

ISSN: 2446-9270

ANAIS II (M-Z)

VIII SEMINÁRIO DE PESQUISA
E I ENCONTRO INTERNACIONAL

MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA

23-25 de maio de 2016

ANAIIS II (M-Z)

VIII SEMINÁRIO DE PESQUISA
E I ENCONTRO INTERNACIONAL

MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA

23-25 de maio de 2016

Comissão Institucional

Reitoria

José Campos de Andrade Filho

Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão

Mari Elen Campos de Andrade

Coordenação do programa de mestrado

Brunilda T. Reichmann

Secretaria do programa

Monique de Almeida do Carmo

Coordenação do VIII Seminário e I Encontro Internacional

Brunilda Reichmann

Vice-Coordenação do VIII Seminário e I Encontro Internacional

Anna Stegh Camati e Sigrid Renaux

Comissão editorial

Brunilda T. Reichmann, Anna Stegh Camati, Sigrid Renaux, Solange Ribeiro de Oliveira, André Vieira.

Coordenação de sessões de comunicações

Anna Stegh Camati; Beatriz de Castro da Cruz, Célia Arns de Miranda, Flávio Pereira; Isadora Dutra, Larissa Degasperri Bonacin, Mail Marques de Azevedo, Marcia Munhoz Arzua Costa, Maria da Consolação Buzelin, Otto Leopoldo Winck, Pamela Stival, Paraguassu Fátima Rocha, Paulo Sandrini, Pedro Dolabela Chagas, Sigrid Renaux.

Sumário II (M-Z)

TRANSTEXTUALIDADE E REPRESENTAÇÃO DO ATO LEITOR: ANÁLISE
DE DOIS CASOS DA FICÇÃO PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA / **01**

Prof. Dr. Marcelo Franz (UTFPR)

RELAÇÕES INTERMIDIÁTICAS ENTRE O MITO DE LAOCOONTE E A
ESCULTURA E PINTURA / **16**

Autores: Marcia M. A. Costa (UNIANDRADE) e
Aparecido V. de Souza (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sigrid Renaux (UNIANDRADE)

DE ALUSÃO, PARÓDIA E PASTICHE TAMBÉM VIVE A REVISTA/ **33**

Prof.^a Dr.^a Maria Cristina de Souza (UTFPR)

PARA BORDAR A VIDA: UMA ANÁLISE DE *EXERCÍCIOS DE SER CRIANÇA*,
DE MANOEL DE BARROS / **49**

Autora: Maria da Consolação Soranço Buzelin (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE)

INTERTEXTUALIDADES FORMAIS E TEMÁTICAS EM *PARASITAS*, DE MARIUS
VON MAYENBURG / **61**

Autora: Marília Gomes Ferreira (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

ESCRITAS EM MOVIMENTO: O ENTRECRUZAMENTO DE MEIOS NO BLOG *ISMAEL
PELE DE CÃO* E NO LIVRO *OS FAMOSOS E OS DUENDES DA MORTE* / **78**

Autora: Natália Cristina Estevão (UFSCAR)¹
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rejane Cristina Rocha (UFSCAR)

LAVOURA ARCAICA E AS NARRATIVAS ENCAIXADAS / **101**

Prof. Dr. Otto Leopoldo Winck (UNIANDRADE)

A PARATEXTUALIDADE DE GODOT / **113**

Autora: Pamela Stival (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

ORFEU: A REEDIÇÃO DO MITO ATRAVÉS DA PARÓDIA,
DA APROPRIAÇÃO E DA INVERSÃO / **126**

Prof.^a M.^a Paraguassu de Fátima Rocha (UEPG/UAB)

O DIÁRIO ÍNTIMO E GÊNEROS VIZINHOS: CONSIDERAÇÕES A PARTIR
DA OBRA ESCRITA DE FRIDA KAHLO / **138**

Autor: M.^o Paulo Cesar Fachin (UNIOESTE)

Orientadora: Prof.^a. Dr.^a. Ximena Antonia Díaz Merino (UNIOESTE/UFRRJ)

LITERATURA E ARTES PLÁSTICAS: O PAPEL DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA DA
FAMÍLIA TAUNAY NO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE
NACIONAL BRASILEIRA NO SÉCULO XIX / **163**

Autora: M.^a Priscila Célio Giacomassi (UFPR)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Célio Maria Arns de Miranda (UFPR)

MEMÓRIA ALIMENTADA DE FICÇÃO: QUESTÕES SOBRE A ADAPTAÇÃO DE O
VENDEDOR DE PASSADOS PARA O CINEMA / **186**

M.^a Priscila Finger do Prado (UFPR/UNICENTRO)

A APROPRIAÇÃO DE PERSONAGENS E TRAMAS SHAKESPEARIANAS NO
PRIMEIRO VOLUME DE *KILL SHAKESPEARE: A SEA OF TROUBLES* / **209**

Autora: M.^a Rebeca Pinheiro Queluz (UFPR)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Célio Arns de Miranda (UFPR)

Coorientador: Prof. Dr. Paulo Eduardo Ramos (UNIFESP)

A *MISE EN ABYME* DA ENUNCIAÇÃO EM *BUFO & SPALLANZANI*:
O NARRADOR/ESCRITOR/PROTAGONISTA / **226**

M.^a Renata da Silva Dias Pereira de Vargas (UNIANDRADE)

VALÉRY POR GONÇALO: A NECESSIDADE [HIPO] INTERTEXTUAL PARA A
COMPOSIÇÃO DA OBRA “O SENHOR VALÉRY E A LÓGICA”, DE GONÇALO M.
TAVARES / **246**

Autor: Robson José Custódio (UEPG)

Orientador: Daniel de Oliveira Gomes (UEPG)

RELEITURAS DA OBRA *O GRANDE GATSBY* PARA O CINEMA / **263**

Autora: Rosângela Borges Teixeira Fayet (UNIANDRADE)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE)

A PRESENÇA DAS NARRATIVAS FAMILIARES NA PÓS-MODERNIDADE / **281**

Autora: Rosângela Rauen (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Edson Ribeiro da Silva (UNIANDRADE)

VOZES REPRESENTADAS EM FERRÉZ / **300**

Autora: Sharon Martins Vieira Noguez (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Paulo Sandrini (UNIANDRADE)

INTERTEXTUALIDADE E ALGUNS TEMAS NO CONTO

“LINDA, UMA HISTÓRIA HORRÍVEL”, DE CAIO FERNANDO ABREU / **322**

Autora: Silvana do Carmo Seffrin (UFPR)

Orientadora: Profa. Dra. Raquel Illescas Bueno (UFPR)

A QUESTÃO DE GÊNERO NAS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS

SHAKESPEARIANAS DE AKIRA KUROSAWA / **344**

Autora: Suzana Tamae Inokuchi (UFPR)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Célia Arns de Miranda (UFPR)

A NARRATIVA TESTEMUNHAL DE ANONIMATO NAS OBRAS, LITERÁRIA E

FÍLMICA, *QUARTO DE DESPEJO* (1960) E *PRECIOSA* (2009) –

O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO DA LINGUAGEM COMO TEMA

NOS MODOS CONTAR E MOSTRAR / **363**

Autora: Tallyssa I. M. Sirino (UNIOESTE)

Orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva (UNIOESTE)

O TEMPO EM *SHIGURUI* / **386**

Autor: Thiago Henrique Zanotti (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Paulo Sandrini (UNIANDRADE)

BARROQUISMO COMO TEXTUALIZAÇÃO DA AMÉRICA EM *CONCERTO*

BARROCO, DE ALEJO CARPENTIER / **401**

Autora: Vanda Carla Bobato Claudino (UNIANDRADE)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE)

REMAKES E NEOSSURREALISMO: A TV NA ERA DA SUSTENTABILIDADE / **419**

Prof.^a Dr.^a Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE e FAE)

DA CATEDRAL AO CAMPANÁRIO: COMO QUASÍMODO GANHOU

O LUGAR DE PROTAGONISTA NA ADAPTAÇÃO DA DISNEY

DE *NOTRE-DAME DE PARIS* / **435**

Autora: Verônica Maria Valadares de Paiva (UnB)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Junia Regina de Faria Barreto (UnB)

A PARÓDIA COMO ESTRATÉGIA BARROCA:

DOM QUIXOTE DE LA MANCHA / **455**

Autor: Wagner Monteiro Pereira (Doutorado-UFPR)

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado (UFPR)

TRANSTEXTUALIDADE E REPRESENTAÇÃO DO ATO LEITOR: ANÁLISE DE DOIS CASOS DA FICÇÃO PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

Prof. Dr. Marcelo Franz (UTFPR)

Resumo: Serão analisadas neste estudo as obras ficcionais *Uma Viagem a Índia*, de Gonçalo M. Tavares (2010) e *A Máquina de Fazer Espanhóis*, de Valter Hugo Mãe (2013). Utilizando como instrumental teórico o que é sugerido pela reflexão de Gerard Genette a respeito das formas de transtextualidade, observaremos nas obras analisadas as relações intertextuais que estabelecem com textos anteriores aos quais se reportam de modo crítico. As obras de Tavares e Mãe dão grande destaque ao modo como os protagonistas vivenciam, em cada caso, experiências de leitura dos textos citados, e revelam faces complexas da construção de significados destes, o que ocorre sob o impulso da discussão de problemas contemporâneos ligados à recepção do que é lido. Paralelamente, discutiremos na ficção dos autores analisados a possibilidade de se nomeá-los, com a complexidade de suas propostas artísticas, como romancistas contemporâneos, considerando a abrangência desse conceito.

Palavras-chave: Transtextualidade; Ficção Portuguesa; V.H. Mãe; G.M. Tavares

A memória dos textos

É certo que, a esta altura da evolução dos estudos literários, é já redundante a reiteração de que a literatura depende e se nutre da intertextualidade, seja pela remissão direta, consciente e assumida de um texto a outros, seja pela aproximação entre eles proposta pela ação leitora do receptor e suas virtualidades constituintes de significação. O fato é que todo ler – e toda retomada em uma experiência criativa, que Gerard Genette denomina, em *Palimpsestos* (2010) como de “segunda mão” – é uma espiral de leituras coligadas. A intertextualidade é sempre uma iniciativa que, ainda que não se assuma como tal, parte, no plano da criação, da revisão responsiva a leituras feitas pelo autor e se concretiza, no plano da recepção, como convite a leituras associadas – justapostas ou sobrepostas – pelo leitor. A transcendência do texto, base da “transtextualidade” genettiana, está na dependência do que se cria pelo ato leitor. Trata-se, em essência, de um complexo de experiências a que chamaremos aqui de “memorialísticas” com base na sugestão de Thiphaine Samoyault em *A Intertextualidade* (2008). Por meio do intertexto, para o autor e para o leitor, são recuperadas e atualizadas vivências de interpretação de textos anteriores, ressituaados semanticamente pela leitura do presente, que não deixa de ser um ato de lembrar que aciona um acervo de leituras prévias.

Analizamos aqui os rastros da rememoração do poema “Tabacaria”, do heterônimo pessoano Álvaro de Campo no romance *A Máquina de Fazer Espanhóis* (2012), de Valter Hugo Mãe e os da epopeia camonianiana *Os Lusíadas* em *Uma Viagem à Índia* (2010), de Gonçalo M. Tavares. São dois interessantes caso de intertextualidade, ancorados na descrição paralela de vivências leitoras assumidas tanto pelo Sr. Silva, o protagonista do romance de Mãe, como por Bloom, do livro de Tavares. É assim revisitado por esses jovens ficcionistas portugueses um modo clássico de representação literária do leitor, aquele em que se procede a ficcionalização, no enredo do romance, de um ato de

leitura, sendo o personagem caracterizado, entre outras coisas, mas com grande destaque, como alguém que lê e tem sua vida marcada por isso.

Imbuído de um intento de revisão de *Tabacaria*, o romance de Mãe propõe, por meio do personagem Esteves (o “sem metafísica”) e de sua interação com outros personagens, um debate sobre a identidade cultural portuguesa e os desastres da história do país no século XX, sobretudo a permanência do legado do Salazarismo na mentalidade média do povo português até a contemporaneidade. Já na narrativa de Tavares, o protagonista Bloom vive, em seu périplo até o Oriente – refazendo na atualidade, em novos termos e sob novos impulsos o trajeto das míticas grandes navegações lusitanas – uma imersão nos problemas do homem pós-moderno forjando identidades provisórias. Além dos sentidos da obra de Camões, esse texto revê e ressignifica também a ficção joyceana, nomeadamente o *Ulysses*. O norte de nossa reflexão é a constatação de que a experiência transtextual, baseada na vivência leitora verticalizada e radical, é, nos dois livros que analisamos tanto a motivação da iniciativa criativa dos ficcionistas quanto o centro da caracterização dos personagens em suas ações.

A *Tabacaria* de Valter Hugo Mãe

Lançado em Portugal em 2010 (com a edição brasileira saindo dois anos depois), *A Máquina de Fazer Espanhóis* dá-se a uma proposta redacional (ou, sobretudo gráfica) bastante original: o uso exclusivo de letras minúsculas e de uma pontuação que não divide, no discurso direto, as falas dos interlocutores nem diferencia as interrogações das afirmações. Mais do que mera esquisitice, tal iniciativa, dirigida por um senso de provocação, se ancora num experimentalismo narrativo que por vezes nos transtorna, mas que potencializa a experiência de leitura de uma prosa poética. O desconforto buscado pelo texto é funcional para o retrato da ambientação predominante no romance, um asilo, e para o debate da

velhice, assunto principal do romance seja na representação do velho Antônio Silva, o protagonista, seja na dos outros utentes do lar de idosos Feliz Idade.

O livro tematiza centralmente as experiências da perda, da solidão e da decadência, a par de uma análise reflexiva sobre a identidade do povo português e de Portugal. Não é sem sentido a escolha de um asilo como espaço da ação, o que remete o leitor a uma associação desse lugar ao que se pondera no texto a respeito do país, sua história recente e seus descaminhos atuais. Destaca-se na intriga e nas reflexões memorialísticas do Sr. Silva a revisão de uma série de figuras míticas e históricas da portugalidade no século XX: Fátima, Salazar, Eusébio, Amália Rodrigues, etc. Paralelamente, faz-se uma imersão crítica em assuntos da realidade atual (a Europa e seus efeitos sobre a identidade e a soberania cultural e econômica dos países “admitidos”, na sua tensa relação com os membros fundadores da Comunidade Europeia, aspiração maior do Portugal redemocratizado), além da progressiva degradação do corpo do velho país, aludida metaforicamente na degradação física dos velhos que moram no asilo.

O que nos interessa na análise que aqui propomos é a retomada no texto de Mãe, junto de outros, do mito de Fernando Pessoa e de seu heterônimo Álvaro de Campos, por meio da referência, de forte simbologia, ao poema “Tabacaria”, Leitor entusiasmado de poesia, apreciador da arte de Fernando Pessoa, Silva, como se vê neste trecho, vivencia, logo que se instala no asilo, a surpresa de descobrir entre os novos colegas justamente uma criação do poeta:

e eu fiquei só a ver aquele rosto, o rosto de um homem com mais quinze anos do que eu, sorridente, aberto, limpo ao mesmo sol que nos cobria, e era como se o próprio maravilhoso genial lindo fernando pessoa ressuscitasse à minha frente, era como dar pele a um poema e trazê-lo à luz do dia, a tocar-me no quotidiano afinal mágico que nos é dado levar,

era como se alice viesse do país da fantasia para nos contar como vivem os coelhos falantes e as aventuras de faz-de- conta (MÃE, 2012, p. 101).

Pode-se dizer que ocorre no livro a “atualização” humanizada e historicizada da própria poesia na figura do centenário Sr. Esteves, um interno do lar Feliz Idade assim apresentado pelo narrador Silva:

também no lar da feliz idade havia mitologia viva e pronta a abrir bocarras de espanto. o esteves. o elegante e eterno esteves sem metafísica que vivia ainda, falando e contando as suas aventuras, como se os livros aumentassem. como se a tabacaria e o álvaro de campos e o fernando pessoa tivessem uma continuação (MÃE, 2012, p. 113).

Obviamente, a veracidade da identificação do colega de Silva como o Esteves da “Tabacaria”, é problematizada a ponto de não se ter certeza se tudo não teria sido ilusão do narrador. Porém, independentemente disso, a convivência “concretizada” do leitor com o objeto lido o conduz a uma complexa leitura de si mesmo na relação com seu passado e o do seu país.

Recordemos algo do poema pessoano, uma das memórias literárias mais emblemáticas do modernismo português. “Tabacaria” foi escrito em 1928 pela identidade literária de Álvaro de Campos e, em versos livres à moda futurista, narra uma cena quase imóvel descrevendo, mais que tudo, a reflexão de um eu lírico diante da fragmentação caleidoscópica do cenário urbano – que tem no primeiro plano uma tabacaria - visto da janela de uma mansarda, que o leva a um transe filosófico marcado por uma contradição dilacerante. O desconfortável redemoinho de pensamentos, conjecturas e incertezas o leva a uma tentativa angustiante de se voltar – no pouco que isso é possível - à realidade, sobrepujando o empenho metafísico, entendido como fator de sofrimento, “uma consequência de estar mal disposto”, algo que, por certo, marca a experiência do homem (e do poeta) da modernidade.

Algumas figuras vistas nos flagrantes apreendidos da janela se lhe põem como contrastes em relação ao que ele pensa de si, com sua triste “obrigação” de pensar. A que mais se destaca é um homem que entra e sai da tabacaria e lhe ilumina o pensamento: “Ah, conheço-o: é o Esteves sem metafísica”. São figuras que supostamente se libertaram do fardo de dissociar, hierarquizando, o pensar do sentir e que, ausentes de metafísica, se dão à gratuidade das sensações.

A complexidade maior da relação de Silva com seu colega é o modo como se processam, em sua leitura de “Tabacaria”, os sentidos da tal “metafísica” de que o Esteves seria desprovido. A interação deles ganha na proposta ficcional de Mãe uma dimensão algo irônica. Basta dizer que esse traço atribuído ao Esteves – não ter metafísica – é sentido inicialmente pelo leitor Silva como algo positivo para depois ser relativizado na medida em que os muitos sentidos dessa “carência” são apresentados. Seja como for, por haver no livro um narrador personagem, o Esteves que nos aparece é resultado da percepção de Silva e da atribuição de sentido conferida por seu ato leitor, uma vez que ocorre na leitura de Silva uma recriação do Esteves que é, ao fim, uma leitura do próprio ser que lê.

O Sr. Silva, em seu ato leitor, é um homem de 84 anos, conduzido pela filha a um asilo depois da morte da esposa. A percepção da própria inutilidade e da degradação de suas forças, associada a uma visão retrospectiva desfavorável do recorte de história que lhe calhou viver, dão ao pensar e ao agir de Silva uma tonalidade revoltada, mas sempre assombrada pela contradição: classificado de modo irônico por um colega homônimo mais jovem (o Silva da Europa) como um exemplo de adepto do “fascismo dos homens bons”, António Silva é, a despeito disso, no plano consciente, uma voz crítica ao mundo histórico que testemunhou (e ao qual, como toda a nação, se submeteu por alienação durante os muitos anos de ditadura salazarista). Ocorre que, em lapsos de inconsciência (flagrados em seus momentos de delírio ou pesadelo, que se ampliam na medida da sua recusa de estar aprisionado, suspeitando que ocorram mortes

provocadas dos internos do Feliz Idade), Silva exprime uma violência latente que o leva, em seu sonambulismo, a atos de agressão a outros internos.

Silva diz-se um homem sem qualquer crença na transcendência e a isso associa a possível falta de metafísica vista positivamente no Esteves por ele lido na “Tabacaria” de Campos. Mas as muitas faces da “herança” do fascismo na história de vida pessoal do protagonista associam a ausência de metafísica a algo de mais grave. Segundo declaração de Valter Hugo Mãe em uma entrevista, o Esteves sem metafísica é talvez o “símbolo destes portugueses a quem os sucessivos governos vão roubando a metafísica, portugueses que ficam muito afadistados, cheios de fado, cheios de dor e que tentam, de algum modo, anestesiá-los” (MACHADO, 2011). Assim, não ter metafísica é como viver alheado, é o retrato de um povo desmobilizado. Isso é sentido como uma evasão ou libertação do fardo de explicar a vida (que no caso de Silva, é uma sobrevivência diante da degradação de si mesmo e do país), sendo que nada se explica de modo algum. Mas, em outra acepção, não ter metafísica é viver a inconsciência seja como ignorância seja como cinismo, o que, na memória histórica vivenciada por Silva, é o anseio do regime tirânico sob o qual viveu grande parte de seus dias e que tanto o marcou.

Tais acréscimos de sentido ampliam a percepção usual do que se debate em “Tabacaria”, o que é resultado da experiência de transcendência textual apontada por Genette.

A Viagem literária melancólica de Gonçalo M. Tavares

Expoente celebrado da ficção surgida em Portugal neste século, Gonçalo M. Tavares é, dos autores de sua geração, o que tem merecido o maior reconhecimento da crítica, seja pela consistência precoce com que investe na construção de uma obra coesa e original, seja pela proliferação de títulos, muitos deles premiados. O texto que aqui analisamos é uma criação alentada e volumosa, que nos chama a atenção pela

intensidade da investida intertextual de revisita de alguns clássicos da literatura propondo-lhes novos significados.

Publicado em 2010, *Uma viagem à Índia* é uma narrativa poética organizada à forma das epopeias clássicas, com a divisão em cantos e em estâncias numerados. Mas delas se diferencia tanto formal como tematicamente. No plano formal, distingue-se pela liberdade de metrificação e de rimas, configurando, em certo sentido, uma prosa escrita em versos não regulares, mas nem por isso circunstancial ou “ligeira”. Cumpre lembrar que, assim como Valter Hugo Mãe, Tavares é também um prosador poeta, transitando entre os gêneros de modo a não visualizar fronteiras claras. Tematicamente, o conteúdo trabalhado (situado na contemporaneidade, com ações cuja grandeza não ensejaria cantos épicos) contrasta com o perfil das epopeias tradicionais por sua trama em nada “heroica”, marcada pela experiência de um protagonista nômade e melancólico, que experimenta uma odisseia pessoal de sentido duvidoso enquanto desbrava caminhos e se desencaminha. Um dos mais relevantes questionamentos suscitados pela leitura da obra, quanto a isso, diz respeito ao seu subtítulo: *melancolia contemporânea (um itinerário)*. Sem esgotar o complexo dos interesses dessa narrativa, o subtítulo adianta a temática da indagação dos problemas atuais, situados no debate sobre a experiência (subjéctiva e cultural) pós-moderna que perpassa as aventuras do protagonista Bloom.

Dele pouco sabemos além de que é procedente de Lisboa e está em trânsito. Após uma série de acontecimentos trágicos, recuperados irregularmente no decorrer da ação, decide partir de Portugal e seguir numa viagem em busca de “sabedoria” e, ao mesmo tempo, de “esquecimento” de seu passado recente, traumatizado pela perda de sua namorada Mary, assassinada a mando de seu pai, de quem Bloom se vingava matando-o.

Num primeiro plano, a viagem parece ser motivada pela procura de libertação dos fantasmas do passado e do tédio do presente. Mas a

ironia dessa busca reside na certeza de que Bloom mais e mais se enreda nas teias do sem sentido por vezes aprisionante de sua andança. A percepção geral de ausência de propósito (ou ao menos de “propósitos elevados”, de resto impossíveis em nosso tempo) conduz sua aventura a esmo por várias cidades da Europa (Londres, Paris, Praga) até se decidir pela viagem à Índia, vista como território ideal para a incerta reconstrução pessoal que intenta em sua melancolia. Suas aventuras são, desde logo, ditadas pelo acaso de ter conhecido vários companheiros e inimigos no caminho. Porém, mais que tudo, com as peripécias um tanto gratuitas a que se dá, sua viagem será de introspecção, mesmo que, ao final, não se visualize o alcance do que busca.

Tanto pela estrutura poética como pelo destino escolhido pelo viajante, o diálogo intertextual mais evidente é com *Os Lusíadas* Camões, o que põe o livro numa linhagem prolífera de “transtextos” surgidos no rastro da obra maior do renascimento português, exaustivamente revisitada por criadores de diferentes períodos. Porém, mesmo sendo, como o clássico camoniano, uma “viagem de descoberta à Índia”, o que acaba por ser descoberto por Bloom configura não a epopeia das grandiosidades de uma nação que, com seu heroísmo, se sobrepõe às demais, mas a anti-epopeia de um indivíduo isolado e que não almeja qualquer grandeza a não ser a de escapar de seus incômodos no embate com os valores de seu tempo, o que, afinal, nem chega a acontecer, sendo a busca da terra encantada da Índia, ao contrário do que canta Camões na exaltação dos navegadores portugueses, um espaço de rebaixamento.

Nesse ponto, não há como não se perceber a intencional aproximação – a começar pela escolha do nome do protagonista – com o *Ulysses* de James Joyce, um clássico moderno cuja tematização – necessariamente anti-épica – é a da travessia de um sujeito rebaixado, o andarilho Leopold Bloom, pelo infinito mínimo do cotidiano de Dublin, vítima da instabilidade de seu tempo, independentemente do destino que busque.

O diálogo com *Os Lusíadas*, numa chave paródica bem arquitetada (e que chama a atenção pelo tom desprovido de comicidade com que se opera) remete o leitor de Camões à percepção da correspondência construída por Tavares entre as aventuras dos navegadores lusitanos, descritas nos cantos da epopeia, naquilo que é vivido por Bloom (que não é navegador, e faz seu trajeto viajando de avião). A seu modo, episódios notórios como a morte de Inês de Castro, o brado do Velho do Restelo, o contato com o gigante Adamastor ou a estada na Ilha dos Amores têm no livro seus correspondentes claramente perceptíveis (e nos mesmos cantos que correspondem à sua ocorrência n' *Os Lusíadas*), mas adaptados, “traduzidos”, “transliterados” à experiência de um protagonista como Bloom, sendo ele um representante da sua época. Pode-se dizer que a relevância estética da “viagem” literária de Tavares está no jogo com o binômio correspondência/contrastes uma vez que, num empenho irônico, usa-se das igualdades para se atentar às diferenças entre as obras em diálogo.

Eduardo Lourenço, no prefácio de *Uma Viagem à Índia*, constata que se narra no livro uma “dupla viagem”: uma viagem exterior, por espaços desprovidos – por obra da indefinição própria dos tempos pós-modernos – de uma identidade transcendente (seja os da Europa atual e seus luxos incertos, seja os da Índia atemporal e sua miséria reinante), e uma outra viagem, a interior, em que Bloom mais se perde do que se acha (LOURENÇO in TAVARES, 2010, p. 16). Pela carga de introspecção assumida pelo texto, Bloom se coloca num parentesco não só com o homônimo Joyceano, mas com o “viajante imóvel” pessoano Bernardo Soares do *Livro do Desassossego*, também ele, a seu modo, um revisitor do épico de Camões.

De todo modo, *Uma Viagem à Índia* é o relato de uma viagem pelos livros, quer pelas evidentes remissões à memória da literatura, quer pelo fato de o enredo tematizar atos leitores ou a decisiva relação do protagonista com esses “objetos transcendentais” que, no entanto, como

diz Caetano Veloso em sua canção *Livros*, também podem ser amados “do amor tátil/ que votamos aos maços de cigarro”. Um dado da revisitação revisora (ou “contemporaneizadora”) da viagem dos navegadores do passado vivenciada por Bloom é especialmente intrigante, uma vez que, diferentemente dos seus antepassados, ele não vai ao Oriente procurar riquezas ou a conversão dos nativos à sua fé – que de resto ele nem tem. A ida à Índia, em seu discurso confuso e melancólico, se motivaria pela busca de “sabedoria”, e de “esquecimento” o que o leva, sob a orientação do amigo indiano Anish, a manter contato com o “sábio” Shankra a partir do canto VII. No diálogo com o guru, depois de contar de sua vida e da inquieta busca que empreende, Bloom pouco ouve em resposta, o que indica a desconfiança do indiano face aos propósitos alegados. O debate que se põe neste momento diz respeito à noção de “valor”, uma vez que, com suas palavras hesitantes, Shankra defende que os anseios manifestados pelo forasteiro são impalpáveis ou duvidosos e, a rigor, a despeito da sua fama de sábio, ele não os tem para oferecer e nem nisso se interessa, o que o revela, a princípio, como um potencial charlatão, mais devoto da matéria do que do espírito, pronto a aplicar um golpe nos incautos, rebaixando à categoria do engodo o estereótipo da “sabedoria” oriental acalentada pelos ocidentais desavisados.

Mas Bloom (ou seu objetivo na viagem) também se deixa revelar nesse momento. Advertido por seus auxiliares, o guru vem a saber da real intenção de Bloom: “Shankra foi, assim, atirado/ contra Bloom. Bloom quer roubar a tua sabedoria,/ disseram-lhe, e quer roubar os teus livros/ valiosos, decepar a cabeça da tua biblioteca” (TAVARES, 2010, p. 345). Isso se confirma quando então sabemos que Bloom é um bibliófilo à cata de antiguidades literárias a negociar, especulando e regateando o saber transcendente que diz buscar, sendo ele também, em nome disso, um golpista quando necessário, como se vê nesta passagem do canto VIII: “A verdade é que Bloom apenas cobiçara,/ maravilhado, uma edição do livro ‘Mahabarata’/ que parecia ter mais anos/ que muitos países”

(TAVARES, 2010, p. 347). O que se segue a isso é uma intrincada negociação, feita de blefes, trapanças e, por fim, roubos e furtos. Chama a atenção o fato de a “sabedoria” buscada nos livros – e talvez isso revele muito do que motiva as iniciativas da trajetória errática de Bloom no vazio de seu tempo, como sugere o subtítulo da obra – deixa de ter a aura de “valor transcendente” para se assumir como valor de mercadoria.

Despidos dos pudores que os impediam de assumi-lo, Shankra e Bloom põem-se a especular sobre esses “valores”. O indiano acena com a possibilidade de dar a Bloom o livro que ele pede, desde que em troca este lhe dê os que trouxe à Índia e que escondia na mala: as “Cartas a Lucílio”, de/ Sêneca, em edição tão antiga/ e com as páginas de tal forma a desfazer-se/ que quase se diria serem páginas não materiais mas espirituais, e/ ainda – vira Shankra – o teatro completo/ de Sófocles, também em edição rara. (TAVARES, 2010, p. 349). À aceitação de Bloom se segue o golpe de Shankra, ordenando que seus auxiliares o prendam, roubem seus livros e nada lhe deem em troca.

Confinado na casa do guru, Bloom, ao final, acaba por escapar com a ajuda de Anish, e nessa ocasião consegue a reviravolta no jogo (ou no negócio) da busca pela “sabedoria”. É intrigante e reveladora a sequência abaixo, com o julgamento de Bloom sobre o significado de sua procura e sua relação com os livros:

e Bloom pega logo na sua mala, agora mais leve
(não porque mais mística, mas porque mais
roubada). Prepara-se para abandonar a Índia. (...)
Eis pois que com um breve
sorriso mostra ao amigo Anish a velha
edição do mítico livro “Mahabarata”
que retira da sua camisa para logo a seguir
a esconder de novo. Hoje – diz Bloom,
recuperando a ironia -, hoje a minha
vestimenta é, literariamente indispensável. (TAVARES, 2010, p. 365)

Além de escapar e furtar o objeto precioso que ambicionava, o “Ulisses” bibliófilo traz consigo também um cordão de ouro pertencente ao guru, e manda Anish o avisar que só devolverá

Se ele me restituir os dois livros

Edições antiquíssimas de Sêneca e Sófocles

Em troca de um cordão de ouro: quem não aceitaria? Ninguém é tão tolo

que não veja no ouro valor incomparavelmente maior.

E a diferença significativa é esta: uma frase, mesmo de uma 1ª. Edição, pode ser transcrita para outro lado”. (TAVARES, 2010, p. 365-366)

O leitor de Camões, percebida a estrutura de remissão dos episódios de *Uma Viagem à Índia* aos de *Os Lusíadas*, nota que o incidente da negociação de Bloom com Shankra é a releitura do contato inamistoso dos marinheiros portugueses com as autoridades de Calicute, no qual os descobridores são alvo das intrigas armadas pelos nativos – e que são instigadas por Baco, o deus oponente aos interesses da exploração do Oriente por Portugal. Gonçalo M. Tavares propõe uma ressignificação atualizadora desse incidente – que é central na epopeia camoniana por revelar a argúcia dos portugueses, além do fato de que seriam protegidos pelos deuses, especialmente Vênus. Bloom, o navegador que não navega, é um desencantado mercador de riquezas impalpáveis, mas que não se lhe mostram necessariamente transcendentais. O fato de voltar com o que busca – feito igual ao dos navegadores de Camões – é antes o alívio de um fardo do que a alegria de uma conquista. Lembremos: o heroísmo não cabe nas aventuras dos homens do presente. E a “sabedoria” que se busca é, afinal, evanescente e transitória, quando não permutável. A ela se sobrepõe o esquecimento que é, afinal, a outra meta de Bloom na viagem.

O fecho desse negócio, que estabelece, de modo implacável, a percepção da perda do “halo” do objeto obtido – e da desilusão definitiva ante a possibilidade de se alcançar, em qualquer quadrante do mundo, seja com que meio for, a sabedoria buscada -, é a decisão de se desfazer do livro trazido da Índia. Sabedoria obtida, esquecimento providenciado. Os anseios de Bloom se concretizam na associação desses elementos da cultura do tempo que ele representa, no qual o contato com o objeto livro ou com o universo que ele representa se afasta de qualquer reverência. No entanto, ainda que subvertendo os sentidos dos textos que lê e com os quais dialoga, o ficcionista Tavares faz a reverência à memória da literatura a fim de constatar os embates da sua ocorrência ou do seu “consumo” na atualidade. Essa contradição, no modo esteticamente elevado como se opera, é reveladora dos méritos da criação do autor e de seu entendimento da arte e suas possibilidades de transcendência, seja pelos retratos de mundo que proporciona, seja pela transtextualidade de que se nutre.

Transcendências textuais

Aproximados em muitos pontos, os textos de Valter Hugo Mãe e de Gonçalo M. Tavares que aqui analisamos exemplificam distintas propostas contemporâneas de criações literárias pautadas na intertextualidade e no dialogismo. Consideramos de especial relevância, para além da retomada, já em si complexa, de textos canônicos ou clássicos pelas narrativas de ambos, a ficcionalização de atitudes leitoras assumidas pelos protagonistas, sendo esse ler um ponto de partida para a reflexão de problemas contemporâneos associados a ele e às condições em que se dá. Os enredos de *A Máquina de Fazer Espanhóis* e de *Uma Viagem à Índia*, ao centralizarem as ações narradas na relação de personagens leitores com textos literários, reafirmam a impenitência da memória da literatura e, uma vez que é dela que resultam as práticas intertextuais, evidenciam a força criativa da transtextualidade.

Referências

CAMÕES. Luís Vaz de. *Os Lusíadas* - Edição Comentada. Rio de Janeiro: Bibliex, 1980.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Cibele Braga et al. Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

JOYCE. James. *Ulysses*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2012.

LOURENÇO. Eduardo. “Uma Viagem no Coração do Caos”. Prefácio de TAVARES. Gonçalo M. *Uma Viagem à Índia – Melancolia Contemporânea (Um Itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010.

MACHADO, A. Entrevista no Programa *Começando o Dia*, CMais, de 12-07-2011, retirado de <http://culturafm.cmais.com.br/comecando/1207-valter-hugo-mae> [consultado em 29-05-2012].

MÃE, Valter Hugo. *A Máquina de Fazer Espanhóis*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PESSOA. Fernando. *O Eu Profundo e os Outros Eus* – Antologia Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1978.

SAMOYAUULT, Thipaine. *A Intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

TAVARES. Gonçalo M. *Uma Viagem à Índia – Melancolia Contemporânea (Um Itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010.

RELAÇÕES INTERMIDIÁTICAS ENTRE O MITO DE LAOCOONTE, E A ESCULTURA E PINTURA

Autores: Marcia M. A. Costa (UNIANDRADE) e
Aparecido V. de Souza (UNIANDRADE)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sigrid Renaux (UNIANDRADE)

Resumo: O artigo relações intermidiáticas entre o mito de Laocoonte, e a Escultura e pintura, visa demonstrar a relação intermidiática que pode ser estabelecida entre a literatura e as artes visuais. Com base no conceito de Dominante de Jakobson, no qual o centro de enfoque é ressaltar os elementos dominantes na poética de uma época, realizou-se a leitura do mito grego de Laocoonte, a fim de verificar como as narrativas míticas influenciam nos modos de produção cultural greco-romana, renascentista e maneirista. Se no campo da literatura, Virgílio retoma este mito na *Eneida*, no espaço pictórico das artes visuais, além da escultura grega “Laocoonte e seus filhos” (Hagesandro, Atenodoro e Polidoro), o mito é retomado em “Laocoonte”, pintura renascentista de Giulio Romano de Mantova e na pintura maneirista do mesmo nome de El Greco. Buscando superar os paradigmas cientificistas, esta pesquisa aponta como estes universos distintos dialogam e possibilitam novas leituras do texto clássico recontextualizados na escultura e nas pinturas.

Palavra-chave: Relações Intermidiáticas. Escultura. Pintura. Écfrase.

Introdução

É consenso entre os pesquisadores da arte e da literatura contemporânea que toda a produção artística e cultural da humanidade, não pode ser pensada de maneira isolada. Todo o processo criativo tem um contexto, “do nada nada surge”. Nesse sentido, é possível afirmar que as artes são reflexos do diálogo entre o passado, o presente e o futuro. Desde o período pré-histórico, é possível encontrar relações de paralelismo e similaridade entre a imagem e a escrita, seja nas paredes das cavernas, nos objetos do cotidiano, ou em culturas mais complexas, como os símbolos da cultura egípcia. Além disso, as linguagens dialogam entre si, ressignificando os acontecimentos tradicionais e criando novos paradigmas para produção poética. Visando a compreensão do modo como as artes dialogam apresentaremos a partir do conceito de Dominante de Jakobson os procedimentos artísticos e literários da narrativa, da escultura e da pintura para demonstrar quais aspectos mais se destacam de cada linguagem.

Elementos Dominantes na Arte e na Literatura Clássica

Considerações Acerca da Arte e da Literatura Clássica

A arte greco-romana, pode ser entendida como as manifestações artísticas e culturais, que tiveram seu início na Grécia Antiga e foram absorvidas com o desenvolvimento da civilização romana, entre os séculos VIII a.C e V a.C. Nesse período, Alexandre o Grande dominou a Grécia e difundiu a cultura dos gregos para as regiões por ele conquistadas. Este processo, que foi continuado por seus sucessores e ganhou o nome de Período Helenístico, momento em que aconteceu a conquista da Península Grega pelos romanos, os quais absorveram vários aspectos da cultura grega. As principais características da arte nesse período é a valorização do realismo. Os artistas greco-romanos, principalmente os escultores, buscaram representar os seres humanos e a natureza com grande riqueza de detalhes.

A Odisseia de Homero, Narrativa do Episódio de Laocoonte

As obras de arte e literatura analisadas nesta pesquisa têm como ponto de partida as narrativas de tradição oral da cultura grega presente na *Odisseia*, mas abordaremos apenas parte da história que relata a morte do sacerdote de Netuno. A narrativa conta a história da guerra causada pelo rapto da princesa Helena, esposa do lendário rei e estrategista de guerra Menelau. Essa lenda aconteceu no tempo que Priamo era o rei dos troianos. Ele teve muitos filhos, dentre eles Páris. Um dia quando o rei Priamo visitou o oráculo, acabou descobrindo que seu filho caçula iria pôr fogo na poderosa cidade de Tróia. Desesperado, ele abandonou o filho para morrer na floresta, mas um casal de camponeses levou o menino e cuidaram dele. Ruth Rocha (2000) relata que anos mais tarde, houve uma festa no Olimpo e quase todos os deuses foram convidados para participar. Menos a deusa Éris, a deusa da discórdia, que, na hora do banquete invadiu o salão e jogou uma maçã de ouro em cima da mesa, e na fruta estava escrito: “À mais bela!”. Essa atitude atíçou a vaidade da vingativa e ciumenta deusa Hera, da guerreira Palas Atena e de Afrodite, a deusa do amor e da fertilidade.

Para decidir quem era a mais bela das deusas, elas recorram a Zeus, porém, ele não teve coragem e convocou Páris, aquele que foi predestinado pelo Oráculo como responsável pela destruição da cidade de Tróia. Ao assumir o posto de juiz, recebeu três propostas das deusas. Hera ofereceu poder e riqueza, Atena ofereceu sabedoria e Afrodite disse que seu presente era especial: ela faria a mulher mais bela do mundo se apaixonar por ele! Páris, ficou tentado com a ideia de ter a mulher mais bela do mundo apaixonada por ele.

Assim, o príncipe troiano, elegeu Afrodite como a deusa mais bela do Olimpo, e, em troca, recebeu como recompensa Helena, até então, esposa de Menelau. Esse fato deixou o guerreiro espartano enfurecido.

Assim, começou a guerra que durou dez anos. No desfecho dessa narrativa, os espartanos pedem ajuda a Ulisses (Odisseu) e juntos oferecem um presente para os troianos, que é o Cavalo de Tróia.

É neste contexto que aparece o sacerdote Laocoonte, que já havia contrariado a vontade dos deuses quando se casou e teve dois filhos. Para complicar sua situação, denunciou que o cavalo de madeira deixado na porta da cidade de Tróia era uma armadilha. Além disso, o sacerdote arremessou uma lança no peito do cavalo. Como a cidade já estava condenada, os deuses enviaram duas serpentes para punir Laocoonte e seus filhos, impedindo-o de obter sucesso na denúncia. Os estudiosos da arte e da literatura clássica compreendem que esta narrativa foi decisiva para que Virgílio viesse a escrever a *Eneida*.

Bakhtin demonstra que este mito se tornou importante para a história da arte e da literatura, porque a partir dele, Lessing elaborou o princípio de criação da imagem artística, a qual é definida na teoria do romance como visão cronotópica:

“...Ele estabelece o caráter temporal dessa imagem. Tudo o que é estático espacial não deve ser descrito de modo estático, mas deve ser incluído na série temporal dos acontecimentos representado e da própria narrativa da imagem. Assim, no famoso exemplo de Lessing, a beleza de Helena não é descrita por Homero mas é mostrado, porém seu efeito sobre os velhos troianos, efeito este que é revelado numa série de movimentos e ações dos velhos. A beleza é introduzida numa cadeia de acontecimentos representados e ao mesmo tempo, se apresenta não como objeto de uma descrição estática, mas como o objeto de uma narrativa dinâmica”. (BAKHTIN, 1998, p. 356)

Assim, o problema do tempo na arte e na literatura passou a ser abordado no plano formal e técnico, isto é, fornecendo possibilidades de criação de imagens e enredos para a compreensão da ação das personagens na configuração do romance.

A *Eneida* de Virgílio: Análise do Segundo Capítulo Onde Ocorre o Episódio de Laocoonte

Publius Vergilius Maro nasceu no dia 15 de outubro do ano 76 a. C., cresceu em uma aldeia chamada Andes, a qual posteriormente foi incorporada ao Império Romano. Em Roma, frequentou as escolas do mestre Antônio e de Otávio. Também estudou com o filósofo epicurista Siro, de onde vem a influência no gosto pela leitura da filosofia grega, sobretudo das narrativas da oralidade presentes na *Ilíada* e na *Odisseia*. Quando terminou seus estudos, voltou para sua terra natal e se dedicou à arte da poesia. No ano 31 a. C. Virgílio começou a escrever sua obra mais importante, a *Eneida*, onde busca revelar a grandeza do mundo romano e de sua relação com a sabedoria grega. O tradutor da edição aqui estudada, na apresentação de sua tradução da *Eneida*, Tassilo Orpheu, relata que a *Eneida* é uma obra incompleta, com 58 versos inacabados, fato que levou o poeta a desejar destruir sua obra, mas seus amigos Tuca e Vário não deixaram. (MARÃO, 1983, apresentação do livro)

Importa destacar que sua obra influenciou muitos artistas, filósofos, poetas e teólogos da Idade Média, do Renascimento e da Modernidade. Dentre eles, é oportuno lembrar-se das *Confissões* de Santo Agostinho e da *Divina Comédia*. Além disso, Santo Agostinho afirma que Virgílio, mesmo sem ser cristão, foi um poeta que revelou sentimentos de beleza, generosidade, caridade e a nobreza da condição humana. No contexto teológico, é representado como um dos grandes profetas pagãos ao lado de Moisés, Davi e Isaías.

Os Elementos Dominantes na *Eneida* de Virgílio

Na *Eneida*, Virgílio se propõe a representar o espírito romano, dando ênfase aos princípios éticos, morais, a virtude, a justiça e caridade. Para

ele, esses valores foram fundamentais para a formação histórica de Roma. Na estrutura da obra os seis primeiros livros são inspirados na *Odisseia* e os seis últimos na *Ilíada*. No primeiro livro, o poeta anuncia que vai cantar a vida dos heróis e dos combates que levaram à formação da raça romana, os enades.

O segundo livro é o mais importante para esta pesquisa, pois é o momento em que Enéias, o herói, relata uma de suas aventuras em busca da verdade, que é demonstrar como ocorreu a destruição da cidade lendária de Tróia. Neste momento, retoma o mito de Laocoonte para discutir a fragilidade humana diante da vontade dos deuses. A narrativa é em terceira pessoa. A partir do segundo parágrafo Eneias narra como começou a destruição da cidade de Tróia, e como aconteceu a morte de Laocoonte e de seus filhos:

“Então, outro espetáculo, maior e muito mais terrível, se ofereceu aos olhos dos infelizes troianos, e lançou em seus corações imprevista perturbação. Laocoonte, escolhido pela sorte, sacerdote de Netuno, imolava um possante touro ao pé dos solenes altares. Ora, eis que duas serpentes, vindas através das ondas tranquilas de Tênedos (horrorizo-me ao relatar) alongando sobre o mar seus imensos anéis, avançam em direitura do litoral. Erguem-se as cabeças no meio das vagas, suas cristas sanguíneas dominam as ondas, o resto dos corpos desliza sob a água e os dorsos imensos se curvam em espiral. Faz-se ruído no mar espumoso, e já tocavam a terra, tintas de sangue e com fogo nos olhos ardentes lambiam as sibilantes bocas com as línguas vibrantes. Nós fugimos exangues daquela visão. As duas serpentes em direção certa se dirigem para Laocoonte, e primeiro ambas enlaçam os pequenos corpos de seus dois filhos, enrolam-se ao redor da presa e rasgam com mordeduras os seus miseráveis membros. Depois, arrebatam o próprio Laocoonte que vinha em socorro dos filhos trazendo as armas nas mãos e o constroem com seus robustos anéis, duas vezes já enlaçaram seu corpo pelo meio e duas vezes ao redor do

seu pescoço enrolam os dorsos escamosos e o excedem com a cabeça e com os pescoços elevados. Ele simultaneamente procura desfazer os nós com as mãos tendo já as fitas manchadas com a baba e o negro veneno, ao mesmo tempo levanta aos astros clamores horrendos, quais os mugidos do touro quando ferido pelo ferro foge do altar e sacode do pescoço a machadinha mal segura. Entretanto, ambas as serpentes fogem rastejando e ganham as alturas do templo, dirigem-se para a cidadela da feroz Tritônia e se escondem aos pés da deusa sob o disco do escudo”. (MARÃO, 1983, p. 44)

É possível notar na voz de Eneias, que Laocoonte morreu porque feriu a honra dos deuses quando arremessou a lança no Cavalo de Tróia, cidade marcada pelo destino para ser destruída. Na sequência relata como a cidade é totalmente destruída. Essa passagem da narrativa pode ser chamada de pictórica, as imagens verbais vêm sugerindo cada detalhe da ação das personagens até que a cena se encerre, estabelecendo um paralelismo com a palavra escrita e a escultura. Importa destacar que a escultura grega que representa o mito foi o ponto de partida para a elaboração desta éfrase.

Elementos Dominantes na Escultura Grega

Do ponto de vista pictórico as esculturas que compõem O Grupo de Laocoonte (cerca de 25 a. C.) tem como paradigma a mimesis grega, aqui entendida como uma descrição idealizada da natureza. Trata-se de uma escultura representativa do período helenístico grego. Essa obra é mencionada na *História Natural*, de Plínio, o Velho, na qual é relatado que se encontrava originalmente na residência do imperador romano Tito. Plínio atribui sua autoria aos escultores Hagesandro, Atenodoro e Polidoro, da ilha de Rodas. A escultura foi encontrada em 1506, em Roma, tendo causado grande impressão aos artistas da época. No mesmo ano foi

adquirida ainda pelo Papa Júlio II, e encontra-se até hoje no Vaticano. Críticos, historiadores, e antropólogos imaginaram por muito tempo que se tratava do conjunto de escultura original grega descrita por Plínio, mas na atualidade acredita-se ser uma cópia ou reconstituição romana.

Na escultura destaca-se a carga dramática para apresentar a dor e o sofrimento que Laocoonte e seus filhos sentiram na hora da morte. Os detalhes são palpáveis e ressaltam aos olhos. Outra característica expressa no conjunto é o virtuosismo na composição das figuras humanas, localizadas em posições de difícil execução, para ressaltar a perícia técnica do escultor. Esse virtuosismo é evidente na execução dos corpos das cobras, sinuosos e irregulares. Apesar de ser famosa a interpretação de Winckelman, sobre os elementos mais predominantes da dor na arte, Lessing resalta que é mais assertivo pensar no jogo e na imaginação criados para interagir com o espectador sugerindo a sensação de movimento, mesmo em uma obra que é estática. No período da arte clássica é introduzida a verdadeira noção de vulto redondo que rompeu com o rigor da frontalidade, podendo as estátuas ser vistas de todos os ângulos, e o bronze ou o mármore branco passaram a ser utilizados em muitas esculturas. A tensão muscular observada por todo o corpo de Laocoonte dá conta de seu estado de dor e sofrimento. A sinuosidade dos corpos das serpentes parece dialogar com as posições contorcidas das figuras humanas, reforçando a sensação de imobilidade da cena. Ao longo da história muitos debates ficaram em torno dos aspectos formais da obra, comparando apenas “os gritos horríveis” de Laocoonte com “o berrar de um touro ferido” mas o que mais chamou a atenção dos pesquisadores foram as observações do filósofo alemão do período moderno Lessing, pois explorou a relação entre a imagem e as palavras no século XVIII. Ele argumenta que retratar Laocoonte com uma grande boca aberta, gritando, é para demonstrar a condição humana, e levar o espectador a entrar no jogo da imaginação, para visualizar a cena, dando vida ao episódio retratado. (LESSING 1998)

O conjunto Laocoonte agarra nossa atenção, porque tem uma aura emocional que nos permite contemplar o tema por trás da imagem, ele nos remete à condição humana diante da dor e dos conflitos. Este crítico contemporâneo ressalta que a arte tem esse poder da sugestão de imagens e que poetas e artistas se utilizam da imaginação para materializar a realidade e refletir historicamente a existência.



Figura 1 – Laocoonte e seus filhos – cópia romana possivelmente de Hagesandro, Atenodoro e Polidoro de Rodes – cerca de 25 a.C. – Mármore – Altura: 2,13 m – Museus do Vaticano, Roma

Elementos Dominantes na Pintura Renascentista

Na história europeia, a Renascença marca a transição do fim da Idade Média para o surgimento da Idade Moderna. Este movimento artístico e literário, chamou-se “Renascimento” em virtude da redescoberta e revalorização das referências culturais greco-romanas, o qual conduziu as mudanças deste período em torno de um ideal humanista. Vale ressaltar que a redescoberta do mundo clássico alterou radicalmente a pintura, a escultura e a arquitetura na Itália, até então berço da civilização mundial, e PRAZ (1982, p.3-4) ressalta que nesse período os fatos históricos e mitológicos serviam de inspiração para poetas e pintores.

O humanismo pode ser apontado como o fio condutor das mudanças que ocorreram no Renascimento. Os renascentistas baseavam-se em diversos conceitos associados: neoplatonismo, antropocentrismo, hedonismo, racionalismo, otimismo e individualismo. Pode-se afirmar que esse método de aprendizado dava maior valor ao uso da razão individual e à análise de evidências empíricas. Além disso, afirma a dignidade e a racionalidade do homem em oposição ao sobrenatural. Nesse novo paradigma, foi estabelecido que a perspectiva e o cânone das esculturas clássicas deveriam delinear as produções artísticas.

Vale destacar que desde a Era Clássica, os textos místicos, dramáticos e científicos também foram ilustrados e complementados com as iluminuras, esculturas, pinturas, entre outros. Esse paralelismo entre as letras e as artes em geral, atinge seu ponto culminante nos séculos XV e XVI, período em que os artistas estavam preocupados com a descoberta de temas racionais em oposição à religiosidade medieval, e por isso buscavam na mitologia grega inspiração para pintar. Estas novas buscas fizeram com que os artistas renovassem os cânones clássicos, acrescentando ao espaço pictórico o estudo da perspectiva.

O Laocoonte de Giulio Romano

Seguindo o paradigma renascentista, será analisado o afresco de Giulio Romano, aluno da escola de Rafael, grande escultor de cera e pintor. Embora seja um artista pouco conhecido pelo público brasileiro, ele teve grande importância para sua época, pois foi um dos maiores representantes do cânone clássico e da perspectiva. Nesse sentido Vassari (1511-1568) nos lembra de que no epitáfio escrito em seu túmulo dizia: *“Júpiter via os corpos representados e esculpidos respirarem e os edifícios dos mortais igualarem com o céu graças a Júlio Romano...”* (LICHTENSTEIN, 2004, p.22). Em pesquisas mais recentes, PRAZ

(1982, p.4) ressalta esta importância, demonstrando que Giulio Romano, foi um dos poucos artistas italianos citados por Shakespeare.

Em sua pintura sobre o mito Laocoonte, os elementos dominantes são o movimento, a sensação de profundidade, a técnica da perspectiva e o claro/escuro. No centro da tela visualizamos o herói lutando contra as serpentes, à sua esquerda aparece um dos filhos caídos no chão, fazendo um paralelo com a escultura. É possível notar que o tronco e o rosto do menino que está mais próximo do pai, foi executado com postura semelhante à de Laocoonte na escultura grega, muda apenas a disposição do braço esquerdo e das pernas.

Os gestos marcam mais movimentos, devido ao contraste causado entre o colorido, o contraste do claro/escuro e as diferentes proporções das personagens representadas no conflito. De acordo com o paradigma renascentista é possível afirmar que o artista ressalta a oposição entre a racionalidade humana e as forças sobrenaturais. O herói é representado como ser racional e consciente da necessidade de lutar para salvar seus filhos e se salvar, ao contrário, a escultura grega que causa a sensação de imobilidade. Outro fato interessante é observar que no cenário de fundo da tela há um barco que parece ser bem menor que as personagens em primeiro plano.

De acordo com LICHTENSTEIN (2004, p.23) à medida que os estudos da mitologia grega foram se afirmando no período renascentista, o espaço mítico se secularizou e as lendas foram integradas à personalidade dos artistas, criando a figura excêntrica do artista genial e solitário. Mas este esgotamento dos mitos narrados nas pinturas não se encerra com a morte do mito.



Figura 2: Laocoonte (1536). Giulio Romano di Mantova, Afresco Palazzo Ducale, Sala di Troia.

Elementos Dominantes na Pintura Maneirista

Etimologicamente o conceito maneirista, deriva do termo italiano “maneira”, o qual dá ênfase ao estilo pessoal do artista. No século XVI, com a saturação do cânone clássico, os artistas buscavam elementos para trazer à tela graça, leveza e sofisticação. Nesse sentido, o movimento que se desenvolveu na Europa entre os anos de 1515 e 1615, passou a se chamar Maneirismo. Os críticos e o público da época descreviam as obras maneiristas como “artificiais” e “esquisitas”, pois, em grande medida, elas divergiam dos paradigmas do Renascimento.

Talvez a mudança mais dramática introduzida pelo movimento maneirista, tenha sido a transformação na noção de espaço pictórico. Por um lado, o Renascimento conseguiu construir a representação visual do espaço de modo notavelmente homogêneo, coerente e lógico, baseando-se na perspectiva clássica, a partir da qual os personagens eram colocados contra um cenário uniforme e contínuo. Além disso, tudo era elaborado de acordo com uma hierarquia de proporções que simulava com grande sucesso as diferenças entre os planos e a sensação de profundidade. Por outro lado, o Maneirismo rompe essa unidade. Nas composições começam

a aparecer diferentes pontos de vista, há também uma desconstrução da hierarquia lógica nas proporções relativas das figuras entre si. Assim, os princípios das concepções naturalistas passaram a ser abolidas e o resultado é uma atmosfera de sonho e irrerealidade, onde os relacionamentos formais e temáticos são arbitrários.

O *Laocoonte* de El Greco

Outra interpretação interessante do mito grego, que chamou a atenção dos críticos e estudiosos das artes, foi a pintura *Laocoonte* do artista espanhol El Greco, (técnica de: óleo sobre tela, com as dimensões de 142 cm por 193 cm. Localização: Galeria Nacional, Washington, EUA). Em relação às outras obras desse artista, trata-se de uma tela de composição peculiar, pois ela está na posição horizontal, caso raro nas obras de El Greco. Estima-se que a obra foi realizada entre 1610 e 1614. Em 2014, quando se completaram 400 anos de sua morte, os críticos espanhóis realizaram a primeira exposição dos trabalhos do artista na cidade de Toledo.

Esse artista maneirista começou a romper com o espaço pictórico do Renascimento. Em sua composição as figuras humanas aparecem com formas sinuosas e alongadas. Nesse sentido, a artista e crítica de artes contemporânea Mazé Leite (2016) destaca que as figuras delgadas e afinadas e a iluminação intensa são elementos da configuração de um novo espaço visual. Também é possível observar que a linha do horizonte aparece deslocada e os planos são definidos com formas mais abertas, enquanto que na perspectiva do Renascimento, quase tudo convergia para um ponto de fuga sob a linha do horizonte.

Quanto aos planos da tela, como pano de fundo temos as imagens da cidade de Toledo, em vez da cidade de Tróia. Em segundo plano, é possível notar que o herói está caído no chão, lutando contra uma gigantesca serpente, e próximo à sua cabeça é representado um de seus filhos inerte,

possivelmente morto. À esquerda do observador, o artista representa o outro filho lutando com a outra serpente. No primeiro plano, à direita dos condenados, estão o deus Apolo, acompanhado de uma deusa ou ninfa, que desceram à Terra para observar a cena.

Essa tela foi a única composição realizada por El Greco que aborda o tema mitológico, pois o artista se interessava mais por arte sacra e pela representação de retratos da nova classe comercial em ascensão. Além do tema da tela causar surpresa, também surpreende o seu formato horizontal, uma vez que o artista sempre optava pela verticalidade.



Figura 3: Laocoonte (1610/1614).
El Greco – o/s/t, 142 cm X 193 cm
National Gallery of Art Washington, D. C.

Os Formalistas Russos e a Origem do Conceito de Dominante

Os formalistas russos foram os primeiros teóricos que se preocuparam em definir a estrutura fônica da poesia, dando ênfase à interpretação imanente do texto. Eles analisavam também a integração entre o som e o sentido. Jakobson, um dos teóricos mais expressivos desse período, abrange os estudos para as outras linguagens: ele demonstra

que, em cada momento da história das artes e da literatura, sempre há um elemento ou procedimento artístico que predomina sobre os outros; por exemplo, na poesia tradicional a Dominante é a rima, na escultura grega era a representação fiel da realidade, no Renascimento e em boa parte da arte moderna os elementos dominantes são as formas visuais representadas em perspectiva. Além disso, o trabalho poético tem uma função referencial que possibilita manter a integridade a partir de uma forma Dominante. (JAKOBSON, 1970, p.514)

Considerações finais

Com base no conceito de Dominante de Jakobson foi possível constatar que na escultura grega predominou mais o cânone realista para representação das figuras, causando a sensação estática no conjunto de Laocoonte. Vale ressaltar que os artistas desse período se preocupavam com as proporções idealizadas da forma, o que conferia ao espectador a sensação de imobilidade.

No campo da literatura, Virgílio, buscou na *Odisseia*, na *Ilíada* e na escultura; inspiração para compor seu épico a *Eneida*. Ele faz uma apologia à cultura greco-romana, de modo que é possível notar os traços bem delimitados da oralidade na narrativa e de uma sugestão pictórica dos acontecimentos. Nesse sentido Eneias, o herói da epopeia, faz uma narrativa pictórica, onde descreve detalhadamente as cenas da morte de Laocoonte e seus filhos, sugerindo cada imagem ao leitor.

Em relação à escultura grega, o pintor renascentista Giulio Romano, representa os acontecimentos causando a sensação de movimento. Assim, é possível notar em seu afresco o predomínio da técnica da perspectiva, do contraste entre claro e escuro para retratar o conflito, detalhando cada figura representada.

El Greco, buscou uma representação com a técnica da luminosidade, a partir da qual as figuras se destacam pelo contraste, suas figuras humanas

são alongadas, mas sem fazer alusão direta à perspectiva. Aliás, já se configura em suas telas um princípio de ruptura com os modos de produção renascentista.

As possibilidades de representação e interpretação entre as mídias extrapolam os conceitos monológicos da literatura e das artes visuais, pois, com as pesquisas dos formalistas russos, o debate em torno das produções artísticas e literárias da sociedade contemporânea assume mais um caráter polissêmico, o qual possibilita romper com as fronteiras linguísticas e culturais, abrangendo o campo de percepção da realidade dentro de uma lógica interdisciplinar.

Referências

PRAZ, Mário. Literatura e Artes Visuais. São Paulo 3ª Ed. Editora Cultrix, 1982.

BAKHTIN, Mikhail. Questões de literatura e de estética - a teoria do romance. São Paulo Ed. UNESP, 1998.

CULLER, Jonathan. Teoria Literária uma Introdução. São Paulo: Beca Produções Culturais LTDA, 1999.

FISCHER, Ernest. A necessidade da Arte. 9ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

GOMBRICH, E. H. A História da Arte. São Paulo: ed. LTC, 2000.

JAKOBSON, Roman. “Linguística e poética”. In: JAKOBSON, Roman. Linguística e Comunicação. São Paulo: Cultrix, 1970.

JANSON, H. W., Anthony F. Iniciação à História da Arte. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009.

LESSING, Gotthold Ephraim. Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia. Tradução Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1998.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. A pintura: O mito da pintura. V. 1. Editora 34. São Paulo 2004.

_____, Jacqueline. A pintura: A ideia e as partes da pintura. V. 3. Editora 34. São Paulo, 2004.

_____, Jacqueline. A pintura: O desenho e a cor. V. 9. Editora 34. São Paulo, 2004.

MARÃO, Virgílio. Eneida. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1983.

NITRINI, Sandra. Literatura Comparada. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

PROENÇA, Graça. História da arte. São Paulo: Ed. Ática, 2001.

ROCHA, Ruth. Odisseia. São Paulo: 3ª Ed. Companhia das Letras. 2002.

Crítica literária. Disponível em <<http://virusdaarte.net/el-greco-laocoonte>, acesso em: 22/05/2016.

Crítica literária. Disponível em <http://artemazeh.blogspot.com.br/2014/03/el-greco-de-toledo.html>, acesso em: 22/05/2016.

Crítica literária. Disponível em <<http://almaacreana.blogspot.com.br/2013/06/laocoonte-ou-sobre-as-fronteiras-da.html>, acesso em: 21/05/2015.

Imagens:

Figura 1: <https://omundodasnuvens.wordpress.com/2011/01/21/leitura-de-imagem-grupo-de-laocoonte/>, acesso em: 28/06/2016.

Figura 2: <http://www.csdl.tamu.edu/~zacchia/personal/psiche.html>, acesso em: 28/06/2016.

Figura 3: [https://en.wikipedia.org/wiki/Laoco%C3%B6n_\(El_Greco\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Laoco%C3%B6n_(El_Greco)), acesso em 28/06/2016.

DE ALUSÃO, PARÓDIA E PASTICHE TAMBÉM VIVE A REVISTA

Prof.^a Dr.^a Maria Cristina de Souza (UTFPR)

Resumo: Situado entre os gêneros menores de teatro, aclimatando-se no país ao fim do século XIX e nele permanecendo até meados do século XX, o teatro de revista, seja com a revista de ano, a clássica brasileira ou à grande espetáculo sempre transitou entre o texto ficcional, o jornalístico e o histórico, fazendo uso de alusões, paródias e pastiches e levando à criação da ilusão, sobretudo nos quadros de comédia, ditos aristotélicos. Este texto pretende revisitar a história do teatro de revista brasileiro, por meio da análise de quadros ou cenas de algumas obras do início até a década de 50 do século XX, descortinando sua estrutura ao mesmo tempo apresentando os recursos intertextuais mais frequentemente utilizados por essas revistas, e que, a nosso ver, distinguem esse gênero teatral de um teatro de mera diversão, ingênuo ou simplista, e justamente fazem dele um texto polifônico e que apesar de crítico é de humor inteligente, proposital.

Palavras-chave: Teatro de revista; alusão; paródia; intertextualidade.

Segundo o historiador e crítico teatral Décio de Almeida Prado (1999), o teatro de revista, oriundo da França assim como a opereta, estabeleceu-se no Brasil nas duas últimas décadas do século XIX, após o romantismo ter-se debruçado sobre as questões de liberdade e nacionalidade e o realismo ter feito uma análise moral e de princípios da família burguesa. Sucesso absoluto de público, apesar de bastante relegado pela crítica e pela intelectualidade, foi escrito até mesmo “por autores teatrais de primeira linha”.

O teatro de revista ou a revista, assim simplesmente chamada, sempre temperada com muito bom humor e comprometida com a atualidade política, social, econômica, enfim, com o “hoje, aqui e agora”, com o por assim dizer “moderno”, mais que ao puro e simples registro ou à fotografia detalhada dos acontecimentos, dedicava-se a dar luz à repercussão dos fatos, deixando transparecer livre e claramente suas causas ou origens, oscilando entre esse registro e sua ficcionalização cômica, conforme afirma Neyde Veneziano (1991).

Desse modo, mantendo-se em toda sua trajetória sintonizada com o processo cultural, profunda e intimamente ligada ao momento histórico que lhe dava base e o qual encenava, revisando-o e criticando-o, chamava a si a tarefa de construir a história para dialeticamente desconstruí-la, expondo alegoricamente seus “atores”, propondo seu questionamento, análise e remodelação, e carnavalizando-a.

Ao reorganizar a história literariamente de forma original, solta e flexível, a revista se permitia adaptar-se às novas circunstâncias e encontrar novas estruturas correspondentes a elas, tendo suas diferentes fases diretamente relacionadas a distintos momentos da vida do país, ou seja, mudava-se concomitantemente a estrutura revisteira e a social. Justamente por causa dessa flexibilidade formal é que foi possível à revista sobreviver aos câmbios sociais em sua trajetória centenária (1870/1960).

Chegou como revista de ano, trazendo à cena a realidade vivida pelo país que se centrava no esforço de transformação da antiga comunidade colonial em uma sociedade nacional e autônoma. Fazia uma espécie de revisão do ano anterior, pondo em retrospectiva os principais acontecimentos do dia a dia, fazendo-lhes um diagnóstico e propondo uma reflexão sobre eles, sem perder de vista a graça, a espiritualidade, o bom humor e a ironia em que se misturavam quadros de apresentação de personagens, sobretudo as alegorias, quadros dramáticos e de comédia, musicais, mágicas.

Sua estrutura baseava-se em duas linhas mestras: uma a do fio condutor que alinhavava uma história com começo, meio e fim, e outra que trazia à cena quadros episódicos, soltos que se encaixavam na narrativa sem no entanto serem imprescindíveis à unidade do texto. Por isso, esses quadros podiam mudar de lugar, entrar ou sair da revista sem afetar a sequência do enredo ou prejudicar sua compreensão, o chamado fenômeno da movência, termo alçado pelo crítico, historiador literário e linguista suíço, Paul Zumthor.

Ao estabelecer a revisão do ano findo, a revista de ano efetuava uma seleção das notícias que o jornalismo, diariamente, já havia coletado e publicado, havendo, portanto, uma ligação estreita entre a revista e a imprensa diária que também começava a se desenvolver no Brasil. Elas “disputavam” matéria-prima: os acontecimentos e embora se utilizasse de fatos políticos e sociais do ano anterior, a revista compensava o envelhecimento da notícia pela observação crítico-satírica, utilizando-se de recursos como a caricatura, entre as quais a predileta era a caricatura viva ou pessoal.

O texto jornalístico, histórico foi durante muito tempo analisado e representado, reconstruído na revista ou por meio da inclusão da caricatura viva ou por serem os jornais e periódicos a fornecer as informações e comentários necessários para a feitura das revistas, fornecendo-lhes um caráter documental além de crítico-satírico. Por outro lado, as revistas eram analisadas, criticadas e anunciadas nas gazetas que até mesmo chegavam a publicá-las.

Outras vezes a ligação entre os jornais e o teatro de revista acontecia por meio das polêmicas geradas por este veiculadas naqueles. Foram muitos os debates “em capítulos” suscitados pelas revistas. Por exemplo, o embate entre Carlos de Laet e Artur Azevedo e Moreira Sampaio por ocasião da peça *O bilontra*; novamente Artur Azevedo agora com Coelho Neto discutindo o caráter literário das peças revisteiras; Tobias Barreto e Castro Alves, respectivamente chefes das “torcidas organizadas” das atrizes Adelaide Amaral e Eugênia Câmara.

A explicitação da ligação entre o texto jornalístico/histórico e o ficcional está também presente em outras revistas que não as revistas de ano, como na peça de Maria Irma Lopes Daniel *Ele vem aí...*, que de certa forma remete às revistas de ano com os quadros obrigatórios do Teatro e da Imprensa.

Também como em *Mercúrio*, revista de 1887, escrita por Artur Azevedo, encontra-se o revistógrafo em apuros, impossibilitado de ajustar-se, recebendo a visita de Bonança, melhor amiga do autor, garantindo-lhe sucesso e divulgação para o espetáculo por ser a “Voz da Imprensa”.

Ele vem aí... estreou em 05 de janeiro de 1950 ficando em cartaz até 12 de fevereiro do mesmo ano. A julgar pela aparência com outra revista *Seu Julinho vem...*, de Freire Junior, encenada em 1929 em que se descrevia a luta política entre Júlio Prestes e Getúlio Vargas; *Seu Getúlio vai*, de 1930; *Seu Getúlio vem*, de André Filho em 1931; pelo fato de Getúlio sempre estar em voga no meio revisteiro; por ser ano eleitoral e tratar-se de uma revista político-carnavalesca, nada mais claro do que se pensar que “ele” se tratasse de Gegê, porém não o era. “Ele” era, na verdade, o Rei Momo.

No início do século XX, com a República consolidada e o Rio de Janeiro transformado em capital federal, a revista abandonava a resenha anual e, influenciada pelo modelo português, passava a ter dois atos cada qual com sua apoteose. O compère, ou apresentador e comentador da trama, responsável por manter o fio condutor da revista de ano desapareceria e um tema seria seu substituto, configurando a estrutura da revista clássica brasileira.

Valorava-se igualmente a fantasia — iluminação, figurino, música, coreografia — e o texto cômico, crítico-satírico — *sketches*, monólogos, quadros de cortina. Nela, mais que nunca havia o compromisso com a nacionalidade, para o que se propunha divulgar o maxixe e, posteriormente, o samba. Transformada em revista carnavalesca, levada aos palcos do antigo Rossio, no centro da cidade, mantinha o seu caráter documental, continuando com a sátira e com a crítica e com a “troca” com a imprensa.

Entre 1920 e 1940, antes dos teatros chegarem à zona sul da cidade, a revista brasileira retratava a estrutura política e social do país. Transpondo para o palco o *modus vivendi* das classes populares, reproduzindo a concepção de mundo, os valores e atitudes do dia-a-dia do homem simples brasileiro, a revista tecia a crítica desse cotidiano pelo ângulo de uma visão nacional e popular.

No entanto, assegurava uma visão de conjunto da população exaurida pela exploração com o crescente aumento do custo de vida e apresentava a luta contra os “tubarões” nacionais ou estrangeiros. À medida que essa sociedade pequeno-burguesa se firmava a revista alterava sua estrutura encaminhando-se para o *show*.

Nos anos 40/50 iniciava-se a era da revista moderna como grande espetáculo, em que o aparato cênico com show de luzes, fumaças, cenários com muita maquinaria e efeitos mirabolantes dominariam a cena.

Em todo seu percurso o teatro de revista brasileiro não abandonou o estilo de comicidade baseado na irreverência, o exercício da crítica social e a fusão do cotidiano, do real e a ficção, o que se dá sobretudo por meio do uso de alegorias, alusões, caricaturas, paródias e pastiches.

As alegorias, embora sejam basicamente figuras de linguagem ligadas à retórica, à semântica, podem ser expressas não só no meio verbal. No teatro de revista, em que são personagens quase obrigatórias, são personificações de idéias abstratas e coletivas ou de objetos. Segundo Kothe (1986), aparecem como “capazes de falar e agir – por exemplo, a Bondade, a Discórdia, a Tentação”, a que acrescentamos a República e a Presidência, as favoritas nos textos revisteiros.

A inclusão dessas personagens aponta para a ambiguidade textual nas revistas, pois ao mesmo tempo em que servem à sátira, à comicidade, as figuras alegóricas não deixam de ser um instrumento ideológico repressivo, ao garantir a manutenção da ideia expressa pela alegoria, a sua aceitação tácita, sem questionamentos. Entretanto, se levarmos em conta que alegoria significa “dizer o outro”, enquanto alteridade ela pode ser vista como linguagem de subversão, a serviço da carnavalização e ao apresentar o mundo às avessas, evocar o riso libertador.

A alusão é uma figura de linguagem que se caracteriza pela menção, referência ou citação a um fato ou pessoa real ou fictícia, obrigatoriamente conhecido pelo interlocutor/espectador, normalmente sem nominá-lo diretamente, mas sugerindo-o por meio de características secundárias ou metafóricas, criando uma *intertextualidade*, advinda da comunicação sutil entre esses textos.

Assim, para exemplificar, aparecem na revista de Mary Daniel, Paulo Orlando e Carlitos, de 1950, *Eva no Paraíso*, homônima da peça de Freire Júnior, de 1925, e da de Saint Clair Senna e Milton Rodrigues, de 1929, várias alusões. Tem-se o prólogo que se passa na terra, com a construção por Noé de uma arca que prepara uma viagem aos Estados Unidos para comprar automóveis, alusão clara e simples à Arca de Noé.

Nesta arca revisteira tem-se Noé, uma aeromoça, sua auxiliar, que avisa a ele que faltam três casais de bichos para poderem partir: girafas, pintos e burros, a que Noé responde que o casal de girafas pediria ao Mendes de Moraes (militar e político brasileiro, prefeito do Rio de Janeiro, então Capital Federal, de 1947 a 1951, o de pintos na arca está o Barreto (alusão a Barreto Pinto, deputado do PTB que, em 1949 posa de cuecas para a revista O Cruzeiro, e sem perder a pose faz o papel de Luís XIII no filme *Todos por um*, paródia de *Os três mosqueteiros*, mesmo tendo perdido o mandato), e quanto aos burros “não é preciso ir muito longe...olha!A arca está assim...” .

Também é passageira desta arca a Democracia, personagem alegórico, que explica a Noé a sua necessidade em embarcar para poder

tomar conta dele, o gaúcho Getúlio Vargas, que havia voltado ao poder agora pelo voto popular.

Em Boa noite, Rio!, revista de Mary Daniel, também no prólogo, agora fantástico, passado em outro planeta, Martelândia, mais conhecida por Marte, encontram-se Martolino e Zé Carioca, alusão direta e pura ao personagem de Walt Disney que aparece como o *bom vivant*, malandro de simpatia contagiante, bom de bola e de samba, que pelo olhar de fora, do estrangeiro, reconhecia nele uma síntese do povo brasileiro.

Por sua vez, a caricatura viva consiste em retratar ao vivo personalidades do meio artístico, político ou social, em que se apreende os traços essenciais físicos e de caráter do caricaturizado e os apresenta de forma exagerada, irônica e crítica.

Na história das revistas no Brasil são muitos os caricaturados. Citem-se entre os populares e pessoas conhecidas da sociedade brasileira e mundial: o barão de café João José Fagundes de Rezende e Silva, o Barão de Caiapó, em *O Mandarim*, de Artur Azevedo e Moreira Sampaio; o latinista e gramático, professor Castro Lopes, o Dr. Sabichão das revistas *O carioca* e *O genro de muitas sogras*, também de Artur Azevedo e Moreira Sampaio; Madame Pompadour, em *É da pontinha!*, de Djalma Nunes e Jerônimo Castilhos.

No meio artístico, o próprio revistógrafo Artur Azevedo, em *Há alguma diferença?*, de Augusto Fábregas; as atrizes Aracy Cortes e Margarida Max, imitadas por Dercy Gonçalves e Zaíra Cavalcanti, respectivamente, em *Barca da Cantareira*, de Geysa Bôscoli e Luiz Peixoto.

E na seara política, a preferida da sátira revisteira, o Marechal Deodoro da Fonseca, político repulicano constantemente aconselhado pelo monarquista Barão de Lucena, em *O Tribofe*, de Artur de Azevedo; o presidente Washington Luís em *Comigo é na madeira*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, ou em *Do Norte ao Sul*, de Luís Iglesias e Freire Junior, ou ainda em *Laranjas da China*, em que se faz

acompanhar dos ministros Konder, Viana do Castelo, Lira Castro, Sezefredo dos Passos, Otávio Mangabeira, do chefe de polícia Coriolano de Góis e da Josefina de Napoleão. Ainda nesta revista aparecia no quadro “O despacho” a caricatura viva do ex-ministro da Fazenda, então governador do Rio Grande do Sul, Getúlio Vargas, vulgo Gegê, que se tornaria o grande caricaturado das revistas brasileiras.

Nas músicas, nas artes gráficas, em piadas das mais variadas e no teatro de revista, Getúlio é personagem recorrente, aparecendo desde o período do Governo Provisório e do Constitucional, ou seja de 1930 a 1937, por exemplo, em *Dá nela*, de Marques Porto e Luiz Peixoto, de 1930, em que Zaíra Cavalcanti veste calças compridas e blusa branca, lenço vermelho da Aliança Liberal na cintura e chapéu de abas largas; em *Da Favela ao Catete*, de Freire Júnior e Joubert de Carvalho, de 1935, em que surge a imagem do pai dos pobres; em *Quem vem lá?*, de Luiz Peixoto e Gilberto de Andrade, de 1937, em que derrubando a Frente Única, personagem alegórica, protagonizada por Alda Garrido, faz-se acompanhar das caricaturas dos políticos Flores da Cunha, Antonio Carlos, Juracy Magalhães, Carlos de Lima Cavalcanti, Osvaldo Aranha, Benedito Valadares, Armando de Sales Oliveira, todos pretendentes da mão da Presidência, outra alegoria, também interpretada por Alda Garrido.

Durante o Estado Novo, de 1937 a 1945, a censura proibiu a exploração da imagem do ditador, mas Getúlio continuou aparecendo nos palcos revisteiros, pois o objetivo era torná-lo o paradigma exemplar do Chefe de Estado. Assim, Gegê aparece em *Acredite se quiser*, de 1940, de Paulo Guanabara, em que se mostrava a sapiência do ditador no quadro “Pensão Paz e Harmonia”; na já citada revista *Barca da Cantareira*, em que Gegê surge junto aos políticos Roosevelt, Chiang Kai-Shek, Churchill, Stalin e De Gaulle; em *Bonde da Laite*, também de Luiz Peixoto e Geysa Bôscoli, de 1945, nos quadros “Buena Dicha” e “Aluga-se”, em que disputam o aluguel do Palácio do Catete, Getúlio Vargas e o Brigadeiro Eduardo Gomes.

Mesmo afastado do poder, Getúlio continua sendo o personagem predileto do universo revisteiro, por exemplo, em *Trem da Central*, de Freire Junior e Walter Pinto, de 1948, em que no quadro “Expresso do Catete”, Vargas está ao lado de José Américo de Almeida, Milton Campos, Osvaldo Aranha e Ademar de Barros, os eternos pretendentes à presidência, com o agora “dono do poder”, Prediente Dutra, interpretado por Oscarito.

Em sua reentrada no cenário político como presidente eleito na década de 50, Getúlio aparece, entre outras revistas, em *Nega Maluca*, de Luiz Peixoto, Freire Junior e Walter Pinto, de 1950, com Ademar de Barros, Novelli Junior, Artur Bernardes e Dutra a lhe requisitarem a Presidência, alegoria representada por Dercy Gonçalves; e na obra de Maria Daniel, em que além de alusões ao presidente, ele aparece ao vivo, corporificado por Juan Daniel, com sotaque argentino, em *A Verdade nua; em Cabeça Inchada*, em que Getúlio está ao lado de Cristiano Machado e Eduardo Gomes, dialogando com a República, novamente um personagem alegórico; em *Boa noite, Rio!*, com Ademar de Barros, Jânio Quadros e o Brigadeiro Eduardo Gomes, em um quarteto memorável, de cavaquinho em punhos, cantando em coro que “a não ser esta crise danada, E esta fome danda também, Falta d’água, de luz e vergonha, Tudo vai, tudo vai vai muito bem!”.

A paródia consiste em uma releitura cômica, geralmente utilizando sátira e deboche. Adaptando a obra original a um novo contexto, a paródia através de um jogo de intertextualidade, dessacraliza a obra original, popularizando-a e explicitando-a ou deformando-a. As obras são transformadas de forma lúdica em novas obras, hipotextos que geram hipertextos, levadas do sublime ao grotesco, do elevado ao satírico. Segundo Linda Hutcheon (1985), a paródia é repetição com diferença, mas não apenas a repetição ridicularizadora, é um modelo complexo de “transcontextualização”, inversão e revisão crítica, caracterizado pela distância crítica, que inclui um paralelismo associado à diferença irônica.

O texto parodiado não é desrespeitado, mas às vezes homenageado, um modelo. A paródia então não é uma imitação nostálgica, mas uma recontextualização de modelos com a consequente alteração dos sentidos, duplamente codificada em termos políticos, pois tanto legitima quanto subverte aquilo que parodia, e dessa forma torna a crítica eficaz.

Utilizada fartamente como recurso cômico no teatro de revista a paródia se apresenta, distinta da imitação na revista *Já vi tudo*, de 1949, de Mary Daniel, com que autora estreia seu pequeno teatro Follies na zona sul carioca.

No quadro “Rapsódia em família” estão os personagens Mulher, Marido, Pai e Criados que, conversando em forma cantada, apresentam paródias de músicas de sucesso ou conhecidas à época. Assim, a discussão do casal diante do pai da esposa e dos criados forma-se com trechos paródicos de “Marina”, de Dorival Caymm, de 1947; “A Jardineira”, de H. Porto e Benedito Lacerda, de 1939; “Luar do Sertão”, de Catulo da Pixão Cearense, toada de 1914; “Quizás, quizás, quizás”, de Oswaldo Farrés, de 1948, e ainda da ária de *Rigoletto* de Verdi, “La donna è mobile”, de 1851.

Misturam-se diferentes estilos musicais, músicas antigas ou novas, populares ou eruditas, nacionais ou não e confere-se comicidade e dinamicidade à cena.

MARIDO (*acorde Marina*): Marina / Me veja depressa / Por Deus, por favor / Aquela sunguinha cinzenta / Está muito calor

(*preparação A Jardineira*)

PAI: Oh minha filha por que está chorando / Diga quem foi que te magoou

MULHER: Foi meu marido que está implicando / E sempre enfezado me destratou

MARIDO: Foi sua filha que é um tormento / Me sumiu com a roupa / Estou com resfriamento

(*acorde Luar do Sertão*)

Pai: Não há meus filhos, não / Motivo algum para brigar

(*acorde La donna è mobile*)

MULHER: Estou cansada / Não vejo nada / Não me aborreça
/ Dói-me a cabeça! / Eu sou patroa / Não sou criada...

MARIDO: Ora essa é bo...a / Chega de farsa / Ah, ah, ah, ah
/ Olha a desgraça / Ah, ah, ah, ah / O...O...olha / A desgraça
(*acorde Quizá*)

MARINA: Que vida desgraçada / Tem a mulher casada /
Que sofre ainda assim / Do rim, do rim, do rim... / Homem da
sua marca / Eu não suporto mais / E se duvida eu xingo

MARIDO (*ameaçando-a*): Eu bingo, eu bingo, eu bingo

Outro exemplo de paródia está na revista *Eva no Paraíso*, já citada, em que se encontra uma sequência de paródias das músicas “Ó Suzana”, canção folclórica, escrita em 1847 por Stephen Foster, provavelmente baseada numa marcha escocesa; “Caminheiros”, samba de 1948, de Herivelto Martins, uma das músicas da briga musical da famosa separação com Dalva de Oliveira, pais do também cantor Peri Ribeiro; “Moda da Mula Preta”, de Raul Torres, é uma moda de viola, um clássico da música sertaneja, de 1944, gravada por Luiz Gonzaga, Inezita Barroso, Teixeira e Raul Boldrin. Neste caso a paródia era feita das músicas inteiras, apresentadas em quadros específicos.

Também presente no teatro de revista brasileiro está o pastiche que imita o estilo ou o caráter da obra de um ou mais outros artistas, por meio da incorporação de diferentes e diversos elementos dessas obras, sendo um exemplo de ecletismo.

Pastiche não é paródia. Ao contrário dessa em que, em lugar de endossar o texto parodiado, rompe com ele, muitas vezes pervertendo-o a fim de chegar a uma crítica de forma irônica, o pastiche celebra o trabalho que imita em vez de zombar dele. Pastiche também não é alusão, embora ambos sejam mecanismos de intertextualidade. A alusão pode se referir a

outro trabalho, mas não irá reiterá-lo e requer que o público compartilhe o conhecimento cultural do autor.

Não se trata aqui de considerar o conceito de Fredric Jameson (1991), para quem o pastiche vem substituir a paródia na era pós-moderna. Ambos são imitações de um estilo peculiar ou único, uma máscara linguística, mas o pastiche é uma prática neutra de mimetismo, do qual se extraiu a sátira e o caráter político. Sendo que para ele, o pastiche é a paródia que perdeu seu senso de humor, uma espécie de ironia em branco.

Ao se referir a pastiche, leva-se em conta o que genérica e popularmente se considera pastiche: a junção de um ou mais textos na composição de um outro texto, comparável à uma costura de vários retalhos. Por isso pensa-se que no teatro de revista brasileiro o pastiche seja até mesmo um elemento estruturante, ou seja, de certa forma, a revista seria um resultado de pastiche, a recriação por meio da justaposição de diversos quadros de distintos estilos teatrais ou não.

Isto é, a revista é a sucessão de quadros dramáticos desenvolvidos numa linha aristotélica, outros em que a quebra da quarta parede remete ao teatro épico de Brecht, quadros de magia oriundos do circo, quadros musicais, quadros de comédia etc. Neles utilizam-se diferentes espécies de elementos cômicos, como o duplo sentido, a repetição, a piada, o malogro da vontade ou inversão, interferência de séries...

Ainda, pode-se pensar em pastiche quando há a reutilização de quadros de uma revista em outra ou a fusão de vários quadros de duas ou mais revistas em uma única.

Do mesmo modo, como na revista *A verdade nua*, de Mary Daniel e Paulo Orlando, de 1952, em que se um diálogo realizado por meio de trechos musicais, no todo tem-se um pastiche.

Com o desejo de realizar um furo de reportagem, sem obter êxito na tentativa de entrevistar estrelas em um teatro, o “repórter original” decide entrevistar o maestro que, por ser mudo, expressa-se apenas por meio de acordes ou trechos de músicas. Assim, o maestro responde às perguntas do repórter que tira suas próprias conclusões, criando a comicidade.

REPÓRTER (*para o Maestro*): Boa noite, Maestro... (*música Boa noite meu amor*)

* Provavelmente a valsa de 1936, de José Maria Abreu e Francisco Matoso, que se tornou prefixo e sufixo das audições de Francisco Alves (Chico Viola) na rádio.

REPÓRTER: Eu disse boa noite e você me responde boa noite meu amor, é favor não confundir, eu estou fazendo uma reportagem, qualquer semelhança é mera coincidência. Diga-me onde você nasceu? (*música Cidade Maravilhosa*)

*Marcha gravada por Carmem Miranda em 1934, escolhida como hino oficial da cidade do Rio de Janeiro em 1964.

REPÓRTER: Ah! O senhor é carioca? Então deve ser de uma família tradicional, seu pai vive ainda? (*música Marcha Fúnebre*) Morreu coitadinho, quer dizer que a sua mamãe é uma viúva inconsolável. (*música Viúva alegre*)

* A Sonata no. 2, para piano em si bemol menor (op.35), foi composta por Frederic Chopin, em Nohant, na França, finalizada em 1839, com 4 movimentos (grave, squerzo, lento e presto). O terceiro movimento, composto em 1837, a marcha fúnebre, tornou-se conhecida popularmente, embora haja outras marchas fúnebres como a de Ludwig van Beethoven, a Sinfonia n.º 3, em mi bemol maior (op. 55) conhecida como *Eroica*, também tem 4 movimentos (alegro com brio, adágio assai, squerzo e finale), segundo o segundo a marcha fúnebre, muitas vezes citada como marco do fim da Era Clássica e o começo da música romântica. Há também a marcha fúnebre de Ernesto Nazareth, compositor brasileiro, composta em 30 de abril de 1927, seguindo os modelos clássicos, apesar de composta apenas por duas partes.

* A valsa “Viúva alegre” – “Die lustige WitweWalzer” – foi composta por Franz Lehar e é sucesso no Brasil desde 1909.

REPÓRTER: Maestro, eu não quis saber tanto, mais respeito... Está bem que a sua mãe seja uma viúva alegre... Tem irmãos? Quantos são? (*música de silêncio*) Ah, eram cinco irmãos? Por isso é que o mais velho morreu tão cedo. Queira-me dizer, qual o seu esporte favorito? Natação? Remo?

Futebol? Vejo pelo seu porte atlético, que o seu gosto deve ser pelo esporte violento, qual o seu esporte favorito? (*música Amor, amor*) Logo vi que era do amor, quando cumprimentei, me deu o serviço... Qual a sua fruta predileta? (*música Yes, [we] have no bananas*)

* *Amor, amor* ou *Amor* ou ainda *Amor, amor, amor* é uma canção popular de 1943, composta pelo espanhol Gabriel Ruiz. A versão americana foi intitulada *More and more Amor* e gravada por Bing Crosby em 1944. Julio Iglesias e Luis Miguel, este em 2001, também a gravaram na versão em espanhol atualizando e revitalizando-a.

* A música “Yes, we have no bananas” é baseada na frase incorreta e absurda ouvida por Frank Silver e Irving Cole de um grego, dono de quitanda. Foi lançada em 1923 e a partir dela, João de Barro (Braguinha) e Alberto Ribeiro lançaram a marcha “Yes, nós temos bananas”, em 1938, como crítica aos americanos que consideram a América Latina como “banana republics”.

REPÓRTER: Maestro, não me digas... O senhor é casado ou solteiro? Ah! Solteirinho... mas deve ter alguma noiva, podia me dizer o nome dela? (*música de Madalena*)

* “Madalena” é um samba de Alcebíades Maia Barcelos, o Bide, e Marçal, de 1942, gravada pelos Anjos do Inferno e também a homônima composição de Ary Macedo e Airton Amorim, de janeiro de 1951, gravada por Linda Batista.

REPÓRTER: Ah, Magdalena... bonito nome, e muito cantada! Certamente deve ser loira de olhos azuis, e de onde lhe apareceu este anjo? (*música Nega maluca*)

* “Nega Maluca”, de 1950, de Evaldo Rui e Fernando Lobo, a princípio era um baião, mas por sugestão de Chico Alves virou samba gravado por Linda Batista, cujo sucesso foi tanto que deu origem à fantasia de “nega maluca”, espalhafatosa, de vestido vermelho, com bolas grandes, carapinha de tranças.

REPÓRTER: O que está me dizendo... Mulata, aqui para nós também gosto de mulatas. Quando não tenho nenhuma loira por perto, as mulatas são ardentes, de olhos sonhadores... E o que ela lhe diz quando você vai visitá-la? (*música de Besame mucho*)

* Música que chegou a embalar na atualidade romance de ministros, é sucesso do Brasil desde 1944. Composta em 1940 pela mexicana Consuelo Velasquez, teve versão gravada pelos Beatles, em 1962, sendo reconhecida em 1999 como a canção mais cantada e gravada da língua espanhola e talvez a mais traduzida.

REPÓRTER: Besa-me, besa-me mucho! E você como é natural entre beijos e beijos, faz uma excursão, pela terra de ninguém, com isso você está me dizendo que ela é uma mulher, carinhosa, meiga, apaixonada, feminina, uma mulher mulher. (*música Muié macho sim sinhô*) Para mim chega. (*sai*)

* Música “Paraíba”, baião de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, foi lançado em 1950. Em 1929, Getúlio concorreu à Presidência, mas foi derrotado por Prestes, o que originou a Revolução de 30. O pequeno estado, por seu atrevimento, foi cunhado de “Paraíba, mulher macho sim sinhô”. Nos anos 50 a expressão foi utilizada em um *jingle* político dando origem ao baião. A expressão descontextualizada, somada à malícia popular, vincula-se ao homossexualismo feminino.

Assim, costurando sucessos musicais dos mais diferentes estilos e um texto reportagem, cheio de lugares comuns, perguntas nada originais, tem-se um terceiro texto que forma o quadro “Repórter original” por meio do pastiche.

Portanto, pensa-se que não é apenas de vedetes, números de plateia, grandes comêicos e revisão de acontecimentos de que é feita a revista, mas buscou-se mostrar de forma rápida e com exemplos pontuais que sobretudo de alusões, paródias e pastiches também vive a revista.

Referências

HUTCHEON, Linda. Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

KOTHE, Flávio. *A alegoria*. SP: Ática, 1986. Série Princípios, 72.

PRADO, Décio. *História concisa do teatro no Brasil*. (1570-1908). SP: EDUSP, 1999.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil*. Dramaturgia e convenções. SP: Pontes/Unicamp, 1991.

PARA BORDAR A VIDA: UMA ANÁLISE DE *EXERCÍCIOS DE SER CRIANÇA*, DE MANOEL DE BARROS

Autora: Maria da Consolação Soranço Buzelin (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE)

Introdução

*Há várias maneiras sérias
de não dizer nada, mas
só a poesia é verdadeira.*
Manoel de Barros

Na literatura infantil, a linguagem explora muitas formas; dentre elas, a palavra em forma de poema, acompanhada de ilustração, é fator importante para a compreensão mais ampla das histórias pelas crianças. Com as ilustrações as crianças têm a possibilidade de apreenderem o tempo, o espaço, os personagens e poder, assim, transportar-se para o espaço lúdico. O foco inicial, que é o texto, passa a ser complementado pelas imagens, contribuindo para maior compreensão da leitura. Para que essa literatura se configure como tal, para que o texto infantil seja considerado como literatura, ele deve apresentar uma proposta que atinja o mundo verossímil da criança e, no caso de histórias ilustradas, torna-se necessário que palavras e imagens se complementem. Conforme escreve Maria Alice Faria: “Nos bons livros infantis ilustrados, o texto e a imagem se articulam de tal modo que ambos concorrem para a boa compreensão da narrativa” (FARIA, 2012, p. 39).

Esse é o caso dos dois poemas aqui analisados, nos quais Manoel de Barros, ao retratar elementos de encantamento, bordados pela família Diniz Dumont, descreve de forma lúdica e simples o retorno à infância.

Podemos ver no trecho a seguir a força da poesia de Manoel de Barros, cuja memória de vida encontra-se no discurso poético e na ilustração que a segue: “A mãe falou: / meu filho você vai ser poeta. / Você vai carregar água na peneira a vida toda” (BARROS, 1999, s/p).



Figura 1: “O menino que carregava água na peneira.”

Disponível em: <https://www.google.com.br>.

Acesso em: 28 maio 2016.

Dessa forma, verificamos a interferência do eu-lírico que, por meio da memória, difunde a cultura de sua terra e de sua gente. Ao criar seus poemas, o autor transmite signos ao leitor; ao usar ilustrações bordadas pela família Diniz Dumont a partir de desenhos, o autor enreda o leitor na força das imagens e estabelece um diálogo entre linguagem verbal e imagética.

A poesia como “exercício de ser criança”

Manoel de Barros, poeta de Cuiabá (1916-2014), é conhecido pela forma simples com que usa a palavra. Ele nos convida a percorrer o mundo infantil como se fôssemos crianças. Dentre a sua variada obra, o foco deste estudo, *Exercícios de ser criança*, começa com uma narrativa em que a criança, por meio de questionamentos ao pai e à mãe, introduz esse “exercício.”

No aeroporto o menino perguntou: e se o avião tropicar num passarinho? O pai ficou torto e não respondeu. O menino perguntou de novo: E se o avião tropicar num passarinho triste? A mãe teve ternuras e pensou: Será que os absurdos não são as maiores virtudes da poesia? Será que os despropósitos não são mais carregados de poesia do que o bom senso? Ao sair do sufoco o pai refletiu: Com certeza a liberdade e a poesia a gente aprende com as crianças. E ficou sendo. (BARROS, 1999, s/p)

Ao introduzir os poemas com essa narrativa, o autor enfatiza a essência do que é ser criança, do que é viver num mundo de magia e encantamento.

No poema “O menino que carregava água na peneira”, Barros compara a poesia com o despropósito, o inusitado de carregar água na peneira: “A mãe reparou que o menino / gostava mais do vazio / do que do cheio. / Falava que os vazios são maiores e até infinitos” (BARROS, 1999, s/p). Os personagens do poema narrativo são a mãe e o filho. A mãe participa das aventuras interpretando, por meio de metáforas, a imaginação do filho: “A mãe disse / que carregar água na peneira / Era o mesmo que roubar um vento e sair / correndo com ele para mostrar aos irmãos. / A mãe disse que era o mesmo que / catar espinhos na água. / O mesmo que criar peixes no bolso”

No poema “A menina avoadada”, Barros adentra a imaginação infantil, ancorada na memória da menina narradora, já que o poema é construído com verbos no passado: “Foi na fazenda de meu pai antigamente.

/ Eu teria dois anos; meu irmão nove. / Meu irmão pregava no caixote / duas rodas de lata de goiabada. / A gente ia viajar” (MANOEL DE BARROS, 1999, s/p).

Os poemas trazem sempre a ideia constante do que é “ser criança” e de como o mundo infantil construirá, das experiências vividas, os conhecimentos do mundo adulto. Walter Benjamin faz alusão à infância como sendo a experiência do comportamento adulto. Segundo ele, a imaginação infantil organiza o mundo das crianças. É ela que traz para a criança uma história que passará a fazer parte de sua intimidade. A criança organiza-se e aprende por meio de brincadeiras. Ao transitar entre a realidade e a ficção, a criança constrói o seu mundo de conhecimento: “De repente as palavras vestem seus disfarces e em um piscar de olhos estão envolvidas em batalhas, cenas de amor e brigas. Assim as crianças escrevem, mas assim elas também lêem seus textos” (BENJAMIN, 1984, p. 55).

Pela imaginação, a criança constrói o seu universo e realiza a sua leitura. Ao explorar novos horizontes, ela estará ampliando seus limites. Segundo Neusa Sorrenti:

Assim como o brinquedo é o instrumento capaz de levar a criança ao exercício da imaginação, o ludismo que se incorpora ao texto poético arca com a função de romper com os valores instituídos. Surge aí uma poesia que, longe de manipular conceitos, explora a palavra como a matéria-prima do poema – palavra carregada de sonoridade e impulsionada pelo ritmo. (SORRENTI, 2007, p. 25)

Podemos notar, na poesia de Barros, os mesmos elementos mencionados por Sorrenti. O uso da palavra de maneira singular, simples e com imaginação. Isso pode ser verificado no poema “A menina avoadá”, no qual latas de goiabada vazias presas a um caixote formam uma carroça:

As rodas ficavam cambaias debaixo do caixote (...) / de forma que o carro se arrastava no chão. / Meu irmão puxava o caixote / por uma corda de embira. / Mas o carro era diz-que puxado por dois bois.”
(BARROS, 1999, s/p)

Para tecer os poemas

Desde o surgimento da literatura infantil, ela vem acompanhada de ilustrações, as quais foram renovadas e intensificadas a partir do século XX. Durante muitos anos, as histórias infantis serviram de pretexto para abordar a ideologia dominante da época. A arte da ilustração permite que a criança compreenda os textos também com a ajuda das cores e das imagens. Segundo Benjamin, a criança espera dos adultos uma explicação clara e compreensível dos contos maravilhosos e ao mesmo tempo deseja encontrar elementos de seu mundo de forma simples e objetiva. Essa finalidade é suplementada pelas ilustrações, que desvendam o mundo como as crianças o enxergam. Ao analisar a inter-relação da palavra com a ilustração, na capa do livro intitulado *Contos da Carochinha*, rememoram-se os contos de fadas de Charles Perrault (1697). Nas duas gravuras abaixo vemos as primeiras ilustrações dos contos de Charles Perrault:



Figura 2: *Contos da carochinha*- ilustração manuscrita (à esquerda) e *Contos da carochinha*- ilustração impressa (à direita). Disponível em: <http://expositions.bnf.fr/contes/index.htm>. Acesso em: 28 maio 2016.

No Brasil, a primeira ilustração infantil aparece com Monteiro Lobato, no livro *A menina de narizinho arrebitado* (1920). Abaixo, a ilustração da capa do livro:



Figura 3: *A menina do narizinho arrebitado*. Disponível em: fabulasdelobato.blogspot.com.br/p/menina-do-nariz-arrebitado.html.

Acesso em: 28 maio 2016

A partir dos anos 1970, os processos visuais dos livros foram sendo readequados para formarem um todo entre linguagem e imagem. Conforme afirma Claus Cluver:

Independente dos tipos de textos e formas de relacionamentos envolvidos e dos interesses de estudo, a inclusão direta ou indireta de mais de uma mídia com diversas possibilidades de comunicação e representação e de vários sistemas sígnicos, bem como códigos e convenções a eles associados, lança continuamente questões sobre a base comparativa e as relações analógicas nas funções e efeitos dos meios encontrados. (CLÜVER, 2006, p. 14)

Dessa forma podemos ver, em *Exercício de ser criança*, a ilustração bordada pela família Diniz-Dumont. Feita por artistas de uma

mesma família de Pirapora, Minas Gerais, que se dedica à ilustração de artes visuais, livros e outros, a linguagem no livro é o bordado feito pelas mulheres da família: a mãe, Antonia Zulma Diniz; e as filhas: Ângela, Marilu, Martha e Sália Dumont. Os bordados são feitos a partir dos desenhos do irmão, Demóstenes. É possível ver nos bordados características e traços da cultura, da biodiversidade, da vida do interior do Brasil e da imaginação infantil. Apesar de os bordados serem fotografados, pode-se perceber a tessitura dos pontos: ponto cheio, ponto alinhavo; ponto atrás; ponto de cruz; entre outros. As cores de tons fortes e matizantes compõem o cenário de montanhas, rios, céu e as personagens. Destacaremos, a seguir, algumas ilustrações presentes nos poemas: “O menino que carregava água na peneira” e “A menina avoadora”:

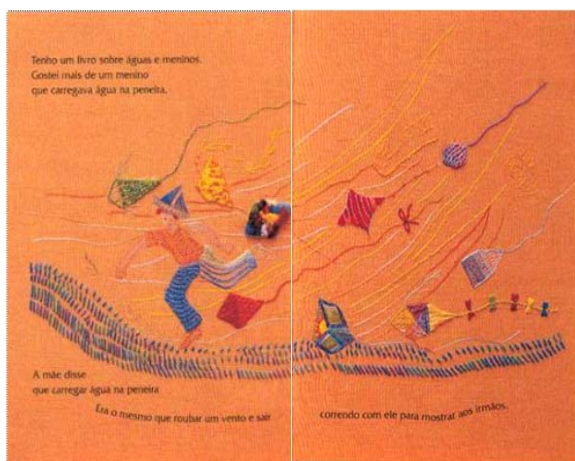


Figura 4: “O menino que carregava água na peneira.”

Disponível em: <https://www.google.com.br>.

Acesso em: 28 maio 2016.

A figura 4 é composta pelo menino correndo. As pipas soltas na folha transmitem a sensação do vento. Dessa maneira a ilustração dialoga com o texto: “A mãe disse / que carregar água na peneira / Era o mesmo que roubar um vento / E sair correndo com ele” (BARROS, 1999, s/p).



Figura 5: “O menino que carregava água na peneira.”

Disponível em: <https://www.google.com.br>.

Acesso em: 28 maio 2016.

A figura 5 mostra o menino sentado com a peneira. Note-se que as folhas estão balançando, como se estivessem ao vento. O menino está sempre com chapéu de marinheiro, alusão a brincadeira de crianças, lembrando que essa é uma história inventada: “O menino era ligado em despropósitos / Quis montar os alicerces de uma casa sobre orvalhos” (BARROS, 1999, s/p).

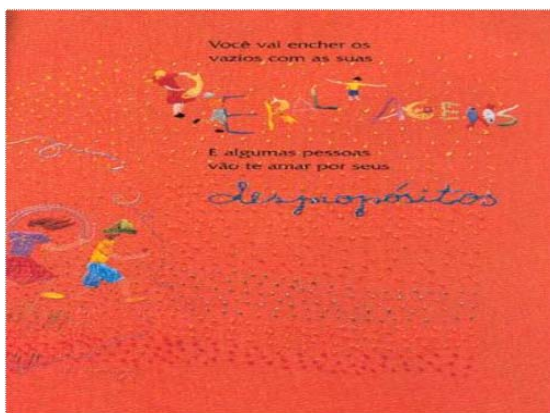


Figura 6: “O menino que carregava água na peneira.”

Disponível em: <https://www.google.com.br>.

Acesso em: 28 maio 2016.

Na figura 6 vemos as imagens de meninos e meninas que brincam com brinquedos variados e a palavra “PERALTAGEM” é formada não apenas por letras, mas também por crianças. Ao usar a palavra “vazio” o autor convida todas as crianças a criar poesia com suas brincadeiras: “Você vai encher os / vazios com as suas / PERALTAGENS / E algumas pessoas / vão te amar por seus despropósitos” (BARROS, 1999, s/p).



Figura 7: “A menina avoadada”.

Disponível em: <https://www.google.com.br>.

Acesso em: 28 maio 2016.

A figura 7 representa a menina avoadada em sua carroça (caixote) com rodas de latas de goiabada: “Meu irmão pregava no caixote / duas rodas de lata de goiabada. / A gente ia viajar” (BARROS, 1999, s/p). Ao iniciar essa viagem, o autor propõe que a criança solte a imaginação e acompanhe as personagens.

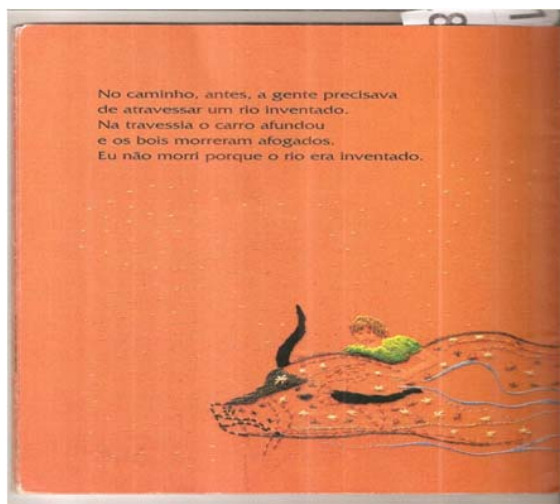


Figura 8: “A menina avoadá.”

Disponível em: <https://www.google.com.br>.

Acesso em: 28 maio 2016.

A figura 8, sem deixar de reforçar o significado fictício dos poemas, sugere a compreensão que irá transformar imaginação em realidade. Apresenta a menina montada em seu boi, atravessando um rio. Ao explicar que não havia morrido porque o rio era inventado, o eu-lírico convida o leitor para participar da brincadeira.

Considerações finais

Manoel de Barros, em *Exercícios de ser criança*, constrói um texto inovador e lúdico. Ao mostrar as brincadeiras infantis, o texto usa a memória para reconstruir as palavras, às vezes de forma coloquial e outras de modo mais erudito. Dessa forma, além do sentido de encantamento, o poeta transmite ao leitor a força das palavras ao criar metáforas e, por meio de suas personagens, formar parceria com as crianças.

As imagens bordadas pela família Diniz-Dumont mostram o encantamento dessas palavras e fazem o texto, levado pelo vento, fluir nas páginas. Como afirma Marisa Lajolo: “Fica, pois, a tecelagem, prática ancestral de fiar, de tingir e de urdir os fios, de entrelaçá-los em tecidos, a matriz metafórica da leitura” (LAJOLO, 2000, p. 104). À semelhança dessa tecelagem aproximam-se a tessitura dos bordados da família Diniz-Dumont e a poesia de Manoel de Barros, ou seja, a arte borda as palavras. A poesia de Barros, de brincadeiras simples e imaginativas, como “carregar água na peneira”, “ou andar em uma carroça” com rodas de latas de goiabada, aproxima-se da ideia de Benjamin, pela crítica à industrialização do brinquedo: “Uma emancipação do brinquedo começa a se impor; quanto mais a industrialização avança, mais decididamente o brinquedo subtrai-se ao controle da família, tornando-se cada vez mais estranho não só às crianças, mas também aos pais” (BENJAMIN, 1984, p. 68).

A partir do entrelaçamento da palavra e da imagem O autor de *Exercício de ser criança*, por meio do eu-lírico, convida seus leitores, ao manusear o livro, a adentrar o mundo de imaginação, para em seguida construir a significação das palavras e enxergar uma nova maneira de olhar o mundo. Conforme Lajolo:

Assim, da mesma forma que se reconhece certa especificidade do texto literário, postulam-se - para viabilizar a hipótese de que o literário resulte de determinada forma de interação entre leitor e texto. (...) para que ocorra a interação entre leitor e o texto, e para que essa interação constitua o que se costuma considerar uma experiência poética, é preciso que o leitor tenha possibilidade de percepção e reconhecimento – mesmo que inconscientemente – dos elementos de linguagem que o texto manipula. (LAJOLO, 2000, p. 45)

No livro *Exercício de ser criança*, as impressões transmitidas pela memória, expostas pelo eu-lírico adulto, enfatiza que o mundo lúdico é fundamental para o desenvolvimento do ser humano e está sempre presente na cultura infantil. Ao olhar o mundo por meio da imaginação a

criança perceberá que as coisas que não existem também podem ser compreendidas. Brincar é um dos fatores mais importantes durante a infância. É pela fantasia e pela interpretação de realidade que a criança constrói os alicerces de seu universo. Sendo assim, o papel da imaginação é fundamental para o desenvolvimento infantil, pois na imaginação a criança tenta compreender e organizar o mundo que a cerca.

Referências

BARROS, M. *Exercícios de ser criança*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.

BENJAMIN, W. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. Tradução de Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo: Summus, 1984.

BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA. Referência de fonte eletrônica. Contes de fées. Disponível em: <http://expositions.bnf.fr/contes/index.htm>. Acesso em: 28 mai. 2016.

CLÜVER C. Referência de fonte eletrônica. Inter textus, inter arte, inter media. Disponível em: <http://letras.ufmg.br/poslit>. Acesso em: 19 mai. 2016.

FÁBULAS DE LOBATO. Referência de fonte eletrônica. A menina do narizinho arrebitado. Disponível em: fabulasdelobato.blogspot.com.br/p/menina-do-nariz-arrebitado.html. Acesso em: 28 mai. 2016.

FARIA, M. A. *Como usar a literatura infantil na sala de aula*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

LAJOLO, M. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2000.

MATIZES. Referência de fonte eletrônica. Artistas. Disponível em: www.matizesbordadosdumont.com. Acesso em: 28 mai. 2016.

SORRENTI, N. *A poesia vai à escola: reflexões, comentários e dicas de atividades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

INTERTEXTUALIDADES FORMAIS E TEMÁTICAS EM *PARASITAS*, DE MARIUS VON MAYENBURG

Autora: Marilia Gomes Ferreira (UNIANDRADE)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Resumo: Se podemos dizer que a intertextualidade ocorre quando encontramos, em um texto, elementos discursivos de outros textos pré-existentes (GENETTE, 1997), também é possível afirmar que textos com configurações narrativas completamente distintas, mas com processos compositivos formais e estruturais semelhantes, sejam intertextuais. O que nos leva a esse raciocínio é a mudança do estatuto de texto, entendido, hoje, como um espaço de múltiplas dimensões onde se mesclam escrituras variadas e, em algum nível, “derivadas” (BARTHES, 2004; STAM, 2008). Sendo assim, esse artigo pretende investigar as relações de parentesco entre as peças *Parasitas* (1999), de Marius Von Mayenburg, *A lição* (1951) e *As cadeiras* (1952), de Eugène Ionesco, que dialogam entre si não somente em termos de configurações formais, mas também no tocante das relações humanas arquetípicas, como poder e domínio, submissão e dependência. Como apoio teórico da análise serão utilizadas as perspectivas críticas de Roland Barthes, Gérard Genette, Robert Stam, Carl Gustav Jung e outros.

Palavras-chave: Marius von Mayenburg. *Parasitas*. Diálogos intertextuais. Relações arquetípicas.

Introdução

O enfoque desse trabalho visa apresentar o diálogo intertextual entre dois expoentes do teatro: Eugène Ionesco, com duas de suas obras consideradas teatro do absurdo: *A lição* (1951) e *As cadeiras* (1952), e outro dramaturgo, hoje reconhecido como ícone do teatro pós-dramático: Marius Von Mayenburg, com seu texto *Parasitas* (2002).

As intertextualidades formais e temáticas em *Parasitas*, de Marius Von Mayenburg podem remeter aos textos já citados do teatro do absurdo por formularem jogos de cenas e de palavras, as quais já eram utilizadas por Ionesco em suas peças. Isto porque as produções humanas se encontram em constante inter-relação, como se houvesse uma grande rede a nos unir tecida pelo trabalho de vários indivíduos e culturas. Isso pode ser comprovado com base na citação de Graça Paulino ao dizer: “Se se considerar toda e qualquer produção humana como texto a ser lido, reconstruído por nós, a sociedade pode ser lida como uma grande teia intertextual, em constante movimento” (PAULINO, 2005, p. 12). Sendo assim, ao estabelecer esse diálogo, é possível analisar se os referidos textos teatrais são representações do mundo individual de seus autores, ou ainda reflexos de uma sociedade, com suas dinâmicas de relações, vícios, mazelas e felicidades.

Neste sentido as relações intertextuais entre Eugène Ionesco e Marius Von Mayenburg e suas respectivas peças serão analisadas de acordo com o proposto por Ingedore Koch (2008) ao apresentar estas relações de acordo com sua forma composicional, conteúdo temático e estilo. Estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissolivelmente no todo do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Em consonância, Mikhail Bakhtin (1997) reitera que “Qualquer enunciado considerado isoladamente é claro e individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso” (BAKHTIN p. 280, 1997).

Analizando a forma composicional

A intertextualidade estrutural, portanto, quanto à sua forma composicional, consiste no emprego de modelos de estrutura preexistentes. Aqui o gênero comum entre os textos é a forma dramática ou o que as distingue enquanto peça teatral. Entretanto, não somente o gênero as equipara. Também se combinam as características dessa manifestação teatral. Tanto em *A lição* e *As cadeiras* de Ionesco, como em *Parasitas*, de Mayenburg, há o desaparecimento do que era concebido na concepção aristotélica quando ao estudo da dramaturgia: o triângulo Drama – Ação – Imitação, pois ambos aos autores demonstram essa ruptura.

Segundo a definição de Martin Esslin (1961), o teatro do absurdo se esforça por expressar o sentido do sem sentido da condição humana, e a inadequação da abordagem racional, através do abandono dos instrumentos racionais e do pensamento discursivo e o realiza através de ‘uma poesia que emerge das imagens concretas e objetificadas do próprio palco’. As peças citadas de Ionesco são exemplos dessa não racionalidade, uma vez que subvertem a lógica dos discursos acabados, ou das falas coerentes que concebemos na linguagem falada.

Não somente a palavra recebe nova significação, mas também as marcações cênicas, cenários e concepção de direção. Como nos remete Aguinaldo Cunha: “Ionesco surgiu e marcou a cena teatral com seu teatro extremamente original, forte, perturbador, mesclado com insuperável destreza o banal cotidiano, o dia-a-dia absolutamente convencional, com situações estranhas, absurdas, completamente inusitadas” (CUNHA, 2002, p. 1)

Seguindo a mesma abordagem, o teatro de Mayenburg liberta-se do reinado do texto e naturalismo de encenações, caracterizando o teatro pós-dramático. Em *Parasitas*, a estética teatral e composição da encenação levam em conta a arte de várias artes convocadas simultaneamente no palco. Segue, assim, o enunciado de Lehmann, citado por Sílvia Fernandes (2010) ao dizer que:

[...] o teatro pós-dramático não é apenas um novo tipo de escritura cênica. É um modo novo de utilização dos significantes no teatro, que exige mais presença que representação, mais experiência partilhada que transmitida, mais processo que resultado, mais manifestação que significação, mais impulso de energia que informação. (FERNANDES, 2010, p. 9)

Esta abordagem conclama diferentes temas e novas formas de pensamento e representação dramática. Seria como um convite ao espectador para resolver enigmas. Nesse sentido, os conteúdos dramáticos se inter-relacionam. É o que veremos no tópico seguinte.

Analisando o conteúdo temático

O segundo tipo de relação intertextual abordada por Koch seria a temática. Segundo a autora, a intertextualidade temática é encontrada entre textos pertencentes a uma mesma área de saber ou a uma mesma corrente de pensamento que partilham temas e se servem de conceitos e terminologias próprios. (KOCH, 2008, p.18)

Desta forma, Ionesco e Mayenburg se aproximam quanto às concepções de suas peças, pois ambos revelam rejeição quanto ao otimismo da razão iluminista; apresentam um teatro da inquietação e do desassossego; temporalidade sem causalidade; ênfase no acaso, na desordem, no paradoxo, na fragmentação; a impossibilidade de unir passado, presente e futuro em uma corrente causal significativa; apresenta-se a crise espacial, há a concentração do espaço da clausura, do imobilismo, ao invés da primazia na ação.

Os textos de ambos os autores apresentam-se fragmentados, assim como as emoções humanas. Citamos, como exemplo, a ocasião quando Ringo, em *Parasitas*, lembra de seu acidente logo no início da peça, caracterizando um *flashback*. A estrutura textual causa um

estranhamento ao leitor que se depara com uma cena sem explicação ou sem qualquer tipo de referência de onde acontece ou do que ocorre:

RINGO – (*Sentado na cadeira de rodas*) Está muito quieto, ainda se ouve sirene. Vidro estilhaçado. Pedacos deslizando e parando devagar e, no ar, o ranger do metal que se comprime e zunido do metal raspando o asfalto e, por um instante, toda a cidade submerge num silêncio e ouve. Foi aí que ouvi vozes pela primeira vez, por um curto momento, vozes distantes, pensei que fossem dos gritos das pessoas nos carros em seu desespero, mas vinham de toda a parte, de todos os lados, como sussurros, uma fala calma e penetrante, como uma prece, eu ainda balancei a cabeça e, de repente, passou. (MAYENBURG, 2002, p. 1)

Só com o desenrolar da peça é que o público entende que Ringo está falando do dia do acidente que lhe deixou sem movimentos, tornando-o um cadeirante.

Em *A lição*, de Ionesco, também temos marcas dessa fragmentação com a realidade e imaginação se misturando no mesmo espaço cênico, com situações ilógicas vividas como reais:

O PROFESSOR – Os sons, senhorita, devem ser pegos em pleno voo pelas asas para que não caiam nos ouvidos surdos. Portanto, quando quiser articular, recomenda-se, na medida do possível, erguer bem alto o pescoço e o queixo, elevar-se na ponta dos pés, assim, estás vendo?..
AALUNA – Sim, senhor. (IONESCO, 2004, p. 56)

Esses elementos levam a uma crise espacial, ou ao descondicionamento do espaço teatral burguês, pois o lugar doméstico converte-se num *no man's land* metafísico, ou seja, o espaço exterior funciona como uma metáfora do espaço interior, onde não existe uma

lógica clara, sendo que a fragmentação, tanto de raciocínio, quanto de sentimentos se alternam.

Em *As cadeiras*, o Velho e a Velha deliram com os personagens imaginários que esperam para um evento também imaginário. No decorrer da “conversa”, deixam transparecer os percalços da vida:

A VELHA – Poderia ter sido Orador-Chefe se tivesses tido mais vontade na vida... Estou orgulhosa, estou feliz de que tenhas finalmente decidido falar a todos os países, à Europa, a todos os continentes! (UNESCO, 2004, p. 96)

A VELHA – Então é verdade, eles virão esta noite? Não terás mais vontade de chorar, os entendidos e os proprietários substituem os papais e mães. (silêncio) Não seria melhor adiar a reunião? Será que não vamos nos fatigar muito? (UNESCO, 2004, p. 96)

Ela se ajeita. Sente-se mal vestida, mal penteada. Não está preparada. Ele, por sua vez, dando continuidade ao texto, mostra que tem medo de falar em público, então contrata um orador profissional, assim ele poderá passar a sua tão importante mensagem. O orador é o único personagem que aparece na peça, além do velho e da velha e, ao chegar, constata-se que é mudo.

Seguindo essa temática de fragmentação, os autores começam a fazer experimentações com o tempo, com a memória e com a identidade. Não existem mais regras claras e, sim a busca incansável de tentar transportar para o palco, a alma humana.

Analisando a intertextualidade estilística

Segundo Bakhtin (1997, p. 280), toda época, em cada uma das esferas da vida e da realidade, tem tradições acatadas que se expressam e se preservam sob o invólucro das palavras, das obras, dos enunciados, das locuções, etc. Há sempre certo número de ideias diretrizes que emanam

dos “luminares” da época, certo número de objetivos que se perseguem, certo número de palavras de ordem, etc. Nesse contexto, a fragmentação humana das peças estudadas é retratada por meio de discursos que interagem nas produções culturais. Sendo assim, a experiência verbal individual do homem toma forma e evolui sob o efeito da interação contínua e permanente com os enunciados individuais do outro.

Esta base de enunciação acaba por caracterizar a terceira modalidade de intertextualidade aqui apresentada, a intertextualidade estilística. Ela ocorre quando o texto, de certa forma, imita estilos ou variedades linguísticas existentes em outras fontes.

Cunha, em seu livro *O despertar do novo teatro*, define a linguagem de Ionesco a partir de “Diálogos ágeis, precisos, com conteúdo aparentemente lógico, que resulta, graças à habilidade do autor, numa confrontação irracional e sem nexo” (CUNHA, 2002, p. 29). Da mesma forma, as falas de *Parasitas* apresentam as mesmas características:

Petrik alimenta a cobra)

FRIDERIKE – O que você está fazendo?

PETRIK – Estou alimentando ela.

FRIDERIKE – Você também vai me alimentar?

PETRIK – Se você não tivesse braços, nem pernas, ficasse deitada de barriga para baixo numa caixa de vidro e estivesse disposta a engolir ratos vivos, sim, eu iria alimentar você.

FRIDERIKE – Olhe para mim.

PETRIK – Não grite.

FRIDERIKE – Eu também posso me deitar e esperar que você me encontre.

PETRIK – A sua gritaria está deixando ela louca.

FRIDERIKE – Mas você não me encontra mesmo, você só gruda na minha mão.

(ela grita). (MAYENBURG, 2002, p. 2)

É pertinente, portanto, validar Bakhtin (1997, p. 315) quando diz que nossa fala, isto é, nossos enunciados (que incluem as obras literárias), estão repletos de palavras dos outros, caracterizadas, em graus variáveis, pela alteridade ou pela assimilação, caracterizadas, também em graus variáveis, por um emprego consciente e decalcado. “As palavras dos outros introduzem sua própria expressividade, seu tom valorativo, que assimilamos, reestruturamos, modificamos” (BAKHTIN, 1997, p. 315). Esses elementos caracterizam uma relação de estilos quanto à ilogicidade dos autores. É o que podemos perceber nos textos anteriores à Mayenbourg, escritos por Ionesco, em *A lição*:

O PROFESSOR – É verdade, senhorita. Contudo eu gostaria tanto de viver noutro lugar. Em Paris, ou pelo menos em Bordéus.

A ALUNA – O senhor gosta de Bordéus?

O PROFESSOR – Não sei, não conheço.

A ALUNA – Então, conhece Paris?

O PROFESSOR – Também não, senhorita, mas, se me permite, poderia dizer-me, Paris é a capital, da... como é mesmo, senhorita? (IONESCO, 2004, p. 28)

O mesmo ocorre em *As cadeiras*:

A VELHA – E por que as coisas mudaram, na sua opinião?

O VELHO – Não sei, Semíramis! Talvez porque, minha velha, quanto mais a gente avança, mais a gente afunda. É por causa da terra que gira, gira, gira... (IONESCO, 2004, p. 94)

Ainda, segundo Bakhtin (1997, p. 316), o enunciado, estilo e composição são determinados pelo objeto do sentido e pela expressividade, ou seja, pela relação valorativa que o locutor estabelece com o enunciado. Aqui o locutor seria sentido pela voz do personagem do professor que veicula o saber aceito culturalmente. Ele tudo sabe e reitera este saber a partir das ciências vigentes:

O PROFESSOR – Não, não. Não é isso de modo nenhum. Você sempre tem tendência a adicionar. Mas é preciso também subtrair. Não se deve apenas integrar, deve-se também desintegrar. Assim é a vida. **Assim é a filosofia. Assim é a ciência. Assim é o progresso, a civilização.** (UNESCO, 2004, p. 42, ênfase acrescentada)

O enunciado estaria repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunicação verbal (BAKHTIN, 1997, p. 316). O próprio Ionesco parece brincar com esses jogos linguísticos ao colocar na boca do professor as seguintes falas:

O PROFESSOR – Assim, todas as palavras de todas essas línguas...

Continuemos... são sempre as mesmas, assim como todas as desinências, todos os prefixos, todos os sufixos, todas as raízes. (UNESCO, 2004, p. 59)

[...]

O PROFESSOR – Como se explica que, falando sem saber que língua falam, ou mesmo acreditando falar uma outra, ainda assim as pessoas do povo se entendam entre si? (UNESCO, 2004, p. 6).

[...]

O PROFESSOR – No entanto é muito simples: para a palavra “Itália”, temos em francês a palavra “França” que é sua tradução exata. “Minha pátria é a França”. E França em oriental: “Oriente”! “Minha pátria é o oriente”. E “Oriente” em português traduz-se portanto desta forma em português. Minha pátria é Portugal”! E assim por diante... (UNESCO, 2004, p. 70)

Na verdade, é o *nonsense* que se estabelece entre os discursos das peças aqui trabalhadas. Ele aparece no *continuun* de alunas mortas

de *A lição* (quarenta assassinadas pelo professor), na senilidade disfarçando a solidão à espera de uma festa imaginária em *As cadeiras*, bem como no desespero e carência camuflados em violentas formas de dependência na peça *Parasitas*:

RINGO – Não vi mais nenhum ser humano desde que saí do hospital.

MULTSCHER – Sei.

RINGO – Nenhum. Fale alguma coisa.

MULTSCHER – Não posso. É tão horrível.

(lágrimas escorrem em sua face)

RINGO – O que é horrível?

MULTSCHER – Você. Nessa cadeira de rodas. Um inválido.
(chora)

RINGO – O senhor tem de me encorajar. Tem de me dizer que a vida continua. Com a sua rica experiência. Pare de chorar, seu velho tonto. Eu também não estou chorando.

MULTSCHER – Eu acabei com você. Tão jovem. Não perdôo isso em mim. Sou um velho tolo. Minha vida está arruinada.

RINGO – Não faz mal. O senhor vai morrer logo. Eu tenho que continuar.

MULTSCHER *(chora)* – Mas continuar como? É um inválido. Embolorando dentro de casa, enterrado vivo. (MAYENBURG, 2002, p. 5)

Ao esboçarmos as relações intertextuais das peças, deparamo-nos também com a psique e as relações arquetípicas que se manifestam nos comportamentos humanos. Nesse contexto, ambos os autores entrelaçam suas temáticas no que diz respeito à frustração, carência e solidão. Para justificar esta afirmação aludiremos à psicologia junguiana, quando desenvolvida a tipologia da personalidade Animus /Anima.

Dentro deste contexto, para Karl Gustav Jung, o inconsciente é considerado geralmente como uma espécie de intimidade pessoal encapsulada [...]. Nas câmaras do coração moram os terríveis espíritos sanguinários, a ira súbita e a fraqueza dos sentidos. Este é o modo como o inconsciente é visto pelo lado consciente (JUNG, 2000, p. 30). Em *Parasitas*, são nítidos os comportamentos que exemplificam a ira súbita e a fraqueza de sentidos. Isto pode ser verificado nos diálogos trocados por Multscher e Ringo já expostos, quando o senhor mostra seu remorso por ter atropelado e deixado Ringo inválido, ou na hostilidade revelada pelo casal Frederike e Ringo quando parecem espiar suas culpas:

BETSI – Fico mal quando você olha para mim com essa cara, como se não me visse, então fico pensando que tudo acabou, e que a gente ficou velho e se odeia, e daí joga a cerveja pela janela, porque não me ocorre mais nada, porque senão acabo eu me atirando pela janela, quando você faz essa cara feia para mim.

RINGO – Betsi, eu não quero isso, essa minha cara, sinto muito, pela cara.

BETSI – Não, eu é que sinto, não sabia que existia cerveja certa e errada.

RINGO – Não importa, amor, porque você tem razão, você sempre tem razão, não importa a cerveja que traz, mas essa cerveja é uma porcaria.

BETSI – Não quero nada entre nós dois. Nem mesmo uma cerveja.

RINGO – Nada.

(*beijam-se*)

Você me deixou aqui abandonado nessa cadeira.

BETSI – Estou aqui com você. Estamos seguros.

(*beijam-se novamente*). (MAYENBURG, 2002, p. 2)

Ou na agressividade dirigida à irmã de Betsi ao conviverem no mesmo espaço:

FREDERIKE – Onde estão as suas giletes? Ela escondeu todas.

RINGO – Não tenho giletes.

FREDERIKE – ainda não nasceu barba em você, bumbum de nenê?

RINGO – sei, sei.

FREDERIKE – Sabe o que?

RINGO – Sei de tudo.

FREDERIKE – O que?

RINGO – Você quer cortar os pulsos para que todos sintam pena de você, quando virem você com o rosto pálido e os lábios roxos em cima do estofado, numa enorme melequeira, e daí vão ter que cuidar de você por muitos dias e mandar os estofados para lavanderia e você vai ficar cheia de ataduras pitorescas nas articulações, eu sei. Já pensei nisso também. Se estivesse querendo mesmo, não usaria gilete. (...) Se estiver querendo a verdade, pega o barbeador elétrico. Deixa a banheira encher e barbeia as suas pernas, é fulminante, e quando a fumaça se dissipar a sua barrigona branca vai estar boiando virada para cima. Isso é elegante e não suja, se estiver querendo mesmo. (MAYENBURG, 2002, p. 13)

Segundo Jung, a anima é um fator da maior importância na psicologia do homem, sempre que são mobilizadas suas emoções e afetos (JUNG, p. 81. 2000). Quanto à anima se é volúvel, desmedida, caprichosa, descontrolada, emocional, às vezes demoniacamente intuitiva, indelicada, perversa, mentirosa, mágica e mística. O animus, pelo contrário, é rígido, cheio de princípios, legalista, dogmático, reformador do mundo, teórico, emaranhando-se em argumentos, polêmico, despótico. (JUNG, 2000, p. 129). A personalidade de Ringo, com base nas falas apresentadas, pode revelar dogmatismo e ao mesmo tempo emoção e descontrole desmedido, representando o jogo anima/animus pertencente à natureza humana.

Esta tipologia de personalidade também é percebida em *As cadeiras*. Na peça, a Velha cobra do Velho o que ele não foi. O que poderia ter sido, mas que lhe faltou ambição. Acusa-lhe de ter brigado com todos seus amigos, seus conhecidos, aqueles que lhe poderiam lhe dar um cargo.

O VELHO: (*Ele chora de repente*) Onde estás, mamãe, mamãe, onde estás, mamãe? (IONESCO, 2004, p. 97)

De acordo com Jung, o pai do sexo oposto ao da criança é uma importante influência no desenvolvimento da anima ou animus, e todas as relações com o sexo oposto, incluindo os pais, são intensamente afetadas pelas projeções das fantasias da anima ou animus. (JUNG, 2000, p. 129). Nesse sentido, a fantasia é subjacente à anima. Quando a anima se intensifica, ela abrande o caráter do homem, tornando-o excessivamente sensível, irritável, de humor instável, ciumento, vaidoso e desajustado. Ele vive num estado de mal-estar consigo mesmo e o irradia a toda volta (JUNG, 2000, p. 81):

FRIDERIKE – Eu vou me matar.

PETRIK – Leve o lixo para baixo antes, está fedendo.

FRIDERIKE – Vou pular pela janela e arrebentar a cabeça no asfalto.

PETRIK – Está bem, não esquece de levar o lixo já que vai descer mesmo. (MAYENBURG, 2002, p. 3)

FRIDERIKE – Eu vou embora.

PETRIK – Não estou ouvindo.

FRIDERIKE – Vou embora.

PETRIK – Você está se repetindo, fofa, me traga alguma coisa bebível, está muito quente.

FRIDERIKE – Não vou trazer nada, vou embora, porque quero ficar longe, ficar fora. (Petrik guarda as coisas na sacola sem dizer nada) O que você está fazendo?

PETRIK – Você tem de levar as coisas se quer ficar fora. Ou você não quer ficar fora? Só quer abrir o bocão e me assustar. (MAYENBURG, 2002, p. 5)

Também a lascívia, a loucura a carência se intensifica quando a anima se manifesta:

PETRIK – Venha (ele começa a montar em Friderike)

FRIDERIKE – Não sinto nada, pode fazer o que quiser comigo.

PETRIK – Assim não é bom.

FRIDERIKE – Não é mesmo.

PETRIK – Faz tempo que não é.

FRIDERIKE – Isso mesmo, nunca foi, o que está fazendo aí na minha perna?

PETRIK – Mas antes, antigamente, você, venha, você (Friderike ri).

FRIDERIKE – Está me fazendo cócegas. Pára. (MAYENBURG, 2002, p.1)

Esse arquétipo: anima/animus, é um dos mais influentes reguladores do comportamento. Ele aparece em sonhos e fantasias como figuras do sexo oposto, e funciona como um mediador fundamental entre processos inconscientes e conscientes. E como coloca Jung (2000, p. 81), ela intensifica, exagera, falseia todas as relações emocionais de pessoas de ambos os sexos.

Considerações finais

O homem ocidental moderno tem a necessidade de afirmar o seu lugar na difusa tradição cultural que o cerca, levando-o a buscar deliberadamente a incorporação do velho ao novo em um processo de desconstrução e reconstrução por meio dos recursos estilísticos encontrados na ironia e na inversão. Mayenburg escreve um texto mordaz, articulado à carência, à dependência, deflagrando a solidão e frustração humana. Faz isso por meio de um discurso crítico que não deixa de se apropriar do que já foi produzido na década de 1950 por Ionesco. Desta forma reitera o que afirma Linda Hutcheon:

A paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de “transcontextualização” e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de ethos pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial. (HUTCHEON, 1989, p. 54)

Retoma-se aqui, também, o conceito de historicização, introduzido por Bertolt Brecht, que diz que historicizar é mostrar um acontecimento ou uma personagem à sua luz social, histórica, relativa e transformável. É “mostrar os acontecimentos e os homens sob seu aspecto histórico, efêmero” (BRECHT, citado em PAVIS, 1999, p. 196), o que levará o espectador a pensar que a sua própria realidade é histórica, criticável e transformável.

Referências

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Disponível em:

file:///C:/Documents%20and%20Settings/Administrador/Meus%20documentos/Downloads/BAKHTIN,%20Mikhail.%20Est%C3%A9tica%20da%20Cria%C3%A7%C3%A3o%20Verbal.%20S%C3%A3o%20Paulo.%20Martins%20Fontes,%202003.%20(1).pdf. Acesso em: 19/6/2016.

CUNHA, A. R. Ionesco e o despertar de um novo teatro. Prefácio do livro *Os Grandes Dramaturgos*: Eugene Ionesco. 12a. ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2002, p. 1-29.

DESGRANGES, F. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.

_____. *Pedagogia do teatro*: Provocação e dialogismo. São Paulo: Hucitec, 2011.

Esslin, M. *O teatro do absurdo*. 3a. ed. São Paulo: Zahar Editores, 1980.

GUINSBURG, J. FERNANDES, S. (orgs). *O pós-dramático*: um conceito operativo? São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

FERNANDES, J. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

_____. *Uma teoria da paródia*. Trad. Tereza Louro Péres. Lisboa: Edições 70, 1989.

IONESCO, E. *A lição e As cadeiras*. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2004.

JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

LEHMANN, H. T. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MAYENBURG, M. V. *Parasitas*. Trad. Christine Röhrig. Texto inédito – cópia eletrônica, 2002. 30 p.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Trad. sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno(1880-1905)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ESCRITAS EM MOVIMENTO: O ENTRECRUZAMENTO DE MEIOS NO BLOG *ISMAEL PELE DE CÃO* E NO LIVRO *OS FAMOSOS E OS DUENDES DA MORTE*

Autora: Natália Cristina Estevão (UFSCAR)¹

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rejane Cristina Rocha (UFSCAR)

Resumo: Este trabalho propõe uma análise que elucide a relação inextricável entre literatura e suas materialidades, considerando que estas influenciam as interpretações e usos do texto. Para tanto, delimitamos como *corpus* de pesquisa o *blog Ismael Pele de Cão* e o livro *Os famosos e os duendes da morte* (2010), de Ismael Caneppele. A proposta é investigar as especificidades dos textos em diferentes meios de inscrição, a partir do conceito de *remediation*, que problematiza a articulação entre diferentes meios técnicos, na medida em que postula que novos meios não superam ou substituem os anteriores, trata-se de uma coexistência entre eles. Ademais, observaremos de que modo a escrita de Caneppele, ao se constituir por elementos diversos, propicia movimentos de entrada e saída dos textos, através da articulação entre distintos meios de inscrição e circulação. Para compreender os movimentos intertextuais propostos nos textos, utilizaremos o conceito de reciclagem cultural cuja proposição é uma revisão do conceito de estética, a partir da reconsideração do paradigma “novidade, originalidade, autenticidade” pela tríade “cópia, reciclagem, seriação”

Palavras-chave: Materialidades da literatura; Literatura brasileira contemporânea; Literatura no contexto digital; Ismael Caneppele.

A proposta deste trabalho é a de realizar uma análise literária acerca do romance *Os famosos e os duendes da morte* (2010) e do blog *Ismael Pele de Cão* de Ismael Caneppele, que leve em consideração as diferentes materialidades² que o texto literário pode assumir na contemporaneidade. A análise parte dos objetos cuja inscrição e circulação são feitas, respectivamente, em formato de livro impresso e de blog disponível na internet. Pretende-se com o desenvolvimento do trabalho explicitar de que modo o *corpus* da pesquisa está em movimento, estabelecendo saídas dos meios em que foram inicialmente inscritos, a ponto de se articularem com outros meios de inscrição e circulação da literatura.

No contexto atual, as diferentes materialidades da literatura têm se tornado objeto de discussões principalmente por conta da produção e circulação de manifestações literárias em outros meios, que não sejam exclusivamente o livro impresso. Todavia, é importante sublinhar que as marcas e efeitos produzidos no texto literário, decorrentes do suporte, sempre se fizeram presentes na literatura. Segundo o professor João Luís Lisboa³ (2015), a interferência que os suportes fazem na história concreta do texto se apresenta de modo explícito, uma vez que o autor observa a importância dos diferentes suportes desde a Antiguidade, ao abordar, por exemplo, a relevância da materialidade das folhas de papiro para a circulação de textos naquele período; nesse sentido, ele esclarece que o suporte material é definidor para a construção, circulação e recepção do objeto. Tal perspectiva se articula com as investigações de Roger Chartier. No livro *Inscrever e apagar* (2007), o historiador da leitura propõe uma discussão sobre as diferentes materialidades do texto, em determinadas obras e momentos históricos específicos. A proposta de Chartier (2007) é elucidar que as relações entre a “criação literária” e suas materialidades são de maior importância, de modo a influenciar nos usos e interpretações dos textos.

O suporte material, quando visto sob a ótica da sociologia por John Thompson (2012), é classificado a partir do conceito de meio técnico. Para Thompson (2012), o meio técnico é o meio pelo qual os “conteúdos simbólicos” são transmitidos de produtor a receptor. Ao desenvolver uma análise sócio-histórica sobre as mídias, o autor esclarece que em toda a história de intercâmbio de informações foi necessário um meio técnico em que se inscrevessem essas informações. Nesse sentido, o desenvolvimento do meio técnico é importante na medida em que representa o potencial de reorganizar as práticas sociais, ao alterar os protocolos de intercâmbio de conteúdos na sociedade. Nas discussões acerca do contexto de produção e circulação de textos literários na contemporaneidade, segundo Rejane Rocha (2014b), não são poucas as vezes em que se constata nos argumentos uma “disjunção opositiva” entre o que se compreende como literário e o que é compreendido como meio técnico. O primeiro, muitas vezes, é entendido como expressão subjetiva, artística, partícipe de uma esfera intangível da Humanidade; enquanto o segundo é visto (somente) como objeto/instrumento que viabiliza a concretização da expressão artística. Para a autora, tal oposição é uma perspectiva sintomática de uma postura que se assumiu no passado e que afeta o posicionamento crítico a respeito da materialidade da literatura até os dias de hoje. No entanto, ao retomar a história da escrita – e da cultura – vê-se que a arte sempre esteve vinculada à técnica e/ou ao meio técnico – nos termos definidos por Thompson (2012). Deste modo, é possível observar que o meio técnico também integra as obras artísticas se constituindo como elemento cultural.

Essa perspectiva de se olhar a literatura de maneira autônoma em relação ao meio técnico, reflete um posicionamento cuja origem remontaria à Antiguidade - quando Platão, ao opor a *tekhnè* à *episteme*, hierarquizou o saber teórico em detrimento das atividades práticas – fato que marcaria a perspectiva crítica contemporânea sobre técnica. Direcionando essas reflexões acerca dos contornos específicos da

literatura, observa-se que o apagamento do meio técnico também se confirma em relação ao texto literário publicado em livro impresso. Roger Chartier (1998) analisa que durante o desenvolvimento da história da literatura – desde a predominância da escrita no Ocidente – houve uma apropriação do livro como principal meio técnico de veiculação do texto literário. Tal apropriação aconteceu de maneira profunda, de modo que o objeto livro foi, aos poucos, deixando de ser visto enquanto suporte e passou a ser compreendido como a forma própria de detenção do literário e expressão da subjetividade.

Nesse sentido, a partir do momento em que as expressões literárias se utilizam de outros meios de veiculação, ocorrem algumas reações de estranhamento e conservadorismos sugerindo que “é como se não pudéssemos ler literatura – talvez nem fazer literatura! – em outro(s) suporte(s)” (ROCHA, 2014b, p. 163). De tal modo, o suporte vai da invisibilidade à valorização. Em muitos momentos, é a partir da valorização do objeto livro que os questionamentos acerca das materialidades da literatura são levantados.

A proposta neste projeto de mestrado é a de partir da análise do *corpus* de pesquisa, com fins de alcançar uma discussão acerca das características da literatura brasileira contemporânea cuja inscrição e circulação se apresentam em diferentes meios técnicos. Pode-se observar que a literatura de Ismael Caneppele traz consigo elementos diversos como componentes do texto (imagens, vídeos, internet), que se articulam com o meio técnico em que ela se inscreve. Nessa perspectiva, se se percebe que as manifestações literárias se apresentam com novas roupagens, é possível questionar se os métodos teóricos críticos de análise literária deveriam permanecer os mesmos, considerando o texto autônomo à sua materialidade. Em outras palavras, se a literatura suscita novos componentes temáticos e estruturais que se articulam aos meios técnicos de sua produção, circulação e leitura, não faria sentido a utilização de um aporte teórico que os levassem em consideração?

Para o desenvolvimento da análise, sublinha-se que mais importante do que pensar se determinados meios técnicos vão manter-se ou ser substituídos, refletimos sobre as marcas que os diferentes componentes estruturais e temáticos dessas manifestações literárias contemporâneas, em conjunção com a escolha do meio técnico, deixam nas categorias que vêm sendo ancoradas em anos de cultura impressa e se esses valores continuam a ter o mesmo sentido no contexto atual, de cultura digital (NUNBERG, 2008).

Literatura inespecífica

De acordo com Roger Chartier (2003, p. 7), a possibilidade de inscrição e circulação nos meios digitais traz consigo mudanças que acarretam em: “transformações nas práticas sociais de escrita e leitura; novas modalidades de público e redefinição de identidades e propriedade das obras”. A fim de apreendermos tais mudanças, estabelecendo uma articulação com o nosso objeto de pesquisa, trazemos a este trabalho a discussão acerca do conceito de *remediation*. Criado por Jay David Bolter e Richard Grusin, a proposta do livro *Remediation: Understanding new media* (1999) é a de investigar a relação e as mediações entre os diferentes meios de inscrição que estão presentes em conjunção na circulação de obras contemporâneas. Os autores trazem ao cenário contemporâneo a discussão proposta por Marshall McLuhan no livro *Understanding media: The Extensions of Man* (1964). Ao fazerem uma apropriação do título, Bolter e Grusin (1999) retomam a reflexão de McLuhan como ponto de partida, com a proposta de repensá-la em um novo contexto⁴.

Ao contrário de alguns críticos que trabalham o conceito de mídia, assumindo que as tecnologias digitais se divorciam dos meios técnicos anteriores, Bolter e Grusin (1999) propõem uma teoria acerca da mediação digital que questiona esta perspectiva. Na esteira do que propôs McLuhan, os autores argumentam que os novos meios técnicos alcançam seu significado justamente por se articularem e remodelarem, de algum modo, os meios anteriores.

*Remediation*⁵ é, portanto, um conceito que postula que nenhum meio técnico supera completamente o meio técnico anterior. Isto é, trata-se menos de uma proposta de superação total de paradigmas tradicionais e mais de uma superposição, uma coexistência entre eles, que proporciona a mudança no modo de utilização de ambos os meios – tanto anterior quanto o novo.

New media are doing exactly what their predecessors have done: presenting themselves as refashioned and improved versions of other media. (...) What is new about new media comes from the particular ways in which they refashion older media and the way in which older media refashion themselves to answer the challenges of new media. (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 15)

Nesse sentido, a proposta de análise de tais autores está baseada em uma concepção genealógica fundamentada em três traços: *immediacy*; *hypermediacy* e *remediation*. *Immediacy* se refere à busca por apagar, pelo menos esconder ao máximo, a mediação feita entre o conteúdo e o suporte material. Isto é, a *immediacy* procura fazer com que o leitor/espectador/internauta⁶ se esqueça da existência do meio técnico, de modo que acredite – ou sinta - que está na presença dos próprios objetos representados. Já a *hypermediacy* tem como objetivo lembrar o leitor/espectador/internauta da existência da materialidade do objeto. Observa-se que esses dois traços são opositivos, mas podem ser vistos como complementares, segundo Bolter e Grusin, na medida em que juntos constituem o terceiro traço que é a *remediation*. A *remediation* se estrutura, portanto, em uma lógica dupla (“*the double logic of remediation*” (1999, p. 5)): o desejo de apagar as mediações ao mesmo tempo em que, em certa medida, reafirma a existência delas.

Our culture wants both to multiply its media and to erase all traces of mediation: ideally, it wants to erase its media in the very act of multiplying them.

In this last decade of the twentieth century, we are in unusual position to appreciate remediation, because of the rapid development of new digital media and the nearly as rapid response by traditional media. Old electronic and print media are seeking to reaffirm their status within our culture as digital media challenge that status. Both new and old media are invoking the twin logics of immediacy and hypermediacy in their efforts to remake themselves and each other. (BOLTER; GRUSIN, 1999, p. 5)

Nessa perspectiva, os meios digitais oscilam entre *immediacy* (transparência) e *hypermediacy* (opacidade). Tal oscilação seria a chave para compreender como os meios de inscrição reinventam seus predecessores. Nas palavras dos autores “(...) *we called the representation of one medium in another remediation, and we argue that remediation is a defining characteristic of the new digital media*” (BOLTER; GRUSIN, 1999, p. 45).

Uma das proposições deste trabalho de pesquisa é a de articular a obra de Ismael Caneppele com o conceito de *remediation*, de modo que possamos ler os textos do autor nos termos propostos pelos críticos Jay D. Bolter e Richard Grusin, considerando que trabalharemos com duas obras, cujas inscrições e circulações acontecem em materialidades diferentes.

Ismael Caneppele é escritor, dramaturgo⁷, ator e roteirista de longametragem. Nascido no estado do Rio Grande do Sul, Caneppele atualmente é colunista do jornal *Zero Hora*, e escreve em blogs⁸ desde o ano de

2009. Além disso, o autor possui três romances publicados: *Música para quando as luzes se apagam* (2007); *Os famosos e os duendes da morte* (2010) e *Só a exaustão traz a verdade* (2014).

O blog a ser analisado neste trabalho é *Ismael Pele de Cão* – acessível pelo endereço eletrônico www.ismaelcaneppele.wordpress.com – administrado por Ismael Caneppele, que o vinha alimentando periodicamente, desde o ano de 2011. Acerca das características da categoria blog, Mercedes Borkorsky (2010) afirma que o termo blog foi definido enquanto uma categoria que abordasse a escrita de si, equivalente ao que seria um diário virtual. Tal classificação pode ser derivada da precocidade com que alguns grupos especializados, sobretudo da área de comunicação, se viram obrigados a definir o que seria o meio blog. Contudo, atualmente, alguns anos distantes de seu surgimento que, todavia, ainda é recente, compreende-se que é possível que haja traços que remontem às escritas sobre si, mas observa-se também que o blog não se limita exclusiva e necessariamente a essa característica. Trata-se de um gênero que está em constante movimento, cuja construção de conteúdos caminha de acordo com as proposições de cada blogueiro.

Observa-se, portanto, que o meio blog não pode ser categorizado como uno e estável, que seja compatível a uma generalização em relação a todos os blogs disponíveis na internet. Ao contrário, a característica que, por hora, pode-se atribuir a este meio de inscrição e circulação diz respeito justamente ao movimento, nos termos de velocidade, intercâmbio de informações, mudança e efemeridade com que os textos são postos e tirados de evidência. Na esteira dessas reflexões, esclarecemos que desde o final do ano de 2014 o blog *Ismael Pele de Cão* vem sofrendo constantes alterações em seu *layout*. Do mesmo modo que os textos outrora ali inscritos estão temporariamente indisponíveis, uma vez que o acesso a esses conteúdos específicos do blog foi delimitado pelo autor como conteúdo privado⁹.

Para a presente análise, tal indisponibilidade é sintomática e representativa da não fixidez que os meios digitais, especificamente o blog, apresentam como característica de si mesmos. Isto é, confirma-se a premissa de Irene Machado (2002, p. 75), de que as formas digitais podem desferir um “golpe” contra a fixidez e a hierarquia, de modo a liberar as classificações e formas culturais e colocá-las em interação. Além disso, acerca da recente indisponibilidade do conteúdo ao público, há questionamentos que circundam protocolos ligados à materialidade dos textos. Sabe-se que o conteúdo de *Ismael Pele de Cão* foi fechado ao público por solicitação da editora de publicação do último livro de Ismael Caneppele, *Só a exaustão traz a verdade*, em 2014. Isto é, existe uma relação implícita entre a indisponibilidade do conteúdo do blog e a publicação do novo livro impresso.

Irene Machado (2002), ao discutir as possibilidades da escrita digital intui:

O que teria de comum entre mito, romance, história em quadrinhos, filme, vídeo-game e a novíssima hipermídia? Cada um a seu modo cumpriu o desafio de organizar um dos mais antigos gêneros da tradição ocidental: a narrativa. Acompanhar o desenvolvimento da narrativa em sua fase digital tem sido tarefa para engenheiros, escritores, roteiristas, comunicólogos, teóricos de literatura, designers de software, artistas e cientistas. Cada um traz sua contribuição para a construção de narrativas em ambientes digitais, com recursos, dentre outros, da tridimensionalidade. A narrativa, que saiu da boca dos narradores orais, se deitou nas páginas tipográficas (...) agora é vídeo-game e hipermídia. Nada indica que todas as possibilidades já foram esgotadas. (2002, , p. 72)

Ismael Pele de cão dá sequência ao que a autora aponta acima como o ato de narrar, na medida em que veicula no blog expressões literárias produzidas pelo autor.

Ressalta-se que essas expressões apresentam suas particularidades decorrentes do meio em que estão inscritas, de modo que as diferentes postagens de Ismael Caneppele não seguem um padrão pré-determinado. O que se pode assinalar é que as manifestações literárias possuem caráter hipertextual, sendo algumas delas estruturadas por texto verbal, música, vídeos, fotos (não necessariamente todos estes elementos em uma mesma postagem), que juntos compõem o texto. Trata-se de uma composição, em que não há a hierarquização de elementos, que mobiliza uma leitura multimodal¹⁰, uma vez que ao acessar o blog é proposto ao leitor/espectador/internauta que o mesmo leia, assista, escute. Na realidade, a decisão de caminhar (clicar) por esses diferentes elementos é do leitor/espectador/internauta, visto que é ele quem escolhe se explora os movimentos multimodais de saída de um elemento ao outro da postagem.



Figura 1: “Anotações no cemitério de Vila Formosa”, postagem feita em Ismael Pele de Cão por Ismael Caneppele em 29 de julho de 2011.

Se retomarmos aqui o conceito de *remediation*, observamos que as postagens e a leitura propostas por Ismael Caneppele não se configuram como algo completamente novo. Trata-se de uma reformulação de modos

possíveis de escrita que vêm sendo propostos, dentro de suas possibilidades técnicas, no decorrer da história da literatura. A novidade aqui não é uma leitura multimodal, hipertextual e não linear, mas o modo como ela se articula com o meio técnico que é o computador¹¹, movimentando-se em ambiente digital. Essa articulação se relaciona à lógica e estratégias da *remediation* que, para Bolter e Grusin (1999, p. 53) não se foca na relação entre dois produtos diferentes, mas na relação das produções:

The logic of remediation we describe here is similar to Derrida's (1981) account of mimeses, where mimeses is defined not ontologically or objectively in terms of the resemblance of a representation to its object but rather intersubjectively in terms of the reproduction of the feeling of imitation or resemblance in the perceiving subject. "Mimesis here is not the representation of one thing by another, the relation of resemblance or identification between two beings, the reproduction of a product of nature by a product of art. It is not the relation of two products but two productions. And of two freedoms... True mimesis is between two producing subjects and not between two produced things."

Assim sendo, observa-se que Ismael Caneppele não deixa de lado o texto verbal, canonizado no Ocidente como difusor de textos literários, mas ele acrescenta aos textos fotografias e links do *Youtube*, repaginando características do livro. Além disso, para Bolter e Grusin (1999) um exemplo de *hypermediacy* se dá nas páginas da internet, que propõem o acesso concomitante de links e janelas, assim como acontece no blog de Caneppele. Para os autores o híbrido de diferentes formas e textos relembram o leitor/espectador/internauta da existência da materialidade do objeto.

A proposta de investigar o intercâmbio entre blog e romance, a partir de uma análise que privilegie a relação inextricável entre materialidade verbal e não verbal abrange a relação entre meios,

embasadas pelo conceito de *remediation*, e a relação entre os textos, baseadas na concepção de intertextualidade. Compreende-se por intertextualidade a referência explícita ou implícita feita de um texto a outro texto pré - existente, o que gera a atualização do texto citado. Portanto, intertextualidade ocorre quando os textos estabelecem uma relação dialógica entre si. Para analisar a intertextualidade na escrita de Ismael Caneppele nos remetemos ao conceito de *Reciclagem cultural* proposto por Jean Klucinskas e Walter Moser (2007). Segundo estes autores há uma mudança, e conseqüentemente, uma crise no que se compreende como estética da obra de arte contemporânea, que está intrinsecamente ligada aos processos de repetição e transformação da escrita. Para repensar essa crise, os autores propõem o estudo da relação que se estabelece na estética da arte a partir da incorporação da noção de materialidade.

Ela [a estética da cultura] aborda as representações culturais por sua materialidade, para voltar a atenção sobre uma lógica da produção que não é a expressão artística. A obra de arte não é a realização de uma ideia, e o material não se reduz a ser o veículo de uma significação. A arte vê-se recolocada no contexto geral das práticas culturais. Pensar a estética é uma solução para contornar o impasse da doutrina metafísica da arte. É descrever a nova maneira de realizar a experiência da cultura. (KLUCINSKAS; MOSER, 2007, p. 28)

Nesse sentido, a reciclagem se apresenta como um processo constitutivo à produção das obras. Ao identificar uma nova sensibilidade estética nesse novo quadro cultural, que é o período contemporâneo, marcado pela convergência¹² entre as mídias, o conceito de reciclagem cultural investiga possibilidades de compreensão de tais mudanças. A proposição dos autores é de levar em consideração a ideia de que a obra de arte não é puramente formal, ou seja, é necessário realizar uma revisão do conceito de estética, construindo-a a partir de um contexto de

convergência entre as mídias e “incertezas categoriais” (KLUSCINSKAS; MOSER, 2007, p. 20). Deste modo, Klucinskas e Moser (2007, p. 34) repensam a obra de arte desde uma retomada da conceituação estética, reconsiderando o paradigma “novidade, originalidade, autenticidade” que, no contexto atual apoia-se cada vez mais na tríade “cópia, reciclagem, seriação”.

Inicialmente, se a reciclagem cultural pode estar relacionada com as ideias de cópia, pastiche, paródia, reaproveitamento, colagem (diferentes tipos de intertextualidade), em um segundo nível, os autores também a relacionam ao conceito de *remediation*.

Superpondo todas essas facetas semânticas [incorporação, transferência, relações de propriedade, conotação religiosa e relações de rivalidade e de controle], chega-se a uma operação de *remediation* de grande complexidade, que implica retomada, deslocamento e refuncionalidade, mas numa relação de incorporação que pode incluir tensões conflituosas e desafios de propriedade, adotando as relações já teorizadas da imitação e da tradução. Pode-se assim afirmar que o conceito proposto como central por Bolter e Grusin (1999) cobre uma larga parte do campo semântico do processo de reciclagem. No entanto, é preciso pensar a reciclagem menos como uma recuperação de materiais e mais como uma estratégia para transpor funções e modos de funcionamento, já existentes, para novos fundamentos tecnológicos e materiais. (KLUCINSKAS; MOSER, 2007, p. 39)

Assim sendo, para os autores, a *remediation* introduz especificações culturais que levam em consideração o momento histórico e cultural específico, estabelecendo uma articulação com “a atual dinâmica cultural das práticas recicladoras, uma vez que a reciclagem, teorizada enquanto *remediation* mostra ser uma lei geral do funcionamento das mídias” (KLUCINSKAS E MOSER, 2007, p. 39).

Tendo em vista as considerações tecidas até aqui, observa-se a retomada dos textos verbais feitas por Ismael Caneppele, nos diferentes meios de inscrição. No romance *Os famosos e os duendes da morte* (2010) encontra-se o seguinte trecho

Estar perto não é físico. (...) Lá, falava-se mal dos computadores. Da perda de tempo que era passar horas sentado de frente para uma tela brilhante. (...) **Estar perto não era físico**, mas eles não conseguiam entender. Não entendiam os que precisavam se isolar da cidade para sair da realidade ou para conhecer um instante de vida, mesmo que ele terminasse assim que a conexão caísse. (CANEPPELE, 2010, p. 11)¹³

Do mesmo modo que podemos notar a intertextualidade com o texto publicado em seu blog:

Impedimentos decorrentes de distâncias físicas machucam a alma. Por mais que faça sol, haverá sempre a possibilidade de uma existência aniquilada de mim. **Estar perto nem sempre é físico.** Quase todos os lugares guardam a possibilidade de um novo eu que eu poderia vir a ser, mas escolhi o não pertencimento para habitar. (CANEPPELE, 2011)¹⁴

Ainda que inscritas em materialidades distintas, é possível reconhecer traços característicos da escrita de Ismael Caneppele. O que se caracteriza como uma questão relevante se considerada do seguinte ponto de vista: já que conseguimos reconhecer a escrita de Caneppele nos dois meios técnicos, isso quer dizer que o suporte não faz diferença para a fruição do texto literário? A nosso ver, o suporte material é fundamental para as interpretações e usos que se fazem de determinado texto. A materialidade da literatura importa tanto quanto o conteúdo simbólico por ele veiculado, o que nos leva à pretensão de observar ao longo do desenvolvimento da pesquisa, justamente como dois meios distintos podem se aproximar, coexistir e se modificarem mutuamente.

No caso de Caneppele, observa-se que uma das principais estratégias de composição de sua escrita é o movimento entre os diversos elementos que a constitui. Este movimento na escrita é reconhecido tanto em seu romance *Os famosos e os duendes da morte* (2010), como no blog *Ismael Pele de Cão*. Compreendemos que o movimento se caracteriza como um resultado da intertextualidade, analisada sob a ótica da reciclagem cultural e da articulação entre os meios de inscrição, analisada pela conceituação de *remediation*.

Para realizar a análise, a história do percurso de criação do livro *Os famosos e os duendes da morte* (2010) se apresenta de modo central para pensarmos acerca da perspectiva de análise da *remediation*, observando as relações entre o livro e os outros meios. Em primeiro lugar, a escrita do livro foi interrompida para ceder lugar à filmagem do longa-metragem homônimo, cujo roteiro foi escrito em parceria feita entre o autor Ismael Caneppele e o diretor do filme Esmir Filho. Depois de terminada a produção fílmica, o autor retornou à escrita do romance e afirma em entrevistas¹⁵ que algumas das soluções narrativas para o livro foram possibilitadas graças às experiências e desenvolvimentos cinematográficos. Na capa do livro, uma reprodução fotográfica de cenas do filme entre os atores (um deles o próprio Caneppele) que, vale a pena dizer, não eram atores profissionais. Os protagonistas foram escolhidos por Esmir Filho e Caneppele por meio da internet.

Embora Ismael Caneppele tenha assumido a autoria do livro, o escritor declara que mais do que um livro, *Os famosos e os duendes da morte* (2010) se compõe como um movimento¹⁶ caracterizado, sobretudo, pelas estratégias de criação colaborativa. Tal movimento seria composto pelo livro, pelo filme, pelos vídeos (cujos *links* estão dispostos nas páginas do livro e publicados no *Youtube*), pelas fotografias feitas pelos atores e pela música (elemento também presente na obra). Nesse sentido, é interessante perceber que a construção desse romance oferece movimentos de saída (ROCHA, 2014a) do texto. As saídas do romance, neste caso, são

possibilitadas justamente pelo diálogo que ele estabelece com os outros meios, mas, sobretudo, por conta dos endereços eletrônicos inscritos nas páginas do livro, que direcionam o leitor a uma outra instância de leitura-fruição da obra: os vídeos disponíveis na internet¹⁷, feitos com os mesmos atores do filme, mas que apresentam conteúdos que são inscritos exclusivamente nesse meio.

Esse movimento de saída é caracterizado de modo a explicitar que o que é acentuado é a própria possibilidade de saída do romance, uma vez que o narrador não descreve o que ocorre nos vídeos que assiste na internet, mas oferece os *links* para que o leitor decida se quer encerrar-se nas páginas do livro, ou se se arrisca na abertura proposta pelos *links*, o que efetivaria uma leitura propriamente transmídia¹⁸ (JENKINS, 2009). Trata-se de um livro narrado em primeira pessoa que aborda as angústias de um adolescente insatisfeito que, ao dispender a maioria do tempo diante da tela do computador, perscruta caminhos de partida, entre eles o suicídio. Essa busca por caminhos de partida, em conjunção com a estrutura proposta pela obra, questiona os limites da literatura contemporânea, no que tange o romance, e os outros meios que compõem o movimento.

Ressalve-se que o romance, gênero em constante devir, pode ser analisado a partir da perspectiva da *remediation*, na medida em que, sendo publicado em contexto das tecnologias digitais, é por elas permeado e se reconfigura de modo a que se apresente como uma confluência entre o meio técnico tradicional do livro e as possibilidades de leitura digitais, propostas sobretudo no *Youtube*. Para a crítica Katherine Hayles (2009), esse fenômeno pode ser compreendido em termos de contaminação¹⁹, isto é, todo texto contemporâneo é, em alguma instância, digital, ainda que publicado de modo impresso, dado o contexto culturalmente digital em que se insere.

(...) as tecnologias digitais fazem mais do que marcar as superfícies dos romances impressos e contemporâneos. Elas também colocam em jogo: dinâmicas que interrogam e reconfiguram as relações entre autores e

leitores, seres humanos e máquinas inteligentes, código e linguagem. Os livros não vão desaparecer, mas também não vão escapar dos efeitos das tecnologias digitais que os interpenetram. Mais do que um modo de produção material (embora o seja), a digitalidade tornou-se a condição textual da literatura do século XXI. (HAYLES, 2009, p. 185).

Assim sendo, este trabalho investiga os limites e medidas da mútua contaminação entre o impresso e o digital, que podem ocorrer em termos de meios técnicos em confluência com termos estéticos. Para estes fins, outro conceito importante para a discussão deste trabalho de pesquisa se refere à *Inespecificidade*, proposto por Florencia Garramuño (2014). Enquanto a *remediation* investiga a relação entre os diferentes meios técnicos, e a reciclagem cultural analisa a relação entre os textos – considerando também os meios, Florencia Garramuño (2014) articula esses meios com o campo da arte contemporânea, além de também desenvolver sua análise especificamente para a literatura. A autora compreende que as obras contemporâneas são inespecíficas na medida em que são compostas de modo heterogêneo, de maneira a ressaltar o desenquadramento de forma e gênero das obras. Isto é, evidencia-se na literatura contemporânea a porosidade entre as fronteiras de gêneros e meios de inscrição.

Frutos estranhos e inesperados, difíceis de ser categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas dos desenquadramentos de origem, de gêneros – em todos os sentidos do termo – e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se. Nem em um local nem noutro, nem de um ou de outro lugar, nem numa disciplina nem noutra, trata-se de obras que não são necessariamente semelhantes em termos exclusivamente formais. (GARRAMUÑO, 2014, p. 11 e 12)

Nesse contexto, a autora delimita que são inespecíficas as obras que de alguma maneira questionam categorias definidas e “estáveis” da história da literatura. Florencia Garramuño (2014) explicita que um dos principais fatores que caracterizam a inespecificidade é o conceito de entrecruzamento de meio, que se refere justamente às obras que apresentam o movimento entre os diferentes meios como modo de sua composição.

Na aposta no entrecruzamento de meios e na interdisciplinaridade, é possível observar uma saída da especificidade do meio, do próprio, da propriedade, do enquanto tal de cada uma das disciplinas, uma expansão das linguagens artísticas que desborda os muros e barreiras de contenção. E é importante estudar o percurso desse entrecruzamento como um discurso contra a especificidade do meio porque esse percurso permite desentranhar alguns dos sentidos históricos mais importantes dessa aposta no inespecífico na arte contemporânea. (GARRAMUÑO, 2014, p. 15)

As obras de Ismael Caneppele caminham rumo ao inespecífico, uma vez que propõem uma escrita heterogênea, composta pelo movimento e pelo diálogo entre os meios. O entrecruzamento proposto neste projeto se articula de diferentes maneiras no objeto de pesquisa, já que o livro se apresenta entrecruzado com os diferentes meios digitais (Youtube, filme, música), do mesmo modo que o blog se entrecruza com o meio impresso e com os diferentes elementos digitais em sua composição. A respeito do entrecruzamento de meios, Florencia Garramuño (2014, p. 87) postula que:

(...) a crise da especificidade não foi o único modo como a arte contemporânea foi definindo uma ideia de inespecificidade e nãoapertencimento. (...) a literatura expandiu seu meio ou suporte para incorporar, de modo crescente outras linguagens no interior de seu discurso – com a incorporação de fotografias, imagens, blogs, chats e e-mails (...).

Tendo em vista as reflexões desenvolvidas até aqui, percebe-se que o entrecruzamento de meios não se trata somente do cruzamento de meios diferentes, mas também da articulação entre diferentes mundos por meio do texto literário. Se os conceitos de obra, autor e leitor foram construídos historicamente, decorrentes da instituição do livro, no momento em que a literatura passa a se inscrever e circular em meios digitais, tais conceitos se veem, de certo modo, desestabilizados. Por este motivo, esta pesquisa se propõe a pensar o literário nos novos caminhos digitais que expandem a própria noção de materialidade, para investigar quais as marcas do digital sobre as categorias que vêm sendo ancoradas em anos de cultura impressa, de modo a investigar se esses valores continuam a ter o mesmo sentido no contexto atual de cultura digital. Sobre esses novos e incertos caminhos que propomos fundamentar em nossa pesquisa, percebe-se que:

(...) talvez reste a sensação desconcertante de que estamos diante de uma modificação do que se entende por “literário”. Antes, contudo, o desconcerto do que a ingenuidade de “pensar que la literatura, como conjunto de prácticas insertas en el funcionamiento dinâmico, complejo y conflictivo de las culturas contemporáneas, no se iba a ver afectada.”²⁰(ROCHA, 2014a, p. 285)

Assim sendo, consideramos que os meios técnicos podem ser vistos não apenas em termos estéticos, mas articulados às esferas social e econômica. Do mesmo modo que propõem Bolter e Grusin (1999), os meios são agentes culturais e, por isso, devem ser encarados como componentes do funcionamento sócio-cultural que emergem em determinados contextos.

Notas

¹ Este trabalho de pesquisa é desenvolvido com o apoio da FAPESP.

² Compreende-se por materialidade o meio material no qual a literatura é inscrita e circulada, levando em consideração as práticas e maneiras em que os textos são construídos em cada momento histórico.

³ O professor da Universidade Nova de Lisboa discute sobre o assunto na entrevista concedida ao Programa de Doutorado “Materialidades da Literatura”. Disponível em: <https://matlit.wordpress.com>.

⁴ Ao afirmar a recontextualização da teoria de Marshall McLuhan (1964), não nos referimos à hierarquização da importância das discussões. A proposta feita por Bolter e Grusin (1999) é compreendida em termos de continuação da discussão proposta por McLuhan, que escreveu sua obra em um determinado momento, em que as propostas de meios e mediações eram diferentes.

⁵ Como não há tradução da obra de Bolter e Grusin (1999) para a língua portuguesa, escolhemos manter a utilização do texto na língua original. Do mesmo modo, preferimos não utilizar a tradução literal do termo em português – remediação, visto que os significados atribuídos à palavra remediação na língua portuguesa diferem dos significados estabelecidos na língua portuguesa.

⁶ Expressão utilizada por Néstor García Canclini, no livro *Leitores, Expectadores e Internautas* (2008) que discute, entre outras coisas, o lugar do fruidor da obra na contemporaneidade.

⁷ Em 2014, com o texto *Manifesto Silêncio*, Ismael Caneppele recebeu pela Fundação Nacional de Artes o Prêmio Funarte de Dramaturgia, em que foram contemplados quinze textos inéditos para teatro em todo o Brasil.

⁸ Os blogs são: www.texassucks.wordpress.com e www.ismaelcaneppele.wordpress.com.

⁹ Ressalta-se que o conteúdo do blog que compõe o *corpus* de análise dessa pesquisa foi previamente selecionado e arquivado.

¹⁰ Utilizando o termo multimodal em detrimento de multimídia, segundo a definição proposta por Pierry Lévy em *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea* (1999, p. 68): O termo multimídia pode induzir ao erro, já que parece indicar uma variedade de suportes ou canais, ao passo que a tendência de fundo vai, ao contrário, rumo à interconexão e à interação. Em resumo, quando ouvirmos ou lermos o termo “multimídia” em um contexto no qual ele não parece designar um tipo particular de suporte, é necessário ser caridoso e atribuir ao enunciador a intenção de designar um horizonte de unimídia multimodal, ou seja, a constituição progressiva de uma estrutura de comunicação integrada, digital e interativa”.

¹¹ O blog também pode ser acessado por outros dispositivos digitais que viabilizem o acesso à internet.

¹² No glossário apenso ao seu livro, Henry Jenkins (2009, p. 377) define o termo: “palavra que mudanças tecnológicas, industriais, culturais e sociais no modo como as mídias circulam em nossa cultura. Algumas das ideias comuns expressas por este termo incluem o fluxo de conteúdos através de várias plataformas de mídia, a cooperação entre múltiplas indústrias midiáticas, a busca de novas estruturas de financiamento das mídias que recaiam sobre os interstícios entre antigas e novas mídias, e o comportamento migratório da audiência, que vai a quase qualquer lugar em busca das experiências de entretenimento que deseja. Talvez, num conceito mais amplo, a convergência se refira a uma situação em que múltiplos sistemas de mídia coexistem e em que o conteúdo passa por eles fluidamente. Convergência é entendida aqui como um processo contínuo ou uma série contínua de interstícios entre diferentes sistemas de mídia, não uma relação fixa”.

¹³ Todos os grifos feitos nas obras Citações de Ismael Caneppele são nossos.

¹⁴ Esse texto se intitula “Enquanto houver pai” e foi publicado em 12/06/2011.

Referências

BORKOSKY, M. Te cuento mi vida: El blog como género popular. In: *Escribiré y seré millones: escritura autobiográfica contemporánea*. Argentina: Universidade Nacional de Tucumán, 2010.

BOLTER, J. D. e GRUSIN, R. *Remediation*. Understanding new media. Cambridge: First MIT Press, 1999.

CANEPPELE, I. *Os famosos e os duendes da morte*. 1ª. ed. São Paulo: Iluminuras, 2010.

CANEPPELE, I. Anotações no cemitério de Vila Formosa. Disponível em: www.ismaelcaneppele.wordpress.com.br. Acesso em 20 de abril de 2014.

_____. Enquanto houver pai. Disponível em: www.ismaelcaneppele.wordpress.com.br. Acesso em 20 de abril de 2014.

CHARTIER, R. Inscrever e apagar. Cultura escrita e literatura (séculos XI-XVIII). Trad.: Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora da UNESP, 2007.

_____. *Os desafios da escrita*. Trad.: Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: UNESP, 2002.

_____. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Trad.: Reginaldo Carmello Correa de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial/Ed. UNESP, 1998.

GARRAMUÑO, F. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad.: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

JENKINS, H. *Cultura da convergência*. Trad.: Susana Alexandria. 2 ed. São Paulo: Aleph, 2009.

KLUSCINSKAS, J.; MOSER, W. *A estética à prova da reciclagem cultural*. Trad.: Cleonice Mourão. SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, 1º sem. 2007, p.17 - 42.

LEMOES, A. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. 5. Ed. Porto Alegre: Sulina, 2010.

LÉVY, P. *O que é virtualização*. In: O que é o virtual. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996, p. 15-25.

_____. *Cibercultura*. Trad.: Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999.

MACHADO, I. Gêneros no contexto digital. In: LEÃO, Lucia (Org.) *Interlab. Labirintos do pensamento contemporâneo*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002, p. 71 – 82.

NUNBERG, G. The places of books in the age of eletronic reproduction. Representation. Spring, nº. 42, University of California Press, 1993, p. 13 - 37. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2928616?origin=JSTOR-pdf>. Acesso em: dezembro de 2008.

ROCHA, R. C. Melancolia in progress: uma leitura de Os famosos e os duendes da morte. Brasileira – *Journal for Brazilian Studies*. Aarhus, vol 3. n.1, julho, 2014a, p. 265 – 287.

_____. Contribuições para uma literatura em contexto digital. *Revista da Anpoll*, Florianópolis, nº 36, , jan.- jun, 2014b, p. 160-186.

SCHITTINE, D. Blog: comunicação e escrita íntima na internet. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2004.

THOMPSON, J. B. *A mídia e a modernidade. Uma teoria social da mídia*. Trad.: Wagner de Oliveira Brandão. 7. ed. Petrópoles: Vozes, 2005.

VIEGAS, A. C. Quando a técnica se faz texto ou a literatura na superfície das redes. In: JOBIM, J. L. (Org.). *Literatura e informática*. Rio de Janeiro: FAPERJ/EDUERJ, 2005. p. 33-46.

LAVOURA ARCAICA E AS NARRATIVAS ENCAIXADAS

Prof. Dr. Otto Leopoldo Winck (UNIANDRADE)

Resumo: Há várias relações possíveis entre as narrativas secundárias e a narrativa primária da qual elas se originam. Segundo Genette, numa reavaliação de seu estudo *O discurso da narrativa*, são basicamente seis estas relações: a função explicativa, a função preditiva, a função temática, a função persuasiva, a função distrativa e a função obstrutiva, todas elas sinteticamente explicadas em nossa comunicação. Em *Lavoura arcaica*, romance de Raduan Nassar, ocorre uma dessas narrativas encaixadas. No capítulo 13, a narrativa principal se interrompe para dar lugar a uma narrativa secundária. Esta historieta de sabor sapiençal, com seus dois finais, é de certa forma o núcleo temático do romance. Aí estão condensadas as duas forças em luta, o moderno e o arcaico – e aí está anunciada, de forma velada, como esboço, o final trágico da história. Lançar um olhar sobre as relações que esta metanarrativa estabelece com a narrativa primária, e de que modo aquela joga luz sobre esta, é o nosso objetivo neste trabalho.

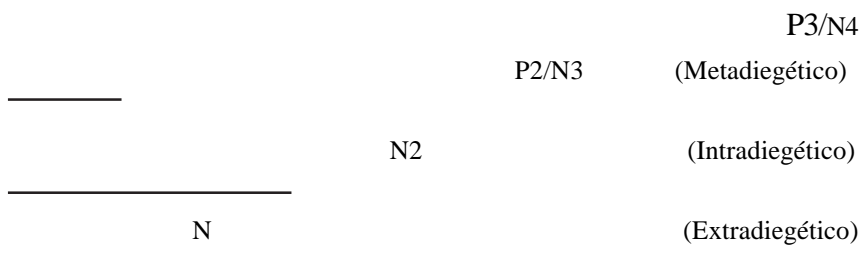
Palavras-chave: Narrativas encaixadas; Lavoura arcaica; Raduan Nassar; Gérard Genette.

Narrativas e *matrioskas*

Narrativas encaixadas, isto é, narrativas dentro de outras narrativas, não são um privilégio da ficção contemporânea. O relato de Ulisses aos feácios, na *Odisseia*, as histórias de Sherazade, em *As mil e uma noites*, a peça dentro da peça, na segunda cena do terceiro ato de *Hamlet*, são exemplos de que este recurso é tão antigo quanto a própria narrativa. É verdade que em algumas narrativas modernas, como em *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, este procedimento é levado a um alto grau de complexidade e autorreflexividade. Talvez o que diferencia a literatura moderna (e a pós-moderna mais ainda) daquelas que a precederam seja o uso mais consciente, crítico e/ou paródico de determinados expedientes desde sempre postos a disposição dos narradores. E neste sentido, o recurso do encaixe de narrativas, do qual os autores contemporâneos com frequência lançam mão, não deve ser visto como apenas mais um a disposição no arsenal dos procedimentos narrativos.

Há várias relações possíveis entre a(s) narrativa(s) secundária(s) e a narrativa primária na qual elas se engastam. Gérard Genette foi um dos primeiros a tentar uma sistematização e classificação destas relações. No *Discurso da narrativa* (GENETTE, 1995), importante seção do seu livro *Figures III*, ele esboça uma primeira tentativa de catalogação, mais tarde retificada e ampliada em *Nuevo discurso del relato* (1998). Ele parte da premissa de que “*todo o acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o acto narrativo produto dessa narrativa*” (GENETTE, p. 227. Grifo do autor.). Assim, por exemplo, a narrativa da qual Ulisses é personagem, a *Odisseia*, é a narrativa primeira, e a narrativa da qual ele é narrador (e também personagem), o relato aos feácios, dos cantos IX ao XII, é a narrativa segunda – ou narrativa primária e narrativa secundária, para evitar uma valoração hierárquica, como Genette já havia proposto a respeito das anacronias (GENETTE, 1998, p. 62). O narrador

da primeira é um narrador **extradiegético**, pois, de fato, ele se encontra **fora** do universo diegético da narrativa. O narrador da segunda é **intradiegético**, pois ele se situa, ao contrário, **dentro** da diegese. Quando, no canto XI, Ulisses relata a sua estadia no Hades e, de passagem, conta a história de inúmeros mortos que por lá vislumbrou, estas histórias são **metadiegticas**, pois localizam-se num outro nível, subordinado ao estágio anterior que já era a narrativa dentro da narrativa do relato de Ulisses. Para facilitar a compreensão dessas passagens de nível, podemos representá-las no seguinte diagrama:



Eis como Carlos Reis explica esse quadro, antes substituindo o termo **meta** por **hipodiegtico**:

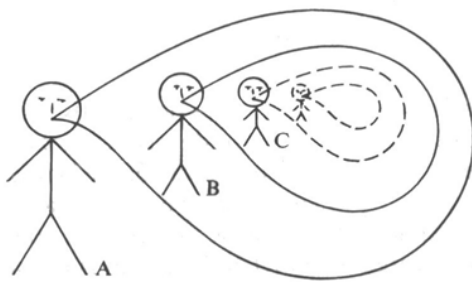
Assim, dir-se-á que N é um narrador do **nível extradiegético**, relatando uma história em que pode ter tomado parte ou não; por sua vez, P é uma personagem colocada no nível **intradiegético**, à qual cabe circunstancialmente o papel de narrador dentro da história: abre-se então um nível **hipodiegtico**, em que se encontram personagens (e também, naturalmente, ações, espaços etc.) dessa história engastada na primeira; se uma personagem P2 deste **nível hipodiegtico**, eventualmente narrar ainda outra história, tal personagem desempenhará então também a função de narrador (N3) do **nível hipodiegtico**, responsável pela constituição de um quarto **nível narrativo** (REIS; LOPES, op. cit., p. 134. Grifos dos autores.).

E assim por diante, como aquelas bonecas russas, as **matrioskas**, colocadas uma dentro da outra.

É necessário, é bom frisar, não confundir o narrador extradiegético com o autor empírico. Em outras palavras,

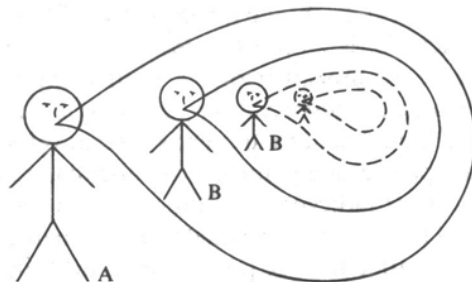
não se confundirá o carácter extradiegético com a existência histórica real, nem o carácter [intra]diegético (ou mesmo metadiegético) com a ficção: Paris e Balbec [de *Em busca do tempo perdido*, de Proust], estão no mesmo nível, se bem que um seja real e o outro fictício (...). (GENETTE, 1995, p. 229).

O problema reside quando se confunde, explica Genette, a qualidade de **extradiegético**, que é um feito de nível, com a qualidade de **heterodiegético**, que é um feito de relação. Genette nos esclarece essas relações de níveis com o seguinte desenho:



Aqui, A é um narrador extradiegético (o autor de *As mil e uma noites*, para ficarmos no exemplo de Genette) que emite um relato primário no qual há um personagem intradiegético B (Sherazade) que por seu turno se torna o narrador de um relato hipodiegético, em que um personagem hipodiegético C (Simbad) pode porventura converter-se no narrador de um outro relato subordinado, e assim por diante.

Mas também pode ocorrer uma interferência entre as relações de nível:



Aqui, A é um narrador extradiegético (o narrador da *Odisseia*, digamos) que emite um relato primário no qual há um personagem intradieгético B (Ulisses) que por sua vez se converte em narrador de um relato hipodieгético (cantos IX a XII), em que figura como protagonista (e, neste caso, também, narrador autodieгético). Tal situação se expressa pela duplicação da letra índice B.

Convém deixar claro, ademais, que muitas vezes a narrativa que recebe maior investimento não é necessariamente a primária, que às vezes não passa de moldura ou pretexto para a inclusão de relatos derivados, ou, para nos atermos à representação vertical de Genette, patamar para a edificação de outros níveis (andares) narrativos.

Jogos de espelhos

E quais são as relações que unem os extratos intra e metadieгéticos à narrativa primeira na qual se insere? No *Discurso da narrativa*, três funções são apontadas: a função explicativa, quando o metarrelato tem o encargo de “explicar” determinado aspecto da diegese; a função temática, quando o vínculo se dá puramente mediante relações de semelhança ou oposição entre os temas; e uma função a que Genette

não nomina mas que poderíamos chamar de função narrativa, que é quando não há nenhuma relação lógico-temática entre diegese e metadiegeese, o relato derivado assumindo simplesmente um papel narrativo (GENETTE, 1995, p. 231-233).

Em contato com outras três funções não de todo coincidentes desenvolvidas por John Barth (1991), Genette apresenta em *Nuevo discurso* uma nova classificação, mais detalhada e quiçá mais funcional:

1. **Função explicativa** – analepse metadieética, como o supracitado relato de Ulisses aos feácios.

2. **Função preditiva** – ao contrário da anterior, aqui é uma prolepse metadieética, que revela, não as causas, mas o desenrolar da diegese, como por exemplo oráculo de Édipo.

3. **Função temática pura** – “instituindo relações de similitude ou contraste, muitas vezes mediante significados simbólicos e alegóricos, entre aqueles mesmos eventos” (SILVA, 1999, p. 763): o *mise en abyme*, um caso extremo desta modalidade, é um exemplo de identidade máxima entre narrativa primária e secundária, funcionando esta como que uma réplica em miniatura daquela.

4. **Função persuasiva** – quando o relato metadieético reage sobre a diegese primária: assim, Sherazade, contando histórias, posterga sua morte.

5. **Função distrativa** – aqui, a narrativa secundária cumpre o único papel de contar uma história, que não tem nenhuma relação direta com a diegese primeira nem interfere sobre o seu desenvolvimento.

6. **Função obstrutiva** – esta função difere da anterior apenas pelo fato de que seu objetivo não é entreter mas obstruir, impedir que algo aconteça, e o exemplo é novamente Sherazade, que conta histórias para não morrer.

Percebe-se que as últimas três funções não são, na verdade, excludentes, constituindo-se antes como subdivisões da terceira, a função temática. Reordenando essa (nova) tipologia genettiana, propomos o seguinte quadro:

Narrativas metadieéticas

Um aerólito barroco nos céus naturalistas

Este romance surpreende primeiramente pela densidade de sua prosa, repleta de metáforas e imagens inusitadas, num jorro quase onírico do fluxo de consciência do narrador/protagonista, entremeada de longas falas de seus interlocutores. Seu *incipit* já dá um idéia de seu estilo:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um undo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo (NASSAR, 1989, p. 7).

A densidade da linguagem, porém, não é gratuita: é como o reflexo da densidade do tema: a volta de André, o “filho pródigo” à casa paterna; a tensa viagem de retorno, ao lado do primogênito, Pedro, verdadeiro lugar-tenente do pai; e o drama da sexualidade e da paixão, amplificados pelo interdito do incesto: a feroz atração que André sente por sua irmã caçula, Ana. Ademais, uma atmosfera ao mesmo tempo mediterrânea, bíblica, oriental e interiorana envolve toda a narrativa. Todavia, um dos eixos temáticos, quicá o mais importante, parece ser o embate entre uma pesada tradição patriarcal, representada pela figura quase hierática do pai, e os anseios de liberdade do filho. De um lado, paciência e submissão, um tempo estático que a todos envolve e oprime; do outro, um tempo móvel, que anseia por mudanças e se manifesta em impaciência e rebeldia. De um lado, o velho patriarca, remanescente de um mundo ancestral já à beira da extinção. Do outro, a modernidade que se insinua inclusive nos grotões de um Brasil rural, e quebra paradigmas e inverte valores, não sem entrar em choque com a velha ordem.

Um pouco antes do centro da narrativa, no capítulo 13 (o romance tem 30 capítulos), a narrativa principal se interrompe para dar lugar a uma narrativa encaixada. Sem marcação nenhuma de que é a fala de alguém (só mais tarde saberemos que se trata de uma história amiúde contada pelo pai), esta metanarrativa com sabor de parábola oriental é instaurada à maneira de uma conto folclórico:

Era uma vez um faminto. Passando um dia diante de uma morada singularmente grande, ele se dirigiu às pessoas que se aglomeravam nos degraus da escadaria, perguntando a quem pertencia aquele palácio. “A um rei dos povos, o mais poderoso do Universo” responderam (NASSAR, 1989, p. 77).

E, assim, com forte sabor de parábola oriental, narra-se a história do encontro deste homem com o senhor do palácio, “um ancião de suaves barbas brancas, a face iluminada por um benigno sorriso” (NASSAR, 1989, p. 78). Depois das tradicionais saudações, o faminto pede uma esmola, pois está a ponto de cair de fome. “Por Deus!” exclamou o ancião “é possível que eu esteja numa cidade onde um ser humano tenha fome como dizes?” (NASSAR, 1989, p. 79). Assim, a uma ordem do ancião, “vários servos começaram a ir e vir, como se pusessem a mesa e a cobrissem com numerosos pratos” (p. 81). Com efeito, nada foi servido, e o ancião, simulando que se servia das iguarias invisíveis da mesa, convida o hóspede a proceder da mesma maneira. Este, “dobrando-se de dor, pensou com seus botões que os pobres deviam mostrar muita paciência diante dos caprichos dos poderosos, abstendo-se por isso de dar mostras de irritação.” (p. 79-80.) E assim, como numa mímica, passam às sobremesas e aos vinhos do final. Ao fim dessa representação, o ancião diz:

“Finalmente, a força de procurar muito pelo mundo todo, acabei por encontrar um homem que tem o espírito forte, o caráter firme, e que, sobretudo, revelou possuir a maior das virtudes de que um homem é capaz: a paciência. Por tuas qualidades raras, passas doravante a morar nesta casa tão grande e tão despojada de habitantes, e estás certo de que alimento não te há de faltar mesa.” E naquele mesmo instante trouxeram pão, um pão robusto e verdadeiro, e o faminto, graças à sua paciência, nunca mais soube o que era fome. (NASSAR, 1989, p. 83-84.)

E desse modo termina o metarrelato. No entanto, há uma desenlace “alternativo” para a história. Num longo parêntesis, diz André, referindo-se ao pai: “Como podia o homem que tem o pão na mesa, o sal para salgar, a carne e o vinho, contar a história de um faminto?” (NASSAR, 1989, p. 84). E revela como deveria ter sido o final da história:

o faminto – com a força surpreendente e descomunal da sua fome, defechara um murro violento contra o ancião de barbas brancas e formosas, explicando-se diante da sua indignação: “Senhor meu e louro da minha frente, bem sabes que sou o teu escravo, o teu escravo submisso, o homem que tu recebeste à tua mesa e a quem banqueteeaste com iguarias dignas do maior rei, e a quem por fim mataste a sede com numerosos vinhos velhos. Que queres, senhor, o espírito do vinho subi-me à cabeça e não posso responder pelo que fiz quando ergui a mão contra o meu benfeitor” (NASSAR, 1989, p. 84-85).

E assim, o relato de cunho edificante encerra-se com traços inesperadamente blasfemos.

“Trouxeste a chave?”

Quais são as relações que esta metanarrativa estabelece com a narrativa primária na qual está enxertada? Antes de mais nada é bom advertir que as funções delineadas acima por Genette nem sempre se encontram em estado puro. Neste pequeno relato encaixado podemos identificar a função preditiva: o segundo final, insólito e impetuoso, pode servir de “esboço” ou “anúncio” do final igualmente violento e abrupto da narrativa basilar (GENETTE, 1995, p. 72-76). De certo modo encontramos também a função distrativa, pois esta breve narrativa funciona como uma pausa dentro da narrativa maior, entretendo o leitor durante esse período. Entretanto, a função que mais vem à tona é a função temática pura, ou

temática digressiva, segundo nossa releitura das funções genettianas. O relato com o primeiro final é a representação ideal do universo ideológico do qual o pai é o ícone perfeito: um universo estático, tradicional, gregário, alimentado por referências bíblicas e corânicas. O relato com o segundo desenlace traduz a irrupção do mundo do qual André, o filho rebelde, é a melhor imagem. Assim como o muro do faminto, o regresso do filho tresmalhado traria a *débâcle* daquele mundo que, a despeito da aparência de sempiterna solidez, já se encontrava em profunda crise. A morte “sacrificial” de Ana, o elemento feminino e erótico que ameaça de perturbação aquela ordem androcêntrica, e depois o desaparecimento do patriarca, selam o fim simbólico dessa espécie de enclave mediterrâneo transplantado pelos imigrantes sírio-libaneses para o interior do Brasil. A historieta de sabor sapiençal narrada no capítulo 13, com seus dois finais, é de certa forma o núcleo temático do romance. Aí estão condensadas as duas forças em luta – e aí está anunciada, de forma velada, como esboço, o final trágico da história. O muro do faminto, na versão de André, prepara o desfecho no qual as forças da impaciência finalmente implodem o universo arcaico da família patriarcal. O urbano e o moderno, representados pelo filho desviado (e também por Lucas, o irmão mais novo, que também ambiciona fugir da fazenda) são as “pragas” que destroem aquela tradicional lavoura.

Mais do que mero expediente narrativo, os relatos encaixados revelam-se não raro instrumentos preciosos de decifração dos motivos explícitos ou subterrâneos da trama. Uma história dentro da história nunca é, na maioria dos casos, simplesmente mais uma história. De repente a chave da história, da história que se esconde ou se revela na história, está justamente nesta história enxertada na história, capaz de reproduzir, como uma miniatura, a totalidade da história – como o exemplo de *Lavoura arcaica* o atesta.

Referências

BARTH, John. Tales Within Tales Within Tales. *Antaeus*, out. 1981 apud GENETTE, Gérard. *Nuevo discurso del relato*. Madri: Cátedra, 1998.

GENETTE, Gérard. Discurso da narrativa. 3. ed. Lisboa: Veiga, 1995.

_____. *Nuevo discurso del relato*. Madri: Cátedra, 1998.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. 3. ed. ver. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 8. ed. Lisboa: Almedina, 1999. v. 1.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

A PARATEXTUALIDADE DE GODOT

Autora: Pamela Stival (UNIANDRADE)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar as rubricas do texto dramático *Esperando Godot* (1953), de Samuel Beckett. Notadamente pertencente à corrente do Teatro do Absurdo, o autor usa extensivamente as rubricas em seus textos. A partir da noção de transtextualidade de Gérard Genette, pode-se considerar as rubricas do texto teatral como elementos paratextuais. De acordo com o teórico, esta categoria inclui títulos, subtítulos, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, notas marginais, de rodapé, de fim de texto, epígrafes, ilustrações, erratas, orelhas, capas e outros tipos de sinais acessórios (GENETTE, 2006). Nesse sentido, buscar-se-á identificar as maneiras pelas quais Beckett cria a *mise-en scène* no próprio texto de *Esperando Godot*, à luz das considerações críticas de Luiz Fernando Ramos (1999) sobre a rubrica como poética de cena. Pretende-se, então, investigar que contribuições as indicações cênicas trazem ao desenvolvimento da movimentação cênica e à composição dos personagens no texto teatral de Beckett.

Palavras-chave: Samuel Beckett. *Esperando Godot*. Rubrica. Paratextualidade.

Introdução

Samuel Beckett, autor irlandês, foi dramaturgo, escritor e diretor teatral. Possui uma obra diversificada constituída de contos, romances, poesias, além de peças teatrais. Suas obras dramáticas são consideradas parte de um movimento dramático surgido nos anos 50 denominado Teatro do Absurdo. Segundo Patrice Pavis (2011), a dramaturgia absurda tem peças sem intrigas e sem personagens claramente definidos onde o acaso e a invenção reinam absolutos: “A cena renuncia a todo mimetismo psicológico ou gestual a todo efeito de ilusão, de modo que o espectador é obrigado a aceitar as convenções físicas de um universo ficcional” (PAVIS, 2011, p. 4). Ainda de acordo com Pavis, Beckett usa uma dentre três estratégias possíveis para construir sua dramaturgia absurda. Ele utiliza “o absurdo como princípio *estrutural* para refletir o caos universal, a desintegração da linguagem e a ausência de imagem harmoniosa da humanidade” (PAVIS, 2011, p. 4). Já Raymond Williams, em *Drama em cena*, acrescenta que, no Teatro do Absurdo, havia um ímpeto em utilizar palcos e superfícies nuas e que a ação seria então construída por palavras e movimentos: “A ação criada, na maioria das vezes, tem uma relação irônica com o teatro, visto que o que se mostra é uma ilusão, um tipo de representação consciente, oferecida como metáfora para a vida real” (WILLIAMS, 2010, p. 175).

A peça em questão neste artigo, *Esperando Godot*, foi escrita na década de 50 e encenada pela primeira vez em 1956. Com dois protagonistas, a peça trata da espera por alguém que nunca chega. Vladimir e Estragon, por dois dias consecutivos aguardam a chegada de Godot no mesmo local e no mesmo horário. No primeiro ato, a espera, permeada por conversas ora banais, ora existenciais entre os dois, é interrompida pela passagem de Pozzo e Lucky, senhor e escravo, respectivamente. Os dois viajantes param por ali e interagem com Estragon e Vladimir. Após a partida dos viajantes, chega um menino, com um recado, dizendo que

Godot não poderia vir naquele dia, mas com certeza viria no dia seguinte. No segundo ato, novamente Estragon e Vladimir encontram-se no local marcado, à espera de Godot. E novamente Pozzo e Lucky aparecem, de passagem pela região. Desta vez, porém, eles não se lembram de ter estado ali no dia anterior e Pozzo é cego, sendo conduzido por um Lucky mudo. Logo que os dois viajantes saem de cena, a história se repete. E, novamente, o menino chega para transmitir um recado de Godot que é idêntico ao do dia anterior.

Nos dois atos, nota-se pouca diferença no que diz respeito aos acontecimentos da peça. Em ambos Vladimir e Estragon se encontram no local combinado com o mesmo objetivo, a espera. Em ambos os atos os protagonistas também são saudados com a presença de Pozzo e Lucky, estes sim, mudados. E, por fim, ambos os atos são encerrados com a presença de um garoto e a promessa de Godot em comparecer no dia seguinte.

Pretende-se focar este estudo em um aspecto importante da obra de Samuel Beckett: as rubricas. Classificando-as a partir da teoria de Gérard Genette como elementos paratextuais, intenta-se determinar que tipo de informação é fornecido pelo dramaturgo por meio das indicações cênicas.

A rubrica como paratexto

A rubrica é um recurso utilizado por autores teatrais para acrescentar informações ao texto. Vasconcellos, assim, a define como

Qualquer palavra de um texto teatral que não faça parte do diálogo. Essas palavras podem ser tanto o nome do personagem colocado diante de uma fala quanto a descrição do personagem, do cenário, do figurino, ou indicações de entradas e saídas de cena, sugestões de marcação ou, ainda, comentários explicativos relativos ao estado de espírito dos personagens ao enunciar as palavras do texto. (VASCONCELLOS, 2009, p. 205)

De origem grega, as rubricas eram chamadas de didascálias e são definidas por Pavis como “instruções dadas pelo autor a seus atores (...), para interpretar o texto dramático” (PAVIS, 2011, p. 81). A rubrica, então, evoluiu nos textos dramáticos e suas funções foram se diversificando. Em sua obra *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*: a rubrica como poética da cena, Luiz Fernando Ramos esclarece que “É através dela (a rubrica) que qualquer leitura, seja a de fruição literária seja a pragmática, visando a uma encenação, vai melhor vislumbrar a materialidade e a tridimensionalidade cênicas potenciais naquele texto dramático” (RAMOS, 1999, p. 17). Assim, entende-se que a rubrica é a maneira de um dramaturgo explicitar intenções, movimentações e atos dos personagens, que não estão implícitos nos diálogos do próprio texto. Cabe ressaltar que a rubrica não é um recurso necessariamente utilizado por todo autor teatral. É particular de cada dramaturgo a inclusão ou não de rubricas em seus textos.

Tal forma textual dramatúrgica pode ser enquadrada na noção de paratextualidade teorizada por Gérard Genette. De acordo com o teórico, esta categoria inclui os títulos, subtítulos, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, notas marginais, de rodapé, de fim de texto, epígrafes, ilustrações erratas, orelhas, capas e outros tipos de sinais acessórios (2006). Nesta última categoria é onde se pode identificar a rubrica. Tais recursos de construtividade textual tem uma função específica, são eles que “fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende” (GENETTE, 2006, p. 9). Ainda de acordo com Genette, em *Paratextos editoriais*, o paratexto pode ser considerado uma

“zona indecisa” entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior do (o texto), nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), orla, ou como diria Philippe Lejeune “franja”, sempre carregando

um comentário, autoral ou mais ou menos legitimado pelo autor, constitui entre o texto e o extratexto uma zona não apenas de transição, mas também de transação: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente – mais pertinente, entenda-se, aos olhos do autor e de seus aliados. (GENETTE, 2009, p. 9)

Portanto, entende-se que as rubricas conferem ao texto teatral informações que o autor julga necessárias para a compreensão do conteúdo, ou mesmo, no caso de textos teatrais e suas rubricas, relevantes para a devida caracterização de cenários e personagens. Assim sendo, para uma compreensão adequada da obra, é necessário buscar o que o texto está especificando através das rubricas, quando existentes, para então compreender o sentido do texto, bem como as intenções de cada personagem.

A análise e investigação destas formas textuais se justificam ainda na fala de Ramos: “Como espaço da literatura dramática que oferece ao pesquisador um ponto privilegiado de observação, será sempre o vestígio de uma encenação passada (real ou imaginária) e o mapa de todas as encenações futuras” (RAMOS, 1999, p. 16). Atendo-se ao valor literário das rubricas, pretende-se então analisar que tipo de informação Beckett dispõe sobre seus personagens em seus paratextos. Mais ainda: o que os atos, marcações e gestos revelam sobre a situação e a relação entre estes personagens.

As rubricas de Godot

Assim como acontece em outras peças de Samuel Beckett, as rubricas são parte vital do texto *Esperando Godot*. Para Luiz Fernando Ramos, “Em Beckett, a rubrica será tão importante na “leitura” que o espectador venha a fazer do espetáculo, se ela ali for concretizada, quanto

naquela feita por quem a lê como literatura dramática, nas páginas dos livros” (RAMOS, 1999, p. 53). Logo, a rubrica faz-se parte essencial do contexto dos textos de Beckett. Para Ramos a importância das informações contidas nas rubricas do dramaturgo é enorme, tanto é que “não obedecê-las, equivale a modificar ou omitir falas das personagens” (RAMOS, 1999, p. 53).

Beckett utiliza rubricas de duas maneiras estruturais distintas: ora à parte do diálogo em pequenos textos descritivos sobre cenários ou marcações; e, ora inseridos nos diálogos, entre parênteses, como indicações de intenções de fala ou também de marcações cênicas.

Quanto ao seu conteúdo, Ramos especifica que “Beckett sempre utilizou as rubricas para detalhar ações físicas independentes e concomitantes às falas das personagens” (RAMOS, 1999, p. 59). Tome-se como exemplo a seguinte fala e respectiva rubrica do personagem Vladimir:

Às vezes até sinto que está vindo. Então fico todo esquisito. (*Tira o chapéu, examina o interior com o olhar, vasculha-o com a mão, sacode-o, torna a vesti-lo*) Como se diz? Aliviado e ao mesmo tempo... (*busca a palavra*) apavorado. (*Enfático*) A-PA-VO-RA-DO. (*Tira o chapéu mais uma vez, examina o interior com o olhar*) Essa agora! (*Bate no chapéu, como quem quer fazer que algo caia, examina o interior com o olhar, torna a vesti-lo*) Enfim... (*Com esforço extremo, Estragon consegue tirar a bota. Examina seu interior com o olhar, vasculha-a com a mão, sacode-a, procura ver se algo caiu ao redor, no chão, não encontra nada, vasculha o interior com a mão mais uma vez, olhar ausente*) E então? (BECKETT, 2005, p. 21)

Percebe-se que a ação de retirar o chapéu e buscar algo no seu interior não está relacionada ao que Vladimir está falando. Ele fala sobre seu problema de incontinência urinária e não sobre algo que estaria talvez

incomodando-o dentro do chapéu. Entretanto, o gesto de Vladimir é repetido na sequência por Estragon. Este buscando algo dentro da bota. Essa repetição apresenta uma característica forte da rubrica de *Esperando Godot*: a repetição de gestos, atos e movimentações dos personagens, dando a impressão de que tudo se repete num ciclo infinito. Além de evidenciar esta eterna procura por algo que nunca é encontrado. Raymond Williams comenta:

Vale notar que os gestos e movimentos são escritos com detalhe, e que, ganhando corpo por meio de ações habituais, compõem uma estrutura geral – a procura, em vão, no chapéu, na bota e a conclusão: *Deixe ver. Não há nada para ver*. Esse é, em sua aparente simplicidade, um tipo incomum de escrita para encenações. (WILLIAMS, 2010, p. 198)

Esta busca se repete em outros momentos. Como na aparição de Pozzo, no primeiro ato, quando não encontra seus pertences em seus próprios bolsos:

Resolvido, ele pode andar, (*voltando-se para Estragon e Vladimir*) obrigado, senhores, e permitam-me... (*vasculha os bolsos*) permitam-me desejar... (*vasculha*) desejar-lhes... (*vasculha*) desejar-lhes... (*vasculha*) Mas onde foi que enfiei meu relógio? (*vasculha*) Essa agora! (*Levanta a cabeça desconcertado*) Um mecanismo de primeira e precisão de segundos, imaginem só. Foi papai quem me deu. (*Vasculha*) Talvez tenha caído no chão. (*Procura pelo chão, ajudado por Vladimir e Estragon. Pozzo Desvira com o pé os restos do chapéu de Lucky*). (BECKETT, 2005, p. 89)

O ato da busca por algo que nunca se encontra é ainda repetido por Vladimir e Estragon no próprio cenário. Enquanto esperam por Godot, os dois protagonistas reproduzem mais de uma vez o mesmo gesto. No

seguinte momento, é Estragon quem exerce a ação: “*Levanta-se com esforço, vai mancando em direção à coxa esquerda, para, olha ao longe, mãos espalmadas sobre os olhos, dá a volta, vai em direção à coxa direita, olha ao longe*” (BECKETT, 2005, p. 26). Esta simples movimentação, transforma a espera por Godot em uma busca, já que não se tem certeza de onde ele poderia estar vindo. Então, a repetição de movimentos de busca protagonizada pelos três personagens, Vladimir, Estragon e Pozzo, revela que a procura se torna um hábito para os personagens, levando-os a buscar objetos perdidos, pessoas e até por algo não especificado que não está dentro do chapéu.

A repetição é um tema recorrente e se evidencia também em outros momentos, como na rubrica que inicia o 2º ato da peça: “*Dia seguinte. Mesma hora. Mesmo lugar. Botas de Estragon no centro, à frente, saltos colados, pontas separadas. Chapéu de Lucky no mesmo lugar*” (BECKETT, 2005, p. 109). A reprodução de situações dá a entender que tudo que está lá em um dia, estará lá exatamente igual no outro, como num ciclo interminável. A seguinte marcação de movimentos dos protagonistas demonstra esta sensação de que tudo no universo de *Esperando Godot* é cíclico:

Estragon pega chapéu de Vladimir. Vladimir arruma com as duas mãos o chapéu de Lucky, Estragon coloca o chapéu de Vladimir no lugar do seu, que estende a Vladimir. Vladimir pega o chapéu de Estragon. Estragon arruma com as duas mãos o chapéu de Vladimir. Vladimir coloca o chapéu de Estragon no lugar do chapéu de Lucky, que estende a Estragon. Estragon pega o chapéu de Lucky. Vladimir arruma com as duas mãos o chapéu de Estragon. Estragon coloca o chapéu de Lucky no lugar do chapéu de Vladimir, que estende a Vladimir. Vladimir pega o seu chapéu. Estragon arruma com as duas mãos o chapéu de Lucky. Vladimir coloca o seu chapéu no lugar do chapéu de Estragon, que estende a Estragon. Estragon pega o seu

chapéu. Vladimir arruma o seu chapéu com as duas mãos. Estragon coloca o seu chapéu no lugar do chapéu de Lucky, que estende a Vladimir. Vladimir pega o chapéu de Lucky. Estragon arruma o seu chapéu com as duas mãos. Vladimir coloca o chapéu de Lucky no lugar do seu, que estende a Estragon. Estragon pega o chapéu de Vladimir. Vladimir arruma o chapéu de Lucky com as duas mãos. Estragon estende o chapéu de Vladimir a Vladimir, que o pega e o estende a Estragon, que o pega e o estende a Vladimir, que o pega e o joga longe. Toda passagem numa movimentação frenética. (BECKETT, 2005, p. 143)

Tal movimentação repetida tantas vezes revela também um cuidado de Beckett com o detalhe. A rubrica passa do status de uma indicação ou sugestão de interpretação a uma instrução exata, sem a qual o texto perde em profundidade.

Poucos aspectos cênicos se alteram entre um ato e outro, ou um dia e outro. O ciclo de repetições só é rompido por poucas mudanças que acontecem com os personagens Pozzo e Lucky. No primeiro ato são como senhor e escravo, respectivamente. Pozzo, em sua condição autoritária, revela-se violento e implacável com Lucky:

POZZO (dos bastidores) Eia! (Estalo do chicote. Pozzo aparece. Atravessam o palco. Lucky passa à frente de Vladimir e Estragon e sai. Pozzo tendo notado Vladimir e Estragon, para. A corda fica esticada. Pozzo puxa-a violentamente) Para trás! (Barulho de queda. É Lucky que cai com toda a sua carga. Vladimir e Estragon observam, divididos entre o impulso de socorrê-lo e o medo de se meterem onde não são chamados. Vladimir dá um passo em direção a Lucky. Estragon segura-o pela manga). (BECKETT, 2005, p. 46)

O personagem Pozzo usa violência ao tratar com Lucky em mais de uma ocasião. Não demonstra nenhuma piedade ao puxar-lhe a corda que envolve o pescoço ou em espancá-lo, como na seguinte passagem: “POZZO Eu dou o rumo. (*Cobre Lucky de pontapés*) De pé! Porco!” (BECKETT, 2005, p. 87). Já no segundo ato, Pozzo e Lucky, mesmo tendo se passado apenas um dia, se encontram em diferentes condições.

Entram Pozzo e Lucky. Pozzo ficou cego. Lucky sobrecarregado como no primeiro ato. Corda como no primeiro ato, mas muito mais curta, para permitir a Pozzo seguir com mais comodidade. Lucky usando um chapéu novo. Ao deparar-se com Vladimir e Estragon, estaca. Continuando a andar, Pozzo choca-se contra ele. Vladimir e Estragon recuam.

POZZO (*agarrando-se a Lucky, que se desequilibra com o peso extra*)
O que houve? Quem gritou?

Lucky cai, derrubando tudo e levando Pozzo para o chão. Ficam estendidos, imóveis, em meio à bagagem. (BECKETT, 2005, p. 154)

Além da condição alterada dos personagens Pozzo e Lucky, que no segundo ato, sem maiores explicações, estão cego e mudo, respectivamente, percebe-se uma diferença nas atitudes de Pozzo. Sua cegueira o torna mais dependente de Lucky e também mais vulnerável. O contraste do Pozzo do primeiro ato com o Pozzo do segundo ato se dá, entre outros fatores, pela ausência de tantas rubricas. No primeiro ato, o personagem se movimenta com autonomia, dá ordens, puxa a corda de Lucky e lhe dá pontapés. Já no segundo ato, após a queda, Pozzo fica no chão por um longo tempo, sem condições de levantar, pedindo ajuda. “*Pozzo se contorce, geme, bate no chão com os punhos*” (BECKETT, 2005, p. 158). É um exemplo de uma das poucas rubricas atribuídas ao personagem no segundo ato.

Outro aspecto importante revelado pelas rubricas de *Esperando Godot* é a relação entre Valdimir e Estragon. Em alguns momentos, surge entre eles, através do diálogo, a sugestão de cada um seguir seu caminho e não mais se encontrarem. Entretanto, logo em seguida, sempre mudam de ideia ou de assunto. As rubricas que acompanham tais diálogos demonstram uma ternura entre os dois protagonistas:

ESTRAGON (*com frieza*) De vez em quando me pergunto se não seria melhor nos separarmos.

VLADIMIR Você não iria longe.

ESTRAGON O que, de fato, seria um contratempo e tanto. (*Pausa*) Não é mesmo Didi? Um contratempo e tanto. Considerando a beleza do caminho. (*Pausa*) E a bondade dos viajantes. (*Pausa. Com brandura*) Não é, Didi? (BECKETT, 2005, p. 33)

Na sequência, refutada a possibilidade de se separarem, Estragon persiste na tentativa de fazer as pazes com Vladimir:

ESTRAGON (*com doçura*) Queria falar comigo? (*Vladimir não responde. Estragon dá um passo em sua direção*) Você tinha alguma coisa para me dizer? (*Silêncio. Outro passo adiante*) Diga, Didi.

VLADIMIR (*sem se voltar*) Não tenho nada a dizer.

ESTRAGON (*passo adiante*) Ficou bravo? (*Silêncio. Passo adiante*) Desculpe! (*Silêncio. Passo adiante. Toca-lhe o ombro*) Deixe disso, Didi. (*Silêncio*) Aperte aqui! (*Vladimir vira-se*) Um abraço! (*Vladimir vacila*) Não seja teimoso! (*Vladimir cede. Abraçam-se. Estragon recua*) Você fede a alho! (BECKETT, 2005, p. 34)

A brandura na fala, a aproximação, o toque no ombro demonstram a preocupação de Estragon com a mágoa de Vladimir. Este, por sua vez, resiste a ceder, mantendo-se de costas para o amigo. Por fim, abraçam-se, num gesto de perdão.

No início do segundo ato, quando se encontram novamente no mesmo lugar, é Estragon que está magoado por ter passado a noite longe de Vladimir e ter apanhado. Novamente, há uma hesitação mas logo prevalece o perdão e o consequente abraço, selando a paz entre os dois.

Estragon levanta a cabeça. Olham-se longamente, afastando-se, chegando mais perto e balançando a cabeça, como diante de um objeto de arte, tendendo cada vez mais um em direção ao outro, até que se abraçam, com um tapinha nas costas. Separam-se. Sem o apoio, Estragon quase cai. (BECKETT, 2005, p. 111)

Há ainda outros gestos demonstrando o carinho e o cuidado que os protagonistas tem um pelo outro. “*Estragon adormece. Vladimir tira o paletó e cobre-lhe os ombros, depois põe-se a andar de uma extremidade à outra, esfregando os braços para se aquecer. Estragon acorda sobressaltado, levanta-se, dá alguns passos apressados. Vladimir corre até ele, passa-lhe o braço ao redor*” (BECKETT, 2005, p. 140). A preocupação de Vladimir em cuidar e confortar Estragon fica clara nesta rubrica, acentuando a amizade entre os dois.

Diante de tais evidências, encontra-se consonância com Ramos quando ele diz que “para Beckett, a rubrica, tanto quanto o texto dialogado, possui importância estrutural na forma dramática que ele constrói” (RAMOS, 1999, p. 77). Concluindo, assim, que os elementos paratextuais que Beckett utiliza são tão relevantes para o leitor quanto o próprio texto.

Considerações finais

A rubrica enquanto elemento paratextual, mesmo não sendo um recurso obrigatoriamente utilizado nos textos teatrais, se faz presente e necessária de ser compreendida na obra de Samuel Beckett. Ao conceber movimentos, marcações, gestos e intenções distintas do diálogo, Beckett

cria uma dramaturgia única, cujos personagens ganham profundidade com as características propostas em tais rubricas.

Dessa forma, entende-se que as rubricas de Beckett em *Esperando Godot* tem muito a comunicar ao leitor. Conferindo ora brutalidade e ora vulnerabilidade à Pozzo, explicitando a ternura na relação de Vladimir e Estragon e, mais ainda, dando profundidade aos diálogos, enriquecendo-os com marcações cheias de significado.

Referências

BECKETT, S. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RAMOS, L. F. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.

VASCONCELLOS, L. P. *Dicionário de Teatro*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

WILLIAMS, R. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ORFEU: A REEDIÇÃO DO MITO ATRAVÉS DA PARÓDIA, DA APROPRIAÇÃO E DA INVERSÃO

Prof.^a M.^a Paraguassu de Fátima Rocha (UEPG/UAB)

Resumo: Tendo como base o Mito de Orfeu de Mario Meunier em *La leyenda dorada de los dioses y de los héroes*, será analisada, neste trabalho, a sua apropriação por Vinícius de Moraes na peça *Orfeu da Conceição* e a adaptação da peça para o filme de nome simplesmente *Orfeu*, dirigido por Cacá Diegues. Considera-se, nesta análise, o mito sendo projetado para o morro do Rio de Janeiro no tempo presente como um Orfeu negro, com seus encantos cariocas, suas crenças, e como o próprio Vinícius relata, essa transposição do mito grego para o morro, surgiu de uma incursão por favelas, macumbas, clubes e festejos negros no Rio, na qual se sentiu “impregnado do espírito da raça negra” (MORAES, 1995). Para fundamentar a análise busca-se aporte nas considerações de Raul Filker, Lucia Santaella e Afonso Romano de Sant’Anna.

Palavras-chave: Mito. Paródia. Adaptação. Orfeu.

A peça *Orfeu da Conceição* foi escrita na década de 50, mas a transposição do mito grego para o teatro já fazia parte dos planos do autor desde o início dos anos 40. A leitura sobre mitologia embalada pelos sons das batucadas dos morros acendeu em Vinicius a chama para criar sua tragédia carioca. Para o autor, todas as festividades que ocorriam no morro tinham, de alguma forma, algo a ver com a Grécia, como se o negro fosse um negro despojado de cultura e, principalmente, o culto pela beleza, no caso, à raça negra, sendo Orfeu, o máximo do morro, como

Apolo e não menos marcado pelo sentimento dionísico, pois Dionísio era a favor de qualquer coisa pela vida, mesmo que para ser vivida passe por situações esbórnicas, como o carnaval, por exemplo (MORAES, 1995, p. 47-48). Assim, Vinicius resgata o mito, que atravessando gerações reveste-se das características vigentes naquele período histórico e, em 1956, estreia sua peça no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

O filme *Orfeu* (1999), de Cacá Diegues, retoma os elementos da peça de Vinicius mantendo um herói negro vivendo num mesmo contexto espaço-cultural – o morro –, porém distante da poesia daquele ambiente mostrada na peça do teatrólogo. Em contrapartida, o cineasta apresenta o Rio de Janeiro dos anos 90 em que imperam a violência, o narcotráfico e as invasões policiais nas favelas cariocas. O filme é um misto de lirismo e realismo por tratar de um amor não realizado e mostrar as feridas sociais de uma população tratada com desigualdade. Embora apresentem aspectos diferenciados em suas concepções, o que se observa nas duas produções é a presença do mito grego em suas variadas formas.

Se na antiguidade clássica o mito surgiu como representação idealizada de deuses, cujos poderes transcendiam à capacidade física do homem, na modernidade, retrata o caráter humano, no qual prevalece a ambiguidade do ser.

No texto fonte, Orfeu é situado como um ser com poderes sobrenaturais que envolve a todos com sua música. Sua trajetória é comprometida pela tragédia da morte de sua amada, Eurídice, picada por uma cobra ao tentar escapar do pastor que pretendia violentá-la. Orfeu, inconformado, desce ao inferno para resgatá-la, enfrentado criaturas mitológicas e apaziguando-as com sua música.

Na peça, Vinicius de Moraes retoma esse mito, emprestando-lhe as nomações e a situação trágica, entretanto, veicula características adequadas à realidade espaço-temporal em que a peça é escrita e orienta para que as possíveis montagens sigam, especialmente, as variações a que a língua está sujeita. Ele sugere ainda que todas as personagens da

peça sejam representadas por atores negros, o que não impedia que atores brancos também o fizessem, reafirmando, desta forma, a valorização do negro em todos os âmbitos.

Segundo Vinícius, “Tratando-se de uma peça onde a gíria popular representa um papel muito importante, e como a linguagem do povo é extremamente mutável, em caso de representação deve ser ela adaptada às suas novas condições” (MORAES, 1954, p. 54).

A lenda de Orfeu ocorre na Trácia, região histórica da Europa e hoje parte da Grécia.¹ Vinícius, no entanto, transporta-a para um morro carioca, onde desfilam personagens arquetípicas, tomando-se como exemplo o próprio Orfeu, representante da realidade daquela comunidade, uma vez que é mostrado como compositor de sambas e que em lugar da lira, toca violão. Visto dessa forma, pode-se argumentar sobre a origem de alguns dos principais sambistas brasileiros como Noel Rosa e Cartola que vieram do morro e de lá trouxeram pérolas que até hoje movimentam o cenário musical.

Nessa aproximação do mito de Orfeu à década de 50, quando a peça foi escrita, Vinícius incorre no que Raul Filker, em *Mito e Paródia*: entre a narrativa e o argumento, denomina de modalidade temática direta por escolha deliberada. Para o autor, a escolha de um tema já conhecido objetiva “desenvolver através de interpretação, modificação ou acréscimo, um diálogo com o tema em questão onde a nova voz se privilegia do espaço já ocupado pela antiga, que conta com longa tradição de difusão” (FILKER, 2000, p. 70).

Ou seja, a descida ao inferno para resgatar a amada assume contornos atuais na peça de Vinícius. No mito original, Orfeu desce às profundezas da terra e enfrenta Erinias, Cérbero e o Rei das Sombras, enquanto que no texto de Vinícius ocorre a modificação do ambiente, no qual o inferno é representado por um clube, cujo nome “Os maiores do inferno” estabelece diálogo com o anunciado no texto fonte. Cérbero é aqui representado por um leão-de-chácara, o Rei das Sombras por Plutão

que providencialmente encontra-se sentado “num trono diabólico” (MORAES, 1954, p. 83) ao lado de Prosérpina, cujo cenário sugere, pela presença do fogo e a dança isolada dos frequentadores do clube, o próprio inferno.

Ainda no texto fonte, Orfeu resgata Eurídice, mas acaba perdendo-a novamente por não cumprir o acordo feito com o Rei das Sombras. Já no texto de Vinicius, o encontro entre Orfeu e Eurídice ocorre no plano dos fundamentos da Semiótica de Pierce, citado por Lúcia Santaella em *O que é semiótica*. Para o autor fica estabelecida a relação entre signo, objeto e interpretante, e segundo ele:

Um signo intenta representar, em parte pelo menos, um objeto que é portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo se o signo representar seu objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente de tal modo que, (...) determine naquela mente algo que é imediatamente devido ao objeto (...). (SANTAELLA, 2005, p. 58)

Na peça de Vinicius, tem-se nas “mulheres” que se apresentam a Orfeu como sendo Eurídice, o signo, uma vez que figuram na mente de Orfeu a própria amada, o objeto, e essa relação produz o que Pierce convencionou como “interpretante”, ou seja, a tradução do signo, o que pode ser constatado na fala de Orfeu ao se dirigir às mulheres: “Vem, Eurídice. Eu te encontrei. Eurídice é você, é você, é você! Tudo é Eurídice. Todas as mulheres são Eurídice” (MORAES, 1954, p. 92). Essa mesma passagem é retomada no filme de Cacá Diegues, porém assume contornos diferentes, conforme será analisado adiante.

A questão do amor incondicional e platônico entre Orfeu e Eurídice é também um caso intersemiótico, pois transcende ao mortal. É um amor que já existia sem eles saberem e, que no filme, manifesta-se pelo primeiro olhar que Eurídice lança a Orfeu quando chega ao morro ou ainda no

momento em que Orfeu canta à Eurídice seu amor, sem saber que este não demora a chegar, representado na peça de Vinícius com a valsa de Eurídice:

São demais os perigos desta vida/ Para quem tem paixão, principalmente/
Quando uma luz surge de repente/ E se deixa no céu, como esquecida./
E se ao luar que atua desvairado/ Vem se unir uma música qualquer/ Aí
então é preciso ter cuidado/ Porque deve andar perto uma mulher./ Deve
andar perto uma mulher que é feita/ De música, luar e sentimento/ E que
a vida não quer, de tão perfeita./ Uma mulher que é como a própria lua:/
Tão linda que só espalha sofrimento/ Tão cheia de pudor que vive nua.
(MORAES, 1954, p. 56)

A musicalidade que compõe tanto a peça quanto o filme é definida por Bertold Brecht em *Estudos sobre o teatro* como sendo “um gesto que determina a linguagem” (2005, p. 237-38), pois é através dessa que se observa todo o amor de Orfeu por Eurídice, assim como é mostrada através da música, dos gestos sociais que se aplicam aos moradores das favelas, como o *hap*, exprimindo a desigualdade social do povo do morro “os aqui de cima” e os demais “lá de baixo”, como é colocado no filme. A paródia, nesse caso, está justamente aí, pois na peça percebe-se uma relação mais restrita ao amor dos personagens principais. Já o diretor Cacá Diegues teve uma visão da peça um tanto mais “realista”, havendo um deslocamento maior no que diz respeito ao povo da favela e suas mazelas.

Observa-se, por exemplo, no caso da paródia, o próprio carnaval, pois esse pode tanto determinar a alegria que a festividade causa no povo da favela que guarda seu dinheiro o ano todo para viver um único momento de suas vidas que é mágico, enquanto passam fome o ano todo, mas o que importa é o viver, o morrer está logo ao lado, então por que não viver o pouco que resta. Essa situação dionísia pode ser conferida no

trecho da peça em que Plutão, o presidente dos maioraais, exercendo uma espécie de Dionísio, julga a festividade para ser vivida com a maior intensidade: “Triste de quem não quer brincar, que fica a labutar ou a pensar o dia inteiro! Triste de quem leva a vida a sério, acaba num cemitério, trabalhando de coveiro!” (MORAES, 1954, p. 84). A paródia caracteriza a inversão de valores que é o carnaval, trazendo o luxo e o lixo, associados à alegria e, ao mesmo tempo, à luxúria, época de maior prostituição, alcoolismo, tráfico de drogas, pois os olhares estão voltados para a festa, os “governantes” estão voltados para a festividade.

A intertextualidade está presente no filme como uma paródia da peça, pois todas as feridas do morro estão ali configuradas. Affonso Romano de Sant’Anna e Shipley discriminam a paródia em três tipos: verbal, formal e temática. Pode-se defini-las exemplificando-as com passagens tanto da peça quanto do filme. No caso da paródia verbal, encontram-se alterações de uma ou outra palavra do texto. Nesse caso, tem-se Orfeu chamando por Eurídice depois de encontrar com a Dama Negra, como sendo a figura da morte; ele tem medo de Eurídice nunca mais voltar e essa então resolve cair em sua cama: “Eurídice? Que sonho tive eu/ Minha Eurídice! ... EURÍDICE - Quer a sua morena tanto assim? ORFEU – Não é nem mais querer ... é coisa ruim/ É morte!” (MORAES, 1954, p. 77-79). Na peça, a presença da Dama Negra, representa a morte. No filme, tem-se a colocação da sombra de uma asa delta projetada sobre Eurídice, como se chamando para morte e é a própria Eurídice que o chama ao telefone quando pensa que Orfeu não está mais na linha. Existe, então, uma alteração dos chamados, como uma premonição, que os conduz para o fim trágico.

No que se refere à paródia formal, tem-se na peça de Vinícius, no segundo ato, o inferno. O autor usa os efeitos técnicos do carnaval para zombar, no clube dos Maioraais, da loucura de Orfeu pela perda de Eurídice, em meio à luxúria, às batucadas do samba de carnaval, conforme o fragmento da peça:

ORFEU – Eu quero Eurídice!/ ... /PLUTÃO – Pra fora! Aqui não tem Eurídice Nenhuma. Tas querendo é me acabar com o baile, pilantra? Aqui mando eu! Pra fora, já disse! PROSÉRPINA – O cara ta é cheio. Deixa ele, bem, senão é capaz de sair estrago. Vem cá, dá um beijinho./ ... / AS MULHERES (dançando) – Quem foi que disse que eu não sou Eurídice? Quem foi que disse que eu não sou Eurídice?/ ... / PLUTÃO – Ninguém sai daqui sem ordem do rei! Aqui é o rei quem manda! Toca a música! Onde está a música? Cadê o bumbo o tamborim a cuíca o pandeiro o agogô? Toca o apito! Começa o samba! Não acabou o Carnaval ainda não! (MORAES, 1954, p. 89-90)

Na produção fílmica, essa cena, que também antecede a morte de Orfeu, traz as mulheres saídas do carnaval bêbadas, zombando do seu estado de loucura com Eurídice nos braços e repetindo as falas da peça “Quem foi que disse que eu não sou Eurídice!”, o que provoca a ira de Mira em meio ao resultado da escola de samba vencedora na quarta feira de cinzas. Verifica-se, também, uma troca de letras no nome de Eurídice para Eurídoce desenhado no muro da favela, estabelecendo um trocadilho com seu nome para mostrar toda a sua doçura.

A paródia do tipo temática vai fazer uma caricatura da forma e do espírito do autor, ou seja, o tema escolhido por Vinícius reforçado por Cacá Diegues é justamente o carnaval, pois é durante a festividade que o povo do morro desce para a cidade. O inferno do Orfeu negro seria o carnaval carioca. Orfeu buscaria Eurídice em meio ao ritmo desenfreado das escolas de samba, dos passistas, dos mascarados em travesti, dos negros libertando-se de sua pobreza no luxo das fantasias compradas às custas de economias de um ano.

Quando Cacá Diegues coloca no filme a “Tia Carmem”, amarga e recalcada, quer ironizar, por meio da paródia, seu estado de conformação pela vida que leva, enfatizando sempre os seus finais de fala com “meu bem” ao tratar com sua sobrinha Eurídice. Ela, recém-chegada do Acre,

recebe um tratamento irônico por parte do diretor que ridiculariza a ignorância e a falta de cultura das personagens que consideram que Acre e Amazonas são a mesma coisa por mais que Eurídice tentasse estabelecer a diferença. Tia Carmem ironiza ao fazer críticas sociais e ao tratar de sua própria vida. Os policiais no filme se auto-ironizam, sabendo que no morro não podem fazer nada, a não ser mostrar serviço. Ao chegar lá, fazem alarde para que os traficantes fujam e tentam, em vão, pegá-los como no caso da caça ao traficante Lucinho, afilhado de um dos policiais. A colocação do tema do estupro, da bala perdida no morro, da compra do tênis desejado a qualquer preço, situação essa vivida pelo personagem Maicol, de Michel Jackson, figura arquetípica do jovem que quer estar na moda. A situação da saúde pública também é apresentada como paródia na peça quando Vinícius coloca a figura do médico com descaso em meio a loucura de Clio, mãe de Orfeu: “O HOMEM – Ta pronto, minha gente!/ Trouxe a maca. A ambulância está embaixo/ Que caras mais folgados ... Adivinha/ O que disse o doutor? ... “Vocês são fortes/ Subam e tragam a mulher que eu espero embaixo/ E depressa que eu tenho um caso urgente/ Me esperando ...” (MORAES, 1954, pág. 100).

O cotidiano revela o sofrimento diário das pessoas as quais não conseguem ter uma ideologia, algo em que acreditar para ser feliz. Dona Conceição resume a felicidade no filme de uma maneira bem simples “felicidade meu filho é uma geladeira cheia de feijão e cerveja com o remédio da gripe ao lado do pinguim”, pinguim esse que simboliza o pobre, afinal que pobre não tem um pinguim de geladeira?

Conforme enunciado anteriormente, o filme *Orfeu* nada mais é do que uma paródia da peça de Vinícius com suas situações cômicas. Além disso, o filme parodia o mito do Orfeu grego como um negro. No momento em que Eurídice está provando sua fantasia, logo atrás dela há uma televisão em que Grande Otelo, satirizando o mito, aparece vestido de grego sendo negro e dançando. Parece ridicularizar a figura do Orfeu, um ser pomposo, um Deus.

No que diz respeito à parte social do filme, tem-se a presença constante de armas, do começo ao fim. Desde a queima de fogos que pode virar um tiroteio, o que é algo normal para o povo do morro, assim como tentar fazer algo sem elas, como foi passado no filme, é impossível. Isso pode ser verificado na fala da moça do bando de Lucinho, quando Orfeu o intima sem usar uma arma sequer, ela o indaga: “Quantas R- 15 você tem?”, pois tudo é tratado na base de armas.

A paródia, além de ser usada como crítica social, também se revela contraditória nas ações e no discurso das personagens e pode ser verificado na fala de PC quando diz: “se eu tiver um filho drogado, eu quero matar de tanto dar porrada” o que não se aplica a ele, ou seja, como diz o ditado popular “faça o que eu falo mas não faça o que eu faço”, isso dentro de um contexto tão susceptível ao uso da droga, droga essa que é bem retratada pela personagem do bando de Lucinho: “Viver faz mal a saúde”, o que deveria ser “Viver faz bem a saúde”.

A paixão de Orfeu e Eurídice, seus encontros e desencontros, assim como suas alegrias e tristezas não são os únicos elementos a serem vistos dentro da obra, pois tanto Vinícius quanto Cacá quiseram, com a paródia, não mostrar apenas a relação de amor entre eles ou o ódio que esse amor projetou para os demais, incitando a inveja e o ciúme, por exemplo. Ambos, enfatizam o lado social do morro com suas mazelas, a riqueza da cultura negra ou a falta dela, levando em consideração o fator cômico, com suas contradições, enfim, o que o morro representa tendo como tema base o carnaval. Tudo isso é um grande paradoxo. Pois sendo a favela uma vergonha social para o país, o resultado de um regime de exclusão que gera miséria e injustiça, ela é também um tesouro cultural e de condições humanas que precisa ser descoberto, como diz Cacá Diegues.

A versão fílmica de Orfeu, de Cacá Diegues apresenta o conjunto das diferenças de paródia e apropriação. A paródia incide sobre a peça teatral de Vinícius de Moraes, *Orfeu da Conceição* e a apropriação se

faz em relação a mesma peça e também sobre o mito de Orfeu – mitologia grega. Além dos conjuntos citados, verifica-se também um processo de inversão, dentro da narrativa da versão teatral e da versão cinematográfica.

A apropriação ocorre quando a personagem central recebe o mesmo nome do personagem mitológico e o transporta para nova época e realidade, fazendo-o transitar por novas experiências – provoca o deslocamento de tempo e lugar para nova narrativa. Conforme argumenta Afonso Romano de Sant’Anna (2003, p.45), o fenômeno de apropriação também verifica-se em cenas onde objetos estão presentes fora de seu contexto [...] eles re-apresentam os objetos em sua estranheza.

A cena, por exemplo, em que a personagem-protagonista desce uma encosta para resgatar sua amada Eurídice mostra um cenário construído com vários artifícios de outras realidades, artifícios esses que colocados em cena representam uma bricolagem e um estorbo de seus verdadeiros sentidos, dando uma conotação de uma verdadeira “visão do inferno” que foi descrita de outra forma na peça teatral e também na personagem mitológica; essa articulação nada mais é do que mais uma demonstração de apropriação. Segundo Sant’Anna (2002, p. 46), “[...] na apropriação o autor não “escreve”, apenas articula, agrupa, faz bricolagem do texto alheio; [...] ele não escreve, trans-creve, colocando os significados de cabeça para baixo”.

A versão cinematográfica de Orfeu, por se apresentar como uma paródia da peça teatral, exprime-se em um conjunto de diferenças e inversão, pois traçando-se um paralelo entre as duas peças vê-se dados na segunda versão como uma imagem invertida da primeira, ou seja, alguns significados apresentam-se em seu paroxismo. Nessa versão, a história de Orfeu sofre um processo de apropriação e inversão que são variantes da paródia e apresenta uma conotação crítica dentro de um contexto e a realidade em que vivem os habitantes da favela nos morros da cidade do Rio de Janeiro.

Orfeu da Conceição, fruto de anos de trabalho é, no dizer do poeta, “uma peça em homenagem ao negro brasileiro, a quem, de resto, a devo” O autor não explica o porquê dessa homenagem, pois certamente escreveria páginas e páginas. O texto lembra um mito, mas na realidade é uma paródia, uma crítica, um desabafo, um retrato da época passada e da atual em que brancos, pardos e negros são discriminados. Parece ser isso o que Vinícius quis mostrar: a vergonha, a miséria e a injustiça social do país. Cacá Diegues, da mesma forma, sonhou em fazer seu filme sobre Orfeu durante 40 anos, conforme declara em entrevista a José Geraldo Couto. Para o cineasta, a favela é, paradoxalmente, a vergonha nacional e um tesouro cultural, mas que esse não era o tema do seu filme, ou seja, os dois autores recontam uma história de amor enredada pela morte trazendo através da paródia e da adaptação as vozes dos Orfeus que permanecerão na memória daqueles que recebem o conforto por meio delas.

Nota

¹ Excerto de *La Leyenda Dorada de los Dioses y de los Heroes*, de Mário Meunier: Orfeu teve desgraçado fim. Depois da expedição à Cólchida, fixou-se na Trácia e ali uniu-se à bela ninfa Eurídice. Um dia, como fugisse Eurídice à perseguição amorosa do pastor Aristeu, não viu uma serpente oculta na espessura da relva, e por ela foi picada. Eurídice morreu em consequência, e desde então Orfeu procurou em vão consolar sua pena enchendo as montanhas da Trácia com os sons da lira que lhe dera Apolo. Mas nada podia mitigar-lhe a dor e a lembrança de Eurídice perseguia-o em tôdas as horas. Não podendo viver sem ela, resolveu ir buscá-la nas sombrias paragens onde habitam os corações que não se enterneceram com os rogos humanos. Aos acentos melódicos de sua lira, os espectros dos que vivem sem luz acorreram para ouvi-lo, e o escutavam silenciosos como pássaros dentro da noite. As serpentes, que formam a cabeleira das intratáveis Eríneas, deixaram de silvar e o Cérbero aquietou o abismo de suas três bocas. Abordando finalmente o inexorável Rei das Sombras, Orfeu dêle obteve o favor de retornar com Eurídice ao Sol. Porém seu rgo só foi atendido com a condição de que não olhasse para trás a ver se sua amada o seguia. Mas no justo instante em que iam ambos respirar o claro dia, a inquietude do amor perturbou o infeliz amante. Impaciente de ver Eurídice, Orfeu voltou-se, e com um só olhar que lhe dirigiu perdeu-a para sempre. As Bacantes, ofendidas com a fidelidade de Orfeu à amada

desaparecida, a quem ele busca perdido em soluços de saudade, e vendo-se desdenhadas, atiraram-se contra êle numa noite santa e esquartejaram o seu corpo. Mas as Musas, a quem o músico tão fielmente servira, recolheram seus despojos e os sepultaram ao pé do Olimpo. Sua cabeça e sua lira, que haviam sido atiradas ao rio, a correnteza jogou-as na praia da Ilha de Lesbos, de onde foram piedosamente recolhidas e guardadas.

Referências

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre o teatro*. São Paulo: Nova Fronteira, 1978.

COUTO, José Geraldo Couto. Cacá Diegues sonha com Orfeu há 40 anos. DC ilustrado. Disponível em <http://www.diariodecuiaba.com.br/arquivo/230499/dc2.htm>. Acesso em: 21 jun 2016.

DIEGUES, Cacá. *Orfeu*, 1999.

MORAES, Vinicius de. *Teatro em verso*. Org. Carlos Augusto Calil. São Paulo: Cia. das Letras.

_____. *Orfeu da Conceição*, 1954.

FILKER, Raul. *Mito e paródia: entre a narrativa e o argumento*. São Paulo: Unesp, 2000.

SANT'ANNA, Affonso R. de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 2003.

SANTELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

SHIPLEY, Joseph T. *Diccionario de la literatura Mundial*. USA: French and European Publications, 1974.

O DIÁRIO ÍNTIMO E GÊNEROS VIZINHOS: CONSIDERAÇÕES A PARTIR DA OBRA ESCRITA DE FRIDA KAHLO

Autor: M.^c Paulo Cesar Fachin (UNIOESTE)

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ximena Antonia Díaz Merino (UNIOESTE/
UFRRJ)

Resumo: Este trabalho objetiva discutir as fronteiras entre diário íntimo, biografia e autobiografia trazendo ilustrações da obra escrita de Frida Kahlo, principalmente de seu diário publicado em 1995. Tendo seu espaço na esfera do relato, o gênero diário íntimo tem a função de registrar acontecimentos pessoais do cotidiano do autor, estabelecendo um diálogo direto com o leitor, apresentando, quase sempre, acontecimentos em ordem cronológica, tratando do momento presente do relator, autor do diário. Geralmente, os escritos autobiográficos resultam de momentos em que o autor faz reflexões sobre sua própria existência. O gênero autobiográfico traz consigo expressões literárias semelhantes entre si, como memórias, diários e cartas, que revelam sentimentos relacionados à intimidade do autor e sua experiência. Textos biográficos e autobiográficos devem apresentar uma trajetória de vida estruturada, seguindo as convenções literárias, pois ambas (biografia e autobiografia) devem proporcionar aos seus leitores descrições detalhadas de uma vida. Para este estudo serão utilizados os pressupostos teóricos de Rousseau (1965), May (1982), Rodrigues (2007), Lejeune (2008), Duque-Estrada (2009).

Palavras-chave: Diário Íntimo, Biografia, Autobiografia, Frida Kahlo.

Tendo seu espaço na esfera do relato, o gênero diário íntimo tem a função principal de registrar acontecimentos pessoais do cotidiano do autor, estabelecendo um diálogo direto com o leitor, apresentando, quase sempre, acontecimentos em ordem cronológica, tratando do momento presente do relator, ou seja, do autor do diário.

Desta forma, a prosa memorialística e, neste caso o diário, deve ser considerada um processo de construção, em que o autor do trabalho conta a sua história, ou parte dela, por meio de fatos que foram selecionados por ele mesmo e, como algo natural, deve esclarecer determinadas questões consideradas importantes e centrais à sua formação: quem nos fala, o que nos fala e, principalmente, de onde nos fala.

Dia após dia, o relator (autor) do diário íntimo e autobiográfico, registra nele seus principais e mais importantes acontecimentos, sendo um documento confidencial. E, por ser confidencial, é comum o registro de suas impressões, de suas reflexões e de seus segredos, apresentando nele (no diário íntimo e autobiográfico), linguagem do cotidiano e, ainda, subjetiva, atribuindo e apresentando sua visão íntima aos acontecimentos.

Falar sobre um diário, por sua vez, é referir-se àquela situação de comunicação em que o emissor (escritor) se põe diante de si mesmo para registrar ou relatar os fatos ocorridos no cotidiano, normalmente de uma forma geral, mas que mais tarde, modificado, talvez receba como reconhecimento um valor literário ao seu texto, ao que foi escrito e produzido.

O diário é um vestígio: quase sempre uma escritura manuscrita, pela própria pessoa, com tudo o que a grafia tem de individualizante [...] Às vezes, o vestígio escrito vem acompanhado de outros vestígios, flores, objetos, sinais diversos arrancados à vida quotidiana e transformados em relíquias, ou desenhos e grafismos [...] Assim como as obras de arte, o diário só existe em um único exemplar. (LEJEUNE, 2008, p. 260).

Mesmo sendo algo, inicialmente, secreto, o diário, com o passar do tempo, pode se transformar em um documento histórico muito importante e muito valorizado. Não podemos desprezar que ele encerra em si uma força capaz de denunciar um determinado momento histórico ou mesmo registrar feitos do cotidiano de uma pessoa que fez ou ainda faz parte de uma sociedade. Ele (o diário) não deixa de ser um pedido ou um apelo a uma leitura que será feita depois, sendo uma modesta ou uma grandiosa contribuição para a memória coletiva.

O diário é uma série de vestígios. Ele pressupõe a intenção de balizar o tempo através de uma sequência de referências. O vestígio único terá uma função diferente: não a de acompanhar o fluxo do tempo, mas de fixá-lo em um momento-origem. O vestígio único será não um diário, mas um “memorial” [...] Já o diário se inscreve na duração. A série não é forçosamente quotidiana nem regular. O diário é uma rede de tempo, de malhas mais ou menos cerradas... [...] O diário é um espaço onde o eu escapa momentaneamente à pressão social, refugia-se protegido em uma bolha onde pode se abrir sem risco, antes de voltar, mais leve, ao mundo real. Ele contribui, modestamente, para o equilíbrio individual [...] É certo que só é possível viver com alguma autoestima, e o diário será, como a autobiografia, o espaço de construção dessa imagem positiva. (LEJEUNE, 2008, p. 260-263).

Sobre o diário íntimo de Frida Kahlo, produzido com imagens e palavras, é possível dizer que, a pesar de sua dor e seu sofrimento, existe a ideia de uma Frida heroína, sobrevivente a essa dor física e emocional, sendo uma mulher sensível e a frente de seu tempo, cujo perfil imponente e altivo, pode ser encontrado em muitas de suas obras.

El *Diario* es ‘íntimo’ porque es el registro circunstanciado, la crónica de una conciencia ‘íntima’: interior, emocionada, libre en su movimiento,

sometida a sus propios límites. Una conciencia que se interroga en silencio y busca, obstinada, su verdad como una verdad del hombre. Pero no lo hace en el solipsismo de una subjetividad cerrada sobre sí misma, sino en la relación viva, como protagonista o testigo, con la realidad cotidiana y cultural del mundo contemporáneo.² (MORALES T., 2001, p. 85).

A representação da artista mexicana transgride o seu *Diário íntimo*, construída no imaginário social através do tempo, revela a consciência de uma mulher que transgrediu os padrões de sua época, politicamente engajada e revolucionária, livre e dividida entre duas grandes paixões: sua arte e Diego Rivera, paixões registradas em seu diário íntimo e autobiográfico.

O discurso utilizado em um diário íntimo, como o de Frida Kahlo, por exemplo, pode ser considerado como um continente de reflexões de um indivíduo em torno de si mesmo tentando, diante dos outros, explicar esta sua relação com esses outros, construindo uma subjetividade própria tendo a si mesmo como centro.

Mas, afinal, o que é um diário?

Conforme Lejeune (2008), o diário autobiográfico é uma espécie de escrita que compartilha muitas semelhanças com a autobiografia, pois o diário, a biografia e a autobiografia em oposição a todas as formas de ficção, são textos referenciais, trazendo em si a proposta de fornecer informações sobre uma determinada realidade.

O diário não deixa de ser uma atividade muito discreta, podendo ser mantido em muitos lugares, em casa, no trabalho, sendo, de uma maneira geral, escondido do olhar dos familiares do autor.

Morales T. (2001, p. 86) coloca que o diário “*es este un género abierto a toda clase de solicitudes y estímulos imprevistos de la vida cotidiana, y a las reacciones de una conciencia que construye sus respuestas*”³.

Sendo um trabalho de caráter não-regular, um diário é mantido durante determinado período de uma existência, pois, segundo Lejeune (2008),

Mantemos um diário durante uma crise, uma fase da vida, uma viagem. Começamos, largamos, reencontramos o diário... São raras as pessoas que se obrigam durante um período longo a escrever diariamente, anotamos o máximo possível de coisas. A maioria dos diários segue um tema, um episódio, um só fio de uma existência. Uma vez virada a página, esquecemo-nos dele, às vezes, o destruímos... (LEJEUNE, 2008, p. 257).

Estando diretamente relacionado ao que ocorre todos os dias, no diário, considerado um subgênero da autobiografia, o autor, que tem o gosto pela escrita e a preocupação com o tempo, escreve todos os seus pensamentos e todas as suas atividades de sua vida privada para que sejam lidos/lidas posteriormente.

Segundo May (1982, p. 172), *“el diario, como su nombre lo indica, se escribe día a día y no abarca en cada una de sus anotaciones más que lo que interesó en el breve periodo transcurrido después de la anterior⁴.”*

Inicialmente, na maior parte dos diários íntimos, as anotações não são cotidianas, pois o autor as interrompe e as retoma depois de um intervalo de tempo, considerado curto ou longo. E, por conta disso, não devemos, ao pensar em diário íntimo, levar a palavra “dia” ao pé da letra, exatamente por causa da periodicidade das anotações. Além disso, o autor de um diário trabalhará sempre com um passado, mesmo que próximo, não podendo, jamais, ter a ilusão de trabalhar sobre o seu momento presente.

May (1982, p. 174) coloca, ainda, que *“las palabras alba, mediodía y noche sirven por lo común para designar no sólo las frases de un día, sino también, las etapas de una existencia⁵.”* E, essas anotações

num diário íntimo relacionadas às etapas de uma existência transformam-se, muitas vezes, numa autobiografia.

A base de todo e qualquer diário é o ato de datar, feito pelo autor das anotações, pois um diário sem data não deixa de ser uma mera caderneta. Para Lejeune (2008, p. 260):

A datação pode ser mais ou menos precisa ou espaçada, mas é capital. Uma entrada de diário é o que foi escrito num certo momento, na mais absoluta ignorância quanto ao futuro, e cujo conteúdo não foi com certeza modificado. Um diário mais tarde modificado ou podado, talvez ganhe algum valor literário, mas terá perdido o essencial: a autenticidade do momento. Quando soa a meia-noite, não posso mais fazer modificações. Se o fizer, abandono o diário para cair na autobiografia. (LEJEUNE, 2008, p. 60).

O diário é, antes de tudo, uma listagem de dias, uma espécie de túnel, de caminho, em que é possível discorrer sobre o tempo transcorrido e passado.

E, qual seria a utilidade de um diário?

Para Lejeune (2008), sua utilidade reside em conservar a memória, sobreviver, desabafar, conhecer-se, deliberar, resistir, pensar, escrever, ou seja, um método de trabalho.

Inicialmente, é para si que se escreve um diário, pois o autor deseja, em um período de tempo, seja curto ou extenso, reencontrar elementos, fatos, de seu passado. Toda e qualquer pessoa poderá fazer a leitura de um diário, porém a leitura feita pelo próprio autor será diferente das demais (leituras), pois ele não desprezará, jamais, suas fantasias e as reconstruções de sua memória, tendo, através do diário, a sua vida à sua disposição. Cada uma das anotações diárias acaba construindo a sua memória.

Um diário é mantido para que o tempo passado não seja esquecido, porém com uma preocupação considerável diante de um futuro, sendo, também, uma forma de solicitar uma leitura posterior, não deixando de ser uma contribuição, modesta ou grandiosa, para a memória coletiva, uma espécie (o diário) de uma garrafa lançada ao mar, tendo seu valor (do diário) aumentado com o passar do tempo.

O papel de um diário é de um amigo, de um confidente, pois se acredita que quando o autor manifesta as suas emoções, por meio do papel, não ofende a ninguém. Para Lejeune (2008), “decepções, raiva, melancolia, dúvidas, mas também esperanças e alegrias: o papel permite expressá-las pela primeira vez, com toda a liberdade.”

Através do diário, o autor pode desabafar, distanciar-se da pressão social, podendo “se abrir” sem risco algum, escrevendo sobre suas angústias ou felicidades, saindo do mundo real para um mundo de fantasias. O diário, assim como a autobiografia, é um espaço de construção da imagem do autor, sendo, também, um espaço de reflexão, de análise, um laboratório de questionamentos. Por isso, que o diário, de acordo com Lejeune (2008, p. 263), “não é forçosamente uma forma de passividade, mas um instrumento de ação.”

O diário pode trazer coragem e apoio ao diarista, quando este se depara com situações inesperadas, diante de algum desafio ou prova terrível, mostrando (o diário) uma dimensão relacionada à criação.

A forma do diário desloca a atenção para um processo de criação, torna o pensamento mais livre, mais aberto a suas contradições, e comunica ao leitor a dinâmica da reflexão tanto como o resultado [...] Mantém-se, enfim, um diário porque se gosta de escrever [...] O prazer é ainda maior por ser livre. Qualquer um se sente autorizado a manejar a língua como quiser, escrever sem medo de cometer erros. Pode-se escolher as regras do jogo. Ter vários cadernos. Misturar gêneros [...] um diário raramente é corrigido e, no entanto, tem-se a impressão de progredir. O diarista

não tem a vaidade de se acreditar escritor, mas encontra em seus escritos a doçura de existir nas palavras e a esperança de deixar um vestígio. (LEJEUNE, 2008, p. 264-265).

A linguagem utilizada pelo diarista durante a sua escrita, normalmente, dá a impressão que está escrevendo uma carta a um amigo íntimo, a um grande amigo ou a uma pessoa muito próxima, cujo carinho, intimidade e afeto aparecem bem evidentes. Não diferente é o Diário de Frida, pois algumas das partes dele estão produzidas a partir de cartas “endereçadas” a Diego Rivera.

Pero lo que se distingue el diario de la correspondencia es sobre todo la naturaleza de la relación con el otro. En cuanto al modo de escritura, esos dos ‘géneros’ tienen en común la ausencia de límites, la fragmentación, el día-a-día, el hecho de ser concebidos, al menos en un principio, sin propósito de publicación. No son ‘obras’ propiamente dichas: ni tiene el carácter acabado de éstas, ni sufren las vicisitudes propias de la publicación, la difusión, el ingreso en el circuito comercial. Incluso si las correspondencias y los diarios íntimos se publican finalmente, siguen estando marcados por esa libertad, esa ausencia de forma inherente a su origen⁶. (DIDIER, 1996, p. 43).

A manutenção de uma escrita diarista pode ter o significado e o objetivo, mesmo que inconsciente, de fechar-se em si mesmo, podendo ser um sinal de total ou parcial desinteresse pelo mundo externo que rodeia o “confidente”, mas, sem deixar suspeitas ao leitor de uma possível falta de imaginação e interesse pelo mundo.

O diário é simplesmente humano. Tem suas forças e suas fraquezas. E as formas que assume, as funções que preenche são tão variadas que é bem difícil tratá-lo como um todo. Um dos objetivos é acabar com os

preconceitos, que se baseiam muitas vezes em um conhecimento livresco, pouco extenso, e, às vezes, em inquietações provocadas em cada um de nós por nossa própria interioridade e pelo vertiginoso escoamento do tempo. (LEJEUNE, 2008, p. 267).

O diário se transforma, pura e simplesmente, numa prática de escrita e que somente as palavras traduzem o que está no pensamento do autor. Será que para Frida Kahlo, o diário lhe permitia manter certo equilíbrio de escrita constante nos momentos de menor criação, e facilitar a criação nos momentos de plena atividade artística?

El cambio de los estilos de vida modifica también fundamentalmente la práctica del diario [...] ¿Se tiene todavía tiempo, se siente todavía la necesidad de anotar en un diario los propios pensamientos y sentimientos? Muchos diarios emanaban de seres que llevaban una existencia provinciana, tranquila y un poco vacía. Por la noche se ponía uno a escribir sus impresiones⁷. [...] (DIDIER, 1996, p. 45).

Na verdade, não era o que ocorria com Frida Kahlo, pois ela tinha uma vida extremamente agitada. Dividia o seu tempo entre as suas duas grandes paixões, porém ela e Diego tinham uma vida noturna muito intensa, muitos amigos e militantes, ou seja, participavam ativamente dos momentos políticos que o México passava. Além disso, Frida sempre encontrava um tempo para visitar seus familiares, pois era muito apegada a eles, principalmente ao seu pai, Guillermo Kahlo. Obviamente, sempre quando não estava em tratamento ou se recuperando de uma cirurgia e muitas destas questões estão descritas em seu diário, que como qualquer outro, desprendido de formas, trazendo seus sonhos, comentários sobre si mesma, suas fantasias, como também acontecimentos insignificantes.

El diario íntimo, que parece tan desprendido de las formas, tan dócil ante los movimientos de la vida y capaz de todas las libertades, ya que pensamientos, sueños, ficciones, comentarios de sí mismo, acontecimientos importantes, insignificantes, todo le conviene, en el orden y el desorden que se quiera, está sometido a una cláusula de apariencia liviana pero temible: debe respetar el calendario. Este es el pacto que sella. El calendario es su demonio, el inspirador, el compositor, el provocador y el guardia.⁸ (BLANCHOT, 1959, p. 206.)

E, para um autor, o que significa escrever o seu diário íntimo?

Escribir su diario íntimo significa ponerse momentáneamente bajo el amparo de los días comunes, poner al escritor bajo esa misma protección, y significa protegerse contra la escritura sometiéndola a esa regularidad feliz que uno se compromete a mantener. Lo que se escribe se arraiga entonces, quíerese o no, en lo cotidiano y en la perspectiva que lo cotidiano delimita. Los pensamientos más lejanos, más aberrantes, se mantienen en el círculo de la vida cotidiana y no deben perjudicar su verdad.⁹ (BLANCHOT, 1959, p. 206).

A verdade nada mais é do que a sinceridade do autor do diário, pois ninguém deve ser mais sincero que ele ao contar os fatos, pois a sinceridade é uma exigência. Para Blanchot (1959, p. 206), “*hay que ser superficial para no faltar a la sinceridad, gran virtud que también exige valor*”¹⁰.

Um diário é, desde o seu nascimento, algo interminável, pois sempre existirão momentos vividos que sejam posteriores à escrita, solicitando, necessariamente, uma nova escrita, seguindo assim até a morte de seu autor.

Num diário, cada dia fala alguma coisa, cada dia em que o autor faz uma anotação é um dia preservado em sua trajetória histórica. Mesmo que não tenha feito nada em sua vida ou que não tenha acontecido algo

com significado, escreve que nada fez, ou que nada ocorreu como algo realizado.

Diferentemente, ocorre no diário de Frida Kahlo, pois ela retratou seus estados de ânimo de uma forma surpreendente, excepcional.

Frida Kahlo empezó a escribir su *Diario* a mediados de la década de los cuarenta, a los treinta y seis o treinta y siete años. Su vida emocional había sido hasta ese momento extraordinariamente turbulenta. Su padre había fallecido unos años antes y ella se había divorciado de Diego Rivera a finales de 1939, con quien volvió a casarse poco después. La pintora había llegado a la inevitable conclusión de que nunca iba a dar a luz al hijo que tanto deseaba y vivía atormentada por esa limitación. Se sometió a numerosas intervenciones quirúrgicas causadas por diversos abortos y sus problemas de columna. A medida que se acercaba a la cuarentena, le resultaba imposible ignorar los signos de deterioro que reflejaba su estado de salud.¹¹ (LOWE, 1995, p. 26).

A ilusão de escrever e, às vezes, de viver, tanto para Frida, como para outros escritores, é um mecanismo assegurado por eles contra a solidão, a favor da ambição, como forma de eternizar momento sublimes e, ainda, a por meio da esperança, unindo os momentos cujos significados são muito importantes aos momentos insignificantes. No caso de Frida, uma outra forma de narrar parte de sua existência, pois antes de seu diário, ela já traduzia seus sentimentos e estados de ânimo por meio de sua obra pictórica, pois há várias obras que denunciam sua intimidade e seus sentimentos, principalmente seus vários autorretratos.

Para o autor de um diário, ele (o diário) significa um espaço protegido e ‘seguro’ em que é possível descortinar toda a sua intimidade, um espaço onde há liberdade, sendo possível ‘se mostrar’ sem testemunhas, sem suas máscaras e convenções, desnudar-se diante de si mesmo em suas contradições, paixões, sentimentos, ressentimentos, ambiguidades,

angústias, felicidades, amores e desejos. Desta forma, o autor sente prazer em escrever, pois acaba escrevendo porque é agradável, dando forma ao que se vive e se deseja relatar, ou seja, escrevendo e criando algo no qual ele se reconhece, estabelecendo um diálogo consigo mesmo.

De fato, não há no diário, testemunhas com este sentido que a palavra encerra em si, ou seja, a única testemunha é o próprio autor. Porém, há o registro de pequenos acontecimentos, situações, atitudes, momentos, gestos, feitos que possam despertar por ele (pelo diário) um interesse considerável. Talvez, o amor, seja um dos sentimentos mais registrados pelos autores em seus diários, não sendo diferente no de Frida Kahlo. Segundo Ramos (2011, p. 25), *“éste es uno de los componentes más importantes que pude observar en el diario de Frida Kahlo, ya que casi en su mayoría está atravesado por la temática del amor y la particular realización que hace de él.”*¹²

Assim como o diário, a autobiografia representa uma forma de conceber o tempo, eternizando-se em seu próprio momento presente.

Uma das diferenças marcantes entre a autobiografia e o diário íntimo é a retrospectiva, pelo seu menor grau no diário, em virtude da mínima separação nele entre o vivido e o seu registro pela escrita. O diarista submete-se a uma espécie de calendário de anotações. Data nele os vários momentos de sua existência, embora possa voltar-se muitas vezes sobre si enquanto escreve [...] Se no diário há uma fidelidade maior da experiência real, justificada pela menor distância temporal entre o evento e o seu registro, na autobiografia a precisão é mais difícil de se realizar. (RODRIGUES, 2007, p. 117 e 122).

O termo autobiografia tem seu surgimento na França no século XX e, um pouco mais cedo, na Inglaterra, no século XVIII. Os estudiosos da autobiografia sustentam de comum acordo, que a Europa é o berço do tema de seus estudos pertencendo, desta forma, à cultura ocidental.

En uno de los estudios más antiguos y más completos dedicados a la autobiografía, una erudita norteamericana llegó incluso a establecer sobre censos rigurosos una clasificación de las principales naciones de Occidente según la fuerza, la calidad y la persistencia de sus vocaciones autobiográficas. Concluyendo que las cinco naciones principales eran, en este orden, las siguientes: Italia, Francia, Gran Bretaña, Alemania y Estados Unidos.¹³ La obra en cuestión data 1909, lo que hace pensar entonces que la inmensa cantidad de textos autobiográficos posteriores convierte esa calificación en frágil y arbitraria. Pero, por lo demás, en ese desarrollo no se introdujo ningún elemento nuevo que modifique la idea ya aceptada de que la autobiografía es un fenómeno específicamente occidental.¹⁴ (MAY, 1982, p. 20).

Buscando situar o surgimento do texto autobiográfico na história conforme as datas anteriormente citadas, não significa que devemos negar a existência de uma literatura sobre as escritas de si antes do século XVIII ou, ainda, fora da Europa, mas simplesmente, segundo Lejeune (2008, p. 14), “que a maneira como pensamos hoje a autobiografia torna-se anacrônica ou pouco pertinente fora deste contexto”.

Para Hamburger (1975), a autobiografia encerra em si e revela experiência e eventos que fazem referência ao narrador-eu. Para a autora, a narração tem a sua origem na estrutura da enunciação do texto autobiográfico.

O modo usado pela crítica de conceituar e interpretar a forma autobiográfica é bastante variado, embora pressuponha genericamente uma aceção comum e bem definida de cada elemento signifiante que compõe o termo grego autobiografia. Palavra composta por *autos*: próprio; *bio*: vida e *graphein*: escrita. No dicionário, o termo autobiográfico quer dizer a vida de um indivíduo escrita por ele mesmo. Este sentido determina claramente sua gênese, porém não a especifica

como espécie unicamente literária. Ao contrário, amplia a sua possibilidade de existência nas mais variadas áreas de conhecimento: da antropologia à sociologia, da psicanálise à filosofia consoladora (religiosa ou não). Na literatura, ela se manifesta na forma de memória, de diários íntimos, de romances epistolares, de autorretratos, confissões e nas diversas formas de narração em primeira pessoa. (RODRIGUES, 2007, p. 19-20).

Geralmente, os escritos autobiográficos resultam de momentos em que o autor faz reflexões sobre sua própria existência. O gênero autobiográfico traz consigo expressões literárias semelhantes entre si, como memórias, diários e cartas, que revelam sentimentos relacionados à intimidade do autor e sua experiência.

O sociólogo Norman Denzin oferece conceitos sucintos para a biografia, autobiografia, histórias de vida, narrativas de vida, história oral, história pessoal e muitos outros nomes que tanto podem ser coincidentes quanto conflitantes, conforme o contexto onde são empregados. Todo esse grupo de variados métodos (ou atitudes, ou visões de mundo) da pesquisa biográfica e autobiográfica em Ciências Sociais está sujeito a convenções que estruturam a maneira como vidas têm sido escritas. (VILAS BOAS, 2008, p. 21).

Ainda, segundo Denzin (1989), sobre algumas das convenções e pressupostos ocidentais acerca dos textos biográficos,

1) textos biográficos devem ser escritos tendo-se “outros” textos biográficos em mente; 2) dar importância às influências de gênero e de classe; 3) estabelecer origens familiares como “o ponto zero” da história da pessoa em foco; 4) o autor deve interpretar a história da pessoa; 5) demarcar “momentos” da vida em questão a fim de atingir uma “coerência”; e 6) pessoas são reais e possuem vidas reais, que podem ser “mapeadas e significadas” (DENZIN, 1989, p. 17-19).

Textos biográficos e autobiográficos devem apresentar uma trajetória de vida estruturada, porém escrita por outra, seguindo as convenções literárias, pois ambas (biografia e autobiografia), devem proporcionar aos seus leitores descrições detalhadas de uma vida, ou melhor, de uma existência.

Autores consagrados escreveram suas autobiografias e deram consistência a esse ramo de atividade literária e, posteriormente, acadêmica. Assim, como por exemplo, *The Words* (1964) de Jean Paul Sartre, os vários volumes da autobiografia de Simone de Beauvoir, *Confissões* (1782), de Jean-Jacques Rousseau, dentre outros.

[...] Aparece probado que el género se expandió alrededor de 1800 entre las principales lenguas europeas, por lo que nos preguntamos si este neologismo no es simplemente un signo del reconocimiento de la primera gran ola de autobiografías que se siguió a la publicación póstuma de las *Confesiones* de J. J. Rousseau (los cinco primeros libros en 1782, el final de 1789) [...] Es en efecto conforme a la naturaleza de las cosas que la creación de una nueva palabra sea posterior a la aparición del fenómeno que designa.¹⁵ (MAY, 1982, p. 21).

A palavra autobiografia começa a ser incluída nas diversas línguas europeias aproximadamente dez anos depois da publicação póstuma das *Confissões*, não sendo uma coincidência, pois o sucesso do livro trouxe consigo a oportunidade de uma tomada de consciência coletiva sobre a existência da autobiografia na condição de literatura.

Segundo Fachin (2009, p. 8), “no Brasil, no plano autobiográfico um dos iniciadores foi Joaquim Nabuco com o clássico *Minha Formação* (1900).” Poderíamos levantar aqui um grande número de escritores reconhecidos que escreveram neste gênero.

Vale lembrar-se de autores como Graciliano Ramos *Infância* (1945), Oswald de Andrade, *Sob as ordens de mamãe* (1954), Afonso Arinos de Melo Franco, *A Alma do tempo, formação e mocidade* (1961), *A Escalada* (1952), *Planalto* (1968) e Pedro Nava com *Baú de ossos*, (1972), entre outras. Na Argentina, Jorge Luiz Borges, *Un Ensayo Autobiográfico* (1970). (FACHIN, 2009, p. 8).

Falar ou escrever sobre si é algo comum em nossa modernidade, talvez uma necessidade de nossa cultura, e o que se espera de um autor/escritor é sempre a verdade subordinada à sua sinceridade. Ou, segundo Lejeune (2008), uma autobiografia não é quando alguém diz a verdade sobre sua vida, mas quando diz que a diz, assim, o que importa nesta reflexão é pensar como o texto autobiográfico cumpre com sua função primeira, dizer o que pretende dizer. Isto é, ao ler sobre a vida de muitos indivíduos, contadas por eles próprios, pudéssemos ter acesso a uma quantidade muito grande de informações, consideradas, às vezes, como duvidosas. A experiência pode reservar, talvez, agradáveis surpresas.

Foucault (2001) observa que a percepção comum de que a literatura expressa a interioridade de um sujeito que fala de si por meio figurado constitui-se durante a época romântica. Apesar de o texto autobiográfico não ter sua origem situada na modernidade, foi com o advento do homem moderno que as condições de possibilidade de uma palavra sobre si, como forma de expressão subjetiva, de afirmação perante si próprio e perante os outros, foram efetivadas.

Lejeune (2008) define a autobiografia como texto literário marcado por um relato primordialmente em prosa e por tratar da vida individual, constituindo-se na história de uma personalidade, na qual autor, narrador e personagem mantêm uma relação de identidade, estando ligados através de um pacto. Para Lejeune, autobiografia e biografia são textos referenciais e pretendem fornecer uma informação sobre uma realidade exterior ao texto, e, assim, submeter-se a uma prova de verificação.

Na definição de autobiografia de Lejeune entram em jogo elementos pertencentes a quatro categorias diferentes, sendo realmente uma autobiografia toda obra que preenche, ao mesmo tempo, as condições indicadas em cada uma dessas categorias, ou seja, a forma da linguagem narrativa e em prosa, o assunto tratado é sobre a vida individual, sobre a história de uma personalidade, situação do autor, sua identidade (cujo nome remete a uma pessoa real e do narrador e a posição do narrador, sua identidade e do personagem principal e a perspectiva retrospectiva da narrativa.

Desta forma, os gêneros vizinhos da autobiografia não trazem consigo essas condições, sendo eles, principalmente, o diário, o autorretrato, a biografia e as memórias.

A autobiografia é um gênero literário que, por sua própria especificidade, melhor marca a relação autor-pessoa, sendo a própria pessoa que justifica a sua própria existência, sendo o nome próprio o principal tema da autobiografia. Este nome próprio acaba selando um contrato de identidade para quem a lê.

O primeiro sentido (o que escolhi) foi proposto por Larousse, em 1886: “Vida de um indivíduo escrita por ele próprio.” Larousse contrapõe a autobiografia, que é uma espécie de confissão, às Memórias, que contam fatos que podem ser alheios ao narrador. Mas, num sentido mais amplo, “autobiografia” pode designar também qualquer texto em que o autor *parece* expressar sua vida ou seus sentimentos, quaisquer que sejam a forma do texto e o contrato proposto por ele. Menos conhecido que Larousse, Vapereau explicitou muito bem esse sentido em seu *Dictionnaire universel des littératures* (1876): AUTOBIOGRAFIA (...) obra literária, romance, poema, tratado filosófico, etc., cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida, de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos. (LEJEUNE, 2008, p. 53).

Historicamente, ao que a literatura costuma trazer como o marco inicial da autobiografia reside em *As confissões* (1965) de Rousseau texto, no qual, segundo Fachin (2009, p. 09), “pela primeira vez, o “eu” se fala na intimidade e de põe a nu, à disposição do julgamento dos leitores.”

A dicotomia “razão-consciência” proposta por Rousseau, acaba levando o homem ao seu autoconhecimento. A consciência, segundo Moretto (1989), é um sentimento interior que domina a razão e a obriga a agir pela sua interiorização subjetiva. Esse sentimento romântico que centra o conhecimento no eu está presente na obra de Rousseau, sobretudo em *As confissões*. Nesta obra, o autor (que também é o narrador), conta o que deseja, organiza a narrativa de forma poética, encurtando e alongando o tempo.

Senti antes de pensar; é o destino da humanidade. Mais do que qualquer outro eu o experimentei. Ignoro o que fiz até os cinco ou seis anos. Não sei como aprendi a ler; lembro-me somente das minhas primeiras leituras e do efeito que me produziram: é o tempo de onde começo a contar sem interrupção a consciência de mim mesmo. Minha mãe tinha deixado romances; pusemo-nos a lê-los depois da ceia, meu pai e eu. A princípio não se tratava senão de me exercitar na leitura por meio de livrões que divertissem; em breve, porém, o interesse tornou-se tão vivo que líamos alternadamente, sem interrupção, e passávamos noites assim ocupados. Não podíamos abandonar a leitura senão no fim do volume. Algumas vezes meu pai, ouvindo as madrugadas andorinhas, dizia muito envergonhado: Vamos nos deitar; sou mais criança do que tu. (ROUSSEAU, 1965, p. 18).

Não se pode deixar de comentar que *As confissões* de Rousseau, diferentemente das *Confissões* (2002) de Santo Agostinho, não trazem consigo a divindade. Ainda, segundo Fachin (2009), já no prólogo, Rousseau sugere que ali se encontrará a representação de um homem, caracterizado

com as cores da natureza e da “verdade”, e com a finalidade de servir de primeiro de comparação para um estudo dos homens.

As *confissões* de Rousseau constituem o início de um processo de defesa que se revela contra a invasão do social, usando a força de sua autenticidade como seu único armamento.

Suas *Confissões* estabelecem um *contínuun* como unidade sintética que atravessa e reúne nela todos os eventos passados até o presente. Ou seja, a diversidade de acontecimentos que toda a sorte recebe, deste eu sintético, a possibilidade de se integrar numa totalidade de sentido que se organiza e se transmite pela narrativa; esta função de síntese anuncia o eu que se consagra na escrita autobiográfica com todas as suas características determinantes: autoidentidade, transparência a si, homogeneidade, autonomia e preexistência à linguagem. (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 140).

Para o homem de nossa modernidade, a linguagem é considerada um lugar ou um momento em que reside uma experiência imediata, sendo que essa linguagem, segundo Starobinski (1991, p. 206), “não tem mais nada a ver com o discurso clássico. É infinitamente mais imperiosa e infinitamente mais precária.” E, somente uma linguagem da mesma natureza, poderia revelar e trazer à tona questões sentidas, vividas e ditadas pela alma de um indivíduo, ou seja, uma forma de linguagem que fosse capaz de alcançar uma verdade imediata e original, pois estas são questões esperadas pelos leitores de uma autobiografia, ou seja, uma confiança na palavra que pode ser considerada cega quando pensamos nesses mesmos leitores.

Duque-Estrada (2009, p. 19), coloca que “somente uma linguagem que escapasse ao constrangimento da representação, que contivesse em si mesma tudo o que se deseja significar, e na qual o modo de dizer fosse aquilo que é dito.” Ninguém melhor do que a própria pessoa para escrever

sobre si mesma, pois desta forma poderá haver uma aproximação ainda mais fiel dos fatos e acontecimentos vividos pelo autobiografado, ou seja, mesmo tudo podendo ser deformado ou inventado, havendo fidelidade, o texto autobiográfico pertencerá ao domínio da autenticidade, representando uma realidade que existiu, produzindo a sua verdadeira verdade. O sentido de veracidade dos acontecimentos é atribuído pelo pacto entre o escritor e o leitor, sendo um escritor implícito, ausente, porém presente, conduzindo o leitor pela narrativa ou pelo “jogo” entre a realidade e a ficção.

Não podemos deixar de destacar que algo extremamente relevante nas narrativas autobiográficas é o fato de que este tipo de escrita, este tipo de texto, busca transmitir a ideia de que o leitor está diante de fatos concretos e reais, narrados, descritos sem nenhuma espécie de mediação, sendo perfeitamente aceitável uma vez que a história descrita ou transcrita pelo próprio autor que ao mesmo tempo acumula atributos de narrador e de sujeito de uma ação não fictícia corresponde a uma história verdadeira, cuja reprodução de uma realidade corresponde à sua própria realidade.

De acordo com Fachin (2009), não se pode esquecer, entretanto, de que um indivíduo real, às vezes, diz a verdade e, outras vezes, oculta a verdade, até em relação a si próprio. Devido a esse processo, o impacto e simultaneamente o valor intrínseco da autobiografia, são diretamente proporcionais ao seu maior ou menor poder de convicção que é, via de regra, importantíssimo para o estabelecimento do pacto autobiográfico¹⁶. Afinal, nada mais crível do que a vida de um indivíduo contado por ele mesmo. Diante dessa ficcionalização do sujeito, é cada vez mais difícil demarcar as fronteiras entre autobiografia e ficção, entre o escrito pelo autobiógrafo e o escrito pelo autor de ficção.

Para Bakhtin (2000, p. 53), existe uma “decisiva significância na evolução da consciência individual, à medida que a pessoa distingue o seu próprio discurso do de outros, entre o seu próprio pensamento e o de outras pessoas”. Ou seja, este discurso se constitui a partir de elementos de autoridade, sendo metade nosso e metade do autor na compreensiva.

Considerações finais

Trazer reflexões acerca de um diário é, por sua vez, fazer referência a uma situação de comunicação em que o emissor e, neste caso, o escritor, põe-se diante de si mesmo para registrar ou relatar os fatos ocorridos no cotidiano, normalmente de uma forma geral, mas que mais tarde, modificado, talvez receba um valor literário ao seu texto, ao que foi escrito e produzido.

Geralmente, os escritos autobiográficos resultam de momentos em que o autor faz reflexões sobre sua própria existência. O gênero autobiográfico traz consigo expressões literárias semelhantes entre si, como memórias, diários e cartas, que revelam sentimentos relacionados à intimidade do autor e sua experiência.

Textos biográficos e autobiográficos devem apresentar uma trajetória de vida estruturada, porém escrita por outra, seguindo as convenções literárias, pois ambas (biografia e autobiografia), devem proporcionar aos seus leitores descrições detalhadas de uma vida, ou melhor, de uma existência.

Sobre o diário íntimo de Frida Kahlo, produzido com imagens e palavras, é possível dizer que, apesar de sua dor e seu sofrimento, existe a ideia de uma Frida heroína, sobrevivente a essa dor física e emocional, sendo uma mulher sensível e à frente de seu tempo, cujo perfil imponente e altivo, pode ser encontrado em muitas de suas obras.

O discurso utilizado em um diário íntimo, como o de Frida Kahlo, por exemplo, pode ser considerado como um continente de reflexões de um indivíduo em torno de si mesmo tentando, diante dos outros, explicar esta sua relação com esses outros, construindo uma subjetividade própria tendo a si mesmo como centro.

¹ O *Diário* é ‘íntimo’ porque é o registro circunstanciado, a crônica de uma consciência ‘íntima’: interior, emocionada, livre em seu movimento, submetida aos seus próprios limites. Uma consciência que se interroga em silêncio e busca, obstinada, sua verdade como uma verdade do homem. Mas não o faz no solipsismo de uma subjetividade fechada sobre si mesma, senão na relação viva, como protagonista ou testemunha, com a realidade cotidiana e cultural do mundo contemporâneo. (tradução nossa).

² É este um gênero aberto a todos os tipos de solicitações e estímulos imprevistos na vida cotidiana, e as reações de uma consciência que constitui as suas respostas. (tradução nossa).

³ O diário, como seu nome indica, escreve-se dia a dia e não abarca em cada uma de suas anotações mais que o que interessou no breve período transcorrido depois da anterior. (tradução nossa).

⁴ As palavras amanhecer, meio dia e noite servem para designar não somente as fases de um dia, mas também as etapas de uma existência. (tradução nossa).

⁵ Mas o que distingue o diário da correspondência é, sobretudo, a natureza da relação com o outro. No que diz respeito ao modo de escrevê-los, esses dois ‘gêneros’ têm em comum a ausência de limites, a fragmentação, o dia a dia, o fato de serem concebidos, ao menos em um princípio, sem propósito de publicação. Não são ‘obras’ propriamente ditas: nem têm o caráter acabado destas, nem sofrem a vicissitudes próprias da publicação, a difusão, o ingresso no circuito comercial. Inclusive se as correspondências e os diários íntimos se publicam finalmente, continuam marcados por essa liberdade, essa ausência de forma inerente à sua origem. (tradução nossa).

⁶ A mudança dos estilos de vida modifica, também, fundamentalmente a prática do diário [...] Ainda se tem tempo, ainda se sente a necessidade de notar em um diário os próprios pensamentos e sentimentos? Muitos diários emanavam de seres que tinham uma existência provinciana, tranquila e um pouco vazia. À noite, a gente parava para escrever as suas impressões. (tradução nossa).

⁷ O diário íntimo, que parece tão desprendido das formas, tão dócil diante dos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades, já que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo o convém, na ordem e na desordem que se queira, está submetido a uma cláusula de aparência leviana, mas temível: deve respeitar o calendário. Este é o pacto que o cela. O calendário é seu demônio, o inspirador, o compositor, o provocador e o guarda. (tradução nossa).

⁸ Escrever seu diário íntimo significa se colocar momentaneamente sob o amparo dos dias comuns, colocar o escrito sob a mesma proteção, e significa proteger-se contra a escritura, submetendo-a a essa regularidade feliz que a gente se compromete a manter. O que se escreve se enraíza então, querendo ou não, no cotidiano e na perspectiva que o cotidiano delimita. Os pensamentos mais distantes, mais aberrantes, mantêm-se no círculo da vida cotidiana e não devem prejudicar sua verdade. (tradução nossa).

⁹ Há que ser superficial para não faltar a sinceridade, grande virtude que também exige valor. (tradução nossa).

¹⁰ Frida Kahlo começou a escrever seu *Diário* a mediados da década dos quarenta, aos trinta e seis ou trinta e sete anos de idade. Sua vida emocional tinha sido, até esse momento, extraordinariamente turbulenta. Seu pai tinha falecido alguns anos antes e ela tinha se divorciado de Diego Rivera final de 1939, com quem voltou a se casar pouco depois. A pintora tinha chegado a inevitável conclusão de que nunca daria a luz ao filho que tanto desejava e vivia atormentada, por essa limitação. Submeteu-se a inúmeras intervenções cirúrgicas causadas por diversos abortos e seus problemas de coluna. A medida que se acaba à quarentena, resultava-lhe impossível ignorar os sinais de deterioro que refletia seu estado de saúde. (tradução nossa).

¹¹ Este é um dos componentes mais importantes que pude observar no diário de Frida Kahlo, já que quase em sua maioria está atravessado pela temática do amor e a particular realização que faz dele. (tradução nossa).

¹² BURR, Anna Robeson. *The Autobiography: A Critical and Comparative Study*. New York: Houghton Mifflin, 1909.

¹³ Em um dos estudos mais antigos e mais completos dedicados à autobiografia, uma erudita norte-americana chegou até estabelecer sobre sentidos rigorosos uma classificação das principais nações do Ocidente segundo a força, a qualidade e a persistência de suas vocações autobiográficas, concluindo que as cinco nações principais eram, nesta ordem, as seguintes: Itália, França, Grã-Bretanha, Alemanha e Estados Unidos. A obra em questão data de 1909, o que faz pensar, então, que a imensa quantidade de textos autobiográficos posteriores converte essa classificação em frágil e arbitrária. Mas, além disso, nesse desenvolvimento não se introduziu nenhum elemento novo que modifique a ideia já aceita de que a autobiografia é um fenômeno especificamente ocidental. (tradução nossa).

¹⁴ [...] Aparece provado que o gênero se expandiu por volta de 1800 entre as principais línguas europeias, pelo que nos perguntamos se este neologismo não

é simplesmente um símbolo do reconhecimento da primeira grande onda de autobiografias que se seguiu à publicação póstuma das *Confissões* de J. J. Rousseau (os cinco primeiros livros de 1782, no final de 1789). [...] É em efeito conforme à natureza das coisas que a criação de uma nova palavra seja posterior à aparição do fenômeno que designa. (tradução nossa).

¹⁵ Definição utilizada por Philippe Lejeune em *Le Pacte Autobiographique* (1975).

Referências

BLANCHOT, Maurice. *El libro que vendrá*. Editorial Caracas: Monte Ávila Editores, 1959.

DENZIN, Norman K. *Interpretive Biography*. Newbury Park: Sage Publications, 1989.

DIDIER, Beatrice. *El diario, ¿forma abierta?* en *Revista de Occidente*. N°s 182-183. 1996.

DUQUE-ESTRADA, Elisabeth Muylaert. *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: NAU/Editora PUC-Rio, 2009.

FACHIN, Paulo Cesar. *Representações da Alteridade: contornos históricos e escrita do Eu em La razón de mi vida*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel-PR, 2009.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Trad. MARIA Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975.

KAHLO, Frida. *El Diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato*. Cidade do México: La Vaca Independiente, 1995.

LEJEUNE, Phillipe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LOWE, Sara. Ensaio. In: *El Diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato*. Cidade do México: La Vaca Independiente, 1995.

MAY, Georges. *La Autobiografía*. Trad. Danubio Torres Fierro. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1982.

MORALES T., Leonidas. *La escritura de al lado: Géneros referenciales*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001.

MORETTO, Fúlvia M. L. Introdução. In: MORETTO, Fúlvia M. L. (Org.). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva EDUSP, 1989.

RAMOS, Priscilla Armstrong. *El diario íntimo de Frida Kahlo: amor y transgresión*. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia e Humanidades da Universidade do Chile, 2011.

RODRIGUES, Maria Aparecida. *O Discurso Autobiográfico Confessional*. Goiania: Ed. da UCG, 2007.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Rousseau: as confissões*. Trad. Wilson Louzada. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1965.

STAROBINSKI, Jean. *Jean Jacques Rousseau: A Transparência e o Obstáculo*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

VILAS BOAS, Sergio. *Biografismo: reflexões sobre as escrituras da vida*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

LITERATURA E ARTES PLÁSTICAS: O PAPEL DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA DA FAMÍLIA TAUNAY NO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL BRASILEIRA NO SÉCULO XIX

Autora: M.^a Priscila Célia Giacomassi (UFPR)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Célia Maria Arns de Miranda (UFPR)

Resumo: A história da família Taunay no Brasil começa com Nicolas-Atoine que chega em 1816 integrando a Missão Artística Francesa. Retorna para a Europa em 1821 deixando aqui seus filhos, também pintores, Aimé-Adrien e Felix-Émile Taunay. Este se torna diretor da Academia Imperial de Belas Artes, tutor e amigo do imperador D. Pedro II e pai de Visconde de Taunay, autor de obras literárias como *Inocência* e *A Retirada da Laguna*. Devido às circunstâncias históricas e culturais do século XIX, a produção artística desta família no Brasil assumiu uma dupla função: a de representar o novo e exótico mundo, e também a de criar e consolidar uma noção de identidade nacional. Esses artistas marcaram e foram também marcados pela experiência no novo e admirável mundo. Marcaram-se também uns aos outros em sua produção cultural, numa espécie de mútua “influência intersemiótica” já que é possível identificar vários aspectos pictóricos na obra de Visconde de Taunay e também muito pode ser narrado a partir das telas de Nicolas, Felix e Adrien Taunay.

Palavras-chave: *Inocência. A retirada da Laguna.* Pintura. Literatura.

Segundo Irina Rajewsky (2012a) há três categorias de intermedialidade em seu sentido mais restrito: transposição midiática, combinação de mídias e referências intermidiáticas. Esta última é a que interessa a esta proposta, uma vez que diz respeito à evocação ou imitação de elementos de uma mídia por meio de outra. Em outras palavras, é **como se** uma mídia pudesse ser lida como outra, neste caso, como se a literatura pudesse ser apreciada como pintura, ou até mesmo como uma cena teatral ou cinematográfica em várias situações de *Inocência* e *A Retirada da Laguna* de Visconde de Taunay. O propósito desta análise, além de apontar alguns dos excertos literários que se apresentam inundados de elementos picturais e mesmo cênicos, é demonstrar que o escritor foi indelevelmente influenciado pela sua família de artistas. É preciso ressaltar também que, para além das questões estéticas, devido às circunstâncias históricas e culturais do século XIX, a produção artística desta família no Brasil assumiu uma dupla função: a de representar o novo e exótico mundo, e também a de criar e consolidar uma noção de identidade nacional para o povo brasileiro.

O avô de Visconde de Taunay, o pintor Nicolas-Atoine Taunay, chega ao Brasil em 1816 integrando a Missão Artística Francesa encarregada de fundar aqui a Academia Imperial de Belas Artes. Fugindo do período turbulento que assolava a Europa, encontrou no Brasil um ambiente propício para produzir como pensionista do reino, o que significava que seu trabalho estaria a serviço não só do registro de aspectos da nova gente e natureza exuberante, mas também da necessidade de consolidar a ideia de nação. Quando retorna para a Europa em 1821, deixa no Brasil seus filhos Aimé-Adrien e Felix-Émile Taunay também pintores. Este torna-se diretor da AIBA, tutor e amigo de D. Pedro II e pai Alfredo d'Escragnoille Taunay, o Visconde de Taunay. O escritor de *Inocência* e *A Retirada da Laguna* - entre outras tantas obras - nasce no Rio de Janeiro e compartilha com a família de artistas o gosto pelo estudo e pelas artes. Também terá, como seu avô e pai, um grande apreço pela família

real, em particular pela figura do imperador. Neste sentido desenvolve um amor pela terra brasileira assumindo o compromisso de traçar-lhe as formas de **pátria**.

Inocência (1872) é a obra mais famosa de Visconde de Taunay. O conflito gira em torno do triângulo amoroso formado pela heroína romântica que dá nome ao livro, Cirino e Manecão. O tema do amor impossível e a inevitável tragicidade do enredo, levou o livro a ser conhecido como *Romeu e Julieta* do Sertão. Cirino é um fârmaco que se apresenta como médico e sai curando moléstias pelo interior do Brasil. Numa de suas incursões, encontra a jovem Inocência que está prometida por seu pai, Pereira, em casamento a Manecão, um homem rústico a quem ela não ama. A história se passa no Sertão de Santana do Paranaíba e à medida que enredo se desenvolve, somos apresentados a cenários e personagens totalmente desconhecidos para a sociedade do século XIX. A trama amorosa e trágica serve, portanto, como motivo para apresentar esta nova faceta do Brasil para o brasileiro - e para o mundo, já que *Inocência* fez enorme sucesso em outros países, principalmente da Europa.

A Retirada da Laguna (1871) narra um episódio da Guerra do Paraguai do qual Visconde de Taunay participou como soldado e cronista. Foi originalmente escrito em francês, lançado primeiro na França e só depois traduzido para o português por seu filho, o historiador Affonso d'Escragno Taunay. Dessa forma, assim como no caso de *Inocência*, eventualmente apresenta o Brasil para o estrangeiro e para o próprio brasileiro. No contexto militar, o termo **retirada** significa uma fuga organizada e regular por motivos estratégicos. Aconteceu entre maio e junho de 1867 na fronteira do Mato Grosso do Sul com o Paraguai e, segundo Gaspareto Júnior (2009), “[e]ntre os acontecimentos da Guerra do Paraguai, a retirada de Laguna seria apenas mais um episódio, sem nenhuma importância estratégica, se não fosse o francês Visconde de Taunay”. Sua descrição testemunhal e poética empresta ao episódio um tom épico, só que “épico às avessas” como expõe Rodrigo Gurgel (2011).

As tropas brasileiras chegaram à fronteira com o Paraguai com fome e enfrentando terríveis doenças. Souberam que havia uma fazenda em Laguna – já em território paraguaio – onde poderiam abastecer-se de víveres e suportar as agruras do retorno. Foram surpreendidos duplamente: não encontraram mantimento e acabaram vítimas de uma emboscada paraguaia sendo perseguidos por soldados aguerridos mesmo quando já tinham retornado para território brasileiro. O maior inimigo, entretanto, foi com certeza o desconhecimento das particularidades geográficas da região pantanosa do Mato Grosso. Estas foram responsáveis por mais baixas do que o próprio exército inimigo.

Nessas duas obras, entre outras, Taunay realiza “verdadeiras ‘pinturas’ do espaço em que se passa a ação” (ABBAURRE & PONTARA, 2005, p. 355). Ao exaltar a beleza do território brasileiro, conta com sua destreza em “pintar com as palavras”. Liliane Louvel afirma que, dependendo da habilidade do narrador, um texto pode certamente “emoldura[r] a descrição de uma pintura”. (LOUVEL. In: ARBEX, 2006, p. 204) Observe-se, por exemplo, o trecho de *A Retirada da Laguna* em que explicitamente o aspecto plástico é ressaltado. A narração descreve um dos locais de acampamento das tropas brasileiras, na vertente do Rio Retiro: “É nesse lugar admirável a natureza; corre a água emoldurada de palmares, entre margens ligeiramente sinuosas, revestidas de relva curta e fina, da mais bela cor esmeraldina” (TAUNAY, p. 27, s.d.). Até mesmo o termo “moldura” é empregado na narração.

Além **moldura**, o termo **perspectiva** - também ligado à pintura - aparece na narração, reforçando a **pictorialidade** na obra:

Declinava o Sol, do seu disco grandes raios alaranjados se desferiam, na fímbria do horizonte, realçando a mais admirável perspectiva, tão bela que a memória no-la reproduz ainda agora. Estes esplendores eternos da natureza ainda mais pungentes nos tornavam o sentimento de nossa próxima ruína. (TAUNAY, p. 73, s.d.)

Por vezes a narrativa nos transporta para a contemplação de quadros pictóricos como esse. De acordo com Louvel, assim como a descrição de uma paisagem pode evocar a plasticidade “emoldurada” de uma cena, a descrição poética de um personagem pode funcionar como um retrato - também como se estivesse emoldurado. É inegável, por exemplo, a plasticidade na descrição poética da heroína de *Inocência* quando vista pela primeira vez por Cirino. É realmente como se estivéssemos contemplando um belíssimo retrato:

Apesar de bastante descorada e um tanto magra, era Inocência de beleza deslumbrante.

Do seu rosto irradiava singela expressão de encantadora ingenuidade, realçada pela meiguice do olhar sereno que, a custo, parecia coar por entre os cílios sedoso a franjar-lhe as pálpebras, e compridos a ponto de projetarem sobras nas mimosas faces.

Era o nariz fino, um bocadinho arqueado; a boca pequena, e o queixo admiravelmente torneado.

Ao erguer a cabeça para tirar o braço de sob o lenço, descera um nada a camisinha de crivo que vestia, deixando nu um colo de fascinadora alvura, em que ressaltava um ou outro sinal de nascença. (TAUNAY, 2008, p. 50-51)

O que esses trechos de ambas as obras enfatizam é que há claramente a evocação de termos relacionados a uma mídia - no caso a pintura - por meio de outra - a literatura. Esse tipo de evocação é um dos assuntos tratados por Irina Rajewsky em *A fronteira em discussão*. Para ilustrar sua proposta, a autora menciona uma produção teatral, a dança-teatro *Bodies*, de Sasha Waltzem em que uma grande moldura é apresentada no palco e em cujos limites movimentam-se bailarinos de forma a “trazer à mente do público uma pintura”. (2012b, p. 61). A autora prossegue em sua análise pontuando que os

meios e instrumentos da *própria* dança-teatro – corpos, figurino, coreografia, iluminação, objetos de cena entre outros - são usados e adaptados de tal modo que eles guardam correspondência e semelhança com elementos, estruturas e práticas representacionais da pintura, de modo a suscitar uma ilusão de qualidades pictóricas. (Em termos de pesquisa cognitiva, o espectador é sugestionado a interpretar a encenação nos moldes de um modelo pictórico).” (RAJEWSKY, 2012b, p. 61)

O fato de esta enorme moldura aparecer no palco e delimitar/enquadrar a ação automaticamente nos remete a outra mídia: “Nessa perspectiva, a sequência inteira desenrola-se (e o espectador a percebe) em relação com a pintura, numa simulação concomitante à expansão dos modos de representação dessa mesma mídia. É *como se* a dança-teatro tivesse se convertido em pintura”. (p. 61) Em outras palavras, tanto nos livros de Taunay, como na dança-teatro mencionada por Rajewsky, sabemos qual é a mídia que veicula a ação. Mas ao evocar elementos de outras mídias, podemos **lê-las** como se fossem outra, no caso como pinturas. Ao levantar a questão de que as especificidades e fronteiras entre as mídias são muito importantes e não podem ser diluídas para que a identidade de cada uma seja mantida, a autora enfatiza a ideia de que esses limites são essenciais até para que o diálogo e alusões intermediáticas possam ser evidenciadas. Para a autora “uma pintura não pode converter-se, genuinamente, em uma fotografia, assim como textos literários não podem converter-se em textos fílmicos ou musicais. O que se cria nesse caso é uma mera ilusão, um ‘como se’ relativamente à outra mídia.” (RAJEWSKY, 2012b, p.67-68)

Essa **relação intermediática** nas obras de Taunay não acontece somente com relação à pintura. Elementos cênicos podem ser percebidos e, em alguns momentos, parecem dominar a caracterização de personagens, ambiente e ação. É o caso, por exemplo, de quando Taunay descreve os últimos momentos de seu comandante moribundo que fora

afetado pelo cólera em *A Retirada da Laguna*: “Era-lhe a impassibilidade completa; mãos cruzadas sobre o peito com o chapéu desabado sobre os olhos, procurava subtrair-se aos raios do Sol deslumbrante que a esta triste cena iluminava.” (TAUNAY, p. 73, s.d.) Em outra ocasião a narrativa novamente assume um tom dramático, quando, por exemplo, os olhos da tropa “se despediam de Bela Vista, dizendo-lhe adeus e para sempre.” O narrador prossegue num tom sofrido: “Muitos daqueles que conosco estavam, então, não mais existem. O que podem desejar os seus sobreviventes é nunca mais regressarem àquele teatro de tanta miséria.” (TAUNAY, p. 48-49, s.d.) A linguagem ligada ao contexto teatral é também empregada ao se comentar dos feitos heroicos do guia Lopes, bravamente salvando vidas antes de ter ele mesmo que enfrentar a morte trágica:

Era para nós questão de vida e morte e as ordens do guia não representavam senão a expressão da mais rigorosa necessidade. Lopes, a grande personalidade para nós outros, nesta cena do incêndio da macega, dando ordens por toda a parte, multiplicando-se, projetando-se sobre a cortina de chamas, ou desaparecendo, em suas soluções de continuidade, não era uma figura de mera teatralidade. Sem ele nos perdêramos! (TAUNAY, p. 56, s.d.)

É como se contemplássemos uma cena de uma peça teatral. Estes traços cênicos também se fazem presentes em *Inocência*. Walter Lima Júnior, que adaptou o livro para o cinema, descobriu na obra, além da beleza do enredo, aspectos que iam ao encontro de seu olhar treinado para a sétima arte. O filme homônimo lançado em 1983 foi fruto de uma grande admiração do diretor pela obra de Taunay, em especial por aspectos narrativos que a aproximam muito da mídia cinematográfica. Em entrevista ao programa *Cidade de leitores*, Lima Jr. usa uma metáfora para descrever suas impressões sobre a maneira como a história é narrada por

Taunay. Ele afirma que a obra se apresenta pronta para ser colocada em ação. Em suas palavras, o texto de Taunay “é um filme”. O diretor dá um exemplo específico sobre essa característica ao referir-se à questão da iluminação do quarto de Inocência. A descrição da luz do lampião que faz com que a jovem vá sendo revelada a Cirino – e também ao leitor – é muito específica e dá o tom da cena. Nas palavras do diretor, o próprio texto “dá a luz do filme”. Lima Júnior comenta que corrigiu a luz que o fotógrafo adotara para a iluminação desta cena, a qual não estava adequada com a narração de Taunay, mostrando a ele o texto literário. (LIMA JR., 2013a). Inocência deixa-se revelar ao leitor assim como fará ao telespectador mais de um século depois:

Quando Cirino penetrou no quarto da filha do mineiro, era quase noite, de maneira que, no primeiro olhar que atirou ao redor de si, só pode lobrigar, além de diversos trastes de formas antiquadas, uma dessas camas, muito em uso no interior; altas e largas, feitas de tiras de couro engradadas. Estava encostada a um canto, e nela havia uma pessoa deitada.

Mandara Pereira acender uma vela de sebo. Vinda a luz, aproximaram-se ambos do leito da enferma que, achegando ao corpo e puxando para debaixo do queixo uma coberta de algodão de Minas, se encolheu toda, e voltou-se para os que entravam.

—Está aqui o doutor, disse-lhe Pereira, que vem curar-te de vez.

—Boas-noites, dona, saudou Cirino.

Tímida voz murmurou uma resposta, ao passo que o jovem, no seu papel de médico, se sentava num escabelo junto à cama e tomava o pulso à doente.

Caía então luz de chapa sobre ela, iluminando-lhe o rosto, parte do colo e da cabeça, coberta por um lenço vermelho atado por trás da nuca. (TAUNAY, 2008, p. 50)

É mais um exemplo de como uma mídia pode ser lida como outra. Antes mesmo do advento do cinema, os textos literários de Taunay podiam, em vários momentos, ser lidos como roteiros. Sobre este aspecto, Walter Lima Jr. também testemunha sua constatação de que a obra literária de Taunay está impregnada de influências dos artistas de sua família. Em entrevista a outro programa, *Sala de cinema*, o diretor explica sua decisão de filmar *Inocência*: “O Taunay escritor transcreve na literatura aquilo que os outros Taunays pintaram – você lê páginas de *Inocência*, você a luz, parece um roteiro. Eu fiquei fascinado com aquilo.” (LIMA JR., 2013b)

O que Taunay habilmente consegue realizar com as palavras pode ser entendido, usando a definição de Liliane Louvel, como **descrição pictural**, a qual, de acordo com a autora, “testemunha a competência linguística do narrador” (In: ARBEX, 2006, p. 202) e pode nos transportar para aquela “zona onde o texto se põe a sonhar com a imagem.” (*ibid.*, p. 217).

Esta aproximação entre a pintura e a literatura é corroborada por Clarice Cortez (2005). Para a autora, “[t]anto o poeta como o pintor movimentam-se num mundo de perspectivas, e a obra de arte (poética ou pictórica) encontra sua razão de ser nessa plurivalência estética” (p. 307). Esta aproximação entre as artes já está impressa etimologicamente na palavra “grafia”, que, para o senso comum pertenceria somente ao campo das palavras. Entretanto, como salienta Louvel, *graphé* vem do grego e “significa tanto a escritura, a arte ou a ação de escrever, quanto o próprio documento escrito, ou o desenho, o quadro, a pintura e o bordado. O adjetivo *graphikos*, entre outros sentidos, refere-se ao que pinta ou descreve fielmente” (In: ARBEX, 2006, p. 218). O que nos leva, inevitavelmente, ao conceito de *iconotexto* definido como “a presença de uma imagem visual convocada pelo texto e não somente a utilização de uma imagem visível para ilustração ou como ponto de partida criativo” (*ibid.*, p. 218).

É o que podemos testemunhar na obra da família Taunay se tomada como um todo multifacetado: há elementos narrativos inerentes às pinturas

dos Taunay e descrições picturais que “invadem” a prosa literária do Visconde, o qual pinta um quadro exótico, colorido do Brasil imperial - usando particularmente o verde e amarelo, metaforicamente falando.

Uma família de artistas

Seja pela sua habilidade ou pela influência dos pintores de sua família, o Visconde de Taunay parece pintar quadros com palavras. Também tem uma percepção apurada para detalhes e nuances de cores e padrões que aparecem descritos em seus textos. O próprio Visconde atesta isso em suas *Memórias*:

Com a educação artística que recebera de meu pai, acostumado desde pequeno a vê-lo extasiar-se diante dos esplendores da natureza brasileira, era eu o único dentre os companheiros, e portanto de toda a força expedicionária, que ia olhando para os encantos dos grandes quadros naturais e lhes dando o devido apreço. (TAUNAY, 1960, p.131)

No primeiro capítulo de *Inocência*, “O sertão e o sertanejo”, Taunay **pinta** de forma detalhada o cenário de sua trama. É como se fosse uma **paleta** introdutória: “Nesses campos, tão diversos pelo matiz das cores, o capim crescido e ressecado pelo ardor do Sol transforma-se em vicejante tapete de relva” (TAUNAY, 2008, p. 17). Logo a narração, ou o que melhor seria explicado pelo termo **descrição pictural**, encaminha-se para um tom mais dramático “quando lavra o incêndio que algum tropeiro, por acaso ou mero desenfado, atea com uma faúlha do seu isqueiro” (TAUNAY, 2008, p. 17). A imagem da paisagem vítima do fogo é retomada em *A retirada da Laguna*. O capítulo 14 fala, entre outras coisas, sobre “incêndios e temporais”:

A não serem tantas precauções, a fumaça nos asfixiaria, depois, quando o fogo nos chegou, quando folhas e galhos, amontoados em torno de nosso refúgio, acabaram, apesar de todas as precauções, por inflamar-se, a seu turno, dali saíram imensas línguas de fogo que como nos lambiam, ora alçando-se ao céu, ora deprimidas pelas correntes de ar variáveis e rápidas, que as impeliam, silvando furiosamente por cima de nossas cabeças. (...) Afinal este inimigo, esgotado pela própria violência e não achando mais alimento perto de nós, começou a afastar-se, continuando o caminho para o norte. (TAUNAY, p. 56, s.d.)

Interessante notar que esse tema é também abordado na tela de seu pai, Felix Taunay. Ambos compartilham a admiração pela natureza exuberante do Brasil. Entretanto, como o próprio nome antecipa - *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão* (1843) - há no pintor estrangeiro uma preocupação “ambientalista” no sentido de denunciar a falta de conservação da belíssima paisagem tropical. A tela apresenta o contraste de dois cenários paralelos: a natureza paradisíaca e o que restou de uma parte dela após o desmatamento e incêndio – reduzida a carvão. O tom de denúncia não aparece nos textos de *Inocência* e *A Retirada*, nos quais a queimada é exposta como parte da rotina do sertanejo – quase como parte do ciclo da vida daquele ambiente. De qualquer forma há um diálogo entre as duas mídias. Há uma história a ser contada pelas telas de Felix e Adrien Taunay. Da mesma forma, podemos apreciar vários trechos das páginas das obras do Visconde **como se** fossem pinturas.

Outro diálogo entre diferentes mídias entre a produção da família Taunay pode também se apreciado na comparação da obra do Visconde e seu tio, também pintor, Adrien Taunay. Ao contrário do irmão Felix, o

jovem e aventureiro artista tem um destino trágico, morrendo afogado ao tentar atravessar a nado o rio Guaporé no Mato Grosso durante a expedição Langsdorff, em que trabalhava como pintor e ilustrador pelo interior do Brasil. Apesar de sua morte precoce com apenas 25 anos, foi também um apaixonado pela paisagem exuberante do Brasil. Sua obra é frequentemente elogiada por não negligenciar o aspecto humano no processo de interação com seu meio como é o caso da aquarela *Visão do Paraíso* (1827) que produziu um ano antes de morrer. Nela vemos os sertanejos e os buritis que serão muito mencionados por seu sobrinho, o Visconde de Taunay em várias de suas obras, como neste exemplo retirado de *Inocência*:

Ora e a perspectiva dos cerrados, não desses cerrados de arbustos raquíticos, enfezados e retorcidos de São Paulo e Minas Gerais, mas de garbosas e elevadas árvores (...); ora são campos a perder de vista, cobertos de macega alta e alourada, ou de viridente e mimosa grama, toda salpicada de silvestres flores; ora sucessões de luxuriantes capões, tão regulares e simétricos em sua disposição que surpreendem e embelezam os olhos; ora, enfim, charnecas meio apauladas, meio secas, onde nasce o altivo buriti e o gravatá entrança o seu tapume espinhoso. (TAUNAY, 2008, p. 16)

Em *A Retirada*, o soldado cronista também consegue apreciar e descrever a vegetação que vai descobrindo durante a dura viagem. Descreve a estrada pela qual seguiam, a qual era “larga e corria ao longo de magníficos bosques, onde predominavam os umbus balsâmicos, espalhando ao longe o perfume das flores abertas, os piquis, carregados de frutos, e as inesgotáveis mangabeiras.” (TAUNAY, p. 17, s.d.) A descrição e a profusão de cores aludem à arte pictural.

A tela *Cascatinha da Tijuca* é um claro exemplo do deslumbramento causado pela paisagem brasileira no primeiro membro

da família Taunay no Brasil, Nicola-Antoine. Quando chega ao Rio de Janeiro o pintor adquire uma propriedade junto à Cascatinha da Tijuca, hoje Cascata Taunay. De acordo com Raymundo Ottoni de Castro Maia, que em 1940 coordenou os trabalhos de resgate histórico e remodelação da Floresta da Tijuca, foi somente após o pintor ter ali fixado “residência com sua família, [que] começou a ser citado o recanto como local de grande beleza natural e clima favorável.” (MAYA, 1967, p. 18). Ele adquire este sítio

no Alto da Tijuca, nele construindo um rancho de palha que mais tarde foi transformado na casinha fronteira à Cascatinha, como se vê nas gravuras de Rugendas, Fisquet, Arago. Como até então nunca se ouvira falar na cascata é de presumir que ela deveria estar encoberta pela mata, e só quando se abriu a clareira apareceu em toda a sua beleza; justifica-se portanto o nome que lhe foi dado, de Cascata Taunay. (MAYA, 1967, p. 19)

O local era visitado por viajantes ilustres, na maioria estrangeiros representantes da ciência e das artes, os quais admiravam a beleza majestosa do lugar e aproveitavam para “registrá-lo” em pinturas e gravuras. Anos mais tarde, seu neto, o Visconde de Taunay, vai também “pintar” a famosa cascata só que com palavras. O trecho a seguir pertence a sua obra póstuma *Viagens de Outrora* (1921):

Quem não conhece a Cascatinha Taunay, tão pitoresca e popularizada, já por gravuras, já pela fotografia, ou pintura? De boa altura, precipita-se o rio Maracanã formando dois panos de água distintos, à maneira de andares de grandiosa construção. O de cima cai de um jato sobre enorme rocha, que parece encostada à grande parede de fundo; o de baixo, separa-se em dois ramos, a cercarem de grossos borbotões a rocha, além de um sem número de fios, uns longos e contínuos até a bacia inferior, outros mais tênues e intermitentes, que se pulverizam no espaço, borrifando de úmido bafejo, já as inúmeras plantinhas rochosas,

agrupadas de todos os lados, nas menores saliências da pedra, já a copa das grandes arvores mais chegadas. (*apud* MAYA, 1967, p. 26)

O local foi representado pelo próprio Nicolas Taunay, em um de seus quadros mais famosos e emblemáticos, *Cascatinha da Tijuca*, no qual podemos testemunhar a natureza exuberante que domina a tela e o pintor que retrata a si mesmo minúsculo na parte inferior. Está rodeado de alguns escravos que apreciam seu trabalho, algo um tanto inusitado numa sociedade escravocrata.

Como o Brasil não possuía os grandes monumentos que Taunay costumava pintar na Europa, a natureza monumental é que assume esta posição. Há uma ponte que não expressa uma reprodução fidedigna da paisagem brasileira, mas cuja representação agradava ao europeu, o qual constituía o público-alvo de grande parte de sua produção. Esse “precisava” de elementos que remetessem a algum tipo de identificação entre a Europa e o país exótico e distante.

Em seu artigo *Redescobrir o Rio de Janeiro*, a historiadora Vera Beatriz Siqueira reitera a importância tanto desta obra de Taunay em particular, como a sua atuação como artista viajante de forma mais ampla. A tela *Cascatinha da Tijuca*

mostra a queda d’água cujo nome mais recente - Cascatinha Taunay - homenageia o artista que a descobriu duplamente: ao desmatar a região onde fora morar, Taunay oferece à cidade a cascata que permanecia camuflada pela floresta densa; ao pintá-la, oferece a si próprio, como o personagem pintor do primeiro plano da tela, e à sua experiência íntima da natureza como uma possibilidade de ordenação poética da realidade. É certo que a sua autorrepresentação compartilha do particularismo exótico da bananeira à direita, cujo esmero descritivo não consegue se harmonizar com a qualidade atmosférica do restante da tela. Os trajes do pintor, a sombrinha caída, o cachorro, o olhar curioso dos negros,

contrastam com a naturalidade da inserção dos homens que pastoreiam o gado. Íntima e exótica, a apreensão artística da cidade colonial figura não apenas uma certa paisagem, mas também o sujeito dessa experiência lateral. (SIQUEIRA, 2006)

Apesar de serem contra a escravidão – e a descreverem como odiosa, uma vez que a Europa já se livrara desta prática – os viajantes estrangeiros no Brasil não conseguiam produzir nem viajar sem a utilização da mão de obra escrava. Nicolas Taunay viveu sempre essa situação paradoxal fruto da tensão entre sua formação na Europa e sua nova experiência em terras tropicais, trabalhando para a corte portuguesa aqui instalada. Voltou para a Europa, mas sua produção artística nunca mais deixou de sofrer influências de sua experiência do outro lado do oceano.

A criação de uma identidade nacional

No século XIX escritores e pintores – brasileiros ou estrangeiros – de uma forma ou de outra, faziam parte do projeto que tinha como objetivo fazer desta terra uma nação. No caso da família Taunay, havia ainda um fator a mais a ser considerado nesse aspecto “patriota”. Sempre existiu um particular vínculo de amizade e fidelidade ao império, principalmente na figura de D. Pedro II. Felix-Émile, por exemplo, torna-se professor de D. Pedro II e amigo, retratando-o por diversas ocasiões como é o caso de *Retrato do Imperador D. Pedro II aos 12 anos* (1837). Essa amizade avançou para a geração seguinte, pois o Visconde de Taunay também nutria a admiração pelo monarca, a qual se traduzia em uma defesa obstinada da manutenção da monarquia, como comenta Maretti (1996):

O apreço de Taunay pela monarquia, por exemplo, que não se explica somente por uma decisão de ordem política sobre o sistema de governo

mais apropriado para o país, mas que advém também de sua admiração e fidelidade à figura ilustrada e moderadora de D. Pedro II, contribui para compor a faceta conservadora de seu amplo projeto para o Brasil. Numa atitude que eventualmente poderia ser caracterizada como um mecenato *apres-la-lettre*, ou como a de um intelectual orgânico, nos termos de Gramsci, ou, ainda, apenas coerente com o comportamento já tradicional de sua família em relação ao trono, o que importa observar é que seu conservadorismo não coincide exatamente com o do partido sob o qual atuou politicamente: os conflitos frequentes entre ele e seus pares são exemplos de um comportamento mais afeito a princípios nacionalistas e éticos que às contingências circunstanciais partidárias. (p. 48)

Essa exaltação ao imperador será manifestada inclusive na sua produção literária. *A Retirada da Laguna*, por exemplo, tinha em D. Pedro II o seu primeiro e mais importante interlocutor. Através de suas páginas é possível inferir o objetivo de fortalecimento do espírito patriota e consequentemente da nação governada pelo monarca, como no trecho em que saúda os combatentes: “Soldados! honra à vossa constância, que conservou ao Império os nossos canhões e as nossas bandeiras!” (TAUNAY, p. 90, s.d.).

A figura do imperador também se faz presente em *Inocência*, e obviamente isso é feito de forma a reforçar sua importância e prestígio. A alusão à figura do ilustre monarca ocorre quando o entomologista Meyer entrega a Pereira uma carta que havia sido escrita pelo irmão do sertanejo e na qual ele tece elogios ao naturalista alemão atestando seu caráter. Pereira fica tão contente em receber notícias do irmão que atribui uma aura **régia** à carta, como se tivesse sido enviada pelo próprio imperador:

Meu irmão me escreveu, é escusado pensar que não sei respeitar a vontade de meus superiores e parentes. É como se se recebesse uma ordem do punho do senhor D. Pedro II, filho de D. Pedro I, que pinchou os emboabas [portugueses] para fora desta terra do Brasil e levantou o Império nos campos do Ipiranga. (TAUNAY, 2008, p. 75)

Até mesmo a ação toma outro rumo a partir desse momento, pois Pereira hospeda Meyer com muita liberalidade e confiança e é assim que as demais circunstâncias permitirão ao enredo o seu desenvolvimento e final trágico. De uma só vez Taunay apresenta a situação que gerará o conflito e também aproveita para engrandecer a figura de D. Pedro II para de seus leitores.

Portanto, seu papel artístico e político - bem como o de sua família e também de todos os artistas ligados ao trono - esteve a serviço de um viés ideológico bem específico: a consolidação da unidade nacional e identificação com a pátria como proposto pelo prisma do império. É certo que a “construção do conceito de ‘Nação brasileira’ [...] foi levada a cabo como uma estratégia de poder e dominação. Esse conceito negava legitimidade às diferenças e aos conflitos existentes no interior da sociedade” (ARRUDA & PILETTI, 2010, p.390). Entretanto, há uma postura crítica contra essa tendência unificadora que parece desejar suprimir as diferenças para legitimar a governança. Para o historiador brasileiro do século XIX, Capistrano de Abreu, por exemplo, “a história que pretendesse elaborar o conceito de ‘Nação’ deveria estudar não as ‘figuras ilustres’, mas o povo anônimo espalhado pelo Brasil.” (*ibid.*, p.390). Visconde de Taunay “foi considerado por historiadores como [o próprio] Capistrano de Abreu, como um ‘estrangeiro’ que incluiu o sertão e outras províncias na unidade nacional, não a identificando apenas à capital Rio de Janeiro e seus cidadãos.” (DIAS, s. d.). É um mérito que ele pode compartilhar com vários artistas viajantes que também tiraram muitos brasileiros do anonimato ao evocá-los em variadas formas de representação.

A noção de identidade nacional do brasileiro deve muito a estas chamadas “narrativas de viagem”. Estrangeiros e brasileiros viajaram - pintando e narrando o brasileiro e a natureza exuberante de um país exótico e pitoresco, apresentando-o para o europeu, mas também para o próprio brasileiro. Em seu ensaio *O Brasil não é longe daqui*, Flora

Süssekind analisa a produção literária “escrita no século em que o Brasil conquistou a sua independência” para “abordar fundação artística da nacionalidade.” Indo além, a autora “também chama a atenção para a necessidade, própria daquela época, de fundar uma geografia e uma paisagem, afirmando que a ciência das viagens desempenhou nessa matéria a função de um mestre, tanto para a literatura como para as artes figurativas” (*apud* DIENER, 2014).

A exaltação de um espírito patriota é o fio que conduz toda narrativa de *A Retirada da Laguna*. Para isso, vale-se o narrador de algumas estratégias como, por exemplo, o elogio às virtudes dos filhos da pátria quando em combate: “Pudemos frequentemente constatar que as mais longas marchas não conseguem abater a energia do soldado brasileiro.” (TAUNAY, p. 23, s.d.). Em outro momento, ao descrever a bravura e desprendimento dos soldados coléricos deixados à própria sorte perante as terríveis provações impostas pela geografia inóspita, pelo terror da guerra e pela doença, Taunay exalta suas qualidades em especial “este desprendimento fácil da vida, próprio dos brasileiros e que deles, tão depressa, faz excelentes soldados.” (TAUNAY, p. 71, s.d.).

Outra forma de fomentar a ideia de amor a sua nação encontra-se em momentos da narrativa em que os limites geográficos são vislumbrados pelos combatentes. O tom poético eleva dá à narrativa seu tom épico:

Momento solene este, em que entre oficiais e soldado nosso houve quem pudesse conter a comoção! O aspecto da fronteira que demandávamos a todos surpreende que realmente era novo. Podiam alguns já tê-la visto mas com olhos do caçador ou do campeiro, indiferente. A maior parte dos nossos dela só haviam ouvido vaga mente falar; e agora ali estava à nossa frente com ponto de encontro de duas nações armadas, e como campo de batalha. (TAUNAY, p. 28, s.d)

Também ressalta a beleza da paisagem, a qual conseguia sobrepujar as dificuldades enfrentadas pelas tropas:

Já não mais pousávamos os olhos sobre as tristonhas perspectivas dos pântanos. Pelo contrário, nos comprazíamos agora em contemplar verdejantes campinas, trechos que apresentavam os mais poéticos aspectos, à sombra de poderosos contrastes luminosos. [...] O panorama que então subitamente se desdobra é realmente grandioso. (...)

São todos estes panoramas de incomparável beleza. Uma eminência, entre outras (...). Tão brilhante, tão suave a luz que a toda aquela paisagem cobre que, involuntariamente, vem a imaginação emprestar a sua magia a este irresistível conjunto dos encantos da terra e do céu. (...), em vários lugares, é a ação da correnteza sobre a pedra tão notável, que se recomenda à atenção e ao estudo do geólogo. Mas quem, sábio ou artista, não acharia farta messe nestes campos admiráveis. (TAUNAY, p. 17-18, s.d.)

Uma perspectiva paradoxal acaba se revelando na narrativa com relação a esta oposição entre os povos “civilizados” e os “primitivos”. Por um lado, o narrador deixa claro que só os primeiros teriam condições de valorizar a beleza desta terra:

Parece apanágio dos povos civilizados o sentimento admirativo; pelo menos bem raro é nos homens primitivos a sua manifestação exterior. No entanto, as grandes linhas de um quadro majestoso da natureza conseguem, às vezes, vencer a feição material do selvagem, unindo ao autor da obra o rude espectador maravilhado. (TAUNAY, p. 17, s. d.)

Wimmer (2008) destaca que tal postura é também adotada por Taunay em relação ao povo indígena, que segundo o autor é “quase sempre inconsciente das belezas naturais que o cercam”. Para ele “a compreensão

estética” é algo reservado “ao homem civilizado, único portanto, capaz de assimilar a beleza natural e de transmiti-la”. Desta maneira, Taunay

acaba por assumir a atitude do colonizador que, diante de dados de realidade dessemelhantes daqueles que lhe são habituais, inclina-se a acentuar, de maneira negativa, o diferente. Neste sentido, Taunay opõe-se a autores como Alencar ou Gonçalves Dias, os quais, de modo oposto e por razões ideológicas, tendiam a transferir ao índio valores “civilizados”, integrando-os, por extensão, a sua própria cultura. (WIMMER, 2008).

Por outro lado, o sertanejo, principalmente na figura de Francisco José Lopes – um fazendeiro que serviu de guia às tropas brasileiras - é extremamente valorizado, uma vez que detinha conhecimento e domínio sobre as particularidades humanas e geográficas do sertão mato-grossense, sem os quais as tropas estariam perdidas: “Era-lhe o orgulho num único ponto irredutível, no que tocava ao conhecimento do terreno, legítima ambição, além do mais, pois dela nos proveio a salvação.” (TAUNAY, p. 21, s. d.). Em mais de um momento suas virtudes são mencionadas em forma de homenagem durante a narrativa. O “Guia Lopes da Laguna” – que hoje dá nome a um município do Mato-Grosso - assume a estatura de herói. Taunay registra suas últimas palavras ao enfrentar a morte eminente, já que no final, após ter colocado a tropa a salvo, é vitimado pela epidemia de cólera: “Saibamos morrer, acrescentava; dirão os sobreviventes o que fizemos”. (TAUNAY, p.66, s.d.). Taunay sobreviveu para tornar conhecidos seus feitos como herói de guerra.

Em suas obras os Taunay pintaram e narraram a grandiosidade e a diversidade da natureza brasileira. Impregnando-se mutuamente **como se** numa influência intersemiótica, produziram pinturas e aquarelas que narram e narrativas que podem ser apreciadas como pinturas ou mesmo roteiros. Também atentaram e registraram com riqueza de detalhes o

povo brasileiro que não era conhecido pelo seu próprio povo, fazendo com que, mesmo hoje, nos reconheçamos como brasileiros em suas páginas e telas.

Referências

ABAURRE, Maria Luiza M. & PONTARRA, Marcela. *Literatura Brasileira*. São Paulo: Moderna, 2005.

ARRUDA, José Jobson de A. & PILETTI, Nelson. *Toda a História*. São Paulo: Ática, 2010.

CORTEZ, Clarice Zamoro. *Literatura e Pintura*. In: BONNICI & ZOLIN (Org.) *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: UEM, 2005.

DIAS, Kelly Keiko Koti. *Circulação Transatlântica dos Impressos: A globalização da cultura no século XIX (1789-1914)*. Affonso d'Escagnolle Taunay e a História como construtora da identidade nacional. Disponível em: http://www.circulacaodosimpressos.iel.unicamp.br/arquivos/dossie_keiko_pt.pdf. Acesso em: 2 nov. 2015.

DIENER, Pablo. Reflexões sobre a pintura de paisagem no Brasil no século XIX, *Perspective* [En ligne], Versions originales, 30 setembro 2014. Disponível em: <http://perspective.revues.org/5542> ; DOI : 10.4000/perspective.5542. Acesso em: 2 nov. 2015.

GASPARETO JÚNIOR, Antônio. *História Brasileira*. Retirada da Laguna. 22/12/2009. Disponível em: <http://www.historiabrasileira.com/guerra-do-paraguai/retirada-de-laguna/>. Acesso em: 2 nov. 2015.

GURGEL, Rodrigo. “A Retirada da Laguna” – Épico às Avestas. 18 de agosto de 2011. Disponível em: <http://rodrigogurgel.com.br/2011/08/a-retirada-da-laguna-epico-as-avestas/> Acesso em: 2 nov. 2015.

LIMA JR. Walter. *Cidade de leitores*. MultiRio, 29 de abr de 2013a. Entrevista a Leila Richers. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tpsIUpoDniY>. Acesso em: 21 mai. 2016.

LIMA JR. Walter. *Sala de Cinema*. Sesc TV, 13 de ago de 2013b. Entrevista a Miguel de Almeida. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KaJLmuqwJ_c. Acesso em: 28 jun. 2016.

LOUVEL, Liliane. *A descrição pictural*. In: ARBEX, Márcia. *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

MARETTI, Maria Lídia Lichtscheidl. *Um polígrafo contumaz* (O Visconde de Taunay e os fios da memória). 291 f. Tese (Doutorado em Letras) - Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

MAYA, Raymundo Ottoni de Castro. *A Floresta da Tijuca*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1967. Disponível em:

http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasgerais/drg605826/drg605826.pdf. Acesso em: 1 fev. 2016.

RAJEWSKY, Irina. *Intermedialidade, intertextualidade e 'remediação': uma perspectiva literária sobre a intermedialidade*. (Trad.) Thaís Flores Nogueira Diniz; Eliana Lourenço de Lima Reis. IN: Thaís Flores Nogueira Diniz. (Org.) *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012a.

_____. *A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade*. (Trad.) Isabella Santos Mundim. IN: Thaís Flores Nogueira Diniz; André Soares Vieira (Org.) *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. v. 2. Belo Horizonte: UFMG, 2012b.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Redescobrir o Rio de Janeiro*. 19&20, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/Redescobrir_RiodeJaneiro.htm. Acesso em: 15 fev. 2016.

TAUNAY, Adrien-Aimée. *Visão do Paraíso*, com palmeiras buritis no Cerrado de Mato Grosso. Aquarela de 1827. Academia de Ciências de São Petersburgo – Rússia. Disponível em: <http://www.novomilenio.inf.br/santos/h0132.htm>. Acesso em: 2 nov. 2015.

TAUNAY, Félix Émile. *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão*, c. 1843. Óleo sobre tela 134 x 195 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: <http://artrenewal.org/pages/artwork.php?artworkid=41922&size=large>. Acesso em: 2 nov. 2015.

TAUNAY, Nicolas-Antoine. *Cascatinha da Tijuca*. s. d. Óleo sobre tela, 53 x 37 cm. Rio de Janeiro, Museu do Primeiro Reinado. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas-Antoine_Taunay_-_Cascatinha_da_Tijuca.jpg. Acesso em: 2 nov. 2015.

TAUNAY, Visconde de. *A retirada da Laguna*. Rio de Janeiro: Ediouro. [s.d.].

_____. *Inocência*. São Paulo: Martin Claret, 2008.

_____. *Memórias*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1960.

WIMMER, Norma. *A paisagem sul mato-grossense sob a perspectiva de Taunay*. XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências. 13 a 17 de julho de 2008. São Paulo: USP, 2008.

MEMÓRIA ALIMENTADA DE FICÇÃO: QUESTÕES SOBRE A ADAPTAÇÃO DE *O VENDEDOR DE PASSADOS* PARA O CINEMA

M.^a Priscila Finger do Prado (UFPR/UNICENTRO)

Resumo: Este trabalho tem por objetivo analisar o processo de construção da identidade cultural na comparação entre o romance do angolado José Eduardo Agualusa, *O vendedor de passados*, e sua adaptação cinematográfica, de mesmo nome, pelo diretor brasileiro Lulla Buarque de Hollanda, partindo da seguinte questão: Por que comprar um passado (no Brasil e em Angola)? Para a execução desse propósito, pretendemos, num primeiro momento, realizar leituras sobre adaptação, traçando um itinerário que busca as origens para o estudo comparativo entre obras diferentes, especialmente quando da divergência entre sistemas semóticos. Depois, passaremos para o estudo identidade cultural, partindo dos estudos de Stuart Hall, mas buscando aspectos sociológicos mais específicos em relação à cultura, especialmente a brasileira, que é onde se encaixa a produção adaptativa analisada. Por fim, iniciaremos a análise das obras comparativamente, buscando as soluções adaptativas da passagem do romance para o filme, especialmente como a questão identitária é retomada no filme.

Palavras-chave: *O vendedor de passados*; identidade cultural; Literatura; Cinema.

*A nossa memória alimenta-se, em larga medida,
daquilo que os outros recordam de nós. Tendemos
a recordar como sendo nossas as recordações alheias
– inclusive as fictícias.*
(José Eduardo Agualusa)

Considerações iniciais

O que leva alguém a querer comprar um passado? Esta é a questão que nos colocamos a partir da leitura de *O vendedor de passados*, de José Eduardo Agualusa (2004a). O tema é bastante interessante, e não menos interessante é a forma como o autor constrói o romance. *O vendedor de passados* é a história de um homem albino, Félix Ventura, que tem como profissão construir passados fictícios, em geral para pessoas que têm uma posição social satisfatória, mas a quem falta uma boa genealogia que justifique tal posição. A narrativa se passa em Luanda, capital angolana, em época contemporânea. A relação entre os clientes com o passado comprado chama a atenção para a ancestral necessidade de fabulação do ser humano, bem como para os sutis limites entre ficção e realidade.

É interessante destacar aqui que a narração do romance se dá pela voz de uma osga, espécie de lagartixa, que narra tudo o que sonha ou presencia na casa do protagonista. A osga, denominada por Félix como Eulálio, é um ser que relembra, à medida que presencia fatos na casa do protagonista, *flashes* de sua vida passada como humano. Sobre o papel da osga, além de narradora, podemos destacar que faz parte do imaginário de algumas culturas africanas a possibilidade de voltar à vida na forma de um animal, o que torna o artifício da lagartixa como narradora verossímil dentro da obra.

No cenário da Literatura Angolana, Agualusa é uma voz imaginativa que continua a “tradição” de questionamento da sociedade angolana. Há um viés político em sua obra, sem dúvida, que retoma um movimento de crítica da produção literária de Angola iniciado no período próximo da independência do país (1975).

Ao pensar a produção literária em Angola, é comum separar a produção entre Literatura Colonial e pós-colonial, ou Literatura angolana propriamente: “Tal como a poesia, a narrativa angolana vem do século

XIX. Não a narrativa colonial cuja notícia encerrámos nas primeiras páginas, mas sim a ficção angolana.” (1978, p. 50). O projeto de criação de uma ficção angolana vai acontecer, no entanto, somente na década de 50 do século XX, com destaque para a produção de Agostinho Neto e, mais tarde, com a produção de Artur Carlos Pestana (Pepetela) e José Luandino Vieira. No trabalho desses autores, destacam-se a voz dos esquecidos (como em *Luuanda*, de Luandino), a dor da colonização e seus efeitos (Agostinho Neto) e o processo de construção e de desconstrução da utopia em terras angolanas (*A geração da utopia*, Pepetela). A narrativa de *O vendedor de passados* é posterior à independência e à guerra civil e apresenta problemáticas político-culturais desse país, construído em bases paradoxais, entre a identidade africana e os valores do colonizador português, entre o ideal socialista e a pressão capitalista. É nessa Luanda contemporânea que Félix Ventura ganha espaço com sua profissão nada convencional. Mas é para nos questionarmos: se há quem venda passados, é porque há pessoas que desejam comprar passados. Quem são essas pessoas e quais são seus motivos são questões que nos interessam nesse trabalho.

A questão que nos colocamos com a leitura do romance de Agualusa permanece ao assistirmos ao filme de Lula Buarque de Hollanda (2015). Porém, a resposta tende a não ser a mesma, até porque nós temos um protagonista diferente, Vicente Garrido, negro, brasileiro, residente no Rio de Janeiro, nos tempos atuais. Vicente também tem por profissão vender passados, mas o faz de maneira diferente e por razões diversas. Parece que o grande motivo para comprar um passado nesse contexto é a necessidade de aceitação social, mas não por motivos políticos como no romance, e sim por questões de estética e identidade. São clientes de Garrido: a mulher que nasceu homem e que não se identificava com o passado, o ex-gordo, a esposa de médico, de passado não tão elegante.

Como a questão do narrador-lagartixa não tem espaço na narrativa fílmica, vemos o foco narrativo predominar sobre o protagonista e sua

relação com uma cliente intrigante que busca um passado fictício, mas que não dá pistas sobre seu passado verídico. O gênero sob o qual se coloca o filme de Buarque de Hollanda é o suspense. E, em meio à relação do protagonista com a cliente misteriosa, surge a necessidade da busca pelo próprio passado, pela própria identidade. O diretor de *O vendedor de passados* viu a necessidade de adaptar o enredo do livro como forma de torná-lo “digerível” para o público brasileiro. Com essa adaptação, fica a ideia de que o tema político não seria uma razão para o brasileiro comprar um passado. A política se coloca diferentemente para o angolano e para o brasileiro, até porque as nações angolana e brasileira se constituíram de formas diversas. Como esses dados se colocam nas obras analisadas a fim de construir uma identidade nacional também nos interessa nesse trabalho.

Tendo sido apresentada nossa questão de pesquisa, bem como nossos pressupostos, passamos para a leitura sobre adaptação, que permite que pensemos na leitura comparativa entre o livro e o filme escolhidos.

A questão da adaptação

Para Linda Hutcheon (2011, p. 22), “a arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias”, mas a questão da adaptação não é assim tão simples. Isso porque se tem a ilusão ou preconceito de que a adaptação é uma simplificação, principalmente quando a obra adaptada é literária. Vê-se a adaptação como perda. Contudo, os estudos contemporâneos têm possibilitado ver a questão de forma mais complexa, porque, em verdade, essa complexidade é necessária para lidar com obras que dividem uma “essência”, mas que se apresentam em códigos diferentes. Segundo Claus Cluver (2006, p.116-117), “Teorias da tradução surgem do reconhecimento de que uma total correspondência nunca pode ser alcançada”. É preciso, então, não de estudos que busquem julgamentos de valor, mas de estudos que procurem analisar o processo, a ideologia e a metodologia que perpassam a adaptação.

As discussões sobre adaptação acabam sempre por partir da concepção mais ampla de intertextualidade, uma vez que qualquer texto remete, mesmo que implicitamente, a outros textos. Essa relação entre textos existe e é matéria de estudo desde sempre; porém, num primeiro momento, essa relação fica a cargo da Tradição, sendo, de certa forma, uma necessidade beber em fontes mais antigas para criar novas obras. Com o passar do tempo, especialmente a partir da noção de originalidade desenvolvida com o Romantismo, a relação entre textos ganha novos contornos, a retomada de temas e de formas do passado perdem lugar para a necessidade do novo, do original. Então, com a passagem do Modernismo e do que decorreu a ele — essa estética que, para alguns autores ganha o nome de Pós-modernismo —, essa relação tomou outros ares. Parece haver uma lucidez maior no que tange às relações entre textos, de forma que tais relações aparecem cobertas de um teor crítico, por vezes parodístico.

Em relação às bases para o estudo da intertextualidade enquanto prática consciente e moderna, os estudos que comumente se recorda são os de Mikhail Bakhtin (1997) e de Julia Kristeva (2005c). O papel desses estudos é, antes de mais nada, pioneiro. Cabe a Bakhtin um primeiro esforço em buscar descrever como se dá o diálogo entre textos bem como as relações apresentadas dentro do próprio texto. Já a Kristeva, cabe a invenção do termo “intertextualidade”, que ganhou grande repercussão nos estudos da linguagem e da literatura, alcançando também vários desdobramentos teóricos.

Um desses desdobramentos é o estudo de Gérard Genette, intitulado *Palimpsestos* (2005a). O próprio título escolhido para seu estudo pressupõe a escrita de um texto sobre outro, ficando sempre o texto-base como marca ou rasura. Assim, Genette define como palimpsestos, para fim de seu estudo, “as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação.” (2005a, p. 05). Genette busca sistematizar tais relações a partir de cinco tipos: a intertextualidade, a paratextualidade,

a metatextualidade, a architextualidade e a hipertextualidade. Ele entendeu a hipertextualidade, que mais nos interessa nesse trabalho, como a relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto).

A fim de estreitar relações e tornar precisos os conceitos com os quais estamos lidando, é preciso voltarmos-nos brevemente para a Linguística e seus alcances a partir do século XX. Isso porque é a partir de sua constituição que podemos pensar a linguagem para além da frase e, muitas vezes, para além do texto escrito. Segundo Saussure (2004b), a Linguística seria nada mais nada menos do que uma parte de uma ciência maior que trataria de todos os signos no seio social, a Semiologia. Pensar a Linguística como a ciência dos signos verbais humanos em meio a uma ciência maior, de estudo dos signos na sua totalidade, possibilita que pensemos o processo de transtextualidade juntamente com os processos de tradução e de adaptação. Em todos os casos, temos relações entre signos, entre signos verbais de mesma língua ou de línguas diversas e, no caso da adaptação, entre signos de sistemas semiológicos diversos. Assim, para este trabalho, usaremos o termo “adaptação” pensando na relação entre sistemas de signos diferentes, mais especificamente o signo verbal (Literatura) e o signo visual (Cinema), visto que o objeto de interesse deste artigo é analisar aspectos da identidade na transposição do romance de Agualusa para o cinema. Mas o que explica essa necessidade de adaptar, de cambiar o sentido de sistema semiológico?

Segundo Hutcheon (2011, p. 25), a constante busca por adaptações revela o prazer da “repetição com variação”, ou seja, do conforto que é se deparar com um ritual conhecido “vestido” de novidade. A estudiosa ainda propõe que estudemos as adaptações *como adaptações*, o que significa “vê-las” ao mesmo tempo em que se “sente” a presença da obra adaptada: “Embora as adaptações também sejam objetos estéticos em seu próprio direito, é somente como obras inerentemente duplas ou multilaminadas que elas podem ser teorizadas como *adaptações*” (2011, p. 28).

Para seu trabalho, Hutcheon propõe não o julgamento da fidelidade, mas a busca das “intenções possíveis por trás do ato de adaptar” (2011, p.28), bem como da forma como isso é feito. Daí que, tal como afirmamos anteriormente, não nos interessa julgar o valor da adaptação feita por Buarque de Hollanda em relação ao romance de Agualusa, mas entender o processo da adaptação, a partir da ideologia e da metodologia apresentadas na escolha adaptativa. No caso da adaptação de *O vendedor de passados* para o cinema, temos não só a transposição de palavras para imagens, como também a transposição de culturas, o que explicaria a enorme diferença notada entre a construção do enredo no livro e no filme. E é a busca dessa diferença que constitui matéria de interesse desse trabalho, mais especificamente, qual a função/necessidade de comprar passados no Brasil e em Angola.

A questão da identidade nacional

Sobre identidade, buscamos aporte teórico em Stuart Hall, em seu trabalho sobre identidade cultural na pós-modernidade. Segundo Hall (2006), a identidade é uma questão de interesse contemporaneamente, visto que há um movimento que vem derrubando as velhas identidades e fazendo surgir novas. Contudo, as novas identidades não são unas, o que produz uma fragmentação no que se entendia por indivíduo moderno. Há uma crise de identidade que funciona como parte de um processo mais amplo de mudança “que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (2006, p.01). O sujeito que ora se identificou consigo mesmo, e que depois passou a se identificar com a nação, vê-se hoje diante de identificações mais frágeis. E é esse sujeito que se coloca frente à questão da identidade cultural, entendida por Hall (2006, p.12) como identidade nacional. Hall defende que, embora a identidade cultural não esteja literalmente impressa nos

sujeitos, ela é pensada por esses sujeitos como parte de sua natureza essencial. Essas culturas nacionais são, contudo, uma invenção moderna. De acordo com Hall (2006, p. 13), antes, havia lealdade e identificação com a tribo, com o povo, com a religião, ou mesmo com a região, e essa lealdade foi transferida para a cultura nacional, nas sociedades ocidentais:

A formação de uma cultura nacional contribuiu para criar padrões de alfabetização universais, generalizou uma única língua vernacular como o meio dominante de comunicação em toda a nação, criou uma cultura homogênea e manteve instituições culturais nacionais, como, por exemplo, um sistema educacional nacional. Dessa e de outras formas, a cultura nacional se tornou uma característica-chave da industrialização e um dispositivo da modernidade.

Mas o que seria, então, a cultura nacional? Para Hall (2006), seria uma instituição cultural, mas não só, também uma instituição de símbolos e representações. Antes de tudo, seria a cultura nacional um discurso, “um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (*Penguin Dictionary of Sociology apud Hall, 2006*). Os sentidos produzidos sobre a ideia de nação pelas culturas nacionais são os que constroem identidades. Nesse sentido, a razão de vender passados em Angola ou no Brasil é colocada como um problema de adaptação, visto que o discurso que constrói a identidade brasileira não se assemelha ao que constrói a identidade angolana, principalmente na era contemporânea em que tantos discursos se entrecruzam na formação identitária nacional.

Por mais que Brasil e Angola tenham sido colonizados pelo mesmo povo, o português, há muitas diferenças entre o processo colonizatório, bem como entre o processo de independência desses países. Angola foi não só uma colônia de exploração, como também uma fonte de mão-de-obra escravizada, exportada para outros países, entre eles o Brasil. Seu

processo de independência se inicia como luta armada nos anos 1960, ainda que o pensamento sobre a independência o antecedesse. Contudo, é somente após a queda do governo salazarista, com a Revolução dos Cravos em Portugal, em 1974, que a independência dessa colônia portuguesa começa a ser concretizada. Esse processo independentista custa a vida de milhares de angolanos, que precisam lutar contra o colonizador para alcançar a libertação colonial. Com esse fim, cria-se também um projeto artístico e ideológico que se inicia na comunidade, para empoderamento do povo, para forjar e retomar referências culturais africanas, para tentar atenuar (ou re-interpretar) a influência portuguesa no país. Nomes de ruas e de instituições são mudados, enaltecendo agora heróis angolanos e, de preferência, negros; uma história do país é feita para ser distribuída entre as escolas, agora pelo viés do ex-colonizado; o hino nacional é constituído pela ótica política da recusa à dominação e da ânsia por liberdade; escritores e poetas se lançam em um projeto artístico que busca ressaltar o homem angolano, bem como sua cultura, seus costumes. Além disso, o governo erigido nesse processo independentista é socialista, o que reforça uma utopia quase que geral a tomar conta do país – ainda que essa utopia tenha vindo a ser desfeita mais tarde com a Guerra Civil.

E o Brasil? O Brasil tem sua independência praticamente “entregue” pelos portugueses, sendo que quem assume o país, fazendo dele um império, é ainda um português, Dom Pedro I. Todas as tentativas de luta armada, de discussão política são amainadas, atenuadas ou pela violência ou por acordos. O brasileiro é um sujeito adaptável, assim como é o português. Segundo Sérgio Buarque de Hollanda, é significativo o fato de termos sido colonizados por uma nação ibérica, já que Portugal, assim como Espanha e Rússia, funcionam na Europa (ou para a Europa) como um “território-ponte”, que possibilita aos europeus a comunicação com os outros mundos: “Assim, eles constituem uma zona fronteira, de transição, menos carregada, em alguns casos, desse europeísmo que, não obstante,

mantém como um patrimônio necessário” (p.31). O povo português é, pois, um povo acostumado às mudanças, que precisou se flexibilizar para lidar com elas.

Sua posição geográfica bem como sua constituição étnica (mistura de Europa e África) propiciam uma maior facilidade de adaptação, tanto ao clima, quanto à geografia, quanto aos relacionamentos inter-pessoais. Contudo, para Darcy Ribeiro (1995), por mais que se identificasse com a terra nova, ao português agradava ser visto como parte da gente metropolitana, o que, de alguma forma, possibilitava-lhe uma forma de se portar como superior.

Para Hollanda (2004b), estudar o Brasil é partir das raízes portuguesas, o que, de certa forma, pode explicar muitos dos elementos que ainda percebemos no panorama brasileiro contemporâneo. Um desses elementos seria a caracterização do português não como “trabalhador”, mas como “aventureiro”. Assim, enquanto o trabalhador tem o foco na dificuldade a vencer, o aventureiro vê o triunfo antes de tudo, o que o faz embarcar em empreitadas duvidosas, por vezes. Quanto à colonização brasileira, segundo Hollanda (2004b), veio o português buscar a riqueza, é certo, “mas riqueza que custa ousadia, não riqueza que custa trabalho” (2004b, p.49). Essa busca de triunfos e privilégios sem a preferência pelo trabalho é o que faz com que a população ameríndia seja primeiramente explorada, e, depois, a população africana, trazida para o Brasil como escrava. O crescimento exigia trabalho, e o português precisava de alguém que fizesse esse trabalho. Ainda conforme os estudos de Hollanda (2004b, p.35):

É compreensível, assim, que jamais se tenha naturalizado entre gente hispânica a moderna religião do trabalho e o apreço à atividade utilitária. Uma digna ociosidade sempre pareceu mais excelente, e até mais nobilitante, a um bom português, ou a um espanhol, do que a luta insana pelo pão de cada dia. O que ambos admiram como ideal é uma vida de

grande senhor, exclusiva de qualquer esforço, de qualquer preocupação. E assim, enquanto povos protestantes preconizam e exaltam o esforço manual, as nações ibéricas colocam-se ainda largamente no ponto de vista da Antiguidade Clássica.

Ironicamente, essa vontade de mandar não exclui certa disposição para cumprir ordens, o que explica tanto a flexibilidade do português quanto a alguns pontos de sua política, quanto a tendência a seguir formas ditatoriais de poder. Ter alguém que pense em questões políticas e que faça o que precisa ser feito é mais fácil do que abraçar essa função coletivamente. E talvez seja essa a raiz de certa alienação percebida no povo brasileiro, que engloba tanto os comentários generalizantes quanto à política e aos políticos, quanto a fé em políticos “salvadores”, incluindo aí as forças armadas.

Quanto à constituição de uma identidade cultural e levando em conta o papel das etnias índia e negra ao lado da europeia, resta esclarecer que, conforme Darcy Ribeiro (1995, p.131), estando o brasilíndio assim como o afro-brasileiro a existirem numa “terra de ninguém”, etnicamente, criou-se uma carência essencial, sendo que é “para livrar se da ninguentude de não índios, não europeus e não negros, que eles se vêem forçados a criar a sua própria identidade étnica: a brasileira”. Daí que é possível falar de uma etnia nova, brasileira propriamente, a partir do momento em que as pessoas não se veem mais como oriundas de índios, ou africanos ou portugueses (no geral), mas quando passam a construir-se como nova identidade étnico-nacional. E, no Brasil, esse processo fica evidente a partir da independência, quando, inclusive, passa-se a ter um projeto cultural e literário a se desenvolver como tal.

Mas o que isso tem a ver com nosso trabalho? O que se quis destacar aqui foram elementos que contribuíram para a formação cultural do brasileiro, a qual buscamos analisar na adaptação cinematográfica de *O vendedor de passados*. Se não há, na obra cinematográfica, o mesmo

viés político apresentado no romance de Agualusa, é porque nossa história, e em especial o tônus da colonização portuguesa, nunca chegou a nos politizar plenamente. Ainda buscamos pessoas que pensem e articulem a política do nosso país, de modo a termos algo a menos com que nos preocupar, mesmo que isso custe o eterno discurso generalizador que pejorativa o papel no político brasileiro.

Contudo, há mais um dado que nos interessa para pensar a identidade cultural no Brasil, que tem a ver com o próprio conceito de cultura, visto que costumeiramente a obra cinematográfica tende a alcançar um maior público no Brasil que a literária, especialmente de uma grande produtora que pode, depois da estreia do cinema, divulgar suas produções com o apoio da televisão, este meio de massa que domina a vida dos brasileiros.

A discussão sobre cultura no Brasil é-nos oferecida por Alfredo Bosi, em sua obra *Dialética do colonizador* (1992), especificamente no capítulo “Cultura brasileira e culturas brasileiras”. Para o autor, é preciso pensar a cultura como “uma herança de valores e objetos compartilhada por um grupo humano relativamente coeso” e, nesse sentido, pensar a cultura brasileira implica pensar em uma cultura erudita centrada no sistema educacional; uma cultura popular, basicamente iletrada; uma cultura criadora individualizada de artistas e intelectuais; e uma cultura de massas. Ainda que essas culturas se relacionem de formas diversas, gostaríamos de destacar especialmente a concepção de Bosi a respeito da cultura de massa, visto que a obra analisada tem o propósito de alcançar o grande público.

Sobre cultura de massa ou, conforme explicita Bosi, cultura para as massas é comum em programas que busquem alcançar o grande público envolver processos psicológicos de apelo imediato, como o sentimentalismo, a agressividade, o erotismo, o medo, o fetichismo e a curiosidade:

Há uma dosagem de realismo e conservadorismo que, ao mesmo tempo, excita o desejo de ver, mexe com as emoções primárias e as aplaca no happy end. Tudo o que é posto em crise no decorrer do programa ou do texto ilustrado é reestruturado no final. Não se deve esperar da cultura de massas e, menos ainda, da sua versão capitalista de indústria cultural, o que ela não quer dar: lições de liberdade social e estímulos para a construção de um mundo que não esteja atrelado ao dinheiro e ao status (1992, p.321)

Assim, enquanto a cultura popular implica os modos de viver dos brasileiros, a cultura de massa busca a estandarização das diferenças culturais, bem como o incentivo à manutenção do *status quo*. Além disso, em relação às potencialidades de expansão de cada uma das culturas mencionadas por Bosi, restaria à classe erudita o crescimento dentro das classes altas e junto ao sistema escolar; à cultura popular o crescimento dentro dos estratos mais pobres; e à cultura de massa o crescimento vertical, alcançando todos os estratos da sociedade, especialmente no interior das classes médias. E esse seria o público-alvo de uma adaptação como *O vendedor de passados*, a partir da análise das inúmeras modificações no enredo notadas em relação ao romance angolano.

Feitas essas explicações, resta-nos a análise comparativa das obras, buscando responder à questão de pesquisa: Por que comprar um passado no Brasil e em Angola?

Por que comprar um passado no Brasil e em Angola? – Uma análise da construção da identidade cultural nos cenários brasileiro e angolano

Um livro e um filme se apresentam diferentemente quanto à sua estrutura, e isso não é difícil concluir. Contudo, é recorrente que um livro sirva de base para a construção de um filme. Essa é, em verdade, uma

das mais frutíferas fontes de adaptação, ainda que esteja longe de ser a única ou a melhor, visto que cada sistema de signos permite um tipo de representação. Para Flávio Aguiar (2003), podemos dizer que muitas das produções que se baseiam em personagens e enredos consolidados na literatura assim o são devido ao prestígio que determinados autores e obras literários alcançam e à segurança de advém da adaptação de obras já reconhecidas pelo público leitor. No caso de *O vendedor de passados*, temos uma obra vencedora do prestigioso Prêmio de Ficção Estrangeira conferido anualmente pelo jornal inglês “The Independent” (Independent Foreign Fiction Prize)

¹, traduzida em diversas línguas, de um autor que já é conhecido e reconhecido internacionalmente. Seus temas instigantes e sua escrita poética são a tônica desse sucesso, aliados ao recente interesse do público mundial em relação ao que vem sendo produzido no continente africano.

Ainda em relação à adaptação do livro pelo filme, é possível dizer que, apresentando-se em sistemas semiológicos diferentes, o que os aproxima é a narração, tanto a narrativa literária quanto o filme cinematográfico são artes de ação. Para Aguiar (2003), “A diferença entre um e outro está na articulação temporal de suas sequências para o receptor”. Ao falarmos de narração, entendemos, na esteira do que propõe Aguiar, não apenas um suceder de imagens, mas sim “a evocação de uma estrutura que pode ser visualizada como uma simultaneidade” (2003, p.118). Quanto à recepção desses dois tipos de narrativas, Aguiar destaca:

Na Literatura, os estímulos emotivos vêm após os leitores atravessarem uma verdadeira cortina de operações semânticas e sintáticas guiadas por signos, materializados em palavras e organizados em conceitos. Já no cinema (em certa medida poderíamos ampliar a idéia para a TV), a presença da imagem visual desperta reações imediatas, incluindo-se as fisiológicas, com risos, lágrimas, descargas de adrenalina e outras. (2003, p. 120).

A diferença quanto os códigos e quanto ao modo de recepção deve ser tratada, em termos de adaptação, a partir de algumas soluções narrativas: do romance para o filme uma longa descrição pode virar uma cena com enfoque panorâmico, uma mudança de foco narrativo pode gerar uma diferente tomada de câmera, uma grande gama de personagens pode ser “enxugada”, assim como uma trama que trabalhe algo muito específico de uma cultura pode ganhar novos contornos. Tudo depende do propósito da adaptação. No caso de *O vendedor de passados*, fizemos a seleção de algumas soluções adaptativas que nos possibilitarão a análise da construção da identidade cultural na transposição de livro para o filme.

No romance de Agualusa, temos uma trama complexa que congrega três eixos narrativos: o primeiro relativo aos acontecimentos e relações de Félix Ventura, o vendedor de passados; o segundo relativo aos acontecimentos e sonhos na vida da osga, dito Eulálio, o qual se coloca como o narrador da história em grande parte da trama; e o terceiro relativo aos acontecimentos vivenciados pelo estrangeiro. No filme, tanto a narrativa relativa ao estrangeiro quanto a presença da lagartixa são suprimidas. Esta é, na verdade, a primeira solução adaptativa escolhida por nós, o qual denominamos “A apresentação”.

A narrativa de abertura do romance (relativa à osga e sua percepção da casa de Félix (onde vive) sofre uma modificação, na qual um símbolo ou imagem é transformado em outros. Tem-se, então, na narrativa fílmica, uma sucessão de imagens e vídeos de pessoas anônimas, o que conduz a leitura desse primeiro momento para o papel da memória. Afinal, o que são um aglomerado de fotos e de vídeos afastados de seus referentes, das pessoas que os protagonizam? O material de trabalho de Vicente Garrido, o protagonista, é um aglomerado de imagens e vídeos e, a partir deles, ele pode ficcionalizá-los, forjar-lhes novas memórias, de modo que o papel da primeira memória, o motivo do retrato, é apagado.

A segunda solução adaptativa escolhida ganhou a denominação de “O cliente principal” e tem a ver com a apresentação de um personagem

de suma importância ambas as narrativas. No romance, trata-se do “estrangeiro”, um cliente de Félix Ventura que lhe pede um novo passado angolano e que, mais tarde, na narrativa, ganhará o nome de José Buchman. Esse personagem aparece no romance ainda no terceiro capítulo. Também faz parte desse recorte, a aparição de Ângela Lúcia, que primeiro aparece como uma mulher que se relaciona com Félix, para depois se mostrar como um peça-chave também em relação à trama cujo centro é o estrangeiro, José Buchman. No filme, temos como solução adaptativa a supressão de uma informação, no caso, a presença do estrangeiro como cliente de Garrido, e o processo de antecipação, em que a personagem feminina com a qual Vicente se relaciona aparece antes. Em verdade, parece haver uma fusão entre as personagens de José Buchman e Ângela Lúcia, de modo que, no filme, apresenta-se uma cliente misteriosa, que só recebe o nome fictício escolhido por Vicente Garrido.

A terceira solução adaptativa, intitulada (por nós) “O passado inventado”, apresenta a ficção criada por Félix Ventura para figurar como passado de José Buchman, nome inventado por Félix para o estrangeiro. Na narrativa fílmica, Vicente Garrido apresenta à cliente misteriosa o passado criado por ele, e é nesse passado que vemos uma aproximação maior com o enredo do romance de Agualusa, visto que cria um passado para a cliente, agora denominada Clara, o qual apresenta um casal que luta contra a ditadura na Argentina e que se vê separado por causa das forças de opressão desse sistema autoritário. A mulher, futura mãe de Clara, é torturada, bem como sua filha, ainda bebê. Tendo sua mãe morrido e o pai fugido para o Brasil, Clara é adotada por um casal argentino e só anos mais tarde poderá rever seu pai e conviver com ele. É nesse passado que Vicente Garrido forja um crime, tal como sua cliente havia pedido, e é esse crime que faz referência a uma das tramas do romance, a que envolve o estrangeiro e Ângela Lúcia.

A quarta solução adaptativa ganha a denominação de “Apresentação do problema”. Nesse ponto, a narrativa do filme e a do romance se afastam

mais. No livro, após algumas pistas sobre a estranheza nos modos de José Buchman no capítulo dez (que passa a assumir tão completamente o passado comprado que começa a mudar os trejeitos, o modo de vestir e até a linguagem) e sobre uma possível relação não mencionada entre ele e Ângela Lúcia no primeiro encontro entre eles, no capítulo catorze (ambos ficam inseguros à pergunta de Félix sobre se já se conheciam, e o sotaque antigo parece despontar na voz de José Buchman), dá-se o aparecimento de uma figura curiosa, trazida à vida de Félix Ventura por Buchman. Trata-se de Edmundo Barata dos Reis, ex-integrante do governo angolano e comunista assumido “numa altura em que os seus chefes já só murmuravam, baixinho, ‘fui comunista’.” (2004a, p.158).

O episódio em que Edmundo é apresentado na narrativa aparece no capítulo vinte e sete. No filme, a grande complicação do enredo proposto é a publicação da biografia de Clara, com o título de “Clara Obscura”, a qual é veiculada num programa de televisão. Vicente Garrido, o responsável por seu passado fictício, está com a televisão ligada, mas sem dar atenção à programação, quando ouve a chamada da publicação e da sessão de autógrafos de Clara.

Se, por um lado, temos a coincidência entre um total mergulho desses clientes especiais em relação ao passado comprado, por outro, suas motivações se afastam grandemente. No filme, Clara chega à vida de Vicente de maneira misteriosa, pede um passado novo, sem detalhes do que era ou do que quer ser, seu único pedido é ter cometido um crime nesse passado fictício, o que intriga Vicente, ao mesmo tempo que o instiga. E agora Clara publica uma biografia, com esse passado comprado. É possível tamanha identificação com o passado fictício? Qual a relação desse passado com o passado real de Clara? No romance, José Buchman pede um passado simples, de angolano, para Félix. Só que Buchman passa a frequentar a casa de Félix, conhece a osga, conhece Ângela Lúcia, apresenta Edmundo Barata dos Reis a Félix. Além disso, Buchman busca provas de seu passado fictício, vai à terra onde sua personagem teria

nascido, na Chibia, busca informações sobre o paradeiro da mãe e retorna com fotos do túmulo do pai e uma notícia de jornal sobre a morte da mãe. Seriam tantas coincidências? Seria a memória forjada de um passado tão forte a ponto de se confundir com a memória verdadeira? Às perguntas sobre Clara, não teremos resposta. Assim que Vicente a procura, questionando o fato de ela o ter traído, publicando um passado falso como se fosse verdadeiro e pondo em risco sua profissão e idoneidade, ele pede para que ela desista de continuar a divulgação do livro, e ela se afasta. Nenhuma resposta é dada sobre o porquê de ter comprado um passado novo, ou sobre o porquê de sentir necessidade de torná-lo público na forma de uma biografia. Sobre Clara, só sabemos o que ela faz, quando está com Vicente, já que o foco da narração (da câmera) está nele. Assim como entra na vida dele, misteriosamente ela sai. Às perguntas sobre José Buchman, teremos resposta, e essas respostas aparecem no clímax do romance, que é a quinta solução adaptativa que escolhemos para analisar.

A esta quinta solução adaptativa ou recorte, intitulamos “O passado revelado”. Há entre o livro e o filme a supressão de um problema e a criação de outro, ausente no livro. No capítulo vinte e oito, Félix e Ângela Lúcia estão juntos, na casa dele, quando, de madrugada, alguém bate à porta. É Edmundo Barata dos Reis, que parece estar fugindo de alguém. Mais tarde, outra pessoa toca a campainha, é José Buchman, que parece transtornado e vem com uma arma. As perguntas que antes fizemos ganham resposta. Buchman nunca confundiu o passado falso com o verdadeiro, apenas buscou provas para que lhe acreditassem outra pessoa, porque, em verdade, já tinha vivido em Angola e sua experiência tinha sido traumática.

Diante de uma Angola recém-independente, de política socialista, Buchman, agora revelado como Pedro Gouveia, teria sido acusado de “agente do imperialismo” e sido torturado por pessoas do governo, entre eles, Edmundo Barata dos Reis. Quem conta a história é Edmundo, que detalha a tortura feita à esposa de Pedro, Marta, e à sua filha recém-

nascida. Diante das informações que vem à tona, Pedro Gouveia sucumbe e não consegue seu intento, mas Ângela pega a arma e mata Edmundo. A razão é sabida mais tarde, Ângela é, na verdade, a filha de Pedro Gouveia e Marta. O motivo para a morte é passional, mas com um fundo político, seus pais eram oposição ao governo, por isso o pai é exilado e a mãe é morta.

Aqui, temos ponto de encontro com a narrativa fílmica, mas somente no que condiz ao passado inventado para Clara por Vicente, já que o crime que teria sido cometido por ela também teria sido passional. Depois de ser criada por pais argentinos e de ter voltado a morar com o pai biológico, Clara retorna à Argentina para se despedir do pai adotivo, que está doente. No momento do encontro, o pai revela que o responsável pela tortura provocada nela e nos pais, que resultou na morte da mãe e no exílio do pai, é o médico que o está tratando. Clara mata esse médico, e seu pai adotivo assume o crime e logo morre. Assim, o que aproxima o passado comprado de Clara do passado verdadeiro de Ângela é o crime passional cometido por uma mulher. O viés político que está como pano de fundo da narrativa angolana também aparece na narrativa fílmica, mas a realidade política apresentada é a da argentina. É da ditadura portenha que se fala, não da brasileira. Por quê?

Para responder a essa pergunta, é preciso que voltemos um pouco para as narrativas e busquemos os outros passados comprados. Quem mais compra passados no romance? Além de José Buchman, temos um ministro que compra um passado, a fim de justificar com a genealogia sua posição de destaque na sociedade angolana. Para ele, Félix inventa um avô cuja descendência reporta a um “carioca que em 1648 libertou Luanda do domínio holandês” (2004a, p.120). E essa informação pode mudar a história de Angola, uma vez que o ministro planeja uma biografia sobre seu distante parente para, quem sabe, tornar a homenageá-lo com um nome de rua ou de escola, as quais foram renomeadas nos anos que sucederam a independência, como forma de se tomar para Angola heróis da própria terra.

Ainda sobre os clientes de Félix, ele mesmo nos dá uma resposta, quando do aparecimento do estrangeiro. Ao ser perguntado sobre quem são seus clientes, ele responde: “Procurava-o, explicou, toda uma classe, a nova burguesia. Eram empresários, ministros, fazendeiros, camanguistas, generais, gente, enfim, com o futuro assegurado” (p.17). A essas pessoas faltaria, na opinião de Félix, somente um bom passado, ancestrais ilustres e pergaminhos.

Assim, para a pergunta “Por que comprar passados em Angola?”, teríamos principalmente razões políticas, as pessoas que têm, no presente, uma boa posição, procuram um passado glorioso, ao passo que os que se envolveram em questões políticas mais problemáticas, como Buchman, buscam um passado simples para apagar uma memória que já não tem espaço em suas vidas atuais. Além disso, a pergunta também nos move à reflexão sobre a memória e a necessidade de verdade que parece ser uma questão importante em nossa sociedade. Pra que serve essa memória? É mesmo ela que nos constitui? Mas não é verdade que nossa memória é alimentada tanto por aquilo que lembramos quanto por aquilo que pensamos lembrar, fruto da memória dos outros, assim como nos propõe Aguilar em fragmento do romance?

Esse viés sobre a importância da memória para a constituição da identidade é o que vai aparecer ao final da narrativa fílmica dirigida por Lula Buarque de Hollanda. Em relação à quinta solução adaptativa, “O passado revelado”, tendo em vista que a problemática com a cliente misteriosa não recebe solução, temos a criação de um novo enfoque para a narrativa, que retoma seu início, no qual fotos e vídeos de pessoas comuns, anônimas são apresentados. Vicente Garrido, carioca de poucas relações profundas, passa a buscar a verdade sobre seu passado e, ao descobri-la, parece estar pronto para um novo momento de sua vida. Vicente foi adotado por um casal que não podia ter filhos e se divertia ao inventar origens para si mesmo, sendo que é somente com a chegada de Clara em sua vida que passa a repensar o papel dessas memórias que cria para os outros, mas que não alimenta para si. A tônica aqui está na necessidade de conhecer seu passado, mesmo que não se identifique com ele. E a

lembrança relativa à sua infância não pode ser reconstruída por ele, se não pela narrativa do outro (no caso a mãe), o que confirmaria o fato que a memória de nossa vida é um livro escrito a muitas mãos.

Quanto à problemática da compra de passados, podemos dizer que as razões que levam os brasileiros a comprar um passado não são as mesmas que levam os angolanos a fazê-lo. Ainda que o foco do filme esteja sobre a principal cliente de Vicente, Clara, a misteriosa, outros casos são apresentados. São clientes de Vicente a mulher que nasceu homem (trans), o ex-gordo (depois do processo de emagrecimento via cirurgia) e a esposa de um médico, com um passado não tão elegante. Para esses casos, o que leva os brasileiros a comprarem um passado é uma motivação pessoal de apelo social, a necessidade de ser aceito, numa sociedade que não se mostra tão tolerante às diferenças como se pode pensar. Vê-se aqui o resultado da cultura de massa a manter (e estimular) padrões estéticos e sociais que dificilmente podem ser alcançados pelo brasileiro comum. A essa forma de representação divulgada pelos meios de comunicação e, conseqüentemente, pelo senso comum, não cabe espaço para a diferença, não se aceita quem trocou de sexo, quem é gordo ou quem emerge socialmente. É preciso mudar para se adaptar. A aparente liberdade e cordialidade do brasileiro não se cumpre efetivamente.

Também é digno de nota o passado de Clara, forjado por Vicente. Por que o passado político teve que ser remetido para o território argentino, se tivemos também aqui no Brasil uma longa ditadura com relatos de perseguições, torturas e mortes? Para um filme que se quer vendável, que quer abarcar um público o mais amplo possível, a fim de encher os cinemas e ser aceito, não é possível falar de ditadura brasileira? E eis que a problemática da cultura e da identidade cultural ganha espaço aqui. O brasileiro de hoje, assim como o português de ontem, trata a política com distanciamento, busca candidatos antes simpáticos do que comprometidos com a causa coletiva, o que leva a uma frustração com os casos de corrupção que são constantemente expostos pela mídia. A banalização do ser político no Brasil pela mídia leva o brasileiro a evitar política, a partir da generalização do político como um ladrão; ou então a depositar sua

confiança em “salvadores” da pátria, dividindo os governantes, de maneira simplista, entre ladrões e salvadores.

Cabe, então, retomar aspectos sociológicos pensados por Buarque de Hollanda (2004b) para o português colonizador: aventureiro que via antes o triunfo do que o caminho que levava até ele; apto para a vida de grande senhor, “exclusiva de qualquer esforço, de qualquer preocupação”. Essa mesma vontade de ser nobre, de triunfar, apresenta o contraponto de saber obedecer. Dessa forma, eleger um líder é desprover-se do papel de se preocupar com a nação, restando-lhe apenas a obediência cega. Daí nossa dificuldade em criticar os políticos que parecem merecer estar lá devido à nobreza que representam, daí também o incômodo que é ter um representante político que não ostente essa nobreza. Essas seriam possíveis explicações para essa alienação do brasileiro em relação à política. O brasileiro médio não quer se chatear com política, logo, a cultura de massa não o chateia com esse assunto. E se houver a necessidade de tocar no problema, que o empurremos para um “salvador”.

Por tudo isso, julgamos que o trabalho de crítica literária deve, sim, buscar outras formas de representação, como o cinema, a fim de verificarmos o que tem sido trabalhado para a manutenção ou mudança do *status quo* da sociedade. No Brasil, nação em crescimento, cabe à educação o papel de desenvolver a criticidade do cidadão, e os professores e estudiosos da literatura e das demais artes têm um grande papel nesse sentido.

Nota

¹ Angolano Agualusa ganha prêmio literário na Inglaterra. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/angolano-agualusa-ganha-premio-literario-na-inglesa-4192796>

Referências

AGUALUSA, José Eduardo. *O vendedor de passados*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004a.

BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.

CLUVER, Claus. “Da transposição intersemiótica”. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, FALE/UFGM, 2006. p. 107-166.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa II*. Amadora/PT: Oficinas Gráficas da Livraria Bertrand Venda Nova, junho de 1977.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Ed. bilíngüe. Trad. Luciene Guimarães; Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2005a.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A Editora, 2006.

HOLLANDA, Lula Buarque de (dir.). *O vendedor de passados* (filme). Roteiro de Isabel Muniz. Rio de Janeiro: Conspiração filmes, 2015.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005c.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: [s.n.], 1995.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2004b.

A APROPRIAÇÃO DE PERSONAGENS E TRAMAS SHAKESPEARIANAS NO PRIMEIRO VOLUME DE *KILL SHAKESPEARE: A SEA OF TROUBLES*

Autora: M.^a Rebeca Pinheiro Queluz (UFPR)

Orientadora: Profa. Dra. Célia Arns de Miranda (UFPR)

Coorientador: Prof. Dr. Paulo Eduardo Ramos (UNIFESP)

Resumo: Este trabalho tem por objetivo analisar a apropriação da obra de Shakespeare na coleção *Kill Shakespeare* – dando especial atenção para o primeiro volume, *A Sea of Troubles* –, de Conor McCreery, Anthony Del Col e Andy Belanger, publicada pela editora IDW Publishing. A partir do referencial teórico de autoras como Sanders (2006) e Hutcheon (2011) buscaremos compreender como as tramas de Shakespeare foram ressignificadas a partir do uso de recursos como a estilização do desenho, a caracterização heroica dos personagens, a influência dos cenários, figurinos e adereços, as ênfases cromáticas, a composição das páginas e dos quadrinhos. Mostraremos como os diversos textos shakespearianos (*Hamlet*, *Romeu e Julieta*, *Ricardo III*, *Macbeth*) se entrelaçam na concepção desse tecido narrativo. Por fim, iremos abordar as estratégias narrativas (roteiro e desenhos) dos desenhistas, que procuram criar a simultaneidade dos fatos e sugerir vários pontos de vista de uma mesma cena, deslocando os contextos dos questionamentos existenciais, as críticas sociais e as questões políticas para os reinos da aventura e da fantasia.

Palavras-chave: Apropriação. Quadrinhos. *Kill Shakespeare. A Sea of Troubles*.

Introdução

Este artigo pretende discutir questões relativas à apropriação da obra de Shakespeare para os quadrinhos na coleção *Kill Shakespeare*, de Conor McCreery e Anthony Del Col (roteiristas) e Andy Belanger (desenhista), publicada em 2010 pela editora IDW Publishing. Voltaremos o foco de nossa análise, sobretudo, para o primeiro volume da coleção, *A Sea of Troubles*. Isto posto, dialogaremos com os pressupostos teóricos de Julie Sanders (2006) e de Linda Hutcheon (2011) de adaptação e de apropriação para entender como a urdidura dos textos shakespearianos se entreteceu de modo a fornecer material para essa saga épica quadrinizada. Do mesmo modo, investigaremos o uso de recursos como a estilização do desenho, a caracterização heroica dos personagens (em especial, William Shakespeare, Hamlet, Julieta e Lady Macbeth), a influência dos cenários, figurinos e adereços. Finalmente, abordaremos as estratégias narrativas (roteiro e desenhos) dos desenhistas, que deslocam os contextos dos questionamentos existenciais, as críticas sociais e as questões políticas para os reinos da aventura e da fantasia.

Adaptação e apropriação: olhares sobre o processo de construção de *Kill Shakespeare*

Conforme mencionado anteriormente, *Kill Shakespeare* utiliza o cânone shakespeariano como fonte para as suas tramas. Antes de apresentarmos como se dá tal processo, é importante discutirmos noções como adaptação e apropriação. A teórica canadense Linda Hutcheon (2013) define adaptação como um ato de apropriação ou recuperação que envolve uma interpretação ou mesmo uma reinterpretação e uma (re)criação do artista.

De acordo com a autora, essa operação implica uma série de ações, desde a reescritura até o diálogo intercultural, intermidial e

intertextual. Ela é uma revisitação deliberada, anunciada e extensiva de uma obra (ou de várias obras) do passado. Também se pode afirmar que a adaptação é tradução em forma de transcodificação de um sistema sóico para outro. A tradução modifica, inevitavelmente, não só o sentido literal, mas também determinadas nuances e mesmo o significado cultural do que está sendo traduzido.

Além disso, para Hutcheon (2011), as adaptações são percebidas como relações intertextuais, ou seja, um texto que estabelece “um plural de ecos, citações e referências” (HUTCHEON, 2011, p. 28), já que elas são transposições anunciadas e extensivas de uma ou mais obras em particular. Cria-se um processo dialógico contínuo, pois as adaptações estão quase sempre direta e abertamente conectadas com outras obras reconhecíveis. Portanto, a adaptação “cria o duplo prazer do palimpsesto: mais de um texto é experienciado – e de forma proposital” (HUTCHEON, 2011, p. 161).

A própria teórica nos lembra que “adaptações são velhas companheiras: Shakespeare transferiu histórias de sua própria cultura das páginas para o palco, tornando-as assim disponíveis para um público totalmente distinto” (HUTCHEON, 2011, p. 22). Dito de outra forma, o próprio Shakespeare se utilizou de narrativas de várias procedências para a composição de suas peças, tais como: lendas, mitos, romances gregos, histórias de cavalaria, contos populares e eruditos, e recorria a tradições teatrais diversas. Ele bebia no teatro medieval e na comédia italiana renascentista.

É válido destacar que sempre haverá perdas e ganhos quando se compara a fonte com a adaptação já que são obras diferentes, produzidas em contextos e em momentos diversos. Como pontua Hutcheon: “a adaptação é uma forma de repetição sem replicação, a mudança é inevitável, mesmo quando não há qualquer atualização ou alteração consciente da ambientação” (HUTCHEON, 2011, p. 17).

Outra autora que trabalha com a ideia de adaptação e, mais do que isso, de apropriação, é Julie Sanders em um livro intitulado *Adaptation and Appropriation*. Segundo Sanders (2006), a adaptação retoma ao mesmo tempo em que perpetua o cânone, contribuindo para sua reformulação e sua expansão. Conforme essa autora, a reescrita “invariavelmente transcende a mera imitação [...] acrescentando, suplementando, improvisando, inovando” (SANDERS, 2006, p. 12), de tal modo que o objetivo não é criar uma réplica, mas uma estrutura complexa, uma expansão do texto anterior em vez de uma redução. Em termos científicos, seria a diferença entre um clone (uma cópia idêntica) e uma adaptação genética, em que há uma réplica que sofreu mutação.

Sanders ainda sustenta que

Os textos se alimentam de outros textos, criando outros textos e outros estudos críticos; a literatura cria outra literatura. Parte do prazer da experiência da leitura deve ser a tensão entre o familiar e o novo e o reconhecimento tanto da semelhança quanto da diferença, entre nós mesmos e entre os textos. O prazer existe e persiste, então, no ato de ler e reler (e continuar a ler)¹. (SANDERS, 2006, p. 14).

Nesse sentido, a adaptação pode acrescentar questões que não estavam sendo propostas na obra anterior, expandir ideias que haviam sido mencionadas previamente, sobrepor interpolações para intensificar o significado. Além disso, pode servir como um comentário crítico ao texto-fonte. Sob outra perspectiva, de acordo com essa autora, uma adaptação pode apenas ter como objetivo aproximar o texto-fonte de uma determinada plateia, tornando-o mais compreensível, deixando-o mais fácil. Pode ainda ter a ambição de tornar o texto original mais relevante para determinado público, levantando questões que o interessam, fazendo atualizações na linguagem, no cenário e no tempo em que se passa a história, por exemplo.

Sanders (2006), ao contrário de Hutcheon (2011), faz uma distinção entre o processo de adaptação e o de apropriação. Segundo a pesquisadora,

Uma adaptação sinaliza uma relação com um texto-fonte ou original. Por outro lado, a apropriação frequentemente cria um caminho mais decisivo para longe da fonte, tornando-se um produto ou domínio cultural totalmente novo. Isso pode ou não envolver uma mudança de gênero e pode ainda exigir a justaposição intelectual de (pelo menos) um texto com outro que, como já sugerimos, é central para a leitura e a experiência do espectador de adaptações. Contudo, o texto ou os textos apropriados nem sempre são claramente sinalizados ou reconhecidos como tais como no processo adaptativo² (SANDERS, 2006, p. 26).

Dito de outra forma, para Sanders (2006) a adaptação denota uma relação mais forte com um texto fonte ou original, como por exemplo, numa versão cinematográfica de *Romeu e Julieta* e *Sonho de uma noite de verão*. A apropriação, por sua vez, afasta-se mais da fonte, gerando um produto cultural que ela afirma ser “completamente novo”. Em seu livro, a autora exemplifica a questão a partir dos musicais *West Side Story* (1961) – que propõe uma releitura de *Romeu e Julieta* em Nova York nos anos 1950 – e *Kiss me Kate* (1948) – no qual um grupo de atores se prepara para encenar *A megera domada* (uma adaptação) ao mesmo tempo em que os próprios atores espelham essa comédia em suas vidas pessoais (o que configuraria, segundo Sanders, uma apropriação). Hutcheon (2011) e Sanders (2006) também divergem em relação à autonomia das obras desenvolvidas a partir dos textos-fontes. Enquanto a primeira entende que as adaptações são trabalhos autônomos, a segunda defende que as apropriações possuem maior autonomia em relação aos “originais” do que as adaptações.

Uma aventura épica que mudará para sempre a maneira como você vê Shakespeare³

Escrita pelos estreantes Conor McCreery e Anthony Del Col e ilustrada por Andy Belanger⁴, a *Kill Shakespeare* foi publicada pela primeira vez em abril de 2010 pela editora IDW Publishing. Outras pessoas que participaram desse projeto foram: Ian Herring (cores), Kagan McLeod (capa), Chris Mowry (tipografia) e Tom Waltz (edição). Essa minissérie de doze revistas (figura 1) reunidas em dois volumes (*A Sea of Troubles* e *The Blast of War*) é, segundo a crítica⁵, uma mistura de *Fables*⁶ (que mescla personagens de contos de fada e folclore), *The League of Extraordinary Gentlemen*⁷ (que ambicionava ser uma *Liga da Justiça* da Inglaterra Vitoriana), *The Unwritten*⁸ (que trabalha com a ideia de como a consciência humana se relaciona com mundos ficcionais) e *Senhor dos Anéis* (um romance épico de J. R. R. Tolkien que conta as aventuras de um *hobbit* que tenta destruir o mal representado por um anel que controla a todos).



Figura 1: capas dos quadrinhos Kill Shakespeare.

Fonte: www.killshakespeare.com/. Acesso em: 28 jun. 2016.

Conforme uma entrevista concedida por Del Col e disponibilizada no *Youtube* em 2010, a ideia inicial era utilizar a história como enredo de um videogame ou como roteiro para um filme. Todavia, após a participação na New York Comic Con de 2009 tanto Del Col como McCreery perceberam o interesse das editoras de quadrinhos e, em seguida, fecharam um contrato com a IDW Publishing. Existe um site chamado *Kill Shakespeare* (<http://www.killshakespeare.com/>), onde os autores escrevem eventualmente. É possível acompanhar o trabalho de Del Col e de McCreery (como a série em quadrinhos nomeada *Sherlock Holmes vs. Harry Houdini*), encontrar informações sobre as personagens e sobre a trama e ainda acessar fotos e vídeos.

Segundo Sirlei Santos Dudalski (2015), por conta de seu grande sucesso, esses quadrinhos deram origem a *Kill Shakespeare: The Live Stage Reading*, “que junta imagens projetadas dos quadrinhos com a leitura e interpretação dos diálogos por atores, sendo tudo bem interativo. Adaptada pelos próprios autores dos quadrinhos, a performance foi exibida pela primeira vez em Toronto, em 2011” (DUDALSKI, 2015, p. 108). Além disso, como lembra Dudalski (2015), *Kill Shakespeare* foi indicada a importantes prêmios da indústria dos quadrinhos, como o Harvey e o Joe Shuster.

Com a premissa de que todas as personagens shakespearianas existem em um mundo fantástico no qual o próprio Shakespeare se encontra, o enredo dessa aventura épica gira em torno da saga do herói Hamlet. Como resumem Marina Gerzic e Helen Balfour (2015, p. 5),

A empreitada no centro da série é para rastrear e matar – ou salvar – um mago recluso chamado William Shakespeare. “Os Pródigos”, nome dado ao grupo de heróis na série, incluindo personagens como Julieta, Falstaff e Otelo, estão se rebelando contra o governo sem escrúpulos de Ricardo III. Eles querem salvar Shakespeare, a quem eles veem como seu salvador, do tirânico Ricardo III e os vilões que o apoiam. Os vilões,

liderados por Ricardo III, querem reivindicar o poder de Shakespeare para si. Ricardo III, com a ajuda de Lady Macbeth, manipula Hamlet com a promessa de restaurar magicamente a vida de seu pai recentemente falecido, em troca de Hamlet rastrear Shakespeare, algo que apenas ele tem o poder de fazer enquanto o profetizado “Rei da Sombra” desse reino shakespeariano⁹.

Dessa forma, a história tem início após o assassinato de Polônio e a expulsão de Hamlet de Helsingor por seu tio Cláudio. Como na peça shakespeariana, ele planeja a morte do sobrinho. O herói escapa desse terrível destino auxiliado por Rosencrantz e Guildenstern, e navega pelos mares até ser atacado e capturado pelos súditos de Ricardo III. A jornada de Hamlet envolverá o aparecimento de diversas personagens, como Iago, Tâmore, Demetrius, Romeu, Puck, além das mencionadas anteriormente. Nesse trabalho destacaremos apenas alguns personagens: Hamlet, Shakespeare, Julieta e Lady Macbeth. Na figura 2 podemos observar as principais personagens e suas funções (de acordo com os próprios criadores) na narrativa.



Figura 2: Personagens de Kill Shakespeare.

Fonte: www.killshakespeare.com/. Acesso em: 28 jun. 2016.

Através das palavras de Ricardo III – “Você deve pará-lo, Hamlet. Você está destinado a nos salvar. Você nos livrará da tirania de William Shakespeare?” (DEL COL; MCCREERY; BELANGER, 2010, p. 25)¹⁰ – podemos conceber uma ideia inicial do protagonista. A vinda de Hamlet para esse reino povoado de personagens e tramas shakespearianas se assemelha à vinda do messias. No decorrer da narrativa, vão sendo apresentados indícios de que Hamlet realmente foi o escolhido para realizar grandes intentos: só ele pode entrar em determinados lugares, ele encontra, com facilidade, o melhor caminho a ser trilhado, as pessoas confiam e acreditam nele. Apesar disso, é inseguro e perturbado como a personagem de Shakespeare¹¹. Apresenta uma grande culpa em relação ao pai, em relação à morte de Polônio – provocada por suas próprias mãos – simbolizada pelos pesadelos que têm de noite e pelos seres fantasmagóricos que o acusam de ser um assassino. O protagonista considera o caminho mais fácil do suicídio, mas é impedido por um espírito que postula que Hamlet é o rei das sombras (*shadow king*). Em alguns momentos Hamlet se acusa de ser covarde e usurpador, por conta da relação conflituosa e mal resolvida com Hamlet pai. Junto de seus amigos passa por muitas provações e desenvolve sua autoconfiança; demora para que ele consiga ver sua própria força e comece a se valorizar. Como se pode ver na figura 2, Hamlet é moreno, tem olhos claros, tem uma boa estrutura física (está em forma), sua estatura é mediana e apresenta pouca variação na vestimenta (usa uma espécie de uniforme, às vezes uma capa por cima e, nas batalhas, veste uma armadura).

Outra personagem de extrema importância para essa história é William Shakespeare. O leitor cria uma expectativa em torno desse que é considerado um mito, um mago, até mesmo um Deus. Como sugerem algumas personagens, ainda há dúvidas em relação à sua existência. O escritor só vai aparecer de fato no segundo volume, quando Hamlet consegue chegar na floresta e é auxiliado por Puck. A primeira visão que temos de Shakespeare é chocante: o homem é desagradável com Hamlet,

está completamente embriagado, está todo sujo, cercado por garrafas de vinho, suas roupas estão remendadas. Quando o herói pede sua ajuda, Shakespeare confessa que não quis criar todas essas personagens, desconfia de Hamlet e o chama de “nunca-herói” (*the never-hero*), recusando-se a sair dali. Esse escritor também verá uma espécie de desenvolvimento, de crescimento pessoal, chegando ao ponto de admitir que perdeu o controle do mundo que criara no momento em que deu o livre arbítrio para as suas criaturas. Sua solução, assim como a de Hamlet, foi fugir e se esconder das suas responsabilidades. Os dois, nesse sentido, têm uma espécie de paralisia, de inação diante da realidade dura que os cerca.

Ao lado de Hamlet temos a grande heroína da história, Julieta. Se em Shakespeare Julieta teve a coragem de enfrentar a sua família e a sociedade, escolhendo Romeu como seu companheiro, pedindo ela própria a mão de Romeu em casamento, em *Kill Shakespeare* seu papel também terá destaque. A heroína apresenta traços de Joana d’Arc e é a figura central na resistência ao poder de Ricardo III. Líder dos rebeldes, reforça o time “do bem”, composto por Hamlet, Falstaff e Oteló. Seu corpo é curvilíneo, todavia o leitor poucas vezes tem a chance de vê-lo descoberto, já que Julieta veste um casaco por cima de várias blusas, calça uma bota, ou então, está vestida para a guerra com uma armadura. A personagem é loira e pouco sensualizada, prende as madeixas praticamente durante toda a história. Suas feições às vezes chegam a ser agressivas e grosseiras. Assim como Hamlet, ela é retratada como alguém jovem, talvez no período da adolescência.

Contrastando com a heroína, outra personagem crucial para a história é Lady Macbeth. Nessa história ela é retratada como uma mulher sedutora, sensual, de corpo curvilíneo, cabelos ruivos, compridos e soltos. Usa sempre decotes acentuados, vestidos vermelhos e o ilustrador sempre destaca seus lábios carnudos. A vilã shakespeariana é ainda mais poderosa e controladora do que na tragédia escocesa. Leva seu marido a uma emboscada, enterrando-o vivo em um lugar à prova de fuga, e se alia a

Ricardo III. Ambiciosa ao extremo, mede forças com Ricardo III e prova que é tão forte, tão capaz e tão resistente como o tirano. Enquanto ele usa a força bruta para conseguir o que quer, Lady Macbeth apresenta poderes mágicos, além de seu forte apelo sensual e de seu poder de persuasão. Consegue transformar, por exemplo, Iago em um agente duplo, pronto para prestar seus serviços à vilã.

Os cenários de *Kill Shakespeare* são sempre repletos de detalhes e variações, com fundos montanhosos, pradarias, nuvens, ondas, fumaças, fogo, caveiras, acrescentando dinamicidade e movimento à ação. As ilustrações de Andy Belanger trazem alguns efeitos muito interessantes, desde a forma como é enquadrada a narrativa (muitas vezes através do próprio ambiente que os cerca), as inúmeras *splash pages* que ele cria (visualmente muito chamativas), o foco que acentua as expressões das personagens, com *closes* no seu olhar ou mesmo em outra parte do corpo. Os autores utilizam alguns objetos (quase como adereços teatrais, os *props*) para simbolizar as relações de poder na história, como a pena que pertence a Shakespeare, o punhal de Lady Macbeth e a coroa, que materializa a ambição.

Para criar o tecido narrativo de *Kill Shakespeare* foram estabelecidas várias relações com o universo shakespeariano. Uma delas é que cada número da revista apresenta um título que faz remissão à alguma fala de Shakespeare. Por exemplo, o título *A sea of troubles* (*Kill Shakespeare* #1) foi retirado do famoso solilóquio de Hamlet, “Ser ou não ser (ato 3, cena 1); “*Something wicked this way comes* (*Kill Shakespeare* #2) pertence à fala de uma das bruxas de Macbeth (ato 4, cena 1). Esses excertos estão diretamente relacionados com a aventura vivida pelas personagens: o mar de tormentas (a sea of troubles) é um dos focos do primeiro número, posto que Hamlet é enviado juntamente com Rosencrantz e Guildenstern para a Inglaterra e a história se passa na maior parte do tempo em um navio que singra mar adentro. Por outro lado, na revista número dois a personagem Iago aparece e ela representaria algo maligno que vem nessa direção (*something wicked this way comes*).

Igualmente, o texto oferece citações descontextualizadas das falas das personagens shakespearianas. Pode-se destacar, por exemplo, a do um rato na ratoeira (uma referência a *Hamlet*), quando Lady Macbeth planeja uma armadilha para seu marido; em outro momento, Hamlet afirma que “vai e está feito” (uma citação de *Macbeth*) quando contempla a possibilidade de suicídio. A maior citação talvez seja a do soneto 71, que surge no final da história (Kill Shakespeare #12), no bilhete que Shakespeare deixa como despedida para seus personagens: “Quando eu morrer não chores mais por mim (*No longer mourn for me when I am dead*). Há menções às peças do bardo também nas placas dos estabelecimentos: na terceira revista, Hamlet e Falstaff se dirigem a uma hospedaria cujo nome é “Alegres comadres de Windsor (*Merry wives of Windsor*), já na revista número seis, Julieta e seus companheiros se encontram na pousada “Sonho de uma noite de verão (*Midsummer night’s dream*).

Finalmente, para que a história ficasse contundente, foi necessário modificar os enredos origieróis por um tempo, as criaturas mágicas de *Sonho de uma noite de verão* ajudam Hamlet a encontrar Shakespeare, heróis e vilões shakespearianos se aliam para lutar uns contra os outros. Dada a impossibilidade de abarcar todo o universo das peças, houve reduções, ou talvez, simplificações tanto da complexidade de algumas personagens e, por outro lado, o crescimento de outras. Julieta e Lady Macbeth ganharam voz, todavia, Otelo e Ricardo III não foram tão incrementados. Tâmore e Titus Andronicus tiveram aparições rápidas, apenas quando era conveniente para o desenvolvimento da ação. Uma das maiores críticas a Kill Shakespeare foi que a história poderia ter sido alongada e melhor trabalhada, tendo em vista a quantidade de personagens e mundos inseridos na trama. Outro aspecto negativo que se ressaltou foi que os pronomes “thee”, “thou” e “you” foram usados de forma indiscriminada, sem nenhuma justificativa. Acresce-se a isso o uso aleatório ora do inglês contemporâneo ora do inglês elisabetano.

Considerações finais

No decorrer desse texto, procuramos apresentar o trabalho de Conor McCreery, Anthony Del Col e Andy Belanger em *Kill Shakespeare*. Partimos dos conceitos de adaptação de Linda Hutcheon (2011) e de apropriação de Julie Sanders (2006) e tentamos observar como os autores tornaram concretas suas ideias com base nas suas escolhas e seleções. Eles fizeram reduções e simplificações, mas também expandiram algumas tramas e deram mais voz para algumas personagens. Não almejaram replicar a obra do bardo, mas homenageá-la e apresentar a um público novo uma releitura, uma recontextualização, ressignificando a dinâmica e o papel dos personagens e dos autores.

É válido lembrar que mesmo o leitor que não conhece a obra de William Shakespeare não terá dificuldade para compreender o enredo da história, posto que os autores fazem uma pequena contextualização no início, apresentam as personagens de forma clara, de forma que o leitor vai descobrindo à medida que lê quem é quem e de que lado está na história. Há, inclusive, uma dissertação que investiga a experiência dos leitores dessa saga. Em *The comic(s) Shakespeare: Kill Shakespeare and audience experience in adaptation studies*, Valentino L. Zullo (2013) defende que o leitor de quadrinhos que não tem a leitura prévia de Shakespeare consegue traçar paralelos com outras histórias épicas, além contar com os paratextos para ajudá-lo a se situar na história.

No que se refere à recepção da obra, a história em quadrinhos foi mal vista por estudiosos de Shakespeare e críticos profissionais. Por outro lado, há quem defenda essa coleção. Jason Tondro (2013) em *These are not our father's words: Kill Shakespeare's defense of the meta-text* assevera que “*Kill Shakespeare* não é um ornamento ocioso, uma história agradável para distrair sem aspirações de arte. Também não é uma leitura errada preguiçosa de Shakespeare, uma flecha atirada (apenas) para o alvo da comercialização e para as altas vendas”¹² (TONDRO, 2013).

Muito pelo contrário, o autor entende essa história em quadrinhos como um metatexto “que se envolve com seus próprios críticos e aborda a sua alteração de Shakespeare nas suas próprias páginas”¹³ (TONDRO, 2013). Ele aponta que personagens como Hamlet, Julieta e Falstaff estão lidando com a questão do livre arbítrio, com a importância do crescimento, da mudança e da lealdade para com o criador. O texto, segundo Tondro, argumenta que “elas [as personagens] e nós não somos feitos imutáveis, e nossa capacidade para o crescimento, auto análise e autoridade é precisamente o que nos torna admiráveis”¹⁴ (TONDRO, 2013).

Foi interessante pensar como os diversos textos shakespearianos se entrelaçaram na concepção do tecido narrativo de *Kill Shakespeare* – desde citações pontuais, presentes nas falas das personagens, nos títulos de cada revista, em bilhetes e nas placas de estalagens, até as inúmeras modificações realizadas pelos autores nos enredos das peças. Criou-se uma trama densa e complexa permeada de questionamentos existenciais e críticas sociopolíticas que envolvem temáticas atuais relacionadas à condição humana: medo, amizade, traição, amor, união, ambição, usurpação, tirania, lealdade.

Notas

¹ Tradução nossa. No original: “Texts feed off each other and create other texts, and other critical studies; literature creates other literature. Part of the sheer pleasure of the reading experience must be the tension between the familiar and the new, and the recognition both of similarity and difference, between ourselves and between texts. The pleasure exists, and persists, then, in the act of reading in, around and on (and on)”.

² Tradução nossa. No original: “an adaptation signals a relationship with an informing sourcetext or original. On the other hand, appropriation frequently affects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain. This may or may not involve a generic shift, and it may still require the intellectual juxtaposition of (at least) one text against another that we have suggested is central to the reading and spectating experience of adaptations. But the appropriated text or texts are not always as clearly signaled or acknowledged as in the adaptive process”.

³Esse subtítulo é, na verdade, um comentário a respeito de *Kill Shakespeare* que foi retirado diretamente do site dessa história em quadrinhos. No original: “an epic adventure that will change the way you look at Shakespeare forever”. Disponível em: <http://www.killshakespeare.com/story.html>. Acesso em: 27 jun. 2016.

⁴ Andy Belanger é conhecido por ser o autor de *Bottle of Awesome* e *Raising Hell*.

⁵ Não só a crítica, mas a própria revista anuncia na capa sua fonte de inspiração: “Kill Shakespeare se baseia no tipo de híbrido literário-quadrinhos que fez títulos como *Fables* e *The Unwritten* tão cativantes – Scott Thill, Wired.com”. Tradução nossa. No original: “Kill Shakespeare builds on the type of literary-comics hybrid that has made titles like *Fables* and *The Unwritten* so engrossing – Scott Thill, Wired.com”.

⁶ *Fables*, escrita por Bill Willingham e desenhada, em sua maior parte, por Mark Buckingham, é publicada pela editora DC Comics através de seu selo Vertigo desde 2002.

⁷ Escrita por Alan Moore e pelo artista Kevin O’Neill, *The League of Extraordinary Gentlemen* é uma história em quadrinhos que começou a ser publicada em 1999 pela DC através da America’s Best Comics.

⁸ Publicada pela Vertigo, *The Unwritten* é uma série de hqs americana escrita por Mike Carey e ilustrada por Peter Gross.

⁹ Tradução nossa. No original: “The quest at the center of the series is one to track down and kill – or save – a reclusive wizard by the name of William Shakespeare. “The Prodigals”, the name given to the group of heroes in the series, including the characters Juliet, Fastaff, and Othello, are rebelling against the unscrupulous rule of Richard III. They want to save Shakespeare, whom they see as their savior, from the tyrannical Richard III and the villains who support him. The villains, led by Richard III, want to claim Shakespeare’s mighty power for their own. Richard III, with help from Lady Macbeth, manipulates Hamlet with promises of magically restoring his recently deceased father’s life in return for Hamlet tracking down Shakespeare, something only he has the power to do as the prophesied “Shadow King” of this Shakespearean realm”.

¹⁰ Tradução nossa. No original: “You are to stop him, Hamlet. You are meant to save us. Will you free us from the tyranny of William Shakespeare?”.

¹¹ Por outro lado, ao contrário do Hamlet shakespeariano, esse herói é, de certa forma, ingênuo: confia na bondade do ser humano, logo no início da narrativa acredita em Ricardo III e se propõe a ajuda-lo.

¹² Tradução nossa. No original: “Kill Shakespeare is not an idle gaud, a pleasant distracting story with no aspirations of art. Neither is it a lazy misreading of Shakespeare, an arrow shot (solely) at the target of marketability and high sales”.

¹³ Tradução nossa. No original: “that engages with its own critics and addresses its alteration of Shakespeare in its own pages”.

¹⁴ Tradução nossa. No original: “they and we are not made unchanging, and our capacity for growth, self-analysis and authority is precisely what makes us admirable”.

Referências

DEL COL, A.; MCCREARY, C.; BELANGER, A. Kill Shakespeare. Volume 1. San Diego: IDW Publishing, 2010.

DUDALSKI, S. S. “Você nos livrará da tirania de William Shakespeare?” - Hamlet na HQ Kill Shakespeare, p. 102-111. In: Aguiar, Daniella; Queiroz, João (Eds.). Anais do 1º Congresso Internacional de Intermedialidade 2014 [=Blucher Arts Proceedings, v.1 n.1]. São Paulo: Blucher, 2015. Disponível em: <http://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/voc-nos-livrar-da-tirania-de-william-shakespeare-hamlet-na-hq-kill-shakespeare-20106>. Acesso em 27 jun. 2016.

GERZIC, M. BALFOUR, H. Haunting emotions: visualizing Hamlet’s melancholy for students in two recent graphic novel adaptations. In: Borrowers and Lenders – The Journal of Shakespeare and Appropriation. Vol. IX, n. 2. University of Georgia, 2015. Disponível em: <http://www.borrowers.uga.edu/1611/show>. Acesso em: 28 jun. 2016.

HUTCHEON, L. Uma teoria da adaptação. Trad. André Cequinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

KILL SHAKESPEARE. In: YOUTUBE. Anthony Del Col talks about his love for Shakespeare. Vídeo enviado em 21 de abril de 2010. Disponível

em: https://www.youtube.com/watch?v=1Nbvm4_l6RI. Acesso em: 27 jun. 2016.

SANDERS, J. *Adaptation and Appropriation*. London and New York: Routledge, 2006.

TONDRO, J. “These are not our Father’s words!”: Kill Shakespeare’s Defense of the Meta-Text. In: *ImageText – Interdisciplinary Comics Studies*, vol. 6, n. 3. Dept of English, University of Florida, 2013. Disponível em: http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v6_3/tondro/. Acesso em: 28 jun. 2016.

ZULLO, V. L. *The comic(s) Shakespeare: Kill Shakespeare and audience experience in adaptation studies*. Dissertação de Mestrado. Graduate College of Bowling Green State University, Bowling Green, 2013. Disponível em: https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/bgsu1363444777/inline. Acesso em: 28 jun. 2016.

A MISE EN ABYME DA ENUNCIÇÃO EM *BUFO & SPALLANZANI*: O NARRADOR/ESCRITOR/PROTAGONISTA

M.^a Renata da Silva Dias Pereira de Vargas (UNIANDRADE)

Resumo: Esse artigo é parte da minha dissertação, após uma breve revisão sobre a gênese e o desenvolvimento do romance policial, bem como a respeito das principais características do gênero, examino o texto *Bufo & Spallanzani* (1985), de Rubem Fonseca, principalmente em relação à perspectiva abissal adotada pelo autor para estruturar o romance. À luz de considerações teóricas formuladas por Lucien Dällenbach, em *El relato especular* (1991), o estudo mostra como Fonseca subverte as características clássicas do gênero policial. Outrossim, as diferentes especificidades do texto são analisadas com base em teóricos como Norman Friedman e Gérard Genette,. Fonseca explora as estratégias da estrutura em abismo para suspender a narrativa e retardar a resolução do enigma, utilizando para esse fim um complexo jogo de espelhos. O romance também inova por criar um narrador/escritor/protagonista que é ao mesmo tempo o detetive e o assassino. Nesse sentido, Fonseca inventa novos protocolos com base em mecanismos que caracterizam diversas tradições.

Palavras-chave: Rubem Fonseca. *Bufo & Spallanzani*. Romance policial. Narrador. *Mise en abyme*.

Gérard Genette, em *O discurso da narrativa* (1972), discorre, entre outras coisas, a respeito do narrador e suas classificações. A princípio apresenta a tríade: história (fatos, acontecimentos), narrativa (relato produzido, enunciado) e narração (redação, enunciação); que supera a dicotomia binária fábula/trama, desenvolvida pelo formalismo russo. A partir daí, concentra-se nas questões relacionadas à narrativa. Como o

próprio teórico afirma: “[...] nosso estudo baseia-se essencialmente, na narrativa em seu sentido mais corrente, isto é, que, na literatura, vem a ser, e particularmente no caso que nos interessa, um *texto* narrativo” (GENETTE, s. d., p. 25).

O que interessa aqui são as discussões em relação ao foco narrativo, como equivalente ao ponto de vista, resumido por Genette em quatro formas: duas com narrador presente como personagem na ação (1 – o herói conta a sua história; 2 – uma testemunha conta a história do herói); e duas com narrador ausente como personagem na ação (3 – o autor analista ou onisciente conta a história; 4 – o autor conta a história do exterior). *Bufo & Spallanzani* denota preliminarmente o modelo 1: Gustavo Flávio é o herói que conta sua própria história, presente na ação, analisa a história do interior.

O que se percebe a partir de uma leitura mais atenta da obra é que a classificação do narrador não é tão simples assim porque deve se levar em consideração as categorias propostas por Todorov e retomadas por Genette:

Narrador ≠ *Personagem* (em que o narrador sabe mais que a personagem, ou, mais precisamente, diz mais do que aquilo que qualquer personagem sabe); [...] *Narrador* = *Personagem* (o narrador apenas diz aquilo que certa personagem sabe): é a narrativa de “ponto de vista” [...], *Narrador* ≅ *Personagem* (o narrador diz menos do que sabe a personagem): é a narrativa “objetiva”. (GENETTE, s. d., p. 187)

No primeiro caso o narrador tem uma visão por trás dos acontecimentos, chamada de focalização zero; no segundo, a visão é com e a focalização é interna, podendo ser fixa, variável ou múltipla; já no terceiro, a visão é de fora e a focalização é externa.

Quanto ao grau de informação facultado ao leitor, o narrador pode se servir da paralipse – quando o narrador faculta menos informação que

a normalmente permitida pela focalização instituída; ou a paralepse – quando o narrador faculta mais informação que a normalmente permitida pela focalização instituída. A respeito disso, Otto Wink (2007, p. 65) afirma em relação ao conto O gravador de Rubem Foseca que a “omissão deliberada de uma informação que não poderia deixar de estar presente na mente do personagem focalizado, revela-se fundamental para a economia do conto.” Esse conto não é objeto desse estudo, mas esta análise serve para Bufo & Spallanzani.

Por se tratar de um romance policial, o narrador opta, na maioria das vezes pela paralipse, dando aos leitores menos informação do que realmente sabe, principalmente por conhecer a identidade do assassino de Delfina, questionamento fundamental do romance. Já em relação à informações menos importantes para o inquérito principal, o narrador opta pela paralepse, dando mais informações aos leitores do que lhe permite pela narração em primeira pessoa. Opta pela paralepse também quando narra as atividades de Guedes. Essa estratégia tira o foco da investigação de assassinato e mantém o suspense, ludibriando o leitor.

Dessa forma, Gustavo Flávio mantém a visão por trás (focalização zero) quando narra as investigações de Guedes, faz suposições a respeito das descobertas do policial (falsa onisciência), porque não está presente nas cenas, fruto da opção narrativa em primeira pessoa. O narrador-escritor opta pela visão com (focalização interna) quando conta as estratégias narrativas da autoficção, delimita seu estilo e suas escolhas como escritor. Já o narrador-protagonista conta para Minolta menos do que sabe, mantendo uma visão de fora dos acontecimentos (focalização externa), embora participe efetivamente desses fatos relatados para sua interlocutora. Para conservar em segredo a autoria do crime, expõe paulatinamente os eventos que o levaram ao assassinio.

O objetivo desse capítulo é analisar a forma e a função do narrador/escritor/protagonista Gustavo Flávio, levando em consideração as teorias de Genette que são retomadas por Lucien Dällenbach em O relato

especular (1977), porque Bufo & Spallanzani apresenta diversas narrativas encaixadas, pois “dado tratar-se de uma narração de várias instâncias, podendo a história e a narração enredar-se nela a um ponto tal que a segunda reaja sobre a primeira” (GENETTE, s.d., p. 216).

A enunciação em Bufo & Spallanzani se efetiva com um narrador classificado como autodiegético e assume m funções em níveis diversos, apresentando-se como intradiegético e metadiegético. Sua narração muda de acordo com o interlocutor e o objetivo da narrativa, assim, há três narradores distintos, cada um com suas particularidades em diferentes níveis narrativos.

Os enunciados metadieгéticos reflexivos se distinguem dos metarrelatos visto que não pretendem emancipar-se da tutela narrativa do relato primeiro. Fazendo assim, caso omissso da substituição da narração, se limitam a refletir o relato, não deixando em estado de suspensão senão a diegese. [...] Com relação aos enunciados reflexivos (intra)dieгéticos, não ocasionam, no que lhes concerne, nem a mudança da instância narrativa, nem a solução de continuidade dieгética: em total dependência do relato primeiro, se unem ao curso desse, fortificando-se no universo que lhes é prescrito.¹ (DÄLLENBACH, 1991, p. 66)

Em Bufo & Spallanzani, o narrador pode ser classificado de autodieгético por se tratar de uma autoficção. Como a forma de narrar varia de acordo com seus interlocutores e seus objetivos, ele pode ser subdividido. O narrador é intradieгético (narrador-protagonista) quando conta os fatos posteriores à morte de Delfina. É metadieгético (narrador-escritor) quando discute sua concepção de escrita e suas escolhas para criar ficção.

E há ainda mais uma variação quando assume a postura de um narrador extradieгético, apesar de não estra presente nas cenas da investigação de Guedes. Ele toma essa liberdade numa tentativa de manter o controle total da narrativa.

O primeiro a ser tratado é o “narrador de primeiro nível que conta uma história da qual está ausente” (GENETTE, s.d., p. 247) assim, há uma reinvenção do romance, pois brinca com recursos narrativos e pontos de vista, como se fosse onisciente, mas desfaz o engano. Esse é o narrador que conta ao leitor como se passaram os acontecimentos pós-assassinato de Delfina. Seu leitor ideal está interessado nas ações que cercam os protagonistas, questões como personagens, espaço. É o típico leitor de romances policiais, que quer andar junto com o narrador, decifrar enigmas, encontrar pistas, desmascarar o culpado. Dessa forma, o narrador o conduz pela história, levando-o à rede de artimanhas preparada pelo criminoso, a fim de não ser descoberto. Esse narrador será chamado de narrador/protagonista.

É um leitor preparado que espera ser tratado com inteligência, e ajudar a desvendar o crime, mas não quer que lhe seja entregue facilmente o assassino, e se deixa levar pela mão do narrador. Esse narrador aparece quando começa a esclarecer as circunstâncias em que Guedes conhece Delfina (FONSECA, 1985, p. 15), é quando começa a investigação propriamente dita. Nesse sentido, Genette abomina classificações superficiais com simples primeira e terceira pessoa:

A escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma sequência mecânica): fazer contar a história por uma das duas personagens, ou por um narrador estranho a essa história. A presença de verbos na primeira pessoa num texto narrativo pode, pois, reenviar para duas situações muito diferentes, que a gramática confunde, mas a análise narrativa deve distinguir: a designação do narrador enquanto tal por si mesmo. (GENETTE, s.d., p. 243)

Essa atitude narrativa mencionada por Genette é comprovável em Bufo & Spallanzani, pois no início da narrativa o leitor se depara com

um narrador em primeira pessoa eu-protagonista, e já no capítulo seguinte há um narrador aparentemente em terceira pessoa, focado nas andanças do policial e suas estratégias para encontrar o culpado, assemelhando-se com uma onisciência não compatível com a enunciação em primeira pessoa, mais uma marca subversiva do romance.

Guedes, um policial adepto do Princípio da Singeleza, de Ferguson – se existem duas ou mais teorias para explicar um mistério, a mais simples é a verdadeira – jamais supôs que um dia iria encontrar a socialite Delfina Delamare. Ela, por sua vez, nunca havia visto um policial em carne e osso. O tira, como todo mundo, sabia quem era Delfina Delamare, a cinderela órfã que se casara com o milionário Eugênio Delamare, colecionador de obras de arte, campeão olímpico de equitação pelo Brasil, o bachelor mais disputado do hemisfério sul. (FONSECA, 1985, p. 15)

Esse narrador relata as investigações de Guedes, essa narrativa está intercalada com os demais tipos de narrador, e vai aparecer quatro vezes. As quatro ocorrências são relatos aparentemente em terceira pessoa, de um narrador onisciente, mas que não está presente em nenhuma delas. Gustavo Flávio, o narrador/protagonista conta esses fatos sem nunca tê-los presenciado, tentando mostrar inclusive o que se passa na cabeça do investigador, embora predominem os eventos e não a atitude do narrador. Gustavo Flávio conta o que lhe interessa e deixa outros fatos de lado, escolhendo o que deve ser mostrado, principalmente em trechos como este: “Creio que concluíra que a vida do autor e o que ele escreve têm uma relação tão superficial e mentirosa que não valeria a pena ler quatrocentas páginas para nada descobrir” (FONSECA, 1985, p. 235).

Por sua função persuasiva, esse narrador conduz o leitor para o desvendamento do crime e tenta convencê-lo sobre a autoria do assassinato. Ele tem acesso às informações mesmo sem estar presente

nas cenas. Bem, se o narrador começa em primeira pessoa, o leitor pode pensar duas coisas: a primeira é que o narrador não sabe realmente o que ocorreu (inferência) e está apenas teorizando, ou justamente o contrário, mostra para o leitor que a narrativa é dele, por isso a conta e a controla como quiser (afirmação) tendo presenciado ou não os fatos.

O narrador/protagonista despersonaliza-se dos fatos ao contá-los de uma distância maior em relação aos demais relatos. Esta escolha narrativa justifica-se, pois um narrador preso à primeira pessoa, não poderia relatar fatos dos quais não participou, mas a escolha, nesses trechos, da terceira pessoa possibilita ao leitor ter acesso a outras cenas que de outra maneira o narrador em primeira pessoa não saberia, assim ele não fica limitado a apenas um enquadramento do foco narrativo e sua visão se torna mais ampla, com o objetivo de:

[...] fazer com que a história seja contada como que por um dos personagens dela mesma, mas em terceira pessoa. Dessa forma, o leitor percebe a ação à medida que ela é filtrada pela consciência de um dos personagens envolvidos, e contudo a percebe diretamente, à medida que ela vibra sobre essa consciência. (FRIEDMAN, 2002, p. 170)

E embora, aparentemente, o narrador /protagonista, proprietário da narrativa, não possa estar presente fisicamente junto a Guedes durante sua investigação, transparece em alguns trechos seu conhecimento de todos os detalhes e não declina em dar sua opinião, caracterizando a *paralepse*:

Ao chegar em casa o tira tomou um banho e depois comeu os bolinhos de milho, tomando cuidado para não deixar nenhuma migalha para as baratas. Depois deitou-se, na cama, de cueca e paletó de pijama e pegou Os amantes. Mas depois de ler algumas páginas apenas, o tira dormiu. Meu livro funcionava como um soporífero, para ele. Guedes não era o meu leitor ideal. (FONSECA, 1985, p. 43)

A investigação de Guedes é mostrada de forma completa, desde o primeiro contato com o cadáver, passando pelos depoimentos, a angariação das testemunhas, até encontrar o culpado. A preocupação do narrador em mostrar todos esses detalhes é uma tentativa de explicar de que forma o policial chegou ao verdadeiro culpado. Gustavo Flávio, dessa maneira, reconhece que ele somente conseguiu um resultado positivo porque seguiu todas as etapas da investigação, há “uma apresentação ou relato generalizado de uma série de eventos cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade de locais” (FRIEDMAN, 2002, p. 172), com o objetivo de esclarecer ao leitor as situações que levaram o policial ao criminoso. A percepção do policial pode ser parecida com a do narrador, mas é pela ótica deste que as cenas são descritas e não pela maneira que Guedes as vê, assim, a ética do policial é apresentada pelo filtro do narrador/protagonista.

O segundo modo de narrar que aparece no texto está em primeira pessoa, o próprio Gustavo Flávio, mas esse relato está dividido em duas partes, uma em que seu interlocutor é o leitor e uma em que seu interlocutor é Minolta. Segundo Genette, nesse caso, o leitor é o narratário extradiegético por estar fora do livro e Minolta é o narratário intradieгético por estar dentro do livro. Esses dois relatos estão intercalados e “ao servir-se desta técnica, o autor cria uma “armação” dentro da qual se encaixa a narrativa. Ou melhor: o autor cria não só a figura de um narrador, mas também de um público que ouvirá a narrativa deste” (JUNKES, s.d., p. 40). Esse narrador será chamado de narrador/escritor.

O relato feito pelo narrador/escritor para Minolta acontece por três vezes em *flashback*. Começa logo após o narrador sair do hospital depois de ter sido castrado por Eugênio. Diante de sua situação de impotência, ele resolve contar para Minolta os episódios que antecederam a morte de Delfina (FONSECA, 1985, p. 331). Esses relatos podem ser colocados em ordem cronológica, pois não seguem uma linearidade, neles

o narrador explica como conheceu Delfina, como se envolveram e como se deu sua morte. Minolta é a confidente de Gustavo Flávio e também passa a ser sua cúmplice, pois é a única para quem ele consegue confessar a autoria do crime, numa tentativa de dividir sua culpa “Você fez de mim um sátiro (e um glutão) [...]” (FONSECA, 1985, p. 7), “apaixonei-me por ela no instante em que a vi, e isso não deixa de ser culpa sua, já que foi você quem me despertou para o amor” (FONSECA, 1985, p. 9). Na narrativa do passado negro do protagonista, o narrador deixa claro que sentia certa repulsa por mulheres, principalmente se estivessem nuas, Minolta é quem o desperta para a sexualidade, o leva a aproveitar a vida, cultivando gostos e maneiras que antes ele não tinha.

O relato para Minolta é sequenciado, pois ele afirma: “Normalmente eu me encontrava com Delfina no meu apartamento, já lhe contei isso, à uma hora da tarde” (FONSECA, 1985, p. 333), informação realmente já dada pelo narrador: “Diariamente, por volta de uma hora da tarde ela chegava à minha casa, depois de passar na academia de ginástica” (FONSECA, 1985, p. 14). É com esses mecanismos que o narrador integra os quatro relatos garantindo a sequência narrativa por meio de ligações entre cada um deles.

Segundo a classificação de Genette, o narrador desse relato pode ser visto como intradieгético, ele sabe de todos os fatos dos quais participa como personagem e escolhe, a seu critério, alguém para contá-los,

[...] por função emotiva: é ela que dá conta da parte que o narrador, enquanto tal, toma na história que conta, na relação que mantém com ela: relação afetiva, claro, mas igualmente moral e intelectual, que pode tomar a forma de um simples testemunho, como quando o narrador indica a fonte de onde tirou a sua informação, ou o grau de precisão das suas próprias memórias, ou os sentimentos que tal episódio desperta em si. (GENETTE, s.d., p. 255)

O relato para Minolta tem função explicativa, pois o narrador tenta justificar as razões que o levaram a cometer o crime: ele tenta deixar claro para ela que o cometeu por amor e também buscando o convencimento do leitor. Dessa forma, há uma manipulação das informações a serem obtidas pelo leitor, o relato para Minolta é intercalado com as demais narrativas, assim o crime é revelado de forma direta pelo próprio narrador em primeira pessoa, mas é feito apenas no momento em que ele se sente pronto para admitir, e começa a desvendá-lo já a partir do primeiro capítulo, mostrando que a confissão do assassinato está lá desde o início. O relato é de um narrador de romance detetivesco, mas há ruptura pelo fato de ele intercalar a investigação com a própria confissão.

Tudo é explicado e resumido diretamente pela voz desse narrador/escritor: “O resto você já sabe. Delfina voltou antes, apareceu morta et cetera” (FONSECA, 1985, p. 59). Nessa fala fica claro que o narrador supõe um leitor atento e o trata com inteligência, pois acredita que não precisa ficar se repetindo, explicando coisas das quais já falou. O mesmo pensa de Minolta que, por estar atenta a sua narração/diálogo, consegue entender completamente o relato sem que o narrador tenha que repetir detalhes que ela já conhece. Por esse viés, “a distância entre a história e o leitor pode ser longa ou curta, e pode mudar a seu bel-prazer – com frequência por capricho e sem desígnio aparente” (FRIEDMAN, 2002, p. 175).

A visão que o narrador tem e tenta passar para Minolta é de um ponto fixo no qual se encontra, sendo que Minolta recebe as informações sob a ótica do narrador/escritor, que limita sua narrativa, nesse caso, a seus pensamentos, sentimentos e percepções, pois não tem mobilidade nem contato com outras fontes de informação. Assim, o relato é feito de forma direta, o que mantém uma distância curta entre a história e seu interlocutor.

Por esse prisma, o narrador ora é onisciente, como nos relatos a respeito da investigação, ora é reduzido, quando está mantendo diálogo com Minolta enquanto narra a ela seu envolvimento com Delfina. Assim, o relato pode ser por projeção, como no primeiro caso, pois, por não estar presente junto a Guedes durante a investigação, ele projeta o que teria sido a investigação. Levando em consideração que o policial desvenda o crime, o narrador/escritor pode supor como se deu o inquérito, e também por ter experiência como detetive, consegue prever os passos do investigador. Ou por imersão, no segundo, porque vivenciou os fatos, ele está imerso nos acontecimentos e pode contá-los com todos os detalhes que presenciou e até rememorar emoções que sentiu.

O narrador emprega duas formas distintas de narrar, pois pode contar fatos dos quais não participa (ideia), e mostrar outros que presenciou (imagem). Nesse ínterim, a enunciação pode se articular “ora expandindo em detalhes vívidos, ora contraindo em econômico sumário” (FRIEDMAN, 2002, p. 173).

Ainda tratando do narrador em primeira pessoa, faz-se necessário analisar os demais relatos feitos pelo narrador/escritor, que não sejam para sua interlocutora Minolta, mas para seus leitores. Também ao tratar das agruras pelas quais um escritor passa, ele anuncia seus objetivos de transgressão e discute o romance policial dentro do romance policial. Esse narrador/escritor é metadieético, pois ao mesmo tempo em que conta ao leitor sua história, também trata de seu ofício e por ser escritor, sabe muito bem como o narrador deve operar para cativar seu leitor, pois “o ato de escrever é um processo de abstração, seleção, omissão e organização” (FRIEDMAN, 2002, p. 179).

Essa narrativa metadieética pode ser dividida em duas partes: a narração propriamente dita e suas estratégias como narrador. A narração, nesse caso, traz o leitor para junto do narrador, assim, o leitor caminha a seu lado durante o relato e tem acesso à mesma visão do narrador/escritor,

inclusive durante o *flashback* de seu passado negro, assim, o leitor conhece a personalidade do protagonista à medida que ele reage aos acontecimentos.

Esse relato tem função de distração ou obstrução, pois “se o elemento de suspense deve vir em primeiro lugar – como, digamos, em contos de mistério e ficção policial – a situação deve ser gradualmente armada e revelada pouco a pouco” (FRIEDMAN, 2002, p. 181). Dentro desse contexto, o narrador/escritor tira o foco do leitor da investigação, mantendo-o ocupado por meio de micronarrativas e digressões sobre a estética do romance, declara a técnica narrativa utilizada em diversos capítulos, explicando a escolha da aparente onisciência em terceira pessoa:

Estou relatando incidentes que não presenciei e desvendando sentimentos que podem até ser teoricamente secretos mas que são também tão óbvios que qualquer pessoa poderia imaginá-los sem precisar dispor da visão onisciente do ficcionista. (FONSECA, 1985, p. 22)

Este trecho antecede o primeiro encontro entre Guedes e Gustavo Flávio, marcados por uma rivalidade que vai perpassar toda a narrativa e apresenta o clima que cerca a relação dos dois, são como opostos: o criminoso e o policial, quase numa inversão de papéis. Nesse contato também fica clara a visão que Gustavo Flávio tem em relação ao policial, mais um indício das diferenças entre os dois personagens.

Estávamos no meu escritório, eu e o tira, um grande salão de paredes totalmente cobertas de livros. [...] Estava vendo se descobria que tipo de pessoa era o policial a minha frente. A primeira impressão era de ser um daqueles sujeitos que de tanto comer e beber em pé nos botequins ordinários, junto com trabalhadores, vagabundos, prostitutas e pilantras acaba se sentindo irmão dessa ralé. O tira era bem mais baixo e magro do que eu e tinha poucos cabelos. Seus olhos eram amarelos, da cor daquele círculo que envolve a pupila negra das corujas. (FONSECA, 1985, p. 22-23)

A visão que se tem de Guedes é dada sob a ótica do narrador, ou seja, as impressões acerca do policial a que o leitor tem acesso são filtradas pelo olhar de Gustavo Flávio, pois a obra é “um instrumento de óptica que o autor oferece ao leitor para o ajudar a ler em si” (GENETTE, s.d., p. 260). A narrativa é construída de tal maneira que o leitor acaba por ter uma visão decadente do policial, influenciada pelo narrador que tenta desacreditar o investigador, assim, quando o policial descobrir o culpado, seu sucesso não será reconhecido pelo leitor, pois, além disso, Gustavo Flávio tenta sempre parecer superior ao detetive. Durante toda a apresentação, o narrador deixa claro o tipo de vida que o policial leva, anda de ônibus, come em botequins, provando que, provavelmente, o policial não deve ganhar muito dinheiro com o que faz e também não tem pretensão de ter uma vida melhor. E em virtude disso, o policial talvez não tenha tempo de trabalhar o seu intelecto, pois o narrador afirma que Guedes procurou no dicionário a palavra “bufo”. Essa atitude pode ter dois significados, a de que o narrador quer menosprezá-lo, por não saber o significado de todas as palavras, ou quer mostrar que o policial não gosta de estar na ignorância e por isso sempre vai ao dicionário.

É interessante notar como o narrador fala de Guedes: “o homem do blusão sebento e olhos amarelos”. Apesar de saber de todas as coisas que um policial deve fazer e Guedes tem feito, de todas suas atitudes relatadas pelo narrador mostrarem que Guedes é um bom investigador, que não tem senão feito somente o seu trabalho, o narrador continua ligando a ele os adjetivos “sebento” e “amarelo” (FONSECA, 1985, p. 23, 253, 328).

Numa óbvia disputa de caráter e também de inteligência, o narrador afirma que o adjetivo inteligente não caberia a Guedes, que o melhor adjetivo seria “corretamente”, pela “ojeriza” que sente e o impede de chamá-lo inteligente.

O narrador cria dois personagens Guedes, um baseado no que Gustavo Flávio acha ser comum em um policial e outro que é o Guedes

verdadeiro, que se comporta como bem quer, e que pode ter atitudes aleatórias, sem relação com o que o narrador imagina quanto ao personagem: “Guedes tinha outras coisas a fazer, coisas que nada tinham a ver comigo e com esta história e que não relatarei aqui” (FONSECA, 1985, p. 234).

No decorrer do capítulo três, o narrador continua a descrever o cotidiano de Guedes, uma vida corrida de pouco sono e muito trabalho. Há duas hipóteses para isso, ou o narrador realmente acha que o policial trabalha muito por decorrência de sua profissão, ou o policial trabalha demais, beirando o exagero, dando margem à desconfiança, se faz isso porque quer ou por falta de opção para viver uma vida diferente, provando mais uma vez a existência de dois personagens Guedes, um idealizado pelo narrador e outro verdadeiro dentro da narrativa.

O narrador/escritor pode até aceitar que o policial seja tão relevante quanto Gustavo Flávio na narrativa, dando tantos capítulos só para ele, mas não que ele possa ser tão inteligente, Guedes, apesar de importante, está sempre um passo atrás do narrador/protagonista.

A investigação, como a busca de um sentido para os acontecimentos, vai constituir o processo de construção romanesca, por excelência, e, por isso mesmo, a perspectiva recorrente nas variações do estilo Rubem Fonseca. Daí a relevância nelas assumida pela figura do detetive. Seus precursores do “romance noir” americano, já descentrados pela desordem ética do capitalismo – ao efetuarem “a paródia por inversão” do tradicional romance de enigma – constituem o modelo crucial (DIAS, 2003, p. 96).

Nas cenas com Guedes, Gustavo Flávio tenta fugir das garras do detetive. Toda vez que se encontram há um clima de tensão no ar, Gustavo Flávio está sempre na defensiva. Seja pelo assassinato do cozeiro e fuga do manicômio, ou pela morte de Delfina, teme ser desmascarado a qualquer momento.

As cenas em que o narrador/escritor está com outros personagens, além de Minolta e Guedes, revelam que Gustavo Flávio está sempre construindo uma visão de aparência sobre si mesmo, ou seja, ele se apresenta como um escritor de sucesso, autoconfiante, com grande autoestima e acima de qualquer suspeita. As artimanhas para convencer os personagens do Refúgio do Pico do Gavião dessa sua imagem são usadas também para convencer o leitor por meio da *mise en abyme* e do espelhamento. Essas acrobacias fazem parte das articulações de um assassino que não quer ser desmascarado e certamente convencem o leitor que não suspeita de um personagem que lhe causa simpatia. Isso é perceptível após Gustavo Flávio ler sua *overture* para os hóspedes:

“Não entendi muito bem o que você quer dizer com essa história”, disse Juliana.

“É apenas uma história de sapos & homens. Nada a ver com a simbologia de Of mice and men. Na orelha do livro o editor dirá alguma coisa para ilustrar e motivar o leitor. Na França, pois o livro será editado em outros países, como tem acontecido com as minhas obras, dirão que o livro é uma metáfora sobre a violência do saber. Na Alemanha, que é uma denúncia dos abusos perpetrados pelo Homo sapiens contra a natureza; sem se esquecerem de dizer que é, no Brasil, entre todos os países do mundo, onde esses abusos são cometidos em escala maior e mais estúpida. (Ver floresta amazônica, pantanal et cetera.) Nos Estados Unidos, definirão o livro como uma reflexão cruel sobre a utopia do progresso. A palavra *hybris* será usada anatematicamente. Seduziremos o comprador prospectivo agarrando-o pelas orelhas.” (FONSECA, 1985, p. 176-177)

Gustavo Flávio tenta parecer para os demais personagens despreocupado, desprendido. No *flashback* do passado negro, ele foge da constatação de que além de não obter sucesso em desmascarar os

Estruchos, ele ainda mata o coveiro e não cumpre sua pena por esse crime quando foge do manicômio judiciário. Ele sabe e admite que errou, mas objetiva justificar seus atos porque estava buscando a verdade e não pensava apenas na proteção da seguradora, mas também em sua realização pessoal em provar que estava certo. Esse relato é empregado para influenciar a ideia que o leitor tem do narrador. O leitor se compadece com a história de Gustavo Flávio e quando descobre que ele é o assassino, já não consegue vê-lo como criminoso, mas como vítima de situações que fugiram a seu controle.

No Pico do Gavião, Gustavo Flávio está buscando inspiração para escrever. Seu retiro é um refúgio e o fato de propor a criação de contos aos hóspedes é uma tentativa de defender o ofício de escritor. O desafio com a produção das narrativas e depois a investigação do assassinato de Suzy o ajudam no objetivo de retardamento da resolução do crime.

Esses mecanismos são eficientes porque há um narrador em primeira pessoa que finge conhecer todos os fatos, e por isso pode utilizá-los para manipular o leitor a fim de se proteger. Estabelece-se uma relação de cumplicidade entre narrador e leitor que tem acesso ao mundo interior do protagonista mesmo que a velocidade seja limitada, assim o narrador tem um ponto de vista estético. É uma falsa onisciência, ele supõe a respeito das cenas em que não esteve presente, por experiência ou manipulação, criando um jogo que produz uma ambiguidade entre os narradores.

O narrador/escritor torna-se tendencioso, há um envolvimento muito pessoal do protagonista com a trama, por isso não pode narrá-la sem desprendimento. Ele julga as situações em causa própria e por isso pode não haver exatidão em seu relato. O narrador pode ser considerado não confiável, pois possui recursos intelectuais e psicológicos que lhe possibilitam interferir tanto nos fatos como na maneira de passá-los ao

leitor, que é um ouvinte direto. Utilizando as narrativas encaixadas com o mesmo propósito. Nesse sentido: “Na maioria das vezes, estas *narrativas em abismo* do trabalho produtivo correspondem a relatos interessados em refletir de modo ininterrupto a aventura da sua própria gênese”² (DÄLLENBACH, 1991, p. 97).

Dessa forma, a distância entre leitor e relato é muito estreita, o que pode dar à narrativa uma aparência de confiança e objetividade, mas o leitor apenas é levado para o mundo do narrador que se aproveita disso e o envolve de tal maneira que quando percebe já não tem mais domínio sobre a leitura, é pego de surpresa com a constatação do real assassino e só então percebe que caiu na teia do narrador, pois na enunciação misturam-se e confundem-se “as vozes do herói, no narrador e do autor voltado para um público a ensinar e convencer” (GENETTE, s.d., p. 250).

O narrador objetiva distrair o leitor, retardar o desfecho e a revelação do criminoso, para que não se descubra facilmente quem é o assassino de Delfina e mais precisamente que é ele, Gustavo Flávio, o autor do crime. Esses retardamentos são muito mais pronunciados devido à perspectiva abissal adotada. Assim, manipula-se o leitor para pensar que Guedes não é competente o bastante para descobrir o culpado e também se desvincula de Gustavo Flávio a imagem de assassino. O narrador acaba seduzindo o leitor.

[...] pôr em abismo um romance policial, em vez de qualquer outro texto, explicam-se por si: uma vez que entendia tematizar a literatura como ultrapassagem, a escolha dum gênero estático e perfeitamente codificado impunha-se, na medida em que ele poria em relevo com uma força maior a essência subversiva e inauguradora da obra artística. (DÄLLENBACH, 1979, p. 75-76)

Notas

¹ Na versão em espanhol: “Los enunciados reflectantes metadieéticos se distinguen de los metarrelatos en que no pretenden emanciparse de la tutela narrativa del relato primero. Haciendo caso omiso del relevo de narración, se limitan a reflejar el relato, no dejando en estado de suspensión sino la diegesis. [...] En cuanto a los enunciados reflectantes (intra)dieéticos, no ocasionan, en lo que les concierne, ni cambio de instancia narrativa, ni solución de continuidad diegética: en total dependencia del relato primero, se unen al curso de éste, acantonándose en el universo que él les prescribe.”

² Na versão em espanhol: “Las más de las veces, estas mises en abyme del trabajo productivo corresponden a relatos interesados en reflejar de modo ininterrumpido la aventura de su propia génesis”.

Referências

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. F. C. Martins. Lisboa: Vega, s.d.

WINCK, O. L. *Aventuras da linguagem: princípios da narratologia genettiana aplicados à obra de Jamil Snege*. Dissertação de mestrado em Letras. UFPR, Curitiba: 2007

FONSECA, R. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

DÄLLENBACH, L. Intertexto e autotexto. In: *Intertextualidades*. Trad. Clara Crabbé Rocha. *Poétique* - Revista de teoria e análise literárias, Coimbra, Livraria Almedina, n.27, 1979, p. 51-76.

DÄLLENBACH, L. *El relato especular*. Trad. Ramón Buenaventura. Madrid: Visor, 1991.

FRIEDMAN, N. *O Ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. IN Revista USP. São Paulo, CCS-USP, n 53, março/maio 2002, trad Fábio Fonesca de Melo, pp. 166 a 182.

JUNKES, L. *O ponto de vista narrativo: Um ensaio de classificação*. Revista Construtura. n. 13. Puc-PR. s.d. p. 5-44.

DIAS, Â. M. *A (obs)cena narcísica em Bufo & Spallanzani*. Terceira Margem: revista do programa de pós-graduação em ciência da literatura, Rio de Janeiro ano VII n° 9. Centro de letras e artes, 2003.

ALBUQUERQUE, P. M. *Os maiores detetives de todos os tempos: O herói na evolução da estória policial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

BURIANOVÁ, Z. *O (des)amor nos contos de Rubem Fonseca*. Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis. L. 27, 2006. p. 137-145.

FIGUEIREDO, V. L. F. *O assassino é o leitor*. Matraga. Pgletras. V. 4-5. UERJ, 1988. p. 20-26.

ISER, W. A interação do texto com o leitor. In: *A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção*. Coord. e trad. Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAMES, P. D. *Segredos do romance policial: História das histórias de detetive*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

JENNY, L. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades*. Trad. Clara Crabbé Rocha. Poétique - Revista de teoria e análise literárias, Coimbra, Livraria Almedina, n.27, 1979, p.5-49.

LEITE, L. C. M. *O Foco Narrativo*. São Paulo, Ática, 1985.

MANDEL, E. *Delícias do crime: História social do romance policial*. Tradução de Nilton Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1988. (Capa Preta, 1).

SILVA, D. *Rubem Fonseca: Proibido e consagrado*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspeciva, 1979.

ZAPPONE, M. H. Y. *Estética da recepção*. In: *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Org. Thomas Bonnici e Lucia Osana Zolin. 2 ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2005.

**VALÉRY POR GONÇALO: A NECESSIDADE [HIPO]
INTERTEXTUAL PARA A COMPOSIÇÃO DA OBRA
“O SENHOR VALÉRY E A LÓGICA”,
DE GONÇALO M. TAVARES**

Autor: Robson José Custódio (UEPG)

Orientador: Daniel de Oliveira Gomes (UEPG)

Resumo: Partindo-se do pressuposto de que a obra “O Senhor Valéry e a Lógica” tenha sido criada por Gonçalo M. Tavares a partir da leitura do poeta pelo autor português é que este trabalho se constitui. A obra compõe a série *O Bairro* que contempla mais outros nove títulos, de outros importantes senhores (incluem-se os de fama intelectual – escritores poetas, principalmente). Na busca pela adaptação no mundo que ele se encontra, Valéry [de Gonçalo] usa da ingenuidade de uma possível criança para compreender as coisas do dia a dia; assim, vê-se uma necessidade de olhar para a obra [e vida, por que não] do autor francês para compreender alguns aspectos da composição da obra de Tavares. Esse artigo propõe-se, destarte, a analisar a construção da obra portuguesa a partir das teorias de GENETTE (2010) sobre hipotexto e intertexto. Relaciona-se, outrossim, de forma comprobatória, com as discussões desenvolvidas sobre a obra de Paul Valéry, olhando para principalmente PIMENTEL (2008) e GUIMARÃES (2013).

Palavras-chave: Hipotexto; Intertexto; Paul Valéry; Gonçalo M. Tavares; Bairro.

Introdução

As ideias da filosofia fazem com que Paul Valéry seja um dos grandes escritores-poetas do século XX. Nessa perspectiva é que Gonçalves M. Tavares constrói a obra “O Senhor Valéry e a Lógica”. A personagem é determinada pelo autor como um poeta ingênuo, que acredita nas decorrências da vida no viés imagético. A lógica é que dá sentido para ele na obra, já que muitas das coisas se fazem pelas suas perspectivas.

Valéry foi conhecido como um grande escritor e quase filósofo. Já que consegue, a partir de suas obras, criar conhecimentos e reflexões importantes para a matemática e a arquitetura, por exemplo. Nasceu em 1871, em Sète, em Montpellier, na França; estudou Matemática e Direito e esteve na companhia de Gustave Flaubert e Mallarmé.

Em suas obras, o poeta francês transforma a música [as artes, em um todo] em uma forma de expressão que não se limita a alguns espaços do ângulo de visão, transforma o corpo em um espírito de liberdade, por meio de um labirinto da vida. Sócrates e Fedro estão associados aos pensamentos de Valéry, o que faz com que todo o discurso seja nos passos da filosofia. Traz oposições e serenidades. “A operação do conhecimento é a de desembaraçar-se ela própria, como um homem que despertasse indefinidamente do entorpecimento de seus membros e do embaralhamento de suas percepções precedentes” (CAMPOS, 1987, p. 33). Em “A Jovem Parca”, por exemplo, Valéry traz a crise psicológica de uma jovem atormentada pela carne “e que luta contra os seus instintos a ponto de preferir a morte à maternidade, mas encontra finalmente o seu equilíbrio ao apelo da primavera e da vida” (ibidem, p.32). Destaco dos versos de número 50 ao 80, onde se vê o sacrifício e a angústia na fala da jovem

*70 Não é tão pura a mente para que, imortal,
Em sua fuga triste a chama não sucumba*

Aos muros abismais da sua morna tumba.

Tudo pode medrar de uma espera infinita.

(In: CAMPOS, 1987, p. 85)

A partir disso e de tantas outras obras e teorias poéticas do francês, o autor contemporâneo português se inspira para criar “O Senhor Valéry e a Lógica”. Durante os 25 minicontos, Tavares explora desde um espirro a uma análise do dinheiro, com um olhar ‘*valeryano*’ ingênuo e engraçado, pois faz da lógica o sentido para a vida e as circunstâncias que o circundam. Sendo assim, esse artigo visa discutir a construção da obra de Gonçalves M. Tavares a partir das teorias hipotextual e intertextual de GENETTE (2010). Nisso, PINTO JUNIOR (2008), diz que essa troca de ideias entre obras tornar-se-ão um resultado praticamente híbrido. “O real valor dessa literatura, portanto, não está em provar-se semelhante ao original, nem tampouco em superá-lo, mas forjá-lo num novo original, híbrido, resultado de um método “antropofágico” de apropriação” (p. 45). Com a ideia de apropriação mesmo de Drummond, onde ao ‘devorar’ um ao outro há uma construção sem perdas de originalidades.

Logo, conduzo este trabalho com a questão: por que compreender a obra de Paul Valéry se faz importante para a leitura da obra de Gonçalves M. Tavares? Para tanto, amparo-me ainda em discussões já tidas referentes às obras de Valéry, aos próprios textos do poeta e dos olhares sobre o trabalho de Gonçalves M. Tavares.

Por fim, divido-o em três seções, além das considerações finais. A primeira apresenta sem tantos aprofundamentos o autor Gonçalves M. Tavares e a série “O Bairro”, de sua criação. A segunda já introduz os conteúdos teóricos em relação ao hipotexto e intertexto apresentados a partir do conceito de Gérard Genette, em *Palimpsestos*. E a terceira traz uma análise mais enfática da obra de Tavares, um detalhamento do ‘*Valéry fictício*’ com base no autor real Paul Valéry, principalmente em seus trabalhos poéticos.

Gonçalo M. Tavares

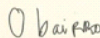
O autor nasceu em Luanda, Angola, em 1970. Ainda criança, mudou-se para Portugal. Cresceu em Aveiro, cidade portuguesa. Sua fama na escrita iniciou a partir do recebimento do prêmio José Saramago, em 2005, que foi congratuado com o discurso referido a ele pelo próprio autor de nome homônimo à premiação. “Gonçalo M. Tavares não tem o direito de escrever tão bem apenas aos 35 anos: dá vontade de lhe bater”. GATTELI (2013). Resposta a isso, para a Saraiva Conteúdo, em entrevista cedida em junho de 2010, Tavares disse que não reflete sobre a sua trajetória, prefere estar centrado nas produções presentes e que ainda não foram publicadas.

O autor também é professor universitário em Lisboa. “Essas aulas são exercícios de pensar em voz alta”, afirma à Saraiva. E a escrita o complementa na vida. “Acho que a escrita tem a ver com uma necessidade pós-orgânica. Quando não escrevo fico irritado, é muito próximo a um desconforto orgânico. Não escrever me obriga a sair do normal”.

A série *O Bairro* criada por ele é composta por dez livros [por enquanto] e que pertencem a dez senhores escolhidos por Tavares para morarem nesse bairro fictício. Todas são narrativas curtas e que comportam diversos temas. Dos demagógicos aos cômicos e trágicos. Nessa série, questões literárias também são provocadas a se discutir nas obras; os senhores tentam conversar entre si, com as suas peculiaridades aparentes.

Relação das dez publicações

O Senhor Valéry (2004); O Senhor Henri (2004); O Senhor Brecht (2005); O Senhor Juarroz (2007); O Senhor Kraus (2007); O Senhor Calvino (2007); O Senhor Walser (2008); O Senhor Breton e a Entrevista (2009); O Senhor Swedenborg (2009); O Senhor Eliot (2010).



Tavares. Fonte: Extraída da série O Bairro

A lógica do [hipo]intertexto

Na proposta de Gonçalves M. Tavares, o Bairro serve como um espaço [fictício] para resguardar algumas de suas possíveis leituras. Paul Valéry, com toda a sua essência literária é posto em contato com esse espaço de transformações. “O Senhor Valéry e a lógica” serviria para uma leitura infantil, onde conquistaria os prazeres dos pequenos leitores. Como a cena do chapéu, onde a personagem coloca-o tão firmemente na cabeça que, para conseguir tirá-lo, deve fazer alguma certa força.

Quando uma senhora passava pelo senhor Valéry na rua, ele tentava com as duas mãos levantar um pouco o chapéu, mas não conseguia. As senhoras prosseguiram o seu caminho, e pelo canto do olho viam o

senhor Valéry suando, com a cara vermelha de impaciência, e com uma das mãos de cada lado puxando para cima o chapéu como se faz às rolhas das garrafas difíceis. (TAVARES, 2004, p. 16).

No entanto, lido com um reforço ‘mnemônico’, ou melhor, baseando-se com os aspectos de vida e obra do autor francês veremos que Gonçalo não deixou de lado a pessoa real da história. Nessa vicissitude entre o real e o fictício, trago as noções de *Palimpsestos* em relação aos tratados de intertextualidade, além claro, do olhar para a hipertextualidade [mais específico, ao hipotexto]. Para GENETTE (2010), intertextualidade pode ser definida “como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, como presença efetiva de um texto em outro” (p. 12). Ela pode acontecer, segundo ele, por meio de citação, plágio ou alusão, sendo este mais cabível para a obra de Gonçalo M. Tavares.

“Alusões literárias são, portanto, as manifestações concretas de sentido, as marcas de intertextualidade presentes em determinados textos é que servem de guia para que o leitor possa atribuir sentido a sua leitura e construir sua própria versão do que está lendo” (PINTO JUNIOR, 2008, p. 40). De modo geral, vemos que essas alusões intertextuais são encontradas a partir de ideias precedentes, ou que de alguma forma possam sucedê-las. Podemos dizer ainda, segundo Gérard Genette, que a intertextualidade traz a significância exigida na leitura literária, assim, ela não produz somente um sentido. Em TAVARES (2004), as alusões acontecem principalmente com o trabalho que Paul Valéry desenvolve, onde tenta aproximar a arquitetura e a lógica na poesia, por meio dos desenhos simples, versando as lógicas da vida. Como quando o Senhor Valéry¹ tenta explicar o seu perfeccionismo com a divisão da casa em dois lados. “– O Mundo tem dois lados: o direito e o esquerdo, tal como o corpo; e o erro surge quando alguém toca o lado direito do Mundo com o lado esquerdo do corpo, ou vice-versa” (p. 17). Em seguida, ele desenha como iria se comportar para obedecer “escrupulosamente essa teoria”:

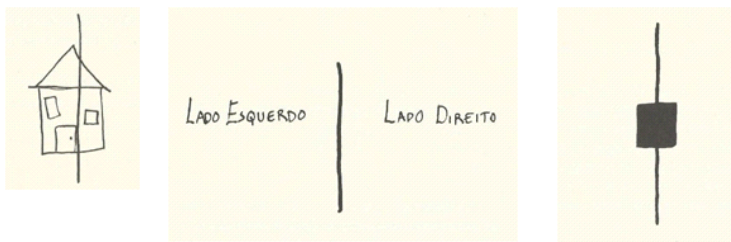


Figura 2: As divisões da casa do Senhor Valéry (os dois lados de fora, de dentro e o centro da casa. Fonte: TAVARES, 2004, p. 17, 18, 19.

A noção de hipertextualidade é trazida por GENETTE (2010) como “toda relação que une um texto B ([chamado] hipertexto) a um texto anterior A ([chamado] hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário” (p. 16). Segundo SAMOYAUULT (2008), essa noção apresentada permite elucidar relações que se dão entre um texto presente e texto ausente. “Gesto maior da estética pelo qual a linguagem real do texto remete virtualmente sempre a uma outra linguagem, linguagem virtual no horizonte da figura e que considera o leitor-intérprete” (p. 32). Antes de tratar da participação do leitor, destrincho a hipertextualidade, como faz GENETTE (2010), em transformação e imitação, duas ideias que são próximas em suas definições, mas que contribuem de maneiras diferentes. A transformação, que compete melhor ao que é feito por Tavares, se desenvolve a partir de uma operação que, sem haver a manifestação obrigatória (fala ou citação) de um texto A, não existiria o B sem a contribuição das ideias de A. No caso, “O Senhor Valéry e a Lógica” não haveria sem a existência de Paul Valéry, de seu trabalho poético e de seus pensamentos teóricos. A imitação não encaixa no Bairro, nos autores bases de criação, já que “para imitá-lo[s] é preciso necessariamente adquirir sobre ele[s] um domínio pelo menos parcial: o domínio daqueles traços que se escolheu imitar” (p. 17).

GENETTE (2010) ainda aproxima a atividade hermenêutica do leitor, como um papel de socialização e contratual. É algo “como relevante de uma pragmática consciente e organizada” (ibidem, p. 22). Essa hipertextualidade responsabiliza o leitor pelo desenvolvimento e principalmente da continuidade do romance que se manifesta por diversos tipos de bricolagem (SAMOYAULT, 2008). CUSTÓDIO (2015) afirma que os pontos de indeterminação da obra possibilitam ao leitor uma intervenção na interpretação, já que ele deve não ser um mero receptor e buscar elementos constitutivos para a compreensão. A bagagem do indivíduo, suas experiências de leitura, influencia nos caminhos, que não se modificam, mas se complementam. É o tal do leitor modelo que “se define como praticamente um ‘leitor ideal’ para a obra, aquele que possui ‘um conjunto de condições de sucesso’ contratadas a partir do texto, que esteja de acordo com a vontade e o esperado pelo autor, buscando as determinadas respostas solicitadas na leitura” (p. 9). Embora, como aponta PINTO JUNIOR (2008),

um texto não poderia ter apenas uma única leitura, mesmo para leitores que vivessem na época em que o texto foi escrito, ainda que para cada texto houvesse um leitor modelo. Em lugar de uma única leitura padrão, o que se dá em cada contato com um texto é um processo de atualização crítica, recontextualização, adaptação, ou historicização² (p. 34).

O interessante é que esse exercício estabelecido ao leitor pela construção intertextual provoca a memória. Aquela ao qual o indivíduo resgata suas experiências, bagagens de um determinado conteúdo e todas as obras que convivem em seu contemporâneo ou passado remoto e distante. São manifestações que influenciarão no que possa vir a diante.

O Valéry fictício sobreposto ao real

O foco de seus interesses voltava-se, confessadamente, mais para a *forma* do que para o *conteúdo*, mais para a composição de textos do que para os próprios textos, para a *ação*, para o *fazer* que estes representam: o *meio* lhe era mais importante do que o *fim*, o *método*, mais do que a *meta*. (PIMENTEL, 2008, p. 12).

Esse olhar para Paul Valéry em um todo, pode ser encontrado na obra “O Senhor Valéry e a Lógica”. Gonçalo M. Tavares transmite essa ideia fazendo com que o Senhor Valéry apareça muito preocupado em toda a história em desenhar o que diz em suas teorias, nas suas cenas do cotidiano. Vejamos quando o Senhor tenta resolver o seu problema de altura (ele se considerava muito baixinho):

O Senhor Valéry fez então vários cálculos e desenhos. Pensou primeiro num banco com rodas, e desenhou-o. Pensou depois em congelar um salto. Como se fosse possível suspender a gravidade, apenas durante uma hora (ele não pedia mais), nos seus percursos pela cidade. E o Senhor Valéry desenhou o seu sonho, tão comum (TAVARES, 2004, p. 10, 11).

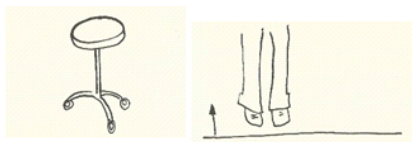


Figura 3: Desenhos do sonho do Senhor. Fonte: idem.

A atenção e o cuidado de Paul Valéry são muitas vezes ironizados com pequenas ações do Senhor. Paul foi, por um tempo, um artista próximo ao Parnasianismo – movimento conhecido pelos seus valores às metrificações, aproximações às temáticas e estruturas clássicas,

basicamente – “Valéry é um poeta conhecido por ter conservado, em uma época em que a modernidade poética se confirma na transgressão, uma fidelidade certa à tradição clássica” (GUIMARÃES, 2013, p. 29). Além disso, Valéry escreve boa parte dos seus poemas com versos alexandrinos, com paronomásias, assonâncias e aliterações. Importa para ele, o método (talvez nem tanto a forma), com apuro na escolha da semântica, estudo da linguagem, análise da rimática. O método não é o meio, portanto, mas o fim da criação (DANIEL, 2007).

Podemos observar esse fator estético e perfeccionista ironizado, na obra de Tavares, por exemplo, quando ele pinta a mão direita de vermelho e a esquerda de azul. “Não tinha sido um ato estético, como ele dizia. Era bem mais do que isso.” (TAVARES, 2004, p. 20). Ou quando ele desenha um gráfico (estabelece-se como uma seta) como desvia dos pingos da chuva.

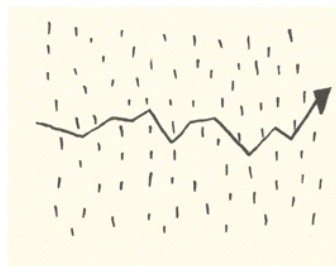


Figura 4: Gráfico da fuga da chuva. Fonte: ibidem, p. 21

Todo o trabalho com os desenhos e as preocupações formais na escrita que o Senhor desenvolve, como já dito, tem relação com a proximidade de Paul Valéry à arquitetura. *Eupalinos ou o Arquiteto*, obra de Paul, apresenta mais claramente essa proximidade, ao criar um diálogo que envolve Sócrates e Fedro, sobre a construção da arte, por meio das concepções do arquiteto Eupalinos.

Ora, de todos os atos, o mais completo é o de construir. Uma obra exige amor, meditação, obediência ao teu mais belo pensamento, invenção de

leis pela tua alma, e muitas outras coisas que ela extrai maravilhosamente de ti e que não suspeitavas possuir. Emana do mais íntimo de tua vida, sem contigo se confundir. Se dotada de pensamento, pressentiria tua existência, a qual jamais conseguiria provar ou conceber claramente. Serias para ela um Deus... (VALÉRY, 1996, p. 169)

“A verdade do poema, para Valéry, é o próprio poema: o sentido é a sua intrincada arquitetura verbal” (DANIEL, 2007, p.3). No poema, tomo como exemplo o famoso ‘Cemitério Marinho’, que possui 24 estrofes de seis versos, com 144 versos decassílabos. Neles, além dessa prévia estrutura, as rimas seguem um único raciocínio e todo o vocabulário foi realmente pensado. Veja-se na 19ª estrofe do poema:

Pais profundos, cabeças desertadas,
Que sob o peso de tantas pàzadas
Terra sois, confundindo os nossos passos!
O verdadeiro verme, irrefutável,
Não para vós existe, sob a lousa
Ele de vida vive e não me deixa. (VALÉRY, 1984)

Notemos esse fator, por exemplo, na obra portuguesa: no capítulo “As três pessoas”, o Senhor Valéry “arquiteta” como ele pode ser três pessoas. “Se correremos muito rápido e o espaço for muito curto conseguimos estar em todo o espaço ao mesmo tempo. E desenhou [...] É possível correr tão rápido de maneira a que se esteja simultaneamente nas três zonas, apontando para o desenho que tinha feito” (TAVARES, 2004, p. 60). Tudo que é feito é raciocinado para sair da melhor maneira possível.

Na sequência, ainda, comparamos a lógica inconsciente estabelecida por Paul, no poema “Fragmentos de Narciso”, que o torna um fidedigno poema clássico, com a lógica do cubo do Senhor Valéry.

Para este, o cubo, se desenhado na horizontal ou vertical será sempre igual. “- Se todas as coisas fossem cubos não haveria tantas discussões. E não existiria a dúvida.” (ibidem, p. 33). Para aquele,

E brilhas enfim, termo puro desta busca!
Tal um cervo, à noite, cuja fuga brusca
À fonte só as plantas poderão deter,
Por minha sede à beira d’água venho ter.
Mas para saciar esse amor curioso,
Não turvarei a água em jogo misterioso:
Ninfas, se vós me amais, há que sempre dormir! (VALÉRY, 2013, p. 49)

São caminhos não tão complementares, no entanto, TAVARES (2004) tenta tornar satírico aquilo que Paul desenvolvia em seus poemas. O cotidiano no Bairro é, por intenção do autor português, um mundo ficcional de ações que os Senhores desenvolveriam no cotidiano, a partir de suas características pessoais e artísticas. Aproveito a citação de “Fragmentos de Narciso” para apresentar o lado simbolista do autor. Nesse, em especial, verifica-se a presença de um inconsciente da personagem Narciso, que se repetirá em diversos outros, como a Jovem Parca e Helena.

Nos caminhos da lógica, onde verificamos com mais consistência a ligação de Paul Valéry com o Senhor Valéry, Gonçalo M. Tavares constrói toda a obra a partir de criações lógicas para o dia a dia: “Tudo o que existe atrás da minha nuca persegue-me quando eu ando. E tudo o que existe à frente dos meus olhos é perseguido por mim quando eu ando” (TAVARES, 2004, p. 47, 48). Também, “Um corpo é tanto mais exato quanto menos tarefas faz. [...] Uma causa vale menos do que um efeito e um efeito vale menos do que um acontecimento sem causa” (ibidem, p.49). E, por fim, “Se me visse bonito ficaria com medo de perder a beleza; e se me visse feio ficaria com ódio das coisas belas. Assim, não tenho medo nem ódio” (ibidem, p. 51). A justificativa para tantas filosofias

do cotidiano, é que Paul Valéry defendia a filosofia, o uso matemático, da lógica na poesia. Além disso, segundo PIMENTEL (2008), o autor escrevia mais sobre os eventos exteriores, um olhar mais para o próprio espírito e as leis que o regem e aquilo que possa esclarecer essas próprias leis. “Isso também se deve a uma confessa “fraqueza” ou “deficiência” mnemônica, a uma incapacidade em se recordar de eventos, de detalhes ou de minúcias, ou, em outras palavras, a um idiossincrático desapego ao próprio passado” (p. 14).

Algo importante em relação ao passado da vida de Paul é um período de crise que acometeu todo o seu trabalho e vida. Houve, nesse período, muitas oscilações espirituais e suas temáticas visavam mais as possibilidades obscuras, inclusive, ele chegou a abandonar a poesia e passou a se dedicar aos pensamentos racionais. As “consequências fazem-se presentes, reverberam em reflexões sobre si mesmo e sua atividade como escritor, sobre sua concepção acerca da linguagem e sua crítica à filosofia, sobre grande parte desse seu proceder, de seu método e meta” (PIMENTEL, 2008, p. 20). O causador de tudo isso, em outubro de 1892, em Gênova, foi uma tensão de vários problemas acumulados, que foram precipitados por um romance não correspondido por Madame de Rovira.

O doloroso serviço militar, o término de seus estudos universitários e as incertas perspectivas profissionais (incertezas que sempre formam uma sombra em sua biografia⁵¹), a releitura de *Eureka* de Poe e a leitura de *Illuminations* de Rimbaud, os estudos matemáticos e científicos a lhe revelarem um mundo de “precisão” e “rigor” diferente do “vago” mundo da literatura e da mística, a morte do pai, a doença da mãe, um primeiro contato com as ruas, os cafés, os salões de uma efervescente Paris. (PIMENTEL, 2008, p. 22)

Tudo isso fez com que o trabalho de Valéry mudasse completamente. Assim, o trabalho de Gonçalo M. Tavares reflete esse

momento com diversas situações cotidianas no Bairro [contrárias, não tão decepcionantes como na vida real, pois, lembremos, a ironia é um fator de relevância na obra]. Podemos citar exemplos como algumas representações de loucuras do Senhor. O medo, tristeza e a insegurança. A fuga da morte, um certo exílio e a tal “esposa” perfeita em contrafuga a sua desilusão amorosa, em ‘O casamento’:

O Senhor Valéry era casado com um ser ambíguo, como ele próprio dizia. [...] O casamento funcionava porque o senhor Valéry só tinha duas vontades. (TAVARES, 2004, p.35) / O Senhor Valéry não gostava da sua sombra, considerava-a como a pior parte de si próprio. – É uma mancha que por vezes se torna visível e anuncia a morte. (Ibidem, p.75) / - Como não me sinto completo comigo apenas, penso que tudo o que não sou eu me poderá completar, e portanto quero-o para mim, e roubo-o do mundo. Na verdade, as ruas agarram-se aos meus sapatos porque eu não sou feliz – disse o Senhor Valéry, melancólico. (Ibidem, p. 80) / O Senhor Valéry era pequenino, mas dava muitos saltos. Ele explicava: - Sou igual às pessoas altas só que por menos tempo. Mas isso constituía para ele um problema (Ibidem, p. 9). / É melhor evitar os afetos por animais domésticos, eles morrem muito, e depois é uma tristeza para o coração (Ibidem, p. 13).

Considerações finais

“Devemos juntar-nos, sim, àquilo precisamente que não gostamos de ser, para assim conseguirmos nos transformar no que pretendemos” (TAVARES, 2004, p. 81). É dessa forma poética e filosófica que toda a obra “O Senhor Valéry e a Lógica” se desenvolve. Não poderia ser por menos, quando encontramos em sua inspiração, um poeta francês clássico, cheio de protuberâncias na escrita. Pode-se dizer que nesse trabalho conseguiu-se atingir seu objetivo inicial. Logo, compreender a obra de

Paul Valéry se faz importante para a leitura da obra de Gonçalo M. Tavares, pois sem ela, muitas das situações passariam despercebidas de um leitor. Tendo uma bagagem em suas mãos, no que tange também a vida do poeta, a leitura de uma pequena obra [também vista, inicialmente, simples e ‘infanto-juvenil’] passa a ser uma leitura complexa, cheia de indícios e justificativas de seu desenvolvimento.

Lembremos aqui os desenhos que são realizados pelo Senhor Valéry durante todas as justificativas das cenas do cotidiano. A associação direta que fazemos é quanto às aproximações da filosofia e matemática, e tendências à arquitetura de Paul Valéry.

Essas ligações possíveis são colocadas por SAMOYAUULT (2008) como um resultado de um trabalho de memória da escritura, a intertextualidade e a hipertextualidade que “separadas sob pretexto de que uma designa a copresença de dois textos (A está presente com B no texto B) e outra, a derivação de um texto (B deriva de A, mas A não está efetivamente presente em B)” (p. 31). Essas duas categorias foram importantes para a análise das obras em questão. Assim, vê-se que elas, como afirma PINTO JUNIOR (2008), não são processos de colagens despreocupadas, cheias de recortes aleatórios, mas sim um único arranjo, onde as duas partes de uso saem ganhando. Há, portanto, uma recontextualização, atualização ou adaptação dos textos anteriores a um novo contexto.

Gonçalo M. Tavares, consegue com maestria, absorver a essência de Paul Valéry e retransmiti-la em um contexto diferente daquilo que cabe a obra do escritor. O Bairro serve para ironizar as suas atitudes, trazer ideias opostas e complementares àquilo que é observado na vida, principalmente, do autor. Para concluir esse trabalho foi necessário olhar para uma vasta produção técnica e literária sobre ambos, para que assim conseguisse conceber comprovações de que há em o Senhor Valéry a presença de um [hipo]intertexto Paul Valéry.

Referências

CAMPOS, Augusto de. *Linguaviagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CUSTÓDIO, Robson. O jogo da narrativa em “O Senhor Breton e a entrevista” de Gonçalo M. Tavares. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRAPLIP, 25., 2015, Manaus (AM). *Anais* Manaus: Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa. No prelo 2016.

DANIEL, Claudio. O pensamento alegórico de Paul Valéry. *Confraria do Vento*. Rio de Janeiro. v.1. no. 17. nov/dez, 2007. Disponível em: <<http://www.confrariadovento.com/revista/numero17/ensaio04.htm>> Acesso em: 14/01/2016.

GATTELI, Vanessa Hack. *O Bairro: Aspectos teóricos da narrativa metaficcional de Gonçalo M. Tavares*. Porto Alegre, 2013, Monografia de Conclusão de Curso, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Anotações Prévias. In: VALERY, Paul. *Fragmentos do Narciso e outros poemas*. Edição bilíngue. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.

PIMENTEL, Brutus Abel Fratuce. *Paul Valéry: estudos filosóficos*. 2008. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-19012009-162232/>>. Acesso em: 03 de jan. 2016.

PINTO JUNIOR, Braz. *Alusão e Intertexto: a dinâmica da apropriação em Morte e Vida Severina*. 2008. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba, 2008. Disponível em: <<http://www.uniandrade.br/docs/mestrado/pdf/bancas/2006-braz.pdf>>. Acesso em: 09 de jan. 2016.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

TAVARES, Gonçalo M. *O Senhor Valéry e a Lógica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.

_____. Gonçalo M. Tavares, literatura como projeto de vida. **Saraiva Conteúdo**. São Paulo. 22-jun-2010. Entrevista concedida a Ramon Mello.

VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou O Arquiteto*. Edição bilíngue. Trad. Olga Reggiani. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____. *Fragmentos do Narciso e outros poemas*. Edição bilíngue. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.

RELEITURAS DA OBRA *O GRANDE GATSBY* PARA O CINEMA

Autora: Rosângela Borges Teixeira Fayet (União de Universidade)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Verônica Daniel Kobs (União de Universidade)

Resumo: Este trabalho tem a intenção de fazer uma análise das linguagens cinematográfica e literária, com foco em Poéticas da Reciclagem. A fim de mais bem exemplificar esse tema, o clássico da literatura americana *O grande Gatsby*, escrito por Francis Scott Fitzgerald, foi escolhido como objeto de estudo, assim como duas de suas adaptações para o cinema, cujos diretores e anos de produção são Jack Clayton (1974), com roteiro de Francis Coppola, e Baz Luhrmann (2013), que também assinou o roteiro e a produção. Para tal análise passamos pelos campos de imagem, som, ritmo e do próprio romance, com base em estudos de pesquisadores do cinema, como por exemplo: Andre Bazin e Syd Field; e da literatura: Ítalo Calvino. Outros nomes surgem para eventuais associações, para que se tenha um melhor entendimento das especificidades de cada linguagem e da adaptação de cada filme, fazendo pontes para compreender o contexto histórico de suas épocas de produção.

Palavras-chave: Cinema. Adaptação fílmica. Literatura. *O grande Gatsby*.

Introdução

Tendo a obra literária *O grande Gatsby* de F. S. Fitzgerald como ponto de partida da análise de duas montagens cinematográficas desta mesma obra, o objetivo deste artigo é verificar quais recursos foram utilizados para o reaproveitamento do romance em cada filme. Robert

Stam (2006), em seu artigo sobre adaptação, fala-nos muito sobre os preconceitos com relação à linguagem cinematográfica, pois existe sempre a ideia de que o cinema deve reproduzir exatamente o livro, o que não é verdade. A literatura tem suas características, assim como o cinema, de modo que cada arte privilegia sua lógica e seus mecanismos de operação.

Tratar de questões semióticas da imagem é uma das formas pela qual o cinema conta sua história. Tratar dos planos de gravação, do ritmo do roteiro e da trilha sonora acaba contando muito mais do que apenas uma história alterada e/ou reduzida, para caber em mais ou menos 120 páginas de um script e duas horas de filme. O que se deve levar em conta não são apenas as perdas do processo, mas sim os ganhos. Cada montagem oferece novas leituras da obra, com base em novas poéticas.

Sendo assim, abordar a adaptação envolve muito mais do que entender se a história foi contemplada ou não. Trata-se de não negar o clássico, e de contextualizá-lo para nossas necessidades, adequando-o às problematizações contemporâneas.

Adaptação

O romance é uma arte que pelas palavras nos conduz ao conhecimento de estados emocionais e situações que os personagens vivem. Por mais descritivos que os livros possam ser, duas pessoas que leem o mesmo romance nunca vão imaginar exatamente o mesmo cenário, a mesma vestimenta ou situação. Isso varia de pessoa para pessoa, o que dá a um livro infinitas possibilidades de leitura.

Escrito sob a visão de Nick Carraway, narrador-autor, o livro *O grande Gatsby* nos conta sobre o magnata Jay Gatsby e sua busca por reviver o passado. Como jovem pobre, Gatsby, cujo sobrenome anterior é Gatz, almeja um futuro brilhante. Isso até conhecer a jovem Daisy, prima de Nick Carraway e a garota pela qual Jay se apaixonou. No exército e sem condições financeiras, ele acaba não podendo voltar para ela. Por

sua vez, Daisy se casa com um velho amigo de Nick, Tom Buchanan, um homem de posses e que vive tendo relacionamentos extraconjugais.

Nick havia se mudado para West Egg, e alugado uma casa próxima a uma mansão, a qual pertencia a Jay Gatsby. Em pouco tempo, recebe um convite de seu abastado vizinho para uma de suas festas badaladas. Lá ele conhece o até então misterioso Gatsby, o qual se mostra simpático e sempre otimista. Após alguns acontecimentos, Gatsby relata sua antiga história com Daisy e juntamente com Nick arma um encontro. Daisy, então, retoma sua antiga paixão por Jay e eles planejam fugir, mas seu marido descobre e Daisy não consegue fazer o que Gatsby deseja: apagar o passado e começar do zero. Eles vão embora e por um infortúnio Jay e Daisy atropelam uma das amantes de Tom. O marido dela descobre que Gatsby era o dono do carro, e decide matá-lo. Ele então o faz. E, logo após isso, comete suicídio. Ninguém comparece ao enterro de Jay, exceto Nick e o pai de Gatsby, o senhor Gatz, que comenta sobre a juventude e dedicação do filho. Daisy e Tom saem para viajar, sem planos para voltar. Toda essa história é retratada no livro que Nick escreve, intitulado *O grande Gatsby*, claramente um uso muito interessante da metalinguagem como exploração de novos modos de se encarar o romance.

O recurso de metalinguagem utilizado no filme de Baz Luhrmann nos transporta para outro modo de apresentar essa história. No livro, que nos conta sobre os personagens e situações sem um mediador, temos a visão que o autor nos dá e assumimos como sendo exatamente daquele jeito. Quando temos um narrador, acabamos conhecendo muito mais do narrador do que do restante.

Outro objetivo do romance e do filme é apresentar a personalidade de Gatsby, que é muito complexa. Sobre isso até mesmo Fitzgerald se manifestou dizendo, em uma carta a John Peale Bishop: “(...) nunca em tempo algum eu próprio consegui vê-lo (a Gatsby, o personagem) claramente - pois ele começou como um homem que eu conhecia e depois transformou-se em mim mesmo - e a amálgama nunca foi completa em minha mente” (COSTA, 1978, p. 69).

Portanto, o segundo foco da obra é desvendar essa pessoa que o narrador afirma ser uma das mais admiráveis que ele já conheceu. De fato, no romance, há todo um mistério sobre quem é Gatsby, como ele é e age no mundo. E tudo o que sabemos é como Nick o vê. E esse olhar de Nick sofre, quando posto no cinema, sofre atravessamentos do modo com é posto em imagens.

Num roteiro estão presentes imagens descritas, para que por elas se imagine como será o produto final. Quando se adapta um livro para um roteiro, a questão principal é a de achar a história que o livro traz e expor no roteiro como imagens. Portanto, não importa estar descrito num roteiro como o personagem se sente, mas sim a imagem, se ele exterioriza o que sente e como isso aparece (FIELD, 2009).

Uma adaptação não precisa seguir fielmente o livro de base. Exatamente como nessa frase, o livro é apenas uma base. Como dito anteriormente, um romance e o cinema são linguagens diferentes, focam em visões diferentes. Então o roteirista faz essa **conversão** de formatos. Ele acha a história principal, monta as cenas e constrói toda uma nova linha narrativa. Logicamente, cortes são feitos, pois, nessa troca de formatos, certos acontecimentos não são dramaturgicamente necessários, ou então podem ser expostos de maneira rápida, por meio de diálogos ou cenas curtas.

Partindo da obra literária para suas duas adaptações, vamos analisar, neste estudo, questões imagéticas, de trilha sonora, o roteiro, o ritmo e como esses elementos são aproveitados em suas potencialidades, na reciclagem poética de uma obra, levando em consideração seu discurso artístico, suas especificidades e a época de produção.

Narração

Podemos afirmar que a adaptação de 1974 foi a mais fiel ao livro, em termos de conteúdo exposto. Ainda assim, a tentativa de manter a

estrutura do romance quase intacta não foi bem sucedida. Por tentar ser fiel demais ao livro, houve conflitos de linguagens e finalidades. Na montagem de 1974, dirigida por Jack Clayton, a preocupação por contar exatamente o enredo do livro foi maior e, por isso, a linha narrativa ficou prejudicada.

A estratégia do filme de Clayton foi mostrar as cenas que acontecem no livro, apenas jogando informações que não eram tão necessárias para contar a história na linguagem cinematográfica. Pelo fato de o filme exigir outra técnica, não basta reproduzir o livro. Em lugar disso, o discurso e a poética do livro deveriam passar por um tratamento, para avaliar o que imageticamente poderia ser posto para a criação da obra e o como isso poderia ser feito.

O filme até mesmo chega a nos confundir sobre que personagens desempenham os papéis de protagonistas e como eles eram. Na versão lançada em 1974, o papel de Nick Carraway como narrador é questionável. Não sabemos se ele realmente está narrando ou se são somente seus pensamentos. Então, começamos a história achando que o protagonista é o personagem Nick Carraway, contudo a linha narrativa muda e temos a entrada do personagem Jay Gatsby e seu relacionamento com Daisy Buchanan. Evidentemente, essa alteração acaba nos contando outra história, que em algumas partes não foi mediada pelo narrador. Desse modo, o posto de narrador se perde e não temos mais certeza dele.

Já, na versão de 2013, dirigida por Baz Luhrmann, o papel de Nick como narrador é mantido. Ele realmente narra, durante o filme, a história de Jay Gatsby. E, como ocorre em toda adaptação, cenas precisam ser criadas, para deixar mais coesa a história central. Por isso, temos Nick num consultório psiquiátrico, em que o médico lhe manda escrever sobre qualquer coisa. Ele então resolve escrever sobre Gatsby, e, como no final do romance, ele publica o que escreveu, como se fosse um livro, e o intitula *O grande Gatsby*. Então, a história foi mantida, mas em outro formato.

Na versão do ano de 2013, Baz Luhrmann decidiu não apenas contar a história, já que ele fundiu os anos 1920, época em que se passa o romance, com nossos dias. Ele nos deu tudo o que a época atual nos oferece, com o melhor dos anos 1920: de um lado, o luxo e glamour, com seus cenários, status e códigos de vestimenta do passado; de outro, os excessos, a música e a tecnologia do século XXI. Houve, então, algo que é bastante positivo nas adaptações de clássicos, uma releitura. Segundo Bakhtin, citado por Robert Stam: “Cada era reacentua as obras [do passado] de sua própria maneira. A vida histórica de trabalhos clássicos é de fato o processo ininterrupto de sua reacentuação” (STAM, 2006, p. 48). Desse modo, a adaptação mais recente do romance não apenas reproduziu um discurso, mas trabalhou com a reinserção desse discurso, moldando-o, conforme as demandas do nosso tempo.

Ritmo

Atualmente, a sociedade nos impõe novos padrões de comportamento para nos adequarmos a eles. Vivemos dias corridos e **estressantes**, sob o domínio do relógio. Muitos acabam transformando sua vida pessoal na vida profissional, abolindo quase que por completo qualquer ato trivial para relaxar e descansar. E os que querem distrações gostam de coisas instantâneas, sem muita espera. Inconscientemente, todos nós temos a impressão de que **estamos perdendo tempo**, se algo nos atrasa.

Consequentemente, outra questão que é característica dessa época é a velocidade. Estamos todos conectados com o mundo todo: sabemos no exato momento se algo está acontecendo e onde. A própria questão de pesquisa se tornou rápida, não sendo mais necessário ficar sobre livros, pesquisando e anotando. Basta ir a qualquer site de pesquisa e em poucos segundos várias fontes aparecem sobre o assunto. Basta ler e escolher qual delas iremos usar.

Pode parecer impossível interagir com algo que já está fechado e impossibilitado de receber alguma improvisação. Como o cinema oferece imagens prontas, sons, e, com eles, constrói uma história, o espectador pode fazer parte do desenrolar da obra, jogando com ela. Esse jogo se dá com quem assiste ao filme e pensa saber o que vai acontecer, tentando montar um quadro com as informações que lhe são dadas. Quando realmente se joga com o filme, as linhas que montamos em nossas mentes são constantemente desconstruídas e reconstruídas e isso acontece com a quebra de expectativas e as reviravoltas propostas pelos filmes.

Na versão de 2013 há sempre vários ângulos sendo mostrados, de modo que o filme sempre nos mostra algo novo. Isso se aplica também às cenas paralelas, que nos mostram o que está acontecendo, em diferentes lugares ao mesmo tempo. Com todos esses ângulos e cenas paralelas, o espectador vai juntando as **pistas** e tem autonomia para procurar uma ou mais possíveis respostas. Essa conjectura sobre os caminhos que a história pode tomar, somando-se ao fato de que o espectador pode gostar do resultado ou se frustrar com ele promove a interação com o filme.

É nítido que, na versão de 1974, a multiplicidade de ângulos quase não é utilizada e isso acaba por interferir no ritmo em que a história é contada. No caso em questão, não há muita abertura para que o espectador deduza situações e faça parte da construção da história. Então quem assiste ao filme não tem muito a fazer senão esperar acontecer. Em nosso século é uma escolha muito arriscada e até impossível. Porém, em 1974 não havia essa pressa e urgência exageradas.

Atualmente, as coisas são muito rápidas, como o acesso à informação e a possibilidade de estar conectado a alguém de outro país, por exemplo. Ítalo Calvino fala sobre a rapidez das coisas fazendo uma relação com a literatura:

Na vida prática, o tempo é uma riqueza de que somos avaros; na literatura, o tempo é uma riqueza de que se pode dispor com prodigalidade e

indiferença: não se trata de chegar primeiro a um limite preestabelecido; ao contrário, a economia de tempo é uma coisa boa, porque quanto mais tempo economizamos, mais tempo poderemos perder. (CALVINO, 1990, p. 59)

Hoje em dia, o tempo se tornou algo que é contado e a velocidade excessiva, que nos faz calcular, projetar e correr para várias imposições sociais, tais como ganhar dinheiro, ter uma profissão, obter sucesso, é imperativa. Qualquer coisa que não saia conforme esse plano é considerada perda de tempo. Seguindo essa lógica, podemos refletir que cada filme atendeu ao modelo de sua época, o que serve para explicar por que há uma rejeição nossa ao modelo do roteiro de Coppola, assim como provavelmente haveria recusa, se alguém da década de 1970 assistisse à versão de Luhrmann.

Visualidade

O cinema já havia sido idealizado desde a época de Platão, como vemos na sua alegoria da caverna, que é o primeiro projeto de cinema. Ali temos uma idealização técnica do cinema com: a fonte de luz: a fogueira; as pessoas e estátuas que serviam de **matéria-prima** da **projeção**; a tela: a parede da caverna; e os espectadores: os homens aprisionados. A sétima arte também foi de certo modo anunciada pela câmara escura de Da Vinci, no século XV. Mas os irmãos Lumière levam o crédito pelo início do cinema, com a invenção do cinematógrafo, no qual as primeiras projeções contaram histórias do cotidiano para um público (SANTOS, 2014).

Na alegoria temos a questão de cópia, algo muito importante ao se falar de arte. Em sua *Poética*, Aristóteles já nos fala que a arte é a imitação da natureza, de algo real. Arte é cópia, não no mau sentido, mas no fato de que não criamos nada realmente, apenas modificamos algo que já conhecemos do nosso mundo sensível. Por isso, na alegoria as sombras representam **cópias** das situações reais, projeções, imagens.

A parte visual no cinema, tecnicamente, trata de uma série de quadros (fotografias) sendo passados em uma dada velocidade, que é medida por quadros por segundo. Por meio desse processo temos a falsa impressão de movimento. E o que é a fotografia? “É algo que se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para sua reputação” (BAZIN, 1991, p.22), sendo assim, algo que não é a coisa em si, mas sim uma representação dela. E aí vemos que a imagem traz consigo vários signos a serem lidos pelo espectador. “No processo da montagem cinematográfica, esses signos tornam-se o material basilar na construção de sentido. São imagens aptas a significar por si só, pois trazem informações da realidade visível” (SANTOS, 2011, p.13). Como essa citação afirma, a imagem possui autonomia para ela própria ser o meio de transporte desses signos. Com essas imagens significando e podendo contar uma história, o modo como a sequência de quadros é disposta na execução do filme conta tanto a história como qualquer outro recurso. Ítalo Calvino nos fala sobre os contos antigos e como as cenas eram ritmadas para contar o necessário:

A principal característica do conto popular é a economia de expressão: as peripécias mais extraordinárias são relatadas levando em conta apenas o essencial; é sempre uma luta contra o tempo, contra os obstáculos que impedem ou retardam a realização de um desejo ou a restauração de um bem. (CALVINO, 1990, p. 50)

Além do modo de expor a imagem, temos a imagem em si, com seus signos característicos. Podemos olhar para o livro e ver quais ligações com a época podem ser resgatadas, e de que modo. O romance se passa na década de 1920, a Era do Jazz. Foi uma época muito turbulenta, com o mundo tendo recém-saído de uma guerra, razão pela qual todos estavam agitados. As mulheres, que até então se vestiam de modo a cobrir desde a orelha até o arco dos pés, impuseram um estilo novo: a androgenia. Sendo assim, foram utilizadas características masculinas no vestuário

feminino, mostrando os tornozelos, com vestidos e saias que iam até um pouco abaixo dos joelhos. Foram anos loucos, de revolução mesmo. Com esses atributos masculinos, mal se distinguia uma moça de um jovem estudante, exceto pelo batom e sobrancelhas pintadas. O atributo mais feminino foi descartado, com o auxílio de roupas tubulares e achatadores, para deixar os seios menores. O cabelo foi deixado curto e liso, chamado *a la garçonne*. Os chapéus diminuíram: mais encaixados na cabeça e pequenos, chamavam-se “cloches” (LAYER, 1989, p.232).

No romance, temos uma passagem que nos mostra exatamente o que chamava a atenção numa mulher: “Eu gostava de observá-la. Era uma garota esguia e de seios pequenos, com um porte ereto, que ela acentuava lançando o corpo e os ombros para trás como um jovem cadete do Exército” (FITZGERALD, 2011. p. 75).



Figura 1- Jordan Baker.
Disponível em : <<http://www.pinterest.com/pin/37858453090503689/>>

Isso na época foi motivo de luta, e escândalo. Para a sociedade daquele início de década era inaceitável. Entretanto, hoje, esse período vem com uma palavra atrelada: “glamour”. São vestimentas que, por sua beleza, ainda influenciam hoje em dia.

Diana Crane, em seu livro *Ensaio sobre moda, arte e globalização*, mostra- nos como a imagem é algo de muito poder atualmente. *Outdoors*, televisão, cinema, fotografia e a mídia em geral exercem muita influência sobre nós. A própria vestimenta se mostra como um código de identidade pessoal e coletiva. O modo como alguém se veste, se maquia e até mesmo corta seu cabelo é algo que nos possibilita leitura de gostos e revela a “qual e quais tribos/nichos” pertence (CRANE, 2011). E até mesmo para a separação de classes, muitos julgam o outro pela aparência, pelo que veste, ou seja, pela imagem.

Assim como Coco Chanel foi uma das grandes influências da época, Miuccia Prada e Tiffany’s, grandes influências na moda hoje, colaboraram com Catherine Martin, figurinista da montagem de Luhrmann. Esse figurino, que nos transporta para a década de 1920, potencializou-se com a fotografia do filme, de cores vibrantes, que, segundo Gatsby, transbordam dinheiro, assim como a voz de Daisy soava.

Luhrmann se vale do excesso, uma característica que aquela época e hoje possuem em comum. Tudo hoje em dia se trata de excesso. Sempre queremos mais e nunca estamos saciados. O diretor maximizou isso com a fotografia, a cenografia e com figurinos espetaculares. Apenas com essa visualidade ele já consegue ganhar a atenção do espectador.



Figuras 2 e 3: Versão de Baz Luhrmann (2013), à esquerda; e versão de Coppola (1974), à direita.

Disponíveis em: <<http://www.pinterest.com/pin/95983035781122530/>>
e <<http://www.pinterest.com/pin/494621971546803779/>>

Luhrmann, além de criar a cenografia e os figurinos, que são maximizados pela fotografia, utiliza-se ao máximo da tecnologia de nossa época para nos dar cenas cheias de beleza. Uma cena que se pode usar de exemplo é a de quando Myrtle é atropelada: a velocidade da cena se reduz e temos seu corpo voando por sobre o carro. Além da dramatização aumentada, esses recursos de velocidade e imagem servem também para um prazer estético de quem assiste, pois a cena é bela. Sempre que houver avanços com relação a efeitos especiais, o cinema vai se apropriar deles e os direcionar para uma experiência cinematográfica mais rica.



Figura 4: Morte de Myrtle em um acidente de carro.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5xQqqokknMo>>

Muitas vezes o cinema serve como um espelho. Vemos realidades nossas projetadas nas telas. Luhrmann veste essa realidade para que, ao mesmo tempo em que pensamos e refletimos sobre ela, a estética também tenha seu lugar e, quem sabe, revele-nos que, assim como no caso de Daisy, somos materialistas e que nos deslumbramos facilmente com marcas e títulos.

Trilha sonora

Uma imagem nos dá uma visão externa de qualquer situação. Sempre haverá uma barreira que não nos permite sentir parte do que está acontecendo. A sonoridade complementa e cobre esse “problema”. Nos filmes, a trilha sonora serve para nos aproximar do que está sendo mostrado.

Antes mesmo do cinema falado, juntamente com as cenas e as falas projetadas, havia um acompanhamento musical: geralmente um pianista estava presente, tocando ao vivo. Portanto, mesmo não sendo exatamente adequada ao filme, era necessária essa ambientação que a música oferece (CARVALHO, 2014).

Quando os filmes começaram a ser apresentados com o áudio das vozes dos personagens, o cinema como um todo se modificou. Antes, a construção de sentido se dava apenas pelas imagens e pela textualidade (projeção das falas), mas com o cinema falado isso é alterado. Com essa mudança, o sentido se dá pela sincronia entre as imagens e o som, em igualdade. Temos três tipos de áudio: o das músicas, o das vozes e o do ambiente ou coisas concretas nesse ambiente, como portas batendo, etc. (CARVALHO, 2014).

Esse é um ponto de muita diferença entre as duas adaptações abordadas aqui. A mais antiga, de 1974, dá-nos o estilo musical da época em que Fitzgerald escreve e situa seu romance: o jazz. Esse ritmo foi criado pelos negros norte-americanos, com bases afro, a princípio bem vocais, mas que posteriormente foram assumindo uma forma mais instrumental. Ou seja, era um período inovador na música.

Poucas cenas se utilizavam desse recurso não representativo do som. Uma cena em que houve sucesso ao se usar esse tipo de recurso foi quando Nick Carraway viu Jay Gatsby de costas, pela primeira vez, momento em que temos um tema de mistério, muito adequado para o contexto, pois ninguém sabia quem seria o tal magnata, que ainda não havia sido apresentado formalmente, nem aos espectadores, nem ao próprio Nick.

Quanto ao som representativo, que é o das falas, houve uma situação clara no filme, pelo fato de os diálogos serem os responsáveis pela exposição da história. Basicamente, só pelo áudio do filme, estaríamos bem localizados e aptos a entender boa parte do enredo, e isso porque a adaptação focou em mostrar como é no livro em si, e não como seria no cinema, que distribui as fontes produtoras de sentido, igualmente, entre imagem e som. Tendo Nick como suposto narrador, sabíamos que, por meio da sua voz, detalhes deveriam ser esclarecidos. Mas esse papel se perdeu. O filme não deixa claro se Nick narra ou se apenas expõe seus pensamentos, em determinados instantes. Um ponto que reafirma isso é

a cena do primeiro beijo entre Daisy e Jay, em que ouvimos os pensamentos de ambos. Nick não poderia saber os pensamentos dos outros personagens, a menos que o tenhamos por um narrador onisciente, que poderia ter conhecimento pleno de cada acontecimento, pensamento e encaminhamento da história.

A música utilizada na versão de 2013 é contemporânea, com artistas *pop* de grandes nomes, como Lana Del Rey, Beyoncé, Jay-Z, entre outros. Isso nos oferece uma leitura diferente daquela em que o jazz foi mantido. Reciclagem poética, ou de arte entende se reaproveita poeticamente o que se achava perdido, e assim trabalhar com o clássico e suas possíveis mesclas com o contemporâneo.

A música *pop* possui características singulares que a tornam importante: o fato de ela atinge todas as faixas etárias, com sua fácil acessibilidade, estilo dançante e propagação em meios comerciais. E como a música *pop* influencia a sociedade hoje? Segundo Cavalcante e Pinezi:

Assim, mais do que ouvir uma música e se identificar com a letra e/ou a melodia, o *pop* traz para os indivíduos uma série de aspectos que influenciarão suas vidas: modo de se vestir, linguajar, pessoas com quem se relacionar, visão de mundo e até mesmo a visão de si mesmo. (CAVALCANTE; PINEZI, 2014)

No filme, esse uso do *pop* traz, como dito acima, o reconhecimento do espectador e uma visão do romance nos dias de hoje. Essas pessoas constroem sua identidade com base na música. A música fundiu os dois mundos, criando um híbrido, uma ponte, algo novo que partiu de um clássico. E isso se mostrou um grande feito. Analisando épocas diferentes, vemos que um clássico não estaciona em uma época determinada, não é algo preso a uma data. Ele sobrevive ao tempo e se mostra atual em qualquer época.

Conclusão

Uma reciclagem não se trata apenas de contar um clássico outra vez, mas sim de dar outras leituras e significados a ele. O exemplo aqui tomado, *O grande Gatsby*, é uma obra que nos surpreende por sua história, cativando-nos e nos fazendo refletir sobre as pessoas, sobre o tempo que não volta, entre outras coisas. É um tema que será sempre atual. E essa reciclagem, que mistura o contemporâneo e o clássico, mostra-nos outras formas de se respeitar o antigo, sem deixar de situar a obra em um novo tempo.

Nunca poderemos fazer todas as conexões entre a literatura e o cinema, nessa questão de adaptação, mas o simples fato de fazer a leitura de uma obra, seja de qualquer linguagem, já é por si só a reciclagem: nunca somos os mesmos e nunca olhamos para a mesma coisa com os mesmos olhos. Qualquer pensamento que nos atravessa já nos muda e essa mudança altera o modo como vamos olhar o mundo daí pra frente. Estamos sempre em movimento, sempre reciclando o olhar sobre as coisas.

Referências

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES et al. *A poética clássica*: Aristóteles, Horácio, Longino. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 19-52.

BAZIN, A. *O cinema*: Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 2005.

CALVINO, Í. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, M. Referência de fonte eletrônica. A trilha sonora do cinema: proposta para um “ouvir” analítico. Disponível em: http://www.eca.usp.br/caligrama/n_7/pdf/marcia.pdf. Acesso em: 17 jan. 2014.

CASA DE CINEMA DE P. A. Referência de fonte eletrônica. A adaptação literária para cinema e televisão. Disponível em: <http://www.casacinepoa.com.br/as-conex%C3%B5es/textos-sobre-cinema/adapta%C3%A7%C3%A3o-liter%C3%A1ria-para-cinema-e-televis%C3%A3o>. Acesso em: 21 jan. 2013.

CAVALCANTE, A. S.; PINEZI, A. K. M. Referência de fonte eletrônica. Arte e tecnologia: Um estudo sobre a música pop e seus fãs na contemporaneidade. Disponível em: https://www.academia.edu/3114322/ARTE_E_TECNOLOGIA_Um_estudo_sobre_a_musica_pop_e_seus_fas_na_contemporaneidade. Acesso em: 23 jan. 2014.

CINEMA EM CENA. Referência de fonte eletrônica. O grande Gatsby. Disponível em: <http://www.cinemaemcena.com.br/Critica/Filme/6092/o-grande-gatsby>. Acesso em: 21 jan. 2013.

COSTA, L. A. da. Referência de fonte eletrônica. O grande Gatsby e o sonho americano. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/universitas/article/viewFile/1227/820>. Acesso em: 24 jan. 2014.

CRANE, D. *Ensaio sobre moda, arte e globalização*. São Paulo: Senac, 2011.

FIELD, S. *Roteiro: os fundamentos do roteirismo*. Curitiba: Arte & Letra, 2009.

FITZGERALD, F. S. *O grande Gatsby*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LAVER, J. *A roupa e a moda: Uma história concisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MERTEN, L. C. *Cinema: entre a realidade e o artifício*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2007.

PROENÇA, M. Referência de fonte eletrônica. O figurino de O grande Gatsby. Disponível em: <http://www.marcosproenca.com.br/2013/06/07/o-figurino-de-o-grande-gatsby/>. Acesso em: 22 jan. 2013.

SANTOS, M. M. Cinema e semiótica: a construção sógnica do discurso cinematográfico. *Fronteiras - Estudos midiáticos*, São Leopoldo, v.13, n.1, p. 11-19, 2011.

SANTOS, M. R. Referência de fonte eletrônica. Cinema e história: O uso do cinema como manipulador das massas). Disponível em: <http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S22.440.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2014.

STAM, R. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Ilha do desterro. Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

YOUTUBE. The Great Gatsby (2013) - Myrtle's Death Scene. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5xQqqokknMo>. Acesso em: 21 jan. 2013.

O GRANDE Gatsby. Direção de Baz Luhrmann. EUA: Baz Luhrmann e Douglas Wick; Warner Bros, 2013. 1 DVD (142 min).

O GRANDE Gatsby. Direção: Jack Clayton. EUA: Newdon Productions; Paramount Pictures, 1974. 1 DVD (138 min).

A PRESENÇA DAS NARRATIVAS FAMILIARES NA PÓS-MODERNIDADE

Autora: Rosângela Rauen (União Universidade do Paraná)

Orientador: Prof. Dr. Edson Ribeiro da Silva (União Universidade do Paraná)

Resumo: A experiência passada de pai para filho teve sua importância diminuída diante da globalização e dos avanços midiáticos que, segundo Stuart Hall, reduzem virtualmente as distâncias e o tempo, causando profundas, rápidas e permanentes transformações nas sociedades modernas e no próprio sujeito humano, cuja identidade – antes considerada núcleo sólido, indivisível, hoje se pluraliza, se articula e se desloca em diferentes direções e movimentos sociais. Paradoxalmente, segundo Raymond Williams, ao mesmo tempo em que a identidade se desloca, fragmenta, pluraliza, o sujeito moderno permanece uma entidade singular, distintiva e única. Levando em conta essas afirmações, este trabalho procura refletir sobre a presença das narrativas familiares na literatura pós-moderna, tendo como base os conceitos de autobiografia e autoficção, segundo Philippe Lejeune e Serge Doubrovsky e a busca dos traços da singularidade fragmentada e plural do sujeito em sua trajetória na contemporaneidade, bem como da nova forma de preservação dessas narrativas, analisando a obra *Ribamar*, de José Castello.

Palavras-chave: Narrativas Familiares. Pós-modernidade. Autoficção. *Ribamar*.

Introdução

Desde os primórdios da humanidade, as narrativas eram a forma de se transmitir a cultura de um povo preservada na memória das gerações. Além dos contos e lendas, a experiência vivida, as lutas, conquistas, derrotas, a história de um povo, de uma família eram transmitidas oralmente de pai para filho, estabelecendo identidades e pertencimentos.

Essa transmissão oral perdeu força diante dos avanços tecnológicos que permitiram ao sujeito moderno ouvir outras vozes; aumentar seus conhecimentos acessando bancos de dados; a manter-se informado sobre acontecimentos em qualquer parte do mundo, no momento exato do acontecido, em virtude da redução virtual de distâncias e de tempo.

Isso, que Stuart Hall (2015, p.40) denominou “compressão espaço-tempo”, é fruto da globalização que produz mudanças rápidas, permanentes e profundas nas sociedades modernas e no sujeito, cuja identidade, antes considerada núcleo sólido, indivisível, hoje se pluraliza, se articula e se desloca em diferentes direções, permitindo-lhe envolver-se, engajando-se nos mais diversos movimentos culturais e/ou sociais.

Paradoxalmente, segundo Raymond Willians (citado por HALL, 2015, p. 18), ao mesmo tempo em que a identidade se desloca, fragmenta, pluraliza, o sujeito moderno permanece uma entidade singular, distintiva e única. Essa singularidade do sujeito pós-moderno está presente em obras que relatam/refletem as experiências reais. Libertas da conotação educacional e formadora tal como antigamente e ficcionalizadas na linguagem literária, as narrativas familiares ultrapassam as fronteiras do lar, colocando-se à disposição de distintos leitores, em obras que se dividem em autobiográficas e autoficcionais.

Autobiografia e autoficção

Em 1971, Philippe Lejeune publica *L'autobiographie en France*, segundo Jovita Noronha, “como uma tentativa de constituir um inventário de textos autobiográficos e entender seu funcionamento, mas, principalmente, como forma de legitimar o gênero” (2008, p.7).

Mais tarde, em 1975, o mesmo autor publica *O pacto autobiográfico*, uma continuação de seus estudos normativos sobre o gênero. Segundo ele, para que um texto seja considerado uma autobiografia, é preciso haver uma relação de identidade entre autor, narrador e personagem, ou seja, o autor narra fatos de sua própria vida, usando a primeira pessoa e a personagem tem o mesmo nome que ele, autor.

Essa obra foi reformulada em 2001 como “O pacto autobiográfico 25 anos depois”, na qual Lejeune propõe a importância do estabelecimento de um “pacto de verdade” entre o texto e o leitor; que de alguma forma esse texto prometa dizer apenas a verdade e que o leitor o aceite como tal.

Nenhuma memória é completamente fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, às quais se misturam falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas, segundo as necessidades da causa. Toda biografia, qualquer que seja sua “sinceridade”, seu desejo de “verdade”, comporta sua parte de ficção. (2014, p. 121-122).

Vale lembrar que Phillippe Lejeune no livro *O pacto autobiográfico* (1975) questionava se seria possível a produção de um romance em que a personagem tivesse o nome do próprio autor.

Diante da questão proposta, o francês Serge Doubrovsky escreveu uma obra sobre si mesmo, fabulando sobre sua vida privada no romance *Fils*, publicado em 1977. Ao apresentá-lo, criou o neologismo *autoficção*, que ele define como “Ficção de fatos e acontecimentos estritamente reais” (2014, p.120). Para ele, todo contar de si é ficcionalizante.

Segundo Vincent Colonna, citado por Doubrovski em *O último eu*: autoficção é uma “narrativa feita por um autor-narrador-personagem real de aventuras imaginárias” (2014, p. 120).

A autoficção, portanto, é um gênero híbrido, uma mistura de realidade e ficção. É escrita no presente, às vezes tomando a forma de fluxo da consciência ou de fragmentos de frases interrompidos por espaços vazios, contrapondo-se à ordem da narração autobiográfica (DOUBROVSKI, 2014, p. 116).

Philippe Gasparini (2014, p.186) em *Autoficção é o nome de quê?* afirma que, para Doubrovsky, a autoficção não é apenas um gênero novo, é um gênero de vanguarda no qual, para se dar forma a uma história, é preciso primeiramente a construção de um personagem para si e a elaboração de um roteiro.

Para Gasparini, autoficção é o nome “que se aplica, em primeiro lugar e antes de tudo, a textos literários contemporâneos”, nos quais a narrativa é fragmentada, a lembrança reinventa os fatos e o texto “se confessa lacunar, incerto, incoerente” (2014, p.181). Segundo o mesmo autor, (2014, p. 204) ainda que a palavra romance apareça no peritexto, o leitor pode ser enganado pela aparência autobiográfica da narrativa por se tratar de uma autoficção voluntária, que passa voluntariamente da autobiografia à ficção, procurando manter a verossimilhança.

Ribamar e outros romances autobiográficos

É importante lembrar os romances autobiográficos nos quais o autor, para não revelar seu nome através do protagonista, pode ocultar-se sob um pseudônimo.

No Brasil o pioneiro dessa audácia foi Lima Barreto, que no início do sec. XX emprestou características pessoais a protagonistas de alguns de seus romances, como *O Ateneu* e *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*, recebendo críticas ferrenhas por tamanha insolência. Alguns

críticos disseram que o fato de ter canalizado a própria vida para a literatura o absorveu e tomou seu lugar, atrapalhando, não lhe permitindo ver a literatura como arte.

Diante do exposto, este artigo se propõe refletir sobre a forma pela qual histórias familiares costumam ser transmitidas na pós-modernidade, analisando a obra *Ribamar*, publicada por José Castello em 2010. Essa obra se encaixa em vários critérios de Doubrovsky na definição da autoficção ao empreender, por exemplo, “uma reconfiguração do tempo linear”, entremeando referências a Kafka, reflexões íntimas no presente e reminiscências da infância.

Em *Ficcionalis*, (2012), obra organizada por Schneider Carpeggiani, em que escritores revelam o ato de forjar seus mundos, Castello compartilha seu trajeto para escritura de *Ribamar*, “um estranho diário”, segundo o autor, “que não falava do presente, mas do passado”. Da viagem a Parnaíba, cidade onde seu pai passou infância e adolescência, como uma jornada mais para “desapurar” fatos do que para apurá-los. Narra o reencontro com a inusitada canção com que o pai o ninava, emersa inteira, nota a nota da memória da mãe, já bem idosa e doente, relatando: “Nada lhe escapava, a canção estava viva! A canção era um pedaço do passado que, na voz de minha mãe, irrompia em meu presente” (2012, p. 69). Essa mesma melodia, fragmentada, perpassa a obra, como fio condutor que acalenta lembranças adormecidas, com uma nova função: despertá-las, dar-lhes voz no compasso da palavra escrita.

Castello assim se refere à obra em *Ficcionalis*:

Escrever sobre minha própria experiência me parecia me parecia desinteressante e excessivo. Lutei para fixar a atenção na vida de grandes autores (...). Mas alguma coisa, esquiva e traiçoeira sempre me empurrava de volta a mim mesmo. Um dia, cansado de lutar, resolvi desistir do livro que planejei escrever e aceitar um livro diferente, que não planejei, um outro livro, que pedia para ser escrito.

Assim surgiu Ribamar: a partir de notas caóticas e dispersas que comecei a tomar a respeito de minha relação com meu pai – e de como a literatura se colocou, desce cedo, entre nós dois. Decidido a não escrever uma biografia – até porque não acredito que meu caso seja especial – passei a permitir que tudo o que me acontecia, tudo o que lia, tudo o que imaginava, entrasse em meu livro (2012, p.68).

Narrada em primeira pessoa, desde seu início a obra dialoga com Kafka: “Meu mal tem origem precisa: sou obcecado por Kafka”, começa o narrador-personagem “autodiegético”, segundo denominação de Gérard Genette, citado por JOUVE (2002, p. 39).

Um dos primeiros a teorizar sobre o foco narrativo foi Henry James, que considerava a narrativa em primeira pessoa pobre em verossimilhança, limitante por fazê-lo do ponto de vista de uma única personagem, reduzindo a amplitude de visão oferecida pela diegese.

Em *A ficcionalidade da narrativa em primeira pessoa* (2015, p.25) Silva refere outro teórico, Percy Lubbock, que considera o uso de outras expressões, tais como perspectiva ou ponto de vista, mais adequadas e esclarecedoras do que foco narrativo, por se referirem à visão, ao local de onde se relata a ação. Para ele, o ponto de vista deve ser interno à narrativa, do personagem e não do autor.

No caso da obra de Castello, embora narrador-autor-personagem tenham a mesma identidade, o ponto de vista permanece o da personagem que narra, por imperativo da ficção instaurada na construção da diegese.

Pouillon (citado por SILVA, 2009, p.29) denomina “modos de compreensão” da narrativa a posição a partir da qual as personagens são observadas, registrando três posições: a *visão com*, em que o narrador vê os fatos a partir de uma única personagem; a *visão por trás*, a mais abrangente, na qual o narrador tem inteiro domínio do que narra, sabe mais do que as personagens e a *visão de fora* na qual o narrador é impessoal, e se coloca como observador, sem ter acesso aos pensamentos ou a tempos fora do limite do presente observável.

A obra em questão, *Ribamar*, insere-se na posição *visão com* pelo uso da primeira pessoa e por apresentar técnicas de introspecção, como o monólogo, presente em diversos momentos:

“Os laços paternos nada têm a ver com o sangue. Desprezo os mitos da genética. Não é porque o sangue escorre que você me comanda. Não sigo seu mandato. Ao contrário: ao ver aquele fio vermelho, tudo o que quero é beijá-lo.” (2012, p.102)

Norman Friedman, citado por SILVA (2009, p. 34) preocupou-se com mais do que a posição de visão do narrador e o nível de conhecimento que ele tem do que narra. Para ele, há outros fatores em questão que o levaram a concluir que existem oito perspectivas diferentes, dependendo do nível de compreensão, pelo narrador, daquilo que narra. São eles:

- autor onisciente intruso: quando o narrador aparece na narrativa, faz comentário, emite juízos e, ainda que a narrativa esteja em terceira pessoa, assume-se através de marcas de primeira pessoa;

- narrador onisciente neutro: o narrador tem acesso total aos pensamentos das personagens, passado, presente, destino. Embora tenha total domínio da narrativa, não intervém diretamente, não se mostra, procurando ser objetivo sempre;

- “eu” como testemunha: narrador- testemunha, personagem secundária que testemunha os fatos narrados;

- narrador-protagonista: narrador em primeira pessoa, protagonista do narrado, tem sua visão restringida em relação às personagens secundárias, tem o conhecimento de si mesmo, mas submete-se ao tempo que rege a narrativa;

- onisciência seletiva múltipla: o narrador sabe tudo sobre o que narra, mas o faz a partir da perspectiva de diferentes personagens;

- onisciência seletiva: a trama é narrada através da perspectiva de uma única personagem, através da qual tudo se percebe. A voz do narrador permanece em terceira pessoa, mas o tom do narrado é de uma narrativa em primeira pessoa;

- modo dramático: a narrativa se faz através de diálogos, ou seja, há o predomínio das vozes das personagens sobre a de qualquer narrador;
- câmera: uma técnica controvertida, às vezes negada por teóricos, que consiste na ausência do narrador, buscando a objetividade da câmera cinematográfica.

O narrador de *Ribamar*, por restringir-se à sua própria visão do narrado sem ter acesso ao ponto de vista de outras personagens e fazê-lo em primeira pessoa, se inscreve na categoria descrita por Friedman como narrador-protagonista. Em vez de capítulos, a narrativa se divide em páginas que relatam um diário às avessas, confirma o autor, porque fala do passado e não do presente.

Na abertura do livro, uma partitura que o narrador nomeou “maldita”: a canção de ninar que embalou o sono do menino José, em seguida se fragmenta, passando a fazer parte da epígrafe de cada parte da obra, junto com palavras: aves, Kafka, angústia, Parnaíba, infância, a família, bichos e nada. Espinha dorsal de um texto truncado e dilacerante, a canção confere à obra a linearidade do tempo musical, porque os fragmentos da partitura estão em sua ordem exata.

Além disso, referências à canção se repetem ao longo da obra, como um *leitmotiv*, termo da língua alemã que, segundo o Dicionário *Aurélio* (3ª. Ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999) significa “motivo condutor, repetição, no decurso de uma obra literária, de determinado tema, a qual envolve uma significação especial.” Alguns exemplos retirados da obra (todas as citações do romance *Ribamar* foram extraídas da 2ª. edição, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2012):

O narrador pergunta à mãe sobre a canção que o pai cantava para ele e “com as pontas dos lábios” ela cantarola os versos iniciais: “O seu Zuza/ seu Cazuza/ Que chorar tanto assim/ Não se usa.” Na mesma página o narrador confessa: “Por longos anos, a melodia permaneceu intacta dentro de mim, à espera desse retorno. Bastou-me ouvir dois ou três compassos, e a reencontrei” (p. 90). Na página seguinte, o restante

da canção: “Em voz quase inaudível ela cantarola a segunda parte da velha canção: ‘Frio lio li / frio lio li/ frio li olé/ cala a boca mimoso José.” (p. 91). Mais adiante: “Também eu me afogo na velha canção de ninar. Ela toca em meu interior e rege essas anotações. Agora mesmo, enquanto escrevo, eu a ouço.” (p.94). O narrador desabafa: “A canção de ninar que já não me embala, mas atordoa, se chama *Cala a boca*. Eu a batizei assim.” (p. 103). Quando vai visitar o sítio onde Ribamar viveu seus primeiros anos, começa a chover. O som da chuva “martela” o capô numa “melodia áspera”. “Nada que se assemelhe ao desenho inquieto da partitura de *Cala a boca*. Essa música infernal que ressoa dentro de mim.” (p. 198). Mais adiante, monologando, refere-se ao compositor tcheco (como Kafka): “Deixo que a música de Janáček me envolva. Você a ouve, pai? (...) Sob ela, como um zumbido inconveniente que não me abandona, continua a soar a *Cala a boca*.” (p. 212). Referindo-se às anotações para o livro, que são muitas, o narrador esclarece: “A profusão de notas me obriga a ordená-las. Essas classificações estão sempre a se alterar. Nunca estou satisfeito. Só a *Cala a boca* me mantém de pé.” (p. 217). As similaridades entre sua vida e a de Kafka: “O pai de Kafka não suportou a zoeira do filho. Também você, com a *Cala a boca*, queria silenciar meu choro. (p.222). “A velha canção de ninar não me deixa, agora ainda mais grudenta.” (p. 231).

Os saltos, o constante ir e vir entre sonhos, anotações, lembranças, comentários, referências a Kafka e sua obra, exigem atenção do leitor para não perder-se e desaceleram propositalmente o tempo de leitura.

Embora a partitura não traga escrita a fórmula do compasso, a pulsação da música, a disposição das notas musicais o define como ternário (3/4); o número três também aparece no início do texto, quando, referindo-se a Franz e Hermann Kafka, e a seu próprio pai, Ribamar, o narrador confessa: “Sufocado entre estes três vultos, luto para existir”. O mesmo número é referido mais adiante: evasão, amargura, tristeza: “Desses três atributos (três buracos) eu parti” (p.44). Quase no final do livro novamente: “Três mortes em uma morte” (p.273).

Essa frequente referência ao número três nos remete a uma provável herança dos contos da tradição oral resgatada da memória do autor.

Despedaçado, fragmentado, lacunar, vazio, segundo Doubrovsky (2014, p.117), demonstrando o despedaçamento irremediável do sujeito pós-moderno, segundo Hall (2015, p. 12-13), *Ribamar* se vale dos caprichos da memória, não permitindo ao leitor a busca por uma verdade unificada.

Para Colonna, autoficção tem a ver com o fantástico: “o escritor (...) transfigura sua existência e identidade em uma história irreal, indiferente à verossimilhança” (2014, p. 39). Diferentemente da autobiografia na qual o autor tenta contar sua vida desde o início até o momento de escritura do texto, na autoficção, a história pode ser “fatiada” abordando-se diferentes fases, procurando dar uma intensidade narrativa diferente, romanesca.

O texto de *Ribamar* é um registro de anotações, sonhos, angústias e solidão; e muitas referências a aves, mais um recurso que o autor usa como *leitmotiv*, um fio condutor da narrativa. Segundo um “vizinho, professor Jobi” (p. 12), primeiro, Kafka significa gralha, uma ave de mau agouro; depois, passa a significar perdiz (p.26). O narrador refere-se a si mesmo como tendo “olhos de gralha” Descreve o pai: “As mãos fincadas na cabeceira (garras em um poleiro), você é um pássaro. Imenso, as asas mutiladas, o nariz transformado em bico, os cabelos duros, como uma coroa. Pronto para o vôo. Pronto para o abate” (p.18). Quando em Parnaíba, visita uma tia distante. Considerada louca, vive “confinada em um galinheiro.” (p.58).

Os pesadelos com aves “despedaçadas, cabeça pendente, corpo partido ao meio” (p.73). “Acordo. Eis o que aprendi: as aves que sobrevoam meus sonhos são perdizes. Pela boca dessas aves é você quem fala, meu pai” (p.118).

Segundo *O dicionário de símbolos na arte* (2004, p. 180): “Na arte cristã primitiva, o pássaro sugeria a ‘alma alada’, ou espírito, lembrando uma idéia dos antigos egípcios, segundo a qual quando se morre a alma deixa o corpo na forma de um pássaro.”

A viagem a Parnaíba, em busca de marcas do passado de um pai distante, calado, sério: “Bato as asas em torno de você, meu pai, um homem em cujo peito nunca cheguei a pousar,” pode representar mais do que o resgate: finalmente a libertação da “alma alada” desse pai morto há muitos anos.

Essa obra fragmentada, repleta de *flashbacks*, de relatos de sonhos e anotações esparsas pode remeter-nos às funções relatas por Vladimir Propp (2006), pela presença de um objeto mágico: o livro de Kafka *Carta ao pai*, que o narrador deu a seu próprio pai, Ribamar, no Dia dos Pais de 1973 e que um amigo distante encontrou em um sebo do Rio de Janeiro. Depois de 40 anos, o livro retorna às suas mãos, levando-o a iniciar, qual um herói-buscador, sua peregrinação à Parnaíba, movido pela carência de respostas que o ajudem a conhecer melhor esse pai distante e severo: “Em você nada me incomoda mais do que o silêncio. É um pai de poucas palavras que observa com espanto. Estou sempre à espera das coisas que você não diz” (p. 63).

Referências a Kafka e intertextualidades com a obra desse autor que escreveu *Diários*, em que também relata vários sonhos, são muitas: “Enquanto escrevo, angústia. A mesma dor sem nome que, em *A metamorfose*, destrói Gregor Sansa” (p. 31). “Também Franz Kafka se esquivou da luta contra Hermann, preferindo a mudez” (p. 33). “Hermann desprezava os escritos do filho. Isso não impedia Franz de escrever (...)” (p. 57). “Em junho de 1924, uma tuberculose mata Franz Kafka.” (p. 85).

O relacionamento de Kafka com o pai sempre foi permeado pelo medo. O narrador de Ribamar assim se refere ao seu relacionamento com o pai: “Também sua presença sempre me despertou angústia e me achatou” (p. 31).

Ainda segundo a visão de Vladimir Propp (2006, p.39), o amigo que, depois de tantos anos, recupera e envia o livro de volta para o narrador, e também o personagem tio Antonio, de Parnaíba, poderiam ser considerados os doadores, os ajudantes do herói em seu deslocamento, em sua busca por respostas. Busca que por fim se revelará infrutífera, levando a personagem ao nada.

O texto dá voltas e mais voltas sobre si mesmo numa incessante espiral, um denso bosque onde um leitor-modelo de primeiro nível, a forma como Umberto Eco se refere àquele leitor que conduz a leitura de modo a chegar logo ao final, que quer apenas saber como a história termina, (2002, p.33) pode perder-se por não encontrar uma narrativa linear, uma história com final claro e definido.

Apesar dos espaços vazios e interrupções que produzem uma obra aparentemente truncada, nessa aparente descontinuidade de *Ribamar* permanece uma continuidade que cabe ao leitor estabelecer, valendo-se, para isso, de competências leitoras prévias. Dentre elas, a capacidade de compreender que, ainda que descubra muito da vida nas leituras ficcionais, não pode esperar que essa leitura o confronte com fatos e sentimento pessoais, que só a ele, leitor, dizem respeito (ECO, 2002, p. 16).

Segundo Jouve (2002, p. 63) o leitor precisa completar o texto em quatro esferas essenciais: a verossimilhança, a sequência das ações, a lógica simbólica e a significação geral da obra. Os frequentes *flashbacks* e as inserções de notas, sonhos, referências a Kafka fragmentam *Ribamar* transmitindo certa irrealidade à narrativa, exigindo um leitor capaz de fazer inferências, de reconstituir para si mesmo uma sequência nos fatos que aparentemente não se encadeiam, para construir um sentido global da obra, passando, dessa forma, pelas quatro esferas descritas por Jouve.

É preciso que o leitor aceite o pacto de leitura, que se completa, segundo Genette (citado por Jouve, 2006, p.67) em dois espaços privilegiados: peritexto e *incipit*.

O peritexto remete a prefácios, introduções e avisos de vários tipos e que orientam a leitura. *Ribamar* traz em seu peritexto a palavra romance, revelando ao leitor a condição ficcional do texto.

Esse pacto de leitura que se inicia no peritexto se complementa nos *incipit* (o que está dentro do texto). As primeiras linhas, por exemplo, orientam de modo decisivo a recepção do texto. A expressão “Era uma vez...” demonstra que vamos entrar num conto de fadas e exige que o leitor assim o receba.

Muitas vezes o *incipit* circunscreve um quadro de leitura, descrevendo uma cena, uma personagem, introduzindo o leitor imediatamente no universo da narrativa e informando ao mesmo tempo, de que tipo de narrativa se trata, como deve ser lida e o que o leitor vai encontrar nela.

Os primeiros parágrafos de *Ribamar* confundem o leitor quanto à figura do narrador-protagonista, que é uma característica da narrativa em forma de diário:

Meu mal tem uma origem precisa: sou obcecado por Franz Kafka. Não que eu o inveje ou deseje ser como ele. Também não o odeio e, com algum esforço, reconheço sua grandeza. Meu problema é que não consigo parar de pensar em Kafka.

Isso quando eu era um menino. Vi, em algum lugar, uma fotografia daqueles olhos nervosos, que copiam os meus. Sempre vestido em cores escuras como eu me vestia. Uma sombra o envolve e eu a sinto roçar minhas costas. (p. 11).

Jouve (2006, p.71) considera que o texto apresenta espaços de indeterminação que exigem a criatividade do leitor, atuando como programadores da leitura. Conforme esse autor, Iser denominou “espaços vazios” a essas áreas de indeterminação. Em *Ribamar* a alternância entre as reminiscências do passado, notas esparsas, fatos presentes, sonhos e referências a Kafka formam lacunas, espaços vazios exigindo a

contribuição criativa do leitor e provavelmente a releitura de algumas partes para que possa recuperar o fio invisível dessa leitura não linear.

Na página 7, por exemplo, há a epígrafe Infância. O primeiro parágrafo descreve um sonho; o segundo parágrafo relata memórias de uma consulta ao médico, em que o pai levou o narrador quando menino; o terceiro parágrafo descreve a lembrança de uma conversa na infância entre o narrador e o pai, no escritório deste; em seguida, a narrativa compreende pensamentos do narrador sobre sua “doença dos nervos”, seus vícios e pequenos hábitos, seus medos inconscientes. Essa aparente Babel, que descreve fatos comuns e rotineiros presentes no relato de um autor do gênero diário, que não se preocupa em selecionar os fatos, como no texto ficcional, apenas registrando-os na ordem como acontecem, tem que ser organizada pelo leitor para que possa prosseguir lendo. Um leitor com pouca experiência de leitura poderá desistir do percurso a esta altura. Isso se repete constantemente na obra.

Segundo Jouve (2006, p. 44) ainda que o texto ofereça o mesmo percurso de leitura a todos os leitores, cada leitor reage pessoalmente a ele, e a experiência de leitura que para uns pode ser enriquecedora, para outros pode revelar-se apenas banal.

Jauss (citado por JOUVE, 2006, p. 107) considera que a experiência de fruição estética pode ser libertária, pois através dela e do imaginário o sujeito se liberta de tudo o que torna sua realidade cotidiana constrangedora. Além do mais, Jouve afirma que “o charme da leitura provém em grande parte das emoções que ela suscita” (2006, p. 19), por conseguinte, a recepção do texto depende das capacidades reflexivas do leitor e interfere na sua afetividade. As emoções estão na base do princípio da identificação, segundo ele, motor essencial da leitura de ficção.

Defrontar-se com a repulsa, a não aceitação da decadência da velhice no pai demonstrada pelo narrador de *Ribamar* pode afastar um leitor incauto. No entanto, um leitor denominado por Eco (2002, p.33) “leitor-modelo de segundo nível”, ou seja, aquele que busca descobrir na leitura que estratégias o autor usa para guiar o leitor nesse percurso (ainda que, para isso, tenha que reler a história várias vezes), conseguirá perceber

nessa atitude o sofrimento do filho que vê o pai partindo pouco a pouco desta vida.

Ao aproximar-se de um texto, penetrando-o no ato de leitura, o leitor o faz com tudo o que tem: leituras anteriores, conhecimentos da vida, experiências vividas. É natural que aquele que já passou pela experiência de ver alguém muito próximo e muito amado envelhecendo inexoravelmente, perceba e receba esse conflito interior vivido pelo narrador de *Ribamar* diante da decrepitude senil do pai, com maior complacência. Um leitor sem essa bagagem prévia de vida poderá recebê-lo com sentimento de estranheza: o politicamente correto exige um sentimento diferente do que revela o narrador em questão.

A esse respeito, Stuart Hall cita teorias de Lacan afirmando que a formação do “eu” da criança se dá pelo “olhar do outro” tendo início quando ela passa a se relacionar com os diferentes sistemas simbólicos exteriores a ela mesma, entrando nos vários sistemas de representação simbólica: língua, cultura, diferença sexual.

Os sentimentos contraditórios e não resolvidos que acompanham essa difícil entrada – o sentimento dividido entre amor e ódio pelo pai, o conflito entre o desejo de agradar e o impulso para rejeitar a mãe, a divisão do “eu” entre suas partes “boa” e “má”, a negação de sua parte masculina/ feminina, e assim por diante – que são aspectos-chave da “formação inconsciente do sujeito” e que deixam o sujeito “dividido”, permanecem com a pessoa por toda a vida. (2015, p. 24)

O narrador compartilha seus sentimentos opostos e essa dubiedade confere verossimilhança á narrativa. Na mesma página, em parágrafos sucessivos, a narrativa apresenta o resgate de lembranças boas e outras nem tanto. O narrador desabada: “Nunca tive nada de meu. Em sua casa eu vivia em um quarto de empréstimo, usava roupas que não escolhi, frequentava um colégio que odiei. A vida não me pertencia. Estava em completo desalinho comigo mesmo.”

Em seguida reconhece: “Você não era um pai indiferente. Cheio de dor, dizia: ‘Meu filho’. Eu sabia que essas palavras vinham carregadas de amor. Mas, em vez de me encherem de força, elas me atravessavam o peito e me escorriam pelas costas.” (p. 66).

Em Parnaíba, na tentativa infrutífera de encontrar alguém que tenha conhecido Ribamar na juventude e que lhe forneça informações que possam ajudá-lo a reconstruir alguns passos do pai, o narrador conhece um homem, o “doutor Martins” – “velho, cego e demente”- internado em um lar de idosos, o “lar Alan” onde é o hóspede mais antigo. Nas entrelinhas da narrativa esse homem parece ocupar o espaço do pai ausente, recebendo a atenção carinhosa que filho não conseguiu dar a seu próprio pai. O velho Martins tem “pernas de galinha” e, conversa com os pássaros. Outra vez os pássaros. Esse velho diz: “Quando os pássaros voam, traçam riscos negros no ar.” (p. 149). Mais tarde, dá a José um dicionário, cujo autor é Manoel Thomas Ferreira, bisavô do narrador. A fragmentação do sujeito se reflete na forma que o narrador se expressa a respeito desse presente: “Começo, então, a entender: o dicionário me estimula a fisgar pedaços de sentido. Eles se oferecem como frestas nas quais, se não chego a me mover, consigo ao menos respirar.” (p. 159). Além do velho Martins, o narrador visita o sítio onde o pai viveu a infância, a Casa Inglesa onde o avô trabalhou como guarda-livros, pesquisa no Arquivo Histórico de Parnaíba e revê velhas fotos de família, sempre tentando inutilmente recuperar algo do pai.

Mais adiante, no penúltimo dia relatado no livro, surge, entremeada com lembranças da morte de Lívio (avô do narrador) a notícia da morte do doutor Martins. A memória recupera também lembranças do pai, Ribamar, no velório do avô. E o narrador declara: “Três mortes em uma morte. Preciso de um sonho para me consolar.” O último dia traz a epígrafe **Nada**. O nada ao qual retorna o narrador, depois de uma busca frustrada e da percepção de que é impossível reconstruir o passado. “O passado é só a lembrança que temos do passado”, diz (p.273). E que tudo o que lhe

resta é inventar uma verdade, ficcionalizando esse passado. Reconhece que não se pode procurar o que se carrega, pois ele leva o pai consigo para sempre.

Considerações finais

Impactado pelas constantes e profundas transformações pelas quais passa a sociedade contemporânea, a relação do sujeito pós-moderno consigo mesmo também mudou. Ele constrói para si novas formas de vínculos e pertencimentos, substituindo as antigas formas de identificação redutoras por identificações mais universalistas, mais humanistas.

As fronteiras das sociedades se tornam permeáveis, possibilitando a interpenetração de ideias e movimentos culturais os mais diversos, expondo o sujeito contemporâneo a uma diversidade cultural nunca vista.

Não obstante, o fio das histórias familiares se desenrola e deixando de valer-se apenas da oralidade, passa a utilizar-se de diferentes suportes e formas, inclusive os gêneros literários para sua transmissão, estendendo-se para muito além do ambiente restrito da família. Na pós-modernidade as narrativas familiares tornam-se narrativas do eu, nas quais um ente familiar assume o papel do narrador que fala de si, e a família fica em segundo plano assumindo o papel do outro, tal como era visto por Lacan, o primeiro outro. (HALL, 2015, p. 24).

Ao longo deste trabalho nos detivemos a considerar algumas das opções que possibilitam a partilha dessas narrativas de si: as autobiografias, os romances autobiográficos e, principalmente, a autoficção.

A partir dessa nova percepção de si mesmo, de seus múltiplos níveis de interesse e de relacionamentos e de dar-se conta que a própria vida é feita como que de fragmentos dispersos, o sujeito pós-moderno inventa sua própria maneira de falar de si, e percebe a necessidade de relatar o gosto da existência e não apenas a história. E fatos e ficção figuram juntos em narrativas truncadas, feitas de frases soltas e repletas de não coincidências. O rememorar passou a ser sinônimo de reinventar,

de fabular sobre o vivido remanejando fatos, criando falsas memórias e preenchendo ausências, estabelecendo um universo textual onde a autoficção reina absoluta.

JEANELLE (2014, p.134) comenta que Genette em *Fiction e diction* (1991) concluiu que “as narrativas factuais dependem, para serem recebidas como literárias, de um ato de atenção estética, ao contrário das narrativas ficcionais, percebidas literárias de direito.”

Percorrendo o bosque ficcional proposto em *Ribamar*, descobrimos diferentes veredas, factuais e ficcionais, que nos levam a um ponto central, ao motivo de nossa busca nesta leitura: as narrativas familiares. No entanto, observamos que as escolhas feitas pelo autor construindo sua obra a partir de memórias, anotações esparsas, sonhos, uma partitura musical fragmentada para servir como fio condutor da narrativa truncada, são recursos estéticos que exigem do leitor uma leitura cuidadosa e atenta para que a fruição seja atingida.

Notas

¹ Para tornar mais fácil e claro para a leitura, chamarei o *Valéry fictício* de “Senhor Valéry” (ou pelo pronome) – nome [e tratamento] atribuído por Gonçalo M. Tavares aos personagens do Bairro – e de “Paul Valéry” (ou por somente o sobrenome) o *Valéry real*, poeta francês.

² Entende-se por historicização, segundo Anne Ubersfeld em “A representação dos clássicos: reescritura ou museu”, a leitura feita em três níveis: o referente histórico do autor, a problemática e o percurso para nos chegar a história e o sentido que ela nos estabelece hoje.

Referências

CARPEGGIANI, Scheneider (org.). *Ficcionais*. Recife: Cepe, 2012.

CARR-GOMM, Sarah. *Os símbolos na arte*. Trad. Marta de Senna. Bauru, SP: Edusc, 2004.

CASTELLO, José. *Ribamar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

DOUBROVSKI, Serge. *O último eu*. In NORONHA, J.M.G. (org) Ensaios sobre a autoficção. Belo Horizonte: EDUFMG, 2014.

ECO, Humberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. 10ª reimpressão. São Paulo: Cia Das Letras, 1994.

FERREIRA, Aurélio B. H. Novo Aurélio Século XXI, 3ª. Ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.

GASPARINI, Philippe, A autoficção é o nome de quê? In NORONHA, Jovita M.G.(org.). *Ensaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2014.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Trad. Tomaz T. da Silva e Guacira L. Louro. 12ª. Ed., Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Trad. Johannes Krestchmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

JEANELLE, Jean-Louis, A quantas anda a reflexão sobre a autoficção? In NORONHA, Jovita M.G. (org.). *Ensaios sobre a Autoficção*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2014.

JOUE, Vincent. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervat. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna P. Sarhan. 2ª. ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

SILVA, Edson Ribeiro da. *A ficcionalidade da narrativa em primeira pessoa*. Düsseldorf, Alemanha: Novas Edições Acadêmicas, 2015.

VOZES REPRESENTADAS EM FERRÉZ

Autora: Sharon Martins Vieira Noguez (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Paulo Sandrini (UNIANDRADE)

Resumo: Neste artigo, tentaremos compreender como o escritor brasileiro Reginaldo Ferréz busca estabelecer autenticidade e legitimidade discursivas no romance *Manual prático do ódio* e como estão representados os aspectos da alteridade com relação aos personagens contidos na obra. O autor constrói um discurso que pretende ser fidedigno e verossímil sobre questões abordadas em sua ficção ao relatar experiências vivenciadas (por ele mesmo, muitas vezes) nas comunidades suburbanas: a vida dos marginalizados que enfrentam a pobreza, a violência diária, as desigualdades sociais e as precariedades do local em que vivem. A representação dos oprimidos é produzida com base em uma realidade discursiva que intenta fugir dos padrões da nossa literatura realizada em sua maioria pelo homem branco, de classe média ou de uma certa elite. A obra de Ferréz torna-se, além de um romance contemporâneo, também uma representante da nova literatura marginal, classificada atualmente como literatura marginal periférica.

Palavras-chave: Alteridade, Ferréz, Literatura Marginal Periférica, Legitimidade, Autoridade.

Introdução

O presente trabalho visa analisar o romance *Manual prático do ódio* escrito por Ferréz que busca estabelecer certa autoridade e legitimidade discursiva ao representar suas personagens.

O autor chama a atenção na construção de seu nome artístico, que vem da união de lutadores pelas minorias como Virgulino Ferreira (Ferre) e Zumbi dos Palmares (Z), visto que é dessa maneira que ele se vê: um lutador contra as desigualdades, mas no campo literário, além disso também é interessante analisar sua singularidade dentro da literatura marginal, uma vez que o escritor traz à sua ficção as suas próprias experiências vivenciadas ao também ser suburbano, ao mesmo tempo em que escreve narrativas e contos abordando os problemas cotidianos vividos pela população mais pobre de São Paulo como seus dilemas ao lidarem e sobreviverem com a violência, também compõe hip-hop e rap, administra o grupo IDASUL, que promove ações culturais, é contratado por redes de televisão para roteirizar séries e também é fundador do projeto Selo Povo, para a produção de livros de qualidade com preços acessíveis. Sua produção literária representa o contexto de marginalidade social e cultural no qual o autor encontra-se inserido.

Manual prático do ódio dividiu a crítica, ao mesmo tempo em que recebeu traduções em italiano e espanhol, foi notícia de primeira página em jornais reconhecidos mundialmente como o *La Vanguardi*, sendo inclusive premiado no Rio de Janeiro com o prêmio Hútuz em 2005 no quesito “*Ciência e Conhecimento*” e em São Paulo, também em 2005, com o primeiro prêmio Cooperifa, pelo conjunto da obra e pelo projeto Literatura Marginal, admirado também pela ritmo veloz da narrativa e por sua fala que se assemelha à realidade, visto que o seu entendimento sobre a luta contra as desigualdades é visto pelo lado de dentro, de alguém que convive com essa realidade todos os dias.

Por outro lado, recebeu inúmeras críticas negativas que alegavam, por exemplo, que o enredo de *Manual Prático do Ódio* não seria cativante ou original o suficiente, que o cotidiano narrado é muito violento no romance e há uma confusão de vozes de personagens que desestabilizam o leitor, além de uma excessiva falta de pontuação.

O fato é que o romance é forte e choca o leitor durante toda a narrativa, abordando a violência e as desigualdades sociais e sendo o ódio o fator que une toda a narrativa, e no final impactante onde não há superação dos problemas, nem reconversão por parte dos personagens ou sociedade, há apenas a vida que se segue, independente de quem viveu ou morreu, como no poema “A construção”, de Chico Buarque que afirma: “Morreu na contramão atrapalhando o tráfego”.

O romance é classificado como literatura marginal, mas não como aquela denominada nos anos de 1970, em que os escritores da classe média abordavam as vivências dos desfavorecidos e criticavam o período de ditadura militar, muitos inclusive escreviam utilizando-se de pseudônimos para não serem perseguidos pelo governo. A nova literatura marginal busca ser legítima e autêntica. O autor é morador do subúrbio, suas experiências, amizades e relacionamentos também são frutos do local em que reside e que reproduz em sua obra ficcional. Indo além de um simples conhecedor, é um vivenciador dessa realidade que ele aborda em sua produção literária.

A representação de vozes sociais das personagens e as descrições de seus pensamentos, sentimentos e atitudes são muito fortes e tão próxima do real que por vezes choca o leitor, devido a realidade exacerbada que traz para sua obra, o acabamento estético dado pelo autor é rico, tornando as reações e ações das personagens muito verossímeis e sendo, muitas vezes, não bonitas de se ler, pois o autor foge dos estereótipos romantizados tradicionais.

A autoridade e legitimidade em *Manual prático do ódio*

Manual Prático do Ódio é um romance contemporâneo, considerado como literatura marginal periférica, uma nova ramificação de literatura marginal e que pretende ser mais fiel na representatividade dos sujeitos periféricos. Lúcia Tennina afirma que:

A autodenominada literatura marginal-periférica da cidade de São Paulo instala-se com força a partir da publicação de relatos que pretendem ressignificar o ser periférico, outorgando-se autoestima e construindo uma identidade. Mas, por trás dessa ideia geral do periférico, escondem-se uma variedade de condições de exclusão: ser negro-periférico, ser nordestino-periférico, ser mulher periférica, ser mulher-negra-periférica. Trata-se de uma série de identidades que não correspondem ao habitus do homem ou da mulher de classe média da cidade. (TENNINA, 2015, p.57)

O termo marginal era utilizado por escritores instruídos e de melhor poder aquisitivo que escreviam sobre pessoas diferentes dos seus padrões, ou seja, acabava-se perdendo o referencial da própria palavra “marginal” que representava as complexidades de se dar voz às minorias, excluídas tanto na sociedade quanto na literatura.

Essa nova classificação de literatura marginal periférica vem a partir de publicações dos subúrbios de cidades como São Paulo, nas últimas décadas, onde existem autores pobres, negros e moradores de favela produzindo literatura. A publicação da revista Caros Amigos/ Literatura Marginal, pela editora Casa, foi um exemplo de apresentação dos textos de escritores de regiões suburbanas, representantes dessa nova classificação. Tennina afirma que “tantos os críticos literários como os mesmos ‘escritores marginais’ concordam em assinalar estes dois números

como o início da nova fase em relação à literatura dos setores de trajetória não letrada” (TENNINA, 2015, p. 59)

Para haver legitimidade no discurso, é preciso que exista sobretudo o olhar do autor do ponto de vista interior, “como favelado, ele teria acesso a uma realidade mais real, vedada aos intelectuais do asfalto” (MIGUEL *apud* DALCASTAGNÈ, 2008, p.100). O cientista social citado afirma que esses escritores trazem aos seus textos uma maior autoridade e legitimidade por suas vivências, sentimentos e experiências. Regina Dalcastagnè também afirma que:

O silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a ele, vozes que buscam falar em nome deles, mas também, por vezes é quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes. Mesmo no último caso, as tensões significativas se estabelecem: entre a “autenticidade” do depoimento e a legitimidade (socialmente construída) da obra (DALCASTAGNÈ, 2008 p. 78)

Na obra *Manual prático do Ódio*, o autor é um morador de subúrbio, que escreve seus livros sobre personagens marginalizadas que enfrentam a pobreza e a violência diariamente, ou seja, o autor representa, ao dar voz a esses sujeitos socialmente excluídos, de uma forma legítima e autêntica, pois ele, autor, também faz parte desse grupo e dessa realidade que ele buscar apresentar em suas obras. Tem-se em *Manual Prático do Ódio* não apenas um relato, o autor da obra é consciente e ideológico ao criar sua ficção e utiliza-se do discurso social para criticar a sociedade e as desigualdades sociais sem perder o valor e qualidade estéticas.

Ferréz afirma que muitos capítulos precisaram ser reescritos várias vezes por duas razões, uma delas é em consequência das grandes chuvas em que muitas casas, principalmente as de favelas e regiões menos favorecidas, são inundadas; e ele mesmo, por morar em uma região suburbana, perdeu muitos capítulos do romance dessa forma; outra, é que

muitas personagens foram retratadas com base em moradores reais e que quando os moradores morriam, ele sentia necessidade de refazer e reescrever os capítulos inteiros para manter seu texto verossímil. A cientista social Érica Peçanha do Nascimento cita em *Vozes Marginais na Literatura* que “o estilo de escrita, tematização da violência e da pobreza, e os aspectos sociológicos que envolvem o regime de produção do autor” (NASCIMENTO, 2009, p. 211) como questões que conferem à obra de Ferréz uma maior legitimidade ao ficcionalizar suas personagens como moradoras de áreas suburbanas, dessa forma, há uma literatura marginal produzida por um sujeito igualmente marginal, tanto no âmbito social, ao morar no subúrbio, quanto no âmbito literário, pois seu realismo exacerbado é duramente criticado.

Além de um conhecedor das desigualdades sociais, Ferréz também é um morador de comunidades suburbanas sobre as quais ele escreve, as experiências vivenciadas por ele são abordadas em sua produção literária e os problemas vividos pelos moradores também são os problemas vivenciados pelo próprio autor como a violência, tráfico de drogas, crimes, abusos, impunidade e o descaso dos governantes, Bakhtin, em *Estética da criação verbal*, aponta, acerca do autor pessoa que:

Se levarmos em conta todos os fatores aleatórios que condicionam as declarações do autor-pessoa sobre as suas personagens... esse material tem imenso valor biográfico e pode adquirir também valor estético, mas só depois de iluminado pelo sentido artístico da obra. O autor-criador nos ajuda a compreender também o autor-pessoa, e já depois de suas declarações sobre sua obra ganharam significado elucidativo e complementar. (BAKHTIN 2003 p 11)

Neste caso, o autor sabe tudo o que está por fora da obra, por viver essa realidade, sabe sobre a vida de cada personagem e as relações das personagens, se utiliza de suas vivências e da vivência que outro nos

dá no momento da criação. O autor pessoa expõe, em um primeiro momento, sua visão de mundo: suas crenças, moral, ideologias; visão essa que é inserida na sua realidade para dentro da outra, em um segundo momento, quando o autor pessoa se torna autor criador, e este então irá organizar esteticamente esses discursos para compor a obra, ou seja, o autor criador organiza as suas visões de mundo de forma estética, visões oriundas de um autor-pessoa legitimado.

A alteridade se dá por meio desse painel social que se apresenta em *Manual Prático do Ódio*, em que a fala e as ações das personagens se dão de forma autêntica com a realidade vivida pelas pessoas excluídas. A produção e representação dessas vozes oprimidas que compõem a obra são oriundas de um autor cujo trabalho ainda não é valorizado na autenticidade de sua obra e que fica às margens da crítica elitizada que não aceita sua obra por “falta de domínio dos códigos e linguagens cultas pertinentes ao campo literário” (NASCIMENTO, 2009, p. 81), nem reconhece o valor da sua produção literária, limitando-a apenas ao testemunho ou relato pessoal.

Segundo o professor Márcio Seligmann-Silva é somente no século XX que se denomina como literatura de testemunho as obras que buscam retratar o sujeito oprimido, o professor afirma que

A literatura de testemunho expressa o processo de esmagamento daquilo que é expelido pela sociedade como se fosse um resto. Ela é a afirmação da vida, contra a redução desta à mera vida, ou à simples sobrevivência. Ela é, portanto, eminentemente política” (SILVA, 2008) ou seja, retratar aqueles que estão às margens do padrão elitizado, tanto socialmente quanto literariamente.

Percebe-se então a literatura de testemunho como uma tentativa inicial de dar voz aos sujeitos excluídos e não apenas como testemunho do autor, semelhante ao encontrado em algumas críticas da obra que visam puramente invalidar a qualidade e acabamento estético da obra.

A obra representa muito mais do que é informado no paratexto (orelha do livro) que em 87 caracteres refere-se apenas ao roubo ao banco realizado na narrativa. Sabe-se que esse aparato é visível demais e pode atuar sem que o leitor perceba, podendo simplificar, resumir e até diminuir uma obra. Em uma resenha crítica sobre a obra, o redator sugere que: “*Manual Prático do Ódio*, apesar do título, é um livro apático, que não desperta emoções e apenas recicla ideias, sem nem ao menos vomitá-las em uma roupagem diferente” percebe-se que o redator da resenha esperava ler algo já padronizado ao se retratar os sujeitos sociais excluídos, como ele mesmo afirmará no próximo trecho:

O grande problema de *Manual Prático do Ódio* é ele não ter nenhum elemento original. Se você já assistiu *Cidade de Deus*, *Salve Geral*, *Subúrbia*, *Tropa de Elite* e filmes do gênero, você já leu esse livro, já se deparou com seu conteúdo e, provavelmente, já sabe do que se trata. Resumidamente é a história de seis malandros tentando sobreviver com dinheiro fácil e risco alto, de quaisquer formas que o crime possibilitar. Mesmo assim, poderia ter sido escrita de forma original ou cativante, o que não acontece. Em vários momentos temos apenas com o cotidiano violento dos personagens, e isso ocorre tão repetidamente que desestabiliza o leitor; você anseia por mudança, por algo diferente de tiros, drogas e sexo, mas a trama não avança de forma alguma. Entendo que talvez essa tenha sido uma forma de o autor demonstrar justamente o quanto estamos dessensibilizados em relação a esses temas, mas ele não fez corretamente. Poderia ter sido melhor, poderia ter envolvido melhor o leitor, desenvolvido mais seus personagens.

O autor da crítica é um leitor já habituado a ler obras que retratam os sujeitos excluídos apenas como criminosos ou “malandros” como ele mesmo se refere, rejeitando claramente a representação social que o autor quis dar ao representar as personagens excluídas e sua tentativa de

criação de um painel social que pretende mostrar que nem todo o sujeito social da periferia é bandido ou “malandro”. Logo em seguida ele afirma que “As vozes das personagens foi algo que me confundiu inicialmente por serem todas iguais... Outra falha do livro são personagens secundários que poderiam ter sido melhor aproveitados”, a generalização das personagens de crianças que passam fome, mulheres traídas e estupradas, criminosos, religiosos e todos as outras feitas pelo autor foram analisadas nesta crítica como “todos iguais” e “secundárias” justamente por serem todos pobres e todos moradores de periferia. O crítico finaliza sua crítica afirmando que:

Felizmente existem algumas redenções, especialmente quando a trama da história efetivamente anda no livro e as consequências colhidas pelos protagonistas são devastadoras... O personagem do livro... torna-se uma ameaça considerável, assim como os demais personagens tornam-se um pouco mais humanos... Destaque também para José Antônio, um dos poucos personagens corretos do livro e que possui um final emocionante. Posso dizer que enquanto Régis me impressionou pela evolução, José foi o único do qual eu pude tirar uma lição.

O crítico realmente esperava que a obra relatasse apenas um assalto, ansiava por um final feliz, em que o mal fosse punido, classificando ingenuamente as personagens do assalto como “protagonistas” e “não humanos”, e finaliza sua crítica afirmando que José é uma das poucas personagens ideais, neste caso, ideal por seguir o padrão de não violência, sendo na narrativa sempre calada e aceitando tudo, sem reclamar e sem lutar por seus direitos.

O leitor precisa ir além das análises clássicas onde se buscam protagonista, antagonista, personagens secundárias, conflito, clímax e final com reconversão; precisa refletir sobre os porquês que a obra gera, infelizmente a maioria dos leitores, sobretudo o brasileiro, está habituado

a um padrão de tal modo que quando uma obra rompe com essa tradição, o leitor se sente perdido, desmerecendo tudo o que for diferente do que ele está acostumado.

Ao apresentar um narrador consciente, que retrata personagens diferentes do tradicional como pobres, mulheres ou negros, sobretudo, honestos, não animalizados pela pobreza como é comumente retratado o sujeito marginal, o autor busca retratar em seu trabalho literário o mundo de violência e exclusão do marginal, sobretudo sobre o marginal marginalizado e não apenas o marginal criminoso, dando representatividade a uma variedade de sujeitos sociais excluídos. Refrata-as de maneira estética e não animalizadas pela pobreza, como muito se lê nas produções canônicas de literatura marginal da década de 1970.

Vozes representadas

Em *Manual prático do ódio* encontramos uma rica descrição de personagens e as mais complexas situações enfrentadas por elas, suas histórias e suas atitudes buscam dar representação às várias vozes sociais encontradas na obra.

A narrativa se inicia com o narrador descrevendo a personagem Régis acordando na casa da amante e se apressando para sair antes da chegada do marido afirmando que: “A realidade era que Régis, se quisesse realmente, já teria comprado a propriedade com que tanto sonhava, mas o que aplicava em armas lhe tomava todo o resto” (FERRÉZ, 2014, p. 12) o narrador explica ao leitor que a personagem teve opções, mas decidiu buscar realizar seus sonhos de forma ilícita, assim como muitas pessoas tendem a buscar suas realizações dessa forma por ser mais fácil. A narração apresenta Régis como um homem que “foi preso, mas durante todo o percurso não deixou nem um minuto de bater boca com os policiais, uma semana depois estava no bairro novamente, com o rosto conservado, sem cicatriz, e a conta bancária no vermelho” (FERRÉZ, 2014, p. 13),

fazendo uma clara alusão à corrupção policial já que a personagem compra sua liberdade, subornando a polícia e rapidamente encontra-se em liberdade novamente, porém sem dinheiro, tornando-se assim perceptível a subversão do correto e do justo causada pelo poder do dinheiro, que corrói até a polícia.

O narrador também apresenta um outro lado das personagens ao humanizá-las, aborda além dos crimes, também o lado dos sentimentos e como elas lidam e reagem aos acontecimentos. O narrador descreve a tristeza de Régis ao lembrar-se da amante que foi assassinada pela Rota¹: “...sentia que seus olhos se enchiam de água, afinal ela era a sua cara, fumava muito, bebia bem e dava uns tirinhos na cocaína, agora ele faz tudo sozinho, fuma, bebe e cheira, mas sozinho, Eliana não podia nem desconfiar do que ele fazia, era mulher direita e prendada. “ (FERRÉZ, 2014, p. 14). Trazendo assim para dentro da obra problemas sociais e existenciais como o uso e tráfico de drogas e a temática da traição. E, já em outro capítulo, o narrador apresenta os sentimentos da esposa de Régis, como a solidão, e assim apresentando outra faceta humana de outra personagem:

Sua cabeça estava estranhamente lotada por esse forte sentimento..., um sentimento que se ela deixasse a dominaria por completo, algo que a fazia desejar mal a ele, que a fazia desejar sua morte, sua prisão, uma paixão tão forte e tão maltratada que sem ela saber havia se transformado em raiva, ira e até ódio. Na realidade, a louça estava acabando, faltava uma frigideira, algumas colheres e duas facas para serem limpas, mas o que deve aliviar Eliana na verdade a apavorava, ela imaginava já estar secando a louça, e depois? O que faria? O que lhe dava tanto medo era a solidão, quando terminava os deveres domésticos, ela vinha devagar, bem rasteira e de repente dominava toda a situação. (FERRÉZ, 2014, p. 66 e 67)

Ao mesmo tempo em que o narrador expressa o sentimento de saudades de Régis em relação a amante, descrevendo-a como companheira que bebia e se drogava com ele, o narrador também descreve a esposa como esposa-troféu, que faz os trabalhos domésticos e cria o filho. Ao descrever a angústia da esposa, sua solidão e sua aceitação de sua situação conflitante, a personagem Elaine faz os trabalhos domésticos devagar, não por capricho, mas para demorar para que o tempo passe e assim tenta sentir menos solidão. Percebe-se que o narrador tenta fazer o leitor refletir sobre as questões conjugais enfrentadas pelas personagens, os papéis vividos e enfrentados por elas são o cotidiano do ser humano.

Além de dar representatividade dada a esses homens e mulheres excluídos, percebe-se tanto no pensamento do marido quanto no pensamento da esposa a presença de alguns sujeitos sociais, cada um explicitando o seu ponto de vista, mas ambos apresentando dilemas e conflitos reais vividos pelo ser humano.

Ferréz apresenta em *Manual Prático do Ódio* uma obra monológica, pois os pensamentos e ações das personagens se dão, na sua maioria, através do narrador, como afirma Bakhtin, em *A Estética da criação verbal*:

Enquanto dominante artístico na construção da imagem da personagem, a autoconsciência já não se basta por si mesma para decompor a unidade monológica do mundo artístico, desde que a personagem seja realmente representada e não expressa enquanto autoconsciência, ou melhor, não se funda com o autor nem se torne veículo para a sua voz, desde que, consequentemente, os acentos da autoconsciência da personagem estejam realmente objetificados e a própria obra estabeleça a distância entre a personagem e o autor. Se não tiver cortado o cordão umbilical que une a personagem ao seu criador, então não estaremos diante de uma obra de arte, mas de um documento pessoal. (BAKHTIN, 2003, p. 50)

Uma obra monológica apresenta um discurso uniforme, onde não é possível percebemos outras vozes envolvidas e nem as relações com outros discursos, percebemos apenas a voz do próprio narrador que fala pelas personagens. As reflexões, as histórias, sentimentos e ações são apresentadas ao leitor não através das vozes das próprias personagens, mas através de um narrador, são predeterminados pelo autor.

Ferréz dá representatividade aos sujeitos excluídos ao retratá-los de maneira humana e real em seu romance, mas ao fazer isso utilizando-se do monologismo, não conferiu realmente uma voz aos sujeitos excluídos, atribui-lhes apenas uma representatividade. Contudo, é importante frisar que a obra não se reduz a um relato ou documento pessoal, o conteúdo da obra é, pois, uma “luta contra a coisificação do homem, das relações humanas e de todos os valores do capitalismo” (BAKHTIN, 2003, p. 62), e essa luta e esse painel social que as personagens representam é que dão a posição artística da obra.

Uma característica monológica existente na obra é que não há relação entre as consciências das personagens tampouco o narrador fala com elas, fala apenas sobre elas, tornando impossível a liberdade interna das personagens, só seria possível o dialogismo da consciência do outro do ponto de vista do outro e não na sua presença através do narrador, o teórico russo conclui sobre a obra monológica que:

Desde modo, o sentido total e conclusivo da vida e da morte de cada personagem revela-se somente no campo de visão do autor e apenas à custa do seu excedente sobre cada uma das personagens, vale dizer, à custa daquilo que a própria personagem não pode ver nem entender. Nisto consiste a função monológica conclusiva do campo de visão excedente do autor. (BAKHTIN, 2003, p. 70)

A obra monológica é proveniente de um formato europeu conhecido e utilizado desde as primeiras escolas literárias, Ferréz

infelizmente não rompeu com o padrão comumente utilizado, não fez uso da polifonia, da voz e da consciência das personagens, limitou-se ao discurso do narrador, não permitindo que sua obra rompesse com o padrão pré-concebido. Porém, mesmo não sendo polifônica, a representação de vozes e as situações existenciais são importantes questões dentro da obra. O narrador aborda problemas sociais atuais como a escolarização, o desrespeito aos professores, expulsão da escola, o uso de drogas, as amizades que surgem nos pequenos grupos de usuários e a questão da adoção que culminam em mais violência apresentada pelas personagens, por exemplo, por Celso Capeta:

Celso achava a escola uma perda de tempo total e o afronto a professores durou até a sexta série, quando foi expulso e nunca mais pensou em estudar. Ainda pequeno consumia maconha e cocaína com todos os malandros que encontrava e o aceitavam nas rodas, de tão chapado chegava a abraçar postes e gritar madrugadas inteiras, os vizinhos viviam denunciando o pequeno, que na verdade nunca conhecera os pais verdadeiros, os pais adotivos largaram mão depois que descobriram que o filho até arma de fogo já possuía. (FERRÉZ, 2014, p. 17)

O narrador consegue, através da descrição do pensamento da personagem, refletir sobre o comportamento típico de meninos e meninas de situação econômica desfavorável, que desestimulados nas escolas públicas sem qualidade e oriundos de famílias pobres com muita frequência recorrem ao uso de drogas. Em um outro trecho ao descrever a personagem Dinoitinha é retratado o painel da fome e da pobreza extrema vivida pelos excluídos. Nesse trecho há uma criança que só ia a escola por ser obrigada pelos pais e para lanche, depois escalava o muro da escola e fugia para encontrar os irmãos:

Chegou, entrou na fila e pegou o lanche, a caneca com leite e chocolate estava quente, as bolachas de água e sal eram em pequena quantidade,

foi pra mesa, pediu pra um colega de classe vigiar a caneca, colocou as bolachas no bolso da calça, entrou na fila novamente, repetiu, foi pra mesa e começou a comer, juntou o líquido das duas canecas em uma só, comia as bolachas rapidamente, bebeu tudo, terminou de comer. Olhou pra fila do lanche novamente, estava imensa, resolveu correr pelo pátio, dava uma volta inteira e sempre parava perto do portão que dava acesso à quadra, na terceira volta notou a servente abrir o portão para pegar a mangueira, parou, passou rapidamente, já do lado de fora viu a servente enrolando a mangueira, se espremeu pelo muro e correu para a quadra, assim que chegou colocou o pé no primeiro buraco do muro que dava para o lado de fora e o escalou, em alguns minutos já estava na rua 12, o fusca azul abandonado era o lugar preferido, seus irmãos já estavam lá. (FERRÉZ, 2014, p. 143)

A rica descrição da pobreza e a fome feita pelo narrador mostra a realidade de muitos jovens brasileiros que vão às escolas não buscando um futuro melhor e instrução de qualidade, mas, por terem na merenda escolar, a única refeição decente do dia, inclusive muitas famílias obrigam seus filhos à irem à escola apenas para recebem a ajuda financeira do governo como “leite das crianças” e “bolsa família” e não pelo processo educacional.

Já ao descrever a personagem Aninha, o narrador conta a história de superação dos avós da jovem e explica como de uma vida sofrida em uma cidadezinha de interior, essa descrição começa de uma forma, mas logo em seguida, causa uma quebra de expectativa ao leitor ao descrever sua transformação até a chegada na vida do crime. Após a morte da mãe e do irmão na hora do parto, em decorrência de má alimentação, o pai começa a beber e ambos então trabalham sozinhos na chácara em que vivem. Aninha também realizava todas as atividades domésticas da casa sozinha e logo revolta-se com a sua nova realidade, até que começa a vender os móveis de casa e, sem despedidas, vai embora para São Paulo,

o narrador então expõe um novo motivo de revolta que o que “a motivou de verdade foi sua mãe ter morrido, cheia de dívidas e seu pai querer transar com ela toda noite, ela difamou o velho por toda cidade, ele se acabou na pinga” (FERRÉZ, 2014, p. 21). Essa descrição impactante e rápida, mostra novamente o lado humano da personagem, como se justificasse assim a sua mudança de agir, da vida doméstica à vida de crimes. O linguajar também se apresenta rápido ao concluir rapidamente a descrição da vida da jovem e também se modifica, como se também acompanhasse o declínio da personagem, indo do formal “difamar” ao informal e vulgar “se acabou na pinga”. É importante ressaltar a importância da escolha da palavra “difamar” usada para fortalecer a crítica a sociedade patriarcal, pois difamar significa “falar mal do pai”, mesmo o pai tendo cometido um delito, ainda sim, em uma sociedade de pensamento provinciano, como são comumente retratadas as cidades de interior, falar mal do pai é moralmente errado e como a sociedade em que vivemos ainda é patriarcal, o pai é visto como a figura do provedor e do responsável, não sendo moralmente correto a crítica a essa figura, mesmo que verdadeira, deixando o crime em segundo plano, priorizando-se o resguardo do papel do homem e do pai de família.

O narrador descreve uma garota que sofre a perda da mãe e do irmão e também sobre os estupros cometidos pelo pai, pessoa que deveria defendê-la e não atacá-la. Uma descrição curta e impactante, um linguajar forte que primeiramente chocam o leitor para então forçá-lo a refletir sobre a realidade existente nos dias atuais e os sofrimentos passados pela personagem antes de ela entrar no mundo do crime.

Já a figura de José Antônio dá representatividade a um tipo diferente de cidadão, diferente dos citados que devido aos sofrimentos vividos entram para o mundo do crime, José Antônio é a personagem que apesar dos sofrimentos, dificuldades, família para sustentar e desemprego, ainda sim, sofre, mas não entra para o mundo do crime. O narrador descreve sua relação com a esposa, igreja e a os vizinhos, os moradores do bairro:

José Antônio tinha vocação para muita coisa, entre elas ser o bonzinho da família, acordar cedo, aguentar desaforo, ser humilhado em todo o processo de transição, ida e vinda, sufoco, aperto, suor, todos que faziam parte do seu núcleo de amizade sempre andavam de cabeça baixa, resignados, mas herói pra família, herói da direita, sem fumar na frente deles, só escondido, aí vale tudo, chorar num canto do banheiro, perto da privada, soluçar abaixado, o cheiro ruim, o papel higiênico usado, o vaso manchado, a lágrima descendo, o mundão lá fora, a mágoa ali dentro, bem lá dentro, o almoço sendo feito, o filho voltando da escola, a vontade de fugir... tentando esquecer as perguntas da vizinha sobre seu desemprego prolongado, tentando afastar a lembrança do homem que era quando tinha em sua carteira um registro. (FERRÉZ, 2014, p. 35)

Nesta descrição percebemos uma personagem lutadora, batalhadora, honesta, que aguenta desaforos, apesar das dificuldades, que chora escondido e está resignado com a realidade que vive e sua alegria é o saudosismo em recordar como era sua vida antes do desemprego.

Novamente o narrador nos apresenta uma outra personagem que sofre com as injustiças sociais e a pobreza, além de retratar a angústia do desemprego.

Neste trecho há também uma forte crítica a sociedade, pois esse sujeito, provedor e autoridade da família saí do padrão estereotipado, ao perder seu trabalho, perdeu também o respeito que tinha, inferindo a um ideal machista sobre o lugar e função do homem dentro das famílias.

Dentro dessa densa descrição das demais personagens, o narrador relata também um assalto a um banco realizado por Régis, Mágico, Aninha, Celso Capeta, Lúcio Fé e Neguinho da Mancha na Mão.

Todo o assalto foi organizado pela personagem Mágico, primeiro Celso Capeta entra desapercebido no banco, rende o vigilante e libera a entrada de Régis e Lúcio Fé, eles efetuam o roubo, entregam o dinheiro a

Aninha que está em um carro e então eles fogem em motos que foram previamente deixadas por Mágico e Neguinho da Mancha na Mão em frente a um prédio.

Aninha veste um vestido, presilhas amarelas no cabelo e brincos, já os homens trajam roupas sociais. A descrição das roupas é de extrema importância para o sucesso do roubo, pois ao organizarem o assalto, Mágico levou em consideração os preconceitos da sociedade, eles imaginaram que a polícia não pararia o carro de uma mulher bem vestida, de cabelos arrumados e usando joias. Também imaginaram que ninguém do banco saberia descrever os assaltantes se estes estivessem usando roupas sociais.

A crítica social se dá nessa mudança das vestimentas, pois, ao se vestirem bem, as personagens marginalizadas se tornaram iguais aos outros, perdendo o rótulo de “pobres” e não sendo reconhecidos como praticantes do assalto.

O grupo divide o dinheiro e cada um gasta-o como quer, quando Celso Capeta compra uma moto de trinta mil reais, o delegado Mendonça, com a ajuda da personagem Modelo, percebe que a autoria do roubo foi do grupo e então Régis é detido em uma blitz de trânsito, mas por estar armado, é levado à delegacia, lá encontra Modelo sentado na cadeira do delegado Mendonça, com os pés sobre a mesa e de arma na mão. O delegado diz: “É o seguinte, ladrão, tá tudo errado, nessas horas ou cê fica na moral e coopera ou vai se arrombar. A fita é a seguinte: o que você quer a gente quer também, então fica de boa, ouve e concorda, afinal de contas, todo mundo tem família” (FERRÉZ, 2014, p. 195). A relação entre o criminoso e a polícia revolta o leitor e o final que se apresentará será trágico, Régis entrega todos os comparsas envolvidos, Modelo e a polícia roubam e executam todos os outros integrantes do assalto, exceto Aninha que foge. Régis para tentar mentir aos companheiros de roubo sobre sua traição e tentar salvar sua parte, subvertendo-se a ganância, mente e sequestra a mãe de Modelo, que por sua vez sequestra Ricardo, filho de

Régis, então há uma reconversão dessa personagem exclusivamente que se arrisca para salvar seu filho, mata Modelo e acaba sendo baleado. Régis retorna a sua casa com o filho e ferido, tenta informar a esposa que ela precisa fugir para salvar a ela mesma e o filho e entregar-lhe o dinheiro do roubo, porém ele apenas fecha os olhos, não resistindo.

Percebe-se que o narrador não oferece ao leitor o final das personagens, nem da própria história, e esse não acabamento das personagens é que torna a obra de Ferréz aberta, um painel social representativo daqueles que vivem às margens da sociedade, não só criminosos, mas aqueles que são pobres e excluídos e é inacabada assim como os moradores reais que ainda vivem, resistem e lutam dia após dia para conseguirem um futuro melhor, com menos desigualdades. Como afirma Dalcastagné: “Um dos sentidos de ‘representar’ é, exatamente falar em nome do outro. Falar por alguém é um ato político” (DALCASTAGNÉ, 2008, p. 80) e Ferréz nos apresenta em *Manual Prático do Ódio* um panorama fiel dos moradores que vivem em uma sociedade marcada por desigualdades sociais. E uma obra aberta também para o leitor refletir a sua realidade e a do outro.

Considerações finais

Ferréz busca descrever em *Manual prático do ódio* a discriminação e os descasos vividos pelos sujeitos excluídos que residem em regiões pobres, ele que vive no subúrbio e que sente as mesmas injustiças que os menos favorecidos sentem.

A realidade, o mundo exterior é o que molda o que o ser humano é, às vezes de uma maneira obscura, às vezes de uma maneira chocante e, em sua obra, o autor não quis apenas descrever relatos de pessoas menos desfavorecidas, nem quis apenas narrar outra estória de um assalto; mas, sim, teve por objetivo retratar, de maneira artística e literária, um painel social de pessoas consideradas marginais, uma descrição verossímil

sobre os excluídos da sociedade e da literatura, visto que *Manual Prático do Ódio* recebe fortes críticas principalmente por não seguir os paradigmas elitizados e nem por ser escrito por um autor tão renomado.

Manual prático do ódio retrata esses sujeitos, é uma literatura provocativa, que impacta o leitor, e que busca fazê-lo refletir sobre o universo dessas personagens e entender como se deu a existência das mesmas, como elas chegaram onde chegaram e, assim, refletir sobre a sociedade em que se vive e de que forma os seres humanos encontram-se inseridos nela.

A condição de literatura marginal periférica rompe com a tradição literária, que na sua grande maioria, apresenta personagens tipicamente ricos, bons ou maus, que com esforço terão uma boa vida e felicidade. O objetivo do escritor não era de mudar o futuro de suas personagens como tradicionalmente se lê, e sim buscou retratar a realidade em que vivem, suas essências e o que elas realmente são e o que pensam, o que as leva a agirem da forma que agem e a influência do espaço dos subúrbios, das diferenças sociais, das desigualdades, impunidades e violência e como isso tudo se reflete na descrição das personagens, na representatividade dos excluídos e no resultado de todas essas influências na vida de cada uma dentro da narrativa.

Ferréz constrói um discurso legítimo e autêntico sobre os sujeitos que vivem em uma região suburbana, suas personagens são humanizadas e representam a angústia e os sofrimentos de um grupo de pessoas não valorizadas e discriminadas socialmente. O linguajar, o uso de gírias, a descrição dos espaços forma todo esse hibridismo da obra com o seu meio real para representar o excluído.

A alteridade, então, se dá na representação do cotidiano e dos sentimentos dessas personagens que representam os sujeitos socialmente excluídos. O autor faz uso da linguagem própria dos moradores de subúrbios, cheia de gírias e erros de concordância se assemelhando à realidade e mostra as consequências dos determinantes sociais como a

violência, agressões e preconceitos e como eles determinam podem modificar o futuro dessas personagens oprimidas. As personagens não têm um fim, assim como suas histórias e as desigualdades que enfrentam ainda também não tem fim. A representação dos pensamentos, sentimentos e vivências das personagens apresentadas pelo narrador é que tornam a obra um grande painel social.

Nota

¹ Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar: conhecidas pelo seu acônimo ROTA, é uma modalidade de policiamento do 1º Batalhão de Policiamento de Choque - “Tobias de Aguiar” - e uma tropa reserva do Comando Geral da Polícia Militar do Estado de São Paulo.

Referências

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

DALCASTAGNÈ, R. *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora Horizonte, 2008

DALCASTAGNÈ, R. (org) e LEAL, V.M. V. (org). *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk Editora, 2015

FERRÉZ. *Manual prático do ódio*. São Paulo: Planeta, 2014

NASCIMENTO, E. P. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

Escaldaria Produções. Biografia de Ferréz. Disponível em: <<https://escaldariaproducoes.wordpress.com/2010/10/26/biografia-de-ferrez/>> Acesso em 19 mar. 2016

Enciclopédia Itaú Cultural. Biografia de Ferréz. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa280342/ferrez>> Acesso em 19 mar. 2016.

JUNGES, M. A literatura de testemunho e a afirmação da vida. Revista do instituto Humanitas Unisinos. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3534&secao=344> Acesso em 03 jun. 2016.

ALVARES, F. Em outras palavras: Manual prático do Ódio. Por essas páginas. <<http://poressaspaginas.com/em-outras-palavras-manual-pratico-do-odio>>. Acesso em 03 jun. 2016.

INTERTEXTUALIDADE E ALGUNS TEMAS NO CONTO “LINDA, UMA HISTÓRIA HORRÍVEL”, DE CAIO FERNANDO ABREU

Autora: Silvana do Carmo Seffrin (UFPR)

Orientadora: Profa. Dra. Raquel Illescas Bueno (UFPR)

Resumo: “Linda, uma história horrível”, de Caio Fernando Abreu (*Os dragões não conhecem o paraíso*, 1988), conto da maturidade do escritor, nos permite esboçar um painel de temas trabalhados em toda a sua obra. Este estudo analisa, além da aids como tema de ficção (SONTAG, 1984), o exílio ou autoexílio (SOUZA, 2011) – metáfora dos sujeitos modernos, deslocados por excelência – e a consequente decadência ou desencanto que caracterizam seus personagens. O tema do exílio é caro a grande parte da literatura do século XX, marcada pelo trânsito, tanto na vida quanto na ficção, do rural para o urbano (CANDIDO, 1989). Considerado o fotógrafo da fragmentação contemporânea, Caio registrou as vivências das gerações 70, 80 e 90. Além desses temas, uma das grandes marcas de sua obra é a intertextualidade (GENETTE, 1982), recurso que ele usava à exaustão, tanto de forma explícita quanto implícita (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008), como a compor, com todas essas referências a escritores e artistas das mais variadas áreas, um panorama cultural de seu tempo.

Palavras-chave: Intertextualidade; aids; exílio e autoexílio; decadência.

O autor e sua obra

O escritor gaúcho Caio Fernando Abreu (1948-1996) destacou-se como um dos grandes contistas brasileiros do século XX. Considerado o fotógrafo da fragmentação contemporânea, apresenta uma visão dramática do mundo moderno ao tratar de temas como sexo, medo, morte e solidão.

Escreveu oito livros de contos, oito peças teatrais, dois romances e crônicas para jornais (muitas reunidas mais tarde em livro), além de poemas que foram publicados postumamente. Chegou a pensar em escrever mais um romance, de cunho autobiográfico, memorialístico, cujo primeiro capítulo (“Introdução ao Passo da Guanxuma”) foi publicado em *Ovelhas negras* (1995), livro que reúne contos e outros textos seus de várias épocas não publicados anteriormente. Recebeu, entre outros, os prêmios Jabuti, Status, APCA e Molière. Foi traduzido na França, Inglaterra, Holanda, Bélgica, Itália e Alemanha.

Contextualização do conto e sua raiz autobiográfica

“Linda, uma história horrível” aparece pela primeira vez no livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988. Obra da maturidade deste que é considerado um dos maiores contistas de sua época (o “pintor da vida moderna”, segundo o crítico literário Wilson Martins), *Os dragões...* foi o último livro de contos inéditos de Caio Fernando Abreu publicado em vida.

Ainda no ano da edição desse livro, saiu pela Editora Mercado Aberto a antologia *Mel & girassóis*, de contos do escritor já publicados anteriormente e organizados por Regina Zilberman; depois, ele publicou o infantojuvenil *As frangas* (1989) e seu segundo romance, *Onde andarás Dulce Veiga?* (1990), além da antologia *Ovelhas negras* (1995), com textos escritos entre 1962 e 1995, alguns deles só publicados anteriormente

em revistas, jornais e edições alternativas, e com esta antologia ganhou o Prêmio Jabuti. No início de 1996, saiu *Pequenas epifanias*, uma coletânea de crônicas de jornal. *Estranhos estrangeiros*, que se compõe da novela “Bem longe de Marienbad”, escrita e publicada primeiramente na França, além da novela “Pela noite” (do livro anterior *Triângulo das águas*, de 1983) e do conto “London, London” (do livro anterior *Pedras de Calcutá*, de 1977), teria ainda outros contos selecionados por Caio, que não viveu para acabar o livro, publicado em 1996, após sua morte.

Assim, *Os dragões...* constitui seu último livro de contos e pode ser considerado o melhor do contista, apesar dos emblemáticos contos de livros anteriores (dos quais se destaca *Morangos mofados*, de 1982), que geraram incontáveis peças teatrais e filmes, além de terem obtido sucesso entre leitores e crítica especializada.

Como apontou o jornalista e também crítico literário Geraldo Galvão Ferraz, o lirismo da linguagem de Caio e a sua competente seleção de imagens sensoriais ou não fazem dele um escritor com extrema capacidade de transmitir sinceridade ao texto. Sinceridade, verossimilhança, fundamentos da literatura de qualquer época, são questões caras à literatura contemporânea, que é marcada pelo urbano, espaço onde hoje cabem todas as vozes, as vozes de seres muito diversos, figuras fragmentadas e complexas. Em sua obra, encontramos um verdadeiro painel de figuras humanas, do mais vasto matiz. Os personagens de *Os dragões...* movem-se entre ruínas de um mundo decadente:

São homens e mulheres exilados dentro ou fora de si próprios, em permanente estado de ameaça por todos os vírus de fim de milênio – da solidão e violência à própria aids – e permanente busca de prazer. *Os dragões não conhecem o paraíso* pode quem sabe ser lido como um retrato do Brasil de hoje. Um retrato interior, tirado à beira do abismo, às vezes impiedosamente realista, mas de onde também podem brotar inesperados sopros de lirismo. Estas ficções, cenários e figuras são

dragões imperfeitos, como tentativas de encontrarem-se a si próprios – através do confronto com o mundo real, do autoconhecimento ou da necessidade cósmica de amor em torno da qual todas as personagens e textos giram. **Concêntricos, perturbadoramente vivos em sua desamparada atualidade.**” (ABREU, 1988, texto da orelha, não assinado, grifos meus)

“Linda, uma história horrível” tem raiz autobiográfica. O protagonista, um homem de meia idade, visita sua mãe, que mora na pequena Passo da Guanxuma, uma localidade do interior. Ele mora em São Paulo, capital. A mãe e a cadela, que se chama Linda, estão velhas e decadentes, assim como a velha casa da infância. Ele está doente e a visita deve-se ao intento de contar isso à mãe. O conto é a história desse encontro e sua impossibilidade, pois ele não acontece verdadeiramente. No retorno à casa, filho e mãe conversam sobre lembranças, pessoas próximas e seus trágicos destinos, passando ao largo do provável destino trágico do protagonista, que não é revelado justamente pela falta de um diálogo mais aberto. Ele não consegue revelar a ela que está com aids. A doença não é nomeada, mas sugerida.

Como é um conto, trata-se de ficção, embora muitos aspectos sugiram que a narrativa se aproxima de alguma forma da autoficção: o protagonista é um “exilado” (saiu de sua cidade natal, Passo da Guanxuma, uma referência à cidade de interior onde Caio nasceu), mora em São Paulo (o que se detecta pela referência ao restaurante La Casserole, do Largo do Arouche, e Caio morou muito tempo e por mais de uma vez em São Paulo) e está com aids (doença que o escritor teve e que o levou à morte).

Não há no conto o que Lejeune (1975, *apud* REMÉDIOS, 1997, p. 235) chama de “pacto autobiográfico”, isto é, o próprio texto apresentar-se como autobiografia. Muito embora não haja esse pacto, a narrativa sugere elementos da vida do escritor que, na sua base mais profunda, configuram o texto como literatura confessional, como muitos outros textos dele.

A referência ao Passo da Guanxuma no texto é uma clara alusão às suas origens, pois Caio nasceu em Santiago (“que era do Boqueirão”), cidade do Rio Grande do Sul próxima à fronteira com a Argentina. Essa localidade imaginária também aparece em outros textos dele. Caio explica no início do texto “Introdução ao Passo da Guanxuma” (do livro *Ovelhas negras*) a criação dessa cidade mítica:

A primeira vez que a cidade imaginária Passo da Guanxuma apareceu num conto meu foi em “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, escrito em 1984 e incluído no livro *Os dragões não conhecem o paraíso*. Naquele conto é narrado o assassinato de Dudu Pereira, que volta a aparecer aqui. Em outras histórias, voltou a aparecer o Passo, até que assumi a cidade, um pouco como a Santa Maria de Juan Carlos Onetti. Este texto, de 1990, pretendia ser o primeiro capítulo de um romance inteiro sobre o passado, tão ambicioso e caudaloso que talvez eu jamais venha a escrevê-lo. De qualquer forma, acho que tem vida própria, com o estabelecimento de uma geografia e esses fragmentos de histórias quase sempre terríveis respingados aqui e ali como gotas de sangue entre as palavras. (ABREU, 1995, p. 67)

Para Caio, a literatura devia ter a mesma força da vida: “...concebeu seu exercício de escrita como uma espécie de vida intensificada, vida concentrada em palavras. Escrevia com um amplo domínio do repertório das emoções humanas, que em sua literatura comparecem no palco do texto...” (FISCHER, 2009, p. 5)

Fischer ainda ressalta que sua obra sempre esteve repleta de cenas vividas pelo próprio escritor ou que poderiam ter sido vividas por qualquer outro de sua geração, para a qual a arte deveria estar a serviço da vida, a literatura devia ser um depoimento direto da experiência do escritor:

...a obra de Caio oferece um espetáculo de intensidade forte, caracterizado, entre outros traços, **pela constante ultrapassagem entre a ficção e a verdade factual, entre o inventado e o biográfico, numa fluência que correspondia, em última análise, a um dos ideais da geração hippie, da geração 68 – fazer da vida uma arte, transformar tudo em matéria digna, fossem os ideais políticos coletivos, fossem as demandas individuais em busca da felicidade.** A tal ponto se imiscuem **vida e ficção**, que muitos de seus contos parecem crônicas, e vice-versa, assim como suas cartas reais parecem textos escritos por personagens, para representação no palco. (FISCHER, 2009, p. 124-125, grifos meus)

Temas abordados no conto “Linda, uma história horrível”

Este estudo se propõe a analisar alguns temas recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu que aparecem no conto “Linda, uma história horrível”: a aids, o exílio (ou autoexílio), o desencanto e a decadência.

O conto traz para a ficção brasileira o tema da aids, já sugerido anteriormente em outros textos do autor, como se verá mais adiante. Em 1995, este conto foi incluído na antologia de *The Penguin Book of International Gay Writing*. Caio foi o tradutor da novela *Assim vivemos agora*, de Susan Sontag, escrita em 1986 e publicada no Brasil em 1995, provavelmente a primeira história de ficção sobre a aids. No conto analisado, a doença não se configura apenas como um traço biográfico do autor, mas como metáfora da solidão e do deslocamento do personagem.

A dicotomia metrópole/cidade natal, recorrente em alguns textos de Caio e presente em “Linda, uma história horrível”, refere-se ao tema do exílio, ou autoexílio, que o personagem experimenta, metáfora do sujeito desenraizado, deslocado, desajustado. O tema do exílio é próprio da literatura do século XX, marcada pelo trânsito, tanto na vida quanto na ficção, do rural para o urbano, pela migração em massa para as cidades (CANDIDO, 1989, p. 211). No caso de Caio, foi um autoexílio, uma escolha, sair de sua terra natal (ou mesmo do Brasil do período ditatorial)

para circular por meios urbanos mais modernos e condizentes com suas escolhas de vida e sua necessidade de trabalhar como escritor.

O desencanto, o irremediável, a decadência, marcas indeléveis de toda a obra de Caio Fernando Abreu, também estão presentes no conto analisado, caracterizando a relação já bastante desgastada entre os personagens e a condição dos dois: a velhice da mãe e a doença do filho.

A seguir, discorre-se sobre cada um desses temas, tanto na vida/obra do autor como no conto especificamente.

O tema da aids na obra do autor

Nos anos 80, quando surgiram no Brasil as primeiras notícias sobre a aids, a doença era tratada com desinformação e preconceito. Eram comuns manchetes como “Raro câncer encontrado em 41 homossexuais”, “Peste gay mata dois em S. Paulo” e outras bastante catastróficas, alarmantes e preconceituosas. Era considerada uma doença maldita, uma sina, uma sentença de morte.

Sontag (1984) estudou o estigma do câncer em ensaio de grande relevância. Seu ponto de vista é de que a doença não é uma metáfora, não deve ser vista de forma figurada, pois isso gera desinformação e preconceito. Assim como a tuberculose, o câncer já foi considerado como uma doença da paixão, e ambas, por serem incuráveis muitas vezes, passaram a ser vistas como doenças malditas. Fazendo-se uma coerente analogia, o mesmo se pode dizer da aids, uma doença que, na época do seu surgimento, foi relacionada às mesmas metáforas e preconceitos, incluindo-se ainda o julgamento moralista de que era uma doença relacionada à promiscuidade e à homossexualidade.

Embora, inadvertidamente, se possa pensar que Caio pela primeira vez tratou da aids nesse conto de 1988, podemos verificar que o tema já lhe era caro há tempos, desde o ano zero da aids no Brasil.

Mendes (1998, p. 218) elenca textos de várias épocas em que Caio figurativizou o tema:

Considerado pelo crítico Marcelo Secron Bessa como o escritor brasileiro que por mais vezes figurativizou a aids, Caio Fernando Abreu incluiu-a em diversos textos seus, que vão de **‘Pela noite’**, uma das três novelas do livro *Triângulo das águas* (1983), a certos contos de ***Os dragões não conhecem o paraíso*** (1988) e ***Ovelhas negras*** (1995), além de **diversas crônicas jornalísticas** e do romance ***Onde andaré Dulce Veiga?*** (1990), onde ocorre ‘uma história de amor entre dois contaminados’ (ABREU, 1995a, p. 5). Na peça teatral ***Zona contaminada*** (1982), que ‘não por acaso’ foi escrita no ‘ano zero da proliferação da AIDS no Brasil’ (CASTELLO, 1994, p. 3), uma personagem chama a atenção para o fato de outra ter ‘a Peste’ embora a doença esteja ‘em seus estágios iniciais’ (ABREU, 1997, p. 66). Outro texto escrito para o teatro, ***O homem e a mancha*** (1994), é uma ‘livre releitura do Dom Quixote, de Miguel de Cervantes’ (ABREU, 1997, p. 95), no qual a mancha funciona como ‘uma metáfora para as marcas deixadas pela aids’ (FERREIRA, 1996, p. 4). No filme ***Romance*** (1988), que tem Abreu como um dos roteiristas, uma personagem morre ‘misteriosamente, possivelmente de aids’ (EWALD FILHO, 1988, p. 13).

A aids no conto

Não há menção direta à aids na narrativa, mas fica muito evidente para o leitor que o protagonista tem a doença, pois há muitos indícios dela: as manchas estão por toda parte – tapete, roupão, parede, xícara, mãe, Linda e filho –, numa clara referência às manchas do Sarcoma de Kaposi, proveniente da aids; as flores roxas do roupão da mãe também sugerem as manchas roxas ou avermelhadas próprias do Sarcoma de Kaposi.

Em certo momento do conto, depois que o protagonista desiste de contar da doença pela completa falta de jeito e também pela pouca receptividade da mãe, há outra referência à doença que a mãe evoca:

Ele fez que sim. Ela acariciou as orelhas sem pelo da cadela. Depois olhou outra vez direto para ele:

– Saúde? **Diz que tem umas doenças novas aí, vi na tevê. Umas pestes.** (grifos meus)

O trecho final do conto demonstra que o protagonista está contaminado e com a doença já manifestada, pois menciona as manchas do seu peito e o nódulo inchado no pescoço:

Um por um, foi abrindo os botões. Acendeu a luz do abajur, para que a sala ficasse mais clara quando, sem camisa, começou a acariciar **as manchas púrpura, da cor antiga do tapete na escada – agora, que cor? – espalhadas embaixo dos pelos do peito. Na ponta dos dedos, tocou o pescoço. Do lado direito, inclinando a cabeça, como se apalpassse uma semente no escuro.** Depois foi dobrando os joelhos até o chão. Deus, pensou, antes de estender a outra mão para tocar no pelo da cadela quase cega, cheio de manchas rosadas. Iguais às do tapete gasto da escada, iguais às da pele do seu peito, embaixo dos pelos. Crespos, escuros, macios. (grifos meus)

Apesar do conteúdo trágico, o extremo lirismo também caracteriza as narrativas de Caio Fernando Abreu, e esta particularmente. O linfonodo do pescoço é poeticamente retratado como uma semente: em vez de algo que sugere morte, um símbolo da vida que brota. Para se falar da morte, fala-se da vida. Afinal, a morte está na vida, compõe seu ciclo.

O tema do exílio e autoexílio na vida e na obra do autor

Antes de se abordar o exílio ou autoexílio no conto “Linda, uma história horrível”, deve-se observar o tema na própria biografia de Caio Fernando Abreu.

Jovem ainda, ele saiu de sua cidade natal, Santiago, quase na fronteira com a Argentina, para morar na capital Porto Alegre, onde publicou seus primeiros contos. cursou Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, depois Artes Dramáticas, mas abandonou os dois cursos para dedicar-se ao trabalho jornalístico no centro e sul do país, em revistas e jornais. Em 1968, compunha a primeira equipe de jornalistas da revista *Veja*, mas, perseguido pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), refugiou-se no sítio da escritora Hilda Hilst, em Campinas, São Paulo. No início da década de 1970, ele se autoexilou por um ano na Europa, morando, respectivamente, na Espanha, Suécia, Países Baixos, Inglaterra e França. Em 1971, estava morando no Rio de Janeiro, onde publicou seu romance *Limite branco*, escrito aos 18 anos, e trabalhou nas revistas *Manchete* e *Pais e Filhos*. Em 1972, Caio retornou a Porto Alegre, onde passou a trabalhar no jornal *Zero Hora*. No começo de 1973, faz um novo autoexílio na Europa, morando em Estocolmo, Amsterdã e Londres, onde trabalhou como faxineiro, lixeiro e modelo de belas-artes e de fotografia, só retornando ao Brasil em 1975, quando publica seu livro *O ovo apunhalado*. Em Porto Alegre novamente, trabalha como crítico teatral no jornal *Folha da Manhã* e continua escrevendo para teatro e atuando como ator. Em 1982, publica o livro *Morangos mofados*, seu maior sucesso editorial, pela Editora Brasiliense. Em 1983, mudou-se mais uma vez para o Rio de Janeiro, quando escreve *Triângulo das águas*, e em 1985 volta a residir em São Paulo, onde passa um longo período desta vez. A convite da Casa dos Escritores Estrangeiros, ele voltou à França em 1994 para escrever a novela *Bien loin de Marienbad*, publicada postumamente no livro *Estranhos estrangeiros*, regressando ao Brasil no mesmo ano por problemas de saúde. Descobrimo-se portador do vírus da aids, voltou à casa dos pais, em Porto Alegre, onde viveu até sua morte em fevereiro de 1996.

Como ele mesmo dizia, era meio Rimbaud, gostava de estar em movimento, não de criar raízes e se acomodar. E o exílio (ou o autoexílio) que experimentou deixaram nele marcas profundas.

O tema do exílio é uma metáfora dos sujeitos modernos, deslocados por excelência. O exílio parece em outros contos de Caio, como “Lixo e purpurina” (escrito em 1974 e publicada em 1995 no livro *Ovelhas negras*) e “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” (também do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988).

Souza (2011) acredita que há um personagem constante na obra do escritor gaúcho: “O sujeito moderno que não se insere em nenhum lugar e que está em permanente situação de desconforto e de desarticulação com o contexto em que vive”. Para a pesquisadora, o exílio “é uma experiência relevante para a história do século XX e largamente tematizada na literatura moderna, sobretudo por escritores forçados a sair de sua terra natal, tal como Caio Fernando Abreu”.

Ginzburg (2005) estudou os contos “Lixo e purpurina” (já mencionado) e “Os sobreviventes” (do livro *Morangos mofados*, de 1982), abordando as relações entre exílio, memória e história. Ele vai mais longe em sua análise, apontando o tema do duplo exílio:

Por um lado o indivíduo sente-se exilado por estar fisicamente fora de sua cidade natal ou do país de origem que em grande medida constitui sua identidade. Isso porque os locais de exílio (...) não acolhem totalmente o sujeito. Ao contrário, o que permanentemente se reafirma é essa sensação de não pertencimento, além das vivências de exclusão, preconceito, violência e dificuldades materiais largamente narradas (...). Por outro, esse deslocamento parece definir esses personagens, de tal modo que não podemos afirmar que ter saído da terra natal seja a única razão para que eles se sintam permanentemente cindidos internamente. É [uma] cisão mais interna, intrínseca ao desejo, que rege a subjetividade dos personagens e transcende a questão do exílio.

Araújo (2012) usa a expressão *estrangeiro eterno* para falar de personagens de Caio e também do próprio escritor:

Como seus personagens, **Caio se sentia estrangeiro eterno, irremediável, um estranho estrangeiro, sem paz fora da própria terra, incapaz de viver nela.** Em quase todos os contos, o escritor aborda seus temas preferidos: **o estranhamento, a solidão, a dor e o sentimento de marginalização.** (grifos meus)

O exílio e autoexílio no conto

O estranhamento, próprio dos sujeitos exilados, é percebido em alguns momentos do conto, que tem cunho autobiográfico, como já comentado:

A xícara amarela tinha uma nódoa escura no fundo, bordas lascadas. Ele mexeu o café, sem vontade. **De repente, então, enquanto nem ele nem ela diziam nada, quis fugir.** Como se volta a fita num videocassete, de costas, apanhar a mala, atravessar a sala, o corredor de entrada, ultrapassar o caminho de pedras do jardim, sair novamente para a ruazinha de casas quase todas brancas. **Até algum táxi, o aeroporto, para outra cidade, longe do Passo da Guanxuma, até a outra vida de onde vinha. Anônima, sem laços nem passado. Para sempre, para nunca mais.** Até a morte de qualquer um dos dois, teve medo. E desejou. Alívio, vergonha. (grifos meus)

Muitas outras passagens do conto nos trazem elementos que denotam o sentimento de exílio vivido pelo personagem, como quando expressa a saudade que sente da velha mãe ou constata que mora só e ninguém ficaria sabendo se morresse:

– Que que foi? – perguntou, lenta. E esse era o tom que indicava a abertura para um novo jeito. Mas ele tossiu, baixou os olhos (...).

– Nada, mãe. Não foi nada. **Deu saudade, só isso. De repente, me deu tanta saudade. Da senhora, de tudo.**

(ABREU, 1988, p. 16, grifos meus)

– (...) Eu podia morrer aqui dentro. Sozinha. Deus me livre. Ela nem ia ficar sabendo, só se fosse pelo jornal. Se desse no jornal. Quem se importa com um caco velho?

Ele acendeu um cigarro. Tossiu forte na primeira tragada.

– **Também moro só, mãe. Se morresse, ninguém ia ficar sabendo.** E não ia dar no jornal.

(ABREU, 1988, p. 16-17, grifos meus)

O tema da decadência

A relação entre a mãe e o filho no conto está desgastada há tempos. Segundo Ricardo A. Moreira (2009), há um saudosismo de momentos familiares que só contribui para o aumento da melancolia do momento presente, pois os faz relembrar a fatalidade que acometeu os parentes e que também os cerca, pois o futuro para eles não existe. Ela, porque está velha e cansada; ele, porque está doente, e para sua doença não há cura.

A mãe está mais velha e tem cheiro de carne velha, sozinha há anos, a “voz tão rouca”, o adjetivo *azedo* é usado duas vezes para se referir a ela; as mãos “cheias de manchas escuras, ele viu, como sardas (*ce-ra-to-se*, repetiu mentalmente), pintura alguma nas unhas rentes dos dedos amarelos de cigarros”, “as costas dela, tão curvas. Parecia mais lenta...”.

A cadela está quase cega e sarnenta: “Uma inútil, sarnenta. Só sabe dormir, comer e cagar, esperando a morte.”; “velha que dá medo”.

O ambiente da casa é decadente: “E reviu o tapete gasto, antigamente púrpura, depois apenas vermelho, mais tarde rosa cada vez

mais claro – agora, que cor?”; “Manchadas de gordura, as paredes da cozinha. A pequena janela basculante, vidro quebrado. No furo do vidro, ela colocara uma folha de jornal. *País mergulha no caos, na doença e na miséria* – ele leu. E sentou na cadeira de plástico rasgado.”; “A xícara amarela tinha uma nódoa escura no fundo, bordas lascadas.”

A velha cadela e a velha mãe esperam a morte, assim como o filho magro e doente. Os personagens do conto refletem a decadência da casa antiga na cidade interiorana, símbolo de retorno a um passado que o protagonista deixou para trás e resgata agora, quando não tem mais muito tempo de vida. Nessa história ficcional aparentemente destituída de beleza há um grande lirismo, apesar de tantos elementos trágicos. Por isso o título é “Linda, uma história horrível”: expressa as contradições da vida, sua grandeza e decadência, sua beleza e tragédia.

A intertextualidade e sua recorrência na obra Caio Fernando Abreu

Genette (1982) relaciona a intertextualidade, termo explorado por Julia Kristeva, à copresença de dois ou vários textos, ou seja, a presença efetiva de um texto em outro. Tais relações podem se estabelecer de três formas distintas:

- *citação*: forma mais explícita de intertextualidade (com aspas, com ou sem referência precisa),
- *plágio*: forma menos explícita e menos canônica, é um empréstimo não declarado;
- *alusão*: caracterizada por um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e outro.

Koch, Bentes e Cavalcante (2008) distinguem a intertextualidade explícita da intertextualidade implícita. A explícita caracteriza-se pela possibilidade que se tem de resgatar o intertexto pela menção feita a este em um segundo texto. Isto é, a intertextualidade explícita ocorre quando

há citação da fonte do intertexto. A implícita, por sua vez, se caracteriza pela presença de um intertexto, mas sem menção explícita a ele. Esse tipo de intertextualidade ocorre sem citação expressa da fonte, cabendo ao interlocutor recuperá-la na memória para construir o sentido do texto.

Na literatura de Caio Fernando Abreu, há constantes referências a autores do seu universo cultural (em citações, dedicatórias, epígrafes, índice onomástico), como alusões ou verdadeiras homenagens: Clarice Lispector, Hilda Hilst, Júlio Cortázar, Jorge Luís Borges, Adélia Prado, Doris Lessing, Herman Hesse, Fernando Pessoa, Caetano Veloso, Beatles e inúmeros outros.

Seus artistas de formação, que o influenciaram na vida e na literatura que produziu, além de terem sido muitas vezes citados, interferiram de alguma forma até na estrutura de suas narrativas, nos momentos de experimentalismo formal. Um exemplo disso é o livro *Triângulo das águas* (1983), que traz uma narrativa com estrutura semelhante ao romance *As ondas*, de Virginia Woolf. O livro todo é composto com base nos signos astrológicos do elemento água (câncer, escorpião e peixes), o que dá origem ao título, isso por influência da contracultura.

Como sua obra aborda os períodos da contracultura e da abertura política, ele faz um registro da maneira de viver das gerações 70, 80 e 90. Para tanto, vai compor um panorama cultural de seu tempo também por meio dos artistas que cita, demonstrando dessa forma como a arte representa o humano, a sua essência.

Intertextos no conto

A intertextualidade, tão frequente em toda a obra literária de Caio Fernando Abreu, aparece no conto analisado em alguns momentos. Descobrir os intertextos usados e entender esse diálogo com outros autores faz com que alguns sentidos da história sejam revelados e outros ampliados.

· Epígrafe

O conto dialoga com a epígrafe de Cazuzza, de temática bastante decadente, para compor o clima da narrativa.

*Você nunca ouviu falar
em maldição
nunca viu um milagre
nunca chorou sozinha
num banheiro sujo
nem nunca quis ver a face
de Deus.*
(Cazuzza, “Só as mães são felizes”)
(ABREU, 1988, p. 13)

· Verso de Ana Cristina Cesar

Um único verso de Ana Cristina Cesar é usado no conto para apresentar o clímax da história, o momento em que o filho vai falar para a mãe que tem aids. Sugere uma situação impactante, divisora de águas, muito embora essa confissão não tenha acontecido porque a mãe interfere no seu intento.

Mocidade independente

Pela primeira vez infringi a regra de ouro e voei pra cima sem medir mais as consequências. Por que recusamos ser proféticas? E que dialeto é esse para a pequena audiência de serão? Voei pra cima: é agora, coração, no carro em fogo pelos ares, sem uma graça atravessando o Estado de São Paulo, de madrugada, por você, e furiosa: **é agora, nesta contramão.** (CESAR, 1982, p. 18)

Levantou os olhos, pela primeira vez olhou direto nos olhos dela. Ela também olhava direto nos olhos dele. Verde desmaiado por trás das lentes dos óculos, subitamente muito atentos. Ele pensou: ***é agora, nesta contramão****. Quase falou. Mas ela piscou primeiro. Desviou os olhos para baixo da mesa, segurou com cuidado a cadela sarnenta e a trouxe até o colo.

*Ana Cristina Cesar, *A teus pés*.

(ABREU, 1988, p. 18)

· **Manchete de jornal**

A manchete de jornal que o autor cria para representar uma notícia real de jornal da época serve para trazer à tona a situação em que viviam os personagens, um momento do Brasil bastante complicado por questões políticas e sociais, o que reforça a decadência do ambiente:

As costas dela, tão curvas. Parecia mais lenta, embora guardasse o mesmo jeito antigo de abrir e fechar sem parar as portas dos armários, dispor xícaras, colheres, guardanapos, fazendo muito ruído e forçando-o a sentar – enquanto ele via. Manchadas de gordura, as paredes da cozinha. A pequena janela basculante, vidro quebrado. No furo do vidro, ela colocara uma folha de jornal. ***País mergulha no caos, na doença e na miséria*** – ele leu. E sentou na cadeira de plástico rasgado.

(ABREU, 1988, p. 15)

· **Discurso televisivo dos anos 80**

No conto, a mãe, para perguntar se o filho sabe da aids, usa um discurso próprio da mídia da época do surgimento da aids no Brasil, de cunho um tanto preconceituoso:

– Mas vai tudo bem?

– Tudo, mãe.

– Trabalho?

Ele fez que sim. Ela acariciou as orelhas sem pelo da cadela. Depois olhou outra vez direto para ele:

– **Saúde? Diz que tem umas doenças novas aí, vi na tevê. Umas pestes.**

– Graças a Deus – ele cortou. Acendeu outro cigarro, as mãos tremiam um pouco. E a dona Alzira, firme?

(ABREU, 1988, p. 18)

· Autorreferências

Em “Linda, uma história horrível”, Caio cita a si mesmo quando retoma a sua cidade imaginária Passo da Guanxuma, criada primeiramente no conto “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, do mesmo livro *Os dragões...* (de 1988) mas escrita anteriormente, em 1984. Em livro posterior a *Os dragões...* (*Ovelhas negras*, de 1995), ele explica melhor todas essas referências ao Passo da Guanxuma em sua obra, com a menção das datas:

A primeira vez que *a cidade imaginária Passo da Guanxuma* apareceu num conto meu foi em “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, escrito em 1984 e incluído no livro *Os dragões não conhecem o paraíso*. Naquele conto é narrado o assassinato de Dudu Pereira, que volta a aparecer aqui. Em outras histórias, voltou a aparecer o Passo, até que assumi a cidade, um pouco como a Santa Maria de Juan Carlos Onetti. Este texto, de 1990, pretendia ser o primeiro capítulo de um romance inteiro sobre o Passado tão ambicioso e caudaloso que talvez eu jamais venha a escrevê-lo. De qualquer forma, acho que tem vida própria, com o estabelecimento de uma geografia e esses fragmentos de histórias quase sempre terríveis respingados aqui e ali como gotas de sangue entre as palavras.

(ABREU, 1995, p. 67)

A xícara amarela tinha uma nódoa escura no fundo, bordas lascadas. Ele mexeu o café, sem vontade. De repente, então, enquanto nem ele nem ela diziam nada, quis fugir. Como se volta a fita num videocassete, de costas, apanhar a mala, atravessar a sala, o corredor de entrada, ultrapassar o caminho de pedras do jardim, sair novamente para a ruazinha de casas quase todas brancas. **Até algum táxi, o aeroporto, para outra cidade, longe do Passo da Guanxuma, até a outra vida de onde vinha.** Anônima, sem laços nem passado. Para sempre, para nunca mais. Até a morte de qualquer um dos dois, teve medo. E desejou. Alívio, vergonha. (ABREU, 1988, p. 15)

Em “Linda, uma história horrível”, Caio ainda retoma a metáfora dos morangos, de seu livro *Morangos mofados* (1982), numa autorreferência sutil:

E a cada dia ampliava-se na boca aquele ***gosto de morangos mofando***, verde doentio guardado no fundo escuro de alguma gaveta. (...)

Na parede a natureza-morta com secas uvas brancas, peras pálidas, macilentas maçãs verdes. Nenhuma melancia escancarada, nenhuma pitanga madura, nenhuma manga molhada, nenhum morango sangrento. **Um morango mofado** – e este gosto, senhor, sempre presente em minha boca? (...)

Abriu os dedos. Absolutamente calmo, absolutamente claro, absolutamente só enquanto considerava atento, observando os canteiros de cimento: será possível plantar morangos aqui? Ou se não aqui, procurar algum lugar em outro lugar? **Frescos morangos vivos vermelhos.**

Achava que sim.

Que sim.

Sim.

(ABREU, 1983, p. 138, 139, 145, grifos meus)

Ela sentou à frente dele, o robe abriu-se. Por entre as flores roxas, ele viu as inúmeras linhas da pele, papel de seda amassado. Ela apertou os olhos, espiando a cara dele enquanto tomava um gole de café.

– Que que foi? – perguntou, lenta. E esse era o tom que indicava a abertura para um novo jeito. Mas ele tossiu, baixou os olhos para a estampa de losangos da toalha. Vermelho, verde. Plástico frio, **velhos morangos**.

– Nada, mãe. Não foi nada. Deu saudade, só isso. De repente, me deu tanta saudade. Da senhora, de tudo.

(ABREU, 1988, p. 16, grifos meus)

Referências

ABREU, C. F. *Morangos mofados*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Cantadas Literárias)

ABREU, C. F. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ABREU, C. F. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: Sulina, 1995.

ABREU, C. F. *Além do ponto e outros contos*. Seleção e organização de Luís Augusto Fischer. São Paulo: Ática, 2009.

ARAÚJO, R. da C. Alguns fragmentos e pequenas epifanias de Caio Fernando Abreu. *Revista Partes*, ano 5, 6 set. 2012. Disponível em: <<http://www.partes.com.br/cultura/algunsfragmentos.asp>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

CANDIDO, A. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 199-215. (Série Temas, v. 1: Estudos Literários)

CESAR, A. C. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

FISCHER, L. A. A vida pela obra, a obra pela vida. In: ABREU, C. F. *Além do ponto e outros contos*. Seleção e organização de Luís Augusto Fischer. São Paulo: Ática, 2009. p. 5-6.

FISCHER, L. A. A língua da verdade. In: ABREU, C. F. *Além do ponto e outros contos*. Seleção e organização de Luís Augusto Fischer. São Paulo: Ática, 2009. p. 124-125.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos por Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GINZBURG, J. Exílio, memória e história: notas sobre “Lixo e purpurina” e Os sobreviventes. *Revista Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 8, p. 36-45, 2005.

KOCH, I. V.; BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. M. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

MENDES, F. O. Linda, uma história horrível: a literatura encontra o vírus da aids. *Itinerários*, Araraquara, n. 13, p. 217-223, 1998.

MOREIRA, R. A. *A história horrível para ser contada depois de agosto: uma análise de dois contos de Caio Fernando Abreu*. *Revista Literatura e Autoritarismo*. Dossiê “Cultura Brasileira Moderna e Contemporânea”. Dez. 2009.

REMÉDIOS, M. L. R. (Org.). *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

ROCHA, H. L. B. *Matizes de cultura de massa na obra de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada), Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL) – UFRN, 2014. Disponível em: <[https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/20274/1/HudsonLimaBezerraRocha_DISSERT.pdf](https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/20274/1/HudsonLimaBezerraRocha DISSERT.pdf)>. Acesso em: 20 jun. 2016.

SONTAG, S. *A doença como metáfora*. Trad. de Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Graal, 1984. (Coleção Tendências, v. 6).

SOUZA, T. T. de. “*Lixo e purpurina*” e “*Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga*”: narradores e narrativas em conflito. *Itinerários*, Araraquara, n. 32, p. 83-98, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/4578/3980>>. Acesso em: 17 mar. 2016.

A QUESTÃO DE GÊNERO NAS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS SHAKESPEARIANAS DE AKIRA KUROSAWA

Autora: Suzana Tamae Inokuchi (UFPR)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Célia Arns de Miranda (UFPR)

Resumo: O diretor japonês Akira Kurosawa transporta as tragédias shakespearianas *Macbeth* e *Rei Lear* para o Japão feudal, respectivamente, em *Trono Manchado de Sangue* (1957) e *Ran* (1985). Em *Ran*, existe a necessidade de uma inversão de gêneros, para que a história seja verossímil no feudalismo japonês, visto que apenas os filhos homens tinham direito à herança neste período. O papel das mulheres era aparentemente secundário, como esposas e mães. Porém, algumas delas atuavam nas sombras, manipulando e controlando o poder masculino desta posição de desvantagem, influenciando-os e conduzindo-os para onde elas desejavam, como marionetes. Assim, neste universo cultural, o diretor coloca duas mulheres no papel de antagonistas articuladoras dos acontecimentos trágicos (, em ambos os casos): Asaji – uma Lady Macbeth mais ardilosa e persistente ao longo da trama - e Kaede -- correspondente a Albany na peça shakespeariana, mas oposta em caráter e em intencionalidade. Ambição e vingança são, respectivamente, as motivações destas mulheres, que não conhecem limites para alcançar seus objetivos.

Palavras-chave: Tragédias. Shakespeare. Adaptação. Kurosawa.

Introdução

O diretor japonês Akira Kurosawa era um leitor assíduo da literatura japonesa e mundial, tendo realizado adaptações em aproximadamente metade de sua obra fílmica. *Trono Manchado de Sangue* (1957) e *Ran* (1985) são dois exemplos disso, e constituem-se igualmente em traduções culturais e interseióticas, nas quais Akira Kurosawa transporta, respectivamente, as tragédias shakespearianas *Macbeth* e *Rei Lear* para o Japão feudal. Além destes dois filmes, em *O homem mau dorme bem* (1960), Kurosawa adaptou *Hamlet*¹ para o Japão do pós-guerra, mais especificamente para o início dos anos 60 do século XX. Ocorre ainda uma possível intratextualidade entre *Anatomia do medo* (1955) e *Ran*, pois o filme de 1955 antecipa questões de conflito familiar presentes em *Ran*.

Das três adaptações fílmicas da obra de Shakespeare realizadas por Kurosawa, *Trono Manchado de Sangue* a é a única identificada pelo diretor como tendo relação com Shakespeare. Segundo Donald Richie, *Macbeth* era seu “Shakespeare preferido” (1984, p. 116), que ele tencionava adaptar logo depois de terminar *Rashomon* (1950), “mas justamente naquela época foi noticiada a versão de Orson Welles”. (Id.) Roger Manvell afirma que este talvez “tenha sido o mais bem sucedido filme shakespeariano [embora] ele apresente raras palavras, e nenhuma delas de Shakespeare” (citado em HINDLE, 2007, p. 37).

Oblitera-se a inegável ressonância que as tragédias *Hamlet* e *Rei Lear* exercem, tanto em *O homem mau dorme bem* quanto em *Ran*². Esta relutância pode advir do fato de que o diretor teve como ponto de partida a ênfase em problemáticas específicas da situação de seu país no pós-guerra, tais como a perda ou deturpação dos valores tradicionais japoneses oriundos do código samurai. Em *O homem mau dorme bem*, esta deformação de valores se manifesta no universo corporativo, enquanto que em *Ran*, é o aspecto familiar, bem como o político, que norteiam a trama. Os textos shakespearianos foram adicionados ao enredo em um momento posterior.

Sobre esta relação entre *Rei Lear* e *Ran*, seu texto-fonte: Stephen Prince postula que *Ran* foi vagamente modelado no *Rei Lear* de Shakespeare e inspirado pelas pesquisas de Kurosawa sobre a História do Japão medieval. Ele se tornou fascinado pelo senhor guerreiro reputado como tendo três filhos excelentes e cogitou o que aconteceria se os três filhos tivessem sido, ao contrário, maus. O que sucede é a destruição de seu clã e domínios. (1999) Já o documentário A.K. relaciona *Ran* com a peça *Rei Lear*, ao afirmar que o “Tatsuya Nakadai interpreta Hidetora, ele é o *Rei Lear* e não é o *Rei Lear*, mais como o eco de Lear, reverberando nos muros do castelo construído por Kurosawa no monte Fuji³”. (MARKER, 1985, [filme])

Em contraposição com estes autores, para Donald Richie, o filme é “o *Rei Lear* de Shakespeare tornado mais ou menos japonês pela adição de partes de História japonesa. (1998, p. 214) E, ainda, que a “inspiração principal para *Ran* foi *Rei Lear*, e há muitas similaridades. Lear tem três filhas, apenas a mais jovem delas mostrava fidelidade parental. Shakespeare tem Gloucester; Kurosawa tem Tsurumaru. Lear possui um bobo, e Hidetora tem Kyôami; Cordélia morre, assim como Saburô. Há ainda charneca e reclamações tanto sobre servos frios e excessivamente barulhentos.” (1998, p. 216)

Outro fato relevante é que, enquanto Ozu, por exemplo, era conhecido tanto entre seus conterrâneos quanto no Ocidente como “o mais japonês dos diretores japoneses⁴” (ZEMAN, 1990, p. 109), Kurosawa era tido como o mais ocidentalizado. Além desta crítica superficial, a revista *Cahiers du cinema* e os cineastas da *Nouvelle Vague* francesa que assinavam os artigos da revista, tais como Jean-Luc Godard viam Kurosawa como um diretor menor como Kenji Mizoguchi (1898-1956) ou Yasujiro Ozu (1903-1963):

Desde que os filmes japoneses apareceram em nossas telas após a guerra, uma disputa estética reuniu os admiradores de Kurosawa

(*Rashomon*, *Os Sete Samurais*, *O Idiota*) contra os de Mizoguchi. Uma disputa que se tornou ainda mais acirrada pelo fato de que ambos os diretores têm sido frequentemente vencedores nos festivais. Nossos agradecimentos são devidos a Jean-José Richer por encerrar autoritariamente o debate: “Esta dupla distinção atribuída em estrita igualdade (a *Os sete samurais* e *Sansho Dayu* [*O intendente Sansho*], Veneza [Festival de Filmes] 1954) é injustificável. Não pode haver dúvida de que qualquer comparação entre Mizoguchi e Kurosawa recai irrefutavelmente à vantagem do veterano [Mizoguchi]. Isolado entre os diretores japoneses nossos conhecidos, ele transita entre o sedutor, mas menor nível de exotismo para um nível mais profundo onde não é necessária a preocupação com falso prestígio⁵ (1986, p. 70)

A distinção entre os diretores se mostra simplista e ignora o fato de que Kurosawa, tanto quanto os demais realizadores fílmicos de sua época, estava à procura de uma estética única, e retratava as questões japonesas e estava profundamente preocupado com os rumos de seu próprio país. Através tanto das adaptações e da apropriação de técnicas cinematográficas modernas oriundas do cinema ocidental, era o Japão contemporâneo que se delineava em cada uma de suas narrativas. Para isso, tanto o gênero *jidaigeki* – filmes de época tendo como figura central o guerreiro samurai – quanto o *gendaimono* – filmes de atualidade – foram utilizados.

Entretanto, esta competição se dava muito mais dentre os entusiastas e críticos do que entre os diretores em si. Kurosawa, em seu *Relato Autobiográfico*, cita que Ozu foi um dos membros da banca de examinadores durante o seu teste de direção do Ministério do Interior⁶. Ele foi uma presença amiga, que o salvou de se exasperar e perder a paciência com os censores durante o teste, e Kurosawa continuou a ser grato a ele por esse motivo. (1990, p. 195-196) Quanto a Mizoguchi, a admiração de Kurosawa transparece na maneira como o diretor cria a

abertura e o final de *Trono manchado de sangue*: “o filme começa e termina com a mesma imagem, colunas de pedra, as ruínas de um castelo, neblina pairando sobre o chão, sobre a qual a câmera se move. É muito parecido com as cenas de abertura e finalização em *O intendente Sansho* [1954] de Mizoguchi” (RICHIE, 1984, p. 118).

Decisões da tradução intermediática orientadas pela tradução cultural

Não é apenas para a *Cahiers du cinema* e outros críticos de cinema que Kurosawa causa polêmica. Também no que tange à adaptação, os filmes do diretor não são unanimidade. Assim, para Roger Manvel, *Trono manchado de sangue* é “uma transmutação, um destilar do tema *Macbeth*, e não uma adaptação⁷.” (citado em HINDLE, 2007: p. 36) Entretanto, contrapõe-se a esta visão a opinião de Maurice Hindle, que lega ao filme o *status* de obra de arte, ao afirmar que se trata “de um enredo produzido com nuances tão dramáticas e de complexidade humana comparáveis às de Shakespeare, embora pouco ou nada do texto original da peça esteja presente nas falas dos personagens dentro do filme”. (Id.) Além disso, continua o autor, esta adaptação “espelha o mérito de re-trabalhar de uma maneira radical uma peça shakespeariana para a grande tela a partir de uma cultura e história não-ocidentais. O resultado não tem paralelos no gênero de filmes shakespearianos.” (Ibid.: p. 99) Essa afirmação caracteriza a tradução cultural em *Kumonosu-jô*.

As inter-relações entre a literatura, o teatro e as demais artes podem [...] ser estudadas como formas de traduções - ou transposições intersemióticas entre textos de códigos diversos. (DINIZ, 1999, 13) Neste contexto, esta forma de tradução consiste no diálogo entre formas de arte distintas, ou seja, entre sistemas semióticos/mídias diversos. São os textos resultantes destes diálogos que Gérard Genette denominou figuradamente como palimpsesto⁸ – ou, mais propriamente, *hipertexto* --o conceito em

que se acha englobada a gama de “todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou imitação” (2005). Já para Julio Plaza a tradução intermediática é percebida:

[...] como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito de sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (2003)

A criação artística da contemporaneidade, ainda segundo Plaza, acha-se drasticamente influenciada pelos meios de “repro-produção de linguagens.” (PLAZA, 2003: p. 206) Há uma profunda e radical transformação cultural devido à dominação dos sistemas eletrônicos, “que transmutam as formas de criação, geração, transmissão, conservação e percepção de informação.” (PLAZA, 2003: p. 207) Neste sentido, não é possível ignorar o fato de que Kurosawa, ao se utilizar de técnicas ocidentais de filmagem, recriando-as de maneira a auxiliarem no ato de contar as suas histórias **orientais**, nada fez além de se apropriar de maneira magistral de recursos disponíveis em sua época.

A tradução cultural deve estabelecer uma “relação de interpretância [, que consiste em] avaliar a distância entre cultura-fonte e cultura-alvo e decidir sobre a atitude a ser tomada em face da cultura-fonte. Porém, tal escolha não é de ordem técnica: envolve toda uma visão sociopolítica da cultura” (PAVIS, 2008, 145-46) O autor utiliza ainda a imagem de uma ampulheta para ilustrar o processo de tradução cultural; sendo que a cúpula superior corresponde à cultura-fonte e a cúpula inferior, à cultura-alvo. Ao passar pelo estreito gargalo da ampulheta, apenas alguns aspectos da cultura-fonte são preservados. Os demais são transformados durante o processo, ou são substituídos por aspectos ligados à cultura-alvo. (2008, p. 3).

A prática desta tradução cultural

No sentido de tornar as tragédias *Macbeth* e *Rei Lear* próximas à cultura nipônica, o texto shakespeariano permaneceu preso no gargalo da ampulheta, não sendo mantido nas versões filmicas de Kurosawa. Além disso, o diretor efetuou a transposição de ambos os heróis trágicos para o Japão feudal, representado pela figura do samurai e seu estrito código de honra. Dentro desse momento histórico, o diretor escolheu o Período *Sengoku*, que durou de 1392 a 1568 e se constituiu em uma época permeada por conflitos generalizados (guerra civil intra e entre feudos). Este momento conturbado é assim descrito por Asaji/Lady Macbeth: “Este é um mundo em que, para benefício próprio, um pai mata um filho e um filho mata um pai”⁹. (KUROSAWA, 1957: [filme])

Em *Trono manchado de sangue*, Taketori Washizu/Macbeth é um samurai que, a partir de uma profecia, acaba sendo levado a assassinar o senhor feudal a quem serve e se tornar seu sucessor, devido às intrigas de sua mulher, Asaji.

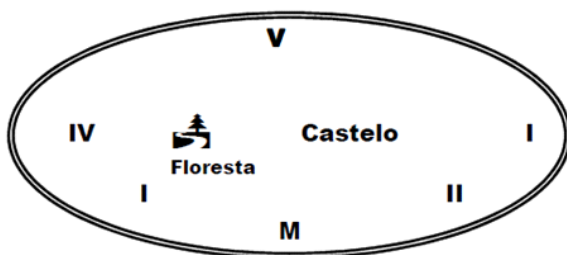
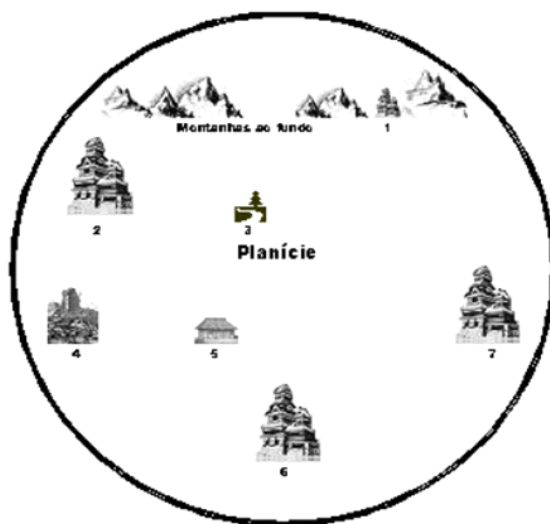


Diagrama do feudo do Castelo da Teia de Aranha

Já em *Ran*, após dividir o feudo entre seus dois filhos mais velhos, o primogênito Tarô/Goneril e o segundo filho Jirô/Regan (e deserdar o terceiro, Saburô), Hidetora Ichimonji/Lear se vê traído pelos dois, instigados pela sua nora Kaede/Albany, a esposa de seu primogênito que, após a morte deste, torna-se amante do cunhado Jirô.

Diagrama do feudo Ichimonji¹⁰

A noção de feudo delimita a extensão geográfica referente ao enredo à disputa de uma única propriedade e também às disputas desta com os feudos adjacentes. Questões como as disputas de poder, a lealdade, a traição iminente acabam ficando mais concentradas e, ao mesmo tempo, restritas. Ao transformar a figura do rei em um senhor feudal, a premissa existente na tragédia shakespeariana *Macbeth* de uma volta à ordem anterior ao conflito – segundo a grande pirâmide medieval dos seres –, após a morte do protagonista, é rompida. A tragédia fílmica de Kurosawa é iniciada pela já citada visão da destruição do feudo. Em *Ran*, o castelo I, centro do poder do feudo, arde em chamas enquanto a guerra intra-feudo continua. O fim se anuncia na fala de um conselheiro que afirma que o artil de Kaede foi bem sucedido e o feudo está perdido. (KUROSAWA, 1985: [filme])

A transformação do protagonista em um valoroso samurai modifica a personalidade de grande parte dos personagens da narrativa. Como samurai, Washizu segue o conjunto de preceitos de conduta contidos no Caminho do Guerreiro (*Bushidô*) – cujos valores primordiais são: a justiça, a bravura, a benevolência, a cortesia, a veracidade, a honra, a lealdade. Os samurais “eram lendários guerreiros que no antigo Japão levavam vidas nobres e violentas regidas pelos ditames da honra, da integridade pessoal e da lealdade [O código de valores de conduta era parte do mesmo modo de vida que admitia as guerras e as disputas pelo poder.] “Por trás desses princípios encontra-se um desejo que sobressai aos ditames impostos pelo serviço a outrem. Trata-se da necessidade de ser reconhecido” (TURNBULL, 2006: p. 7).

Um samurai deve antes de tudo ter sempre em mente, dia e noite, desde a manhã de ano novo, quando pega os palitos para tomar café, até a noite do último dia do ano, quando paga suas faturas, o fato de que um dia irá morrer. Essa é a sua principal tarefa. (YUZAN, Daidoji, citado em *Bushidô /Práticas do Bushidô*.)

Os samurais “eram lendários guerreiros que no antigo Japão levavam vidas nobres e violentas regidas pelos ditames da honra, da integridade pessoal e da lealdade.” [...] O código de valores de conduta era uma parte do mesmo modo de vida que admitia as guerras e as disputas pelo poder. Além disso, “por trás desses princípios encontra-se um desejo que sobressai aos ditames impostos pelo serviço a outrem. Trata-se da necessidade de ser reconhecido”. [...] Além disso, “por trás desses princípios encontra-se um desejo que sobressai aos ditames impostos pelo serviço a outrem. Trata-se da necessidade de ser reconhecido”. (TURNBULL, 2006, p. 7)

O surgimento das duas vilãs intratextuais

Neste contexto heróico dos guerreiros samurai, houve a necessidade de criar duas antagonistas, Asaji em *Trono machado de sangue* e Kaede, em *Ran*. Entre elas, existe uma clara relação intratextual, observada por Mitsuhiro Yoshimoto: “Lady Kaede recorda-nos de Asaji em *Trono manchado de sangue*, outro filme de Kurosawa baseado em uma peça de Shakespeare¹¹.” (2000, p. 356)

Assim como elas, várias figuras históricas femininas deste e de outros períodos elas utilizaram a manipulação, a sedução e outros artifícios para influir nas decisões de um feudo ou até do país como um todo. Isto porque no universo samurai cabia à mulher uma posição inferior à do homem, assim, a mulher deveria agir nas sombras no intuito de galgar poder. Houve, igualmente, a necessidade de transformar as filhas de Lear nos filhos de Hidetora, devido à verossimilhança histórica, pois os direitos de herança ao título e ao feudo reservados apenas para filhos varões. A posição da mulher é assim descrita:

Gênero e classe têm contribuído historicamente para a estratificação. No século 12, mulheres herdavam e gerenciavam propriedades. Em governos feudais posteriores, o status das mulheres decaiu. Mulheres camponesas podiam tomar decisões e se mover livremente, mas mulheres de classes sociais mais altas estavam sujeitas às regras de um governo patrilinear e patriarcal para controlar a sociedade¹². (Japanese Women: A Step Behind?)



Na sociedade samurai, o casamento era regido por interesses políticos ligados às alianças políticas e às guerras de expansão dos feudos. Este é um tema que permeia ambos os filmes de Kurosawa. Os cônjuges eram estranhos – que se conheciam no altar – e, muitas vezes, oriundos de feudos inimigos. Esta falta de intimidade e confiança para com o cônjuge é uma característica de Asaji, que manipula o marido através de sucessivos ardis, sem que com isso o considere um parceiro ou aliado. Ele é apenas um meio para um fim específico: legar o feudo a um herdeiro, a alguém

do seu sangue que perpetuará a sua linhagem. Alguns destes casamentos – como acontece com Kaede – são empreendidos à força entre um dos filhos do feudo vencedor e uma das filhas do feudo vencido. No caso específico desta vilã o casamento dela com Tarô já havia sido acordado entre seu pai e Hidetora, selando a aliança entre os dois feudos, quando ele atacou o castelo I à traição, matando toda a família dela.

Outro elo intratextual entre as vilãs Asaji e Kaede é a intriga. Ambas usam as mais sórdidas insinuações, mentiras e intrigas como armas para conquistarem seus objetivos. O veneno de cada uma delas age em um *crescendo*, tal qual em uma peça musical, infectando ambos os feudos até sua destruição total. Entretanto, elas agem desta forma por motivações distintas. Asaji é encarnação da ambição desmedida de Macbeth no texto-fonte. Seu único anseio é ver alguém de seu próprio sangue – seu filho por nascer – como senhor do feudo do Castelo da Teia de Aranha. Utiliza o temor de Washizu de ser morto à traição para conseguir seu intento. Para tanto, ela instiga o marido, sem sucesso, através da profecia da velha *mononoke*¹⁴. Depois, tenta-o com a ideia de se tornar Daimyô e posteriormente, unificar o país e se tornar Shogun, mas Washizu acha não se convence. Então, ela o instiga através do temor do marido de ser morto à traição.

Por fim, o elemento mágico e sobrenatural relaciona novamente os dois filmes. Em *Trono manchado de sangue*, as bruxas viram uma criatura sobrenatural do imaginário japonês, a já citada *mononoke*, que, segundo Walther G Von Krenner, “refere-se originariamente a espíritos mal-intencionados¹⁵”. (2015, p. 126) O sobrenatural japonês possui um vasto panteão de criaturas sobrenaturais, que vai “do maligno ao monstruoso, [do] demoníaco ao divino, e tudo o que exista entre eles. Muitos deles parecem estranhos e assustadores – até mesmo demoníacos – da perspectiva humana.¹⁶” (2015, sinopse digital) *Yûrei*, os espíritos dos mortos japoneses, são evocados tanto na aparição do fantasma de Miki/Banquo, quanto nos espíritos dos guerreiros mortos, durante a última

profecia do *mononoke*, na floresta. Os fantasmas ocidentais, que podem assumir qualquer forma. *Yûrei*, por outro lado, segue certas regras, obedece certas leis. Eles estão sujeitos a séculos de cultura e tradição. [Eles] são específicos.¹⁷ (DAVISSON, 2015)

Em *Ran*, Kaede é identificada por Kurogane, conselheiro do segundo filho Jirô, como a figura mítica da raposa, *kitsune*. Esta é uma figura mítica das narrativas folclóricas japonesas denominadas de *mukashi banashi*¹⁸. Ela se transmuta numa moça e tenta enganar, por exemplo, um comerciante, para conseguir alimento. E, muitas vezes, ela é apenas mãe. Em outras, todavia, ela é malévola. Eis a fala do conselheiro:

Há muitas raposas nas redondezas. Dizem que elas adotam formas humanas. Cuidado, senhor. Elas frequentemente se personificam em forma de mulheres. [...] No Japão, como a Princesa Tamano, causou destruição na corte. Tornou-se uma raposa branca com nove rabos. Ela nunca mais foi vista. Dizem que se estabeleceu por aqui. Provavelmente está vivendo aqui [aponta para Kaede com seu leque fechado] Tenha cuidado, senhor.¹⁹ (KUROSAWA, 1985, [filme])

Asaji é uma Lady Macbeth muito mais persistente e manipuladora do que a do texto-fonte shakespeariano. Isto porque Washizu vacila, devido aos seus valores. Apenas com a possibilidade do futuro filho, ele se convence e se torna ambicioso também para o bem de sua prole. A loucura também atinge a vilã Asaji tardiamente, em comparação com a sua correspondente na tragédia de Shakespeare, devido à impossibilidade de gerar o herdeiro ao feudo, pois este se constitui em um natimorto. Ao descobrir sobre a perda de seu filho, Washizu se lamenta, porque já havia chegado longe demais com a traição ao seu senhor, em nome do futuro herdeiro. Não havia mais como recuar ou voltar atrás.

No caso de Kaede, ela é a única sobrevivente de um clã extinto por Hidetora e o Castelo I, a partir do qual Hidetora exerce seu poder no

início da trama, é o castelo em que ela nasceu e viveu com sua família até serem atacados por Hidetora e seu clã. Por este motivo, ela age em função de um desejo de vingança incontrolável e virulento. Serve-se da intriga para instigar o marido a trair o pai e da sedução para manipular o cunhado e se tornar, inicialmente, sua amante e, posteriormente, sua nova esposa. Para tanto, ela instiga o amante a ordenar a morte da esposa de Jirô, sua concunhada Sue. Esta outra nora de Hidetora se torna um contraponto de Kaede, porque também ela é a única sobrevivente de outro feudo conquistado pelo sogro, e o castelo de sua família permanece em ruínas no interior do feudo do senhor feudal. Mesmo assim, Sue, guiada pela religião budista, perdoa e respeita o sogro como a um pai.

As características principais desta segunda vilã são: a determinação e a insanidade. Ela se torna a detentora do encadeamento trágico do filme, e através de sua vingança, insere o filme no subgênero japonês *kataki-uchi*, ou seja, na tragédia de vingança. Eis o enfrentamento final entre ela e o conselheiro de seu cunhado e amante Jirô, pouco antes de ser executada da mesma forma que Sue, com a cabeça cortada pela espada *katana*:

(Kurogane): Megera, você manipulou o meu Senhor! Induziu-o a atos sem sentido que conduziram à destruição o clã Ichimonji! E por que? Por frivolidade e vaidade feminina.

(Kaede): **Não foi vaidade. Eu desejava ver este castelo queimar e o clã Ichimonji arruinado para vingar a morte de meus pais e irmãos. Eu quis ver isso!**²⁰ (KUROSAWA, 1985: [filme])

Apesar de seu fim trágico, Kaede se mostra extremamente feliz, devido ao fato de que sua vingança foi bem sucedida:

Como eu esperei por esse dia! [...] Eu nasci e me criei neste castelo [Castelo I], que costumava pertencer ao meu pai. Então, eu o deixei para me casar com você. Meu pai e meus irmãos, todos despreocupados por causa do nosso casamento, foram assassinados pelo seu pai, Hidetora. Então eu fui reconduzida a este castelo, que foi confiscado da minha família... Eu esperei por este dia desde então.²¹ (KUROSAWA, 1985, [filme])

Conclusão

Ao transportar as tragédias shakespearianas *Macbeth* e *Rei Lear* para o Período *Sengoku* do longo feudalismo japonês, o diretor Akira Kurosawa criou dois filmes bastante complexos, que possuem diferentes elementos estruturais, que demandam estudos sobre cada um de seus aspectos. Esta é apenas uma de várias abordagens analíticas possíveis, no sentido de desvendar a elaborada combinação de elementos de *Trono manchado de sangue* e *Ran*. Este é um estudo preliminar, e cada um dos subtítulos poderia se tornar um artigo isolado, ao aprofundar os estudos sobre cada ponto específico.

As vilãs Asaji e Kaede foram exceções na obra fílmica deste diretor, que retratou mulheres doces e sensíveis, na maioria de seus filmes. Ao se constituírem em antagonistas implacáveis, estas personagens estão vinculadas tanto à História japonesa, quanto ao vasto universo mítico do país. Elas têm um papel de destaque na condução trágica de ambas as narrativas, até seu desfecho final: a destruição dos dois feudos. Elas se constituem também em um efeito colateral da restritiva sociedade samurai, que relegava às mulheres um papel secundário e com poucas possibilidades de realização.

A delimitação geográfica das tragédias em feudos, e não em reinos, concentra a dramaticidade das narrativas fílmicas, e elimina a necessidade de uma volta à ordem anterior ao conflito. A imagem dos feudos destruídos

carrega uma dramaticidade bastante intensa, que enfatizada por Kurosawa. Tanto que esta imagem aparece duas vezes, na abertura e no final de *Trono manchado de sangue*. Em *Ran*, o Castelo I se encontra em chamas, mas o conflito intra-feudos ainda está em curso ao final do filme. A destruição passa para a fala do conselheiro, momentos antes de executar Kaede.

Apesar de muitos elos de proximidade entre si – tais a personalidade forte e implacável de ambas, o casamento entre estranhos, a intriga, o elemento mágico, e assim por diante – estas vilãs têm finais bastante diferentes. Asaji, apesar de conseguir instigar o marido a assassinar o seu sehor feudal, fracassa no intento de legar o feudo ao filho, pois este nasce morto. Em decorrência deste fato, a loucura a domina completamente em sua última cena, na qual ela – assim como a Lady Macbeth do texto-fonte – lava as mãos compulsivamente.

Já Kaede consegue ser vitoriosa em seu objetivo, embora acabe decapitada pelo conselheiro Kurogane. Ela morre feliz por ter concretizado a sua vingança, destruindo não apenas Hidetora, mas todo o feudo governado pelo protagonista. Ela espalha morte por onde passa, assim como Asaji, mas diferentemente dela, ela triunfa completamente. Hidetora enlouquece, Tarô, Sue e Saburô morrem, Jirô está às voltas com uma guerra intra-feudos da qual não sairá vitorioso. O feudo não está destruído ainda, mas está a um passo desse desfecho quanto a vilã é decapitada.

Trono machado de sangue e *Ran*, estas traduções intersemióticas e culturais realizadas por Kurosawa são, antes de tudo, obras de arte tanto na obra fílmica deste diretor, quanto na história do cinema japonês e na do cinema mundial. Estes filmes se constituem, ao mesmo tempo, em adaptações shakespearianas e em narrativas japonesas, cheias de exotismo e elementos desconhecidos fora do contexto nipônico. Mesmo entre os diversos estudiosos, como foi demonstrado, estes elementos ainda são um desafio e não se constituem em uma unanimidade.

Referências

A.K. [Documentário-vídeo]. Direção de Chris Marker. Paris: Greenwich Film Production. Tóquio, Herald Ace/Nippon Herald Filme, 1985. 01 DVD, 71 minutos, son., color.

Bushidô – O Código Do Samurai, YUZAN, Daidoji, disponível em: <http://www.bushido-online.com.br/> Acesso 20/05/2016.

<http://www.bushido-online.com.br/bushido/praticas/> Acesso 20/05/2016.

CARDULLO, Bert (ed.). *Akira Kurosawa Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2008.

DAVISSON, Zack . *Yurei: The Japanese Ghost*. Seattle: Chin Music Press, 2015. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=Q5UXCgAAQBAJ&pg=PT18&lpg=PT18&dq=Y%C5%ABrei,+on+the+other+hand,+follow+certain+rules,+obey+certain+laws.+They+are+bound+by+centuries+of+culture+and+tradition.+Like+the+leprechaun,+they+have+a+specific&source=bl&ots=0mRVEOwkEm&sig=eNusvI6igPLEf4QospGriPtHb7g&hl=pt-R&sa=X&ved=0ahUKEwj13L7mtNDNAhXHKB4KHTt8B88Q6AEIHjAA#v=onepage&q=Y%C5%ABrei%2C%20on%20the%20other%20hand%2C%20follow%20certain%20rules%2C%20obey%20certain%20laws.%20They%20are%20bound%20by%20centuries%20of%20culture%20and%20tradition.%20Like%20the%20leprechaun%2C%20they%20have%20a%20specific&f=false>

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. Belo Horizonte: O Lutador, 2003.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos – a literatura de segunda mão*. Extratos trad. do francês, Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

GODARD, Jean-Luc (1972). Tom Milne, ed. *Godard on Godard*. Boston: Da Capo Press, 1986.

HINDLE, Maurice. *Studying Shakespeare on film*. New York: Palgrave MacMillan, 2007.

JAPANESE Women: A Step Behind? Disponível em: <http://www.geocities.jp/japanliving/women-astepbehind2.html> Acesso em 23/05/2016.

KRENNER, Walther G Von and JEREMIAH, Ken. *Creatures Real and Imaginary in Chinese and Japanese Art: an Identification Guide*. Jefferson: McFarland & Company Inc., 2015. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=ezx9CAAAQBAJ&pg=PA126&dq=obake+mononoke&hl=ptR&sa=X&ved=0ahUKEwifvo_88M_NAhUDdh4KHRsEBisQ6AEILzAB#v=onepage&q=obake%20mononoke&f=false

KUROSAWA, Akira. *Relato Autobiográfico*. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.

MEYER, Mathiew. *The Hour of Meeting Evil Spirits: An Encyclopedia of Mononoke and Magic*. Matthew Meyer, 2015.

NAMEKATA, Márcia Hitomi. *As personagens femininas dos mukashi banashi (contos antigos) da literatura japonesa: aspectos particulares e universais*, UNESP/Assis, disponível em: bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/hitomi.rtf , acesso em: 22/05/2016.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PRINCE, Stephen. *The warrior's camera – the cinema of Akira Kurosawa*. Nova Jersey, Princeton University, 1999.

Ran. [Filme-vídeo]. Direção de Akira Kurosawa. Tóquio, Herald Ace/Nippon Herald Filme/Greenwich Film Production, 1985. 01 DVD, 162 minutos, son., color. Legendado. Port.

RICHIE, Donald. Os filmes de Akira Kurosawa. 1ª ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

_____. *The films of Akira Kurosawa*. 3rd ed., expanded and updated with a new epilogue. Berkeley, Calif.: University of California, 1998.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth* In: *Hamlet e Macbeth*. Tradução de: Anna Amélia Carneiro (*Hamlet*) e Barbara Heliodora (*Macbeth*). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

SHAKESPEARE, William. *Rei Lear*. (Trad.) Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

TARGINO, José Carlos. Ozu, Mizoguchi, Kurosawa: o cinema japonês nos anos cinqüenta. In: *Ciência & Trópico* v. 23. Recife: Massangana, 1995, p. 259-274

Trono manchado de sangue (Kumonosu-jô). [Filme-vídeo]. Direção de Akira Kurosawa. Tóquio: Tôho produtora, 1957. 01 DVD, 110 minutos, son., preto e branco. Legendado. Port.

TURNBULL, Stephen. *Samurai* – o lendário mundo dos guerreiros. Trad. Roger Maioli dos Santos. São Paulo: M. Books, 2006.

ZEMAN, Marvin. A arte Zen de Yasujiro Ozu, o poeta sereno do cinema japonês. In: NAGIB, Lúcia e PARENTE, André (org.). *Ozu: o extraordinário cinema do cotidiano*. São Paulo: Marco Zero, 1990. p. 109-126.

A NARRATIVA TESTEMUNHAL DE ANONIMATO NAS OBRAS, LITERÁRIA E FÍLMICA, *QUARTO DE DESPEJO* (1960) E *PRECIOSA* (2009) – O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO DA LINGUAGEM COMO TEMA NOS MODOS CONTAR E MOSTRAR

Autora: Tallyssa I. M. Sirino (UNIOESTE)

Orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva (UNIOESTE)

Resumo: A relação entre *Quarto de despejo* (1960) e *Preciosa* (2009) não é um caso comum de adaptação. A primeira obra, de Carolina Maria de Jesus, foi o mote inspirador para a escrita do romance *Push* (1996), da estadunidense Sapphire, que foi adaptado ao cinema como o longa-metragem *Preciosa* (2009), dirigido por Lee Daniels. Poderia dizer que há, então, um caso de adaptação da adaptação, no entanto, a relação com a escrita e, mais especificamente, a narrativa testemunhal de anonimato – aqui entendido como o novo sujeito descentrado pós-estruturalista, conforme exposto por Fredric Jameson (2006) – permeia a obra brasileira e ainda é uma presença forte na obra fílmica e, desta forma, creio pertinente a relação que se propõe neste estudo. Nesse diapasão, pretendo refletir sobre como a travessia do modo contar para o modo mostrar transforma a estetização da relação com a linguagem presente nas duas obras, buscando, para tanto, respaldo em Linda Hutcheon (2013).

Palavras-chave: *Quarto de despejo* (1960); *Preciosa* (2009); Adaptação; Narrativa testemunhal.

Introdução

Será possível analisar a influência de uma escritora marginal em um filme ganhador do Oscar de melhor roteiro adaptado? A resposta pode parecer claramente positiva, se pensarmos apenas em “escritora marginal”, em tempos pós-coloniais em que o subalterno pode, supostamente, falar. No entanto, essa resposta pode parecer menos certa se considerado que esta escritora, catadora de papel, escreveu suas páginas mais conhecidas em cadernos velhos encontrados no lixo. E o que pretendo aqui é refletir sobre a linguagem como elo na adaptação indireta da obra mais conhecida de Carolina Maria de Jesus, *Quarto de despejo*: diário de uma favelada (1960) para o longa-metragem, ganhador do Oscar de melhor roteiro adaptado de 2010, *Preciosa* (2009).

A relação entre as obras é a seguinte: *Quarto de despejo* (1960) inspirou Sapphire, nome artístico de Ramona Lofton, a escrever o romance *Push* (1996), cuja adaptação cinematográfica é *Preciosa* (2010). Carolina Maria de Jesus se sobressaiu entre escritoras como Sylvia Plath e Virginia Woolf em um curso que Sapphire lecionava sobre mulheres escritoras, basicamente. O que diferenciou Jesus aos olhos dela foi a forma como narrava a fome e a luta pela criação dos filhos, catando papel nas ruas de São Paulo, e o fato de escrever sobre isso em seus diários de uma forma tão genuína. Dessa relação íntima e transformadora com a escrita, nasceu a personagem Preciosa, arrisco dizer que como uma releitura de Carolina, essa garota de dezesseis anos que teve sua história contada também nos cinemas. O elo mencionado no primeiro parágrafo está de acordo com o que Gilles Deleuze propõe, em seu texto *O ato da criação* (1989), no qual afirma que ideias em cinema são diferentes de idéias em literatura, porém, a adaptação acontece quando tais idéias fazem eco entre as mídias. Dessa forma, Lee Daniels, o diretor de *Preciosa* (2009), tinha idéias que faziam eco às que Sapphire e Jesus tinham em suas obras, conforme Deleuze (1989):

Uma ideia, assim como aquele que tem a ideia, já está destinada a este ou àquele domínio. Trata-se ou de uma ideia em romance, ou de uma ideia em filosofia, ou de uma ideia em ciência. E obviamente nunca é a mesma pessoa que pode ter todas elas. As ideias, devemos tratá-las como potenciais já empenhados nesse ou naquele modo de expressão, de sorte que eu não posso dizer que tenho uma ideia geral. Em função das técnicas que conheço, posso ter uma ideia em tal ou tal domínio, uma ideia em cinema ou uma ideia em filosofia (GILLES DELEUZE – *O ato da criação*, 1989).

A ideia de representar uma performance improvável por meio da escrita toma diferentes formas nas duas personagens. Carolina e Preciosa são a urgência de voz, de representação, de dizer/escrever quem são. São a urgência de se ver e se criar como personagens. A escrita e, mais especificamente, a escrita de si é a ideia que faz eco nas duas obras. Essa ideia em eco foi o elo entre a escritura de Carolina Maria de Jesus e a direção de Lee Daniels. A urgência em representar essas personagens que se criam e recriam por meio da escritura:

A arte é aquilo que resiste, mesmo que não seja a única coisa que resiste: todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora de uma certa maneira ela faça parte dele. Toda obra de arte não é um ato de resistência, e, no entanto, ela acaba sendo (DELEUZE, 1987, p. 14).

Assim, ambas as personagens resistem, ao decidirem que seu desempenho com a linguagem não está atrelado à norma padrão da língua, ao não aceitarem as imposições sociais que supõem que deveriam se calar e se contentarem com o anonimato de voz. E é por meio da escrita como arte que elaboram sua fuga para além dos muros da marginalidade social e linguística. Essa atitude em relação à linguagem será estetizada de forma diferente em cada uma das obras que me proponho a estudar

neste trabalho. Tais diferenças se devem ao que Linda Hutcheon (2011) postula sobre as adaptações e as diferenças entre os modos de engajamento:

Mas com a travessia para o modo mostrar, como em filmes e adaptações teatrais, somos capturados por uma história inexorável, que sempre segue adiante. Além disso, passamos da imaginação para o domínio da percepção direta, com sua mistura tanto de detalhe quanto de foco mais amplo. O modo performativo nos ensina que a linguagem não é a única forma de expressar o significado ou de relacionar histórias (HUTCHEON, 2011, p. 48).

Conforme a autora canadense, a diferença entre a leitura da obra literária e outras mídias que seguem adiante – como é o caso do cinema – é a transição da imaginação para transição direta, de modo que já não é possível abaixar o livro para o colo e refletir sobre como, enquanto leitores, imaginamos determinada cena ou que significação determinada narração terá em nossa reflexão sobre a leitura que fazemos. Porém, essa imersão no mundo da escrita se faz necessária em *Preciosa* (2009), ainda que seja, de certa forma, forjada, pois é necessário que o expectador se sinta dentro dos diários da menina, sendo levado por sua narrativa filme adentro. Apesar de Hutcheon (2011) apontar que o modo performativo, característico do cinema, prova que não apenas a linguagem expressa o significado ou relaciona histórias; em *Preciosa* (2009), é forjando a linguagem que Lee Daniels leva o expectador para aquilo que liga a história contada pela protagonista; enquanto, em *Carolina*, esta experiência de contato com a escrita é autêntica, uma vez que, ainda que editada, o leitor lê, de fato, o que a autora brasileira escreveu.

Com base no acima exposto, é possível afirmar que, apesar de serem de contextos demasiado diferentes, *Preciosa* tem muito de *Carolina Maria de Jesus*. Pode-se, inclusive, arriscar que *Preciosa* é uma releitura

da escritora brasileira, pois Sapphire, a autora de *Push* (1996), romance que tem Preciosa como personagem principal e que, mais tarde, deu origem ao filme *Preciosa* (2009), inspirou-se na relação de Jesus com a escrita para compor sua história. Tanto é que a relação íntima das duas personagens com a escrita é evidente, ainda que haja um romance separando a transposição da história de Carolina para a de Preciosa como a analisamos aqui.

O diário íntimo e a narrativa testemunhal

Segundo Maurice Blanchot, em “O diário íntimo e a narrativa”, capítulo de *O livro por vir* (2005), o diário é a âncora que raspa o fundo do cotidiano e se agarra às asperezas da vaidade (2005, p. 273) e tem seu pacto ficcional calcado no fato que se deve obedecer ao calendário, dessa forma, todos os pensamentos e impressões de quem escreve devem estar inscritos em meio àquilo que se narra do que se viveu, conforme:

O diário íntimo, que parece tão livre de forma, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades já que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na ordem e na desordem que se quiser, é submetido a uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário. Esse é o pacto que ele assina. O calendário é seu demônio, o inspirador, o compositor o provocador e o vigilante. Escrever um diário íntimo é colocar-se momentaneamente sob a proteção dos dias comuns, colocar a escrita sob essa proteção, e é também proteger-se da escrita, submetendo-a à regularidade feliz que nos comprometemos a não ameaçar. O que se escreve se enraíza então, quer se queira, quer não, no cotidiano e na perspectiva que o cotidiano delimita. Os pensamentos mais remotos, mais aberrantes, são mantidos no círculo da vida cotidiana e não devem faltar com a verdade (BLANCHOT, 2005, p. 270).

Gostaria de fazer uma ressalva sobre a frase “e não devem faltar com a verdade”: a verdade, na escrita testemunhal, é sempre uma impressão daquele que escreve sobre os fatos vividos, daí que há a necessidade de que os acontecimentos narrados possam ser constatados por outrem. Sua liberdade de forma permite também a ficção, e creio que esta ficção reside na memória seletiva do vivido, na percepção sobre os envolvidos naquilo que é contado, dentre outras possibilidades. Tanto em *Quarto de despejo* (1960), quanto em *Preciosa* (2009), há o acato desse pacto: temos as datas mencionadas. O que difere é a maneira como o modo mostrar – característico do cinema, conforme já mencionado e segundo Hutcheon (2011) – transpõe a narrativa em diário, porém, mantém os comentários sobre si mesmas, acontecimentos importantes e insignificantes – como o momento em que Preciosa rouba frango no caminho para seu primeiro dia de aula na escola alternativa, e tais elementos também estão presentes de forma mais constante na obra literária brasileira.

A relação com a escrita também é característica importante da narrativa em diário:

A ilusão de escrever, e por vezes de viver, que ele dá, o pequeno recurso contra a solidão que ele garante [...], a ambição de eternizar os belos momentos e mesmo de fazer da vida toda um bloco sólido que se pode abraçar com firmeza, enfim a esperança de, unindo a insignificância da vida com a inexistência da obra, elevar a vida nula à bela surpresa da arte, e a arte informe à verdade única da vida, o entrelaçamento de todos esses motivos faz do diário uma empresa de salvação: escreve-se para salvar a escrita, para salvar sua vida pela escrita, para salvar seu pequeno eu (as desforras que se tiram contra os outros, as maldades que se destilam) ou para salvar seu grande eu, dando-lhe um pouco de ar, e então se escreve para não se perder na pobreza dos dias [...] (BLANCHOT, 2005, p. 274).

Essa possível unificação se dá de forma menos idealizada nas obras aqui analisadas, mas, ainda assim, é possível a aproximação. Há raros “belos momentos” narrados por Carolina ou Preciosa, há muito mais momentos em que a escrita é a única salvação de um mundo triste e sombrio que lhes nega as condições básicas de existência e dignidade – existência em Carolina, pelo contato constante com a fome; e dignidade em Preciosa, uma vez que a personagem, em quase toda a primeira metade do filme, é apenas objeto de interações que a sujeitam e subalternizam e, deste modo, ambas “salvam a vida pela escrita”, quando seu “pequeno eu” sofre com as maldades destiladas em suas interações sociais. Escrevem para não se perder na pobreza – literal – dos dias.

A escrita em diário é também uma armadilha:

O que há de singular nessa forma híbrida, aparentemente tão fácil, tão complacente e, por vezes, tão irritante pela agradável ruminação de si mesmo que mantém (como se houvesse o menor interesse em pensar em si, em voltar-se para si mesmo), é que ela é uma armadilha (BLANCHOT, 2005, p. 274).

É uma armadilha, pois se escreve para salvar os dias, mas sua salvação é confiada à escrita – que permeada pela seletividade da memória – altera a suposta realidade ou verdade daquilo que foi escrito, como um “reflexo ilusório” (GREEN *apud* BLANCHOT, 2005, p. 275). Blanchot (2005) faz uma última ressalva sobre o diário íntimo: que, apesar da falsa ideia de que é possível observar e conhecer a si mesmo num pretenso diálogo, não é possível conhecer-se por meio da escrita, apenas transformar e construir a si mesmo nessa escrita, os escritores do diário íntimo devem, portanto, “dar forma e linguagem àquilo que, neles, não pode falar”:

Aqueles que o percebem, e reconhecem pouco a pouco que não podem conhecer-se, mas somente transformar-se e destruir-se, e que

prosseguem nesse estranho combate que os atrai para fora deles mesmos, num lugar ao qual não têm acesso, deixaram-nos, segundo suas forças, fragmentos, aliás por vezes impessoais, que podemos preferir à qualquer outra obra (BLANCHOT, 2005, p. 276).

É essa capacidade de representar outros indivíduos que não aquele que escreve no diário que liga a ideia de diário íntimo, conforme exposto por Blanchot (2005), àquilo que Jameson (2006) aponta sobre a narrativa testemunhal de anonimato. Para o teórico dos Estudos Culturais, narrativa de anonimato não é aquela sem nome próprio ou rosto definido, mas sim a que representa uma narrativa que é, também, de outros indivíduos.

Retomando o conceito de Deleuze (1989) sobre o elo entre as adaptações, há as formulações de Jameson (2005) sobre a linguagem e seu papel ideológico:

Mas o argumento para apreender as formas literárias como mídia deve ser colocado em termos absolutos e referido à própria linguagem, que os poderes imperiais pós-vernáculos sempre trataram de considerar como um meio transparente e natural, livre da mancha da ideologia ou da infra-estrutura mecânica. Pois não somente a grande variedade dos atuais debates terceiro-mundistas, mas também a história das várias línguas européias no momento de seus renascimentos e inscrições, sugere que a questão da linguagem, longe de oferecer a versão clássica da tecnologia neutra, tem grande conotação política, é ideológica e constitui um componente crucial na maioria das lutas revolucionárias (JAMESON, 2006, p. 111).

Com base nessas premissas, acredito ser possível afirmar que a linguagem é o elo entre as duas personagens: Carolina e Preciosa, que, por meio dela, representam parte de uma luta revolucionária, cada qual a

seu modo. Por exemplo: Carolina, com base no cânone literário brasileiro e nas pessoas que ocuparam esse cânone antes dela, jamais poderia acreditar que seria uma parte importante da literatura tupiniquim, todavia, escreveu seu diário e sempre deixou claro nele que tinha ambições de que fosse publicado e fosse alçada ao patamar de escritora, pois o que Carolina mais queria era escritora e representou, ainda que pelo intermédio do jornalista Audálio Dantas, que encontrou ela e seus diários e mediou a publicação destes, uma grande revolução na literatura no Brasil; Já Preciosa, em sua história ficcional, representa a libertação de um ciclo vicioso de abuso por parte dos pais, um pouco conhecimento de si e do que podia fazer com sua vida, mas, aprimorando sua relação com a escrita e com a linguagem, encontra nelas o caminho para o conhecimento e a construção de sua própria subjetividade.

Respondendo à pergunta se seria possível uma escritora brasileira, que escreveu seus manuscritos em cadernos encontrados no lixo ser adaptada e levada ao cinema hollywoodiano, convido, outra vez, Fredric Jameson (2006), sobre as influências entre Primeiro e Terceiro Mundo, respaldadas por revoluções de linguagem:

As formas culturais, no entanto, estão seguramente entre as mercadorias fetichizadas mais óbvias transportadas por caravana ou fax. (...) Já não contamos, por exemplo, com a antiga idéia de “influência” para explicar tais transportes. Após o “fim” ou a “morte” do sujeito, isso não fazia mais sentido, em termos de relações individuais entre o estilo de um e outro escritor, podendo-se, pois, presumir que se faça ainda menos sentido quando se trata de adotar as formas de outros países ou quando se trata do próprio imperialismo cultural [...] De fato, se a revolução dos meios de comunicação foi capaz de ensinar e revelar a materialidade da forma literária, talvez a obrigatoriedade de se incluir a revolução da linguagem nas discussões sobre a literatura no Terceiro Mundo venha a ter um efeito positivo nos hábitos dos intelectuais do Primeiro Mundo (JAMESON, 2006, p. 111).

Ainda que a divisão do mundo entre Primeiro, Segundo e Terceiro Mundo já tenha caído em desuso, fica claro que os países que ocupavam uma e outra subdivisão continuam, em sua maioria, nos mesmos lugares, e que, ainda que tenhamos adotado termos como países desenvolvidos, em desenvolvimento e subdesenvolvidos, países em desenvolvimento não podem ser chamados daquilo que se convencionou como Primeiro Mundo. Nesse sentido, a denominação Terceiro Mundo ainda engloba, de certa maneira, o Brasil.

Isto posto, a revolução da linguagem executada por Jesus – o desvio da norma culta e a literatura produzida sob esse desvio, bem como a escrita em diários, gênero que representa a fragmentação pós-moderna – acabou por ter um efeito positivo na práxis dos intelectuais primeiro-mundistas, conforme Jameson (2006), uma vez que Sapphire discutia *Quarto de despejo* (1960), em um curso de cunho universitário, junto a outras autoras, como Frida Kahlo e Virginia Woolf, mas a obra de Jesus, especificamente, chamou a atenção da estadunidense e serviu de substrato para a composição do romance *Push* (1996), no qual cria uma personagem que trilha o caminho de descobrimento de sua subjetividade por meio da escrita em diário; escreve desviando a norma culta, devido à sua pouca escolaridade; questiona e sai do lugar pré-estabelecido que ocupava antes. Dessa relação, nasce o longa-metragem *Preciosa* (2009), que, por meio do cinema, populariza, de forma sem comparações, essas relações.

Jameson aborda o neo-realismo italiano, com suas características peculiares e o aproxima do cinema terceiro-mundista:

O neo-realismo pode ser tomado, portanto, como projetando suas próprias formas de efervescência e entusiasmo (bastante diferentes dos estereótipos de realismo estético imposto pela tradição modernista), que são essencialmente as da própria produção, do descobrimento de realidades novas e até então não expressas e não-codificadas (e geralmente urbanas), e as de uma resistência geral à reificação e ao

espírito de roupa velha que repudia convenções e formas estabelecidas em nome da improvisação e da descoberta [...] A nova luta global parece ser inscrita na própria forma e as imperfeições técnicas dos filmes do Terceiro Mundo podem representar um repúdio aos mitos de eficiência e produtividade, da modernização e da indústria “desenvolvida” associada ao império e à superfície lustrosa do consumismo norte-americano que inclui em grande parte a comercialização de sonhos e fantasias (JAMESON, 2006, p. 115 e 116).

Nesse sentido, o longa-metragem *Preciosa* (2009) se distancia, de certa forma, das narrativas comuns às obras *hollywoodianas*, no que se refere ao tema da obra e do espaço ficcional que cria, uma vez que a personagem não se encaixa no ideal primeiro-mundista de produtividade e eficiência e se aproxima, assim, das narrativas terceiro-mundistas, pois, aos dezesseis anos, está em uma escola para garotas com dificuldades cognitivas em habilidades consideradas básicas como o são a leitura e a escrita, também está fora dos padrões de beleza e peso esperados das mulheres, não é delicada ou pequenina, pelo contrário: é gorda e grande, características repudiadas pelo padrão *hollywoodiano* de atrizes magras, delicadas e, em sua gritante maioria, brancas. Não é a história de superação de uma garota que venceu na vida por seu esforço e conquistou grandes feitos sob a ótica capitalista, pois é apenas a narrativa de uma garota negra, grávida do segundo filho fruto de abuso incestuoso, que mal sabe ler e escrever, mas que aprende o conhecimento de si mesma por meio do aperfeiçoamento dessas duas simples habilidades: leitura e escrita e, que nesse meio termo, descobre-se portadora do vírus HIV, transmitido pelo pai.

A personagem não emagrece, nem conquista o garoto popular da escola: ela sai de lá, no início do filme e não volta mais. *Preciosa*, em nenhum momento, vira a heroína que, apesar de todas as dificuldades e preconceitos, consegue vencer na vida e, finalmente, se encaixar nos padrões sociais e culturais esperados de todos, sem piedade, mas segue

com um acesso precário à educação formal, se considerados os parâmetros que se esperam da maioria dos estudantes. O espaço narrativo é, também, dissonante daquele esperado dos *block-busters*: é o Harlem, mas não apenas ele: é sua parte mais suja, em termos humanos e diegéticos. Poderia se afirmar que espaço e sujeitos se fundem. O mesmo é possível em *Quarto de despejo* (1960), uma vez que a favela é a margem onde são “jogados” aqueles que não cabem no espaço urbano central da cidade de São Paulo, como é descrito por Carolina Maria de Jesus. Também é onde vemos uma face animalesca e cruel dos seres humanos.

Carolina, porém, sai do Canindé e alcança o *status* de escritora que sempre sonhou. As duas, como apresentarei a seguir, têm essa relação íntima com a escrita ficcionalizada de formas distintas, de acordo com o modo de engajamento (HUTCHEON, 2011) característico da mídia em que se apresentam.

A narrativa testemunhal de anonimato em *Quarto de despejo* (1960) e *Preciosa* (2009)

O anonimato de que Jameson (2006) fala, difere daquele de Phillipe Lejeune (1978) postula. Sobre esta questão, o primeiro afirma:

O que tenho em mente, então, é um tipo bom de anonimato, o que continua dubio, uma vez que a própria palavra sugere ausência de nome e de rosto, a indistinção da multidão, a representatividade vazia do exemplo ou do caso sociológico. Em um dos trabalhos contemporâneos mais importantes sobre autobiografia, Phillipe Lejeune relaciona essa forma à peculiaridade lingüística do nome próprio enquanto tal: mas o anonimato no sentido em que eu estou usando o termo, o anonimato dessa contra-autobiografia, que é, entre outras coisas, a obra testemunhal, constitui então, nesse sentido, não uma perda do nome, mas a multiplicação dos nomes próprios (JAMESON, 2006, p. 121).

Sendo assim, acredito possível assumir que *Preciosa* (2009) também pode ser interpretado sob essa ótica da narrativa testemunhal conforme Jameson (2006), por não ser necessário que o autor e o narrador-personagem compartilhem do mesmo nome próprio para que seja possível esse pacto ficcional da autobiografia.

Carolina Maria de Jesus, em *Quarto de despejo* (1960), como fará depois em *Casa de alvenaria* (1963) e *Diário de Bitita* (1986), escreve sobre seu cotidiano, utilizando, sempre a referência ao calendário, em primeira pessoa, e narra suas impressões pessoais do mundo em meio a fatos de seu cotidiano:

16 de junho... O José Carlos está melhor. Dei-lhe uma lavagem de alho e uma chá de orteola. Eu zombei do remédio da mulher, mas fui obrigada a dar-lhe porque atualmente a gente se arranja como pode. Devido ao custo de vida, temos que voltar ao primitivismo. Lavar nas tinas, cosinhar com lenha.

... Eu escrevia peças e apresentava aos diretores de circos. Eles respondia-me:

- É pena você ser preta.

Esquecendo eles que eu adoro a minha pele negra, e o meu cabelo rustico. Eu até acho o cabelo do negro mais iducado que o do branco. Porque o cabelo do preto onde põe, fica. É obediente. E o cabelo do branco, é só dar um movimento na cabeça ele já sai do lugar. É indisciplinado. Se é que existe reencarnações, eu quero voltar sempre preta (JESUS, 1960, p. 65).

Primeiramente, Carolina refere-se à data: 16 de junho. Logo após, inicia a narrativa acerca de um fato cotidiano: seu filho José Carlos havia estado doente e, com remédios caseiros, foi curado. Carolina reflete sobre haver zombado de uma mulher que lhe havia recomendado o remédio e voltado atrás, dando o remédio ao menino, por necessidade. A narradora

comenta o peso do custo de vida, relacionando-o ao fato ocorrido. Num fluxo de consciência, escreve que enviava peças e apresentava aos diretores de circo que recusavam sob o pretexto da cor negra de Carolina. Ela, então, afirma o orgulho que sente em ser negra e adiciona considerações pessoais sobre o preconceito dos brancos em relação aos negros.

Apesar de ter um nome próprio, Carolina Maria de Jesus, e um rosto bem conhecido pela literatura brasileira, considero Carolina uma representante da narrativa testemunhal de anonimato, conforme Jameson (2006), uma vez que seu nome é multiplicado: são várias as Carolinas²², pois, representa muitas mães solteiras da sociedade brasileira, muitos moradores de favela, não apenas o Canindé, muitas negras e negros que eram, e ainda são, impedidos de frequentar determinados espaços sociais pela cor de sua pele.

Da mesma forma, que são várias Preciosas: a questão do preconceito é estetizada, na narrativa fílmica, sempre em contraponto ao branco – o professor de matemática e as garotas brancas e magras que Preciosa desejava ser, especialmente.

Na cena que segue, Preciosa está se arrumando para seu primeiro dia na *Each one teach one*, e se vê, refletida no espelho, como uma garota branca e loira – daquelas que merecem ser amadas e respeitadas, como a personagem comenta em outro momento do filme.



A garota branca, loira, magra e de traços finos no espelho é a estetização simbólica do preconceito que recai sobre Preciosa enquanto representante de todas as garotas negras, gordas ou simplesmente fora do padrão de beleza *hollywoodiano*, que ouvem, diariamente, que não se encaixam no padrão imposto e que a imagem que vêem refletida no espelho é feia, não-aceita e indigna de amor e respeito. Nesse diapasão, *Preciosa* (2009) também pode ser lido como essa narrativa anônima proposta por Jameson (2006), uma vez que é um rosto, ainda que ficcional, que representa uma multidão de rostos esquecidos e renegados por uma sociedade injusta e desigual. Da mesma forma que Carolina escreve e representa personagens outrem, há a adaptação estética de sua narrativa de representação para as telas de cinema, no longa estadunidense.

Os anseios, os desejos e a fome

Jameson (2006) comenta sobre o Desejo:

O Desejo fala verdadeiramente a linguagem do sublime, da grande elite e das formas aristocráticas. Os anseios, por outro lado, constituem a característica narrativa fundamental de uma tradição literária muito diferente, o conto de fadas, a forma mais antiga da tradição da narrativa camponesa. [...] Na obra testemunhal, acredito, a experiência se move para trás e para a frente entre duas grandes polaridades ou limites dialéticos com relação ao sujeito individual: um é o ritual coletivo ou camponês, sempre presente nelas; o outro é a história no sentido de irrupção brutal, de catástrofe, de história dos Outros (JAMESON, 2006, p. 124).

Uma vez que fala a linguagem do sublime e das elites, o Desejo, portanto, não me serve enquanto categoria de análise nesse estudo. Os anseios, por sua vez, falam a linguagem da narrativa camponesa que vem

a refletir-se nessa narrativa testemunhal de anonimato da qual falo, segundo o autor, porque dos anseios fazem parte a luta diária pela sobrevivência, a fome iminente, tudo aquilo que é mais imediato e necessário que um simples desejo, como as narrativas românticas da burguesia, por exemplo. Desta forma, assumo essa contraposição “anseios X desejos”, em que anseios se sobressaem, para analisar de que forma, os anseios são estetizados, em cada uma das narrativas.

Em *Quarto de despejo* (1960), escolhi três fragmentos, que seguem: “as crianças ficam contentes porque ganham salchicha” (JESUS, 1960, p. 117); “Eu comecei a sentir tonturas porque estava com fome” (JESUS, 1960, p. 117); e “Um operário perguntou-me: ‘É verdade que você come o que encontra no lixo?’ - O custo de vida nos obriga a não ter nojo de nada. Temos que imitar os animaes” (JESUS, 1960, p. 112). Nesses três fragmentos, Carolina faz uma alusão direta à fome, narrando momentos em que não há apenas um desejo pela fome e sim um contentamento das crianças por algo que, para quem não passa fome, seria tão simples, como ganhar salsichas; as fraquezas físicas decorrentes da fome e o fato de comer comida do lixo, uma vez que seus ganhos não são capazes de arcar com o custo de vida, sendo todos, entendidos por mim, como representantes, de certo modo, dos anseios mencionados por Jameson (2006).

Já em *Preciosa* (2009), a cena que escolhi foi aquela em que a personagem entra em um restaurante, pede um balde de frango frito, ao que a garçonete pergunta sobre qual seria o acompanhamento. Ela, então, responde que está pensando, pois está querendo cuidar de sua aparência. A garçonete retorna com o balde e Preciosa diz que escolheu a porção de batatas. Quando a garçonete entra para buscar o acompanhamento, nossa heroína sai correndo do restaurante, levando consigo o balde de frango frito. Esse anseio imediato que é a fome é, então, estetizado em uma cena quase cômica, pelo comentário da protagonista sobre estar cuidando de

sua aparência, pelo olhar da garçonete em resposta e pela fuga em si. Apesar de engraçada, a cena traz ao expectador a verdade que a garota precisou roubar um balde de frango frito, uma vez que sua mãe gastava todo a pensão que Preciosa recebia pela filha Mongo²³ e que, para que conseguisse um pouco do dinheiro que era seu, teria que fazer sexo oral em sua mãe. Fato explícito no romance e sutilmente induzido no longa-metragem.

A cena a seguir é quando Preciosa foge correndo da lanchonete após haver furtado o alimento:



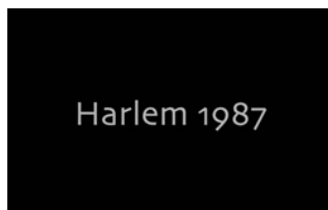
A relação com a escrita

A relação de Carolina com a escrita, como tudo em um diário, é narrada em meio a seu cotidiano, exposta, de forma pessoal, pela autora: “Aqui, todas imprecam comigo. Dizem que falo muito bem. Que sei atrair os homens. (...) Quando fico nervosa não gosto de discutir. Prefiro escrever. Todos os dias escrevo. Sento no quintal e escrevo” (JESUS, 1960, p. 22).

O primeiro contato do expectador com a escrita particular de Preciosa é nos letreiros iniciais do filme, em que informações técnicas do filme são decodificadas para a escrita/fala desviada da norma culta da personagem, que também é algo característico de Carolina, porém, em menor intensidade.



O frame a seguir é uma característica comum a muitos filmes, com o intuito de situar o expectador geográfica e historicamente, no entanto, é também presente nas narrativas em diários íntimos, em que o autor-narrador também situa seu leitor no tempo e espaço em que se passa a narrativa de suas memórias:



Logo após, há uma cena rápida de sonho de Preciosa, a tela fica escura e ouve-se “My name is Claireece Precious Jones...”, levando o expectador a não ver nada além da tela escura, fazendo com que preste atenção na narração de Preciosa, como se ali, naquele momento, estivesse estabelecendo o pacto ficcional de estar lendo os diários da garota, como se se tratasse um pacto autobiográfico dentro do pacto ficcional estabelecido pelo cinema.

No longa-metragem *Preciosa* (2009), esta relação com a escrita é ficcionalizada e já havia sido ficcionalizada antes, em *Push* (1996), tanto que a obra é construída em forma de diário íntimo e, conforme a relação de Preciosa com a escrita se aprimora, sua relação consigo mesma passa

a ser também outra. No livro, há também a menção às datas, mas a narradora se apresenta, ela inicia com a frase: “My name is Claireece Precious Jones”:

My name is Claireece Precious Jones. I don’t know why I’m telling you that. Guess ‘cause I don’t know how far I’m gonna go with this story, or whether it’s even a story or why I’m talkin’; whether I’m gonna start from the beginning or right from here or two weeks from now. [...] So, OK, it’s Thursday, September twenty-four 1987 and I’m walking down the hall. I look good, smell good-fresh, clean. It’s hot but I do not take off my leather jacket even though it’s hot, it might get stolen or lost. Indian summer, Mr Wicher say. [...] First day he say, “Class turn the book pages to page 122 please.” I don’t move. He say, “Miss Jones, I said turn the book pages to page 122.” I say, “Mutherfucker I ain’t deaf!” (SAPPHIRE, 1996, p. 4-5).

O pacto ficcional é estabelecido: Preciosa se apresenta, e interage com o leitor. Narra, então, fatos cotidianos e, em meio a eles, reflete sobre o futuro do diário, se a história que começa a contar irá longe ou não, ou se é, de fato, uma história ou o porque de estar escrevendo/falando. Já no romance, essa relação com o diário é forjada, uma vez que a narradora utiliza o tempo verbal no presente contínuo, que indica, em inglês, como em português, algo que se faz simultaneamente à fala e, ao invés de utilizar o verbo escrever (*to write*), ela escolhe *to talk*: falar/conversar.

Da mesma forma, no longa, a relação também é forjada ou ficcionalizada: o que Preciosa escreve no diário é apresentado ao expectador por meio da fala da personagem, concomitante às cenas. O filme também inicia com a apresentação da garota, em *off*, enquanto a narrativa cotidiana descrita no livro é representada de maneira cinematográfica, simultaneamente.

Preciosa têm sua relação com a escrita mediada por Blu Rain e essa relação não se inicia, de fato, com a escrita: ela, antes de escrever, toma a voz – fala pela primeira vez em sala de aula, e sente o tempo presente com a frase “it makes me feel here”. Após um momento em que deseja voltar a sentar nos fundos da sala, como fazia na outra escola, ela assume sua voz e sua posição à frente da classe e assume, também, sua voz e seu nome.

Após a resposta de Preciosa – a de que se sente *ali* –, Blu Rain determina que todas abram seus diários e comecem a escrever. Entendo que essa é a ficcionalização da mediação que a personagem da professora exerce entre a garota e sua escrita. Como se pode perceber nas cenas que seguem, é Blu Rain quem apresenta às alunas – incluso Preciosa – as características do gênero diário íntimo: que se deve iniciar com a data, no topo da página, bem como que devem escrever seus sentimentos e impressões pessoais no mesmo.



Note-se que Blu Rain aponta para o fato de não haver necessidade de adequação gramatical e ortográfica – apenas que escrevam, da mesma forma como o fazia Carolina, sem sequer questionar seu desvio da norma culta, algo que me permite lembrar o *status* de construto social da ligação entre norma culta e literatura.

A relação com a escrita em *Quarto de despejo* (1960) é narrada, em vários momentos, como uma necessidade que Carolina tem, mas, por vários motivos: ora escreve para denunciar a vida na favela: os desvios e sofrimentos dos moradores e o descaso das autoridades, políticos e agentes públicos, ora como um escape para seus tormentos, como no exemplo abaixo:

Aqui, todas imprecam comigo. Dizem que falo muito bem. Que sei atrair os homens. (...) Quando fico nervosa não gosto de discutir. Prefiro escrever. Todos os dias escrevo. Sento no quintal e escrevo (JESUS, 1960, p. 22).

Há momentos em que Jesus (1960) escreve para fugir da fome ou esquecer a vida dura que leva. No trecho acima, ela afirma que escreve todos os dias, senta-se no quintal e escreve, como se essa relação fosse vital e a impedisse de responder às implicações das vizinhas. Em todo o livro, há essa referência e ela, em muitos momentos, escrevia sobre situações nas quais não tomou parte – com os vizinhos, operários, pessoas com as quais encontrava pela cidade enquanto catava papel – e escolheu apenas inscrever suas impressões no papel, no silêncio de seu diário. No entanto, tinha a consciência de que este diário seria publicado e com ele as impressões que não havia dito em voz alta desagradariam muitos dos que nele estivessem narrados.

Há uma cena em que todas as alunas devem escrever uma letra do alfabeto no quadro, e a letra de Preciosa é “f”. Uma das outras garotas ri e diz: “f for fat”, no que Preciosa a agride e inicia uma briga. Há outras cenas no filme em que Preciosa briga por não saber se expressar ou se defender, contrapondo-se à Carolina que escrevia para não brigar. As brigas de Carolina eram articuladas pela linguagem, inscritas em seus diários, já Preciosa, como não possui a articulação de Carolina, briga.

Algumas considerações

Jameson (2006) conclui o referido ensaio com a seguinte enunciação:

Não obstante, parece-me que é aqui – no ocaso do antigo sujeito psíquico, no retorno à tradição da narrativa oral e a uma literatura de anseios e vida diária e na experimentação da história “anonimamente”, antes que sob a égide de grandes homens, grandes nomes, “heróis” históricos mundiais –, é aqui que as interseções, bem como as diferenças mais radicais entre as culturas pós-modernas do Primeiro Mundo e as culturas dos inúmeros do Terceiros Mundos podem ser exploradas de maneira mais frutífera (JAMESON, 2006, p. 126).

Carolina Maria de Jesus e Claireece Precious Jones têm pouco em comum se observadas em superfície: a primeira, personagem real, brasileira, catadora de papel, escreveu os originais de suas páginas mais famosas em cadernos encontrados no lixo; a segunda, personagem fictícia, protagonista do romance *Push* (1996), da estadunidense Sapphire e do longa-metragem *Preciosa* (2009), dirigido por Lee Daniels, cujo filme recebeu o Oscar de melhor roteiro adaptado no ano de 2010. Nas profundezas, porém, há o que carregam em comum de suas histórias: sua relação com a escrita de si em diários, os anseios que se sobressaem aos desejos, e a narrativa do anonimato – não aquele sem rosto ou nome próprio, mas o novo sujeito descentrado pós-estruturalista, conforme exposto por Fredric Jameson em seu ensaio *Sobre a substituição de importações literárias e culturais no Terceiro Mundo: o caso da obra testemunhal* (2006) – além do fato de *Quarto de despejo* (1960), de Jesus, ter sido o mote inspirador para a criação de *Push*.

Pretendi discutir, neste trabalho, questões teóricas sobre a escrita íntima, conforme conceitos de Maurice Blanchot (2005), aliados à perspectiva mencionada de Fredric Jameson (2006) sobre a obra

testemunhal e de que forma a linguagem atua como elo (DELEUZE, 1989) entre mídias primeiro e terceiro-mundistas, conforme concebidas por Jameson (2006), tendo como foco de análise como os três fatores mencionados: relação com a escrita, anseios sobrepostos a desejos e narrativa de anonimato, considerando as diferenças nos modos de engajamento – contar, na narrativa literária; e mostrar, na narrativa fílmica – segundo preceitos de Linda Hutcheon (2011) e refletindo, nas referidas obras, de que forma estes fatores estão ficcionalizados.

Referências

BLANCHOT, Maurice; LOURO, Maria Regina. *O livro por vir*. 2005.

DANIELS, Lee. PRECIOSA: uma história de esperança. *EUA*: PlayArt, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 – A imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Ed. da UFSC, 2011.

_____. O ato de criação. *Folha de São Paulo*, v. 27, p. 4, 1989.

JAMESON, Fredric. Espaço e imagem. *Teoria do Pós-Moderno e Outros Ensaio*s, 2006.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 1960.

O TEMPO EM *SHIGURUI*

Autor: Thiago Henrique Zanotti (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Paulo Sandrini (UNIANDRADE)

Resumo: Este artigo tem como objetivo um estudo sobre o mangá e o anime *Shigurui*, de Takayuki Yamaguchi e do studio Madhouse respectivamente, à luz de perspectivas teóricas desenvolvidas por Will Einser em seu livro *Quadrinhos e arte sequencial* e por Scott McCloud em sua série de três livros sobre criação e análise de histórias em quadrinhos mais especificamente no livro *Desvendando Quadrinhos*. O livro *A imagem*, de Jacques Aumont, também será utilizado para a discussão de especificidades do anime. As relações entre a história em quadrinhos *Shigurui* e o anime de mesmo nome serão analisadas à partir de uma seleção de artigos sobre intermedialidade, entre eles *The inbetween of things: intermediality in Ratcatcher* escrito por Tina Kendall. O escopo principal se acha na relação entre o tempo do leitor (tempo de leitura) e o tempo da narração.

Palavras-chave: intermedialidade, animação, mangá, quadrinhos.

*Assim de modo fundamental,
o tempo está inscrito em nossa percepção.*
Aumont

O ato de observar imagens em movimento faz parte do nosso cotidiano, já o ato de olhar imagens estáticas, mesmo que em sequência, determina modos de apreciação da realidade diferentes. Sendo o tempo parte da nossa percepção como definido acima por Aumont, é o objetivo deste artigo explorar a experiência do tempo na animação *Shigurui* do estúdio Madhouse em contraponto ao mangá *Shigurui*.

Shigurui foi concebida por Takayuki Yamaguchi, quadrinista japonês, que trabalha com temas tanto históricos quanto polêmicos, escrevendo também para subgêneros de mangá, como o horror e o gekiga (estilo sério, em oposição ao mangá). Como exemplo de sua produção temos *Kakugo no Susume* (1994, Akita Shoten), traduzido para o inglês com o título *Apocalypse Zero* (2005, Media Blasters). *Apocalypse Zero* trata de um futuro pós-apocalíptico em que os habitantes têm de lutar entre si para sobreviver.

O longo tempo entre a publicação japonesa e a tradução americana tanto de *Shigurui* quanto de *Apocalypse zero*, pode ser um indício da pouca aceitação que tiveram as obras, menos pelas temáticas (japão feudal e futuro distópico) e mais pela violência e elaboração de cenas chocantes e sanguinolentas. John Oppliger, do site Animation, ao fazer a crítica da animação do mangá diz “A animação mais visceralmente violenta, macabra e aspera” que ele já havia visto e “indiscutivelmente a animação mais grotesca já feita”.

Shigurui (“Frenesi de morte”) foi lançada no Japão em 2004 pela mesma editora de *Apocalypse Zero*, Akita Shonen, e ainda não tem tradução oficial para português. A história de *Shigurui* foi adaptada de uma parte do primeiro capítulo do romance *Suruga-jo Gozen Jiai* (*Duelo ao meio dia no castelo de Suruga*) de Norio Nanjo, que narra um duelo que está por ocorrer na província de Suruga. Norio Nanjo é um autor prolífico do gênero, tem mais de trinta romances sobre samurais, Japão feudal e temáticas relacionadas à honra e ao dever. Nanjo teve grande produção no século XX, tendo outros de seus romances adaptados para cinema (*Bushido, o cruel código dos samurais*).

A partir do primeiro capítulo de *Suruga-jo Gozen Jiai*, o mangá de *Shigurui* foi escrito em 76 capítulos e, destes, 32 foram utilizados para fazer uma adaptação pelo estúdio Madhouse. A animação de *Shigurui* foi dirigida por Hiroshi Hamasaki. Estreou no canal Wowow em julho de 2007 no Japão,

sendo seriada em 12 episódios. Já a versão americana foi publicada em volume único contendo todos os episódios pela Funanimation em 2009.

Considerações gerais sobre a percepção do tempo

O tempo em si é um tema abrangente demais para este estudo, deste modo trataremos da experiência no tempo, tempo experimentado, ou mais precisamente da percepção do tempo. Para isso usaremos uma cena que foi adaptada para o mangá e para a animação. Apesar terem sido adaptadas do mesmo livro, *Suruga-jo gozen jiai*, o modo como foram adaptadas é diverso, em especial a representação do tempo nestas cenas é ainda mais diversa. Essas dificuldades são contornadas pelo de estilo e autoria dos criadores. As especificidades de cada mídia são de importância fundamental, mas ainda assim a dificuldade de representação do tempo persiste, como escreveu o grande quadrinista Will Eisner “O tempo é mais ilusório; nós o medimos e percebemos através da memória da experiência.” (EISNER, 1985, p. 25). Então, para analisarmos o tempo, daremos ênfase à percepção humana do tempo e à experiência do espectador e do leitor.

Aumont em sua pesquisa enfatizou a existência de dois modos em com que nossos olhos percebem estímulos. Existe uma resposta rápida: “... é o conjunto dos efeitos de reação a estímulos que variam rapidamente”, e uma resposta ‘lenta’: “É o conjunto dos efeitos de acumulação ou de integração temporal.” Dessa forma podemos supor que a percepção do tempo no mangá será diferente da percepção do tempo da mesma cena na animação. Enfatizou-se também o modo como os olhos percebem a realidade, nem os olhos nem a cabeça se mantêm estáveis, muitas vezes o corpo também se move durante a percepção visual. Sarah Simblet pesquisou intensamente o modo como pessoas desenhavam, desenhar é um processo inicialmente de varredura visual do

objeto a ser retratado. Nesta varredura temos a memória da experiência visual como fator de criação da imagem total. Nesta situação os olhos vão coletando fragmentos que pela velocidade com que são percebidos parecem ser contíguos. O mesmo acontece ao cinema.

Não apenas os olhos estão quase sempre em movimento, mas a cabeça e o corpo também se movem: a retina está, pois, em movimento incessante... ...a percepção do todo se dá através da constante mudança, a imagem percebida é capturada pela retina de modo fragmentado. Ao estabilizar artificialmente a imagem retiniana por meio de dispositivos complicados, constatou-se que essa estabilização... ...produz-se progressivamente a perda da cor e da forma, uma espécie de neblina que vem pouco a pouco mascarar a imagem.(AUMONT, 1995, p. 33)

No trecho acima, Aumont evidencia um experimento em que tentou-se estabilizar a imagem na retina. O resultado desta estabilização não foi então uma imagem mais nítida como é a imagem fotográfica. Por assumir características de menos cor e forma, a imagem retiniana pesquisada por Aumont está mais próxima da nossa representação de imagens da memória.

Um outro pesquisador de imagens, Scott McCloud, evidenciou em seu livro *Desvendando os Quadrinhos* que o detalhamento de imagens que produz maior sensação de realidade não corresponde ao processo real de percepção das imagens. Um exemplo do descompasso entre a representação de imagens e a percepção da realidade é o projeto cubista cujo objetivo era representar a realidade de forma mais fiel á percepção humana, tanto no aspecto formal como vemos nos quadros de Picasso, quanto no aspecto temporal, por exemplo, em *Nú descendo de uma escada* (1912) de Marcel Duchamp.



Figura1:1912 . DUCHAMP, Marcel. *Nú descendo de uma escada nº 2*.

Assim o suposto congelamento da imagem, ou do instante como veremos a seguir, é uma fenômeno que pertence á memória bem como à pintura e também aos quadrinhos. Eisner assim define a relação entre olhar, quadrinhos e imagens estáticas. “It should surprise no one that the limit of the human eye’s peripheral vision is closely related to the panel as it is used by the artist to capture or ‘freeze’ one segment on what is in reality an uninterrupted flow of action.”(EISNER,1985. p. 39). Tina Kendall em sua pesquisa do filme *Ratcatcher* escreveu muito bem sobre o mesmo fenômeno em que o cinema, em sua adaptação, captura características de outras mídias, como vemos em

I will focus on Ramsay’s pictorial framing of characters and things, and the film’s tendency to suspend movement in moments of tableau vivant that self-consciously mimic the look of paintings and photographs. *Ratcatcher* habitually presents its moving images as still frames that appear frozen in time. (KENDALL, 2010, p. 194)

Mais uma diferença entre a percepção de imagens estáticas e imagens em movimento surge nas pesquisas de Aumont,

As células permanentes tem um campo receptor menor, correspondem mais á fóvea, trabalham quando a imagem é nítida; as células transitórias têm um campo bem amplo, respondem aos estímulos variáveis, correspondem mais á periferia e são pouco sensíveis ao fluo. No cinema existem ambos sistemas, um sistema inibe o outro, daí a geração de tensão perceptiva. Enfim as células transitórias podem inibir as células “permanentes”: as primeiras seriam, pois, mais uma espécie de sistema de alarme e as segundas, um instrumento analítico. (AUMONT,1995, p. 34)

Portanto, o tempo de exposição á imagem é crucial para determinar quais células farão a geração da imagem percebida. É importante avaliar que o tempo de exposição e a quantidade de estímulos alteram a percepção. Aumont define o tempo, do ponto de vista psicológico, como sendo a duração experimentada.

Imagem única versus imagem múltipla: unicidade e multiplicidade se definem especialmente (a imagem múltipla que ocupa várias regiões do espaço em sucessão), mas não sem incidências sobre a relação temporal entre o espectador e a imagem. Contemplar uma projeção do mesmo diapositivo durante um minuto não é o mesmo que olhar uma sucessão de 50 diapositivos diferentes durante esse mesmo tempo. Para citar um exemplo menos trivial, a extração de uma vinheta de história em quadrinhos de sua chapa (por exemplo para ampliá-la e transforma-la em imagem artística, o que é a especialidade de Roy Lichtenstein) faz de uma imagem múltipla uma imagem única, e a ordem temporal implícita dada ao espectador não é mais a mesma.(AUMONT,1995, p. 161)

Dessa forma a fruição é também um critério relevante da análise, fruição como “fusão sensorial do sujeito com o objeto” (FIORIN, 2000. P.11) em que temos o sentido do presente, ou do instante diretamente ligado á essa fruição “é a surrealidade englobada, nela o tempo para, o

espaço fixa-se e ocorre um sincretismo entre o sujeito e o objeto.” (FIORIN, 2000. p.11) “Tem-se então o tempo de fruição do leitor e do espectador. Além dos critérios acima, temos mais diferenças de fruição entre leitor e espectador. Para o leitor o tempo de leitura se dá a partir da vontade do leitor, já na animação, ou outras obras de imagens sequenciais múltiplas, o tempo destinado á apreciação é fragmentado e fugidio e “a dimensão temporal do dispositivo define a relação do espectador” (AUMONT, 1995, p. 162).

Escolha da cena analisada

A cena analisada é relevante para este estudo pelo tempo de duração da cena nas duas mídias em que foi adaptada. No mangá a cena dura um quadro e o quadro toma sessenta por cento página. Já na animação a cena dura 28 segundos. Tanto na animação quanto no mangá a cena é inicialmente composta de um só painel. No entanto, como vimos anteriormente, apesar dessa similaridade os resultados de percepção do tempo são diversos como será discutido a seguir. Esta cena também é muito interessante para o estudo da diagramação e composição das imagens. Neste ensaio serão estudados elementos de configuração do cenário, elementos de figura e fundo e questões de adaptação fílmica do mangá para a animação.

Análise do mangá

A cena escolhida no mangá ocupa boa parte da página. Ainda assim a pagina escolhida, não só a cena, tem uma força de diagramação que é a inversão de posição dos sentidos dos rostos representados. Essa inversão faz com que o espectador volte para a cena anterior intensificando a sua relação com a cena. Segundo “Eisner esse tipo de retorno é característico das narrativas visuais.” (EISNER,1985, p. 10). A cena no

mangá está demonstrada em sua integralidade. O leitor tem toda a cena ao seu dispor e pode se deixar fundir ao estímulo sensorial tanto que sua conexão com a imagem permitir. Dessa forma o tempo da cena no mangá não pode ser medido pois ele depende da experiência do leitor, pois o tempo é a duração experimentada, ou também a experiência da memória.

A relação de memória e imagem no mangá não se apresenta tão fortemente quanto na animação. Pela possibilidade de absorvermos a total quantidade de detalhes representados, temos no mangá uma maior sensação de realidade. Como define McCloud em sua pesquisa, o maior nível de detalhamento de uma imagem tanto faz com que ela se pareça real, quanto faz com que não nos reconheçamos nela, ou que ela faça parte de nossa memória. Interessantemente, Aumont ressalta em *A imagem*, que a estabilização do olho faz com que a imagem se torne sem cor e enevoada, características próximas da nossa experiência de memória, e uma imagem fixa, pelo contrário pela quantidade de detalhes se afasta deste tipo de experiência.

A cena escolhida no mangá ocupa boa parte da página. Ainda assim a página escolhida, não só a cena, tem uma força de diagramação que é a inversão de posição dos sentidos dos rostos representados. Essa inversão faz com que o espectador volte para a cena anterior intensificando a sua relação com a cena. Segundo “Eisner esse tipo de retorno é característico das narrativas visuais.” (EISNER, 1985, p. 10). A cena no mangá está demonstrada em sua integralidade. O leitor tem toda a cena ao seu dispor e pode se deixar fundir ao estímulo sensorial tanto que sua conexão com a imagem permitir. Dessa forma o tempo da cena no mangá não pode ser medido pois ele depende da experiência do leitor, pois o tempo é a duração experimentada, ou também a experiência da memória. A relação de memória e imagem no mangá não se apresenta tão fortemente quanto na animação. Pela possibilidade de absorvermos a total quantidade de detalhes representados, temos no mangá uma maior sensação de realidade. Como define McCloud em sua pesquisa, o maior

nível de detalhamento de uma imagem tanto faz com que ela se pareça real, quanto faz com que não nos reconheçamos nela, ou que ela faça parte de nossa memória. Interessantemente, Aumont ressalta em A imagem, que a estabilização do olho faz com que a imagem se torne sem cor e enevoadada, características próximas da nossa experiência de memória, e uma imagem fixa, pelo contrário pela quantidade de detalhes se afasta deste tipo de experiência.

Então a mesma questão trabalhada por Aumont sobre a pintura “cada vez mais se teve a impressão de que o quadro representava, fixando-o, um momento que havia realmente existido - mesmo que esse acontecimento fosse apenas a representação... .. representação de todo acontecimento e representação de um instante, não há problema contanto que seja o instante pregnante” (AUMONT, 1995. pg 81) aparece no mangá. Apesar de existir ações sugeridas, uma sugestão de movimento, pela própria característica de mídias que facilitam o registro instantâneo como a fotografia, o mangá lida prioritariamente com a representação do instante. Se avaliarmos como as linhas verdes na imagem abaixo abrem e apontam para o entorno da imagem, temos mais uma vez, o olhar do leitor sob controle, pois o olhar se dispersa para novamente voltar para o centro a imagem. Ângulos agudos são utilizados para direcionar o olhar. Alguns deles no cenário traçado em verde mas principalmente nos traçados em azul. Eles claramente conduzem o olhar à mão do duelista e para um dos elementos centrais da composição, a espada. Se recordarmos das regras de composição, uma delas denominada lei dos terços, ou lei áurea, indica que os pontos de maior atenção visual são os bordos da imagem que se cruzam a um terço do painel, exatamente onde esta colocada a espada.

Assim no mangá a espada tem muito mais poder de presença e de espetáculo, devido a isso e também ao seu posicionamento geral, e menos poder de corte. Sua grande determinação faz dela um elemento mais descritivo e com menor capacidade de perigo ou de nos manter alerta. Dessa forma pode-se avaliar esta cena do mangá como muito

dinâmica, pois o olhar corre o painel, e o autor demonstra grande controle da mensagem, mas para o leitor pouco deste instante congelado esta obscurecido ou indeterminado, pouco tem o leitor a complementar na cena. Como define Eisner, este instante congelado ainda assim possui uma duração.

O fenômeno da duração e sua experimentação (experiência) - comumente referido como 'tempo' - é uma dimensão integrante da arte sequencial. no universo da consciência humana o tempo se combina com o espaço e o som, em um cenário de interdependência em que concepções, ações, mudanças e movimentos tem um significado e são mediadas pela nossa percepção da relação entre elas. (EISNER,1985, p. 26)



Figura 2: recorte digital da página do mangá *Shigurui*, retratado em cores codificadas para facilitar á análise.

Análise da animação

A cena selecionada tem várias peculiaridades. Ao ser adaptada, a equipe de criação teve de lidar com vários obstáculos interpretativos que por fim geraram ótimos resultados. A primeira diferença clara entre as duas cenas é a mídia utilizada. Apesar de serem mídias distintas seu processo de criação não foi tão distinto assim. Tanto o mangá quanto a

animação são inicialmente imagens únicas e estáticas, porém na animação através dos recursos disponíveis, a imagem que era inicialmente única e estática se torna uma imagem múltipla.

No entanto, apesar da transposição de mídias, muitas características do mangá foram conservadas, e utilizadas de modo a intensificar a geração de sentidos múltiplos, por exemplo a imagem integral não é vista em sua totalidade, ela se forma na memória do espectador. Se comparadas diretamente como estão, a imagem gerada pela animação é talvez muito menos dinâmica que a imagem do mangá. A imagem do mangá foi criada para ser apreciada na íntegra, tudo está contido nela. O cenário é mais elaborado, existem mais elementos e forças visuais. A relação do rosto em relação ao espectador é mais clara e direta, como bem descreve McCloud(2006), feições faciais são sempre reconhecíveis e facilitam a fruição. Já na animação o rosto está obscurecido. Apesar da mesma técnica de brilho aplicada aos olhos ser utilizada os resultados são diversos. Ao gerar o reconhecimento através do rosto, o obscurecimento e o brilho nos olhos geram estímulos contrários.



Figura 3: montagem digital da cena do anime *Shigurui*



Figura 4: recorte digital da página do mangá *Shigurui*

A partir dessa atração-repulsão, ou por causa dela, o que acontece na animação é a manutenção do espectador na mesma cena. Se consideramos que a cena na animação é apenas um quadro do mangá e que ele representa apenas um instante, temos uma percepção dilatada do instante. Diferente do leitor do mangá que define seu próprio ritmo de leitura, na animação o ritmo de transição está intimamente ligado com à percepção do tempo transcorrido que, como elaborado acima, é determinado pelo dispositivo. Essa diferença temporal entre o mangá e a animação é fundamental para McCloud: “I guess the basic difference is that animation is sequential art in time but not spatially juxtaposed as comics are” (MCLOUD, 1993, p. 7).

Ao comparar o mangá à animação percebe-se um menor uso de cenário, e um uso mais intenso do duplo claro/escuro. Esse contraste bem como a posição da câmera em relação ao espectador (o *plongé* aproxima o espectador da obra) acaba por criar dois pontos de tensão na imagem. Um dos pontos é a lamina, que da forma com foi representada e devido ao movimento de câmera utilizado, gera uma sensação de corte muito maior do que na mesma cena do mangá. Um segundo ponto de tensão visual gerado que podemos avaliar pela linha amarela ressaltada abaixo é o filete de luz que corre pela face do esgrimista.

Esse filete de luz, como se cortasse sua face, é um elemento visual que será utilizado em outra cena em que a luz é utilizada novamente como se fosse cortante em um flashforward de uma personagem que conversa com o duelista. Mais duas características de interesse na animação estão relacionadas a experiência da memória. Uma delas à memória do espectador. Existe uma diferença crucial entre uma imagem fixa e uma imagem múltipla como demonstrado anteriormente. Essa diferença se faz ainda mais presente na animação em que a imagem integral não existe fisicamente. Ela é uma sequência de fragmentos cuja sequência é determinada pelo dispositivo e que é montada pelo espectador. A imagem integral, que vemos na montagem acima, foi criada de modo a estabelecer

relações com a experiência da memória e sua representação. O intenso uso de brilho e cores mais claras ou se esvanecendo intensifica a relação entre imagem e memória, não a memória do expectados, mas a experiência da memória. A esse controle dos quadros e determinação da fruição Will Eisner escreve:

the viewer of a film is prevented from seeing the next frame before the creator permits it because these frames, printed on strips of transparent film, are shown one at a time. so film which is an extension of comic strips, enjoys absolute control of its reading - an advantage shared by the live theater. (EISNER, 1985, p. 40)



Figura 5: Frame da animação retraçada em cores codificadas para facilitar a análise.

Considerações finais

A experiência do tempo na narrativa não é um elemento quantificável, mas mesmo assim é um objeto passível de pesquisa tendo em vista quantidade de pesquisadores envolvidos no assunto. A experiência linear do tempo no cinema, não dá conta de representar a experiência presente da passagem do tempo.

A very common structure that a film has is just the forward jumping through time, the telling the story in chronological order. And your jump through the events doesn't have to be in real time at all. It normally takes place over quite a long period of time, weeks or months. The State of Play is a classic example of that. (WRIGHT, 2015)

Já a experiência do tempo como memória, a experiência da memória, pode ter como objetivo deixar clara a ordem dos eventos, situação em que Justine Wright, comenta sobre as questões técnicas do uso do flashback.

We got rid of both of those from that breakfast scene because we realised that we hadn't had a chance as the audience to get to know this old lady that we had just met in the cornerstore. We needed to get to feel secure in the present before we could flashback to the past. (WRIGHT, 2015)

Na animação o mesmo uso de flashback acontece, mas ao provocar o espectador com cenas rápidas e não dar tempo ao espectador para se sentir seguro no presente, fazendo uso de flashback e flashforward bem como gerando cenas cuja sensação de passagem do tempo não reflete a experiência do tempo presente, *Shigurui* mantém o espectador em constante tensão, o que o mantém preso à narrativa.

Referências

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução de Estela do Santos Abreu e Cláudio Santoro. Campinas, SP: Papirus, 1995.

EISNER, Will. *Comics and Sequential Art*. Florida: POORHOUSE PRESS, 1985.

FIORIN, José Luiz. *Fruição artística e catarse*. Revista do curso de Mestrado em Letras da UFSM(RS), Santa Maria, 2000.

KENDALL, Tina. *'The in-between of things': intermediality in Ratcatcher*. Cambridge: Anglia Ruskin University, 2010.

MCLOUD, Scott. *Understanding comics: The invisible Art*. New York: Harper Collins, 1993.

MINK. Janis. *Duchamp*. Koln. Taschen, 2006.

WRIGHT, Justine. *Explore filmmaking: Structure in films*. Beaconsfield: National Film and television School, 2015. Disponível em <<https://www.futurelearn.com/courses/explore-filmmaking2/steps/35120>>, Acesso: 18 de Jul, 2015.

BARROQUISMO COMO TEXTUALIZAÇÃO DA AMÉRICA EM *CONCERTO BARROCO*, DE ALEJO CARPENTIER

Autora: Vanda Carla Bobato Claudino (UNIANDRADE)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE)

Resumo: Este trabalho analisa a obra *Concerto barroco* (1974) do escritor cubano Alejo Carpentier. Como o título indica, trata-se de um concerto musical, uma adaptação da história da conquista do México. Adaptação operística (hipertexto) que pode ser vista como uma relação de hipertextualidade, teoria de Genette, com o texto histórico (hipotexto). A história se passa no século XVIII. Um milionário da prata mexicana planeja uma viagem à idealizada Europa de seus antepassados. Chegando a Veneza, o Amo, o seu criado e o músico Vivaldi transformam-se ao protagonizarem o concerto barroco, no qual se fundem, além de sinfonias, visões de mundo. Surge, então, um movimento de encantamento e desencantamento da Ibero-América com a Europa e vice-versa. Nesse contexto, pretende-se analisar as consequências da adaptação operística no comportamento dos protagonistas do enredo: o Amo, aristocrata crioulo da nova Espanha; seu criado negro Filomeno; e o compositor italiano Vivaldi, utilizando os conceitos de “transculturação” (RAMA, 2001) e “antropofagia” (ANDRADE, 1995). O trabalho também analisará a obra como um texto barroco utilizando o conceito do “real maravilhoso” (CHIAMPI, 2008).

Palavras-chave: Alejo Carpentier. *Concerto Barroco*. Transculturação. Real maravilhoso.

Introdução

Alejo Carpentier influenciou a literatura latino-americana durante o período do *boom*. O escritor conheceu representantes da comunidade artística de muitos países, em especial da França. Por seu amplo conhecimento de música, integrou temas musicais com técnicas literárias em seus trabalhos, explorou elementos do afro-cubanismo e incorporou seus aspectos culturais na maioria de seus escritos. Apesar de seu vasto campo de trabalho e estudo, o autor é mais conhecido por seus romances. Entre suas obras estão: *O reino deste mundo*; *Os passos perdidos*; *O recurso do método*; e *O século das luzes*.

Carpentier pertence a uma geração de escritores cujo ponto de partida para a modernidade de suas narrativas foi o contato com os movimentos de vanguarda europeia dos anos 1920. O surrealismo foi um dos movimentos artísticos que fascinou Carpentier, tornando-se faísca que desencadeou sua reflexão sobre a arte de escrever. Ao propor a teoria do real maravilhoso, no prólogo do livro *O reino deste mundo*, Carpentier, de alguma maneira, sentiu-se à margem do surrealismo. Pode-se, então, dizer que o real maravilhoso surgiu da influência que o autor recebeu do surrealismo e, em seguida, de sua discordância em relação a alguns preceitos desse movimento artístico:

É por isso que o maravilhoso invocado na descrença - como fizeram os surrealistas durante tantos anos - nunca foi senão uma artimanha literária, tão aborrecida, ao prolongar-se, quanto certa literatura onírica “arranjada”, certos elogios da loucura, aos quais estamos demasiadamente de volta. (CARPENTIER, 2009, p. 9, ênfase no original)

Uma vez que o real para os surrealistas era maravilhoso, a literatura do real maravilhoso americano foi remodulada, numa produção sempre ligada ao pensamento estético e discursivo particularizado. Estando na

Europa, Carpentier redescobre a América, lugar de todas as mestiçagens e possibilidades, o ponto onde todas as utopias encontram seu caminho, ou seja, uma convergência cultural, por isso uma busca constante das raízes da problemática do continente.

A busca pela identidade cubana, sempre explorada por Carpentier, foi alimentada pelas experiências obtidas em suas viagens pela Europa e América Latina. O mesmo processo ocorre com o protagonista de seu livro, o Amo mexicano, que, ao consolidar a tão sonhada viagem à Europa, entra em contato com culturas diversas, descobre a cultura de seu próprio país, o México e, assim, passa a valorizá-lo. A viagem acaba sendo para o milionário da prata mexicana um mecanismo de autoconhecimento. De uma Europa valorizada em excesso, ele passa a enxergar, com admiração e respeito, o seu país de origem, o México, e conclui: “Às vezes é preciso afastar-se das coisas, por um mar no meio, para ver as coisas de perto” (CARPENTIER, 2008, p. 77).

Dentro da multiplicidade de linguagens artísticas, a obra dialoga muito intensamente com a música. O autor utiliza-se, de forma anacrônica e proposital, de personagens que fizeram parte da história real da música erudita, como também de personagens ficcionais, porém, não menos importantes para o desencadear do enredo. Para compreender essa narrativa também é preciso ter em mente outras palavras além de música: **barroco e transculturação**.

A história se passa no início do século XVIII. Um milionário da prata mexicana, neto de conquistadores e aristocrata há uma geração apenas, planeja empreender uma viagem à Europa, pois demonstra não valorizar o Novo Mundo e vê o continente de seus antepassados como glorioso e guardião da cultura ocidental. Ao chegarem a Veneza, o Amo latino-americano se torna Montezuma no carnaval da cidade. O mexicano e o seu criado Filomeno assistem a um concerto operístico de Antonio Vivaldi, do qual são protagonistas. A ópera mistura a música do Velho e do Novo Mundo com a afro-americana. A versão do músico italiano não

retrata com fidelidade a história do processo de conquista da América pelos espanhóis, mostrando um ato heróico de Fernão Cortez e uma aceitação submissa dos índios perante os invasores, ou seja, uma versão **nada mexicana**. O Amo exige retratação buscando na História elementos não acontecidos do início ao fim do concerto operístico. Vivaldi justifica que não se coloca História na arte, o que o deixa frustrado, reflexivo e desiludido com a Europa. Com isso, ele volta para a sua América e o seu México, que agora reconhece como sendo sua pátria, que para ele, não perde mais em história ou sofisticação para a Europa. Instala-se, então, uma inversão nos paradigmas do Amo-Índio: de admirador da cultura europeia ele passa a ser admirador da cultura americana. Por isso, Filomeno decide permanecer no Velho Mundo, dirigindo-se a Paris, a Cidade Luz, onde não seria mais apenas o negro Filomeno.

Barroco e real maravilhoso

Embora Carpentier seja, normalmente, associado ao realismo maravilhoso, *Concerto barroco* (1974) enquadra-se na estética barroca reciclada. Um barroco adaptado do modelo europeu para uma visão latino-americana. Essa “americanização” (CHIAMPI, 1998, p. 8) do barroco teve o intuito de modernizá-lo a fim de inscrever as realidades americanas. Enquanto o barroco europeu é instrumentalizado para fins de propaganda e persuasão na dogmática católica, o barroco americanizado opera uma contracatequese que está entre a política e a experiência conflitiva do mestiçamento, decorrentes da colonização. Essa revisão crítica do barroco possibilita a Carpentier reivindicar um estilo em sua prosa para justificar o barroquismo descritivo de seus romances.

A estratégia principal de Carpentier consiste em vincular o seu conceito do “real maravilhoso americano” com uma reflexão linguística sobre o estilo barroco, de modo a promover uma razão estética dessa opção

retórica em sua prosa narrativa. Assim, a proliferação de significantes para nomear um objeto da realidade (natural ou histórica) justifica-se como medida (ou desmedida) para inscrever os “contextos americanos” na cultura universal, ou seja, para que possam ser inteligíveis. (CHIAMPI, 1998, p. 9, ênfase no original)

Para o autor, o barroco é uma visão de mundo constante e não um estilo histórico, pois, além de um estilo arquitetônico, é também um estilo literário e está na constituição latino- americana. Isso se diferencia do barroco dos séculos XVII e XVIII, associado a uma visão conservadora do mundo, atrelada à Contrarreforma. O autor proporciona, assim, uma comunicação transcultural, que precisa descrever na prosa para textualizar as coisas americanas, evitando os glossários adicionais. Dessa forma, se há marcas barrocas depositadas sobre as coisas americanas, mimetizá-las é barroquizar a linguagem. “El legítimo estilo del novelista latino-americano es el barroco” (CARPENTIER, citado em CHIAMPI, 1998, p. 70).

Na narrativa carpentieriana, embora acumule elementos verbais, numa estrutura carregada, a palavra se desata num entrelaçamento lento, no qual o excesso tem o sentido de densidade que ele quer traduzir. Por meio de repetição de elementos, descrições detalhadas, exuberância verbal, predominância do visual e jogos narrativos imperceptíveis, Carpentier quer construir mais uma imagem a uma resposta. Ou seja, é feita uma tradução da imagem do contexto cultural americano, definindo tudo o que envolve e circunda nosso continente para situá-lo no universal. E, para isso, decodifica-se um continente de significados utilizando uma linguagem com a qual seja possível expressar-se: a linguagem barroca.

O autor justifica a necessidade da descrição em sua narrativa, processo que desencadeia o barroquismo em suas obras: “La palabra pino basta para mostrarnos el pino; La palabra palmera basta para definir, pintar, mostrar, la palmera” (CARPENTIER, citado em CHIAMPI, 1998, p. 69). Continuando com o raciocínio de Carpentier a respeito das palavras

ceiba ou *papayo* , “(...) estos árboles existen pero no tienen la ventura de llamarse pino ni palmera, ni nogal, ni abedul. San Luis de Francia no se sentó a su sombra, ni Pouchkine les ha dedicado uno que outro verso” (CARPENTIER, citado em CHIAMPI, 1998, p. 69). Ou seja, as palavras *pino* ou *palmera* não são simplesmente capazes de substituir as entidades referenciais /pino/ e /palmera/, mas há uma correspondência entre essas palavras e o que elas representam, pelo simples fato de serem familiares ao leitor. Alguma coisa diferente acontece com as palavras *ceiba* ou *papayo*. As duas também designam, com igualdade, as correspondentes entidades referenciais, mas revelam-se incapazes de estabelecer uma referência. Logo, o leitor “precisa construir referências, por um processo de semiose, ou uma cadeia de interpretantes que produza uma mimese adequada. A mimese dos objetos reais americanos, propõe Carpentier, não se consegue senão através da barroquização da escritura” (CHIAMPI, 1998, p. 69).

Os traços obsessivos no discurso carpentieriano aparecem, também, com a utilização de um vocabulário técnico, por meio de nomenclaturas que recortam certas áreas do saber autoral, nesta obra sobressaindo-se, nessa obra, a arquitetura e a musicologia. No último capítulo, depois de despedir-se de seu Amo Índio, Filomeno fica em Veneza, onde espera ansioso por um concerto de Louis Armstrong.

E concertavam-se já em nova execução, seguindo o virtuoso, os instrumentos reunidos no palco: saxofones, clarinetes, contrabaixo, guitarra elétrica, tambores cubanos, maracás (não seriam, talvez, aquelas “tipinaguas” celebradas certa vez pelo poeta Balboa?), címbalos, madeiras percutidas pau a pau que soavam como martelos de prataria, caixas destimbradas, vassourinhas de corda, címbalos e triângulos-sistros, e o piano de tampa levantada que nem se lembrava de ter se chamado, em outros tempos, algo assim como “um cravo bem temperado”.(CARPENTIER, 2008, p. 83, ênfase no original)

Carpentier propõe, no prólogo do livro *O reino deste mundo* (1949), a teoria do real maravilhoso como um novo projeto de leitura do real controlado pela razão e, ao mesmo tempo, pela fé. Ao atribuir um conceito cultural (o maravilhoso) a uma realidade específica, o autor intenta transferir a busca imaginária do maravilhoso para uma busca da realidade maravilhosa, que deixa de ser um produto da fantasia para constituir-se como um anexo à realidade ordinária e empírica, porém, somente apreensível por aquele que crê.

(...) a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé. Os que não acreditam em santos não podem curar-se com milagres de santos, nem os que não são Quixotes podem se meter, em corpo, alma e bens, no mundo de Amadís de Gaula ou Tirante, o Branco. (CARPENTIER, 2009, p. 9)

O Amo latino-americano, após perder seu criado Francisquillo para uma epidemia em Havana, no início de sua viagem, conhece o negro Filomeno. Logo, convida-o a viajar com ele à Europa como criado, Filomeno aceita com entusiasmo. O Amo o escolhe por vários motivos, dentre eles destacando-se o talento musical do negro e o fato de estar na moda na Europa os senhores ricos terem pajens negros.

Nas conversas entre os dois, o Amo fica sabendo da genealogia do criado: era neto de um negro chamado Salvador, que havia sido herói em uma célebre façanha que um poeta do país, chamado Silvestre de Balboa, cantou em uma ode intitulada *Espejo de paciência*. A narração feita por Filomeno, a respeito da conquista do Novo Mundo, parece parodiada, transcultural e com afloração do real maravilhoso. O bisavô de Filomeno, o negro Salvador, tornara-se herói de uma grande façanha. O estimado Frei Juan de Las Cabezas Altamirano, bispo da ilha de Cuba, havia sido sequestrado pelas mãos de Gilberto Girón, herege francês. Este pediu uma quantia exorbitante em troca da liberdade do bispo. A comunidade, mesmo em situação de grande pobreza, juntou a quantia solicitada e pagou

o resgate. O bispo estimado foi libertado para a felicidade dos moradores da ilha, que fazem uma grande festa para comemorar o retorno do frei. Mas alguns homens resolvem vingar-se de Girón. Entre eles estava o bisavô de Filomeno, o negro Salvador. Segundo a narrativa de Filomeno, foi o seu bisavô quem cortou a cabeça do herege e cravou-a na ponta de uma lança. Ao voltar à cidade, os moradores pedem, como prêmio pela valentia de Salvador, a condição de homem livre. E que foi concedida pelas autoridades.

Essa versão afro-cubana, antropofágica, da saga histórica de Balboa, do século XVI, narrada por Filomeno, incluindo a participação dos negros na vitória dos espanhóis contra os corsários, torna um escravo africano herói. Carpentier possibilita ao personagem Filomeno ser um devorador da cultura estabelecida e digeri-la a seu modo. Ou seja, faz-se uma devoração, pela cultura afro-cubana, da versão espanhola da conquista: “(...) é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do ‘bom selvagem’ (...) mas segundo o ponto de vista desabusado do ‘mau selvagem’, devorador de brancos, antropófago” (CAMPOS, citado em SCHWARTZ, 1995, p. 135, ênfase no original).

E é tanto o contentamento dos velhos, e o alvoroço das mulheres, e a algaravia das crianças, que, sentido por não ter sido convidado para a festança, contempla-a, das frondes das goiabeiras e canaviais, um público (diz Filomeno, ilustrando sua enumeração com gestos descritivos de indumentária, cornos e atributos) de sátiros, faunos, silvanos, semicapro, centauros, náiades e até hamadriades “de anágua”.(...) Mas o cavaliço, ufano de sua ascendência – orgulhoso por seu bisavô ter sido objeto de tão extraordinárias honrarias-, não punha em dúvida que nessas ilhas se tivessem visto seres sobrenaturais, mostrengos de mitologias clássicas, semelhantes aos muitos, de tez mais escura, que aqui continuavam habitando os bosques, fontes e cavernas – como já os haviam habitado nos reinos imprecisos e distantes de onde teriam vindo os pais do ilustre Salvador... (CARPENTIER, 2008, p. 24-25, ênfase no original)

Embora a obra *Concerto barroco* não seja o exemplo mais contundente do real maravilhoso, demonstra um exemplo clássico do real maravilhoso americano pela disparidade e heterogeneidade de referências e pelos seres mitológicos inseridos na cultura afro-americana, o que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental. Segundo Chiampi há diferentes acepções do termo **maravilhoso** no romance hispano-americano. A primeira é baseada na não contradição com o natural, em um grau exagerado do humano, uma dimensão da beleza, da força ou riqueza, da perfeição que pode ser vista pelos homens. Nesse caso, a definição lexical da palavra **maravilhoso** facilita a sua conceituação na oposição com o natural: “Maravilhoso é o extraordinário, o insólito, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém a maravilha, do latim *mirabilia*, ou seja, coisas admiráveis (belas ou execráveis...) (...)” (CHIAMPI, 2008, p. 48). A segunda acepção se aplica ao livro *Concerto barroco*, pois não se trata de um afastamento da ordem natural, mas da própria natureza dos fatos e objetos que pertencem a um setor não humano, não natural e não têm explicação racional. (...) “o maravilhoso difere radicalmente do humano: é tudo o que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais” (CHIAMPI, 2008, p. 48).

Transculturação e antropofagismo

A história da América Latina difere das demais histórias do mundo porque aqui foi o encontro de diversas nacionalidades, destinadas a conviverem, mesclar-se, estabelecer simbioses culturais, com as mais variadas crenças, artes populares, na mais incrível mestiçagem registrada em nosso planeta. Carpentier diz: “(...) o encontro do índio, do negro e do europeu de pele mais ou menos clara, destinados, dali em diante, a se misturarem, entremisturarem e estabelecerem simbioses de culturas, de crenças, de artes populares, na maior mestiçagem já vista” (CARPENTIER, 2006, p. 157).

Uma vez que foi proporcionada essa convivência, a mestiçagem étnica é clara na obra, apresentando uma narrativa “transcultural”, termo este utilizado na literatura pelo crítico uruguaio Ángel Rama, porém criado pelo etnólogo cubano Fernando Ortiz, que considera o conceito indispensável para compreender a história de Cuba e de toda a América:

Entendemos que o vocábulo “transculturização” expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, porque este não consiste apenas em adquirir uma cultura, que é o que a rigor indica o vocábulo anglo-americano “aculturação”, mas implica também necessariamente a perda ou o desligamento de uma cultura precedente, o que poderia ser chamado de uma parcial desaculturação, e, além disso, significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser denominados *neoculturação* (ORTIZ, citado em RAMA, 2001, p. 216, ênfase no original).

Carpentier, como criador literário, maneja de um modo original as contribuições artísticas da modernidade, dentro da cultura regional. Ou seja, encontra-se no real maravilhoso uma resposta narrativa ao conflito vanguardismo/ regionalismo. Citado por Antonio Candido como precursor na literatura latino-americana, Carpentier maneja “as contribuições de fora como meros fermentos a serem usados na descoberta de analogias internas” (RAMA, 2001, p. 214).

No final do livro, após assistirem ao concerto de Vivaldi, o criado Filomeno pergunta ao Amo Indiano: “(...) por que tenho que vê-lo tão aflito com a representação em música que acabamos de ver?” (CARPENTIER, 2008, p. 75). Para o negro Filomeno, foi mais fácil aceitar a versão operística de Vivaldi sobre a conquista do México, pois ele já era um desterrado, acostumado a conviver com outras culturas e interiorizá-las a seu modo. O criado, durante o espetáculo, diverte-se e assimila comportamentos e situações aos quais vem sendo exposto.

Enquanto o Amo se indigna, o negro Filomeno descobre com euforia uma nova forma de expressão musical: a ópera. Diante dos questionamentos e da indignação do Amo, Filomeno diz: “Mas me deixe ouvir a música, pois está soando uma passagem de trompete que me interessa muito” (CARPENTIER, 2008, p. 64). Filomeno, ao digerir outra cultura a seu modo, como propõe a antropofagia dos modernistas brasileiros, passa pelo processo de transculturação.

O padre ruivo, Vivaldi, ao ouvir o relato do mexicano sobre a conquista do México, gostou da história, pela forma animada como foi narrada e pelo seu exotismo. Junto com o padre estava um saxão, Georg Friedrich Haendel, e um napolitano, Domenico Scarlatti. Vivaldi logo declarou que a narrativa ouvida seria uma bela história para uma ópera e não escondeu seu entusiasmo diante de tema e personagens novos. Porém, Vivaldi adaptou a história em seu concerto operístico, inverteu o gênero de uma importante personagem, acrescentou outras personagens, inexistentes na história narrada pelo Amo Montezuma, fez tanto astecas como espanhóis vestirem-se de romanos, tornando-os, indiscerníveis, mudou o final, entre outras modificações. Amo Montezuma, ao questionar Antonio Vivaldi, repetiu, após o final da apresentação operística: “(...) falso, falso, tudo falso” (CARPENTIER, 2008, p. 71). E disse que a História não contava isso o que acabara de ver. Vivaldi retruca: “A ópera não é coisa de historiadores” (CARPENTIER, 2008, p. 71). A discussão continua:

“E o que foi feito de Guatimozím, o herói verdadeiro de toda essa história?” “Teria quebrado a unidade de ação...Seria personagem para outro drama.” “Mas...Montezuma foi apedrejado.” “Muito feio para um final de ópera. Bom, talvez, para os ingleses, que terminam seus jogos cênicos com assassinatos, carnificinas, marchas fúnebres e coveiros. Aqui as pessoas vêm ao teatro para se divertir.” “E onde meteram Dona Marina, em toda essa pantomima mexicana?” “A Malinche foi uma traidora

safada, e o público não gosta de traidoras. Nenhuma cantora nossa teria aceitado um papel desses (...)” O indiano, embora em tom mais moderado, insistia: “A História conta...” “Não me venha com História quando se trata de teatro. O que conta aqui é a ilusão poética...” (CARPENTIER, 2008, p. 71, ênfases no original)

A viagem acaba sendo para o Amo uma experiência de autorreconhecimento. Ocorrem, no protagonista, mudanças de paradigma: de uma Europa idealizada, tida como berço da cultura ocidental, passa-se a uma aproximação com o México, com o qual ele agora se identifica.

Filomeno apresenta atitude antropofágica e transcultural em vários momentos no enredo. Um deles é quando os protagonistas da história se retiram, tentando fugir do barulho do carnaval veneziano, a fim de fazer música. Eles chegam ao orfanato *Ospedale della Pietà*, onde Vivaldi ensina música às internas. Ao entrarem, cada uma das setenta meninas está com o seu instrumento em mãos, Friedrich com o órgão, Scarlatti com o cravo e Vivaldi com o violino. Começam uma apresentação aos convidados Amo e criado. Porém, no meio da apresentação, aparece Filomeno, com instrumentos improvisados:

(...) trouxe uma bateria de caldeirões de cobre, de todos os tamanhos, que começou a golpear com colheres, escumadeiras, batedeira, rolos de pastel, fateixas, cabos de espanadores, com tais repentes de ritmos, de síncopes, de tons contrapostos que, pelo espaço de trinta e dois compassos, deixaram-no sozinho para que improvisasse. ‘Magnífico! Magnífico!’, gritava Georg Friedrich. ‘Magnífico! Magnífico!’, gritava Domenico, com entusiasmos cotovelões no teclado do cravo.(CARPENTIER, 2008, p. 46)

Como se não bastasse, quando a apresentação musical termina, Filomeno, ao observar um quadro em que havia Eva sendo tentada pela

serpente, canta alguns versos e, gesticulando como se fosse matar a serpente do quadro com uma faca, gritou: “Essa cobra já morreu/ Ca-la-ba-ção/ Ção- ção/ Ca-la-ba-ção/ Ção-ção” (CARPENTIER, 2008, p. 48). Então, as setenta vozes femininas do orfanato repetiram o refrão entre risos e palmas.

E todos, seguindo o negro que agora batia na bandeja com um pilão, formaram uma fila, agarrados pela cintura, mexendo as cadeiras, na mais desconjuntada farândola que se possa imaginar – farândola que agora Montezuma guiava, girando um enorme candeeiro no cabo de uma vassoura, no compasso do refrão cem vezes repetido. ‘Cabala-sum-sum-sum.’ Assim, em fila dançarina e serpenteante, um atrás do outro, deram várias voltas na sala, passaram para a capela, deram três voltas no deambulatório e depois seguiram por corredores e passagens, subiram escadas, desceram escadas, percorrendo as galerias, até que se uniram a eles as freiras custódias, a irmã tornera, as fâmulas da cozinha, as faxineiras, tiradas de suas camas, logo seguidas pelo dizimeiro, pelo hortelão, pelo jardineiro, pelo sineiro, pelo barqueiro, e até pela boba do sótão, que deixava de ser boba quando de cantar se tratava – naquela casa consagrada à música e às artes de tanger, onde, dois dias antes, realizara-se um grande concerto sacro em homenagem ao Rei da Dinamarca... ‘Ca-la-ba-ção-ção-ção’, cantava Filomeno, ritmando cada vez mais. ‘Cabala-sum-sum-sum’, respondiam o veneziano, o saxão e o napolitano. ‘Cabala-sum-sum-sum’, repetiam os demais, até que, rendidos de tanto girar, subir, descer, entrar, sair, voltaram todos ao redondel da orquestra e deixaram-se cair, rindo, sobre o tapete encarnado, ao redor das taças e garrafas. (CARPENTIER, 2008, p. 48-49)

Ao ouvir o concerto no orfanato, Filomeno admira o novo que ouve, porém, deixa de ser espectador, para tornar-se participante do concerto musical, impondo ritmos afro-cubanos aos demais, que se

admiram e seguem o seu ritmo. O criado também traz a alegria musical e a dança, herança cultural do povo africano. O negro apresenta destreza para integrar em um produto as tradições e as novidades. Essa participação de Filomeno no concerto musical, que misturou erudição com ritmos populares, pode ser lida como uma devoração, pela música afro-cubana, da música erudita europeia. A música nova, para o criado, serviu de “fermento” (RAMA, 2001, p. 214) a ser usado na música que já conhecia e, assim, fez florescer algo novo.

Em relação ao protagonista Vivaldi, percebe-se em seu comportamento, além de uma certa resistência, um grande interesse pelo contato com a cultura diferente: a latino-americana. Ao aceitar e propor a criação de uma ópera com um tema mexicano, Vivaldi vê-se diante de uma confrontação de culturas, o que gera, segundo Rama (2001), três focos de ação que se conjugam de modo diferente: “destruição”, “reafirmação” e “absorção”. O músico, em primeiro plano, abandona a sua cultura, mesmo que temporariamente, depois mergulha em sua cultura europeia e só então absorve a cultura mexicana. O músico, a fim de renovar o seu trabalho, que, segundo ele, necessitava de revitalização, pois considerava carente de originalidade naquele momento, recebe a história da conquista do México narrada pelo Amo como um “fermento a ser usado na descoberta de analogias internas” (RAMA, 2001, p. 214). Na devoração do padre Antonio Vivaldi, quando Montezuma fora aprisionado pelos espanhóis, Asprano vai com seus homens para resgatá-lo.

Entram em cena Hernán Cortés e a Imperatriz, e a mexicana entrega-se a um patético lamento em que um sotaque evocador da Rainha Atossa de Ésquilo mescla-se (nesse começo que ouvimos agora) com um certo derrotismo malincher. Mitrena-Malinche reconhece que aqui se vivia em trevas de idolatria; que a derrota dos astecas fora anunciada por pavorosos presságios.(...) e de repente compreendeu-se que eram Falsos

Deuses os que nessas terras se adoravam; e que, finalmente, por Cozumel, em trovão de canhões e bombardas, chegara a Verdadeira Religião, com a pólvora, o cavalo e a Palavra dos Evangelhos. Uma civilização de homens superiores impusera-se com dramáticas realidades de razão e de força(...). (CARPENTIER, 2008, p. 67)

Carpentier permite ao leitor analisar a postura de Antonio Vivaldi, que coloca na ópera, claramente, sua ideologia, seus valores e sua religiosidade. O músico, mesmo optando por um tema novo para o seu trabalho, mostrando-se aberto a novidades, não perde suas referências europeias, sua visão de mundo.

Adaptação

A adaptação feita por Antonio Vivaldi, de um texto histórico oral e escrito para a ópera, configura sua leitura de sociedade e o que ela esperava de uma ópera naquele dado momento. Essa adaptação feita por Vivaldi se encaixa no que Genette chama de hipertextualidade: “Entendo por hipertextualidade toda relação que um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) (...)” (GENETTE, 2006, p.12).

O protagonista Amo Montezuma, ou melhor, Amo Índio depois da apresentação, não aceita que a passagem do texto oral e escrito para um libreto não estivesse vinculada à fidelidade. Seu pensamento inflexível impede-o de perceber que a relação entre mídias distintas abre espaço para redefinições de sentido, ausências, acréscimos e deslocamentos. A heterogeneidade do texto absorvido não é efetiva, mas o desvio do texto anterior foi colocado em evidência. Sobre fidelidade textual, Claus Cluver diz: “(...) questões sobre a fidelidade para com o texto-fonte e sobre a adequação da transformação não são relevantes, simplesmente porque a nova versão não substitui o original” (CLUVER, 2006, p.17).

No caso específico da obra analisada, a passagem de uma mídia para outra, uma vez que a ópera contém a palavra (libreto), a música e a encenação, Linda Hutcheon argumenta que “a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo.” (HUTCHEON, 2013, p.45)

Assim, mesmo sem demonstrar compreender a adaptação operística, Amo Índio não teve alternativa a não ser aceitá-la. Como consequência, termina por fazer um acerto de contas com seu próprio passado e sua própria cultura. O processo de contraste de culturas, doloroso ao Amo, não o foi ao criado Filomeno. O negro, na condição de afro-cubano, portanto, um desterrado, ao expor-se a uma cultura diferente, sem idealizações anteriores, abre-se para o novo, aprende, dialoga e se fortalece numa atitude de devoração da cultura europeia.

Conclusão

Dentro da multiplicidade de linguagens artísticas com as quais Carpentier se relaciona, a obra *Concerto barroco* dialoga muito intensamente com a música. E, nesse diálogo, fundem-se, além de sinfonias, visões de mundo, de diferentes partes da Europa, América e África (afro-cubana). Também foi pela música que se analisou o comportamento dos protagonistas Padre Antonio Vivaldi e criado Filomeno, dentro dos conceitos de antropofagia e transculturação. A antropofagia do movimento modernista brasileiro propõe algo muito parecido com o que postula o conceito de transculturação, criado pelo etnólogo cubano Fernando Ortiz e utilizado na literatura pelo crítico uruguaio Ángel Rama. Ambos valorizam as incitações externas sem abandono da cultura primitiva ou interna. Enquanto, na transculturação, as incitações externas servem como “fermento” na descoberta de analogias internas, na antropofagia as incitações externas são digeridas. Ou seja, em ambas as teorias o elemento

externo não é imitado ou copiado, mas serve de estímulo para a modificação e o aprimoramento da cultura primitiva. Filomeno e Vivaldi, ao entrar em contato com a cultura, em especial a música, do outro, apresentam atitudes antropofágicas e transculturais. A obra apresenta a estética barroca, porém, com objetivos diferenciados do barroco histórico dos séculos XVII e XVIII. Carpentier pleiteou a estética barroca “americanizada” (CHIAMPI, 1998) com o objetivo de modernizar a literatura latino-americana, inserindo nela as realidades americanas e assim tornando-a universal. Embora não seja o exemplo mais clássico do real maravilhoso, na obra há, sim, elementos que identificam essa tendência que surgiu da discordância do autor com o surrealismo, e, assim, transferiu-se a busca imaginária do maravilhoso para uma busca da realidade maravilhosa.

Referências

AGUIAR, F.; VASCONCELOS, S. G. T.(orgs.). *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. Tradução de Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001.

BIOGRAFIA Y VIDAS. Referências de fonte eletrônica. Alejo Carpentier. Disponível em: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/carpentier.htm>. Acesso em: 13 abr. 2016.

CARPENTIER, A. *Concerto barroco*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *O reino deste mundo*. Tradução de Marcelo Tápia. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *Visão da América*. Tradução de Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Martins, 2006.

_____. Literatura e consciência política na América. Tradução de Manuel J. Palmeirim. São Paulo: Global, 1986.

CHIAMPI, I. Barroco e modernidade. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. O realismo maravilhoso: Forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CLUVER, C. Inter textus/ inter arte/ inter media. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, n.14, p. 11-41, 2006.

DOMINGUES, B. H. O Concerto barroco de Alejo Carpentier e a antropofagia modernista. Ipotesi, Juiz de Fora, n.1, p. 165-180, 2011.

GENETTE, G. Palimpsestos: A literatura de segunda mão. Tradução de Luciene Guimarães e Maria A. R. Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

HUTCHEON, L. Uma teoria da adaptação. 2ª ed. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2013.

QUIROGA, J. Alejo Carpentier. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SCHWARTZ, J. Vanguardas latino-americanas: Polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Universidade de São Paulo; Iluminuras; FAPESP, 1995.

REMAKES E NEOSSURREALISMO: A TV NA ERA DA SUSTENTABILIDADE

Prof.^a Dr.^a Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE e FAE)

Resumo: Com base nos *remakes* de *Saramandaia* (2013), *Meu pedacinho de chão* (2014) e nos estudos de Tzvetan Todorov e Ítalo Calvino, este trabalho analisa as narrativas das duas novelas, a partir da teoria da literatura fantástica. Relacionando os dois *remakes* ao conceito dadaísta/surrealista de *ready-made*, estabelece-se a intermedialidade da TV com a pintura, já que o surrealismo, por meio de imagens, focalizava a (ir)realidade. Sendo assim, de modo a discutir as semelhanças entre a pintura surrealista e as produções televisivas em análise, alguns quadros de Salvador Dalí e René Magritte, bem como os manifestos de André Breton, serão comparados às expressões do “fantástico” e do “realismo maravilhoso” nos *remakes* de 2013 e 2014. Além disso, em conformidade com os estudos de Nelly Novaes Coelho, este trabalho defende a ideia de que a utilização da narrativa fantástica constitui, hoje, um modo de reação à sociedade contemporânea, cujo perfil pode ser caracterizado, principalmente, pela tecnologia e pela síntese informativa.

Palavras-chave: Fantástico. Neossurrealismo. *Ready-made*. Intermedialidade.

Introdução

Considerada a primeira novela educativa da Globo, *Meu pedacinho de chão*, dirigida por Dionísio Azevedo e escrita por Benedito Ruy Barbosa e Teixeira Filho foi um projeto televisivo audacioso, que contou com 185 capítulos. Exibida às 18h, a novela ficou no ar durante nove meses: de 16 de agosto de 1971 até 06 de maio de 1972. Em 2014, *Meu pedacinho de chão* ganhou nova roupagem, dessa vez sob a direção de Luiz Fernando Carvalho e Carlos Araújo. O texto de Benedito Ruy Barbosa foi mantido quase integralmente, com pequenas adaptações, necessárias em razão de o contexto atual ser muito diferente daquele que recebeu a primeira versão da novela. O número de capítulos também sofreu mudanças, tendo sido reduzido pela metade (apenas 96). A nova versão de *Meu pedacinho de chão* causou polêmica junto ao público, no período de 07 de abril a 01 de agosto de 2014, às 18h. Enquanto a minoria dos telespectadores se encantava com o lúdico e a novidade das imagens artificiais ou inusitadas, a maioria estranhava o novo estilo e reivindicava o padrão tradicional das telenovelas.

A primeira versão de *Saramandaia* (Figura 1) foi ao ar em 1976, com direção de Walter Avancini, Roberto Talma e Gonzaga Blota. A produção é lembrada até hoje pela ousadia e pela criatividade, nos aspectos de imagem e linguagem. O texto, dividido em 160 capítulos e escrito por Dias Gomes, foi exibido pela Globo, no período de 03 de maio a 30 de dezembro de 1976, às 22h. A história foi resgatada em 2013, sob a direção de Denise Saraceni e Fabrício Mamberti. Nessa ocasião, o texto de Dias Gomes recebeu contribuições de Ricardo Linhares e teve o formato reduzido. Com apenas 57 capítulos, a novela foi exibida de 24 de junho a 27 de setembro de 2013, às 23h.



Figura 1: Dona Redonda, de *Saramandaia*, nas versões de 1976 (à esquerda) e de 2013 (à direita). Imagens disponíveis em: <http://paranaextra.com.br> e <http://extra.globo.com>

Com base nos *remakes* de *Saramandaia* (2013), *Meu pedacinho de chão* (2014) e nos estudos de Tzvetan Todorov e Ítalo Calvino, este trabalho analisa as narrativas das duas novelas, a partir da perspectiva da teoria da literatura fantástica. Relacionando os *remakes* ao conceito de *ready-made*, estabelece-se a intermedialidade da TV com a pintura surrealista, a partir dos manifestos surrealistas escritos por André Breton, nas décadas de 1920 e 1930. Após apresentar as semelhanças entre o surrealismo e o fantástico, este trabalho objetiva caracterizar as produções televisivas de 2013 e 2014 como neossurrealistas e, em conformidade com os estudos de Nelly Novaes Coelho, associar essa retomada do movimento vanguardista do século XX à reação que se faz necessária hoje, no século XXI, aos efeitos gerados pela globalização, que, por meio da tecnologia, instaurou o predomínio da síntese e da informação, quase sempre em detrimento da profundidade e da interpretação criativa.

Poética da Reciclagem e sustentabilidade: *remakes* e *ready-made*

Pelo apagamento das fronteiras (geográficas e também artísticas) as interseções foram reativadas, chegando mesmo a serem privilegiadas. Com isso, elas tornaram-se mote frequente da Poética da Reciclagem, área que abrange também as retomadas de tendências e estilos que já predominaram tempos atrás. Além disso, o ato próprio de reciclar repercute, na atualidade, de diversas maneiras: no resgate de coisas do passado, que ganham uma versão *cult*, na arquitetura, por exemplo; na customização de roupas, na moda; e até mesmo na sustentabilidade, que implica a reutilização para a economia dos recursos naturais. É justamente nesse sentido que os *remakes* sinalizam e caracterizam as mudanças na sociedade do século XXI.

Embora com objetivos diferentes, esse reaproveitamento já fez história nas artes, principalmente na pintura, no início do século passado. O conceito de *ready-made*, que pode ser considerado o antecedente do *remake*, começou a ser utilizado para fins teórico-artísticos na vanguarda dadaísta. Com o início da Primeira Guerra Mundial, o movimento dadá propõe o retorno à primitividade. Sob o impacto destrutivo da guerra, sugeria-se começar do zero e fazer uma arte **nova**. Imperavam o improviso e a aleatoriedade, na criação de uma arte que tinha como princípio básico a reorganização de elementos previamente dados, como demonstra o texto *Para fazer um poema dadaísta*, de Tristan Tzara:

(...)

Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar a seu poema.

Recorte o artigo.

Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e

meta-as num saco.

Agite suavemente.

Tire em seguida cada pedaço um após o outro.

Copie conscienciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco.

O poema se parecerá com você. (...). (TZARA, 2009)

Coerente com a negação da valorização excessiva do autor, o movimento dadá privilegiava o pré-dado. Em vez de originalidade, importava a seleção e a reorganização, permitindo que os objetos selecionados servissem à outra coisa, com função diferente da que comumente lhe era atribuída. Com o *ready-made*, o artista dadá enfatizava a hibridização, ao combinar o produto industrializado com o artesanal. Sobre essa junção do industrializado com o artesanal, H. B. Chipp cita o testemunho de Hannah Höch, em “Dada photo montage”: “Numa composição imaginativa, costumávamos reunir elementos retirados de livros, jornais, cartazes ou folhetos, num arranjo que até então nenhuma máquina podia compor” (HÖCH, citado em CHIPPI, 1999, p. 401).

Em um sentido mais amplo, esse processo de reaproveitamento relacionava o industrializado e o artesanal ao dado (que exigia como matéria-prima um produto **pronto e acabado**) e à criação, respectivamente. Na segunda etapa, da feitura ou da criação, era determinante a intervenção do artista dadaísta, que destruía o objeto dado, descontextualizando-o e desconstruindo seu uso tradicional, para recontextualizá-lo, utilizando-o de modo distinto. Para exemplificar essas etapas, segue um dos exemplos mais típicos do dadaísmo, *Gift* (Figura 2), de Man Ray:



Figura 2: *Ready-made* assinado por Man Ray:
Ferro de passar roupas com pregos, uma marca na vanguarda dadaísta.
Imagem disponível em: <http://www.manray.net>

A obra *Gift* é emblemática, porque concretiza o conceito de “*ready-made* recíproco”, de Marcel Duchamp: “O estado de espírito dadá é bem expresso se comparamos *Gift*, de Man Ray, (...) à ideia de Duchamp para um ‘*ready-made* recíproco: use um Rembrandt como tábua de passar ferro’” (ADES, 2000, p. 99, ênfase no original). Para completar a reciprocidade anunciada, apenas, na citação de Ades, ressalta-se que o tipo de *ready-made* idealizado por Duchamp era um dos mais radicais, porque postulava a relativização do status da arte, tanto no que se referia à obra de arte em si quanto ao que se relacionava ao artista. Se era possível usar um quadro que é considerado uma obra-prima como simples “tábua de passar”, para Duchamp o inverso também era plausível, ou seja: uma tábua de passar poderia ser vista como objeto de arte.

O surrealismo de Dalí e Magritte

O movimento surrealista teve seu auge no período de 1922 a 1925 e, já no Primeiro Manifesto, lançado em 1924, trazia a seguinte definição:

SURREALISMO: s. m. Automatismo psíquico puro por cujo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral.

ENCICLOPEDIA: *Filos.* El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación que habían sido desestimadas, en la omnipotencia del sueño, en la actividad desinteresada del pensamiento. (BRETON, 2001, p. 44)

A atmosfera surrealista enfatizava o *non sense*, o que contrariava por completo a representação mimética demasiadamente atrelada à realidade. O objeto desse tipo de arte caracterizava-se como um ponto de fuga em relação à representação tradicional, determinada pelo vínculo com o referente real. Admitia-se a figuratividade, mas a imaginação e o universo onírico eram predominantes, o que justificava o destaque a junções inusitadas:

A imagem surrealista nasce da justaposição fortuita de duas realidades diferentes, e é da centelha gerada por esse encontro que depende a beleza da imagem; quanto mais diferentes forem os dois termos da imagem, mais brilhante será a centelha. (ADES, 2000, p. 92)

Na pintura, pode ser ressaltada a arte de Salvador Dalí. Na tela *Girafa em chamas* (Figura 3), por exemplo, há manequins com feições

femininas, mas sem expressão facial. Na parte de trás das estátuas, há estacas que servem de apoio. Do peito e das pernas da figura que aparece em primeiro plano abrem-se gavetas. Ao fundo, um solo de terra bastante escura, montanhas bem ao longe e, no meio do percurso, entre as montanhas e os manequins, aparece uma girafa em chamas e o esboço de uma figura humana.



Figura 3: *Girafa em chamas*, de Salvador Dalí (NERET, 2006, p. 45)

A descrição detalhada, seguida da reprodução do desenho, não objetiva investigar as possíveis interpretações da tela surrealista. Mais importante é o conjunto formado por elementos aparentemente desconexos, fazendo questão absoluta de evidenciar a montagem e, com ela, provocar o estranhamento. Aliás, palavras como **montagem** e **justaposição** demonstram afinidades entre o surrealismo e o dadaísmo.

André Breton é o principal responsável por essa associação, pois participou das duas vanguardas. O artista, assim como outros que participaram do movimento de transição entre as duas tendências artísticas, concretizava não apenas a destruição, principal intuito dadaísta, como

também a linguagem caótica do sonho, sem esquecer que ambas as características, justamente pelas combinações inusitadas, faziam referência explícita ao jogo do **cadáver delicioso**, muito usado pelos autores das duas vanguardas: “Faziam jogos infantis, como o ‘*cadavre exquis*’, em que cada jogador desenha uma cabeça, o corpo ou as pernas, dobrando o papel depois de sua vez, de modo que sua contribuição não possa ser vista” (ADES, 2000, p. 93, ênfase no original). Essa relação entre o jogo e a pintura surrealista pode ser percebida na tela de Dalí (Figura 3) e também neste quadro (Figura 4) de René Magritte, outro pintor surrealista de renome:

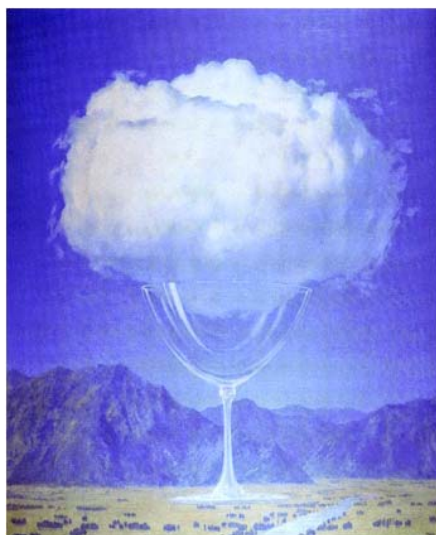


Figura 4: *O vinho e a pintura*, de René Magritte. Imagem disponível em: <http://www.papodevinho.com>

Liberdade, ruptura e transformação estética são termos que caracterizaram e aproximaram dadaísmo e surrealismo. Além disso, a semelhança entre as vanguardas e a profundidade que o surrealismo deu a princípios que já eram fundamentais, na estética dadá, foram motivadas e facilitadas pelas participações de Max Ernst e André Breton nas duas tendências artísticas. Os conceitos e as técnicas permaneceram, mas

passaram a ser abordados de outra forma e com finalidade distinta. Por exemplo, o automatismo, vinculado ao acaso, no dadaísmo, também era peça-chave no surrealismo. A diferença era que, no dadaísmo, tal recurso não passava de uma “grande explosão de atividades que tinha por objetivo provocar o público, as noções tradicionais de bom gosto, e a libertação das amarras da racionalidade e do materialismo” (ADES, 2000, p. 85), enquanto que, no surrealismo, ele passou a ser um dos principais instrumentos para exceder o limite do figurativo, propiciando maior introspecção ao artista e ao espectador. O universo onírico era uma porta aberta ao autoconhecimento e à criatividade artística. Nessa esteira, o *ready-made* foi também vinculado ao sonho. O recurso deixou de ser utilizado apenas como destruição e ruptura com a forma tradicional de arte e passou a ser essencial para a representação pictórica da linguagem dos sonhos: como vimos nos exemplos das telas acima (Figuras 3 e 4), elementos pré-dados, como os manequins e as gavetas; ou como a nuvem e a taça de vinho, não são apenas recolocados em outro ambiente. Mais do que isso, no surrealismo, esses elementos são combinados com outros elementos, totalmente antagônicos ou pelo menos dissonantes, e formam algo considerado estranho à realidade, mas elementar e inerente ao universo onírico.

A literatura fantástica e neossurrealismo na TV

Embora o surrealismo tenha tido maior expressão na pintura, na literatura, durante o Modernismo, o poeta Murilo Mendes produziu alguns textos vinculados a essa vanguarda. Porém, a literatura fantástica é a expressão que mais tem semelhança com as características surrealistas. Por esse motivo, e tomando por base, sobretudo, o estranhamento causado pela desconexão de elementos, pode-se afirmar que o fantástico reinsere o movimento vanguardista de 1920 e 1930 no contexto artístico atual, aqui chamado de **neossurrealista**.

Baseando-se na ruptura provocada pelo estranhamento, *Saramandaia*, tanto na primeira como na segunda versão, propôs um mundo novo, onde o impossível se fazia possível, superando qualquer obstáculo imposto pela lógica e pelas leis inflexíveis que regem a realidade, já que: “O elemento ‘espetaculoso’ é essencial à narração fantástica” (CALVINO, 2004, p. 6, ênfase no original). De fato, o fantástico fez parte de *Saramandaia*, mas apenas no primeiro momento, quando, em meio à vida pacata de Bole-Bole, o estranho se instalou e deu início a um processo de alternância entre razão e desrazão, provocando a “relativização das fronteiras entre sanidade e loucura” (CARNEIRO, 2006, p. 10). As ideias de Ítalo Calvino e de Flávio Carneiro vão ao encontro do que Todorov menciona, no livro *Introdução à literatura fantástica*: “O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1982, p. 15-16). Entretanto, o fantástico tem uma vida breve e não é o que prevalece, na narrativa: “(...) o fantástico não dura mais que o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da ‘realidade’, tal como existe para a opinião corrente” (TODOROV, 1982, p. 24, ênfase no original).

Em *Saramandaia* (2013), o fantástico restringia-se ao tempo das descobertas, quando os personagens e também os telespectadores se surpreendiam com o fato de espíritos aparecerem para os vivos, de nevar de repente na cidade, de um unicórnio aparecer em um parque abandonado, de um corpo sair em busca de sua cabeça (Figura 5) ou de um casal selar seu enlace com um beijo, transformando-se em uma imensa árvore para todo o sempre. Entretanto, depois que terminava o choque da descoberta, vinha a aceitação. Inclusive, muitos personagens não se cansavam de dizer que em Bole-Bole tudo era possível. Nesse instante, dava-se a passagem do fantástico para o maravilhoso. Na narrativa, os personagens, depois de feita a **descobertice**, esqueciam a surpresa e

voltavam à vida normal. Dessa forma, sinuosamente, o enredo frequentemente transitava “do verossímil ao inverossímil sem interrupção, sem questionamento” (RODRIGUES, 1988, p. 12-13) e todos eram finalmente “integrados num universo de ficção total onde o verossímil se assimila ao inverossímil numa completa coerência narrativa, criando o que se poderia chamar de uma *verossimilhança interna*” (RODRIGUES, 1988, p. 12-13, ênfase no original).



Figura 5: Em *Saramandaia* (2013), durante uma tempestade elétrica, Dona Pupu recebeu a visita do corpo de Belisário, que recolocou sua cabeça e a tirou para dançar, como nos velhos tempos.

Em *Meu pedacinho de chão* (2014), a realidade era completamente alterada pelo tom parodístico dos personagens, pelo figurino inusitado (Figura 6) e pouco convencional (como os vestidos de plástico da professora Juliana), pela reprodução de partes do cenário em pequeníssima escala, com o auxílio de maquetes e carrinhos de brinquedo (Figura 7), e pelos elementos artificiais que compunham o cenário (lenha multicolorida, árvores com caules rendados, passarinhos de desenho animado, etc.). Além disso, o estranhamento, componente essencial à narrativa fantástica, estava em tudo que cercava o protagonista, Zelão: o figurino dele trazia as cores puras (azul, vermelho e amarelo); o cavalo do personagem era de brinquedo, lembrando os cavalos dos carrosséis infantis; e o andar do personagem era lento e exagerado, como se, ao interpretar Zelão, o ator (Irandhir Santos) utilizasse técnicas teatrais em detrimento das técnicas típicas da teledramaturgia.



Figura 6: Cenário e figurinos da novela *Meu pedacinho de chão* (2014)
Imagem disponível em: <http://www.oficinadamoda.com.br>



Figura 7: Maquete usada na novela *Meu pedacinho de chão* (2014)
Imagem disponível em: <http://www.bdxpert.com>

A princípio, pela narrativa verossímil, mas com interferências esporádicas de elementos estranhos, *Meu pedacinho de chão* (2014) aparentava mais semelhança com o fantástico. Porém, no maravilhoso, ao contrário do que muitos afirmam, é possível existir um universo pretensamente real, assim como também é possível que o estranhamento apareça gradativamente, na história. O limite entre esses entre fantástico e maravilhoso, portanto, é muito tênue e o predomínio de um ou de outro depende do posicionamento dos personagens diante do fato extraordinário:

Um segundo nível de maravilhoso não tão radical permite que os seres humanos comuns convivam num cotidiano aparentemente verossímil com seres sobrenaturais, com fantasmas ou almas etc. Na medida em que esses seres não são questionados dentro do universo narrativo, também o leitor os aceita, porque aceita a ficção e seus pressupostos. (RODRIGUES, 1988, p. 56)

Em *Meu pedacinho de chão* (2014) ocorria exatamente isso. Nenhum personagem estranhava as roupas de plástico da professora, as rendas nos troncos das árvores ou o cavalo falso de Zelão. Nesse mundo de imaginação e **realidade** ainda é possível falar de outro conceito: o “realismo maravilhoso”, porque não exclui “os *realia* (real, no baixo-latim); entretanto, os *mirabilia* (maravilha) ali se instauram” (RODRIGUES, 1988, p. 59, ênfase no original). Essas diferenças de *Meu pedacinho de chão* (2014) desempenharam pelo menos duas funções muito importantes para a sociedade contemporânea. Elas permitiram a “ruptura no sistema de regras preestabelecidas” (TODOROV, 1982, p. 86) na teledramaturgia (do mesmo modo que ocorreu nas duas versões de *Saramandaia*), além de oferecer um novo formato de texto, que, por sua vez, exigia outro comportamento do espectador, no que diz respeito à recepção e especificamente à leitura.

Conclusão

Nos dias de hoje, em que predomina a cultura *cyber*, a literatura e os demais tipos de arte propiciam outro ritmo, mais específico e contemplativo, e que se opõe à rapidez e à superficialidade inerentes às redes sociais. Nesse sentido, as artes podem ser consideradas certo tipo de “antídoto à robotização” (COELHO, 2007, p. 3), porque são instrumentos de “‘formação das mentes’ e de conhecimento de mundo, da vida” (COELHO, 2007, p. 4, ênfase no original). O poder desse antídoto é reforçado quando a arte permite que o leitor/espectador vá muito além da representação da realidade pela ficção, geralmente circunscrita aos limites da **lógica** do mundo real.

Foi assim, combinando a arte da narrativa televisiva ao fantástico (e, por extensão, ao maravilhoso e ao realismo maravilhoso), que as novas versões de *Saramandaia* e *Meu pedacinho de chão* atenderam ao perfil da sociedade contemporânea, propondo linguagens e formatos que contribuíram para a reformulação não apenas do gênero novelístico televisivo, mas também do perfil do público das telenovelas. Além disso, no caso específico de *Saramandaia* (2013), pode-se afirmar que os personagens da história, justamente pelo fato de terem sido construídos para atender às características do fantástico, estabeleceram relação fundamental com os debates atuais (sobre as diferenças de cor, raça e sexo), opondo-se a qualquer tipo de preconceito.

Além disso, as duas produções televisivas possibilitaram que o entretenimento atingisse plenamente seu principal objetivo: o de alienação (que, nesse caso, tem aspecto totalmente positivo), permitindo que os espectadores redescobrissem o mundo da imaginação e suas (im)possibilidades, em que o tempo se dilata e os problemas do dia a dia praticamente desaparecem, e oferecendo um antídoto mais que perfeito para neutralizar os efeitos da rotina tecnológica e estressante destes tempos **modernos...**

Referências

ADES, D. Dadá e surrealismo. In: STANGOS, N. *Conceitos de arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p. 81-99.

BRETON, A. *Manifestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta, 2001.

CALVINO, I. Introdução. In: _____. (org.). *Contos fantásticos do século XIX. O fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 3-9.

CARNEIRO, F. Viagem pelo fantástico. In: COSTA, F. M. da (org.). *Os melhores contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 9-16.

COELHO, N. N. Referência de fonte eletrônica. Literatura: um olhar aberto para o mundo. Disponível em: <http://www.collconsultoria.com/artigo7.htm>. Acesso em: 02 jun. 2007.

GLOBO. Referência de fonte eletrônica. Meu pedacinho de chão. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 12 abr. 2016.

_____. Referência de fonte eletrônica. Saramandaia. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 25 abr. 2016.

HÖCH, H. Dada photo montage. In: CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 401.

NERET, G. *Salvador Dalí*. Alemanha: Taschen, 2006.

RODRIGUES, S. C. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva: 1982.

TZARA, T. Referência de fonte eletrônica. Dadaísmo. Disponível em: <http://www.mundoeducacao.com.br/literatura/dadaismo.htm>. Acesso em: 19 nov. 2009.

DA CATEDRAL AO CAMPANÁRIO: COMO QUASÍMODO GANHOU O LUGAR DE PROTAGONISTA NA ADAPTAÇÃO DA DISNEY DE *NOTRE-DAME DE PARIS*

Autora: Verônica Maria Valadares de Paiva (UnB)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Junia Regina de Faria Barreto (UnB)

Resumo: Para adaptar o romance de Victor Hugo *Notre-Dame de Paris* (1831) na animação *O Corcunda de Notre-Dame* (1996), a Disney reformulou a obra de forma que ela ficasse mais apropriada ao seu público-alvo. Os temas principais do romance de Hugo foram amenizados e criou-se uma redistribuição de protagonismo entre seus personagens; o protagonista do romance é a própria Catedral de Notre-Dame, o que não foi mantido na adaptação, que cedeu esse lugar para Quasímodo. Sob a perspectiva dos estudos de tradução intersemiótica encontrados em Robert Stam (2006), Linda Hutcheon (2013) e Umberto Eco (2007), investiga-se como se deu essa reformulação do protagonismo, explorando os motivos e consequências da retirada do foco da catedral para passá-lo a Quasímodo e as alternativas encontradas para que Notre-Dame ainda figurasse como personagem da obra. Conclui-se que a transferência de protagonismo foi uma medida para gerar maior empatia no público e transmitir uma mensagem de tolerância e alteridade, no entanto, a presença da catedral foi recuperada no cenário e trilha sonora.

Palavras-chave: Adaptação literária; *Notre-Dame de Paris*; *O Corcunda de Notre-Dame*; Tradução intersemiótica

Introdução

Quando a Disney se propôs a adaptar o romance de Victor Hugo *Notre-Dame de Paris* (1831) em forma de animação, a ideia, por si só, se mostrou bastante inusitada. *Notre-Dame de Paris* não parecia ser o livro mais apropriado para o público-alvo, majoritariamente infantil, do The Walt Disney Studios, mas tampouco o eram, pode-se argumentar, os contos de fadas que consolidaram as estruturas do estúdio cinematográfico criado por Walt Disney em 1923.

Não é cabível conceber uma adaptação sem haver um processo de mudanças e reacomodações do texto fonte, como já ressaltado por Robert Stam (2006), Linda Hutcheon (2013) e Umberto Eco (2007). Não haveria de ser diferente com *O Corcunda de Notre-Dame* (1996), a supracitada adaptação da Disney, que amenizou os temas principais do romance de Victor Hugo e criou uma redistribuição de protagonismo entre seus personagens. É precisamente essa redistribuição que será analisada no presente artigo. O real protagonista do romance é a própria Catedral de Notre-Dame, o que não foi mantido na adaptação, que cedeu esse lugar para Quasímodo, mas não sem afetar a mensagem política de Hugo e mesmo a estrutura narrativa da obra.

Um romance há muito esperado e uma adaptação que ninguém esperava

O romance *Notre-Dame de Paris* foi encomendado por Charles Gosselin, editor de Victor Hugo, que pediu uma história ao estilo dos romances históricos de Walter Scott; a entrega do livro, porém, foi sendo postergada à medida que o escritor se envolvia em outros projetos. *Notre-Dame de Paris* só ficou completo depois de Gosselin dar um ultimato a Victor Hugo, dizendo que queria o romance pronto no começo de 1831, dois anos após o prazo inicial.

Além da crítica ao poder e soberba da Igreja na época, em *Notre-Dame de Paris*, Victor Hugo faz um apelo contra a destruição de prédios e monumentos históricos que, desde a Revolução Francesa, estavam em ampla decadência, sendo demolidos ou sob o risco de demolição. Hugo argumenta no romance que, com o surgimento da imprensa, a arquitetura não mais seria a responsável por relatar a História em suas formas.

Segundo Chantal Brière, “antes mesmo do lançamento de *Notre-Dame de Paris*, Hugo surge como um amante e defensor da arquitetura”³¹ (BRIÈRE, 2007, p. 1). Em 1825, Victor Hugo já havia escrito um ensaio de nome bastante assertivo, *Guerre aux Démolisseurs!*³², no qual, eloquente e passionadamente, repele o movimento ininterrupto de demolição de construções históricas pela França. Hugo assevera que “podemos afirmar, de fato, que talvez não haja nesse momento, na França, uma única cidade, um único *arrondissement*, um único cantão, onde não se contemple, onde não se tenha começado, onde não se complete a destruição de algum monumento histórico nacional.”³³ (HUGO, 1825, p. 324)

Um dos alvos recorrentes dessa onda de demolições eram os monumentos religiosos, situação que não passou despercebida pelo autor.

Durante a Restauração, nós estragamos, nós mutilamos, nós desfiguramos, nós profanamos os edifícios católicos da Idade Média [...]. Durante a Revolução de Julho, as profanações continuaram, ainda mais fatais e mortais e sob outras formas. [...] Uma igreja, isso é fanatismo; uma torre, isso é feudalismo³⁴. (HUGO, 1825, 333)

Seria esse profundo interesse pela conservação das camadas e camadas de história da França que dariam o tom do romance. Em *Notre-Dame de Paris*, Victor Hugo não se poupa de denunciar os vícios da Igreja e sua dualidade como aquela que protege e aquela que ataca, uma crítica representada pelas personagens de Quasímodo e Frollo; não cessa, porém, sua admiração pela Catedral de Notre-Dame, enquanto monumento

histórico. Sobre ela, ele dedica um capítulo inteiro, falando sobre sua construção e sobre as diversas mudanças empreendidas desde então.

O tom de indignação pode ser notado logo de início:

Sem dúvida ainda hoje é um edifício sublime, a igreja de Notre Dame de Paris. Porém, por mais bela que se conserve na velhice, é difícil não suspirar, não se indignar diante das degradações e inúmeras mutilações pelas quais simultaneamente o tempo e os homens fizeram o venerado monumento passar, sem respeitar Carlos Magno, que assentou a primeira pedra, nem Filipe Augusto, que assentou a última³⁵. (HUGO, 2013, p. 123)

Sabe-se hoje que as referências temporais de Hugo na citação acima não estavam bem acuradas, Notre-Dame começou a ser construída anos depois de Carlos Magno, mas isso não invalida a longa e conturbada história da catedral, uma história tão conturbada quanto a da própria França e entrelaçada a ela.

A Catedral de Notre-Dame começou a ser construída no ano de 1163 no lugar da primeira igreja cristã de Paris, a Basílica de Saint-Etienne, e só seria terminada dois séculos depois. Ou quase. Erguida aos moldes da arquitetura gótica, a tendência arquitetônica da Alta Idade Média, a construção passou por diversas modificações, de acordo com o momento vivido. No reinado de Luís XIV, o interior foi reformulado para caber no estilo barroco, em voga na época. Durante o Iluminismo, os vitrais foram substituídos por vidro branco, pois seu interior fora considerado muito escuro; nessa época, na Revolução Francesa, a catedral perdeu sua função religiosa e foi declarada Templo da Razão.

Foi também na Revolução Francesa que a catedral sofreu diversos atos de vandalismo que não pararam. Hugo mantinha um olhar atento sobre esses atos, referindo-se a eles tanto no ensaio *Guerre aux Démolisseurs!*, quanto em *Notre-Dame de Paris*.

No ensaio, é citada especificamente a situação de Paris, onde

o vandalismo floresce e prospera debaixo de nossos olhos. O vandalismo é arquitetado. O vandalismo se instala e se refestela. O vandalismo é festejado, subvencionado, [...], naturalizado. O vandalismo é empreiteiro de obras à conta do governo. [...] Todos os dias ele demole alguma coisa do pouco que nos resta da admirável velha Paris³⁶ (HUGO, 1825, p. 332)

Essa indiferença, ou parte condescendência, no que concernia à preservação da Paris velha, da Paris histórica, insuflou ainda mais Victor Hugo, que então já repensava sua visão política. No romance, ele volta a pontuar a questão do vandalismo e do descaso daqueles que seriam responsáveis pela preservação do patrimônio histórico. Hugo distinguia três tipos de “lesões” nos monumentos históricos, em especial na arquitetura gótica, marca registrada do medievo francês: as lesões causadas pelo tempo, as lesões causadas pelas revoluções e as lesões causadas pelas atualizações no desenho original dos edifícios (HUGO, 1831, p. 107).

No péssimo estado em que Notre-Dame se encontrava, era só uma questão de tempo até que fosse oficializada sua demolição, mas Brière afirma que foram textos como seus ensaios sobre arquitetura e o próprio *Notre-Dame de Paris* que valeram a Hugo, em 1835, uma cadeira no *Comité des Monuments historiques*. Nessa posição, ele se preocupou em “exercer uma ação real em favor da preservação do patrimônio”³⁷ (BRIÈRE, 2007, p. 2)

O sucesso de *Notre-Dame de Paris* não se limitou à França e logo o romance estava sendo traduzido para outras línguas e comercializado pela Europa. Foi durante o processo de tradução que ocorreu uma mudança notável no título do livro, que, na edição inglesa de 1833, passou a se chamar *The Hunchback of Notre-Dame*, título difundido também em outras línguas, como é o caso de algumas traduções em língua portuguesa, *O Corcunda de Notre-Dame*.

Foi em uma edição com “O Corcunda” no título que David Stainton, então executivo da Disney, teve contato com a obra, em 1993. Mais precisamente, uma edição em quadrinhos da Classics Illustrated. Desde então, a ideia de adaptar *Notre-Dame de Paris* não lhe saiu da cabeça e ele estava decidido a persuadir o estúdio a produzir uma animação. Foram então chamados para dirigir o filme Kirk Wise e Gary Trousdale, que haviam sido responsáveis por *A Bela e a Fera* (1992); e o roteiro ficou a cargo de Tab Murphy. O resultado foi o que é considerado o filme “mais adulto e sombrio” da Disney, mesmo para aqueles que testemunharam o fratricídio em *O Rei Leão* (1995) e a morte da mãe do Bambi (1942).

Quasímodo, sineiro de Notre-Dame e o novo protagonista

Foi dado início ao processo de adaptação de *Notre-Dame de Paris*, mas não sem antes calcular que mudanças precisariam ser feitas. Mudanças são esperadas em qualquer adaptação; por se tratar de uma tradução intersemiótica, a simples passagem de um signo (romance) para o outro (filme) já pressupõe alterações no lugar de uma transposição idêntica.

Robert Stam vem, desde o início, atacando a noção de fidelidade. Em seu *Teoria e Prática da Adaptação* (2003), Stam rebate os termos comumente usados na crítica às adaptações e diz que “*infidelidade*” carrega insinuações de pudor vitoriano; *traição* evoca perfídia ética; [...] *deformação* sugere aversão estética [...]; *vulgarização* insinua degradação de classe; e *dessacralização* implica sacrilégio religioso e blasfêmia” (STAM, 2003, p. 20).

No entanto, isso não implica que a obra adaptada não seja passível de críticas. Existem aspectos outros, além da questão da fidelidade, que merecem ser analisados; como sugere Stam: “o estatuto teórico da adaptação” e o “interesse analítico das adaptações” (STAM, 2003, p. 20), analisar as escolhas durante o processo de adaptação e quais são suas consequências para a interpretação da história.

Em *O Corcunda de Notre-Dame* da Disney, as escolhas que mais se diferenciam do texto de Victor Hugo dizem respeito à construção dos *Notre-Dame de Paris*³⁹ e até mesmo por influência da já citada tradução do título na versão inglesa do livro, que se difundiu também nos Estados Unidos.

Ao contrário do final trágico do livro, o filme da Disney termina com a cidade em clamor por Esmeralda não ter sido executada e pelo futuro de uma possível relação entre ela e Phoebus; a mesma cidade que se reunira para presenciar a dita execução e que não via o povo roma com bons olhos, a não ser quando os ciganos proporcionavam entretenimento. Também no final, Quasímodo tem sua primeira aparição pública, fora o fiasco da Festa dos Bufos, no qual fora humilhado; dessa vez, ele é acolhido e, simbolicamente, puxado das sombras por ninguém menos que uma criança, precisamente o público-alvo da Disney.

O Corcunda de Notre-Dame é um filme que em nenhum momento, em sua concepção, perdeu de vista quem seria seu público. O diretor Kirk Wise desde cedo manifestou sua preocupação: “Nós sabíamos que seria um desafio se manter fiel ao material e ainda entregar a quantidade de fantasia e diversão que a maioria das pessoas esperaria de uma animação da Disney. Nós não vamos terminar como no livro, com todos mortos.”⁴⁰ (WISE, Kirk. *Disney’s ‘Hunchback’ has murder, lust, and corruption*. EW, 1996)

Percebe-se uma escolha deliberada de amenizar o tom do livro para que a adaptação fosse bem recebida pelo público. O público, segundo Linda Hutcheon, é um dos principais fatores a serem considerados durante o processo de adaptação, “a criação e a recepção das adaptações estão inevitavelmente interligadas” (HUTCHEON, 2013, p. 158). Porém, para que essas mudanças funcionassem, a própria base do novo protagonista deveria ser alterada, o que não ocorreu sem dificuldades.

Quasímodo aparece pela primeira vez no romance Livro 1, Capítulo 5, “era, de fato, uma careta maravilhosa que brilhava, naquele

momento, no vão aberto da rosácea” (HUGO, 2013, p. 65). É essa “careta maravilhosa” que lhe rende o título de Papa dos Bufos, seguido de aclamações de reconhecimento, “é Quasímodo, o sineiro! É Quasímodo, o corcunda de Notre-Dame! Quasímodo, o caolho! Quasímodo, o coxo!” (HUGO, 2013, p. 66). A tudo isso, Quasímodo atende impassível, reagindo apenas quando alguém se aproximava em demasia, levando à conclusão de que o sineiro também era surdo.

Esse, dificilmente, seria o protagonista esperado em uma animação da Disney, que precisava de alguém que gerasse maior empatia com o público, como explicado pelo roteirista Tab Murphy:

Nós começamos a discutir a ideia de Quasímodo, o solitário personagem preso no campanário e, de repente, o campanário se torna um personagem. Nós pensamos que se você estivesse preso, sozinho, em um campanário, você teria que ter imaginação e, de certa forma, viver em uma fantasia para que um ambiente tão sombrio tivesse certa graça. E, ao final, a personalidade que criamos para Quasi era a de uma pessoa benevolente, dócil e encantadora.⁴¹ (MURPHY, Tab. *A Quasi Original*. Los Angeles Times, 1996)

Como em qualquer produção musical, as músicas cantadas pelos personagens estão em total consonância com quem eles são. Essa natureza “benevolente, dócil e encantadora” do Quasímodo da animação é representada musicalmente por canções em tom maior, em uma trilha sonora predominantemente em tom menor⁴².

Quasímodo possui duas músicas solo: “Out There” e “Heaven’s Light”⁴³. “Out There” é a segunda canção do filme e seu solo principal, sua “*I want*” Song⁴⁴. A canção começa com um dueto, em tom menor, entre Frollo e o sineiro, no qual Quasímodo é advertido a não sair da catedral, do campanário, em específico, porque o mundo lá fora não é tolerante com o considerado diferente.

Quando Frollo sai, a música começa a se transformar, modulando do tom menor para o maior, sutilmente, enquanto a voz de tenor de Quasímodo — e aqui o naipe vocal é importante, pois, em musicais, o timbre de tenor é comumente requerido para os mocinhos e heróis — ganha mais força e ele fala de seu sonho de ir “lá fora”, mesmo que por um dia.

A letra de “Out There” em muito se parece com os solos de outros protagonistas da Disney, tanto masculinos quanto femininos, que sempre manifestam o desejo de se libertarem de seu estado de vida atual. A tradição começou com Branca de Neve (1937) cantando a hoje datada “Someday My Prince Will Come” e, à época em que *O Corcunda de Notre-Dame* foi feito, culminara com a “I Just Can’t Wait to be King”, cantando por Simba em *O Rei Leão* (1994). Isso marca ainda mais a intenção da Disney de padronizar Quasímodo e deixá-lo aos moldes de seus outros protagonistas.

No romance de Hugo, Quasímodo passou a ter pouquíssimo interesse na vida fora da catedral após ficar surdo pelo soar dos sinos no campanário, característica que foi relevada na adaptação da Disney⁴⁵. “A única porta para o mundo que a natureza lhe havia deixado aberta bruscamente se fechou para sempre” (HUGO, 2013, p. 163), e por ter sofrido durante tanto tempo o escárnio dos outros, “somente a contragosto, então, ele voltava o rosto na direção das pessoas. Bastava-lhe a catedral. [...] [A catedral] não representava somente a sociedade, mas também o universo e toda a natureza. Ele não almejava outro respaldo além dos vitrais sempre em flor, outra sombra além das folhas pétreas que verdejavam nos tufos cheios de passarinhos dos capitéis saxões da nave, outras montanhas além das torres colossais da igreja, outro oceano além de Paris a murmurejar a seus pés.” (HUGO, 2013, p. 164 e 165)

Seria difícil para o público no cinema, ainda mais o público infantil, se conectar com um protagonista tão fechado. A animação, ao colocar Quasímodo para verbalizar sua vontade de se integrar à sociedade fora

de Notre-Dame, faz o espectador reconhecer um desejo do personagem e passar a torcer para que ele se realize, aumentando o grau de investimento na história.

A próxima canção de Quasímodo é prelúdio para o solo de Frollo, momento claro da contraposição entre esses dois personagens, a começar pelo título. Em “Heaven’s Light”, Quasímodo expressa seus sentimentos por Esmeralda, ao mesmo tempo em que reconhece que ela não se interessaria por alguém como ele. O prelúdio termina pela intervenção do canto penitencial, em latim, “Confiteor” para dar início ao solo de Frollo, esse em tom menor e com o sugestivo nome de “Hellfire”⁴⁶, intercalado pela oração de penitência que inicia a canção. Em “Hellfire”, Frollo exprime seu desejo incontido por Esmeralda, o que, mais uma vez, o contrapõe a Quasímodo, que acabara de vocalizar seus sentimentos, que são mais um exemplo de amor platônico do que da atração sexual que Frollo sente.

Frollo também trouxe uma série de dificuldades em sua composição como duplo de Quasímodo. O mote principal do personagem é seu desejo por Esmeralda; a Disney amenizou a crítica de Hugo ao transformar Frollo de padre para juiz eclesiástico, mudança já efetuada na adaptação de 1939, mas os diretores Wise e Toursdale e o roteirista Tab Murphy não quiseram abrir mão da principal fonte de conflito do personagem. Durante o processo de *storyboarding*⁴⁷, não houve problemas e eles até foram incentivados, mas quando a animação começou a tomar forma, a cobrança para retirar o conteúdo sexual veio junto, ao que os criadores foram irredutíveis em dizer que alteraria a essência do personagem (CLARK, J. *A Quasi Original*. LA Times, 16 jun. 1996, p.2). Tendo sido aceito esse posicionamento, ficou a questão de como isso poderia ser mostrado, um subtexto para os adultos, mas que não alienasse as crianças, que poderiam não entender a extensão do problema, mas teriam um estranhamento com relação à atitude de Frollo para com Esmeralda.

Reconstruindo a catedral

A Disney, no entanto, não se isentou totalmente de mostrar a importância que a catedral tem no romance de Hugo. De fato, em uma adaptação cinematográfica, seria difícil projetar como protagonista um objeto inanimado, fazendo valer a descrição que Umberto Eco faz da visão cinematográfica “onde se descreve não tanto a coisa vista, [...] mas uma sequência onírica, na qual as coisas estão em contínua transformação”, dessa forma, acabou sendo deixado de lado o que foi considerado “difícilmente representável” (ECO, 2007, p. 391)

Apesar disso, houve uma atenção no sentido de não apagar totalmente a presença da catedral, mesmo não entrando no mérito da importância arquitetônica e representativa da própria história da cidade de Paris.

A adaptação tomou cuidado em fazer com que a maioria das cenas ocorresse no interior de Notre-Dame, ou, quando isso não fosse possível, ao menos a mantivesse ao fundo.

A presença da catedral é marcada desde a canção de abertura. A letra começa com “morning in Paris/the city awakes/to the bells of Notre Dame/the fisherman fishes/the bakerman bakes/to the bells of Notre-Dame”⁴⁸, contando como a vida na cidade de Paris é regrada pelo badalar dos sinos da catedral. A isso, se seguem estrofes explicativas que narram a história, um tanto mais maquiavélica que no livro, de como Frollo se tornou responsável pela criação de Quasímodo.

Em *Notre-Dame de Paris*, Quasímodo é abandonado na igreja e Frollo decide criá-lo num misto de compaixão e pragmatismo de que, fazendo essa boa ação, ele compensaria qualquer pecado que seu irmão menor Jehan viesse a cometer (HUGO, 2013, p. 161). Na adaptação da Disney, Frollo acaba matando a mãe de Quasímodo ao tentar tomar-lhe o bebê durante uma perseguição aos ciganos. O Arquidiácono⁴⁹ vê a cena e diz que agora Frollo é responsável pela criança, sentenciando que ele até pode afirmar não ter culpa no ocorrido, “mas não vai conseguir desviar

nem fugir desse olhar, profundo olhar de Notre-Dame”⁵⁰. A catedral assume aqui sua posição de personagem ativa, por onde a história perpassa.

Nas próximas duas cenas, a catedral não é diretamente citada. A primeira delas é o diálogo de apresentação de Quasímodo e Frollo, anos depois, e ocorre no campanário, onde Quasímodo vive. Depois disso, Quasímodo desobedece às ordens de Frollo e deixa a catedral para participar da Festa dos Bufos; a festa ocorre na praça e, ao fundo, pode-se entrever a catedral.

Outra cena envolvendo Notre-Dame é o solo de Esmeralda. Na narrativa da animação, ela se refugia em seu interior após a confusão na praça durante a Festa dos Bufos, lá dentro, se depara com vários fiéis em oração e decide por fazer uma prece à Virgem Maria, no que se transforma em uma clara alusão ao nome da catedral: Nossa Senhora de Paris. A cena termina com Esmeralda parada no centro do reflexo da rosácea da fachada frontal da catedral, essa rosácea é uma das características mais reconhecíveis de Notre-Dame.

O próximo grande momento envolvendo a catedral é durante a execução de Esmeralda, no clímax do filme. A execução está marcada para ocorrer na praça e a primeira tomada da cena é a própria igreja, contextualizando o momento. Quasímodo parte para tentar salvar Esmeralda e consegue levá-la para dentro de Notre-Dame, no que Frollo ordena aos soldados: “tomem a catedral”. Phoebus, capitão da guarda e interesse amoroso de Esmeralda no filme, incita contra Frollo o povo que fora assistir à execução, usando o argumento de que eles foram oprimidos pelo juiz, que agora declarara guerra contra a própria catedral. Inicia-se, então, uma batalha no local; de um lado, os guardas tentando invadir Notre-Dame e retirar Esmeralda de lá, do outro, a população tentando impedi-los.

Essa sequência leva à morte de Frollo, que, assim como no romance, cai do alto da catedral, porém há uma diferença significativa no agente da ação. No livro, Quasímodo, ao ver Esmeralda no cadafalso e notar o “riso de demônio” de Frollo, “recuou alguns passos por trás do arquidiácono”,

lembrando que Frollo não é juiz eclesiástico na história de Hugo, “e [...], partindo em fúria na sua direção, com as pesadas mãos o empurrou pelas costas no abismo em cuja beirada dom Claude estava debruçado” (HUGO, 2013, p. 485).

Ainda que Quasímodo, no livro, se mostre perturbado pelo ato que cometera, a Disney não se permitiu explorar tal nuance de moralidade em uma animação voltada para o público infantil e que já lidava com temas bastante pesados. Dessa forma, a morte de Frollo no filme é consequência de sua própria obsessão e vem como parte do julgamento efetuado pela Catedral de Notre-Dame. Ao tentar matar Quasímodo, que protegia Esmeralda, o juiz se desequilibra e fica pendurado em uma das calhas em forma de gárgula, a gárgula, então, ganha vida, assustando Frollo, que, apavorado, se solta e cai.

O filme deixa em aberto se a gárgula, de fato, ganhou vida ou se foi algo produzido pela mente já desequilibrada de Frollo. Independentemente da interpretação, nesse momento, as palavras do Arquidiácono no começo do filme se fazem ecoar, não se pode desviar ou fugir do olhar de Notre-Dame.

Fica assim demonstrado que, apesar de não ser a devida protagonista da animação, a Catedral de Notre-Dame está presente no filme nas cenas mais cruciais. Ademais, outra forma de recuperar a importância da catedral na transposição do romance para o filme foi na composição das músicas.

Alan Menken e Stephen Schwartz, já cativos da Disney, foram responsáveis pela música e letra, respectivamente. Além da supracitada predominância de tons menores na composição para colaborar com o aspecto sombrio da história, também foram usados órgão e coral, denotando um ambiente religioso.

Pode-se também notar as referências religiosas e à própria catedral em músicas individuais na trilha sonora. Como já analisado, a canção inicial, “The Bells of Notre-Dame”, explora a presença perene da catedral,

sempre a observar; “God Help the Outcasts” é a oração que Esmeralda faz pedindo auxílio para seu povo e a todos aqueles que são marginalizados; “Hellfire” também é uma oração, mas na forma de ato confessional, na qual Frollo reconhece que não deveria se sentir atraído por Esmeralda, mas culpa a moça de tentar seduzi-lo.

No decorrer do filme, também são ouvidos vários hinos e orações da liturgia cristã medieval como parte da trilha sonora, todos de teor penitencial ou teleológico. Dentre os hinos e orações escolhidos pelos compositores estão o “Kyrie”, o “Dies Irae”, o “Confiteor” e o “Libera Me”.

O “Kyrie” e o “Dies Irae” são os temas mais constantes na trilha sonora. O primeiro refere-se ao Ato Penitencial da missa e é a única oração grega presente na missa latina; “Kyrie eleison”, “Senhor, tende piedade de nós”. O “Dies Irae”, tradicionalmente, faz parte do Réquiem, a missa dos mortos, e sua letra diz “Dia de ira, aquele dia, será tudo cinza fria: diz David, diz a Sibila”⁵¹.

O “Confiteor” é uma oração de teor confessional, que se traduz como “Confesso” e aparece abreviadamente na transição do solo “Heaven’s Light” de Quasímodo e a canção de Frollo, “Hellfire”. O solo de Frollo, como foi analisado, é o momento em que ele confessa o desejo que sente por Esmeralda e mostra sua obsessão por ela; durante a canção, o “Kyrie” é novamente ouvido como resposta a cada frase proferida por Frollo, ele confessa e o coro vocaliza seu pedido de perdão, o que não o impede de racionalizar sua culpa e jogá-la em Esmeralda.

Por último, o “Libera Me” durante a execução de Esmeralda, momento em que, ao contrário do que ocorre no romance, Quasímodo a livra do cadafalso. O “Libera Me”, quando cantado no Réquiem, pede a absolvição dos pecados da pessoa falecida, “livra-me, Senhor, da morte eterna naquele dia tremendo, quando o céu e a terra se revirarem”. Isso traz uma dupla conotação no filme, uma vez que Esmeralda é quem parece estar morta, executada sob a acusação de bruxaria, mas é Frollo, o agente das ações de caráter duvidoso, o vilão do filme, quem em breve morrerá.

O filme termina com a reprise da canção inicial, “The Bells of Notre-Dame”, que enquadra a história como se, metaforicamente, contada pela Catedral de Notre-Dame, ressaltando seu caráter de testemunha e observadora da vida dos habitantes de Paris.

Enquadrar Quasímodo como protagonista da adaptação, ainda que de forma não intencional, reforçou o paralelo que existe entre ele e a catedral. “Notre-Dame, como edifício de transição de estilos, se apresenta, ‘entre as velhas igrejas de Paris, uma espécie de quimera: tem a cabeça de uma, os membros de outra, o traseiro de uma terceira — e algo de todas’. É uma monstruosidade, mas exprime uma nuance das artes que, sem isso, se perderia.” (HUGO, 2013, p. 15); Quasímodo também é considerado uma monstruosidade pelas outras personagens do romance, mas o narrador de Hugo resalta que “havia quem achasse que ele fazia respirar o imenso edifício” (HUGO, 2013, p.167). Quasímodo vive em simbiose com a própria Notre-Dame.

Conclusão

A Disney fez uma escolha diversa ao decidir adaptar o romance de *Notre-Dame de Paris* em forma de animação e vários aspectos da obra foram modificados no processo, a começar pelo próprio protagonista da obra.

A Catedral de Notre-Dame é a protagonista da história, o que fica demonstrado a partir do título, e o autor cria uma trama em que a catedral é a constante em torno da qual os personagens transitam. Um edifício que tem a austeridade de um tribunal, a segurança de um refúgio e a beleza caótica de algo lapidado pelo tempo.

Na adaptação da Disney, foi feita a escolha de desviar a função de protagonista da catedral e passá-la a Quasímodo, que, enquanto novo protagonista, também sofreu modificações. O Quasímodo da animação precisava causar empatia e ser proativo, características imperativas aos

protagonistas dos filmes da Disney. O estúdio manteve em foco quem seria seu público-alvo, habitualmente crianças; dessa forma, além da história de amor até então costumaz, seria possível ver no longa animado uma mensagem de inclusão e aceitação do diferente, dos proscritos da canção de Esmeralda.

Ainda assim, *O Corcunda de Notre-Dame* é tido como um dos filmes mais sombrios da Disney, aquele que os pais se sentem desconfortáveis em deixar as crianças assistirem, parte disso por conta da obstinação do roteirista e dos diretores de não esconder completamente as críticas feitas por Victor Hugo no romance.

Apesar da nova configuração, o filme foi construído de forma a reconhecer a importância da catedral no enredo, assim, quase todas as cenas ocorrem dentro de Notre-Dame, ou pode-se vê-la ao fundo, e foram integrados à trilha sonora hinos e orações da liturgia católica medieval. Assim é reconhecida a importância da catedral na obra de Hugo e acrescenta-se um peso à adaptação, com a catedral representando um olhar de vigia constante, pronta para fazer valer um julgamento além da moral corrupta dos homens.

Alterações durante um processo de adaptação de forma alguma são algo novo ou inesperado, mas, desconsiderando a restritiva noção de fidelidade, a obra adaptada deve se justificar por si só, fazendo sentido dentro do que se comprometeu a recriar. *O Corcunda de Notre-Dame* está longe de ser a adaptação mais de acordo com as ideias de Victor Hugo, mas conseguiu reaproveitar os temas e os personagens para gerar uma variação da obra fonte e esse é o apelo de qualquer adaptação, o recriar do familiar de forma diferente.

Notas

¹ No original: “Avant même la parution de *Notre-Dame de Paris*, Hugo apparaît comme un amateur et défenseur de l’architecture” (tradução nossa)

² “Guerra aos Demolidores!” (tradução nossa)

³ No original: “Nous pouvons donc en fait qu’il n’y a peut-être pas en France à l’heure qu’il est une seule ville, pas un seul chef-lieu d’arrondissement, pas un seul chef-lieu de canton, où il ne se medite, où il ne se commence, où il ne s’achève la destruction quelque monument historique national.” (tradução nossa)

⁴ No original: “Sous la Restauration, on gâtait, on mutilait, on défigurait, on profanait les édifices catholiques du Moyen-Âge [...]. Depuis la Révolution de Juillet, les profanations continuent, plus funestes et plus mortelles encore, et avec d’autres semblans. [...] Une église, c’est le fanatisme; un dojon, c’est la féodalité” (tradução nossa)

⁵ No original: “Sans doute c’est encore aujourd’hui un majestueux et sublime édifice que l’église de Notre-Dame de Paris. Mais, si belle qu’elle se soit conservée en vieillissant, il est difficile de ne pas soupirer, de ne pas s’indigner devant les dégradations, les mutilations sans nombre que simultanément le temps et les hommes ont fait subir au vénérable monument, sans respect pour Charlemagne qui en avait posé la première pierre, pour Philippe-Auguste qui en avait posé la dernière”. [HUGO, 1831, p. 109]

⁶ No original: “le vandalisme florit et propère sous nos yeux. Le vandalisme est architecte. Le vandalisme se carre et se prélassse. Le vandalisme est fêté, subventionné, [...], naturalisé. Le vandalisme est entrepreneur de travaux pour le compte du gouvernement. [...] Tous les jours il démolit quelque chose du peu qui nous reste de cet admirable vieux Paris” (tradução nossa)

⁷ No original: “A n’en pas douter certains de ces textes ont valu à leur auteur de siéger dès 1835 au *Comité des Monuments historiques* et d’y exercer une action bien réelle em faveur de la préservation du patrimoine” (tradução nossa)

⁸ Renascimento da Disney, ou *Disney Renaissance*, refere-se ao período de 1989 a 1999, quando a Disney voltou a fazer animações de grande sucesso de público e crítica, entre eles *A Pequena Sereia* (1989), *A Bela e a Fera* (1991), *Aladdin* (1992), *O Rei Leão* (1994) e *Mulan* (1998).

⁹ As adaptações de 1911, 1939, 1956 todas possuem o título de *The Hunchback of Notre-Dame*; a de 1997 retira o Norte-Dame e se chama apenas *The Hunchback*.

¹⁰ No original: “We knew it would be a challangeto stay true to the material, while still giving it the requisite amount of fantasy and fun most people would expect from a Disney animated featurre. We were not going yo end it the way the book ended, with everybody dead.” (tradução nossa)

¹¹ No original: “We started to toss around the idea of Quasimodo the forlorn character trapped in the bell tower, and suddenly the bell tower becomes a character. We thought that if you were trapped alone in a bell tower you would have to have an imagination and kind of live in a fantasy to make such a gloomy

environment have some charm. And ultimately the character we created for Quasi was a benevolent, sweet-natured, charming person.” (tradução nossa)

¹² Na Teoria da Música, a tonalidade de uma composição fala além do aspecto técnico e formal, implicando na sensação que a composição quer transmitir. Composições em tons maiores são naturalmente alegres e joviais, em contraposição ao aspecto sombrio e melancólico dos tons menores.

¹³ “Lá Fora” e “Luz Celestial”, conforme os títulos da dublagem brasileira feita pelo estúdio Double Sound no Rio de Janeiro.

¹⁴ Termo utilizado no teatro musical para se referir às canções em que os personagens expressam motivação para sair do estado de insatisfação com a vida que levam.

¹⁵ A versão teatral da animação apresentada em 2015 retoma a questão da surdez de Quasímodo. Quando em diálogo com outros personagens, o ator enunciava o texto como que com certa dificuldade na fala, o que desaparecia nas canções, que representariam monólogos internos.

¹⁶ “Fogo do Inferno”, segundo consta na dublagem brasileira, apesar do termo não aparecer na letra em português, como ocorre em inglês.

¹⁷ Processo desenvolvido pela Disney na década de 30, e agora amplamente utilizado, no qual são feitos gráficos e ilustrações de como serão as cenas de uma obra audiovisual.

¹⁸ Segundo a dublagem brasileira: “Dobram os sinos/Paris despertou/ao soar de Notre-Dame/já tem peixe fresco/o pão já assou/ao soar de Notre-Dame”.

¹⁹ O Arquidiácono no filme é uma figura criada para a adaptação, ocupando a posição hierárquica que cabia originalmente a Frollo, transformado em juiz na adaptação, como explicado. O personagem, na animação, é referido apenas como “o Arquidiácono”, por isso a letra maiúscula.

²⁰ No original: “But you never can run from/Nor hide what you’ve done from the eyes/The very eyes of Notre Dame”, deixado no texto como está na dublagem brasileira.

²¹ Segundo consta na Liturgia das Horas, retirado de <<http://www.salvema liturgia.com/2011/11/o-dies-irae-na-ultima-semana-do-ano.html>> (acesso em: 9 de maio de 2015)

Referências

BRIÈRE, Chantal. *Victor Hugo et les architectes: un discours ambivalente*. In: *Ironies romantiques: entre dualité et duplicité*. 2007, p. 67-77. Disponível em: http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/Textes_et_documents/Briere_Victor%20Hugo%20et%20les%20architectes%20un%20discours%20ambivalent.pdf. Acesso em: 21 maio 2016.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa — experiências de tradução*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ENTERTAINMENT WEEKLY. *Disney's 'Hunchback' has murder, lust, and corruption*. Disponível em: <http://www.ew.com/article/1996/06/21/disneys-hunchback-has-murder-lust-and-corruption>. Acesso em: 24 abril 2016.

HUGO, Victor. *Guerre aux Démolisseurs!*. Paris, 1825. Disponível em: <http://docenti.unimc.it/dominique.guillemant/teaching/2015/15194/files/victor-hugo>. Acesso em: 24 abril 2016.

_____. *Notre-Dame de Paris*. Paris, 1831. Disponível em: <http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/lv000089.pdf>. Acesso em: 24 abril 2016.

_____. *O corcunda de Notre-Dame*. Trad. Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2013, 1ª edição.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2013, 2ª edição.

LOS ANGELES TIMES. *A Quase Original*. Disponível em: http://articles.latimes.com/1996-06-16/entertainment/ca-15443_1_quasi-original. Acesso em: 24 abril 2016.

STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. In: *Ilha do Desterro: A jornal of English language, literatura in english and cultural studies*. Florianópolis: UFSC, 2006, nº 51.

The Hunchback of Notre-Dame. Direção: Gary Trousdale e Kirk Wise. Produção: Don Hah. Walt Disney Pictures, 1996. 91 min, cor.

A PARÓDIA COMO ESTRATÉGIA BARROCA: DOM QUIXOTE DE LA MANCHA

Autor: Wagner Monteiro Pereira (Doutorado-UFPR)

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado (UFPR)

Resumo: A crítica literária considera a paródia como uma sentença desviada de seu sentido original, que imita e, em alguns momentos, ridiculariza algo, amplamente utilizada pelos escritores, cabendo principalmente à Retórica estudá-la há séculos. A literatura barroca a utilizou amplamente, visando principalmente um trabalho com a linguagem jamais feito até então. Pode-se tomar o *Dom Quixote de la Mancha* como uma obra de paródia por excelência, já que no prólogo, Cervantes afirmava que o objetivo central da narrativa era combater os livros de cavalaria mal elaborados. Portanto, Cervantes ridiculariza o anacronismo das novelas de cavalaria, ao criar uma forte tensão entre o ser e o parecer, e lança mão de um protagonista que, nas palavras de Ian Watt, funcionaria como um mito do individualismo moderno. Mas Cervantes vai além, ao publicar a segunda parte do romance e parodiar a primeira, fazendo com que os personagens citem em diversos momentos a primeira parte e zombem da continuidade feita por Alonso de Avellaneda. Essa apresentação pretende, pois, mostrar como Cervantes lança mão da paródia e como essa característica era uma constante na literatura barroca.

Palavras-chave: Barroco; Dom Quixote; paródia; Cervantes.

Introdução

Don Quijote de la Mancha, romance cuja primeira parte foi publicada em 1605 e a segunda em 1615, possui um famoso entrelugar para a crítica cervantista, que jamais chegou a um consenso se podemos considerar a obra como renascentista, maneirista, barroca e, ao mesmo tempo, se enquadrá-la em uma determinada estética faz sentido e é relevante para os estudos hispanistas. Ao longo deste ensaio, tentarei aproximar o romance da estética barroca por algumas razões: atualmente desenvolvo uma pesquisa sobre a crítica cervantina e sua aproximação com autores canonicamente alinhados ao Barroco, como Lope de Vega e Baltasar Gracián; e acredito que uma aproximação com essa estética ajuda a compreender diversas ferramentas utilizadas por Miguel de Cervantes Saavedra para construir sua narrativa que, como veremos, dialogou fortemente com a produção de outros autores da época e com “normas” vigentes no século XVII. Vale destacar que tomaremos neste trabalho o Barroco como uma constância estilística presente principalmente no século XVII.

Após um século de apogeu na Espanha, sob o domínio dos Austrias Maiores e de uma arte marcada pelo humanismo e pela recuperação da Antiguidade Clássica, cuja poesia de Garcilaso de la Vega é o símbolo maior; no século XVII, a arte tomava novos caminhos, cuja influência se pautava muito mais na poesia metafísica de autores como San Juan de la Cruz que nas certezas e no lirismo de Garcilaso. Sob os Austrias Menores, a crise e as incertezas cresciam em ritmo acelerado. A crise do Império espanhol era intensa, com excesso de nobres, fidalgos e religiosos e, consequentemente, a miséria imperava, pois com a sociedade dividida em ricos e muito pobres, a atividade comercial era praticamente nula e a indústria estava longe de se desenvolver, fato que só aconteceria no século XX. Ou seja, o século XVII se mostrava uma triste continuidade daquilo que o *Lazarillo de Tormes* (1547) já denunciara: um país pobre governando por uma Monarquia que não soube lidar com a economia e todo o tesouro que acumulara com a conquista de diversos territórios.

Se Cervantes não produziu uma arte de denúncia – que aliás não foi uma característica da arte barroca em geral –, sua obra foi fortemente influenciada pela Contrarreforma, que caminhou ao lado da crise no Império espanhol. O autor é constantemente apontado o seiscentista que menos problematizou a hipocrisia do clérigo espanhol e o papel da Igreja naquela sociedade, o que se confirma se tomamos em conta o fato de Cervantes não haver sofrido censura da Inquisição espanhola em nenhuma de suas obras, nem mesmo com o *Quixote*, visto também pelos censores como modesto entretenimento. Essa característica é apontada por Walter Benjamin como uma constante não só na Espanha, como em toda a literatura europeia: “De todas as épocas mais dilaceradas e contraditórias da história europeia, o Barroco foi a única que coincidiu com um período de hegemonia incontestada do cristianismo” (BENJAMIN, 2011, p. 76). Cervantes, ao se alinhar a essa ideologia contrarreformista, não poderia ter dado outro fim a seu cavaleiro andante que não fosse a morte cristã e discreta que Alonso sofreu: “su muerte se convierte en su victoria como cristiano, donde la derrota es victoria, la muerte, vida, la humildad, grandeza, y la verdadera riqueza consiste en renunciar los bienes terrenos.” (HATZFELD, 1972, p. 443)

No entanto, esse modesto entretenimento continha aquilo que o historiador José Antonio Maravall (1975) alcunhou motivos barrocos: reflexões sobre a vida, o homem, o passar do tempo e a transcendência e principalmente uma tentativa de renúncia às seduções mundanas e de uma vida que se aproxime a Deus. Não é vão que Dom Quixote, nos momentos de loucura, entre sua alma não a Deus, mas a Dulcinea de Toboso. Fato que poderia parecer um atentado à Igreja, mas que não foi considerado como tal porque Alonso Quijano, o Quixote, jamais o faria enquanto “discreto”, em outras palavras, nos momentos de consciência. Vejamos no excerto a seguir como a entrega da alma de Dom Quixote ganhou fama em toda La Mancha, chegando aos ouvidos da duquesa, que verifica se a história é verídica:

-Decidme, hermano escudero: este vuestro señor, ¿no es uno de quien anda impresa una historia que se llama del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que tiene por señora de su alma a una tal Dulcinea del Toboso? -El mismo es, señora -respondió Sancho-; y aquel escudero suyo que anda, o debe de andar, en la tal historia, a quien llaman Sancho Panza, soy yo, si no es que me trocaron en la cuna; quiero decir, que me trocaron en la estampa. -De todo eso me huelgo yo mucho -dijo la duquesa-. Id, hermano Panza, y decid a vuestro señor que él sea el bien llegado y el bien venido a mis estados, y que ninguna cosa me pudiera venir que más contento me diera. (CERVANTES, 2005, p. 780)

Fica claro no excerto acima um desdém por parte da duquesa e que também é compartilhado pelo duque no longo episódio dos duques que domina os capítulos XXX, XXXI e XXXII da segunda parte do *Quijote*. Segundo a cervantista Maria Augusta da Costa Vieira, para os duques, que como desocupados leitores que leram a primeira parte do *Quijote*, não existe Dulcinea de Toboso, pois essa donzela não se enquadraria no mundo real, apenas em livros de cavalaria. Se ela não existe, não há pecado, pois, na fala do Quixote, apenas uma demonstração de loucura e de pertencimento a um mundo virtual:

O poder corrosivo dos Duques atua no sentido de desarticular a tríade Dom Quixote/ Sancho/ Dulcinéia, pondo em desavença amo e escudeiro, amada e cavaleira. Num ambiente aparentemente propício à realização plena de Dom Quixote como cavaleiro andante, o primeiro alvo dos Duques passa sobre a real existência de Dulcinéia, o que, por sua vez, é o maior problema que envolve amo e escudeiro (...) A provocação inicial se dá portanto através da argumentação. Na conversa com Dom Quixote, o Duque e a Duquesa, baseando-se na leitura da primeira parte, mostram-se totalmente incrédulos quanto à verdadeira existência de Dulcinéia. Na tentativa de provocar o cavaleiro, confrontam a Dulcinéia da obra com a Dulcinéia de Dom Quixote, tratando de ressaltar as incoerências. (VIEIRA, 1998, 112)

Se o alinhamento à Contrarreforma é uma constância barroca, que cruzou o oceano e chegou com força ao México, por exemplo, e alcançou o apogeu com Sor Juana Inés de la Cruz⁵², uma freira católica que se considerava *la peor de todas* por não conseguir seguir uma vida temente a Deus e inquestionável; a paródia foi outra característica que predominou na literatura do XVII, praticada à exaustão por autores como Lope de Vega, Luís de Góngora e Francisco de Quevedo e, do mesmo modo, por Miguel de Cervantes.

A paródia como estratégia barroca

O crítico cubano Severo Sarduy ao teorizar sobre Barroco e Neobarroco – termo criado por ele para explicar a continuidade de uma tendência artística que vigorou no século XVII – aponta como uma das principais marcas do Barroco, a presença da paródia, posta em relação por ele com outra característica importante: a intertextualidade. Sarduy não pensa a paródia de uma forma diferente de outros críticos e segue a mesma linha de Maria Lucia Aragão (1980) que apresenta o parodiador como alguém que percebe a necessidade de novas “verdades”:

Nesta recusa em aceitar os modelos literários vigentes ou os mitos, ou os procedimentos, ou melhor, tudo aquilo que compõe o acervo cultural de sua época, o parodiador está denunciando a sua preocupação com os elementos que servem a esta estrutura já esgotada, que é preciso esvaziar, para poder preencher com algo novo. Por vezes a paródia fica camuflada sob certos tipos de disfarces, nos quais não percebemos, de imediato, a intenção do autor. Geralmente, o recurso de falar de outras épocas, de culturas ultrapassadas, é empregado como crítica à ideologia vigente em sua própria época. (1980, p.19)

Ou seja, o Barroco apresenta a paródia mínima que remete a uma composição literária que imita outra obra conhecida. Nesse ponto, o *Quijote* é uma paródia por excelência, escrita por Cervantes para ironizar os livros de cavalaria, tão lidos e conhecidos por ele, como fica claro já no prólogo da primeira edição:

Cuanto más que, si bien caigo en la cuenta, este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas que vos decís que le falta, **porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías**, de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón, ni caen debajo de la cuenta de sus fabulosos disparates las puntualidades de la verdad, ni las observaciones de la astrología, ni le son de importancia las medidas geométricas, ni la confutación de los argumentos de quien se sirve la retórica, ni tiene para qué predicar a ninguno, mezclando lo humano con lo divino, que es un género de mezcla de quien no se ha de vestir ningún cristiano entendimiento. Solo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo, que, cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere. Y pues esta vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías, no hay para qué andéis mendigando sentencias de filósofos, consejos de la Divina Escritura, fábulas de poetas, oraciones de retóricos, milagros de santos, sino procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo, pintando en todo lo que alcanzáredes y fuere posible vuestra intención, dando a entender vuestros conceptos sin intricarlos y escurecerlos. Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla. (CERVANTES, 2005, p. 12, grifos nossos)

Dessa forma, a paródia se configura através da história de um fidalgo que resolve se transformar em cavaleiro andante e que enfrenta as mais diversas batalhas em nome de seu amor por uma donzela. Até aqui vemos a estrutura clássica de uma novela de cavalaria, como a clássica e tão citada no *Quijote*, *Amadís de Gaula*. No entanto, o que o torna uma paródia é o humor e a comicidade derivados da loucura de Dom

Quixote, que demonstra uma clara burla de Cervantes com o anacronismo naquele momento das novelas de cavalaria, criando uma clara tensão entre o ser e o parecer.

Mas a paródia não se dá somente a livros de cavalaria. Ao longo das mais de mil e quinhentas páginas do romance, vemos diversas referências colagens de novelas picarescas e pastoris, como a importante passagem em que se narra a história da pastora Marcela, paródia que funciona para reafirmar o amor do Dom Quixote por sua Dulcinéia de Toboso. Atentemo-nos que no trecho a seguir o cavaleiro andante, ao retomar a história de Marcela e Grisaldo, acaba por reforçar seu amor por Dulcinéia:

—Señor —respondió don Quijote—, eso no puede ser menos en ninguna manera, y caería en mal caso el caballero andante que otra cosa hiciese, que ya está en uso y costumbre en la caballería andantesca que el caballero andante que al acometer algún gran hecho de armas tuviese su señora delante, vuelva a ella los ojos blanda y amorosamente, como que le pide con ellos le favorezca y ampare en el dudoso trance que acomete. (CERVANTES, 2005, p. 112)

Finalmente, mas não menos importante, a segunda parte do *Quijote*, publicada em 1615, é uma paródia da primeira. Cervantes viu circular a “apócrifa” segunda parte de Avellaneda, escritor cuja vida e obra até hoje é um mistério entre a crítica cervantista⁵³ e resolveu parodiar seu próprio livro e citar a continuação que saiu sem sua permissão. Havia um boato à época que dizia que Alonso Fernández de Avellaneda era natural de Tarragona:

¡Válame Dios, y con cuánta gana debes de estar esperando ahora, lector ilustre o quier plebeyo, este prólogo, creyendo hallar en él venganzas, riñas y vituperios del autor del segundo Don Quijote, digo,

de aquel que dicen que se engendró en Tordesillas y nació en Tarragona!
(CERVANTES, 2005, p. 543)

Para o cervantista chinês, Jeong-hwan Shin (2004), a intratextualidade, marca evidente em toda a produção cervantina, também é um tipo de paródia – ainda que muitas vezes o autor se autoparodie –. *La Galatea*, primeira novela de Cervantes é citada, por exemplo, no *Quijote*. Ao mesmo tempo, se tomamos o conceito de intratextualidade sob um ponto de vista exclusivamente textual, presente na estrutura da narrativa, também o verificamos no texto de Cervantes. Para Shin (2004), a linguagem nesse caso não designa as coisas, mas outros designantes de coisas. De forma mais clara: a paródia funciona nesse caso como um deslizamento textual, estratégia tipicamente barroca, que transforma a linguagem em algo abundante, com sentidos que não se restringem ao sentido vulgo e comum, em outras palavras, uma linguagem que fala da linguagem, configurando uma superabundância barroca.

Cabe ressaltar que essa linguagem que parodia ou que fala da própria linguagem aconteceu em todas as artes barrocas, com casos notórios como a pintura de Diego Velázquez e sua sobreposição absolutamente inovadora em *As meninas* (1656) ou com as fugas de Bach.

Vejamos no excerto abaixo trechos recompilados por Shin (2004) que mostram como o modesto entretenimento de Cervantes apresenta, ao mesmo tempo, uma estrutura muito bem desenvolvida pelo autor, com jogos de palavras e o emprego consciente de diversas figuras de linguagem:

Don Quijote es un tesoro de retóricas fónicas del tipo de paronomasia, de tal manera que no podemos saltar ni una página sin encontrar dichas figuras. La transformación del nombre mismo del Quijote - Quijada, Quijano, Quijana, Quejana, Quesada - también se genera por el principio de la paronomasia. Además, se puede observar ¿numerales ejemplos de las retóricas fónicas: Paronomasia: “hoz, coz,

voz” (I, cap. 45), “dulcísima Dulcinea” (I, cap.52), “fócil-dócil, poco-loco, cordero-camero” (II, cap.7) Aliteración: “fermosura fasta que hobiese fecho fazaflas que le ficiesen” (I, cap.29), “fueron de oro puro, sino de oropel o hoja de lata” (II, cap. 12) Similicadencia: “tirad, llegad, venid y ofendedme” (I, cap.3), “Muñetón, Frestón, Fritón, ron” (I, cap.7), “justicia distributiva y comutativa” (II, cap. 18) Anagrama: “cosas y casos” (I, cap.7), “caos, cosas” (II, cap.45) Poliptoton: “yo he hecho, hago y haré los más famosos hechos de caballerías” (I, cap.5), “conocían, conozco, conocer, conocimiento” (I, cap.10) (SHIN, 2004, p. 15)

Como está claro no excerto acima, o próprio jogo com o nome do protagonista é uma estratégia intratextual mas, como vimos, abundam as figuras de linguagem em um livro marcado pela forte manipulação do narrador cervantino, que tudo arquiteta e tudo sabe e que busca a todo momento atingir uma narrativa sensorial, sabendo que a linguagem linear não dá mais conta.

Mais aproximações barroquizantes

Como foi dito na conclusão, há diversas aproximações do *Quijote* com a estética barroca e que tentamos demonstrar através da técnica da paródia. Mostraremos nessa seção como há dois episódios importantes na segunda parte do romance que ajudam a corroborar tal aproximação. A primeira relação pode ser feita através de uma leitura atenta do episódio das “Bodas de Camacho”, parte tão importante na narrativa, que resultou em várias releituras ao longo do século XVIII.

O episódio das “Bodas de Camacho” domina o centro da narrativa nos capítulos XIX, XX e XXI da segunda parte do romance. Camacho e sua noiva Quiteria não são conhecidos nem do Quixote, nem de Sancho, mas ao questionarem alguns estudantes sobre o barulho e a algazarra em uma aldeia, estes lhes avisam que o som é proveniente da cerimônia do

rico Camacho com sua amada Quiteria. Já a princípio, os estudantes mencionam Basilio como um pobre pastor enamorado por Quiteria, que havia sido trocado por Camacho. Em suma, a história central mostra a artimanha de Basilio para tentar retomar sua amada Quiteria – o que acaba por funcionar – e como Camacho acaba por ficar sem sua querida, mas com todo o dinheiro que lhe cabia e disfrutava de sua luxuosa festa.

Primeiramente, apenas com a síntese da história, vemos como há uma dualidade latente que domina a narrativa da cerimônia: Quiteria tem que escolher entre o rico e o pobre, entre a fortuna e a pobreza. Em uma época de crise, como vemos tratando neste ensaio, a escolha a priori por Camacho é totalmente justificável. Para Sancho, inclusive, o fato de que Basilio acreditasse que pudesse ser o escolhido era absurdamente inverossímil: “¿Cómo pretende, dice Sancho, un pobre como Basilio, alcanzar la mano de Quiteria frente a Camacho? (...) A la fe, señor, yo soy de parecer que el pobre debe contentarse con lo que hallare, y no pedir cotufas en el golfo” (CERVANTES, 2005, p. 700)

Se ao longo de toda a narrativa, o que se vê é um protagonista idealista e que parece não estar muito preocupado com questões práticas como o dinheiro e o luxo, apenas com a fama e a glória que cabe a um cavaleiro andante, Sancho se contrapõe ao Quixote através de seu discurso mais pragmático e, ao mesmo tempo, resignado. Para o fiel escudeiro, o pobre deve se contentar com sua pobreza, já que Deus lhe deu esse fado e não atrapalhar quem teve outra sorte.⁵⁴ Nessa parte da narrativa, Cervantes faz uma descrição deveras barroca da luxuosa festa de Camacho, que nos remete ao banquete lezamiano de *Paradiso*. Não nos esqueçamos que em uma época de fome, fazer uma festa com muita comida demonstrava um enorme poder aquisitivo e salientava a dualidade entre ricos e pobres:

Lo primero que se le ofreció a la vista de Sancho fue, espetado en un asador de un olmo entero, un entero novillo; (...) así embebían y

encerraban en sí carneros enteros, sin echarse de ver, como si fueran palominos; las liebres ya sin pellejo y las gallinas sin pluma que estaban colgadas por los árboles para sepultarlas en las ollas no tenían número; los pájaros y caza de diversos géneros eran infinitos, colgados de los árboles para que el aire los enfriase. Contó Sancho más de sesenta zaques de más de a dos arrobas cada uno, y todos llenos, según después pareció, de generosos vinos; así había rimeros de pan blanquísimo como los suele haber de montones de trigo en las eras; los quesos, puestos como ladrillos enrejados, formaban una muralla, y dos calderas de aceite mayores que las de un tinte servían de freír cosas de masa, que con dos valientes palas las sacaban fritas y las zabullían en otra caldera de preparada miel que allí junto estaba. Los cocineros y cocineras pasaban de cincuenta, todos limpios, todos diligentes y todos contentos. En el dilatado vientre del novillo estaban doce tiernos y pequeños lechones que, cosidos por encima, servían de darle sabor y enternecerle. Las especias de diversas suertes no parecía haberlas comprado por libras, sino por arrobas, y todas estaban de manifiesto en una grande arca. Finalmente, el aparato de la boda era rústico, pero tan abundante, que podía sustentar a un ejército. Todo lo miraba Sancho Panza, y todo lo contemplaba y de todo se aficionaba. (CERVANTES, 2005, p. 705)

Sancho se impressiona com a riqueza e pensa em vários momentos abandonar o Quixote. Se não o faz, muito se deve, como assinalamos, pela ruptura da monotonia em que vivia e porque seu amo lhe havia prometido a glória de ser o governador de uma ínsula.

Essa perspectiva barroca é ainda mais clara se refletimos sobre a novela do *Curioso Impertinente*, que domina vários capítulos da primeira parte do *Quijote*. Segundo Aziele Cristina Oliveira Costa (2009), já no final do século XVI predominavam as desconfianças, as crenças já não eram tão fixas e as dúvidas proliferavam. Em meio a essa crise,

reaparece en muchos españoles la propensión a desconfiar de lo que se ve “engaño de los ojos” en un momento en que era inútil promover la imagen utópica de una sociedad tradicional cuyos moldes ya no solucionaban los nuevos problemas de una sociedad donde los muchos cambios imponían cuestiones cuya incomprensión por parte de la aristocracia llevaba al país a fracasos cada vez más difíciles de reparar. (COSTA, 2009, p. 01)

Se o homem renascentista era confiado por excelências, o artista barroco tem consciência de que o homem é um enigma, e que é altamente corruptível, ainda que se afirme cristão e predicador dos bons costumes. Nesse contexto, contrapõem-se uma realidade cotidiana e a idealização de outra realidade. Em *Curioso impertinente*, Anselmo funciona como a alegoria de um homem renascentista, que acredita ter todas as realidades possíveis sob seu controle e resolve colocar em prática um plano que confirmaria suas certezas: a de um amigo e esposa totalmente fieis.

Em síntese, Anselmo pede que seu amigo Lotario tente seduzir sua esposa Camila. O objetivo seria mostrar como a amada é uma esposa perfeita, como sempre se demonstrara. Camila, a princípio, não aceita as investidas de Lotario, o que confirma a idealização de Anselmo. No entanto, seu teste, sem limites, segue, e Lotario e Camila acabam se apaixonando, o que faz com que Anselmo perca sua esposa, seu amigo, e seja alcunhado o curioso impertinente.

Vemos nessa novela, tão absurda aos ouvidos de Sancho, que não consegue compreender como Anselmo poderia ter arquitetado um plano tão absurdo, temas constantes barrocos: a instabilidades e a fugacidade das coisas e, principalmente, as falsas aparências (COSTA, 2009, p. 05). Ora, o grande teatro do mundo, arquétipo barroco, levado ao máximo com Calderón de la Barca – ávido leitor de Cervantes – sintetiza essas falsas aparências, em um mundo que mais parece um teatro, cujos homens atuam como personagens e deixam, a todo momento, suas máscaras caírem. Em um mundo em que temos que nos metamorfosearmos e nos

disfarçarmos – outra tendência na literatura barroca – e criarmos outra realidade. Nesse sentido, Anselmo e Lotario não estão tão longe do próprio Quixote, com seus disfarces que buscam, por que não, a alteridade.

Conclusões

Em uma época em que as incertezas do mundo e de si mesmo predominavam, devido a um período de crise, de resposta religiosa e, sobretudo, do advento da Modernidade, o homem barroco tentava enfrentar e, ao mesmo tempo, questionar a realidade. O *Quijote* é o caso máximo de um homem vulgar que não suporta sua realidade e se deixa dominar pela loucura. A companhia de Sancho não vai à contramão já que o escudeiro também via nas aventuras de seu amo uma solução para sua vida medíocre, fadada à pobreza, sem qualquer possibilidade de ascensão social.

Com esses questionamentos que dão o pontapé na Modernidade, a linguagem também era vista pelos barrocos como incapaz de dar conta de tanta incerteza, ou seja, incapaz de captar o momento em que os autores viviam. Por isso Góngora do outro lado do Atlântico, e Sor Juana no nosso lado, deturpavam, distorciam e manipulavam a linguagem para tentar atingir uma outra realidade, que não essa. A paródia, como mostramos, é a principal estratégia textual que tenta separar a linguagem e as coisas, um dos pilares da literatura barroca e ferramenta fundamental do *Quijote*, uma obra de diálogos, como afirma Helmut Hatzfelt (1972, p. 442), cujo diálogo/ colóquio entre o cavaleiro e o escudeiro tem muito mais importância que a própria ação.

Os exageros e a dualidade no episódio das “Bodas de Camacho” e a metamorfose, disfarce e o grande teatro montados no “Curioso Impertinente” apenas corroboram a associação do texto de Cervantes a uma estética cuja presença não é uma constante. No entanto, ao analisarmos com atenção o romance, vemos como muitas das estratégias usadas por Cervantes foram, da mesma forma, utilizadas por autores sempre citados como pertencentes ao período Barroco.

Notas

¹ Para conhecer a obra de Sor Juana, indica-se a leitura do trabalho magistral de Octavio Paz: *Sor Juana Inés de la Cruz: o las trampas de la fe* (1982)

² Há estudos que tentam demonstrar que Avellaneda pode ser um pseudônimo usado por Lope de Vega.

³ Sancho muda de ideia em vários momentos da narrativa. O pobre deveria se contentar com o que tinha desde de que não fosse ele mesmo, o próprio Sancho.

Referências

ARAGÃO, Maria Lucia. *A paródia em A força do destino*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1984

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. São Paulo: Autêntica, 2011

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Alfaguara, 2005

COSTA, Aziele Cristina Oliveira. *El barroco quijotesco: el perspectivismo barroco en la novela del Curioso Impertinente*. Juiz de Fora: UFJF, 2009

HATZFELD, Helmut. *Estudios sobre el Barroco*. Madrid: Gredos, 1972

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1975

SARDUY, Severo. *Obra completa*. Madrid: Scipione, 1998

SHIN, Jeong-Hwan. *Parodia y deslizamiento textual del Quijote*. Seúl: Asociación de Cervantistas, 2004

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. *O dito pelo não dito: paradoxos de Dom Quixote*. São Paulo: Edusp, 1998.