

ISSN: 2446-9270

# ANAIIS I (A-L)

VIII SEMINÁRIO DE PESQUISA  
E I ENCONTRO INTERNACIONAL

MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA

23-25 de maio de 2016

CURITIBA, PR 2016

 **União**drade  
CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE

# ANAIIS I (A-L)

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 I (A-L)

DE XENOGears A NIETZSCHE:

QUANDO DEUS É MORTO POR ROBÔS GIGANTES / 01

Autor: Adriano Luís Fonsaca (UTFPR)

Orientador: Prof. Dr. Márcio Matiassi Cantarin (UTFPR)

EXPOSIÇÃO DOS MECANISMOS DE OPRESSÃO DA MULHER NA LITERATURA  
AFRICANA DE LÍNGUA PORTUGUESA / 18

Autora: Alessandra Pilati Ribeiro (UNIANDRADE)

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

A PICTURALIZAÇÃO DA ESCRITA SIMBOLISTA COMO PROCESSO  
INTERMIDIÁTICO / 31

Prof. Dr. André Soares Vieira (UFSM)

UMA BREVE IMERSÃO NO MUNDO DOS PROGRAMAS:  
ANALISANDO A PEÇA *SUÍTE 1* / 42

Autora: Angélica M. G. Rodrigues (UFPR)

Orientador: Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto (UFPR)

A ALUSÃO E A PARÓDIA EM CRÔNICAS DIVULGADAS  
NA *REVISTA ILUSTRADA* (1876-1898) / 55

Autora: Dr.<sup>a</sup> Benedita de Cássia Lima Sant'Anna (PNPD-UFPR/CAPES)

UM OLHAR SOBRE *ON THE ROAD*: EM BUSCA  
DA CORPORALIDADE A PARTIR DOS EFEITOS DE PRESENÇA / 69

Autora: Cinthia Mara Masetto (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Luiz Roberto Zanotti (UNIANDRADE)

LINGUAGEM LITERÁRIA E LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA: UM ESTUDO  
COMPARADO ENTRE LIVRO E FILME *O QUATRILHO* / 86

Autora: Clarissa Miranda (UFSM)

Orientador: Prof. Dr. André Soares Vieira (UFSM)

A ADAPTAÇÃO DO CONTO “O SEGREDO DE BROKEBACK MOUNTAIN” PARA O CINEMA: APROXIMAÇÕES COM AS TEORIAS DE FOUCAULT E BUTLER / **99**

Autor: Cristian Abreu de Quevedo (UNIANDRADE)

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Brunilda Reichmann (UNIANDRADE)

O PESADELO PÓS-COLONIAL – MEMÓRIA E FICÇÃO EM NARRATIVAS DE ANTÔNIO LOBO ANTUNES / **112**

Autor: Daniel Mascarenhas Osiecki (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Otto Leopoldo Winck (UNIANDRADE)

LEITURA PROSÓDICA DO ROMANCE *UM COPO DE CÓLERA* / **129**

Autora: Daniela Cristina Dias Menezes (UFPR)

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adelaide Pescattori Silva (UFPR)

DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS

EM “MONTE CASTELO” DE RENATO RUSSO / **143**

Autora: Dayane Copati (UNIANDRADE)

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sigrid Renaux (UNIANDRADE)

BIG BROTHER ESTÁ DE OLHO EM VOCÊ: ALGUMAS RELAÇÕES ENTRE *1984* E *SHOW DE TRUMAN* / **154**

Autora: Dayse Paulino de Ataíde (UFPR)

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sigrid Renaux (UNIANDRADE)

LUDICIDADE E LEITURA: EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E FRUIÇÃO EM OBRAS LITERÁRIAS ADAPTADAS PARA VIDEOGAMES / **167**

Autor: Dílson César Devides (IBILCE/UNESP – FATEC LINS)

Orientador: Prof. Dr. Gentil Luiz de Faria (IBILCE/UNESP)

A ESTÉTICA GÓTICA NO CONTO “SOLFIERI” DE ÁLVARES DE AZEVEDO E NA VERSÃO EM HQs / **191**

M.<sup>a</sup> Dione Mara Souto da Rosa (UNIANDRADE)

CONFIGURAÇÃO E DESCONSTRUÇÃO DE CRISTÓVÃO COLOMBO EM *COLUMBIA* (1892), DE JOHN R. MUSICK E *LOS PERROS DEL PARAÍSO* (1983), DE ABEL POSSE - O CASO DO NOVO ROMANCE HISTÓRICO LATINO-AMERICANO / **205**

Autor: M.<sup>o</sup> Douglas William Machado (UNIOESTE)

Orientador: Dr. Gilmei Francisco Fleck (UNIOESTE)

CONCEIÇÃO EVARISTO – O RETRATO DA MULHER BRASILEIRA ATRAVÉS DA NARRATIVA “OLHOS D’ÁGUA” / **231**

Autor: Einetes Spada (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Paulo Sandrini (UNIANDRADE)

REESCRITURA, RECICLAGEM CULTURAL E PROCESSO: AS MÚLTIPLAS TEXTUALIDADES DE *RÚTILO NADA* DE HILDA HILST / **250**

Autora: Eliza Pratavieira (UNIANDRADE)

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

APROXIMAÇÃO ENTRE AS RUPTURAS PRESENTES NA OBRA *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*, DE MACHADO DE ASSIS, E NO TEATRO EUROPEU DO SÉCULO XIX e XX / **271**

Autor: M.<sup>o</sup> Fabrício César de Aguiar (doutorando UFPR)

Orientador: Prof. Dr. Paulo Astor Soethe (UFPR)

A MULHER E O MACABRO: AS ILUSTRAÇÕES DE DI CAVALCANTI PARA *NOITE NA TAVERNA* E *MACÁRIO*, DE ÁLVARES DE AZEVEDO / **296**

Prof. Dr. Fabricio Vaz Nunes (UNESPAR)

AS MULHERES NA REVOLUÇÃO FRANCESA / **320**

Autora: Fernanda Clemilda Santos de Oliveira Dante (UNIASSELVI)

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Raquel Vieira (UNIASSELVI)

A EVOLUÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA DO CONTO  
*A BELA ADORMECIDA* / **343**

Autora: Hélen Fabiana Sima (UNIANDRADE)

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Brunilda T. Reichmann (UNIANDRADE)

UM DIÁLOGO POSSÍVEL ENTRE CONTOS DA LITERATURA BRASILEIRA:  
FRUIÇÃO ESTÉTICA, VALORIZAÇÃO DA CULTURA LOCAL E COMBATE ÀS  
DESIGUALDADES NA EDUCAÇÃO / **366**

Autora: M.<sup>a</sup> Heliene Rosa da Costa (UFU)

Orientador: Dr. Fábio Figueiredo de Camargo (UFU)

UMA FANTASIA DE 150 ANOS: A ETERNA JUVENTUDE DE *ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS*. / **387**

Autora: Jaqueline Kupka (UNIANDRADE)

Orientadora: Prof. Dra. Mail Marques de Azevedo(UNIANDRADE)

O *ENTRE-LUGAR* EM RUBEM FONSECA:

UMA LEITURA DE *VASTAS EMOÇÕES E PENSAMENTOS IMPERFEITOS* / **400**

Autora: Jéssica Caroline de Lima Círico (UFPR)

Orientador: Prof. Stanis David Lacowicz (UNIOESTE)

SAM SPADE COMO MODELO DE DETETIVE FICCIONAL DO LIVRO PARA A TELA  
E DESTA PARA O QUADRINHO / **418**

Autor: José Claudemir Vieira (UNIANDRADE)

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

BATMAN E CAPITÃO AMERICA EM DIFERENTES MÍDIAS:

NAS HQs E NO CINEMA / **431**

Autora: Juliana Escames Pizzolato (UPM)

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>Vera Lucia Harabagi Hanna (UPM)

HUMANIZANDO O ANTI-HERÓI: A CARACTERIZAÇÃO DO PERSONAGEM MARV  
DOS QUADRINHOS PARA AS TELAS / **448**

Autores: Larissa Bougleux (UFCS) e Fabio Coura (UFSC)

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Anelise Corseuil (UFCS)

O SERMÃO DA MONTANHA E O SERMÃO DO DIABO: A INTERTEXTUALIDADE  
BÍBLICA EM MACHADO DE ASSIS DO SÉCULO XIX e XX / **461**

Autora: M.<sup>a</sup> Larissa Walter Tavares de Aguiar (UFPR)

Orientador: Prof. Dr. Paulo Astor Soethe (UFPR)

*CIDADE SUBMERSA*: RELAÇÕES ENTRE ESPAÇO E PÚBLICO / **476**

Autora: Prof.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Lúcia Helena Martins (UNESPAR – CURITIBA: CAMPUS 2)

O DIONÍSIO NIETZSCHEANO EM KEROUACK / **492**

Prof. Dr. Luiz Zanotti (UNIANDRADE)

A TERCEIRA MARGEM: UMA VIAGEM POÉTICA / **505**

Autora: Luzia Maria Titski Almeida (UNIANDRADE)

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)



## **DE XENOGears A NIETZSCHE: QUANDO DEUS É MORTO POR ROBÔS GIGANTES**

**Autor:** Adriano Luís Fonsaca (UTFPR)

**Orientador:** Prof. Dr. Márcio Matiassi Cantarin (UTFPR)

**Resumo:** O presente trabalho analisa o jogo eletrônico *Xenogears* da desenvolvedora Squaresoft (1998), considerado por fãs e críticos como um dos RPGs com o enredo mais denso na medida em que se observam os diálogos filosóficos apresentados. As referências intertextuais contidas em sua narrativa, relacionadas especialmente a princípios estabelecidos pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche em torno do conceito da “morte de Deus” respaldam a referida densidade. Desse modo, a partir de bibliografia e análise do texto escrito apresentado no conjunto audiovisual de *Xenogears*, buscar-se-á refletir sobre as relações intertextuais presentes em uma narrativa ficcional criada em um suporte diverso do referente, ainda que se utilize de recursos narrativos clássicos, como lexias. Em paralelo analisar-se-á como um jogo eletrônico se utiliza de conceitos teóricos e reflexivos, seja através da trilha sonora, situações imagéticas ou outros recursos possibilitados pelo suporte digital.

**Palavras-chave:** Filosofia, jogo eletrônico, intertextualidade, psicologia.

Ai de nós! Onde se viram maiores  
estultícies, no mundo, do que entre os  
compassivos? E o que causou mais  
sofrimentos, no mundo, do que a estultície  
dos compassivos?  
Ai de todos os que amam e ainda não  
atingiram uma altura acima de sua  
compaixão!



Certa vez, assim falou-me o Diabo:

‘Também Deus tem o seu inferno:

e é o seu amor pelos homens’.

E, recentemente, ouvi-o dizer estas palavras: ‘Deus está morto; morreu de sua compaixão pelos homens.’”

(NIETZSCHE, 2006, p. 279)

*Xenogears*, jogo eletrônico japonês produzido pela desenvolvedora de games *Squaresoft* e lançado em 1998 no Japão e Estados Unidos (versão traduzida em inglês do texto original) para o console da *Sony*, *Playstation*, foi narrativamente concebido pelas mentes do, na época, jovem casal Tetsuya Takahashi e Soraya Saga (Kaori Tanaka) fascinados por filosofia e psicologia. Os princípios e filosofias de Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Carl Gustav Jung e Jacques Lacan, assim como várias temáticas religiosas influenciam fortemente o enredo e o mundo de *Xenogears*.

A carga de conceitos reflexivos contidos no jogo foi um complicador para a viabilidade da produção do mesmo, pois a desenvolvedora inicialmente recusou o *script* do *game* que teria sido apresentado para ser da série de videojogos mais famosa da empresa, *Final Fantasy*. Posteriormente, a produção foi autorizada caso o *game* fosse uma franquia inédita. Segundo o jornalista brasileiro Altieres Rohr, “a história de *Xenogears* foi apresentada na *Square* como candidata ao *Final Fantasy VII*, mas foi considerada muito complicada e escura (obscura?) para um ‘jogo de fantasia’” (ROHR, 2013, § 5).

Sobre a premissa da história do mundo de *Xenogears* vemos que, segundo descrição do filósofo e *podcaster* de jogos, Eduardo Henrique do Nascimento Silva,

*Ignas* é dividido entre dois grandes reinos: *Kislev* [...] e *Aveh* [...]. Ambos [...] estão em uma guerra há muitos e muitos anos [...]. A única coisa que as pessoas conhecem são os horrores causados pelas batalhas. Além dos dois reinos, existe também a *Ethos*, uma instituição que lembra as Igrejas (cristãs) do mundo real. [...] Foram eles os responsáveis por encontrar antigas máquinas de batalhas, conhecidas como *Gears*, fato este que alterou o equilíbrio da guerra entre *Kislev* e *Aveh*. Após séculos em guerra, o reino de *Kislev* estava em leve vantagem, até que a misteriosa força militar conhecida como *Gebler* entra em cena, aliando-se ao reino de *Aveh* (SILVA, 2014, § 4).

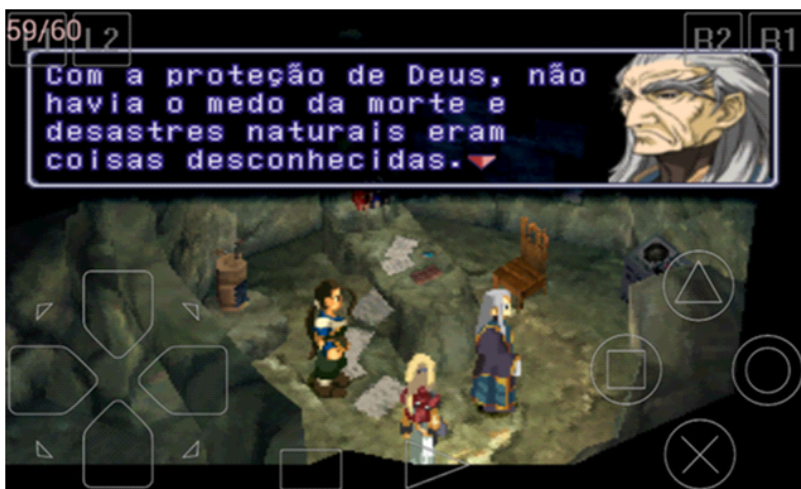


Fig. 01. Squaresoft, *Xenogears* (1998), ecrã de quando o herói Fei e seu amigo Bart encontram o velho eremita Balthasar, nome que alude ao personagem religioso contido na Bíblia [captura de ecrã da versão não oficial traduzida por fãs brasileiros].



Fig. 02. Squaresoft, *Xenogears* (1998), ecrã mostra como a referência religiosa, no caso bíblica sobre o livro de Gênesis, é abordada no contexto do jogo [captura de ecrã da versão não oficial traduzida por fãs brasileiros].

Já a narrativa de *Xenogears* acompanha a jornada de Fei Fong Wong que vive em um vilarejo chamado Lahan num contexto aparentemente pacífico até o momento que se vê no meio de uma guerra: robôs gigantes, os *Gears*, fazem de sua vila um campo de batalha sangrento. O jovem, num ímpeto que ele mesmo não entende, embarca em um desses robôs, que estava sem piloto, na tentativa de salvar sua vila e vizinhos. Apesar da ajuda, muitos morrem e são feridos. Considerado um pária pelos seus antigos conterrâneos, Fei abandona seu vilarejo em companhia do cientista e amigo Citan Uzuki o único que parece entender pelo que Fei está passando.

Simbolicamente, Lahan é a visão de paraíso bucólico e lar para Fei tanto que é notável a alegria e despreensão da trilha sonora deste cenário, intitulada *My Village is Number One*<sup>1</sup>. Aqui é notório como elementos internos da narrativa audiovisual de um jogo eletrônico conduz o leitor/espectador rumo ao sentido que se quer expressar.

Posteriormente, o destino impele o herói para longe de onde ele vive sua suposta boa vida do cotidiano em um *mundo comum*. Esse tipo de apresentação para protagonistas é praxe em narrativas sejam elas ficcionais, de caráter religioso ou mitológico. O antropólogo Joseph Campbell, também influenciado por teorias como as do filósofo Nietzsche e nos *arquétipos*<sup>2</sup> de Jung, denomina esse primeiro estágio da jornada mitológica como *o chamado da aventura* que “significa que o destino convocou o herói e transferiu-lhe o centro de gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida. Essa fatídica região dos tesouros e dos perigos pode ser representada sob várias formas” (CAMPBELL, 1997, p. 66).

Posteriormente é notório, desde o início de *Xenogears*, como termos da filosofia e psicologia se materializam simbolicamente na narrativa. Muitas vezes, essa *intertextualidade* se faz extremamente física e visual, como quando Fei e amigos precisam enfrentar uma criatura chamada *Deus*. Todavia, a situação de *Deus* será analisada posteriormente.

Entende-se por intertextualidade a influência de um texto sobre outro. Ela pode ser originada propositalmente por um autor que utiliza-se de seu aporte teórico, aprendido em sua condição de leitor ou pode ser feita inconscientemente. Para entender como a intertextualidade ocorre, segundo a pesquisadora em teoria literária Linda Hutcheon, notamos que “a intertextualidade substitui o relacionamento autor-texto, que foi contestado, por um relacionamento entre o leitor e o texto, que situa o *locus* do sentido textual dentro da história do próprio discurso.” (HUTCHEON, 1991, p.166).

Após sair de sua vila, Fei acaba por encontrar uma jovem na floresta, Elly. Esta moça vem a se tornar, no decorrer da narrativa, o par romântico e grande amor do herói. Neste arco da história, encontramos a ideia *nietzschiana* do *eterno retorno* aplicada a reflexão da mitologia oriental sobre reencarnação e do simbolismo do *Ourobóros*<sup>3</sup>, pois, no avançar da história de *Xenogears*, é revelado que Fei e Elly reencarnaram em várias épocas e se encontraram em todas tendo algum tipo de caso

amoroso, mesmo que platônico. Para Nietzsche, segundo o doutor e professor de filosofia da Unimontes, Ildenilson Meireles Barbosa,

com o eterno retorno, em consonância com a vontade de poder, o filósofo pretende estancar de vez toda possibilidade de consideração de um além-mundo em contraposição ao mundo efetivo. Significa dizer que o pensamento do eterno retorno não somente concorre com as interpretações cristã e científica, mas pretende superá-las na medida em que esse pensamento expressa o caráter dinâmico do mundo rejeitando todo finalismo. Do ponto de vista ético, o eterno retorno recoloca o problema do sentido da vida e da finalidade do mundo sob a perspectiva da criação incessante de novas configurações no interior unicamente da efetividade. Mais precisamente, o que cumpre o programa nietzscheano de superação da teleologia cristã é o mundo pensado sob a óptica do eterno retorno tendo como dinâmica da eterna recorrência a vontade de poder (BARBOSA, 2010, p.88).

Notamos então que em *Xenogears*, na tentativa de materializar a reflexão sobre o eterno retorno, os autores acabam rumando para uma abordagem cósmica da questão ao mesmo tempo que recorrem ao plano individual e a vontade de poder, como dito por Nietzsche. “O princípio nietzschiano do ‘eterno retorno’ já podia encontrar-se em Empédocles, não referido ao plano individual, como em Nietzsche, mas ao cósmico” (SILVA, 2006, p. 20). Todavia, é contado no jogo que em várias reencarnações passadas (fisicamente os personagens viveram várias reencarnações), Fei e Elly tiveram fins trágicos para si próprios e/ou seus relacionamentos devido a falta de controle de um poder, pois o poder estava estabelecido por outras figuras mundanas relacionadas a *Deus*. Nesse ponto, o final do jogo traz um otimismo para o eterno ciclo do *Ourobóros* que muitas vezes pode parecer trágico. No fim, o casal de heróis consegue quebrar a repetição do sofrimento em suas existências, ao menos no que concerne em ficarem juntos em vida.

No decorrer da aventura, Fei também encontra outros personagens que participam de sua aventura, cada um com sua história e referências intertextuais. Além de amigos, Fei também faz vários inimigos e é perseguido por algumas figuras metaforicamente importantes. Id é um ser humano extremamente poderoso, capaz de vencer *Gears* com apenas sua própria força física. Ele “nasceu” após um trauma psicológico de Fei ocorrido em sua infância. Ao longo da história, é percebido que Id nada mais é do que uma outra personalidade do próprio protagonista de *Xenogears*. Neste caso, a óbvia referência se dá ao termo cunhado pelo criador da psicanálise, Sigmund Freud. Segundo a doutora em fisiologia, Andréa Pereira de Lima, o id

É considerado a reserva inconsciente dos desejos e impulsos de origem genética, voltados para a preservação e propagação da vida. Contém tudo o que é herdado, que se acha presente no nascimento, acima de tudo os elementos instintivos que se originam da organização somática. Do ponto de vista “topográfico”, o inconsciente, como instância psíquica, virtualmente coincide com o id. Portanto, os conteúdos do id, expressão psíquica das pulsões, são inconscientes, por um lado hereditários e inatos e, por outro lado, adquiridos e recalçados. Do ponto de vista “econômico”, o id é, para Freud, a fonte e o reservatório de toda a energia psíquica do indivíduo, que anima a operação dos outros dois sistemas (ego e superego). Do ponto de vista “dinâmico”, o id interage com as funções do ego e com os objetos, tanto da realidade exterior como aqueles que, introjetados, habitam o superego. Do ponto de vista “funcional”, o id é regido pelo princípio do prazer, ou seja, procura a resposta direta e imediata a um estímulo instintivo, sem considerar as circunstâncias da realidade. Assim, o id tem a função de descarregar as tensões biológicas, regido pelo “princípio do prazer” (LIMA, 2010, § 3).

Logo, a manifestação de Id, que na narrativa quer causar destruição, caos e anseia por auto-gratificação, seria o lado destrutivo de Fei e a forma como ele descarrega suas tensões. Por sua vez, Fei, que está em constante conflito com as ações de Id, seria o superego, o lado mais lógico, estável e pacífico. Isso coincide com a ideia de id versus superego de Freud. Segundo Andréa, o superego

desenvolve-se a partir do ego, em um período que Freud designa como período de latência, situado entre a infância e o início da adolescência. Nesse período, forma-se nossa personalidade moral e social. O superego atua como um juiz ou um censor relativamente ao ego. Freud vê na consciência moral, na auto-observação, na formação de ideais, funções do superego. Classicamente, o superego constitui-se por interiorização das exigências e das interdições parentais. Num primeiro momento, o superego é representado pela autoridade parental que molda o desenvolvimento infantil, alternando as provas de amor com as punições, geradoras de angústia. Num segundo tempo, quando a criança renuncia à satisfação edipiana, as proibições externas são internalizadas. Esse é o momento em que o superego vem substituir a instância parental por intermédio de uma identificação da criança com os pais. Freud salientou que o superego não se constrói segundo o modelo dos pais, mas segundo o que é constituído pelo superego deles. O superego estabelece a censura dos impulsos que a sociedade e a cultura proíbem ao id, impedindo o indivíduo de satisfazer plenamente seus instintos e desejos. É o órgão psíquico da repressão, particularmente a repressão sexual (LIMA, 2010, § 5).

Por fim, o ego é metaforicamente materializado em *Xenogears* com a persona do Coward, uma criança que está no subconsciente de Fei e costuma aparecer em visões do protagonista. Segundo definição de Andréa, o ego



se desenvolve a partir da diferenciação das capacidades psíquicas em contato com a realidade exterior. Sua atividade é, em parte, consciente (percepção e processos intelectuais) e, em parte, pré-consciente e também inconsciente. É regido pelo princípio da realidade, que é o fator que se incumbe do ajustamento ao ambiente e da solução dos conflitos entre o organismo e a realidade. O ego lida com a estimulação que vem tanto da própria mente como do mundo exterior. Desempenha a função de obter controle sobre as exigências das pulsões, decidindo se elas devem ou não ser satisfeitas, adiando essa satisfação para ocasiões e circunstâncias mais favoráveis ou reprimindo parcial ou inteiramente as excitações pulsionais. Assim, o ego atua como mediador entre o id e o mundo exterior, tendo que lidar também com o superego, com as memórias de todo tipo e com as necessidades físicas do corpo. Como o ego opera de acordo com o princípio da realidade, seu tipo de pensamento é verbal e se caracteriza pela lógica e pela objetividade. Dinamicamente, o ego é pressionado pelos desejos insaciáveis do id, pela severidade repressiva do superego e as ameaças do mundo exterior. Assim, a função do ego é tentar conciliar as reivindicações das três instâncias a que serve, ou seja, o id, o mundo externo e o superego. Para Freud, estamos divididos entre o princípio do prazer (que não conhece limites) e o princípio de realidade (que nos impõe limites). Com referência aos acontecimentos externos, o ego desempenha sua função armazenando experiências sobre os diferentes estímulos na memória e aprendendo a produzir modificações convenientes no mundo externo em seu próprio benefício. (LIMA, 2010, § 4).

Nietzsche também pode ser reconhecido nesse momento da narrativa do videogame, pois Id é um *super-homem* ao ponto que, em *Assim Falou Zaratustra*, percebemos a reflexão em torno de um ser humano que se supera em suas características “mundanas”.

Aqui chega-se na figura de Grahf, um ser mascarado que aparece para dar poderes e guiar, a força, Fei com o propósito de destruir Deus. Com essa ideia, Grahf faz o papel do próprio Zaratustra de Nietzsche.



Fig. 03. Squaresoft, *Xenogears* (1998), ecrã mostra Grahf convocando Fei para seu inevitável destino [captura de ecrã]

Em passagens de Nietzsche encontram-se aforismos em torno de diversos conceitos, como a “morte de Deus”. Para entender essas intertextualidades de *Xenogears*, com o livro *Assim Falou Zaratustra*, notam-se as seguintes ocorrências intertextuais:

## 1 - Super-homem

E Zaratustra assim falou ao povo: “Eu vos ensino o super-homem. O homem é algo que deve ser superado. Que fizestes para superá-lo? [...]

O super-homem é o sentido da terra. Fazei a vossa vontade dizer: ‘Que o super-homem *seja* o sentido da terra!’ (NIETZSCHE, 2006, p. 36).

O homem é uma corda estendida entre o animal e o super-homem — uma corda sobre um abismo. (NIETZSCHE, 2006, p. 38)

Ai de nós! Aproxima-se o tempo em que o homem não mais arremessará a flecha do seu anseio para além do homem e em que a corda do seu arco terá desaprendido a vibrar! (NIETZSCHE, 2006, p. 40)

Quero ensinar aos homens o sentido do seu ser: que é o super-homem, o raio que rebenta a negra nuvem chamada homem. (NIETZSCHE, 2006, p. 44)

Aqui encontramos a relação de Grahf com Id e as reflexões feitas por Freud. Em determinada parte do enredo, Grahf se revela uma das reencarnações passadas de Fei que conseguiu sobreviver e subjugar o eterno retorno. Ou seja, Grahf quer que Fei se supere e se torne aquilo que ele acredita ser um super-homem a medida que quer mostrar a humanidade o que seria um homem que supera a si mesmo. Temos também Fei sendo “a corda estendida entre o animal e o super-homem”, pois ele é o limiar que balança enquanto tenta se sobressair a sua outra personalidade onde não pode mais arremessar sua “flecha do anseio”.

Os autores vão então um passo além, pois a intertextualidade criada com a materialização dessas figuras pode ser embasada pelo termo de arquétipo dito por Jung, onde

“todo conteúdo ativado no inconsciente tem a tendência de aparecer em projeção. É regra que tal elemento que esteja constelado apareça pela primeira vez sob essa forma. Qualquer arquétipo ativado pode aparecer projetado, quer em situações externas, em pessoas, ou em circunstâncias” (JUNG, 1991, p.132).

## 2 - Companheiros

Uma luz raiou em mim: de companheiros, eu preciso, [...] que me sigam porque querem seguir-se a si mesmos — e para onde eu queira. [...] não à multidão fale Zaratustra, mas a companheiros! (NIETZSCHE, 2006, p. 47)

Meus irmãos de guerra! Eu vos amo de todo o coração, sou e fui um vosso igual. E sou, também, o vosso melhor inimigo. (NIETZSCHE, 2006, p. 73)

Há posto em reflexão, com essas ideias de Nietzsche, que não existe a necessidade de Fei movimentar multidões, mas sim companheiros fiéis para auxiliá-lo em sua jornada. Efetivamente, esses companheiros são cruciais na jornada de Fei, sem eles o protagonista não chegaria onde deveria e nem sequer sobreviveria.

### 3 - Amor para com as coisas ou pessoas

Esta procura do *meu lar*, ó Zaratustra, tu bem o sabes, esta procura foi a minha provação; e me consome. (NIETZSCHE, 2006, p. 321)

Minha ventura em dar extinguiu-se ao dar, minha virtude cansou-se de si mesma pela sua superabundância! (NIETZSCHE, 2006, p. 136)

Ó solidão! Ó solidão, minha *pátria*! Tempo demais selvagememente vivi em selvagens terras estranhas, para não regressar sem lágrimas.

[...]

Mas, aqui, estás na tua casa e no teu lar; aqui, podes dizer tudo livremente e desabafar as tuas razões; nada, aqui, se envergonha de sentimentos ocultos e obstinados. (NIETZSCHE, 2006, p. 220)

Neste tópico, clara alusão ao já citado “mundo ideal” onde Fei vivia. Por muitas vezes, seu vilarejo natal e conhecidos retornam em suas reflexões. A vontade de voltar ao mundo comum é constante para o protagonista de *Xenogears*.

#### 4 - Sentimento de transcendência, sombra

[...] o meu reino não é mais *deste* mundo, preciso de novos montes.

[...]

“Quem és tu?”, perguntou Zaratustra, em tom enérgico. “Que andas fazendo por aqui? e por que te dizes a minha sombra? Não gosto de ti.” (NIETZSCHE, 2006, p. 319)

O arquétipo da *sombra* é encarado por Jung, como um *demônio interior* que atrapalha um ser humano. O que na sombra existe de “mais irritante é que se quer conscientemente fazer alguma coisa e um demônio invisível está sempre atrapalhando e, logicamente, nós somos esse demônio.” (JUNG, 1991, p.75) Neste caso, Id faz o claro papel deste ser para Fei.

#### 5 - Homem Superior

É que, hoje, os pequenos homens do povinho tornaram-se os senhores; pregam todos a resignação e a desambição e a cordura e a consideração pelos outros e o longo etecétera das pequenas virtudes.  
(NIETZSCHE, 2006, p. 335)

Ó homens superiores aqui reunidos, não sois, vós todos — um malogro?  
(NIETZSCHE, 2006, p. 342)

Já sobre o tema de *homem superior*, *Xenogears* faz intertextualidade com o termo de Nietzsche invertendo a aparente qualificação que o autor de Assim Falou Zaratustra faz da questão. No livro citado, o homem superior é visto como algo melhor para a humanidade, mas em *Xenogears* eles são retratados como os governantes do povo da cidade de Solaris. Estes últimos são responsáveis por toda a desigualdade

social e opressão que as classes mais baixas da população de Solaris sofre. Todavia, o termo de homem superior pode ser encontrado em um retrato “positivo” se entendermos que Fei precisa transcender seus próprios limites para salvar aqueles que ama e até mesmo o mundo.

## 6 - Deus



Fig. 04. Squaresoft, *Xenogears* (1998), ecrã mostra Fei e dois companheiros enfrentando Deus em sua primeira forma e aparição [captura de ecrã]

Zaratustra respondeu: “Amo os homens”.

“E por que foi, então”, disse o santo, “que eu me recolhi à floresta e ao ermo? Não foi porque amei demais os homens?

Agora, amo Deus, não amo os homens. Coisa por demais imperfeita é, para mim, o ser humano. O amor aos homens me mataria.” (NIETZSCHE, 2006, p. 34)

Mas, quando ficou só, Zaratustra falou assim ao seu próprio coação: “Será possível? Esse velho santo, em sua floresta, ainda não soube que *Deus está morto!*” (NIETZSCHE, 2006, p. 35)

Outrora, o delito contra Deus era o maior dos delitos; mas Deus morreu e, assim, morreram também os delinquentes dessa espécie. (NIETZSCHE, 2006, p. 36)

Amo aquele que pune o seu Deus, porque o ama: pois deverá perecer da ira do seu Deus. (NIETZSCHE, 2006, p. 39)

— de todos vós, que, como eu, sofreis da *grande náusea*, para quais o velho Deus morreu e ainda nenhum novo Deus se acha de fraldas no berço. (NIETZSCHE, 2006, p. 347)

Em *Xenogears*, Deus é materializado na narrativa como um ser criado artificialmente por humanos. Neste ponto, encontra-se a alegoria ao falso Deus que Zaratustra combate em seus pronunciamentos, pois Deus é uma invenção que impede a evolução da humanidade. O ser humano é uma criatura capaz de muito, mas está dominado pela figura de Deus e é incapaz de progredir.

Posteriormente, Fei enfrenta e vence essa falsa criatura opressora. Então, encontra a *Wave Existence*, uma totalidade existencial que não interfere diretamente no mundo dos humanos e também não é opressora como o Deus que estava imposto. Aqui, incorporando temáticas espirituais do Oriente, os autores vão além de Nietzsche e indicam um norte do que seria o novo Deus que deveria estar no berço, para o qual Zaratustra não nos deixou resposta. Todavia, aqui a alegoria se dá também na reflexão junguiana de que no *inconsciente coletivo*, somos todos um (JUNG, 1991, p.38). Assim a *Wave Existence* seria o inconsciente coletivo onde todos existem em sua totalidade e atemporalidade e onde Deus não subjugaria a humanidade.

...



Vimos como através da intertextualidade, metáforas e outros elementos o jogo eletrônico *Xenogears* traz em sua narrativa diversos conceitos reflexivos baseados em filosofia e psicologia. Sobretudo, notamos como Nietzsche é materializado e reinterpretado a partir do ponto de vista dos autores do jogo. Em *Xenogears*, escopo teórico contemporâneo foi unido com reflexões propostas pelo criador de *Assim Falou Zarathustra* formando uma narrativa singular e única. Contemporaneamente, narrativas digitais trazem uma nova reflexão sobre criação artística e abordagens temáticas através da intertextualidade.

#### Notas

<sup>1</sup> A música, em sua versão original, pode ser ouvida em: <https://www.youtube.com/watch?v=YPrm1nrkZ3k> (Acesso em 14/06/2016).

<sup>2</sup> Jung diz que deu “o nome de *arquétipos* a [...] um agrupamento definido de caracteres arcaicos, que, em forma e significado, encerra motivos mitológicos, os quais surgem em forma pura nos contos de fadas, nos mitos, nas lendas e no folclore. (JUNG, 1991, p.33)”

<sup>3</sup> Sobre o Ourobóros, Jung diz que: “(...) Ourobóros, a cobra que morde a própria cauda. Do Ourobóros é dito ter o significado do infinito ou completude. Na antiga imagem do Ourobóros está o pensamento de se devorar e se transformar em um processo cíclico, pois era claro para os alquimistas mais astutos que a arte da matéria prima era o próprio homem. O Ourobóros é um símbolo dramático para a integração e assimilação dos opostos, ou seja, da sombra. Este processo de “feed-back” é ao mesmo tempo um símbolo da imortalidade, uma vez que é dito dos Ourobóros que ele mata a si mesmo e se traz à vida, fertiliza a si mesmo e dá a luz a si mesmo. Ele simboliza o Um, que procede do choque de opostos, e, portanto, constitui o segredo da matéria prima que (...) decorre, sem dúvida, do inconsciente do homem.” (JUNG, 2008, 513)

#### Referências

BARBOSA, Ildenilson Meireles. O pensamento do eterno retorno e da vontade de poder como superação das teleologias cristã e científica. **Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p.71-89, 2010. Quadrimestral. Disponível em: <<http://tragica.org/artigos/05/09-ildenilson.pdf>>. Acesso em: 17 maio 2016.

CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. 10. ed. SP: Cultrix/Pensamento, 1997.

HUTCHEON, Linda. A intertextualidade, a paródia e os discursos da História. In: \_\_\_\_\_. *Poética do Pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JUNG, Carl Gustav. *Fundamentos da psicologia analítica*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1991. 169 p.

JUNG, Carl Gustav. *Mysterium Coniunctionis*. Obras Completas. Vol. XIV/I. Petrópolis: Ed. Vozes. 2008.

LIMA, Andréa Pereira de. O modelo estrutural de Freud e o cérebro: uma proposta de integração entre a psicanálise e a neurofisiologia. *Rev. psiquiatr. clín.* [online]. 2010, vol.37, n.6, pp.280-287. ISSN 0101-6083. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-60832010000600005](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-60832010000600005)>. Acesso em: 11 maio 2016.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim Falou Zaratustra*. 15. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. 381 p.

ROHR, Altieres. *Um guia para interpretar as histórias de Xenogears e Xenosaga*. 2013. Disponível em: <<http://garagem42.com.br/2013/01/um-guia-para-interpretar-as-historias-de-xenogears-e-xenosaga/>>. Acesso em: 14 jun. 2016.

SILVA, Eduardo Henrique do Nascimento. **Religião + Filosofia + Psicologia + JRPG = um dos melhores games de todos os tempos!!** 2014. Disponível em: <<http://alvanista.com/games/playstation/xenogears/reviews/340895-religiao-filosofia-psicologia-jrpg-um-dos-melhores-games-de-todos-os-tempos>>. Acesso em: 11 de Maio de 2016.

SILVA, Mário da. Introdução. In: NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim Falou Zaratustra*. 15. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. 381 p.

## **EXPOSIÇÃO DOS MECANISMOS DE OPRESSÃO DA MULHER NA LITERATURA AFRICANA DE LÍNGUA PORTUGUESA**

**Autora:** Alessandra Pilati Ribeiro (UNIANDRADE)

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

**Resumo:** Este estudo analisa a saga das personagens femininas em *O alegre canto da perdiz*, de Paulina Chiziane (2008), como ferramenta de denúncia dos traumas do colonialismo. Contrapõe-se a representação das duas faces da mulher como sujeito duplamente colonizado: oprimida nas comunidades patriarcais africanas, por questões de gênero, e aviltada pelo colonizador. A narrativa abrange as histórias individuais de Maria das Dores, Delfina e Serafina, filha, mãe e avó e, metonicamente, as histórias de todas as mulheres moçambicanas. Chiziane representa o ativismo literário tanto de protesto anti-metrópole como de afirmação de uma identidade literária própria, que procura mostrar caminhos aos sujeitos pós-coloniais. A análise aponta a personagem Maria das Dores como arquétipo da ligação com o primitivo que supera a influência da “civilização”. O caráter mitológico da personagem é analisado segundo conceitos de Joseph Campbell. Para os aspectos de identidade individual e cultural, bem como da categorização das colônias e do relacionamento entre o colonizado e o colonizador, utilizam-se os conceitos de Bhabha (2013) e Bonnici (2012).

**Palavras-chave:** *O alegre canto da perdiz*. Mito. Pós colonialismo. Paulina Chiziane.

## Introdução

Nascida em 1955, a escritora moçambicana Paulina Chiziane vive hoje em Maputo, a antiga Lourenço Marques dos tempos do domínio português. Foi testemunha, portanto, de transformações políticas que tiveram profunda repercussão no povo moçambicano: a independência em 1975, com a implantação da República Popular de Moçambique, e, dois anos depois, o início da Guerra Civil que se estendeu até 1992. Na juventude, militou no cenário político como membro da Frente de Libertação de Moçambique, Frelimo, mas não se tornou uma escritora engajada, política ou literariamente. Sua obra é ligada às suas raízes culturais e aborda prioritariamente temas femininos, mas a autora descarta a categorização de feminista. O primeiro romance que publicou, *Balada de amor ao vento* (1990), foi também o primeiro a ser publicado por uma mulher moçambicana. Em 2003, recebeu o Prêmio José Craveirinha pela obra *Niketche: uma história de poligamia* (2002).

Em sua obra em geral, Chiziane aborda temas considerados tabu, por serem dolorosos ou não resolvidos. Em *O alegre canto da perdiz*, objeto de análise deste artigo, levanta-se uma voz de protesto contra o racismo e a discriminação, de que é objeto principalmente a mulher, desprezada pela cor da pele, não apenas pelo branco, mas pelos membros de seu povo e, até mesmo, da própria família. Por esse motivo, o elemento feminino da população, segundo os teóricos do pós-colonialismo, é duplamente colonizado: oprimido nas comunidades patriarcais africanas, por questões de gênero, e aviltado pelo colonizador.

Nossa análise focaliza, portanto, a saga das personagens femininas no romance, que engloba três gerações, e concentra-se particularmente em Maria das Dores, como arquétipo feminino das consequências do colonialismo que destruiu as estruturas tribais que presidiam à divisão de territórios, tradições e línguas.

### *O alegre canto da perdiz*

A narrativa compõe-se de trinta e quatro capítulos, divididos entre o percurso de três protagonistas femininas, Maria das Dores, Delfina e Serafina, filha, mãe e avó; abrangendo o espaço e tempo de cada geração. Metonimicamente conta as histórias das mulheres da Zambézia, região centro-norte de Moçambique.

A cena inicial do romance mostra uma mulher nua, nas margens do Rio Licungo, “do lado dos homens” (CHIZIANE, 2008, p. 1). Trata-se de Maria das Dores. A saga, que dá origem às gerações de mulheres sofridas, teve início muito antes com Serafina, que presenciou sua terra e sua cultura serem aniquiladas pelo colonizador, e experimentou a aflição de ver seus filhos homens levados para escravidão.

Celeiro em chamas. Gente em pânico á procura de abrigo na sombra de um grão de areia. Terra em lágrimas. Gente em debandada, apanhada, acorrentada. Bastonadas de sipaios. Gritos lancinantes de filhos desaparecendo no mapa do tempo. Corpos caindo como fruta madura. Os muzambezi resistindo, avançando, matando e morrendo aos gritos: pátria ou morte, mas nunca a escravatura! Três crianças arrancadas dos braços de Serafina ao som das balas, na noite fúnebre dos sipaios. (CHIZIANE, 2008, p. 38)

Para Serafina restou apenas a filha mulher, Delfina, em quem coloca esperanças de ascensão social, mas que se torna prostituta no cais do porto e une-se a um negro, José dos Montes, arrebatada pelo amor.

De repente o amor mostrou o colorido de suas asas e a doçura do seu paladar. Saborearam-no. E deixou a saudade no céu da boca. Porque o amor é ladrão da paz, ladrão de corações. O amor é poderoso, vence com firmeza o cérebro e a consciência, reina sobre todos os sentidos. Abre novos caminhos e marca encontros com o destino. (CHIZIANE, 2008, p. 33-34)

O amor por José dos Montes vem contrariar o sonho acalentado por Delfina de casar-se com um homem branco, em busca de *status* social e de respeito. Ter filhos mulatos significava subir na escala social com o branqueamento. Fica implícito no romance que este é o sonho de toda mulher moçambicana. Para acabar com o amor que sentia, pensa Delfina, era preciso descobrir uma forma inteligente de se libertar daquela angústia. O melhor era depor as armas e render-se, casando-se. As reflexões da narradora são amargas:

O casamento é o único recurso disponível para acabar com esse tormento. O amor é um prato de sopa que se come quente. Arrefecido não presta. Por isso deve ser consumido logo, antes que arrefeça. Quando o amor é demasiado ardente é preciso casar. Destruir as lanças do cupido. (CHIZIANE, 2008, p.35)

Farta da pobreza, Delfina obriga José dos Montes a assimilar-se, renunciando às suas raízes culturais. A palavra “assimilado”, que indica o negro a serviço do branco é anátema para os que respeitam as tradições nativas. José dos Montes, instigado pela ambição de Delfina, torna-se um *sipaio*, soldado do governo, e tem de adequar-se à nova realidade por uma questão de sobrevivência. Neste contexto, a fim de ganhar a “liberdade”, José dos Montes ajuda a eliminar sua própria raça. Suas atitudes são as de um soldado branco, aniquilando aqueles que revelam oposição ao regime. “José se esmerou. Comandou. E arrasou.”

Na carreira do crime fez a sua entrada triunfal. Está no topo da pirâmide. Cumpru os mandamentos do regime com a maior eficiência do mundo. Torturou. Massacrou. Prendeu e acorrentou muitos *m'zambezi* para as plantações. Meteu muitos nos navios da deportação. Depois veio o equilíbrio. O gozo. A imensidão. O mundo era finalmente seu. (CHIZIANE 2008, p. 55)

Embora vivam comparativamente com muitas regalias, o casamento chega ao fim. Delfina despreza os negros a quem vê como escravos, desafortunados, mal cheirosos, abjetos, vis, ignóbeis, miseráveis e que eram necessários apenas para servir, enfim, necessários para a labuta cotidiana perante a “preguiça burguesa”, nas palavras de Thomas Bonnici (BONNICI, 2012).

Delfina resolve, então, casar-se com o português Soares, seu antigo amante. Para isso, usa de todos os artifícios de mulher, travando uma disputa amorosa com a esposa de Soares. Vencedora, casa-se com o português e realiza o sonho de se tornar princesa, usar roupas de mulher branca, perfumes, boas comidas. Ela é a perdiz que canta alegremente o fim da pobreza. O novo marido a chama de “Minha joia, minha pérola negra!” (CHIZIANE, 2008, p.98).

Soares era um colonizador atento e sensível ao tormento do colonizado. Gostava das negras por sua beleza natural. Assim, rendeu-se aos encantos de Delfina. Ao perceber, porém, que o aroma da terra, os olhos de esperança e a simplicidade não existiam mais, decidiu partir, deixando Delfina desiludida e triste.

Em dificuldades, sem posses, sem amigos, Delfina vende a virgindade da filha Maria das Dores, que tem apenas treze anos, para o feiticeiro Simba, que havia sido seu cafetão e amante. Concretiza-se a previsão do avô de Das Dores.

Até parece que seu destino é caminhar pelos vales, pelas montanhas, pela terra inteira, para embalar as dores, oh, pequenina! Esta mãe louca um dia hipotecará a tua vida e te arrastará por caminhos de dor, ah, Maria das Dores! (CHIZIANE, 2008, p. 66)

Maria das Dores teve irmãos negros, irmãos mulatos, foi amada pelo pai e desprezada e discriminada pela própria mãe, que a colocou na posição de empregada, enquanto sua irmã mulata Maria Jacinta estudava.



Assim como sua mãe, Das Dores experimentou as dores de ser uma mulher vitimada pelo sexo, pela cor e pela pobreza. A partida do pai foi um dos acontecimentos que marcou sua vida.

Passou-se muito tempo; depois de demasiado sofrimento, a pobre mulher foge de Simba, levando consigo os três filhos que são resgatados por soldados e levados para o Monte Namuli, onde são criados por uma freira. Novamente Maria das Dores conhece a dor, a fome, a agonia e a destruição causada pelo álcool, usado para amenizar o sofrimento. No entanto, foi a perda dos filhos que a fez enlouquecer e perder-se no espaço e no tempo.

Maria das Dores, a louca do rio, como é conhecida pelos habitantes da região, é a “filha do longe”, estrangeira em relação a si mesma, vitimada pelo conflito, pelo “antagonismo dentro de sua própria razão” (MACHADO, 2005, p. 36). Está em busca dos filhos, passados trinta anos. Ao chegar, refugia-se às margens do Rio Licungo, escandalizando as pessoas, principalmente as mulheres que não conseguem defini-la. “Por que é que ela veio e se alojou exatamente do lado dos homens? Ela é leve, ela nada como um peixe. Será humana? Sereia? Ninfa? Fantasma?” (CHIZIANE, 2008, p 4).

Sentada nua á beira do Rio Licungo, é chamada de louca por homens e mulheres; chega a ser apedrejada, amaldiçoada. Resiste, porém, e canta continuamente um canto de libertação, clamando pela libertação como mulher, como mãe de todas as mulheres, o alegre canto da perdiz, o canto da liberdade.

## **O pós-colonialismo**

A humanidade venceu uma etapa importante quando conseguiu ultrapassar a exploração e a degradação cultural dos povos colonizados pelo imperialismo das potências mundiais, principalmente as europeias,

entre os séculos XVI a XIX. Nesse período, nações inteiras na África e nas Américas foram submetidas a colonizadores vorazes e tiranos.

Passada essa fase, no processo de descolonização, que se arrastou lentamente por séculos, e cujas sequelas se estendem até os dias atuais, foi imprescindível o envolvimento ativo das mulheres negras, feministas ou não, na literatura escrita nas ex-colônias europeias.

Thomas Bonnici (2012) aponta três fases no desenvolvimento da literatura pós-colonial: primeiramente, os relatos de viajantes e colonizadores que exaltam o exotismo e as características da nova terra; num segundo momento, obras produzidas por europeus radicados nas colônias, ou por nativos educados na metrópole, ainda sem consciência autônoma. A literatura dessas fases marginaliza o diferente, as diversas formas de alteridade racial, cultural e histórica, consideradas inferiores. A terceira fase é a da tomada de consciência nacional, da ruptura com os padrões estabelecidos pela metrópole, da superação do binarismo europeu construtor de ideologias que excluem o “outro” colonizado. Nessa ideologia excludente, tipicamente europeia, os termos bom, verdade, masculinidade e branco formam o centro privilegiado em contraposição aos termos mau, falsidade, feminilidade e preto que formam a periferia, os excluídos.

Como havia previsto Frantz Fanon (1990), essa geração de autoras e de autores “politicamente correta” surgiu justamente no período em que se percebe que a almejada independência política não devolvera a liberdade e a igualdade prometidas, uma vez que a burguesia local, que assume o poder, estanca a ascensão sociopolítica da maioria da população. Cabe aos escritores, homens e mulheres, fazer de sua arte um libelo de protesto, tarefa em que as mulheres mostram-se particularmente aguerridas, quer se unam ou não ao feminismo mundial.

A manifestação feminista tem fusão coerente com a teoria pós-colonial, posto que ambas têm cunho político: seu objetivo é o fim da submissão, da tirania, da arbitrariedade e dos preconceitos deixados pelo colonizador. Segundo Heloisa Buarque de Holanda, temas como o racismo

e a ênfase nas diferenças de classe foram trazidos para o centro da cena feminina através dos estudos sobre a mulher nas sociedades periféricas (HOLANDA, 2003).

A opressão colonial atingiu a mulher de maneiras distintas, pois se o homem foi colonizado, a mulher foi duplamente colonizada. De acordo com Spivak (2010) esta distinção é primordial para uma averiguação exaustiva de dominação colonial. Essas concepções desde o pré-colonial são estreitamente induzidas pelo conceito falocêntrico, que define de forma errônea as mulheres nativas como inferiores, passivas e subsidiárias.

Paulina Chiziane está inserida na primeira geração de escritores moçambicanos pós-colônia, que manifestam, não por coincidência, uma condição de ativismo literário tanto de queixa quanto de afirmação, fruto da conscientização nacional e da asserção de uma postura diversa daquela referendada pelo centro imperial. Em suma, trata-se da afirmação de uma identidade literária própria, que procura mostrar caminhos aos conflitos identitários dos indivíduos. Consoante, portanto, à terceira etapa da escritura pós-colonial, a concepção da identidade é configurada por meio de relações divergentes “uma que busca a semelhança e outra que reafirma a diferença” e, nesse processo, a representação da identidade é, ao mesmo tempo, uma substituição metafórica, uma ilusão de presença e, por isso mesmo, uma “fronteira moveável da alteridade na identidade” (BHABHA, citado em SOUZA, 2004, p. 121).

No romance *O alegre canto da perdiz*, não existe o binarismo indicado acima, em que um dos lados, conforme a ideologia do observador, fica com todas as qualidades. Não se fazem distinções simplistas entre culpados (os brancos; os homens) e vítimas (os negros, as mulheres), o que se demonstra na análise. É de conhecimento geral que o projeto colonial para se desenvolver na África precisou da ajuda dos negros. Houve chefes tribais que venderam a própria população.

O ser humano está numa constante busca para firmar-se em uma identidade que o defina e o insira em um determinado grupo que se lhe

assemelhe. Esta constante busca faz parte da construção histórica e cultural desse sujeito. Entende-se que se a identidade presume disparidade, mas seria ilusório almejar que o ser humano soubesse reagir calmamente a todas as desigualdades que o rodeiam. No desejo pela introdução nos costumes do colonizador, o sujeito inferiorizado torna-se uma marionete, um objeto, ou seja, imita a cultura alheia espelhando-se nas ideias, crenças, costumes e hábitos da classe dominante. Referente a essas imitações Bhabha diz: “A mímica surge como objeto de representação de uma diferença que é ela mesma um processo de recusa. A mímica é assim o signo de uma articulação dupla, uma estratégia complexa de reforma, regulação e disciplina que se ‘apropria’ do outro ao visualizar o poder” (BHABHA, 2013, p. 130).

## O mito e o feminino

“Entre as pernas da mulher, correm os caminhos do mundo”. Juliana Primi Braga (2010, p. 205) diz que é com esta frase, da escritora angolana Dya Kasembe, que Chiziane instiga o leitor a penetrar no universo enigmático das personagens de *O alegre canto da perdiz*, talvez na pretensão de inovar o antigo mito da mulher autoritária e/ou redentora, cujas representações na arte são antigas e abundantes.

Essa projeção, no mito, apresenta, implicitamente, valores evolutivos, como verdade, beleza, bondade, mesmo que os personagens nos mostrem o oposto. Quando isso ocorre, eles são julgados e castigados aparentemente pelos deuses, mas verdadeiramente pela consciência evolutiva que todos os homens possuem e à qual até mesmo os deuses são submetidos. Ora, os mitos são transformados no decorrer dos tempos e o herói evolui à medida que a cultura evolui.

Segundo Campbell (1992) existe certa sequência de ações heroicas, típica, que pode ser detectada em histórias provenientes de todas as partes do mundo, de vários períodos da história. Na essência, pode-se

afirmar que não existe senão um herói arquetípico, cuja vida se multiplicou em réplicas, em muitas terras, por muitos, e muitos povos. Um herói lendário e normalmente o fundador de algo, o fundador de uma nova era, de uma nova religião, uma nova cidade, uma nova modalidade de vida. Como o caminho mitológico percorrido por Maria das Dores, a heroína em busca da redenção, da verdade, de sua identidade roubada como recompensa da luta insana de toda uma vida.

A concepção idealizada por Campbell aproxima-se do que Chiziane desenvolve em seus romances: ações gloriosas, que se reiteram no decorrer do tempo buscando inovação e valorização do feminino, não só do masculino.

Nos feitos mitológicos de Teseu e nas peripécias do seu pai Minos, presos no labirinto à mercê do Minotauro, por exemplo, a figura de Ariadne está restrita à representação de uma jovem, ora frágil e amante, ora impetuosa e egocêntrica, a ponto de trair o próprio pai, para satisfazer seu desejo. O dicionário de símbolos literários de Brunel, porém, ressalta o papel primordial exercido por Ariadne, a mulher forte e sábia.

A aventura de Ariadne começa, para nós, no momento em que ela se apaixona por Teseu. Mas em três momentos nessa aventura, Ariadne é sucessivamente a iniciadora do herói, a amante abandonada, a mulher desposada pelo deus. Estas três histórias fazem dela uma figura exemplar de mulher e mais precisamente de mulher que ama. Ela é a apaixonada, cujo segredo se encerra em uma sabedoria desconhecida, um sofrimento sem nome, uma divindade que excede. Na feminilidade radical de sua paixão amorosa, permanece um ponto escuro que escapa para sempre aos homens. (BRUNEL, 1988, p.82)

A jornada do herói, desenhada por Campbell, serve para demonstrar que também as mulheres elevam e constroem seu itinerário na forma heroica, distinguindo-se dos heróis masculinos no comportamento diante dos desafios plantados na sua trajetória.

Conforme o mitólogo, a jornada do herói pode ser elencada em três fases. Na fase da ruptura, o herói segue de livre vontade para o inexplorado deixando para trás o conhecido, ou é arremessado para o desconhecido, dando início aos acontecimentos heroicos, a segunda fase. Nem sequer teremos que correr os riscos da aventura sozinhos; pois os heróis de todos os tempos nos precederam; o labirinto é totalmente conhecido. Temos apenas que seguir o fio da trilha do herói. “E ali onde pensávamos encontrar uma abominação, encontraremos uma divindade; [...] e onde pensávamos estar sozinhos, estaremos com o mundo inteiro”. A conquista da benesse final, a fase conclusiva, é seguida do regresso ao nosso meio do herói/heróina que, tendo presenciado novas descobertas, em busca de um novo “eu”, torna-se um novo ser. A aventura do (a) herói/ heróina é antes de qualquer coisa, uma tarefa de autodescoberta e de autodesenvolvimento (CAMPBELL, 2007, p. 32). A mitificação masculina tornou-se exemplar, enquanto o percurso das mulheres foi mantido em segundo plano. Não se pretende a exaltação do feminino, mas o reconhecimento da força espiritual da mulher como semelhante á do homem. Delfina, a mãe cruel que não hesita em sacrificar Maria das Dores a fim de concretizar seus objetivos, transgride regras morais de seu tempo. Rebelde, utiliza-se do poder sedutor de sua corporeidade para se impor como sujeito de sua história e, por extensão, da história moçambicana. É cruel por se saber mais forte que Maria das Dores:

Sou das que hibernam de dia, para cantar com os morcegos a sinfonia da noite, sou feiticeira. Tive todos os homens do mundo. Dois maridos, muitos amantes, quatro filhos, um prostíbulo e muito dinheiro. O José, teu pai negro, foi a instituição conjugal com que me afirmei aos olhos da sociedade. O Soares, teu padrasto branco, foi a minha instituição financeira. O Simba, esse belo negro, foi minha instituição sexual, o meu outro eu de grandezas imaginárias, que me deixou para ser seu marido. (CHIZIANE, 2008, p. 44)

Maria das Dores, a filha desprezada, rompe os liames da racionalidade, para partir em uma jornada em busca de seu “eu”. Separa-se dos filhos, é humilhada por todos, mas afirma-se em sua ligação com a terra. As personagens de *O alegre canto da perdiz* acreditam que a Zambézia e, especificamente, os Montes Namuli são o berço da humanidade. É para lá que são levados os filhos de Maria das Dores, que retornam à essência, ao berço do mundo.

## Conclusão

O romance de Paulina Chiziane, *O alegre canto da perdiz*, mostra na sua diegese a trajetória das personagens femininas, assinaladas como excluídas, por questões de gênero e de raça. É-lhes concedida, porém, voz para narrar suas lembranças e seu percurso em busca de seu “eu”, tendo como fio condutor a referência às suas origens em uma Zambézia mitificada como o berço do mundo.

Em linguagem poética e ritualizada, Chiziane faz ouvir a voz da mulher, no passado, no presente e no futuro, como a perdiz que canta alegremente com a força da alma feminina. Para Paulina Chiziane “é o início do processo de construção de uma identidade que levará talvez mil anos ou mais” (CHIZIANE, 2014). Mas que deverá acontecer.

## Referências

BHABHA, H. Da mímica e do homem: A ambivalência do discurso colonial. In: \_\_\_\_\_. *O local da cultura*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reia e Gláucia Renate Gonçalves Myriam Ávila. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013, p. 129-138.

BONNICI, T. Aspectos de teoria pós-colonial. In: \_\_\_\_\_. *O pós-colonial e a literatura*. 2. ed. Maringá: Eduem, 2012.



BRAGA, J. P. Entre dois mundos: um olhar sobre a loucura feminina nos romances *O alegre canto da perdiz* de Paulina Chiziane e *A louca* de Serrano, de Dina Salústio. Caderno CESPUC de Pesquisa, Belo Horizonte, v. 19, 2010.

BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*. Brasília: UNB, 1988.

CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2007.

CHIZIANE, P. *O alegre canto da perdiz*. Alfrajide: editorial caminho, 2008.

\_\_\_\_\_. Os anjos de Deus são brancos até hoje, 2014. Entrevista [www.bualo.org/.../os-anjos-de-deus-sao-brancos-ate-hoje-entrevista-a-paulina-chiziane](http://www.bualo.org/.../os-anjos-de-deus-sao-brancos-ate-hoje-entrevista-a-paulina-chiziane). Acesso em 08.02.2016

FANON, F. *The wretched of the earth*. Harmondsworth: Penguin, 1990.

HOLANDA, H. B. D. O estranho horizonte da crítica feminina no Brasil. In: \_\_\_\_\_ Vozes femininas, gênero, mediações e práticas de escrita. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2003.

MACHADO, R. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2005.

SOUZA, L. M. T. M. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: ABDALA JR., B. *Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010.

## A PICTURALIZAÇÃO DA ESCRITA SIMBOLISTA COMO PROCESSO INTERMIDIÁTICO

Prof. Dr. André Soares Vieira (UFSM)

A partir dos dois últimos decênios do século XIX, assiste-se a uma espécie de retomada de alguns valores da sensibilidade romântica, olvidadas desde o advento do real-naturalismo por volta de 1850. O simbolismo vem prolongar essa sensibilidade, voltando-se para o onírico, os estados feéricos, a força da imaginação e da sugestão na descrição de estados de alma entre o místico, o profano e o nevrótico. O recurso ao símbolo, em um sentido amplo, permite a sugestão em lugar da descrição realista, apagando a realidade material, ou pelo menos tornando-a nebulosa e indefinida, em prol de uma presença/ausência vibrante. Para Mallarmé, tratava-se de querer transpor um fato da natureza em seu quase desaparecimento segundo o jogo da palavra.

O simbolismo representa igualmente, por seus contornos imprecisos, uma nebulosa no que respeita a sua fixação como escola ou movimento. Bergez argumenta que, malgrado a publicação de um manifesto simbolista por Jean Moréas em 1886, seus maiores autores estão situados à margem desta “escola” oficial: Verlaine e Mallarmé. De qualquer forma, os escritores tentam resgatar um “eu” perdido desde o romantismo, os mistérios da vida interior, antecipando as pesquisas de Freud sobre o inconsciente, em busca de “correspondências” da natureza e das artes. É o momento das “transposições de arte”, textos nos quais melhor se configuram os ideais propagados pelo autor de *As flores do mal* e lugar ideal de uma criação onde cada arte se deixa inspirar pela outra, solicitando, para tanto, seus próprios meios. Eis o caráter propriamente intermediário deste tipo de escritura híbrida, percebida em contos, poemas líricos e em prosa, romances e críticas de arte.

Na França, o simbolismo na pintura será representado, sobretudo, por Gustave Moreau e Odilon Redon. São, ao lado do belga Félicien Rops, os pintores mais admirados por escritores e críticos de arte simbolistas. Em comum, segundo Bergez (2011), os três artistas reivindicam uma função espiritual da arte por meio do predomínio do universo onírico, da recusa ao ilusionismo (aperfeiçoado desde a Renascença, mas agora considerado esteticamente pobre), do retorno a uma forma presumida de simplicidade primitiva e da busca por um sentido superior.

Romper com a representação figurativa do universo material, privilegiar a estilização e a busca de um sentido por meio de uma forma liberada da tradição, tais foram também as tentativas de poetas simbolistas, como Mallarmé e o primeiro Claudel. É quando a ressonância simbólica da palavra que importa, da mesma forma que a vibração espiritual da cor para o pintor. (BERGEZ, 2011, p. 29)

As transposições de arte em forma de poemas, contos e críticas foram abundantes, destacando-se as de Gautier, Huysmans, Lorrain e Laforgue. A picturalidade da escrita simbolista irá constituir sua principal marca distintiva, caracterizando a linguagem das transposições de arte. Em seu desejo em ver coexistindo literatura e pintura, os escritores estabelecem comparações entre as duas mídias que ultrapassam o mero compartilhar de ideais estéticos e políticos com os artistas.

É nesse contexto que a obra de Jean Lorrain (1855-1906) se firma de modo contundente por suas transposições de arte inseridas em muitos de seus romances e contos. Considerado um dos maiores nomes da *Belle époque*, poeta, romancista, jornalista, crítico literário e crítico de artes, seu talento lhe conferiu o *status* de grande personalidade de seu tempo. Figura excêntrica cuja vida foi coroada de escândalos e desafetos entre seus pares, Lorrain encarnou com perfeição o dandy decadente da virada do século XIX para o XX. Assumiu sem pudores sua

homossexualidade, atraído pelos *bas-fonds* parisienses e tornou-se dependente do éter, que o levaria à morte. Controverso e polêmico, Jean Lorrain obteve a admiração de Barbey d'Aurevilly, Huysmans, os irmãos Goncourts, Rachilde, Henri de Régnier e foi execrado por Maupassant, Proust e Robert de Montesquiou. Em suas críticas e crônicas jornalísticas, consagrou ou enterrou obras de seus contemporâneos, com seu crivo temido e mordaz. Em sua obra romanesca, os paraísos artificiais desempenham papel preponderante, sobretudo pelos efeitos do éter, com suas alucinações, pesadelos e visões patibulares que normalmente perseguem seus heróis. É nesse complexo e estranho sistema que se justifica o apelo a outras artes, notadamente a pintura, como forma de suporte e aval para os diversos estados de nevroses que acometem suas personagens.

*Monsieur de Phocas* (1903) sintetiza todas as experiências da vida parisiense de Lorrain, com seus vícios e sonhos, e obteve grande sucesso quando de seu lançamento. Para Philippe Jullian, “o século que findava ali encontrava suas taras, o *Tout-Paris*, suas máscaras; os artistas, suas inspirações mais insanas. E todos ali encontravam o próprio Lorrain” (JULLIAN, 1974, p. 255, tradução nossa. Construído à forma de um mosaico bizantino, feito de fragmentos os mais diversos, o romance misturava, por vezes arbitrariamente, citações como a do *Narcisse*, de Paul Valéry, algumas linhas de *Les Nourritures terrestres*, de André Gide e outras de Rémy de Gourmont. Acrescente-se a isso páginas sobre quadros de Moreau, Toorop, Ensor e Rops, em uma espécie de súmula negra do final do século. Assim como *À rebours*, de Huysmans, publicado em 1884, propõe um novo tipo de romance, em que as transposições de arte e ecfrases permitem que o leitor participe da introspecção da personagem, *Monsieur de Phocas*, longe da mera transposição técnica de quadros, insere as descrições no âmbito mesmo da diegese e da visão do mundo do protagonista, o Duque Jean de Fréneuse. Os quadros são descritos a partir de seu olhar e de sua angustiante “nevrose”.

Em *À rebours*, as escolhas de Des Esseintes, seus pintores favoritos, todos compartilham da mesma atmosfera onírica e fantástica da arte, com seus temas macabros ou perversos. A predileção de Des Esseintes por pintores como Moreau, Bresdin, Redon e Luyken colabora para o processo de conhecimento do caráter e da psicologia da personagem que não mais se dá a ver pela óptica do narrador, ou por suas relações sociais, mas pela arte e pelas sensações por ela despertadas. Para Daniel Bergez (2011), a pintura pode ocupar um lugar secundário em uma obra literária e ainda assim desempenhar um papel capital quando permite que o escritor traduza uma visão do mundo ou formule uma estética. Em alguns textos, essa mediação pode ser contínua e integrar-se à arquitetura do conjunto da obra. No romance de Lorrain, os quadros descritos são apresentados ao narrador, o Duque de Fréneuse, aliás Monsieur de Phocas, pelo pintor Claudius Ethal. São obras de Toorop, Goya, Ensor, Debucourt e, sobretudo, Moreau, a quem é dedicado todo um capítulo no qual o leitor passeia com o narrador pelo Museu Moreau, em Paris.

Sintomática a carta escrita por Huysmans a Lorrain, ainda impactado pela leitura de *Monsieur de Phocas*: “O horrível Ethal, o horrível Fréneuse, o horrível irlandês! Mas que belas páginas! O velho cinzel dominando a inebriamento do opium descobre os mais apavorantes dos Rops; soberbo, ao mesmo tempo hierático e abjeto” (HUYSMANS, 1901 apud JULLIAN, 1974, p. 256, tradução nossa). Em sua avaliação, Huysmans compara o romance aos mais terríveis quadros de Rops, endossando a relação direta com a pintura de seu tempo.

Versão ainda mais decadente de *The Portrait of Dorian Gray*, talvez o “roman de la pourriture” esperado por Huysmans em 1891, *Monsieur de Phocas* igualmente coloca em cena três homens, um deles também pintor, assim como no romance de Oscar Wilde. Claudius Ethal, duplo maléfico de Fréneuse, mas também de Des Esseintes e de Dorian Gray, exerce um poder psicológico sobre o narrador. Com efeito, se o

romance de Wilde apresenta Dorian Gray, Lord Henry Wotton e o pintor Basil Hallward, que será assassinado por Dorian, Monsieur de Phocas põe em cena o narrador, Duque Jean de Fréneuse, Thomas Welcôme e o pintor Claudius Ethal. Este terá o mesmo destino do pintor de Wilde, morto por Fréneuse. Ethal e Welcôme surgem no romance e perturbam a já frágil existência de Fréneuse, obcecado por uma “certa transparência glauca” que ele busca desesperadamente em pedras preciosas, retratos, estátuas e sobretudo nos olhos de jovens prostitutas. Espécie de Des Esseintes levado ao paroxismo de suas nevroses, Fréneuse descreve em seu diário sua estranha relação com Ethal e Welcôme, suas discussões sobre arte e incursões pelo submundo parisiense, em busca de novas sensações, orgias e alucinações provocadas pelo uso de drogas, como o opium e o éter. Ethal promete a Fréneuse a cura para suas inquietações, dando início a um longo processo de busca, sobretudo na arte, por temas místicos, alucinatórios e macabros que acabam por desnortear ainda mais o jovem duque.

Ao longo da narrativa, Ethal aparece na estranha posição do pintor que não pinta. Enquanto representante da lógica decadente segundo a qual a própria figura do dandy seria uma forma de criação artística, mais esteta e sibarita do que pintor, Ethal representaria, segundo Hélène Zinck, o artista que renuncia a sua função para melhor se dedicar a suas bizarras coleções: “Ethal, figura demoníaca e manipuladora que se deleita ao torturar os seres do mesmo modo como modela a cera, perverte seu talento colocando-o a serviço da queda de Fréneuse” (ZINCK, 2001, p. 22).

O quadro de Ensor tem como cenário um quarto de aluguel, entre as quatro paredes de um triste quarto de prazer, espaço privado e paradoxal, como as sensações buscadas por Fréneuse: alegria na tristeza, beleza no horror. A ambientação de vício banal e burguês atrai a atenção de Fréneuse: ambiente sórdido propício à luxúria. O foco da descrição pictural repousa na abjeção das figuras representadas (No sofá, as mãos

sobre o ventre), o ventre como símbolo da figura tipificada do burguês. O homem é, assim, associado a profissões que acentuam sua vulgaridade e banalidade burguesas, ainda mais reforçadas pela associação com Homais, personificação do tipo burguês consagrada por Flaubert em *Madame Bovary*.

A luxúria de três máscaras ali representadas, a luxúria impotente e estéril povoou este quarto de seres amorfos e de fetos: um amontoado de monstros natimortos jorrou das pupilas luxuriantes do construtor de igrejas, assim como do beijo ávido do seminarista. (LORRAIN, 2001, p. 119, tradução nossa)

Em sua minuciosa análise do quadro de Ensor, Fréneuse tenta decifrar o motivo que levava Ethal a lhe enviar semelhante gravura. Observando-a mais de perto, percebe semelhanças entre si e a personagem do seminarista: “ele tem minha magreza e meus olhos fixos e tristes. É odiosa, essa semelhança: foi proposital, foi uma coincidência?” (LORRAIN, 2001, p. 120). A identificação doentia com uma das personagens do quadro aterra Fréneuse, intrigado com as razões que moveriam Ethal a lhe enviar a água-forte de Ensor. Chega mesmo a pensar que a figura do homem havia sido retocada, o que só faz aumentar sua obsessão:

Sim, há um retoque. Quem o retocou? Ethal ou Ensor? Ethal, certamente. Ensor não me conhece...Por que me enviaram isso? Oh! É perverso me perturbar assim. Sinto que pereço no desconhecido, meu cérebro se dissolve, todas as minhas entranhas queimam e meu coração, como que arrancado, vacila e flutua. E este Ethal havia me prometido a cura. (LORRAIN, 2001, p. 120, tradução nossa)

Para Liliane Louvel, trata-se da “necessidade de um olhar que constitui a imagem como objeto de análise, submetida à reflexão de uma

personagem” (2006, p. 211). Feita a descrição do quadro, o narrador de Lorrain entra em um momento que Louvel chama de sideração, “espécie de anestesia dos sentidos, de cegamento, de estupefação”. Seu olhar se perde nas obras descritas, justificando suas nevroses e obsessões: produção de sensações visuais, impregnando o leitor de imagens mentais que parecem enganadas pelas visões sobrenaturais que oferecem estados como o sonho, a alucinação e a contemplação mística.

Ainda segundo Louvel (2012), “o pictural seria o surgimento de uma referência às artes visuais em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas, com valor de citação, produzindo um efeito de metapicturalidade textual” (p. 47). No caso de uma descrição pictural, o leitor deve se esforçar para se representar a imagem descrita que, no caso mais simples, é um quadro “real”. “Em seguida, com a imagem pictural em mente [o leitor deverá] compará-la à personagem [...] e deduzir o valor proléptico, simbólico etc. Em síntese, trata-se de identificar o que está em jogo na inserção da imagem no texto. Onde se pode concluir que a relação *ut pictura poesis* transmitiria verdades mais figurativas que literais” (LOUVEL, 2006, p. 193).

Em *Monsieur de Phocas*, Jean Lorrain descreve os quadros citados segundo o ponto de vista obstinado do narrador, o que reflete sua personalidade atormentada e seus estados de alucinação, angústia e pavor. Longe da mera transposição técnica de obras picturais, *Monsieur de Phocas* confere um valor imanente aos quadros transpostos para a linguagem verbal. Assim como Huysmans em *À rebours*, Lorrain constrói sua narrativa a partir das impressões que as obras de arte exercem em seu protagonista. Os quadros desempenham, assim, papel preponderante na arquitetura romanesca, determinando a evolução das obsessões de Fréneuse.

As referências picturais no romance indiciam um dos modos como a literatura não apenas se inspira na pintura, mas faz com que esta última sirva de mediação para que o escritor “pinte” as sensações e impressões



de suas personagens a partir da transposição de quadros. Para além dos diversos intertextos e intratextos literários que permeiam o romance de Lorrain, que vão de *À rebours* ao *The Portrait of Dorian Gray*, as referências picturais corroboram o projeto estético *fin de siècle* do romancista. A intertextualidade naturalmente se enriquece pelos discursos provenientes da imagem, sendo uma das características fundamentais de práticas como a *écfrase* e a transposição de arte. A referência intermediático-pictural funciona, portanto, como uma referência intertextual. Segundo Labarthe-Postel (2002), por um lado, ela apela a um repertório cultural; por outro, representa uma variação sobre modelos conhecidos, ou seja, uma variação sobre quadros conhecidos, além de uma variação sobre a própria *écfrase*.

Para muitos escritores e críticos de arte simbolistas, crítica e tradução estariam intimamente ligadas. Já é bastante conhecida a premissa de Huysmans sobre o tema. Segundo ele, o bom crítico de arte deveria ser capaz de traduzir os quadros de modo a torná-los visíveis aos leitores de seus textos. A única crítica que mereceria consideração deveria saber revelar as sensações sugeridas pelo pintor e sobretudo descrever o quadro de tal modo que aquele que lê sua tradução escrita, consiga “ver” o quadro.

O estudo das relações entre tradução e transposição de arte a partir de alguns de seus traços comuns concorre para a caracterização dos processos de transferência entre pintura e linguagem. Ao elucidar os processos que subjazem à teoria da tradução, Roman Jakobson aponta, em seus *Ensaio de lingüística geral*, para a existência de três maneiras de interpretar um signo verbal. Trata-se da tradução intralingual, ou *paráfrase*, que tem lugar no seio da mesma língua; da tradução interlingual, quando um texto verbal é recriado em uma língua diferente e, finalmente, da tradução intersemiótica, procedimento de trocas entre sistemas *sígnicos* distintos, “interpretação de signos verbais por meio de signos não verbais” (JAKOBSON, 1963, p. 78). Nessa direção, explica que a tradução intersemiótica seria produzida quando, por exemplo, opera-se com

transferências da linguagem para a pintura, a dança, a música ou o cinema: óperas transpostas de peças teatrais, filmes adaptados de romances; quadros inspirados em episódios bíblicos. Percebe-se facilmente que Jakobson prevê essa operação em um único sentido, da linguagem verbal às outras artes e meios, esquecendo ou omitindo o percurso inverso da tradução, cujo conceito seria ampliado ao se aplicar a toda e qualquer transposição de um sistema de signos para outro, assim incluindo os movimentos da pintura em direção ao texto verbal.

É indubitável que o processo de adaptação, no sentido percebido por Jakobson como tradução intersemiótica, representa um modo de relação recorrente entre o cinema e a literatura. No entanto, a terceira categoria de tradução, enquanto processo dinâmico de trocas e de transferências entre sistemas de signos, linguísticos ou não, em um sentido mais amplo, não deveria prescindir da análise das interpretações verbais de práticas não verbais. Os procedimentos de tradução, adaptação e transposição de obras de arte constituídas por signos não verbais – picturais, musicais, etc. – para o texto literário não são novos, mas merecerão uma atenção especial, sobretudo ao final do século XIX, quando a pintura passa a ser o objeto privilegiado de descrições por parte de muitos escritores simbolistas. Diversas pesquisas apontaram igualmente para a transposição de elementos próprios à linguagem musical em romances e poemas.

Ainda para Jakobson, toda as traduções são, por natureza e intrinsecamente, irrealizáveis. Tal dogma, no entanto, não impediu o trabalho dos tradutores: a tradução é impossível, mas é preciso traduzir como prova do contrário. Nessa situação contraditória, afirma-se a distância entre a teoria – a retórica da intraduzibilidade – e a prática – o exercício da tradução. Lucbert sublinha que a retórica da intraduzibilidade

repousa sobre um postulado ao mesmo tempo falso e verdadeiro: seria antinômico afirmar não ser possível traduzir quando tal prática

efetivamente ocorre, porém justifica-se o pensamento segundo o qual a interpretação jamais restitui perfeitamente seu objeto. A obra original contém uma parte inapreensível, algo de essencial e de irredutível que resiste toda translação. (LUCBERT, 2005, p. 202)

Em se tratando do intérprete de uma obra de arte, o problema se agrava, obrigando constantemente o escritor/crítico/tradutor a se justificar ao discorrer sobre a pintura. Seguindo o pressuposto de Paul Valéry segundo o qual todas as artes vivem de palavras e que toda obra exige que se lhe responda, Lucbert (2005) argumenta que a tradução da pintura em signos verbais responderia à “necessidade de comunicar a experiência da pintura por intermédio da linguagem” (p. 203).

O caráter “incomunicável” da pintura seria então corroborado pela ideia de que não se pode dizer totalmente aquilo que se vê. Baseado nesse princípio, a aproximação entre pintura e linguagem estaria circunscrita à ordem da metáfora. A tentativa de resolução de tal impasse, que envolve questões complexas como a descrição de um artefato plástico que “diz” apenas aquilo que é mostrado, mas ao mesmo tempo possui algo de inapreensível que ultrapassa a imagem representada, equivaleria à dificuldade em se traduzir a poesia para outra língua, no sentido já citado por Jakobson. Para os simbolistas, esta era uma questão vital e a solução encontrada partiria justamente desse caráter intraduzível da pintura. A ideia de tradução dá espaço, assim, àquela de transposição criativa, a única forma de (re)criação daquilo que Benjamin denominaria de “realidade inapreensível, misteriosa e poética”, comum à poesia e à pintura, e somente acessível ao poeta.

## Referências

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana K. Lages. São Paulo: Ed. 34/Duas cidades, 2011.

BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*. Paris: Armand Colin, 2011.

JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit, 1963.

JULLIAN, Philippe. *Jean Lorrain ou le Satiricon 1900*. Paris: Fayard, 1974.

LABARTHE-POSTEL, Judith. L'image dans le roman: modèle littéraire, pictural et mythique dans la fiction de Henry James. In: STEAD, Évanghélia (Dir.) *Romantisme*. "Images en texte", Paris, n° 118, 2012.

LORRAIN, Jean. *Monsieur de Phocas*. Paris: Flammarion, 2001.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. Trad. Marcia Arbex. In: DINIZ, Thais F. N. (Org.) *Intermedialidade e estudos interartes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

LOUVEL, Liliane. A descrição pictural: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (Org.) *Poéticas do visível*. Belo Horizonte: PósLit-FALE, 2006.

LUCBERT, Françoise. *Entre le voir et le dire*. Rennes: PUR, 2005.

ZINCK, Hélène. Présentation .In: LORRAIN, Jean. *Monsieur de Phocas*. Paris: Flammarion, 2001.

## **UMA BREVE IMERSÃO NO MUNDO DOS PROGRAMAS: ANALISANDO A PEÇA *SUÍTE 1***

**Autora:** Angélica M. G. Rodrigues (UFPR)

**Orientador:** Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto (UFPR)

**Resumo:** Em seus estudos sobre as relações transtextuais, Gérard Genette define uma dessas categorias em paratextualidade ou transcendência textual do texto. Como o mesmo aponta, o paratexto é formado por duas modalidades, o peritexto e epitexto. No tocante ao nosso trabalho, este último, o epitexto será objeto de nosso estudo, mais precisamente o programa teatral. O programa de teatro existe há alguns séculos e já teve formatos e funções das mais diversas. Segundo o professor Doutor Walter L. T. Neto, existem ênfases específicas em cada programa, são elas: histórica, genética, estética e didascália. E, a partir delas, podemos traçar o que faremos neste caso, o tipo de teatro, dramaturgia, desdobramentos do emprego da palavra dramaturgia, escolhas estéticas e discursos que circundam determinada obra teatral a partir do programa teatral, que em nosso trabalho será o da peça *Suíte 1*, escrita por Phillippe Myniana em 2002 e montada pela Cia Brasileira de Teatro.

**Palavras-chave:** Teatro. Dramaturgia. Programa teatral. Transtextualidade.

Aristóteles em seu sistema de gêneros poéticos, compreendia o gênero épico e o gênero dramático. No entanto, como afirma Antoine Compagnon (1999:32) “um deslocamento capital ocorreu ao longo do século XIX (...) Desde então, por literatura compreende-se romance, teatro e poesia”. Seguiremos nossa análise em torno do programa teatral e a sua dinâmica com o texto teatral.

A respeito do texto teatral, verificamos que a dramaturgia implica uma diversidade de relações mais amplas que a literatura. Os romances, por exemplo, têm a relação de autor, obra e leitor, enquanto o teatral em seu mecanismo não se trata apenas de autor, obra e leitor, pois se criam outras veredas, bastante variáveis, passando do autor, obra, leitor para também ator, diretor, iluminadores, cenógrafos, etc., enfim todos agentes criativos que circundam não só a obra, mas também a encenação até chegar ao público, portanto verifica-se uma interdependência entre texto e cena teatral. “É somente às luzes da ribalta que uma obra dramática começa a verdadeiramente a viver” (Gresillón, 1995 citado em Claudel). Não nos ateremos a estéticas da recepção, no entanto este prelúdio serve para entendermos as especificidades do texto teatral.

Embora saibamos que a encenação teatral possui um caráter efêmero, que acontece somente para aqueles que estão presentes no local e momento que a peça acontecerá. Entendo estas especificidades, apresentamos a relevância do programa de teatro, como um objeto material que carrega o discurso relativo a obra encenada.

Para nos localizarmos melhor dentro da pesquisa relativa ao programa de teatro estaremos lançando mão, também, dos estudos sobre as relações transtextuais de Gérard Genette.

Este define que uma das categoriais transtextuais é a paratextualidade ou transcendência textual do texto. Como o mesmo aponta, o paratexto é formado por duas modalidades, o peritexto e o epitexto. O peritexto da continuidade direta ou unidade a obra, como nome do autor, os títulos indicações, capa, ilustração e outros elementos que

circundam o texto dentro do espaço da própria obra. Já, o epitexto relaciona-se a elementos que não dão uma continuidade direta a obra. Estes tomam forma de suportes midiáticos, por exemplo, notícias de jornal, entrevistas e suportes privados, cartas pessoais, diários, etc. No tocante ao nosso trabalho, este último, o epitexto será objeto de nosso estudo, mais precisamente o programa teatral. Para compreendermos a importância do programa teatral no campo literário temos que levantar algumas questões discutidas ao longo da história referentes à interrogação sobre o que é literatura? Durante a história muitas teorias e teóricos têm se indagado sobre o que seria literatura. Para o teórico Antoine Compagnon, por exemplo, o interessante e autêntico da teoria seria o “combate feroz e vivificante que empreende contra as ideias preconcebidas dos estudos literários, e pela resistência igualmente determinada que as ideias preconcebidas lhe opõem” (COMPAGNON, 2010, p.16). Portanto, antes de negar ou autorizar os textos presentes nos programas teatrais como literatura ou não, precisamos ter em voga que existe toda uma dinâmica sobre este tipo de conceituação e que ela se manifesta de diferentes maneiras ao longo da história.

Sobre a origem do programa, pensando historicamente, verificamos que a existência de um material impresso com informações sobre um determinado evento não é privilégio do teatro. Está presente nas mais diversas cerimônias como, aniversários, casamentos, formaturas, entre outros e atividades artísticas, tanto das artes cênicas, quanto das artes visuais, música, ópera e dança.

No entanto em relação ao teatro, percebemos que o programa de teatro surge para configurar melhor a comunicação entre os agentes criativos e o público, dinamizar a difusão e divulgação das peças de teatro. Seu formato a princípio era o de cartaz, anunciado nos espaços públicos e privados hora, local e data da apresentação artística.

Já na metade do século XIX, os cartazes vão ficando maiores e não tem mais a dupla função de cartaz e programa. Assim o programa vai ganhando seu próprio formato.

Sobre os primeiros programas, estes foram confeccionados em pequenas folhas soltas ou folhetos e continham, sem nenhuma rigidez, os mesmos dados existentes no cartaz de rua, isto é: título da obra; eventualmente o nome do autor; dia, lugar, hora, preços, duração; algumas vezes o nome dos artistas, etc.

Durante os últimos trinta anos do século XIX, houve uma sistematização do programa com outros objetivos. De acordo com Torres “Ele passou a funcionar também como um catálogo de anúncios para produtos e serviços, cujo público-alvo era o público espectador.” (NETO, 2013, p.6). Essa orientação mercadológica marcou um impulso importante no advento da modernização e sobretudo da autonomia da publicação. Com essa prática, os teatros, na pessoa dos seus diretores, passaram a ter o controle total sobre o conteúdo dos programas, que eles próprios editavam e distribuíam, ao invés de se submeterem às programações publicadas nos vários jornais-programas e programas piratas editados pela imprensa teatral.

De acordo com o professor Walter, nesse aspecto mercadológico, o empresário do ramo dos cosméticos e perfumista Eugène Rimmel tem um papel de destaque,

Rimmel revolucionou o uso publicitário dos programas ao promover a propaganda para seus perfumes de maneira muito engenhosa. Instalado em Londres, associou-se a diversos teatros ingleses para, na impressão de seus programas, perfumar-los com as essências dos perfumes que tinha a intenção de lançar no mercado, segundo a moda e segundo o repertório em cartaz. O lançamento dos perfumes se dava por meio de anúncios nos programas e de inserções publicitárias curiosas. O programa do espetáculo do dia 4 de janeiro de 1864, no Theatre Royal, New Adelphi, em Londres, dirigido pelo empresário Benjamin Webster, trazia como informação complementar à descrição da peça *Lady Belle Belle! or Fortunio and his seven magic men*, para sua cena 5: “Nesta



cena o perfume Winter Flowers será aspergido pelo Vaporizador Rimmel”. Em 25 de outubro de 1873, no Dury Lane, lia-se no programa da peça Antonio e Cleopatra na cena 1, do ato I, que se passa, segundo o programa, na “Barca de Cleopatra”, no Egito, a inserção publicitária: “o perfume da cena é produzido graças ao Persian Ribbon da Rimmel. (NETO, 2013, p.6)

Apesar dessas peculiaridades, percebemos que a princípio não havia realmente uma diferença substancial entre um programa teatral e um programa para uma cerimônia de casamento. Pois, seu caráter era mais informativo, como afirma o professor Walter Lima Torres Neto “Parto do pressuposto de que o programa de teatro é, na sua origem, principalmente um veículo de informação sobre a apresentação, o evento social em si, e não um veículo, como se transforma mais tarde no século XX, de ideologias e expressões estéticas” (NETO, 2014, p.4-5).

Ao analisarmos os programas de teatro, verificamos que o programa teatral se modifica ao passo que o teatro se modifica. Mas, antes de analisarmos o programa na atualidade, vamos nos deter no discurso do programa teatral. Cada programa tem além das informações básicas como data, hora, local e nome dos agentes criativos contém um texto, que difere em cada programa e período histórico. Um dos primeiros sistematizadores em relação à leitura dos textos dos programas, foi o autor e pesquisador David Gilbert, a partir dos programas teatrais das peças produzidas em Quebec, entre os anos de 1930 a 2000.

Sendo assim, Gilbert propõe três níveis de leitura presentes nos programas: o *co-texto* referente a um conteúdo informativo e descritivo; o *avant-texto* que apresenta um teor comemorativo e promocional fazendo apelo ao valor da obra; e o *meta-texto*, que reúne um conteúdo exegetico no formato de comentários indicados sobre o espetáculo.

Essas diversidades e nomenclaturas propostas por Gilbert levaram o professor Walter Lima a criar uma nomeação dos discursos presentes

nos programas. Esses discursos foram nominados de ênfase, separadas segundo o professor como *ênfase histórica*, *ênfase didascália*, *ênfase genética* e *ênfase estética*.

Sobre a *ênfase histórica*, ela diz respeito à carga de dados, informações e discursos que procuram contextualizar a obra cênica para o leitor/espectador do ponto de vista da sua trajetória. Apresentar a obra projetando-a do passado até o presente da montagem para confirmar a sua importância no momento da exibição. Esse tipo de ênfase é visto quando são encenados textos clássicos; ou quando a peça é contemplada por algum edital de repertório da cia ou grupo, indicando as cidades e teatros nos quais foram aposentadas. Também, pode-se apresentar uma breve trajetória e identidade dos agentes criativos envolvidos, os prêmios recebidos pela obra, etc. Esta ênfase tem o intuito de legitimar o trabalho dos agentes criativos, seja numa perspectiva mercadológica da promoção dos envolvidos ou para evidenciar as experiências singulares da cia, grupo ou artistas.

Por outro lado, temos a *ênfase didascália* aquele tipo de discurso que se apropria de enunciados extraídos do próprio texto teatral. De origem grega, o termo didascália na prática teatral ocidental quer significar aquele tipo de informação, anotação quase sempre fornecida pelo autor de uma peça, que implica no funcionamento da mesma na hora da montagem. Esta ênfase estaria presente nos primórdios dos programas teatrais, pois trazia a princípio as informações a respeito do título da obra e, ocasionalmente, o nome do autor e depois viriam a ser colocados trechos das peças nos programas. Também encontramos essa ênfase em peças de língua estrangeira que podem conter o texto ou longos trechos da peça traduzidos. A didascália trabalha com uma extensão da dramaturgia no programa teatral, portanto enfatiza o texto.

Já na *ênfase genética*, o programa explicita as origens, motivações e, sobretudo, descreve na íntegra ou parcialmente o processo criativo vivido pelo conjunto de agentes criativos da cena. Trata-se de uma espécie

de discurso sobre a origem da obra cênica, considerando esta obra como um texto cênico. Esse tipo de ênfase é mais contemporâneo, ligada sobretudo a produções de dramaturgias colaborativas. Elas surgem em meados dos anos 70 e está presente até os dias atuais, quando o teatro começa um processo de descentralizar as figuras dos encenadores, diretores e dramaturgos, numa tentativa de horizontalizar o processo criativo, onde todos têm voz ativa dentro da obra. É nesse período que vemos a expansão do emprego da palavra dramaturgia, que nos ateremos mais adiante. Nessa ênfase o processo artístico é considerado tão importante quanto o produto final, por isso, um intenso relato da criação da obra.

Por fim, nos textos com *ênfase estética* existe um desejo de expressão particular maior acerca da operação de encenação como transposição ou interpretação de determinado texto teatral ou de algum tema ou questão atinente a criação dos agentes criativos. Isto é, os textos apresentados no programa procuram problematizar questões relacionadas às decisões da encenação. Por exemplo, o uso de textos clássicos em montagens híbridas, que misturam teatro e áudio visual. Esse tipo de ênfase também é mais presente na metade do século XX para cá.

Tendo em vista esses 4 tipos de ênfases, podemos concluir que estes discursos estão presentes nos programas teatrais na contemporaneidade imbricados uns nos outros, como afirma Torres

Percebi essas ênfases na redacção dos programas ao folhear centenas de programas franceses, americanos e brasileiros. E deduzi que essas ênfases são quatro intencões que podem coabitar no projeto editorial de um programa. Essa tipologia não está fechada nem parece-me concluída. Ela é o meu modo de interpretar essas publicações. Essa tipologia não é conclusiva nem excludente, tão pouco quer sugerir que haja qualquer teleologia ou hierarquia de uma ênfase sobre outra. (NETO, 2014, p.7)

Outro ponto, dentro dos programas de teatro, são questões no que concerne a morfologia dos programas. Percebemos que, entre as décadas de 1950 e 1960 no Brasil circulavam dois formatos de programas de espetáculos: um de 14cm x 18cm e outro de 16cm x 22cm. Uma publicidade intensa pode ser verificada nos programas das companhias privadas, onde o destaque iconográfico é dado ao “retrato” dos atores, apresentados como “estrelas da companhia” ou simplesmente integrando o elenco. Não há um discurso sobre o espetáculo em si. O programa é uma peça publicitária que exibe o produto do entretenimento dedicado a segmentos sociais específicos. Pode-se observar, desde então, a dicotomia entre um teatro “de arte” e um outro mais afeito ao resultado da bilheteria, um “teatro comercial”.

Já nos programas teatrais presentes nos espetáculos das décadas de 1970 e 1980 observa-se o emprego de dimensões (21 cm x 27 cm). Mantém-se a publicidade intensa de empresas e serviços sofisticados com os quais o espectador deve se identificar. Inicia-se uma ruptura com o formato revista tradicional, vigente até então. O tipo de papel utilizado passa do tradicional offset para o papel couchê, que a princípio era utilizado apenas na capa. Esta, por sua vez, passa a receber um tratamento em cores, enquanto o interior do programa permanece no preto e branco. Já em 1980 há programas inteiramente coloridos, tanto capa quanto miolo. Alia-se a essa modificação no design a presença de intertextos referentes à encenação.

Sobre os programas das décadas de 1990 e de 2000 percebemos a coexistência de uma infinidade de formas, tamanhos e uma ligação muito intensa com a encenação teatral. A encenação hoje, todos sabemos, está contaminada por elementos da performance, das artes plásticas, do cinema, em meio a diversificação de estéticas que fazem apelo a variado instrumental científico. A própria crise da representação nas artes, de uma maneira geral, problematiza questões complexas em relação ao teatro, por definição tradicional uma arte da representação. Existe também quem

denomine a experiência teatral hoje como pós- dramática, infra- dramática e trans-humano. Dessa forma, ao menos no teatro brasileiro atual, despontou uma grande variedade de formatos para os programas dos espetáculos (tamanho; corte; cores; número de páginas, dobradura, modalidade cartaz-programa, cartão-programa, etc.). Há também uma diversidade acerca dos conteúdos presentes nos programas, as ênfases: *histórica, estética, genética e didascália* se contaminam. As ênfases não são hierárquicas e dependem das escolhas do autor ou autores do editorial do programa, o que se sabe até 2014 é que nunca houve uma intervenção autoral do público na concepção dos textos dos programas teatrais. Portanto, observa-se que com o tradicional formato revista convivem programas de tipologias muito diversificadas, desde uma simples folha A4 dobrada em duas ou três partes, o que expressa a economia nos meios de produção dos grupos iniciantes, até outros exemplares mais sofisticados, como no espetáculo Casa de Laura (2009), cujo programa é uma pequena bolsa com alguns cartões contendo fotografias e a ficha técnica do espetáculo. Em meio a essa diversidade tipológica, há até mesmo o cartaz, que dobrado serve como programa para o espetáculo Amanhã Sou Outro (2015).

Agora, pensando em específico no programa da peça *Suíte 1*. Aferimos que peça de teatro *Suíte 1* faz parte da trilogia Suítes 2 e 3 e ela foi escrita em 2002 pelo dramaturgo francês Philippe Minyana e traduzida para o português pela atriz, produtora e diretora Giovana Soar integrante da Cia Brasileira de Teatro.

A respeito da Cia Brasileira de Teatro, esta foi criada por Márcio Abreu em 1999, em Curitiba e junto com Giovana Soar, Nadja Naira e Cassia Damasceno vem desenvolvendo um trabalho voltado para a pesquisa teatral, a criação de espetáculos e a formação de público. As linhas de atuação identificadas na sua trajetória são: criação de dramaturgia original; releitura de clássicos; encenação e tradução de dramaturgia contemporânea inédita. Segundo as palavras da atriz, iluminadora e diretora Nadja Naira, a companhia se auto define:

Buscamos a inspiração e a força das palavras poéticas de Cortázar, Gonçalo M. Tavares, Leminski, Pommerat entre muitos outros; usamos a fala cotidiana e prosaica de Minyana; dissemos o que não se pode dizer com as palavras mudas e reveladoras de Lagarce; confessamos e ouvimos confidências de desconhecidos em viagens únicas; voltamos nossos olhos e ouvidos para nós mesmos e oferecemos a seus generosos olhos e ouvidos tentativas, silêncios. (NAIRA, 2010).

Ao observar a trajetória da Cia vemos que alguns dos seus trabalhos como na peça *Vida (2010)*, são feitos em dramaturgias ou encenações colaborativas, como havíamos apontado acima. Esses trabalhos colaborativos enfatizam em seus programas muito do processo individual e coletivo dos artistas, a *ênfase genética*, que traz autonomia a todos agentes criativos horizontalizando o processo teatral. Quando esta dinâmica aparece percebemos um alargamento do emprego, dentro dos discursos dos agentes criativos presentes nos programas, do termo dramaturgia. Pois, a encenação abarca uma multiplicidade de formas discursivas sobre diferentes planos de expressão, que segundo Bernard Dort

O advento do encenador teatral e a tomada de consciência da representação como o lugar mesmo da Significação (não como tradução ou decoração do texto) constituíram somente uma primeira fase. Constatamos hoje uma emancipação progressiva dos elementos da representação e vemos uma mudança na estrutura: a renúncia de uma unidade orgânica prescrita a priori e o reconhecimento do fato teatral enquanto polifonia significante, aberta sobre o espectador. (DORT, 1988, p.178)

Surgem assim, os termos “dramaturgia do corpo”, “dramaturgia da luz”, entre muitos outros. Mas, o que trataremos de desdobrar nesta análise será o termo “dramaturgia performativa”, que está presente na obra de Myniana. Entende-se por “dramaturgia performativa”,

As práticas de escrita realizadas por autores europeus a partir dos anos 60 e 70, como, por exemplo, Peter Handke, Michel Vinaver, e posteriormente Heiner Müller e Bernard-Marie Koltés nos anos 80, já não condizem com os princípios formais dessa dramaturgia. Esses autores difundiram uma escrita teatral que solapa os fundamentos do drama e coloca em questão os princípios da mimese realista. A crise dessa mimese se tornou visível também no Brasil ainda durante a ditadura militar e antes da queda do muro de Berlin, evidenciando que na base dela está não só o fim das grandes narrativas de libertação, mas também o modo como as novas tecnologias são introduzidas pelo capital nas sociedades contemporâneas. (Baumgärtel, 2011, p.3)

Com alusão ao termo de origem francesa *Suíte*, que significa série ou sucessão e designa um tipo de composição musical que consiste numa sucessão de peças ou de andamentos instrumentais, a peça *Suíte I* se estrutura em técnicas da dramaturgia contemporânea performativa. Enfatizando a palavra e suas sonoridades. De acordo com a definição de Márcio Abreu sobre a peça,

Uma obra criada num contexto de pesquisa e observação do homem, que utiliza a reflexão estética e política e que parte dessa observação como matéria prima para a elaboração do texto. Não é propriamente a transposição da fala cotidiana para a cena, mas a recriação de sua sonoridade e força poética. Porque o sentido nasce precisamente do desfile de palavras alinhadas, não hierarquizadas, a imagem exata da banalidade das vidas que elas restituem. (ABREU, 2005)

A peça teve sua estréia em 2004, no programa de estréia há uma mistura das ênfases didascália e estética. Já em sua remontagem em 2009, onde a Cia apresenta peças do seu repertório, temos um novo programa. Percebemos nesse programa o desejo de veicular a linguagem

do próprio espetáculo. Nessa temporada de *Suíte 1*, o programa apresenta anotações das primeiras impressões que os atores tiveram do texto e do desenho do cenário com algumas anotações para a cena de número 4. Essas informações revelam ao leitor-espectador parte da concepção da cena e da construção da personagem por parte dos atores. Ainda nesse mesmo programa há uma descrição da trajetória da montagem e uma seleção de críticas ao espetáculo, elementos que tem a mesma função legitimadora.

Portanto, neste último programa da peça *Suíte 1* temos a presença de todas as ênfases descritas, a genética, a estética, a didascália e histórica, seguindo a tendência dos programas desenvolvidos no teatro contemporâneo. E, os textos contidos nesses programas carregam um caráter subjetivo e estético, portanto não são apenas fontes de pesquisa, mas contém uma validade em si. Como por exemplo, um trecho da música do cantor Nick Drake que para quem não assistiu ao espetáculo, consegue ter uma sensação da atmosfera da obra.

Ao longo deste trabalho conseguimos explorar a relação entre programa teatral/discurso dos agentes criativos e dramaturgia. Percebemos que o programa teatral não é apenas um material, uma fonte de informações sobre uma determinada peça, mas caracteriza o pensamento teatral de um período histórico. As estéticas em voga, o papel dos artistas e dos elementos teatrais. O programa teatral se faz cada vez mais protagonista dentro da concepção teatral contemporânea, nesse ínterim que ele se coloca entre obra de arte e discurso dos artistas, se torna uma ponte necessária para compreensão e legitimação de determinadas obras. No entanto, além disso, nos atentemos no fato de como o programa teatral pode emoldurar sem conduzir, excessivamente, a leitura que o espectador pode fazer da cena. Programar, mas deixar espaço para o leitor/espectador, ampliar a obra de arte e não ser demasiadamente explicativo.



## Referências

ABREU, Márcio. *Peças*. Disponível em: < <http://www.companhiabrasileira.art.br/suite/>>. Acesso em: 30/05/2016.

BAUMGÄRTEL, Stephan. Estratégias de escrita teatral não-dramáticas e a oficina de dramaturgia no contexto contemporâneo: algumas reflexões preliminares. *Teatro Transcendente*. Blumenau. v. 16, n. 01, p. 02-11. 2011.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo horizonte: UFMG, 1999.

DORT, Bernard. *A Representação Emancipada*. Trad. Rafaella Uhiara. São Paulo: Sala Preta: 2013.

GRESILLÓN, Almuth. Nos limites da Gênese: da escritura do texto de teatro à encenação. *Estudos Avançados*. Trad. Jean Briant. São Paulo. v. 9, n. 23. abr. 1995. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php>>. Acesso em: 01/06/2016.

NAIRA, Nadja. Quem somos. Disponível em: <<http://www.companhiabrasileira.art.br/quem-somos/>>. Acesso em: 15/06/2016.

NETO, Walter L. T. Programas de Teatro: Objeto da cultura e da prática teatral. In: CENA, Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Rio Grande do Sul. n. 16. 2014. Disponível em: < <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/index>>. Acesso: 15/06/2016.

\_\_\_\_\_. NETO, Walter L. T. Programas de Teatro: traços de uma experiência criativa. In: ABRACE IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. *Anais...* 2010. Disponível em: <[http://portalabrace.org/vicongresso/historia/Walter\\_Lima\\_Torres\\_Neto\\_Programas\\_de\\_Teatro.pdf](http://portalabrace.org/vicongresso/historia/Walter_Lima_Torres_Neto_Programas_de_Teatro.pdf)>. Acesso em: 12/06/2016.

Suite 1. (11 cm X 21 cm). Philippe Minyana. Márcio Abreu. Companhia Brasileira de Teatro. PR. 2009.

## A ALUSÃO E A PARÓDIA EM CRÔNICAS DIVULGADAS NA *REVISTA ILUSTRADA* (1876-1898)

**Autora:** Dr.<sup>a</sup> Benedita de Cássia Lima Sant’Anna (PNPD-UFPR/CAPES)

**Resumo:** Impressa, inicialmente, na forma de folhetim, a crônica oitocentista brasileira aos poucos “foi encurtando e ganhando certa gratuidade, certo ar de quem está escrevendo à toa, sem dar muita importância” (CANDIDO, 1992). Também ganhou *status* de seção nos jornais e revistas da época, possibilitando, por meio de seu coloquialismo elaborado, bem como por meio de seu caráter de urgência, a divulgação de fatos corriqueiros do dia a dia (políticos, sociais, artísticos e literários), abordados de forma ambígua, alusiva, paródica, jocosa e até mesmo lírica pelo cronista. Este trabalho propõe refletir acerca de alguns desses fatos, analisando os elementos intertextuais encontrados em crônicas divulgadas na *Revista Ilustrada* (1897-1898) - publicação satírica, anticlerical, de capital independente, defensora de teses liberais como o fim da escravatura, a Proclamação da República e o desenvolvimento do setor industrial —, que divulgou, em suas páginas, um número significativo de crônicas, as quais dialogam com outras produções periódicas do período, bem como com autores e obras literárias, por meio de citações, alusões e paródias.

**Palavras-Chave:** Alusão. Paródia. *Revista Ilustrada*. Crônicas.

Lançada em 6 de janeiro de 1876 pelo caricaturista ítalo-brasileiro Ângelo Agostini, a *Revista Ilustrada* tornou-se logo conhecida em todas as províncias do reino e também internacionalmente, isso se deve, em grande parte, ao fato da publicação utilizar, nas matérias nela impressas, um tipo de discurso que despertava o interesse do público: um discurso alusivo, altamente irônico, paródico e jocoso por intermédio do qual analisava, denunciava e/ou expunha as mazelas sociais e políticas do país e empreendia sua árdua campanha em prol da libertação dos escravizados a leitores brasileiros que eram em sua maioria escravocrata. Publicação impressa na cidade do Rio de Janeiro, a revista manteve relações pecuniárias com livreiros de diversas capitais de províncias brasileiras, esses viabilizavam sua circulação em cidades como São Paulo, Porto Alegre, Minas Gerais, Pernambuco, Alagoas etc. A partir de abril de 1880, por exemplo, o livreiro José Francisco Pinheiro Carvalhaes, tornou-se agente da *Revista Ilustrada* na então província do Paraná. Tal fato revela que a *Revista Ilustrada* circulou nessa região e, assim sendo, que os paranaenses tiveram acesso ao conteúdo abolicionista nela impresso, bem como aos textos literários nela divulgados: contos, poemas, pequenas biografias, notas informativas e apreciativas de obras literárias, resenhas teatrais e, sobretudo crônicas do cotidiano referentes a personalidades da época, a publicações periódicas oitocentistas, a publicações literárias divulgadas naquele momento e a acontecimentos sociais e políticos, em particular, aos ocorridos no Brasil.

Neste trabalho, em que propomos refletir acerca da alusão e da paródia em crônicas divulgadas na *Revista Ilustrada*, nos ateremos, especificamente, a apontamentos referentes a duas crônicas nela impressas: a crônica intitulada “Iaiá Coqueiro”, publicada na edição de número 101 e a crônica intitulada “A voz da consciência”, publicada na edição de número 205 da revista, portanto, abordaremos apenas uma pequena amostra desse tipo de texto literário disseminado na publicação. Tal amostra pertence a um modelo específico de crônica nela divulgada, que se apresenta como romance e/ou como romances instantâneos, mas

que, na verdade, são narrativas breves que se relacionavam, efetivamente, com uma perspectiva temporal, tanto no que se referia à escolha de assunto/tema, quanto no modo como esse tema é abordado.

Nosso interesse é destacar o conjunto de relações textuais presentes em tais crônicas, as vozes que nelas se intercalam e se orientam por meio do desempenho dos autores e dos próprios leitores. Discorreremos sobre a estrutura ideológica nelas constante, estrutura essa capaz de inverter o real e de assumir o seu lugar, criando uma nova realidade e/ou fazendo se passar pelo real. Neste sentido, lembramos que um dos propósitos do discurso paródico é exatamente o de inversão, bem como de romper com modelos socialmente impostos, provocando questionamento.

Assim sendo, será enfatizado que, nas crônicas publicadas na *Revista Ilustrada* e aqui apresentadas, a intenção de inverter e recriar a realidade, ou melhor, de recriar invertendo, está explicitada. Isto, porque são crônicas em que os articulistas da revista, percebendo a necessidade da coexistência de novas verdades e/ou realidades no meio cultural da época, recriam tal realidade/verdade, parodiando modelos literários e ideológicos ou até mesmo comportamentos que, de acordo com o ponto de vista por eles expressos, provavelmente, atingiram um limite de saturação.

Neste sentido, lembramos que para a estudiosa Maria Lucia Aragão (1980), a percepção dessa saturação e, sobretudo a recusa em aceitar modelos literários vigentes (mitos, comportamentos e tudo aquilo que compõe o acervo cultural da época), revela a preocupação do parodiador de denunciar os elementos que servem a estrutura já esgotada, a qual precisa ser esvaziada para poder ser preenchida com algo novo: a paródia.

Parodiar é recusar e esvaziar, é dessacralizar sem descrever, pois só se discute e se leva em consideração aquilo em que se acredita. A paródia possui um caráter positivo, pois mata para fazer brotar novamente a criação. Recusa e esvazia o modelo original para recriar e preencher um modelo que lhe é próprio (ARAGÃO, 1980, p.20).

Mas, não sendo descritiva, a paródia é, portanto, alusiva, ou seja, é um texto em que a alusão está presente de modo a reproduzir, implicitamente, a ideia central de outro texto já existente e/ou mencionar um discurso já conhecido pelo público. Neste caso, cabe a alusão, enquanto elemento do discurso paródico, encaminhar o interlocutor (leitor da paródia) a uma realidade textual por ele já conhecida, por meio de reprodução de construções sintáticas, na qual pode ou não existir vocábulos pertencentes ao texto que se utiliza ou apenas utilizar construção equivalente de tais textos, substituindo figuras (personagens) por outras.

Nas crônicas publicadas na *Revista Ilustrada* e aqui abordadas, a alusão e a paródia figuram como elementos intertextuais nelas presentes, responsáveis pela convocação ao leitor (interlocutor de tais crônicas), visando que esse participe do processo de interação elaborado por meio da linguagem. Por intermédio de tal convocação, o leitor de tais crônicas é valorizado, sobretudo no que se refere a sua capacidade perceptiva de construir o sentido textual. Lembramos que, sem contar com a capacidade do leitor de interpretar e construir o sentido, as crônicas, divulgadas na *Revista Ilustrada* que abordaremos a seguir, não se configurariam enquanto produções intertextuais compostas por alusão e paródia.

Neste sentido, importa ressaltar que, de acordo com a Estética da Recepção, a participação do leitor é imprescindível para a decodificação da mensagem transmitida pelo texto, ademais, cabe ao receptor da mensagem textual, por meio de suas projeções representativas e da estrutura de apelo do texto, preencher as lacunas textuais, ou seja, aquilo que não foi dito. Por esse motivo, realizaremos nossas reflexões, considerando as crônicas abordadas neste trabalho não apenas como uma produção de seus respectivos autores, articulistas da *Revista Ilustrada*, mas também como uma reconstrução do leitor, sobretudo do leitor da época que, naquele momento, já se mostrava capaz de dirigir, organizar e interpretar os textos produzidos por tais articulistas.

Ressalta-se, ainda, que, ao longo dos quase 23 anos em que a *Revista Ilustrada* permaneceu em atividade, é possível verificar, nas crônicas nela impressas, multiplicidade de temas, bem como o interesse dos articulistas da revista de elaborar um discurso diferenciado que pudesse dar ênfase aos pontos de vista por eles defendidos e promover uma releitura cômica e crítica dos acontecimentos sugeridos.

No resumo deste trabalho, citando o sociólogo e crítico Antonio Candido, mencionamos que imprensa, inicialmente, na forma de folhetim, a crônica aos poucos “foi encurtando e ganhando certa gratuidade, certo ar de quem está escrevendo à toa, sem dar muita importância” (CANDIDO, 1992, p. 15), bem como que esse subgênero textual ganhou *status* de seção nos jornais e revistas da época, possibilitando, por meio de seu coloquialismo elaborado e de seu caráter de urgência, a divulgação de fatos corriqueiros do dia a dia (políticos, sociais, artísticos e literários) que passaram a alimentar os noticiários dos periódicos a partir do momento em que tais órgãos se tornaram instrumentos de informação e instrução, impressos em larga escala.

Complementando essa informação, importa mencionar que, referindo-se a crônica brasileira do século XIX e, em particular, ao seu desenvolvimento ao longo dos anos, Antonio Candido pontua que, no Brasil, a crônica “tem uma boa história, e até poderia dizer que sob vários aspectos é um gênero brasileiro, pela naturalidade com que se aclimatou aqui e a originalidade com que aqui se desenvolveu”. De acordo com o crítico, é possível perceber na crônica do período, ou seja, na crônica oitocentista, doses de subjetividade e de humor, seguidas pela busca da expressão literária, que, juntamente com os outros aspectos citados, foram direcionando esse gênero textual para um caminho próprio, ou seja, desvinculando-o de sua intenção primeira que era informar ou comentar para ficar, sobretudo com a intenção de divertir (CANDIDO, 1992, p.15).

Nas duas crônicas abordadas a seguir, observar-se-á que ambas conservam em si uma expressividade ambígua, jocosa, poética e reflexiva

que as aproximam de aspectos encontrados em outros subgêneros literário e/ou fazem alusão a outros subgêneros literários com os quais dialogam por meio da paródia. São exemplos específicos de um tipo de produção literária que ora aludia, ora recriava, nas páginas da *Revista Ilustrada*, obras já existentes, adaptando-as a um contexto crítico discursivo que, em geral, tinha por finalidade alargar a visão de mundo do leitor da revista, ou melhor, do interlocutor oitocentista de tais crônicas, permitindo a esse delinear sua própria forma de enxergar a realidade literária e/ou cultural da época.

A primeira crônica impressa na *Revista Ilustrada* que abordaremos nesse trabalho é a que saiu sob o título “Iaiá Coqueiro” e foi apresentada ao leitor da época como “Romance histórico em poucos capítulos, porque é apenas o final de duas histórias começadas”. Tal crônica apresenta divisão interna como se fosse divisão de pequenos capítulos (I, II, III, IV e V), os quais são denominados, respectivamente, de “Ele e ela”, “Os dois”, “A carta anônima”, “Argumento decisivo” e “O acordão”. Nela, o enredo discorre sobre a relação da jovem Iaiá Garcia com Mota Coqueiro, descrito como homem destinado, segundo descrição do narrador, “a acabar na forca e com um punhado de terra à boca”. (*Revista Ilustrada*, 1878, nº 101, p.8)

Nessa crônica, disposto a realizar o casamento da filha com Jorge, rapaz sensato e com algum dinheiro, Machado Garcia, nome dado ao pai da protagonista Iaiá, só percebe o sentimento que a jovem nutre por um homem que ele não desejava ter como genro quando descobre os encontros furtivos realizados pela filha, ao amanhecer, para encontrar-se com Coqueiro. E, a partir deste momento, conclui que casá-los seria “a única saída recomendada pela santa madre igreja”. Por esse motivo, procura o senhor Patrocínio, pai de Mota Coqueiro, com o intuito de arranjar o casamento dos enamorados. Após o acordo entre os dois progenitores, o periódico o *Apóstolo* publica a seguinte mensagem:

Acham-se justos e contratados para se receberem em matrimônio Motta Coqueiro e Iaiá Garcia. . . etc, etc.

E assim terminarem os amores dos dois nubentos, desde tanto tempo apaixonados e que vão agora fazer um só *ménage* em algum *rez-de-chaussée* que acomode ambos. (*Revista Ilustrada*, 1878, nº 101, p. 8).

A descrição de tal nota, ficcionalmente presente em um periódico bastante conhecido na época e muito combatido e/ou criticado pela *Revista Ilustrada*, atribui comicidade ao desfecho narrativo da crônica, permitindo inferir que o local físico, onde as ações narradas ocorrem e os personagens do enredo circulam, era a cidade do Rio de Janeiro, tendo em vista que o periódico *Apóstolo* também era redigido e impresso nessa cidade. Do mesmo modo, enfatiza a conotação crítica e irônica presente na narrativa, debochando do acatamento das normas morais ao banalizar a conduta das personagens: sobretudo da jovem e dos dois progenitores, bem como do próprio órgão de imprensa em conformidade com as prescrições da ética cristã.

O enredo dessa crônica, assim como a sua própria estrutura e/ou formato textual - texto breve, impresso em espaço pouco superior a duas colunas, das três colunas presentes nas páginas da *Revista Ilustrada* reservada a publicação de texto escrito -, revela ao leitor que não se trata nem de um romance, como foi, ironicamente, definido na revista, nem de um conto, mas de uma crônica literária, uma paródia relacionada a duas publicações que estavam sendo impressas naquele momento: o romance *Iaiá Garcia*, de Machado de Assis, e o romance *Mota Coqueiro ou a Pena da Morte*, de José do Patrocínio. O primeiro saiu como folhetim dentre os meses de janeiro a março de 1878 no periódico *O Cruzeiro*; o segundo, publicado também como folhetim, saiu, inicialmente, na *Gazeta de Notícias* de 22 de dezembro de 1877 a 3 de março de 1878.

A crônica “Iaiá Coqueiro” foi, conforme já mencionado, impressa no exemplar número 101 da *Revista Ilustrada*, editado no início de



fevereiro de 1878. Portanto, quando a publicação seriada dos dois romances ainda estava em andamento, estabelece-se um diálogo preciso entre as obras citadas, fundindo o nome de seus respectivos autores, com o nome de personagens, ademais, utiliza-se tal fusão para nomear os progenitores dos protagonistas (dos noivos: “Iaiá” e “Coqueiro”). Tal emprego atribui ainda mais comicidade a narrativa, desde a definição de gênero textual nela constante (romance), passando pelo subtítulo informando que se trata do final de duas histórias começadas, ou seja, dos dois romances parodiados, até a indicação de autoria que a acompanha: “Frei Fidélis, o casamenteiro” faz crítica às obras citadas, aludindo às oposições existentes entre elas.

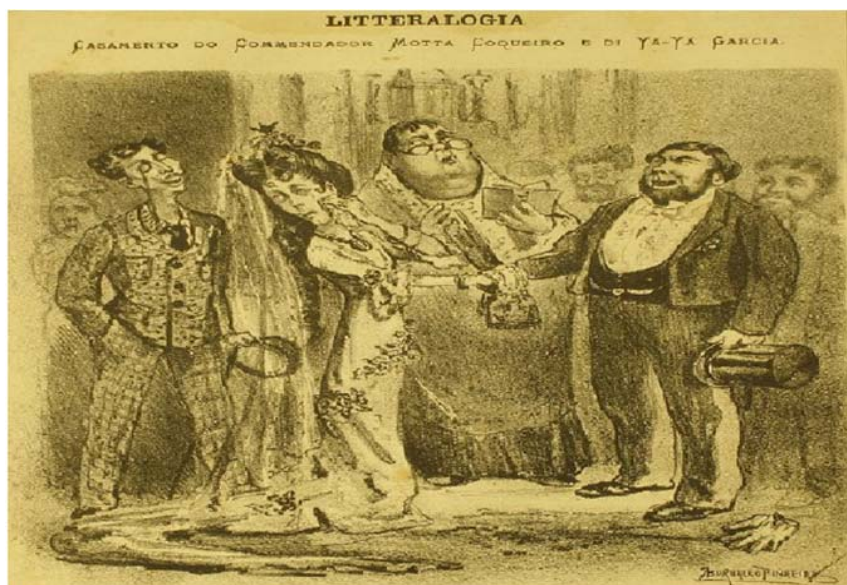
Com relação às obras que servem de pano de fundo para essa crônica/paródia impressa na *Revista Ilustrada*, lembramos que em *Iaiá Garcia*, o enredo se passa no tradicional bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, em um tempo cronológico que se situa em meados de 1800, entre os anos de 1865 a 1870, período em que, historicamente, ocorre o desenrolar da Guerra do Paraguai e seu final. (ASSIS, 1878)

O romance de José do Patrocínio, por sua vez, narra, de forma ficcional, a história de Manuel da Mota Coqueiro, rico fazendeiro da região norte fluminense, condenado a pena de morte injustamente por ter sido considerado o mandante do assassinato de uma família de colonos residente em terras que pertenciam a ele: o colono Francisco Benedito, sua esposa, três filhos adolescentes do casal e três crianças, uma delas com três anos de idade. Essa situação fez com que, posteriormente, o fazendeiro fosse apelidado de “A Fera de Macabu”.

De acordo com a história oficial, a acusação ao fazendeiro pautou-se no fato de ele ter tido um caso amoroso com uma das filhas do colono, a única que escapou do massacre, e viver em atrito com o pai da moça que, ao saber do caso e da gravidez da filha, começou a pressionar o fazendeiro, exigindo vantagens financeiras como compensação pelo estado da moça. Diante disso, Mota Coqueiro ameaçou expulsar o colono e sua

família das terras que ocupavam. Mas, esse, apoiado por alguns pequenos proprietários dos arredores, permanece no local, chegando, em companhia de um amigo pequeno proprietário dos arredores, a armar uma emboscada e agredir Mota Coqueiro durante uma vistoria que realizava na fazenda do Bananal. Foi, após esse acontecimento, que, em uma noite chuvosa no ano de 1852, um grupo de negros invade a residência do colono, dizima a família e coloca fogo na casa.

A *Revista Ilustrada*, ao publicar a crônica “Iaiá Coqueiro”, não faz nenhuma referência direta a esse fato, mas instiga a sua lembrança ao explorar de forma burlesca o contraste que resulta das núpcias entre Iaiá, moça “tão lapidada”, com um homem de modo “áspero” e “instintos perversos” como Mota Coqueiro, objetivando, com isso, dar ênfase a tal contraste e dialogar com as citadas obras. Posteriormente, Rafael Bordalo Pinheiro, no exemplar número 4 do periódico *O Besouro*, impresso em 27 de abril daquele ano, publicaria a charge intitulada “Literalogia”, acerca deste conúbio sem nexos, apresentando o casamento do comendador Mota Coqueiro com Iaiá Garcia e acrescentando à cena o personagem Basílio do romance de Eça de Queirós, como mostra a charge e a nota explicativa aqui, respectivamente, reproduzidas:



No momento em que Yá-Yá Garcia e o Sr. Motta Coqueiro recebem a voz, dada pelo bojudó medianoiro dos idealismos, cai, como um raio junto aos cônjuges o *Primo Basílio* que, tendo esgotado em sensações novas toda a borracha do Paraguai. Volta a explorar a borracha do Pará esperando igual êxito. Ao ver, porém, Yá-Yá Garcia casando por conveniência com Motta Coqueiro, homem que apenas se prende às sensações do seu negócio, embebe-se no tranquilo olhar cor de rosa onde se refletem os azulados raios da argêntea lua; e suspenso em êxtases das áureas e vastas madeixas cor de cenoura da poética Yá-Yá, atira para trás das costas a borracha do Pará e diz: Estava transviado! Estou confundido. — Esta Yá-Yá é quem me vai dar sensações novas! Olaré!

Figura 1: *O Besouro*, 1878, nº 4, p. 32

É inequívoco que a charge de Bordalo Pinheiro, além de dialogar com os dois romances brasileiros (*Iaiá Garcia*, de Machado de Assis e *Mota Coqueiro ou a Pena da Morte*, de José do Patrocínio) e com o romance português *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, também estabelece um diálogo intertextual com a crônica “Iaiá Coqueiro” impressa na *Revista Ilustrada*. E, que aos moldes da descrição verbal constante em tal crônica, atribui traços aos noivos, dando ênfase a oposição da disposição moral e da casta social existente entre eles, bem como acrescentando mais um diálogo, agora com a obra de Eça de Queirós citada. Diálogo esse que, por meio de imagem e texto, amplia a sátira

contida na paródia divulgada na crônica impressa na revista de Ângelo Agostini, tornando-a ainda mais ostensiva enquanto sátira literária, social e política.

Intitulada “A voz da consciência” e publicada na seção “Romances Instantâneos”, a segunda crônica impressa na *Revista Ilustrada*, sobre a qual trataremos neste texto, apresenta-se em formato romanesco e faz referência a uma série de folhetins publicados naquele ano (1878) no *Jornal do Comércio*. Para tanto, utiliza-se de recursos como a divisão em parte, simulando tratar-se de capítulos de romance, sendo que cada capítulo mostra um período do dia e retrata uma situação cotidiana ficcionalmente vivenciada pelo articulista do *Jornal do Comércio* responsável pela crônica que seria impressa na seção Fantasias do jornal e/ou situação ocorrida na redação do órgão. Citamos:

I. Foi numa sexta-feira. O dia amanhecera claro e diáfano como nos guaches do Pacheco, e o sol, espreguiçando seus raios brandos, confortantes como uma carícia de mãe, veio refletir-se nas bisbilhotices do *Jornal do Comércio*, alumando esta: ‘as Fantasias devem chamar-se cacetes’.

II. .... O dia continuou resplandecente e belo, a terra seguiu em seu giro, empalideceu à tarde, negrejou a noite, a cidade adormeceu num sono robusto e franco? tudo dormiu, só não dormiu ele, porque já não tinha sono! porque esperava, no tormento da insônia, a errata mitigadora que nem a aurora nem o *Jornal* lhe trouxe! (*Revista Ilustrada*, 1880, nº 205, p. 2)

Trata-se, portanto, de uma crônica que, por intermédio da descrição de hábitos do cotidiano, ficcionaliza ações com o propósito de enfatizar a falta de apreço pela seção “Fantasias”. Neste sentido, importa ressaltar que, de acordo com o pensamento disseminado na crônica em estudo e do pensamento pujante em outras crônicas divulgadas na *Revista*

*Ilustrada*, os textos impressos na seção citada do *Jornal do Comércio* eram cansativos e causavam aborrecimento ao leitor. Do mesmo modo, o próprio jornal, devido aos seus posicionamentos conservadores, era considerado uma publicação inadequada aos interesses sociais e políticos de boa parte da população. Fato que justifica a ironia contida na crônica da *Revista Ilustrada* e explica o motivo pelo qual o articulista provoca o jornal ao apontar para insuficiência das crônicas nele impressas e para uma fictícia tomada de consciência por parte dos jornalistas que com ele colaboravam. “Tornou a raiar o dia. O sol ergueu-se no firmamento, o Leonardo desceu da Tijuca, encaminhou-se para o *Jornal*. . . ninguém no escritório da redação! Nem mesmo o *Microcosmo*!!! [...] A voz da consciência tinha bradado em todos eles”. (p.2)

Nota-se que a ausência ficcional de um jornalista na redação do órgão é citada pelo articulista da revista como algo positivo, tendo em vista que sem jornalista não haveria matérias e, sem essas, não haveria dano ao público leitor, o que, de acordo com o pensamento e com o posicionamento dos articulistas da revista, ocorria devido ao fato do *Jornal* disseminar um tipo de texto que supostamente limitava a visão do público da época acerca do mundo.

Como a intenção da *Revista Ilustrada* e de seus respectivos articulistas era contrária a essa, ou seja, era ampliar a visão do leitor (interlocutor), estimulando sua capacidade reflexiva, bem como sua tomada de consciência sobre os fatos ocorridos, em particular, dos fatos literários, políticos e sociais mencionados e discutidos nas matérias nela impressas, escreveram crônicas em que a alusão e a paródia, acompanhadas do humor e da ironia, configuram como recursos discursivos empregados para denunciar equívocos e, ao mesmo tempo, estabelecer possibilidades do leitor, sobretudo do leitor pertencente ao momento em que foram produzidas, alargar sua visão de mundo, acessando outras realidades ou, ainda, delinear sua própria forma de enxergar e entender a realidade da época.

Desse modo, é pertinente afirmar que, tanto a crônica “Iaiá Coqueiro”, como a crônica “A voz da consciência”, abordadas neste trabalho, procuraram incentivar seus interlocutores oitocentistas a destoarem do senso comum ou dá concepção da maioria, certamente, presente na interpretação que essa realizava acerca de produções literárias consideradas, pelos articulistas da *Revista Ilustrada*, como sendo conservadoras, cansativas, ingênuas, passadistas ou até mesmo contraditórias.

Assim sendo, concluindo este texto, afirma-se que, nas duas crônicas abordadas, a alusão e a paródia atuam como elementos constituintes de uma modalidade discursiva que privilegia a polifonia e que reconhece a capacidade do leitor de perceber a existência de vozes que se chocam na estrutura do texto. Pertencentes a um gênero híbrido por excelência, tais crônicas são ricas em elementos expressivos e permitem ao leitor atual revisitar, ainda que parcialmente e de modo alusivo, discussões literárias presentes no Brasil oitocentista, dentre as quais, a própria oposição que marcou a passagem do Romantismo para o Realismo presente, ainda que de forma latente, na crônica “Iaiá Coqueiro”, além disso, procuram alongar a visão do leitor (interlocutor), possibilitando a ele refletir de forma mais oportuna e/ou significativa a cerca de questões específicas, relacionadas à temática e ao estilo das obras parodiadas e ao próprio momento sociopolítico em que tais obras se inserem.

## Referências

ARAGÃO, Maria Lucia P. de. “A paródia em A força do destino”. *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, nº 62, p. 18-28, jul.-set. 1980.

ARRIGUCI JR., Davi. “Fragmentos sobre a crônica”. In: \_\_\_\_\_. *Enigma e comentário. Ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 51-66.

*O BESOURO*, periódico ilustrado, humorístico e satírico. Disponível em [http://memoria.bn.br/pdf/749915/per749915\\_1878\\_00004.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/749915/per749915_1878_00004.pdf). Acesso em: 16 set. 2015.

BASTOS, Alfredo. “Fantasias: série de folhetins publicados no *Jornal do Comércio*”. Disponível em <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00131800#page/1/mode/1up>. Acesso em: 18 set. 2015.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: \_\_\_\_\_. A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Editora da Unicamp/Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, pp. 13-22

\_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

HUTCHEON, Linda. Uma teoria da paródia. Lisboa: Edições 70, 1985.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Iaiá Garcia*. São Paulo: Ática, 1981.

MARCHI, Carlos. *Fera de Macabu, a história e o romance de um condenado à morte*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

PATROCÍNIO, José do. *Motta Coqueiro ou a Pena de Morte*. Disponível em: <http://www.biblio.com.br/default.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/JosedoPatrocinio/motacoqueiro.htm>. Acesso em: 16 set. 2015.

*Revista Ilustrada*, revista semanal, literária e ilustrada dirigida por Ângelo Agostini. Rio de Janeiro: Tipografia de Paulo Hildebrandt. 1º de jan. de 1876 – agosto de 1898.



## UM OLHAR SOBRE *ON THE ROAD*: EM BUSCA DA CORPORALIDADE A PARTIR DOS EFEITOS DE PRESENÇA

**Autora:** Cinthia Mara Masetto (UNIANDRADE)

**Orientador:** Prof. Dr. Luiz Roberto Zanotti (UNIANDRADE)

**Resumo:** O presente estudo objetiva a aproximação do objeto cultural de Jack Kerouac – *On the road* – a partir dos efeitos de presença conforme propõe em sua obra “Produção de presença” Hans Ulrich Gumbrecht. No decorrer do trabalho apresentamos os fundamentos teóricos que levaram o autor a desenvolver uma proposição de abordagem dos objetos culturais que considere a tensão existente entre os efeitos de sentido e os efeitos de presença. Para esta aproximação examinamos trechos da obra beat que desvelam uma evidente busca pela valorização da dimensão corpórea na relação com os objetos e com outras pessoas. A produção de presença está diretamente relacionada a uma componente que oportunize uma imediatez ao contato das coisas do mundo pelas mãos humanas, ou seja, ao resgate da corporalidade. Resgate este que vem de encontro a uma abordagem por meio dos sentidos apenas, justamente como forma de sinalizada rejeição à uma sociedade marcada pelo capitalismo exacerbado – exemplo de como a racionalidade não deu conta de promover um mundo mais justo; pelo menos não para todos.

**Palavras-chave:** Objeto cultural. Efeitos de presença. Corporalidade. *On the road*.



## Introdução

Com o advento da pós-modernidade, uma das coisas que bem compreendemos é que já não é mais possível de se explicar o mundo sob uma ótica universal, recorrendo sobre a vista de um único ponto de observação.

A esse respeito, escreveu Jean-François Lyotard em *A condição pós-moderna* (1979) que o modo mais apropriado de podermos entender a pós-modernidade é mesmo a partir da “incredulidade em relação às metanarrativas”, (SALATIEL, 2016), ou seja, o homem não mais pode confiar em uma única forma de abordar os objetos culturais, tomando-a como verdade absoluta.

Com isso, ele queria dizer que a experiência da pós-modernidade decorreria da perda de nossas crenças em **visões totalizantes da história**, que prescreviam regras de conduta política e ética para toda a humanidade. Um exemplo de metanarrativa é a filosofia iluminista, que acreditava que a razão e seus produtos - o progresso científico e a tecnologia - levariam o homem à felicidade, emancipando a humanidade dos dogmas, mitos e superstições dos povos primitivos. O marxismo é outro exemplo de metanarrativa. Para os marxistas, a história era impulsionada pelo confronto entre duas classes contraditórias, a burguesia e o proletariado, que resultaria, ao fim da revolução do proletariado, numa sociedade sem classes, de plena liberdade e igualdade: o comunismo. (SALATIEL, 2016)

Ironicamente observa-se que, em relação à bipolaridade proposta pela Guerra-Fria (capitalismo e comunismo, respectivamente representados pelos Estados Unidos e pela então União Soviética), constatamos que nenhuma das proposições conseguiu realizar o tão desejado mundo melhor fundamentado nos ideais da democracia, da liberdade e dos direitos humanos fundamentais. Daí a necessidade premente de novas e mais amplas formas de busca de apreensão de mundo, de busca de conhecimento e de abordagem dos objetos culturais.

Mas, se as grandes narrativas não encontram mais eco no seio da sociedade contemporânea, como se há de fazer para justificar o conhecimento, o saber nesta sociedade? Como reconhecer quem são as pessoas “autorizadas” a discorrer sobre as questões sociais, políticas ou estéticas? Será que toda e qualquer abordagem pode ser levada em consideração? Sobre isso, salientando que para Lyotard, o saber significa “um conjunto de conhecimentos que autoriza a determinada pessoa (cientista, juiz, filósofo, artista, etc.) emitir juízos de verdade, moral e estética, isto é, dizer que isto é certo ou errado, bom ou mal, feio ou bonito”. (SALATIEL, 2016) Ou como dito de outro modo pela professora de filosofia da Unicamp, Vera Dutra de Azeredo para quem, a partir de Nietzsche,

(...) o valor do mundo reside em nossa avaliação perspectiva e é tão-somente uma interpretação provisória, como uma falsidade em constante deslocamento, (...) rejeita a qualquer instância a detenção da resposta definitiva. Isso inclui o conhecimento, a moral a política e a estética. Efetivamente, a partir de Nietzsche e com ele, não há domínio fundacionista, porque só existem interpretações, perspectivas estritamente provisórias que vem a ser, momentaneamente, o que é. (...) É porque o valor do mundo está em nossa interpretação que não podemos explicá-lo, mas apenas adentrá-lo a partir de vários ângulos, vê-lo sob diversos enfoques. Se só temos um ver perspectivo, nosso conhecer será perspectivo, e o mundo, “que em algo nos importa”, não poderá jamais ser verdadeiro, mas o resultado de nossa avaliação e, portanto, a imposição de uma interpretação. (AZEREDO, 2016)

Assim, vamos em busca deste conhecimento e deste saber agora sob perspectivas diversas então, já que uma exigência das abordagens contemporâneas. No entanto, pela brevidade que o formato artigo exige, para nos aproximarmos da obra *On the road*, escrita por Jack Kerouac e

publicada em 1957, nos apoiaremos nas proposições de apenas um pensador contemporâneo. Assim, o referencial teórico em questão está sob a perspectiva dos efeitos de presença conforme apresentados na obra *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir* (2010) do professor de literatura, filosofia e cultura histórica da Universidade de Stanford, Hans Ulrich Gumbrecht.

Esperamos com isso atingir a ideia de que a melhor teoria é mesmo aquela que nos proporciona os melhores resultados; embora tenhamos de concordar com Hall (2004), pois também sabemos que as certezas permanecem inconstantes.

### **A produção de presença, um olhar sobre a corporalidade**

*Grandes gotas de suor lhe escorriam pela testa,  
de pura exaustão e excitação.*  
(Kerouac)

Toda forma de movimento era uma premissa beat, pois queriam eles sempre o movimento do corpo: comendo, bebendo, andando, correndo, dançando, fazendo amor, viajando. E são estas e outras formas de apropriação do mundo que compõem o aporte teórico de Gumbrecht sobre o qual vamos nos apoiar. O filósofo procura compreender em seus estudos como se deu, ao longo do tempo, o predomínio dos efeitos de sentido – a interpretação – sobre os efeitos de presença na abordagem dos objetos culturais e também lança o desafio de inserirmos a corporalidade como forma de aproximação das diversas obras de arte.

No entanto, o filósofo não propõe que abandonemos a interpretação e a busca pelos efeitos de sentido. O que ele propõe que levemos em conta, sob pena de sermos também nós aqueles que excluem uma determinada possibilidade, é a tensão existente entre as duas formas de abordagem; tensão esta que não pode ser vista como complementar

apenas, mas como enriquecedora pois que possibilita uma nova perspectiva de olhar, resgatando as formas de apropriação do mundo pela corporalidade, ou seja, lembrando que as coisas do mundo podem ser mais do que uma simples atribuição de significados dada pela razão. Os objetos, as coisas, o corpo possuem uma significação própria sua anterior à significação atribuída culturalmente.



Cena do filme homônimo dirigido por Walter Salles, 2011.

Disponível em: <http://flix66.com/tag/kirsten-dunst-amy-adams/>. Acesso em 28 maio 2016.

Crítica ele em seus estudos que, com o advento da Modernidade, o homem passou a ser excêntrico ao mundo, ou seja, colocando-se numa posição como que fora dos elementos da natureza; o que significa dizer que passou a desprezar sua própria dimensão corpórea, numa postura de excessiva racionalidade. Passou a perceber-se apenas como entidade intelectual e incorpórea, criando deste modo a dicotomia homem-intelecto, mundo-matéria, sujeito-objeto. E tudo que tinha valor então estava sempre relacionado ao componente intelectual, ou seja, eram valorizadas as posturas cartesianas de raciocínio em detrimento das demais manifestações

físico-corporais. Assim também ficava valorizada mais a dimensão temporal (pensamento) que a dimensão espacial (presença).

Seguindo esta linha de entendimento, construíram-se os alicerces do Iluminismo: período em que a sociedade esperava – por meio da mais valia do pensamento sobre o corpo – construir o chamado mundo melhor onde as instituições fossem voltadas mais adequadamente às necessidades humanas. Esperava-se, enfim, que os ideais do Iluminismo – liberdade, igualdade, fraternidade – proporcionassem para todos um mundo mais justo e com condições mais igualitárias de vida.

Decorrente ainda desta excentricidade do homem, convencionou-se pensar que o mundo dos objetos deve ser visto para além de sua superfície, em sua profundidade apenas, procurando-se neles um sentido, uma essência. Disso tudo resultando que a interpretação dos fatos passou a ser vista como uma produção ativa do conhecimento acerca do mundo.

No entanto, o que se viu não só foi muito diferente do imaginado como chegou a ser contrário ao esperado. O mundo viveu duas grandes guerras e ainda viu nascer e se espalhar uma ideologia capitalista que convertia tudo e todos em produtos comercializáveis com a finalidade única de acúmulo de capital. E foi nesta sociedade que nasceram os poetas beats e, em especial Jack Kerouac, poeta sobre quem se dá o tratado neste artigo. Assim, nasceu a poética beat sobre os alicerces de uma nova postura filosófica que tem marcado a contemporaneidade em sua busca pela quebra das dicotomias, como aparência-essência e o resgate da dimensão corporal do homem.

E em reação a este mundo racionalizado, mercantilizado, vieram os beats com seu modo de viver – muito para além do mero sobreviver – e sua obra literária constituída acertadamente sobre as bases da corporalidade, manifestando uma forma de apropriação de mundo voltada inteiramente para a presença física, como a exemplo da presença da música bebop, na vida e na obra dos beats. E a forma como ocorre esta

apropriação de mundo na cultura da produção de presença é o que veremos agora. Para o filósofo,

(...) deveríamos tentar restabelecer o contato com as coisas do mundo fora do paradigma sujeito-objeto (ou uma versão modificada deste paradigma), tentando evitar a interpretação – sem mesmo criticar a altamente sofisticada e altamente autorreflexiva arte de interpretação que as Humanidades há muito instituíram. (...) (Assim como é preciso mais uma vez tornar) a trazer a dimensão de proximidade física e de tangibilidade das coisas. (GUMBRECHT, 2010, p. 81-82)

Daí que, a presença diz respeito às coisas tangíveis ao corpo e não apreensíveis exclusivamente pelo sentido. Enquanto que o termo produção, de acordo com o sentido de sua raiz etimológica, *producere*, se refere ao ato de trazer para diante um objeto no espaço; presentificá-lo; torná-lo tangível.

A presença manifesta-se mais especialmente na dimensão espacial; é um fazer-se presente, materializar-se. Diz respeito ainda ao impacto dos objetos presentes sobre o corpo humano e que não são apreensíveis unicamente pelo seu significado. Dito de outro modo, significa mais do que a simples atribuição de um significado metafísico para um objeto no sentido aristotélico de além da física e do corpo para assumir como a presença desses objetos impacta o corpo humano. E, na cultura da presença, a superfície tem seu valor; há que se considerar o mundo a nossa frente e não ficarmos apenas em busca de um sentido oculto nas coisas, pois que, de acordo com o filósofo, “a presença são os eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o efeito dos objetos presentes sobre os corpos humanos” (GUMBRECHT, 2010, p. 83)

Assim, não há melhor forma de apropriação de mundo que aquela advinda justamente da tensão surgida entre os efeitos de sentido e os efeitos de presença. Sob esta perspectiva, o conhecimento agora é visto

como um desvelamento que se apresenta à nossa frente, ele autorrevela-se pelos objetos presentes, não sendo apenas conceitual. Assim, o espaço é primordial para a cultura de presença, ou seja, é fundamental na relação homem-homem e homem-coisas do mundo. E sobre esta relação, corrobora estes conceitos o professor Luiz Zanotti em sua tese de doutorado ao declarar que

Martin Heidegger se coloca contra o paradigma cartesiano, reafirmando a dimensão espacial da existência do homem. Descartes é o objeto explícito da crítica de Heidegger, por ter baseado a existência humana no pensamento e na subsequente dissociação entre a existência humana e o espaço (substância). O importante filósofo contemporâneo vai ressignificar a relação entre o homem e o mundo, criando o conceito de ser-no-mundo para a existência humana. (ZANOTTI, 2016)

Em *On the road*, o desvelamento que se dá é o da própria vida sendo vivida. Sal e Dean querem sempre um novo espaço onde tocar seus pés, uma nova terra por onde seus corpos possam passear. “Atrás de nós se derramava a América inteira, e tudo aquilo que Dean e eu sabíamos sobre a vida, e sobre a vida na estrada. Finalmente havíamos descoberto a terra mágica que ficava no final da estrada e ainda não conseguíamos sequer imaginar as dimensões dessa magia” (KEROUAC, 2015, p. 334).

Na cultura de presença, Gumbrecht destaca o que ele convencionou chamar formas de apropriação do mundo. A ordem com que as apresenta diz respeito à aproximação direta com a cultura de presença. Assim, partindo-se da última forma citada estar-se-á então, fazendo-se a aproximação, inversamente, partindo da cultura de sentido.

A primeira forma de apropriação de mundo por ele abordada diz respeito a comer. Constituem-se questões pertinentes a esta forma de apropriação a antropofagia e a teofagia. Comer nos torna uma coisa só

com o mundo na sua presença tangível. O mundo passa a fazer parte de nós assim como também nós nos tornamos uma só coisa com ele.

Nas religiões cristãs, a questão de comer e beber o corpo de Cristo está diretamente relacionada à apropriação do mundo: Cristo passa a fazer parte de você e você agora constitui-se em parte de Cristo. Apenas em algumas religiões, como é o caso do Protestantismo, é que este ritual vem sendo tomado como produção de sentido e não mais de presença. Para eles, o ritual da consagração tem a ver com o significado de apropriação do Cristo e não que seja o Próprio em corpo e sangue. A consagração passou de presença para significado.

Em relação à antropofagia, um possível receio que tem acompanhado o homem é o de que, ao tornar-se ele mesmo coisa do mundo e, sendo o comer uma forma de apropriação deste mundo, possa o homem também ser comido. “É por isso que a maioria das sociedades faz do ato de comer carne humana um tabu, seja um tabu geral, seja o tabu de comer carne de algum familiar”. (GUMBRECHT, 2010, p. 114)

Na obra *On the road*, o ato de comer aparece, como descreve o teórico, diretamente relacionado à mencionada apropriação de mundo. Mesmo que pouco houvesse para comer ou mesmo que Sal e Dean se fizessem acompanhar de um estranho, o alimento era sempre dividido entre todos. Simples comprovação disso é a situação de um caroneiro que com Sal e Dean viajava, e os engana sobre ter o dinheiro para colaborar com a gasolina, mas que ainda assim compraram “um cachorro-quente para ele” antes de o deixarem, posto que o mundo deveria ser para todos. (KEROUAC, 2015, p. 174)

Outra forma de apropriação de mundo diz respeito a penetrar. A penetração é vista por Gumbrecht como a segunda melhor forma – depois do comer – de nos tornarmos parte do mundo e este de nós. Para ele, a penetração constitui-se numa fusão transitória com o objeto do qual pretende-se a apropriação, pois que



(...) abre necessariamente um espaço de distância ao desejo e à reflexão. Penso que esse contexto explica por que a sexualidade permite uma conotação tão forte com a morte, com o arrebatado outro corpo ou ser arrebatado por ele. Tal como no desejar a morte, essa conotação pode vir do desejo de tornar eterna uma união transitória. (GUMBRECHT, 2010, p. 114)

Isso independentemente de ser um corpo humano ou coisa inanimada. Compreende-se como penetração o contato corporal, sexual, a agressão, a destruição e o assassinio. Na obra de Kerouac, a penetração de cunho sexual é uma das mais evidentes proposições de apropriação de mundo. Não só por isso, mas também devido aos movimentos de liberdade sexual que estavam se fortalecendo e abrindo – principalmente para as mulheres – novas possibilidades de conduta; tudo por conta da descoberta da pílula anticoncepcional. A partir de então, também para elas a liberdade sexual poderia tornar-se uma realidade, pois que não carregariam mais o estigma de uma gravidez indesejada.

A liberdade com que os beats viviam sua sexualidade, era ainda uma reação a uma sociedade que se alicerçava sobre padrões éticos de conduta extremamente rígidos, fortalecendo a ideia de uma época em que predominavam os “bons costumes”. Podemos observar este aspecto de liberdade na relação aberta que mantinham entre si as personagens Sal, Dean e Marylou, principalmente. O corpo estava para ser vivido. O sexo não estava necessariamente ligado a nenhum significado oculto de afeto; ou relacionamento “abençoado” por instituições quer de natureza religiosa ou civil. Sexo era apenas desejo de vida; era a própria vida; era o corpo acontecendo em seu estado mais natural.

Esta liberdade, porém, manifestava-se de forma diferenciada para cada um deles. Como podemos observar no trecho a seguir, para Dean e Marylou o sexo era totalmente livre, independentemente do parceiro, inclusive do gênero deste. Mas para Sal, o sexo carregava ainda o peso

dos tabus impostos pela sociedade e, no caso dele, muito possivelmente impostos pela própria formação religiosa.

Marylou deitou-se ali, com Dean e comigo, um de cada lado, (...) Eram três crianças deste planeta tentando decidir algo dentro da noite e tendo todo o peso dos séculos obstruindo a escuridão à sua frente. (...) Pude ouvir Dean eufórico, tagarelando e se remexendo freneticamente. Só um cara que passou cinco anos na prisão podia chegar a esse extremo de desamparo e demência [...] louco para tentar a completa realização física que é a origem de toda a felicidade na vida. (KEROUAC, 2015, p. 166-167)

No que concerne ainda à penetração como forma de apropriação, uma constante preocupação diz respeito ao medo de uma penetração violenta que ocasionaria um medo de também ser violado. Para lidar com este isso, muitas culturas impõem regras rígidas para delimitar o papel e a ordem de a quem cabe o direito de penetrar. A espiritualização da atividade sexual também corresponde a uma forma bem aceita culturalmente de se lidar com o tabu da penetração, especialmente no que diz respeito à sexualidade.

O terceiro modo de apropriação de mundo descrito por Gumbrecht está relacionado às questões da presença física deste ou de outro mundo. É o misticismo.

É interessante, no âmbito dessa tipologia, que nossa cultura classifique todas as formas de misticismo como formas de vida espiritual – o que deixa o problema da dupla experiência de que tais estados de arrebatamento místico muitas vezes são induzidos por práticas corporais altamente ritualizadas e vêm sempre com a percepção de um impacto físico. É claro que o desejo de que o misticismo permita uma consciência absoluta é ainda um desejo de posse prolongada – uma posse das coisas do mundo, do ser amado, de um deus. (GUMBRECHT, 2010, p. 116)

Um exemplo desta forma de apropriação citado por Gumbrecht é o caso dos pais-de-santo das religiões de matriz africana. Nesses casos, não só não há o medo da possessão como o ritual se desenvolve com a completa anuência do ser possuído, constituindo-se, inclusive numa deferência para a pessoa ser digna da possessão por um deus. Restam ainda casos inversos, como também nas formas já descritas anteriormente, em que ocorre o medo de ser possuído, levando a pessoa por perder a si mesmo e à própria identidade como forma de autocontrole.

No entanto, na obra de Kerouac, as questões místicas estavam mais diretamente relacionadas à busca por alcançar níveis de consciência profundos. Os beats almejavam acessar partes do subconsciente a fim de produzir uma literatura mais fiel a si mesmos e, portanto, mais individualizada. Queriam romper com as formas acadêmicas consagradas e retocadas que consideravam artificiais demais e muito longe do que seria a verdadeira poesia.

Assim como o uso de drogas e a tentativa de alcançar os níveis profundos da consciência, o misticismo, especialmente o budismo, tinha por finalidade ainda uma vida voltada para as experiências existenciais e corporais; estas por meio do contato, da tangibilidade com a natureza e com o próprio gênero humano. Como declarou o próprio Jack em entrevista para o *New York Post* em 1958, falando sobre a postura dos beats em relação ao misticismo e à música jazz

Eles acreditam no amor. Eles amam as crianças... e não sei, é estranho falar nisso... eles amam as crianças, amam as mulheres, amam os animais. Eles amam tudo. (...) Jazz é muito sofisticado. É tão sofisticado quanto Bach. Os acordes, as estruturas, a harmonia, tudo. E então vem aquele ritmo maravilhoso. Você sabe, bateristas maravilhosos. Eles conseguem criar o ritmo. É uma grande levada. O jazz pode levar você para fora de si mesmo. (COHN, 2010, p. 15)

Enfim, comer – penetrar – meditar. Todas formas de apropriar-se do mundo pela maior presentificação corpórea possível. Aqui também um exemplo da interação operada por estas três formas associadas, constituindo-se como identidade a cada um deles. É o caso de quando Sal e Dean vão ao México, levando consigo um amigo e após ouvirem música em um prostíbulo local. “O velho Stan está certo (...) Continua com a cabeça tão feita por causa daquelas mulheres, daquela maconha e daquele mambo-do-outro-mundo-impossível-de-absorver, tão estridente que meus tímpanos continuam zumbindo – uau!” (KEROUAC, 2015, p. 354).

Resta, no entanto, uma quarta forma que – como já explicado – está na posição inversamente possível para a produção de presença, ou seja, está na primeira ordem para a produção de efeito de sentido. É a interpretação e a comunicação. Não só de aproveitar suas experiências viviam os beats. Mas impunha-se para eles a questão de conseguirem se comunicar, de conseguirem divulgar – inicialmente pela oralidade, depois pela escrita – seus poemas e textos. Também era de fundamental importância a tentativa de conseguirem se aproximar do espectador / leitor por meio da palavra.

Jack Kerouac, como William Burroughs e Allen Ginsberg, também ansiava por ver seus escritos publicados. E na sua escrita primava, como vimos, por tentar a maior aproximação possível com o leitor. Queria ele que seu leitor entrasse em contato com ele – Jack – por meio de seu texto; que conseguisse aquele tal contato telepático durante a leitura e que fosse capaz de presenciar a narração assim como ele, autor, fora capaz de presentificar a situação narrada. Escrevia ele de tal forma que “o leitor não poderá deixar de receber o choque telepático e a excitação-significado por meio das mesmas leis que funcionam em sua própria mente humana” (KEROUAC, citado em GRINBERG, 2016) Procurava Kerouac que sua escrita fosse o mais fiel possível ao que estava em sua mente.

E é justamente este medo que advém, para outros inversamente, na apropriação de mundo pela interpretação e comunicação, em uma

cultura de efeitos de sentido. O medo se “ser acessível, nos nossos pensamentos e sentimentos mais íntimos, de ser acessível e aberto como um livro à astúcia interpretativa de pais e professores, maridos, esposas e agentes secretos”. (GUMBRECHT, 2010, p. 117)

E como lidar com este medo, então? Em nossa cultura temos adotado, segundo o teórico, o método de defletir o medo em suas estruturas básicas, ou seja, fazendo a abertura deliberada ao que seriam seus equivalentes da psicanálise e da psicoterapia. Assim como o pai-de-santo deliberadamente cede seu corpo para a possessão por um deus, assim também nós podemos lidar com este medo permitindo que sejam desvelados nossos segredos mais íntimos; tão íntimos que, por vezes, são segredos até para nós mesmos. Daí que questiona Gumbrecht: “Será que o que de fato importa na psicanálise, mais do que o resultado de ser lido, não é ultrapassar o medo de ser lido – mediante uma abertura voluntária e o pagamento de generosos montantes, de forma a causar aquilo que mais se teme?” (Idem)

Enfim, o que Gumbrecht nos propõe a partir desta forma de apropriação de mundo é que, em hipótese alguma, partamos em defesa de uma ou de outra cultura; seja a de sentido ou a de presença, sob o risco de também nós cairmos na dicotomia cartesiana de tentar fazer prevalecer uma forma sobre a outra.

Segundo ele, o que mais enriquecedor se torna é perceber justamente a tensão que decorre dos efeitos de sentido em relação aos de presença e vice-versa. Mas não nos iludamos que esta tensão se constitui de modo a que um efeito seja meramente complementar a outro. Ao contrário, é bem por conta desta tensão que mais completamente nos apropriamos do mundo e, caso alguma predominância se dê, será única e exclusivamente por conta da forma artística do objeto cultural (escultura, música, teatro, ...) uma vez que estamos, na atualidade, mais que desejosos da presença.

“O desejo de presença, que invoquei, é uma reação a um mundo cotidiano amplamente cartesiano e historicamente específico que, pelo menos às vezes, queremos ultrapassar”. (GUMBRECHT, 2010, p. 140) E sob esta perspectiva pode também ser vista *On the road*, em que a produção de presença é uma constante de tal modo que sua experiência estética pode ser associada a ao risco de perdemos o domínio sobre nós mesmos, pelo menos por algum tempo: enfim, a epifania da obra de arte!

### Considerações finais

À guisa de conclusão podemos fazer algumas observações. Faz-se necessário que nos lembremos de que, na contemporaneidade, uma determinada abordagem é sempre e apenas uma perspectiva de olhar sobre determinado objeto cultural.

Assim posto, podemos dizer que a obra *On the road* para além de toda sua contribuição para com a literatura contemporânea no que diz respeito, em especial, à prosa espontânea, também faz um resgate da corporalidade que vinha sendo esquecida. A partir da ideia de que os beats manifestavam-se abertamente contra a exacerbação da razão, nada mais adequado que a obra de Kerouac viesse renovar a produção literária. Que trouxesse os aspectos corporais do movimento, da dança, da música.

Salientamos ainda que, este modo de escrever não era somente postura literária. Os beats faziam de sua vida sua arte. A sua forma de manifestação existencial era a corporalidade: comer o pouco que tinham e ainda assim conseguiam partilhar com os outros. Penetrar pelo viés sexual, mas como se pode observar ao longo da obra, nunca pela agressão, pela destruição e menos ainda pelo assassinio. O penetrar para eles correspondia a um amplo desejo de liberação sexual para todos: os homens, as mulheres, os homossexuais.

O misticismo vinha ao encontro das ideias de valorização da natureza, da harmonia entre as pessoas e entre as pessoas e o mundo e, principalmente, na busca por alcançar níveis mais profundos da consciência – o que Jack almejava chamava de não-consciência – de forma a produzir uma literatura cuja poética fosse o estilo próprio e individual de cada autor.

E, ainda a comunicação que, para deleite nosso, produziu excelentes obras como *On the road*, O Uivo de Allen Ginsberg e, Almoço nu de William Burroughs, por exemplo.

## Referências

AZEREDO, V. *Lyotard e Nietzsche: a condição pós-moderna*. Disponível em: <<http://www.cadernosnietzsche.unifesp.br/home/item/186-lyotard-e-nietzsche-a-condi%C3%A7%C3%A3o-p%C3%B3s-moderna>>. Acesso em 26 mai. 2016.

COHN, S. *Geração Beat*. Organização e tradução. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

GRINBERG, M. *Fundamentos da prosa espontânea*. Traduzido a partir de Beat days/Días beats: visiones para jóvenes incorregibles, 2003. Disponível em: <<http://agradaveldegradado.blogspot.com.br/2012/05/jack-kerouac-fundamentos-da-prosa.html>>. Acesso em: 09 mai. 2016.

GUMBRECHT, H. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: 2010.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz T. da Silva. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2004.

KEROUAC, Jack. *On the road: Pé na estrada*. Trad. Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2015.

SALATIEL, J. *Filosofia pós-moderna – Jean-François Lyotard: O fim das metanarrativas*. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/disciplinas/filosofia/filosofia-pos-moderna—jean-francois-lyotard-o-fim-das-metanarrativas.htm>>. Acesso em: 26 mai. 2016.

ZANOTTI, L. A longa travessia de Lampião: da literatura de cordel ao espetáculo teatral Virgolino e Maria: Auto de Angicos. Tese de doutorado. UFPR, Curitiba, 2012. Disponível em: < <http://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/32881/R%20-%20T%20-%20LUIZ%20ROBERTO%20ZANOTTI.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 26 mai. 2016.



## LINGUAGEM LITERÁRIA E LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA: UM ESTUDO COMPARADO ENTRE LIVRO E FILME *O QUATRILHO*

**Autora:** Clarissa Miranda (UFSM)

**Orientador:** Prof. Dr. André Soares Vieira (UFSM)

**Resumo:** Um dos conceitos mais utilizadas até o momento para as obras literárias cujas histórias viram filmes é o da tradução intersemiótica. A linguagem é o ponto de contato entre a semiótica da literatura e a do cinema. Os pontos em comum localizados entre essas diferentes linguagens perpassariam e tornariam possíveis as traduções intersemióticas. Enquanto o cinema procura a escrita romanesca – arte essa já sólida – para estabelecer-se também ele como arte respeitada; a escrita romanesca, em diferentes momentos históricos, aproxima-se ou afasta-se do cinema para continuar sua evolução. Com base em autores como Diniz (2005); Parent-Altier, (2009); Pereira (2007); Sanfilippo (2013); Vieira (2007, 2010); Zilberman (2007); Hutcheon (2013); Stam (2008); Pozenato (1996) este estudo busca explorar as similaridades e diferenças entre a linguagem literária do romance e a linguagem cinematográfica do roteiro usando como estudo de caso a adaptação da obra *O Quatrilho* de José Clemente Pozenato.

**Palavras chave:** linguagem; tradução intersemiótica; cinema; *O Quatrilho*

## Introdução

O presente artigo propõe o estudo da relação entre a linguagem da literatura e do cinema. Delimita-se este trabalho tendo como corpus a obra *O Quatrilho* de José Clemente Pozenato. Considera-se que o romance *O Quatrilho* conta com uma escrita permeada por característica de visualidade a qual estimula o uso da mesma para adaptação cinematográfica. Conforme citado no depoimento do autor José Clemente Pozenato na 12ª edição do romance, publicado em comemoração ao lançamento do filme homônimo (nessa edição, há comentários recolhidos entre os atores, diretor, produtores do filme e do autor do livro, os quais são citados nas primeiras páginas da obra):

Ao escrever o romance eu elaborei algumas seqüências imaginando as cenas de um ponto de vista cinematográfico, com um ângulo cinematográfico, uma tomada de câmera por trás, enfim, todos esses movimentos de câmera estão latentes na maneira de estruturar a narrativa. (POZENATO, 1996, p. 6)

Segundo entrevista<sup>1</sup> realizada pela autora, Pozenato teve, em sua trajetória de formação quando jovem, o hábito de frequentar cineclubes em que discutiam-se diferentes aspectos da composição fílmica. Por isso, segundo ele, a linguagem cinematográfica lhe é mais próxima, intersecção essa que aparece retratada em sua escrita. A influência do cinema enquanto linguagem sobre a escrita dos romancistas do século XX e XXI, no entanto, não é exclusividade desse autor e será percebida em autores os quais têm suas obras por vezes adaptadas ao cinema e televisão, tais como o brasileiro Luiz Fernando Veríssimo, ou o norte-americano Stephen King, e o inglês George R. R. Martin. Até mesmo autores não contemporâneos ao cinema, mas que tem uma escrita bastante marcada pela visualidade, como a

inglesa Jane Austen, Arthur Conan Doyle e Agatha Christie, tendem a ser mais facilmente adaptados.

Pozenato, professor de Literatura Brasileira e Literatura Rio-Grandense, diz que *O Quatrilho* nasceu a partir de um *insight* tido durante a participação em uma mesa redonda de debates sobre as transformações econômicas na colônia de Caxias do Sul (RS). De um dos outros participantes da mesa, Pozenato escutou que, após a fase da imigração dos europeus para o Brasil, a organização econômica de base familiar da Serra Gaúcha alterou-se de um processo de acumulação de capital por meio do comércio para um processo de industrialização. Nessa época, o autor estava já decidido a escrever um romance sobre a imigração italiana, porém, ainda faltava-lhe o ponto de partida da história. Pozenato explica que foi no momento da mesa redonda de debates que ele conseguiu chegar ao ponto de partida que o levaria ao romance: “Vou contar essa história mostrando o que é que muda na cabeça do personagem para deixar de ser o colono devoto e se tornar um capitalista, que tem que ser esperto, tem que mudar os valores éticos, a relação com a Igreja” (POZENATO, 2014). Após iniciar a escrita do romance, Pozenato teve ocasião de conversar sobre o livro com o poeta gaúcho Ari Tretini e contou a esse como era o foco de seu romance e que ele passava-se em 1910. Ao saber do período histórico em que se passaria a história, Ari Trentini compartilhou com Pozenato uma história de sua família que também passava-se nessa época. A história real era dos avós do poeta, os quais tornaram-se um casal após a separação de seus cônjuges, os quais também uniram-se em outro casal. Os dois casais, antes da troca, passaram parte da vida em Caxias do Sul. Assim, nascem os personagens centrais de *O Quatrilho* – nome inspirado em um jogo de cartas de origem italiana, no qual as duplas devem “trapacear” até mesmo o próprio parceiro para ganhar.

José Clemente Pozenato mostra que a linguagem cinematográfica o influenciou quando da escrita de *O Quatrilho*. Tal fato deu-se não pensando que o livro poderia tornar-se um filme, mas sim pela própria

característica de formação pessoal do autor. Conta ter procurado uma linguagem que o aproximasse do leitor dos dias atuais. “É uma maneira de capturar o leitor para ele continuar na narrativa. Tem cenas que eu estou escrevendo e estou imaginando uma cena cinematográfica.” (POZENATO, 2014). Em sua fala, o autor demonstra ainda perceber a influência presente da linguagem cinematográfica para os romances da atualidade: “o cinema modificou a estrutura narrativa do romance” (POZENATO, 2014).

Percebe-se que é possível relacionar a linguagem literária à linguagem cinematográfica por meio do conceito de tradução intersemiótica, ou seja, “procedimento de trocas entre sistemas sígnicos distintos” (VIEIRA, 2010, p. 144).

Para Jakobson (1969), uma tradução intersemiótica dá-se quando recorre-se a “um signo não-lingüístico, por exemplo a um signo pictórico. Mas em todos esses casos substituímos signos por signos. O que resta, então, de uma relação direta entre a palavra e a coisa?” (p. 21). O autor defende que a base de todos os sistemas semióticos é a linguagem. Essa é o fundamento da própria cultura, é o instrumento principal da comunicação interativa. A linguagem seria o ponto de contato, portanto, entre a semiótica da literatura e a do cinema. Os pontos em comum localizados entre essas diferentes linguagens perpassariam e tornariam possíveis as traduções intersemióticas.

## **Uma aproximação entre linguagens: literatura e cinema**

A aproximação entre literatura e cinema molda constantemente o contato que o público tem com a obra literária. Por vezes, está no cinema a primeira interação de um leitor com a história de um livro. Esse leitor, depois, poderá procurar o livro como uma forma de ampliar o conhecimento da história. Segundo Sanfilippo (2013), os filmes que substanciam-se de referências literárias oferecem ao espectador uma variedade de

experiências: “consentindo-lhe percorrer novamente o texto literário em uma nova visitação livre e fértil de histórias prospectivas e colocar em foco a dialética intercorrente entre cinema e literatura” (p. 198, tradução nossa)<sup>2</sup>. Nota-se uma sociedade habituada ao contato frequente com a linguagem cinematográfica, seus moldes e ritmos. Tal convivência tem consequências não só para leitores, como também para os autores de obras literárias que inserem-se no público daqueles que hoje convivem com cinema. A linguagem literária fica, portanto, cada vez mais permeada por um olhar fílmico.

Para Diniz (2005), o estudo da adaptação do romance para o cinema deve ser feito como um estudo de inter/transtextualidade. “A relação entre literatura e cinema é evidente desde o início do cinema, seja na interdependência entre os dois sistemas, seja na influência de um sobre o outro” (p. 19). A autora identifica que, nos filmes, por serem constituídos por narrativas, vê-se a adaptação como tradução ou processo de “procura de um signo em outro sistema semiótico, o cinema, que tenha a mesma função que o signo no sistema da literatura” (p. 19). Dessa conversa entre sistemas – conversa entre linguagens –, decorre a percepção de que algumas obras literárias são mais adequadas a virarem obra cinematográfica.

Vieira (2010) lembra que o cinema desde o início recorre à literatura. “A partir dos anos 1920, existe um entusiasmo crescente entre os escritores em estabelecer trocas entre o trabalho literário e o trabalho cinematográfico” (p. 145). Enquanto o cinema procura a escrita romanesca – arte essa já sólida – para estabelecer-se também ele como arte respeitada; a escrita romanesca, em diferentes momentos históricos, aproxima-se ou afasta-se do cinema para continuar sua evolução. A troca entre esses dois campos, no entanto, permanece inegável desde a invenção do cinema até os dias de hoje. Segundo o autor, a literatura vai ao encontro do cinema, no século XX, sobretudo a partir do foco dado ao processo de montagem cinematográfica por Eisenstein.

Sergei Eisenstein fez parte de um grupo de cineastas soviéticos que realizaram experimentos com a técnica de montagem nos anos de 1920 (BARNWELL, 2013), Eisenstein combinou planos que aparentemente não tinham conexão para criar “associações”. Sendo assim, um ator não explícito na ação é frequentemente sugerido pela montagem – “a montagem perturba o fluxo da narrativa ao fazer imagens distintas se justaporem; é o contrário da edição de continuidade, cujo objetivo é transmitir um fluxo contínuo do espaço e do tempo” (BARNWELL, 2013, p. 180). A partir do argumento da montagem pode observar-se, por exemplo, o modo como a linguagem do roteiro deverá diferenciar-se da literatura, pois tendo ele o recurso das imagens, explica menos em texto e mais em visualidade.

Nas palavras do próprio Eisenstein: “atualmente, o cinema, trabalhando com imagens visuais, tem um efeito poderoso sobre as pessoas e com todo o direito assumiu um dos primeiros lugares entre as artes” (EISENSTEIN, 2002, p. 225). A estética proposta por Eisenstein nesse texto - publicado em 1928 na URSS e, após, traduzido em língua portuguesa - aborda a montagem como sendo o motivo do sucesso do cinema em nível internacional e trata do advento do cinema sonoro, então despontando no horizonte da produção cinematográfica. Para Vieira (2010), o diálogo com a técnica da montagem cinematográfica trará consequências sólidas para a literatura. “Trata-se de uma estética que irá valorizar o corte, a fragmentação da narrativa, bem como a descontinuidade inerente ao corte, forma considerada eficaz para substituir a narrativa linear realista” (VIEIRA, 2010, p. 147).

O surgimento do cinema falou afastou os autores de romance da sétima arte, visto que, neste caso, o cinema passa a ser visto como um plágio da literatura. Conforme Vieira (2007), após a Segunda Guerra Mundial, esse movimento reverte-se com autores como Jean Cocteau e Jean Giono os quais transpõem, eles mesmos, suas obras para o cinema, sendo autores dos roteiros da adaptação cinematográfica. “Da mesma

forma que o romance, o roteiro alterna em sua estrutura, diálogos e passagens de narração/descrição, prestando-se, portanto, a uma análise literária” (VIEIRA, 2007, p. 57).

A aproximação entre romance e roteiro mostra que, na tradução para a linguagem cinematográfica, o autor do roteiro escolhe diferentes instâncias que da obra literária as quais, na linguagem romanesca, aparecem imbricadas: o visual, o verbal, o sonoro, a encenação. Segundo Vieira (2007), “a relação entre filme e romance baseia-se principalmente na relação entre a palavra, signo simbólico, e a imagem, signo icônico” (p. 54). O roteiro adaptado apresenta-se como elo entre romance e filme e a presença da possibilidade do cinema marca também a formação dos escritores a partir do século XX.

Diniz (2005) expõe que a adaptação do romance para o roteiro cinematográfico pode ser vista como hipertexto, quando essa hipertextualidade é entendida como uma das formas de relações transtextuais. Segundo essa autora, o hipertexto está sempre presente na obra literária, tendo em vista que é possível em uma obra sempre identificar vestígios de outra. O hipertexto estará também na imagem dos personagens e cenários criada pelo leitor. O maior grau de hipertextualidade dá-se quando uma obra inteira é derivada de toda uma outra obra: “filmes adaptados de uma mesma obra (*“remakes”*) podem ser vistos como leituras variantes hipertextuais iniciadas a partir de um mesmo hipotexto” (DINIZ, 2005, p. 44).

Segundo Parent-Altier (2004), pode-se lembrar, por exemplo, para quem um roteiro é escrito - enquanto o livro será escrito para estabelecer uma relação com o leitor, o argumento cinematográfico será lido “por várias entidades profissionais, cujas necessidades são profundamente diferentes” (p. 16). Entre os públicos leitores do roteirista, estão interlocutores como a equipe técnica, os atores, os realizadores, os produtores, os agentes, entre outros. Esse aspecto fará com que o roteirista tome determinadas decisões técnicas e dramáticas para o texto.

Conforme Barnwell (2013), uma adaptação será sempre diferente da obra literária, pois “quando um romance é adaptado para as telas, várias mudanças serão necessárias; isto ocorre porque alguns aspectos do romance não podem ser alcançados na tela” (p. 44). Como elementos chave na criação de um roteiro, elenca-se: caracterização, enredo, ação, diálogo e ambientação. Vê-se, portanto, que, apesar dos muitos aspectos em comum que permitem, inclusive, uma tradução intersemiótica de uma obra em outra, o romance e o roteiro mantém seus pontos de afastamento, os quais, sem dúvida, contribuem para o espaço bem delimitado de cada uma dessas artes na sociedade atual.

Pereira (2007), ao estudar a adaptação do romance *O Invasor*, de Marçal Aquino, para o cinema, fundamenta-se na pesquisa sobre a tradução de obras literárias para a linguagem cinematográfica. Percebe que o cinema associou-se, desde o início de sua história, à literatura: “as adaptações fílmicas realizam uma simbiose importante entre essas duas formas de arte tão distintas, mas que, ao mesmo tempo, guardam pontos em comum e se influenciam” (p. 21). Segundo o autor, a relação entre a linguagem do cinema e literatura adquire um caráter amplo ao longo do desenvolvimento de ambas as artes. “Se por um lado a literatura ensinou o cinema a narrar, por outro, as técnicas específicas do cinema ajudaram a promover uma renovação na narrativa literária” (p. 24).

Quando comparado à literatura, o roteiro de cinema irá depender não somente da visão do autor em relação à história que vai contar, mas também de outros fatores que pesam sobremaneira sobre a indústria cinematográfica, a qual tem suas regras para o que seria uma história de valor. São pontos como: mercado cinematográfico, público, problemas de custos de produção, deficiência na possibilidade de representação dos estados psicológicos dos personagens, dentre outros. Esses são todos pontos que levam a alterações de linguagem de uma obra cinematográfica em relação ao seu original literário.



## O romance *O Quatrilho* e seu contexto histórico

Um romance é fruto da vivência de seu autor e de um universo em que os diferentes olhares artísticos (literatura, cinema, fotografia, pintura, etc) interagem organicamente no dia a dia de cada leitor, bem como do autor. Mostra-se importante, deste modo, compreender o contexto social em que o livro *O Quatrilho* foi criado. Observa-se nessa uma obra literária de ficção que explora o universo histórico da região em que passa-se. Como ponto de inspiração, o autor teve a ascensão de uma visão de mundo capitalista para um grupo de quatro jovens advindos de famílias que faziam parte do grupo de imigrantes italianos que vieram ao Rio Grande do Sul. Máximo casa-se com Pierina, Ângelo casa-se com Tereza. Os dois casais passam a viver juntos para cuidar de uma propriedade em que plantam e mantém um moinho. A troca entre os casais, dá origem a uma nova abertura econômica para Ângelo e Pierina – o casal que a história passa a acompanhar depois que o episódio da traição de seus cônjuges ocorre.

Para Zilberman (2007), a literatura é capaz de ensinar o público acerca da própria realidade sócio-econômica; desde o advento do Brasil independente, em 1822, a literatura é responsável pelo modo com que o país representa-se e constrói-se. Nesse ínterim, cabe observar que “a estética romântica, hegemônica na Europa e na América durante boa parte daquele século [XIX], colaborou para que acontecesse e prosperasse a tendência de uma sociedade se entender por intermédio da literatura” (p. 22). Segundo a autora, no Brasil, as obras de ficção e poesia permitem ao público compreender e avaliar a perspectiva histórica na qual inserem-se.

No caso de José Clemente Pozenato, com *O Quatrilho*, aparecem as tradições e o real desenvolvimento dos imigrantes italianos na região da cidade de Caxias do Sul. A obra influencia, assim, a compreensão que os leitores terão acerca da economia e dos hábitos e costumes que levaram a formação da região Sul do país como é nos dias de hoje. É um livro que ilustra, portanto, o diálogo existente entre literatura e cinema, mas também

a importância que um romance pode adquirir para compreensão de um povo acerca de si mesmo. A capacidade de ser uma amostra da história de um tempo é um dos aspectos da obra *O Quatrilho* que demonstra perpassar tanto o livro como o roteiro cinematográfico – cada um com suas linguagens específicas.

Obviamente que o roteiro terá suas especificidades em termos de linguagem e de formato. Segundo Viswanathan (1993), trata-se de aspectos da narrativa filmada que vão transparecer por entre as páginas de um roteiro, antevendo o filme que vem por aí, exatamente como se o roteiro usasse uma linguagem diferente daquela utilizada pelos textos dos romances. “Esta metalinguagem técnica [...] é de um valor performativo ilusório; é um conjunto de diretrizes para as filmagens” (p. 11). Portanto, o leitor ao interagir com um texto de roteiro deve levar em conta que está diante de um material preparado para a recepção de técnicos e atores, e assim, interagir com esse tipo de linguagem tendo em mente tal contratempo.

## **Considerações finais**

A aproximação entre literatura e cinema molda constantemente o contato que o público dos dias de hoje tem com a obra literária. Por vezes, está no cinema a primeira interação de um leitor com a história de um livro. Esse leitor, depois, poderá procurar o livro como uma forma de ampliar o conhecimento da história. A interação entre o texto do romance e o roteiro cinematográfico torna-se, portanto, prevista para muitos autores das obras literárias já adaptadas para o cinema.

Da conversa entre sistemas, decorre a percepção de que algumas obras literárias são mais adequadas a virarem obra cinematográfica. Quando comparado à literatura, o roteiro de cinema irá depender não somente da visão do autor em relação à história que vai contar, mas também de outros fatores que pesam sobremaneira sobre a indústria cinematográfica, a qual tem suas regras para o que seria uma história de valor.

Buscar compreender as aproximações e distanciamentos entre a linguagem das obras literárias e aquelas do roteiros adaptados – que depois virarão filmes – permitirá compreender melhor o processo criativo tanto dos autores como dos cineastas. A partir da clareza entre o que é a linguagem de cada espaço desses e, também, de como se dá a seleção dos aspectos da obra literária que podem ser adaptados para o cinema pode-se auxiliar o trabalho de tantos criadores de ambos os campos.

---

### Notas

<sup>1</sup> Entrevista realizada pela autora em 2014, na residência de José Clemente Pozenato, em Caxias do Sul (RS).

<sup>2</sup> “...consentindogli quindi di ripercorrere Il testo letterario in una rivisitazione libera e fertile di novelle prospettive e di mettere a fuoco la dialettica intercorrente tra cinema e letteratura.” (SANFILIPPO, 2013, p. 198).

### Referências

BARNWELL, J. *Fundamentos de Produção Cinematográfica*. Porto Alegre: Bookman, 2013. p. 27-49.

CALMON, A. *O Quatrilho*. Roteiro para um filme de Fábio Barreto. Sem ano. Rio de Janeiro, [146-]. Datilografado.

CAMPOS, F. *Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DINIZ, T. F. N. *Literatura e Cinema: Tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letra da UFMG, 2005.

EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2002.

JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix e Universidade de São Paulo, 1969.

PARENT-ALTIER, D. *O argumento cinematográfico*. Lisboa: Edições Textos & Grafias, Lda., 2009. p. 15-37.

PEREIRA, M. V. *A adaptação do romance O Invasor para o cinema: tensão e impasse na relação entre as classes sociais*. 2007. 139 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Linguística Aplicada) - Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2007.

POZENATO, J. C. *O Quatrilho*. 12º ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996.

POZENATO, J. C. *José Clemente Pozenato*: depoimento. Entrevistador: C. Miranda. Caxias do Sul: 2014. 1 gravação de áudio em gravador digital. Entrevista concedida para projeto de pesquisa.

SANFILIPPO, M. V. Luchino Visconti e Giovanni Verga: fedeltà e autonomia tra cinema e letteratura. In: MELLO, A. M. L. et al. *Literatura e Cinema: Encontros Contemporâneos*. Porto Alegre: Dublinense, 2013. p. 196 – 207.

SERRAN, L. *O Quatrilho*. Roteiro para um filme de Fábio Barreto. Sem ano. Rio de Janeiro. Não paginado, datilografado.

VIEIRA, A. S. Do filme ao romance: aspectos do processo de adaptação romaneada. In: *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*. V. 15, n. 1, p. 143-156. Belo Horizonte: 2010. Disponível em: < <http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/156>>. Acesso em: 10 out. 2014.

VIEIRA, A. S. Literatura e roteiro: leitor ou espectador. In: **Revista Letras: Literatura, Outras Artes & Cultura das Mídias**. n. 34. Santa Maria: Programa de Pós-Graduação em Letras UFSM, 2007. Disponível em: < <http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/letras/article/view/11940>>. Acesso em: 10 out. 2014.

VISWANATHAN, J. Une écriture cinématographique?. In: *Études Littéraires de Film*. Vol. 26, número 2, 1993. Québec: Université Lana I, 1993.

ZILBERMAN, R. O espelho da literatura. In: *P: Portuguese Cultural Studies*. Spring, 2007. Disponível em: < <http://www2.let.uu.nl/solis/psc/p/PVOLUMEONEPAPERS/P1ZILBERMAN.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2014.

## **A ADAPTAÇÃO DO CONTO “O SEGREDO DE BROKEBACK MOUNTAIN” PARA O CINEMA: APROXIMAÇÕES COM AS TEORIAS DE FOUCAULT E BUTLER**

**Autor:** Cristian Abreu de Quevedo (UNIANDRADE)

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Brunilda Reichmann (UNIANDRADE)

**Resumo:** O conto *O segredo de Brokeback Mountain* de Annie Proulx adaptado em 2006 para o cinema gerou críticas das mais diversas desde aplausos até as vaias mais conservadoras. Este trabalho pretende explorar os avanços na literatura sobre o tema da homoafetividade tendo como início o conto sob a perspectiva de Michael Foucault e Judith Butler bem como de sua adaptação a adaptação fílmica. Do primeiro autor nos apropriaremos dos conceitos de *A história da sexualidade*. De Butler empregaremos principalmente a *queer theory* para que, amparados por ambos os teóricos, possamos oferecer uma análise sobre os personagens Ennis Del Mar e Jack Twist, protagonistas tanto do conto como do filme, delineando o quanto se aproximam e distanciam na heteronormatividade imposta aos que gostam de ambos ou do mesmo sexo. Percebendo tanto no contexto do conto como do filme as mudanças e enfoques do próprio tema da homoafetividade.

**Palavras-chave:** Conto. Annie Proulx. Recepção crítica. Homoafetividade.

## De uma questão moral aos sentimentos

O escritor Oscar Wilde era preso no dia 6 de abril de 1895 após perder um processo por difamação contra o Marquês de Queensberry. Wilde mantinha um caso com o filho do marquês, Lord Alfred Douglas, desde 1891, mas quando o nobre o acusou de manter uma relação homoafetiva, o escritor o processou por difamação. No entanto, ele perdeu o caso quando evidências sustentaram fortemente as observações do marquês. O escritor foi preso, considerado culpado e sentenciado a dois anos de trabalhos forçados.

Quando alguns anos após o julgamento de Wilde, Lord Alfred Douglas afirmou em seu poema “Dois Amores”, “Eu sou o Amor que não ousa dizer seu nome” não apenas enunciou as relações afetivas entre homens, mas fez o registro do elo amoroso em discurso. Douglas retoma a definição de São Paulo sobre a sodomia como o pecado que não devia ser nomeado e a reverte da esfera das práticas sexuais condenadas judicial e moralmente, para a esfera dos sentimentos. Em certa medida, o mesmo pode ser creditado ao filme de Ang Lee, cujo roteiro adapta o conto de Annie Proulx, publicado em 1997.

No verão de 1963 os jovens Jack Twist e Ennis del Mar, respectivamente interpretados no cinema por Jake Gyllenhaal e Heath Ledger, se conhecem ao procurar emprego como pastores de ovelhas em Wyoming, Estado rural e conservador do Oeste americano. Com personalidades completamente dispares: Ennis é quieto e calado, enquanto Jack é expansivo e brincalhão. Ao começar uma aproximação, em primeiro plano pela amizade, que acaba por fugir dos padrões moralmente aceitos ao se transformar em um romance que dura quase vinte anos.

O árduo trabalho, a péssima alimentação e a solidão na montanha são alguns fatores que aproximam o introvertido Ennis do mais expansivo Jack, até que, após uma noite de embriaguez, fazem sexo. Não são, portanto, cowboys, assim como o filme não é um *western*, pois a história

se passa na segunda metade do século XX. Trata-se de um drama que se insere no recente interesse de Hollywood por personagens que encarnam os *losers* (“perdedores”) da sociedade americana.

No dia seguinte a primeira noite de sexo, Ennis afirma que o que eles haviam feito não se repetiria. Jack responde que: “Isto não interessa a mais ninguém além de nós”. Ennis diz que “I ain’t no queer”, ou seja, não era nenhum anormal ou excêntrico. Praticamente isolados do convívio com outrem, não sabiam que o próprio mundo os estaria vigiando, representado pelos binóculos do administrador:

Eles acreditavam estar invisíveis, sem saber que Joe Aguirre havia os observado com seus binóculos 10x24 por dez minutos diários, esperando até que abotoassem seus jeans, esperando até que Ennis voltasse para as ovelhas, antes de levar a mensagem enviada pela família de Jack, dizendo que o tio Harold estava com pneumonia no hospital e tinha poucas chances. Mas ele se salvou, e Aguirre subiu a montanha para avisar, com seu olhar fixo e pesado em Jack, sem ao menos desmontar de seu cavalo. (PROULX, Annie. *O segredo de Brokeback Mountain*, p. 09)

### **“O amor é uma força da natureza”**

Uma crítica que consideramos importante elucidar quanto a adaptação do cinema, vincula o slogan que promove o filme “O amor é uma força da natureza” à primeira cena de sexo de Jack e Ennis. Como se o afastamento da “sociedade” deixasse aflorar sentimentos mais naturais e, portanto, mais puros. Essas concepções fazem parte do vocabulário imagético ocidental ao menos desde Rousseau, em que pela primeira vez fora tematizado a questão da intimidade.

Não concordamos com essa concepção por acreditarmos que ela promove ainda mais a discriminação e a exclusão, espalhando o



preconceito. Essa imagem nos dá a impressão de que, distantes de tudo e de todos, as normas sociais seriam suspensas e que esse seria o fator que permitiria o envolvimento amoroso dos rapazes. Ela nega o entendimento e vivência da sexualidade multifacetada que temos, a qual é, ao longos dos anos, passível de um adestramento social que dita uma heteronormatividade moralizante.

Na descrição da primeira noite de sexo no conto notamos que desde as primeiras linhas o silêncio, que fora transposto para a adaptação fílmica, se faz presente de forma a nos comunicar os sentimentos e sensações das personagens de forma vívida e marcante:

Ennis já percorrera todas as estradas consertando cercas ou gastando dinheiro, e não queria mais nada quando Jack pegou sua mão esquerda e levou-a até seu pênis ereto. Ennis puxou a mão como se tivesse tocado em fogo, ajoelhou-se, abriu o cinto, abaixou as calças, deixou Jack de quatro e, com a ajuda de um pouco de cuspe, penetrou-o, nada que ele já tinha feito mas que não precisava de nenhum manual de instruções. Eles continuaram em silêncio exceto por algumas inspirações profundas e pelo engasgo de Jack “Falta pouco!”, acabaram e dormiram. Ennis acordou na manhã vermelha com as calças em torno dos joelhos, uma dor de cabeça homérica, e Jack de costas pra ele; sem dizer nada ambos sabiam que seria aquilo pelo resto do verão, as ovelhas que se danassem. (PROULX, Annie. *O segredo de Brokeback Mountain*, p. 08).

O conceito de texto literário como puro fenômeno, pressupõe a presença do leitor como a figura que percebe, em sua consciência, a essência da criação literária. Conceitua os espaços vazios em hiatos, lacunas deixadas pelo autor e que devem ser preenchidas pelo leitor. Eles não precisam, necessariamente, ser complementados, antes, necessitam

de uma combinação dos esquemas textuais, uma articulação que mobilize a formação do objeto imaginário e as mudanças de perspectiva.

“Os espaços vazios incorporam os ‘relés do texto’, porque articulam as perspectivas de apresentação, possibilitando a conexão dos segmentos textuais” (ISER, *O ato da leitura*, v. 2, p. 80). Possibilitam um novo ângulo em relação à leitura, na medida em que desafiam à participação do leitor por meio da suspensão do que é comunicado pelos esquemas textuais. Por intensificar a formação das representações, tais espaços se mostram como condição para a comunicação efetiva entre texto e leitor.

O conceito dos espaços vazios que teoriza a relação direta entre o texto e o leitor, pode também ser transportado para o cinema. Na adaptação fílmica *Alma*, a esposa de Ennis, ao ver os dois se beijando da janela, é tomada por um silêncio absoluto que faz com que o espectador imagine ou julgue os sentimentos da esposa. Com a presença de Alma o segredo vira um segredo aberto, pela segunda vez, pois, Joe Aguirre já os tinha observado com seu binóculos. Além disso, nos vemos no dilema entre a cumplicidade com os amantes e a simpatia pela esposa traída. O adestramento social que nos atinge como um legado repressivo, de se relacionar com pessoas do sexo oposto, a heterossexualidade compulsória que atinge a todos, nos enreda em suas teias, inclusive as companheiras (e porque não, também, os companheiros).

Com o passar dos anos, o casamento de Ennis e Alma se deteriora. Enquanto fazem amor certa noite, Alma insulta a capacidade de Ennis de sustentar sua família ao insistir que ele use camisinha, por não possuírem condições de terem outro filho. Logo após tal evento, o casamento deles acaba em divórcio. Ennis se muda para uma casa na periferia da cidade e agora tem que pagar pensão alimentícia para as filhas. Jack, ainda casado com Lureen, ao ficar sabendo da notícia do divórcio, se dirige para o Wyoming na esperança de que agora os dois

possam, finalmente, viver juntos. No entanto, Ennis recusa a se afastar de suas filhas e ainda teme pelo que possa lhes ocorrer se viverem juntos.

Algum tempo após tais acontecimentos, Alma se casa com seu ex-patrão e tem outro bebê com ele. Durante a celebração do dia de Ação de Graças na casa deles, Alma confronta Ennis insinuando que sabe de seu relacionamento com Jack. Enquanto isso, Jack começa a namorar o marido de uma amiga de Lureen após flertar intensamente com ele numa festa. Ennis arruma uma namorada, mas acabará perdendo-a por não criar muitas expectativas para o futuro do relacionamento.

Em uma outra viagem às montanhas em 1983, Ennis e Jack revisam suas vidas naquele momento: Ennis comenta que está saindo com uma mulher, enquanto Jack diz estar namorando uma amiga da esposa (o que não é verdade, considerando que ele flerta com o marido desta nas cenas da festa). O ponto alto dessa cena acontece enquanto estão arrumando as coisas para irem embora e Ennis diz que devido ao trabalho não poderá ir no próximo encontro que planejaram (o que significa que vão ficar sem se encontrar por vários meses).

A frustração crescente de Jack acaba explodindo em uma discussão. Após lamentar que os sentimentos que sente por Ennis o aprisionaram e acabaram com sua vida, Jack começa a chorar. No conto, essa cena é descrita com uma sensibilidade ímpar pela autora:

“Ah é,” disse Jack, “e só vou dizer uma vez. A gente podia ter tido uma vida boa juntos, uma puta vida boa. Mas você não quis, Ennis, então tudo o que nos resta é a montanha Brokeback. Tudo ficou lá. É tudo o que temos, cara, tudo, espero que perceba isso se descobrir o resto. Conte as poucas vezes que estivemos juntos em vinte anos. Veja a coleira curta em que você me mantém, e aí pergunta sobre o México e diz que me mataria por precisar de mim e não me ter sempre à disposição. Você não tem idéia de como isso é. Eu não sou você. Não dá pra ficar com uma ou duas fodas nas montanhas a cada ano. Você é muito pra

mim, Ennis, seu filho de uma vadia. Queria saber como te esquecer.” Como vastas nuvens de vapor de balneários de inverno, todos aqueles anos de coisas não ditas e agora impossíveis de se dizer — admissões, declarações, vergonhas, culpas, medos — subiram ao redor deles. Ennis parecia que tinha levado um tiro no coração, o rosto cinza e profundo, se contorcendo, olhos apertados, punhos fechados, pernas tremendo, caiu no chão de joelhos. “Jesus,” disse Jack. “Ennis?” Mas antes que ele pudesse sair do caminhão, tentando descobrir se era algum ataque cardíaco ou uma sobrecarga de raiva incendiária, Ennis pôs-se em pé e de algum modo, como um cabide entortado pra abrir uma tranca e levado à forma inicial novamente, eles levaram as coisas até o jeito que estavam antes, pois não havia nada de novo. Nada terminado, nada começado, nada resolvido. (PROULX, Annie. *O segredo de Brokeback Mountain*, p. 22).

Alguns meses após isso, um cartão postal que Ennis enviou a Jack sobre o futuro encontro deles em novembro, volta carimbado com a mensagem “falecido”. Numa conversa telefônica, Lureen diz a Ennis que Jack morreu acidentalmente enquanto trocava um pneu do carro que explodiu em sua face. Enquanto ela explica as circunstâncias do acidente, são sobrepostas imagens de Jack sendo espancado brutalmente por três homens; é possível interpretar essas imagens como um receio de Ennis sobre o que realmente aconteceu (inspirado pela sua experiência de assassinato homofóbico em sua infância) ou uma forma de mostrar que Lureen sabia qual tinha sido o real destino de seu marido, contando a Ennis uma outra versão.

Lureen diz a Ennis que Jack mencionou-lhe certa vez que gostaria que suas cinzas fossem espalhadas na montanha *Brokeback*, mas ela não descobriu onde fica. Ela diz que metade das cinzas de Jack foram enterradas no Texas e que o restante ela enviou para os pais dele. Ennis tenta explicar a Lureen sobre a importância da montanha

*Brokeback* para Jack, possivelmente chamando a atenção dela para o real motivo das viagens de acampamento que ele fazia. Ela secamente sugere a Ennis que entre em contato com os pais de Jack para ver se eles podem realizar a vontade dele.

### ***Queer theory e o segredo aberto***

*O segredo de Brokeback Mountain*, tanto no conto como na visão do diretor Ang Lee em sua adaptação para o cinema, mostra como vivemos em uma sociedade estruturada no jogo do visível e do invisível, do dito e do silenciado, do plenamente vivido e do que é mantido em segredo. A única herança possível dessa estruturação social é uma só: o crescente medo de expor os sentimentos, pois, quem não se enquadra dentro dos padrões heteronormativos é legado ao submundo social. A mesma ilusão de invisibilidade que permite que o amor entre Jack e Ennis se realize na montanha os aprisiona na condição do segredo aberto.

Afirma Foucault “que a sexualidade contemporânea numa análise científica esteve dominada pelos processos patológicos, o que levou as ciências e a religião a procurarem pela cura e normalização da mesma”. (FOUCAULT, *A história da sexualidade*, v. 1, p. 34). Inicialmente o homossexualidade fora considerada como patologia, vista como desvio de conduta sexual, buscava-se a padronização para a dominante heterossexualidade. Apenas recentemente (1995), a quarta edição do manual de diagnóstico e estatístico de transtornos mentais – DSM – IV (APA – 1995) excluiu a homossexualidade da classificação de “doença”.

A sexualidade humana e, mais especificamente a homossexualidade, será analisada em relação à criação dos dispositivos de controle (algo estabelecido pelo poder como forma de controle e coerção, que pretende regular a relação com prazer). Aborda como as pessoas se veem por não ter forma de obter prazer dentro dos padrões preestabelecidos, socialmente representando o domínio dos dispositivos

de poder. Tenta deslocar o foco de atenção sobre o tema da sexualidade para o tema do prazer, como linhas de fuga conforme proposto por Foucault.

A teoria *queer*, oficialmente *queer theory*, é uma teoria sobre o gênero que afirma que a orientação e a identidade sexual ou de gênero dos indivíduos são o resultado de um constructo social (linguagem e materialidade do corpo) e que, portanto, não existem papéis sexuais definidos por alguma “natureza humana”, antes formas socialmente variáveis de desempenhar um ou vários papéis sexuais. *Queer*, em inglês, significa, literalmente, “estranho”, “esquisito”, “excêntrico”, e, ao ser usado para insultar, significa “bicha”.

Para Butler, tanto o gênero como a identidade são construções discursivas e performáticas: “o sujeito culturalmente enredado negocia suas construções, mesmo quando estas constituem os próprios atributos de sua própria identidade”. (*Cuerpos que importan*, p. 206, tradução nossa). O gênero do ser humano, da mesma forma que outras facetas do sujeito, é consequência de certos discursos regidos por regras, os quais governam a invocação inteligível da identidade. Por meio da performatividade também nos apropriamos desses discursos.

Assim, o gênero (e por extensão o sexo do sujeito) não é determinado pelas regras pelas quais é gerado, porque a significação não é um ato fundador, mas antes um processo regulado de repetição que tanto se oculta quanto impõe suas regras. “Compreender a identidade como uma prática, e uma prática significante, é compreender sujeitos culturalmente inteligíveis como efeitos resultantes de um discurso amarrado por regras, e que se insere nos atos disseminados e corriqueiros da vida linguística”. (BUTLER, *Cuerpos que importan*, p. 208, tradução nossa).

São esses os conceitos essenciais de Butler referentes a sexo, gênero, desejo, normatividade e subversão. Para a autora, o sexo é gênero desde o início. Isso quer dizer que não é a genitália, o biológico, que irá determinar o gênero de um indivíduo e fazer com que ele(a) aja na

sociedade de uma determinada maneira, como as feministas da chamada primeira fase do movimento<sup>6</sup> acreditavam. O sexo, assim como o gênero, são construções sociais, produzidos através da coerção do aparato da heteronormatividade, desde o início da vida de um indivíduo (1993, p. 12).

As normas regulatórias do sexo são responsáveis por materializar a diferença sexual dos corpos, a serviço dessa heteronormatividade. A heteronormatividade é a matriz heterossexual imposta aos indivíduos da sociedade, e que não é natural, mas sim “imaginária” – já que nem sempre ela acontece, como nos casos de homossexualidade (BUTLER, 1993, p.239). Do contrário, não haveria tanta proibição e tabu em relação à homossexualidade. Para ela, não somente a heteronormatividade mas também a instituição masculina e a homofobia não são “a origem, mas o efeito” da proibição da homossexualidade (1993, p.51-52).

Butler vai além quando escreve que não só o sexo é materializado através da heteronormatividade, mas que também os indivíduos exercem o que ela chama de performatividade. Desde que o médico anuncia para a grávida: “é um menino” ou “é uma menina”, a performatividade começa. Um nome feminino ou masculino é dado para o bebê, os pais fazem a decoração do quarto da criança, planejam o que a criança irá realizar durante a vida, em grande parte influenciados pelo gênero. Quando o indivíduo nasce, já começa a performance de atos repetitivos e, muitas vezes, inconscientes de acordo com a norma heterossexual.

Alguns exemplos de performatividade estão nas roupas, acessórios, comportamento (modo de sentar, andar, agir com o corpo), postura, tom de voz, aparência física (o uso de cabelos compridos e unhas pintadas por mulheres, por exemplo), entre muitos outros. O filme traz um exemplo de performatividade subversiva ao questionar os padrões heteronormativos impostos. Em *Brokeback Mountain*, há a infração de um sistema sexo / gênero / sexualidade (ou, como Butler escreve, “desejo sexual”), e não somente entre sexo e gênero. Isso porque o filme traz

protagonistas de sexo masculino (com genitália masculina) e de gênero masculino, mas gays.

Um dos aspectos que ressalta a performatividade subversiva no filme é justamente o fato de os protagonistas serem hipermasculinos (o que se remete à performatividade, reiteração da norma de gênero) e ao mesmo tempo, homossexuais (subversão). O maior exemplo da masculinidade deles é o fato de que eles não saem do armário. As personagens chegam a mentir uma à outra, e para si mesmas, quando alegam que não são “queer”. Assim, os cowboys seguem a política do “don’t ask, don’t tell” (“não pergunte, não diga”) do conservadorismo, esta que acaba silenciando os homossexuais e aqueles à sua volta.

### **Algumas considerações...**

O segredo e a clandestinidade são resultados de um poder-saber que ao mesmo tempo que revela uma “verdade”, oculta o sujeito, literalmente aquele que é sujeitado (*losers* ou *queers*). A *queer theory* questiona a formação identitária do sexo e do gênero em termos de performatividade, de o quanto estamos imersos em uma sociedade que dita quais os movimentos de nosso corpo são ou não apropriados para esse ou aquele “sexo”. Quem se comporta de maneira diversa é tachado como *queer*. Ennis e Jack nos são apresentados como personagens que estão sujeitados ao poder que oculta e ao mesmo tempo os expõe os sentimentos de ambos, seja para Alma ou Joe Aguirre em termos do binário homo-heteronormativo.

Uma questão em torno do filme foi se ele teria relação com o assassinato de Matthew Shepard, crime que repercutiu em grande parte da mídia dominante dos Estados Unidos, ocorrido em 1998, sete anos antes do lançamento do filme. O estudante da Universidade de Wyoming, de 21 anos, foi amarrado em um poste num campo de esportes e espancado



até a morte pelo fato de ser homossexual, em Laramie, Wyoming, o mesmo estado onde se passa *Brokeback Mountain*.

Aqueles que vivem seu amor de forma clandestina estão expostos ao perigo e quanto mais o segredo é aberto mais rigor e violência emergem para a manutenção das normas sociais. Quem “sai do armário” (cena final do filme que não está no conto) coloca outros dentro dele. Alma, sem poder viver mais o conflito do segredo do marido, pede o divórcio, mas a esposa de Jack vê-se jogada contra a ordem social pela decisão do marido. O fim trágico de Jack, que tanto o filme quanto o conto nos apresenta, indica claramente que aqueles que tentam sair do mundo invisível para fazer parte do mundo visível de uma sociedade conversadora, encontram dificuldades e na maioria das vezes são silenciados.

## Referências

BUTLER, Judith. *Variações sobre sexo e gênero*: Beauvoir, Wittig e Foucault. In: BENHABIB, Seyla & CORNELL, Drucilla. *Feminismo como crítica da modernidade*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1987.

\_\_\_\_\_. *Problema de los géneros, teoría feminista y discurso psicoanalítico*. In: NICHOLSON, J. Linda (Org.). *Feminismo/ posmodernismo*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 1993.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Ed. Perspectiva - SP, 1978.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. Ed. Graal - RJ, 1985.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade 3: O cuidado de si*. Ed. Graal - RJ, 1985.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, v.i, Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 1.

\_\_\_\_\_. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999, v. 2.

LEE, A, dir. 2005. *Brokeback Mountain*. Paramount.

PROULX, Annie. *O segredo de Brokeback Mountain*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2006.

*SCRIPTA Uniandrade*, v. 9 n. 1, 2011. Dossiê: Intertextos / Interartes / Intermídias. Disponível em: [http://www.uniandrade.br/docs/scripta/Scripta%209\\_1\\_link\\_final.pdf](http://www.uniandrade.br/docs/scripta/Scripta%209_1_link_final.pdf). Acesso em: 7 abr. 2016.

*SCRIPTA Uniandrade*, v. 9 n. 2, 2011. Dossiê: Intertextos / Interartes / Intermídias II. Disponível em: [http://www.uniandrade.br/docs/scripta/Scripta%209\\_2\\_link\\_final.pdf](http://www.uniandrade.br/docs/scripta/Scripta%209_2_link_final.pdf). Acesso em: 7 abr. 2016.

## **O PESADELO PÓS-COLONIAL – MEMÓRIA E FICÇÃO EM NARRATIVAS DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES**

**Autor:** Daniel Mascarenhas Osiecki (UNIANDRADE)

**Orientador:** Prof. Dr. Otto Leopoldo Winck (UNIANDRADE)

**Resumo:** O presente trabalho pretende relacionar os conceitos de memória de Seligmann aos conceitos de personagem abordados por Bakhtin em narrativas do escritor português contemporâneo António Lobo Antunes. Os enredos da trilogia inicial do autor português, que será analisada no trabalho, composta pelos romances *Memória de elefante* (1979), *Os cus de Judas* (1979), *Conhecimento do inferno* (1980) e mais o romance *O manual dos inquisidores* (1996), apresentam enredos bastante simples e circulares, porém é durante o processo de construção do discurso memorialístico, o qual é o *leitmotiv* das narrativas, em que os narradores se inserem em labirintos temporais irredutíveis. O lembrar é fato causador de embates existenciais traumáticos, como a relação conflituosa entre o que os protagonistas veem no presente e o que lembram de seu período durante a guerra colonial em Angola (todos são médicos que participaram da guerra na colônia africana). Nota-se um discurso intrincado que, simulando sua confusão mental, não provém respostas às suas indagações. Portanto, o presente trabalho busca destacar a memória como parte integrante da ficção, e a ficção como parte integrante da memória.

**Palavras-chave:** memória, narrativa contemporânea, literatura portuguesa, personagem.

A guerra da independência de Angola foi fonte inesgotável para muitos escritores portugueses da chamada geração pós 25 de abril. Lídia Jorge tratou desta temática em seu romance *A costa dos murmúrios* (1988). Almeida Faria, autor de *Lusitânia* (1980) não tratou da guerra colonial como tema isolado neste seu romance, mas procurou abordar com mais cuidado as relações distintas do indivíduo português após a Revolução dos Cravos e suas consequências para uma classe média não operária e todas as mudanças que vieram com a revolução. A guerra colonial e a permanência do exército português em África são tão criticadas quanto à situação que se instaura no país após a revolução.

Porém, poucos autores exploraram tão a fundo a questão dos traumas deixados pela experiência limite da guerra quanto António Lobo Antunes, que esteve em Angola como oficial do exército português entre 1970 e 1973. Portugal vivia em um regime fascista agonizante, principalmente após a morte de Salazar (1889 – 1970) enquanto as tropas portuguesas sofriam baixas consideráveis em seu contingente, pois, em Angola, os soldados portugueses se depararam com uma guerra civil, foram vítimas de técnicas de guerrilha. Os angolanos não tinham o mesmo poder bélico de Portugal, então partiram para o contato físico direto.

Nos três primeiros romances de Lobo Antunes, conhecidos como A trilogia da África, *Memória de Elefante* (1979), *Os Cus de Judas* (1979) e *Conhecimento do inferno* (1980), os protagonistas são médicos psiquiatras que estiveram em África na guerra colonial e voltaram para Portugal sofrendo grandes crises existenciais. Os três livros são autobiográficos e retratam a dificuldade do indivíduo em se readaptar à sociedade depois de ter visto os horrores da guerra. Dificuldade em se relacionar com outras pessoas, relações sociais e amorosas, divórcio, perda da guarda dos filhos e vários outros problemas se tornam irredutíveis na vida desses protagonistas anônimos e a única solução que encontram é o isolamento, a solidão.

A abordagem memorialística das narrativas de Lobo Antunes assume o tom do testemunho, que segundo Seligmann:

Em latim pode-se denominar o testemunho com duas palavras: testis e superstes. A primeira indica o depoimento de um terceiro em um processo. No quinto livro de Moisés encontra-se uma passagem clássica que exemplifica esse sentido do testemunho como “terceiro”: “uma só testemunha contra ninguém se levantará por qualquer iniquidade, ou por qualquer pecado, seja qual for o pecado que pecasse; pela boca de duas testemunhas se decidirá a contenda”. (Êxodo, 19, 15). Também o sentido de superstes é importante no nosso contexto: ele indica a pessoa que atravessou uma provação, o sobrevivente (SELIGMANN, 2003, p. 373-374)

Se formos levar em consideração a memória como elemento estilístico da narrativa, há de se pensar que a linguagem literária é auto-reflexiva, ou seja, ela não serve para representar o real, mas para lhe atribuir uma forma. Portanto, para além da questão da memória, entra o aspecto do testemunho, que está diretamente ligado a uma espécie de narrativa verossímil, mas que não tem obrigação alguma de ser mimética. Segundo Seligmann: “É claro que a ficção, por outro lado, não pode ser equacionada como “mentira”: no campo da estética só existe a “verdade estética”. (SELIGMANN, 2003, p.381)

Pode-se notar claramente que nos romances iniciais de Lobo Antunes não há a intenção de uma “imitação” da realidade, mas sim uma manifestação do real. Vale lembrar que ao usar o termo “real”, não estamos em momento algum fazendo referência ao conceito tradicional de realidade, usado por escritores e teóricos do século XIX ligados ao Realismo, Naturalismo e a outras escolas, mas há de se entender o real como um elemento relacionado ao trauma freudiano, pois só dessa forma se compreende o elemento literário como testemunho.

O conceito de real freudiano, portanto, está ligado ao fato de um indivíduo (personagem) ter passado por alguma espécie de provação, ou seja, o personagem, que é o que nos interessa aqui, é um sobrevivente. Os protagonistas dos romances iniciais de Lobo Antunes são anônimos que passaram por provações em situações limite, viveram a realidade da guerra, e nada mais efetivo para dar credibilidade ao testemunho como o discurso do mártir, do sobrevivente. Segundo Seligmann:

O sobrevivente, aquele que passou por um “evento” e viu a morte de perto, desperta uma modalidade de recepção nos seus leitores que mobiliza a empatia na mesma medida em que desarma a incredulidade. Tendemos dar voz ao mártir, vale dizer, a responder à sua necessidade de testemunhar, de tentar dar forma ao inferno que ele conheceu – mesmo que o fantasma da mentira ronde suas palavras (SELIGMANN, P. 375-376, 2003).

Como o foco narrativo que predomina nas narrativas de Lobo Antunes é o narrador autodiegético, as emoções do que narra estão à flor da pele, há uma linha muito tênue entre realidade e invenção (representação de formas do real). O que faz o leitor se identificar com o protagonista anônimo, atormentado por demônios do passado, pelos horrores da guerra, é exatamente o mesmo fator que o desestabiliza: a imagem do mártir que não participa ativamente do presente por ter a memória como algoz, e nem arquiteta nenhuma espécie de futuro promissor. Os protagonistas de Lobo Antunes são niilistas, e em alguns momentos parecem gostar disso.

Os dois primeiros romances, *Memória de elefante* (1979) e *Oscus de Judas* (1979), têm uma espécie de alterego de Lobo Antunes. Ambos os protagonistas são médicos psiquiatras que participaram de momentos traumáticos, são mártires sobreviventes e atormentados por lembranças dolorosas. Lobo Antunes praticamente escreve o mesmo livro, com as mesmas características, com o mesmo enredo, porém, o enredo,

a história que é contada é o que menos interessa nos romances do autor português, mas a construção de seus protagonistas e a construção da linguagem como arquitetura estilística. Em ambos os romances há uma preocupação formal bastante relevante, o que acaba por levar seus protagonistas a um ponto de não encontro consigo mesmos. A memória da guerra colonial é o ponto de partida para todo um processo de anulações, frustrações e desespero, e aqui devemos lembrar dos conceitos de autor-pessoa e autor-criador, de Bakhtin (1930).

Autor-pessoa é o sujeito físico, ou seja, o sujeito social que escreve a obra e dá voz aos seus personagens. Já autor-criador é uma espécie de voz do autor-pessoa, dentre tantas vozes dentro do universo heterodiscursivo, que faz as escolhas, vozes e denomina caminhos a serem seguidos pelos personagens. Portanto, o autor-pessoa é a forma concreta do escritor, e autor-criador é sua abstração, sua forma subjetiva.

E aqui voltamos à noção de mártir, pois nos livros de Lobo Antunes, se levamos em consideração os elementos bakhtinianos de personagem e autor, um depende do outro, ainda mais em narrativas densas nas quais não há memória no sentido proustiano, como as *madeleines*. A memória em Lobo Antunes é fulcral, porém mais amargurada e apavorante do que memórias de infância. A memória na narrativa antuniana funciona como em um pesadelo e, como já vimos, há um emparedamento metafísico do qual os protagonistas são impossibilitados, pela própria memória, de transpor. Segundo Biagio D'Angelo:

Uma memória que não se resume em um mero recordar, mas a uma trágica atualidade: “por isso” – escreve Alexandre Montauray – “em seus romances, não há começo nem meio nem fim. Há um imenso ‘agora’ que é o tempo do relato e que abarca passado, presente e futuro” (MONTAURY, 2007, p. 17). O sujeito narrador de *Os cus de Judas* arquiva o passado numa escrita dolorida, que acha consolação no monólogo-diálogo ficcional como forma de aceitação da “própria” voz e da “própria” experiência do entrelugar da morte, da “quase morte” (D'ANGELO, 2014, p. 30)

E esse processo doloroso de não ser apenas um mero recordar pacífico, reflete na própria linguagem do narrador, repleta de fluxo de consciência, digressões e a sintaxe propositalmente acidentada como que reproduzindo a confusão mental do autor-criador. É exatamente esse embaralhamento sintático formal que reproduz as neuras, medos e frustrações de um indivíduo contemporâneo que não encontra seu lugar na sociedade moderna; e os protagonistas antunianos são uma espécie de “voz” de toda uma geração desencantada com a pátria atual e com os horrores da guerra.

Na trilogia da África é fundamental notar a presença do elemento da experiência como elemento complementar do fazer literário. É através da experiência que o autor-pessoa, o próprio Lobo Antunes, viveu em Angola, que o autor-personagem, seus narradores, forma o *leitmotiv* dos dramas. Lembremos que os enredos dos romances são bastante similares: nos três há a presença de narradores que através da escrita, do monólogo-testemunho, do relato do que viveram na guerra no continente africano, representam um ponto fundamental em suas vidas que, a partir de uma série de adversidades que vivem no presente (divórcio, trauma, insatisfação profissional) são impossibilitados de prosseguirem por estarem numa espécie de limbo presente do qual é impossível escapar. A experiência biográfica de Lobo Antunes (autor-pessoa) que é refletida em seus personagens narradores (autores-criadores) é fundamental para a experiência estética. A linguagem antuniana é um reflexo disso, ou seja, não há nos romances de Lobo Antunes denúncias pacifistas panfletárias contra a guerra, e sim a tentativa de esboçar um painel interno repleto por estilhaços de identidades e suas respectivas ideologias através de uma linguagem poética, extremamente hermética, com repetições que ecoam, assim como a memória, durante toda (s) narrativa (s). Afirma D’Angelo:

Se a literatura pós-colonial se instaura num agudo processo de denúncia, de desconstrução do discurso hegemônico, sobretudo o eurocêntrico,



a narrativa antuniana parece acarretar instigantes visões poéticas, que superam os prováveis obstáculos de uma leitura obcecada da ideologia. Com efeito, ela une à proposta ideológica uma construção altamente estética na qual, ao ser denunciada, não é apenas a história – ou suas imbricações com o poder –, mas a própria fragilidade do sujeito que, para se reconstruir, precisa mergulhar numa memória trágica, feita também da necessidade do esquecimento (D'ANGELO, 2014, p. 29)

Portanto, pode-se perceber que os discursos dos narradores que nunca são diretos, exatamente pelo teor hermético da poética antuniana, é dicotômico, pois ao mesmo tempo em que o narrador de *Os cus de Judas* (e também os narradores dos outros romances) necessita elaborar um processo evocativo para conseguir atuar, o mínimo que seja, no presente, também se auto-anula com a memória trágica, traumática buscando o esquecimento.

Na narrativa antuniana, resgatar a verdade (através da memória), só é possível através da escrita, por isso “O sujeito narrador de *Os cus de Judas* arquiva o passado numa escrita dolorida, que acha consolação no monólogo-diálogo ficcional como forma de aceitação da “própria” voz e da própria experiência do entrelugar da morte, da ‘quase morte’” (D'ANGELO, 2014, p.48)

A tentativa de um suposto “resgate” da memória está diretamente ligada ao eixo-temático de Lobo Antunes, que é pleno em um processo de oscilação do discurso terapêutico pós-traumático no qual a memória se recompõe e acaba superando certas marcas do passado. Para atingir tal feito, Lobo Antunes retorna ao ficcional após uma incursão no código histórico, já que a presença dos horrores da guerra em Angola é recorrente e funciona como uma espécie de eco ontológico que, nas diversas vozes que perpassam o romance, desde o início de seu solilóquio interminável, o narrador de *Os cus de Judas* evidencia alto grau de poeticidade naquilo que lembra e narra.

Os narradores dos romances iniciais de Lobo Antunes, apesar de se voltarem para um monólogo hermético praticamente intransponível, não são subjetivos. São, antes, uma voz apologética de toda uma geração que, traumatizada por percalços diversos como a guerra no continente africano, fascismo salazarista, não participação ativa no presente exatamente pela necessidade de ruptura com o status quo, representante da coletividade que vive um contínuo pesadelo.

O testemunho antuniano desdobra-se: da subjetividade ferida e angustiada a uma experiência coletiva sinfônica. O eu autoral não se reduz a uma mera enunciação em primeira pessoa, mas se articula numa linguagem lírica comum a toda uma coletividade, devastada em sua identidade e em sua irmandade (D'ANGELO, 2014, p. 48)

Os protagonistas antunianos, passando por provações de dramática natureza, buscam, sem sucesso, o esquecimento ou superação dos percalços que os atormentam. Não buscam superação no sentido de redenção e de acerto de contas com o passado, mas como uma espécie de prova de tentativas frustradas de saldo de suas próprias dívidas morais, ideológicas, existenciais, que só são geradoras de tormento. Portanto, nesse aspecto de tentativa de superar traumas, há, através da memória, uma necessidade de esquecimento. Segundo Marcelo Franz:

O ser do homem é alimentado e constituído de temporalidade. Somos o que lembramos. Porém, é preciso assumir, por paradoxal que pareça, que o esquecimento, essa contraface da memória, é um de seus elementos mais relevantes e necessários. **É a sua condição de possibilidade.** O relato da memória não tem como não se alimentar do esquecimento, revelador, indutor e por vezes definidor, em imagem negativa, da realidade do lembrado e sua ocorrência (FRANZ, 2012, p. 36, grifo nosso)

Todos os personagens antunianos que têm voz, todos eles, sem exceção, são moldados por si próprios através do lembrar. Os protagonistas da trilogia da África (*Memória de elefante*, *Os cus de Judas* e *Conhecimento do inferno*) têm as mesmas características e enfrentam os mesmos tipos de problemas. É uma vida inteira de negação, privações, frustrações e uma constante permanência numa espécie de pesadelo metafórico irredutível.

Claramente pode-se notar na concepção destas personagens obscuras sua necessidade de permanência no presente, mesmo que na prática ocorra o oposto, pois nenhum dos três protagonistas é capaz de arquitetar planos futuros ou resoluções de seus dramas pessoais. Portanto, evidencia-se cada vez mais na narrativa memorialística na obra de Lobo Antunes a temporalidade do sujeito. Lobo Antunes deixa bem claro, através de seus personagens, que o ser humano tem prazo de validade, e o termômetro é a memória. E o resultado, ou resultados, não poderia ser diferente: sempre traumáticos; e entendemos o trauma aqui na concepção freudiana relacionada ao testemunho, na qual a memória, geralmente, encontra equivalentes em situações limite, ou catastróficas, que é bem claro na situação dos protagonistas antunianos, pois todos estiveram na guerra colonial em Angola.

Com a publicação de *Conhecimento do Inferno* em 1980, Lobo Antunes passa a um novo patamar na literatura portuguesa contemporânea. *Conhecimento do Inferno* é o último romance que compõe a trilogia da África, sobre os horrores da guerra colonial.

Os dois primeiros livros se assemelham muito em relação ao estilo e seus enredos são muitos circulares, pois ambos retratam o retorno de um médico psiquiatra de Angola para Lisboa ao fim da guerra naquele país. As referências históricas, além de elementos autobiográficos, são marcas que permeiam esses três romances iniciais, porém, a experimentação linguística tão presente em suas obras mais recentes e ainda não explorada nos dois primeiros livros, passa a fazer parte do

universo ficcional do autor a partir de *Conhecimento do Inferno*, com menos diálogos em um plano físico e mais fluxo de consciência.

Aparentemente o enredo de *Conhecimento do Inferno* é muito simples. O livro retrata uma viagem pelo sul de Portugal feita por um médico psiquiatra depois de voltar de Angola no início dos anos 1970. Novamente a temática da guerra colonial se faz presente na ficção de Lobo Antunes, porém sob uma perspectiva mais sombria em relação à guerra, em relação à vida e à própria psiquiatria.

O romance é dividido em 12 capítulos e cada um desses capítulos centra-se em um ponto geográfico específico da viagem. A viagem desse psiquiatra desenvolve-se em vários níveis narrativos, como no percurso percorrido no carro, em suas recordações da infância, nas recordações de Lisboa antes de ir pra África e das recordações dos horrores da guerra. Todos esses aspectos se interpõem através de uma voz narrativa que permeia todo o romance, porém, em alguns momentos, há mais de um narrador. Um deles é o próprio personagem principal, tornando o romance auto-diegético, e outra voz, essa em terceira pessoa, onipresente e onisciente. Deve-se levar em consideração as distinções bakhtinianas entre heterodiscurso e polifonia; aquele, representando as vozes sociais que permeiam a literatura, de fora pra dentro, e esta as vozes dentro do romance, como elemento unicamente literário.

Durante as recordações de seu trabalho como psiquiatra há dois tópicos distintos: um deles é sua prática médica em Lisboa antes de embarcar para Angola; o outro é sua prática médica em África, durante a guerra. São tópicos distintos porque nas recordações de Lisboa, a psiquiatria e a medicina geral são retratadas como ciências inúteis e cruéis, que além de maltratar seus pacientes, colocam os médicos em um nível superior. “- Foi você quem disse que a Psiquiatria é mais nobre das especialidades médicas? – perguntou ele. – Gaita, se eu soubesse o que sei hoje tinha seguido dentista” (ANTUNES, 1980, p.62).

Já nas recordações de Angola, a psiquiatria não existe, com exceção de alguns *flashbacks* de seu trabalho em Lisboa, pois na guerra não há espaço para a psiquiatria, e isso vem de encontro à tese que Lobo Antunes, o autor-pessoa e o autor-criador, defende no romance, que é a inutilidade do que faz e que por consequência é a inutilidade de toda uma vida, como a náusea sartreana. O que de fato importa na guerra é a sobrevivência física, pois a mental já está, automaticamente, condenada. É impossível retornar para casa e isso se torna evidente, sem traumas, sem lembranças dos acontecimentos terríveis presenciados numa guerra cruel. Nota-se claramente essa distinção espacial entre Lisboa e África tanto na narrativa auto-diegética quanto no foco narrativo em terceira pessoa.

Outro aspecto relevante da narrativa de *Conhecimento do Inferno* que evidencia bem essa nuance da troca de foco narrativo, é a autocitação. António Lobo Antunes, o autor do romance *Conhecimento do Inferno*, cria um personagem fictício para ser o condutor (ficcionalizado) da realidade, ou seja, o Lobo Antunes real traz realidade à sua ficção, tornando seu texto complexo e experimental, muito mais do que uma simples narrativa autobiográfica, chega a ser um mosaico pós-moderno sobre as angústias do homem contemporâneo.

Em *Conhecimento do inferno* há o que podemos chamar de alegoria da viagem, mas não uma viagem de redenção, como já dissemos, e sim uma espécie de metáfora sobre a negação – e essa negação é representada pela linguagem fragmentada – pois simboliza a memória. As ideias, os pontos de vista, os diálogos nos romances de Lobo Antunes nunca são terminados; sempre são deixados em aberto, pois assim como a memória, a linguagem antuniana é composta de paradoxos em uma atmosfera onírica que, por meio de repetições de frases e períodos e paralelismos, voltam paulatinamente para atormentar e assombrar aquele que lembra, aquele que rememora.

Com efeito, a escrita do autor português revela, ao longo de toda sua produção, uma poderosa marca tanatográfica, caracterizada pela pulsão e pela tensão do vazio para o texto. Como efeito, Lobo Antunes faz da experiência subjetiva o ponto norteador da busca de um sentido, enquanto transforma a memória no lugar privilegiado da escrita – um “lugar”, porém, “de morte”, em que a escrita se regenera a partir da “abominação da realidade” (...) A própria linguagem devaneia e a escrita mistura-se em uma forma que indaga o silêncio em um delírio verborrágico que gostaríamos de chamar de “agonia”, “quase morte”, “escrita tanatográfica” (D’ANGELO, 2014, p. 19)

A presença dessa chamada escrita tanatográfica, que segundo D’Ângelo é “um verdadeiro registro da morte, uma tanatografia, uma escrita da morte que interage, por um lado, com a questão do testemunho” (D’ÂNGELO, 2014, p.15), é um norteador da estilística do romance antuniano.

Como já relatamos, as lacunas propositalmente deixadas pelos narradores de Lobo Antunes servem também, além de um discurso alegórico fragmentado do sujeito contemporâneo, como marcadores do nada, da presença do nada, ou seja, a narrativa polifônica antuniana também faz referência à presença de um “vazio” metafísico, ontológico que é representado na escrita pelo não dito, pelo não discurso, pelo não final.

Essas marcas que representam o não dito e as lacunas linguísticas servem como metáfora da alteridade, ou seja, há a consciência e a necessidade de exprimir o outro, porém sempre de forma angustiante. Assim como há fragmentação discursiva e dialógica, pois segundo Bakhtin, todo discurso implica em outro discurso, há fragmentação de identidade, acarretando, assim, dramas mais complexos.

O sentido da alteridade deduz-se então de construções narrativas e discursivas complexas, polivalentes, que exprimem o outro e os

outros nas diferentes modalidades de sua participação numa coletividade humana, e frente aos outros. A alteridade é assim pensada como correlação da identidade numa relação inter-humana (KRYNSKI, 2007, p.201).

A tanatografia presente na narrativa antuniana não contraria a alteridade, mas age de forma com que o indivíduo consiga, novamente, identificar-se e através desse processo de olhar para si próprio, escrever. O protagonista de *Conhecimento do inferno*, por exemplo, só chega perto de se identificar consigo próprio, se é que o chega, através da escrita. E aqui voltamos à questão da redenção, que em momento algum pode ser confundida com catarse ou alguma espécie de alívio espiritual; é antes um movimento apologético que neutraliza, mesmo que de forma embrionária, as angústias vivenciadas no presente provenientes do passado através da memória.

A fragmentação da (s) identidade (s) assim como da linguagem prosaica antuniana, pode ser observada em outros romances do autor, como no livro *O manual dos inquisidores* (1996). Em *O Manual dos Inquisidores* Lobo Antunes descreve, sob vários narradores e aspectos, as consequências da Revolução dos Cravos, como falência financeira e moral, perda de bens, perda de cargos públicos e a tomada do poder por forças operárias e o exílio de ministros e pessoas em geral ligadas ao governo deposto. O romance mesmo não tendo um personagem principal, gira em torno do drama de Francisco, um homem que no passado foi ministro da defesa durante o governo de Salazar, homem conhecido por sua servidão ao ditador e por ser, por sua vez, ditatorial em seu mundo, que se restringe à casa em Lisboa, à fazenda em Palmela, no convívio com as amantes e empregadas e com seus funcionários do ministério.

Durante toda a narrativa há uma espécie de eco, como já vimos que é recorrente em outros romances, que é repetido por todo o romance, que é a própria voz do ministro que dizia que nunca tirava o chapéu, pois

era um sinal de hierarquia. “Nunca devia ter tirado o chapéu da cabeça para que se soubesse quem era o patrão” (ANTUNES, 1996, p.14).

Esta é uma das diversas formas que Lobo Antunes mostra como um regime autoritário atinge até os próprios agentes do governo, pois essa ideia de nunca tirar o chapéu para mostrar quem manda é um discurso completamente fora da realidade e provinciano, como se fosse proferido por um coronel feudal decadente que vê na imposição de certos caprichos e regras sem sentido a única maneira de impor respeito.

É interessante ressaltar que o poder neste romance não tem apenas um detentor, pois há três momentos separados: a fase de opressão durante a era Salazar; o período de transição entre uma ditadura e uma pseudodemocracia e uma era nova, de governo democrático capitalista. Um personagem singular no romance é João, filho do ministro Francisco que herda suas terras e propriedades, mas devido à situação geral de Portugal pós 25 de abril perde tudo para a família de sua ex-esposa, donos de banco. João foi vítima de um golpe financeiro que além de deixá-lo falido financeira e moralmente, fez com que o ministro, no fim da vida, fosse abandonado num lar para idosos.

Todas as idas e vindas dos vários narradores servem como representação de um desespero coletivo que assola Portugal em épocas incertas, seja durante a ditadura ou não. A vida coletiva após a revolução adquire certa cor, enquanto a vida privada, tal como era antes, deixa de existir. As mudanças de poder refletem um estado sem perspectivas vindouras com uma população cada vez mais alienada, que é simbolizada pelos abandonados no fim do romance, o ministro e sua ex-governanta, Titina.

Esses dois personagens dão o tom mais amargo do romance, pois já abandonados em um asilo, deliram e imaginam que em breve alguém virá buscá-los. Interessante aqui é que Lobo Antunes dá a entender que os dois estão no mesmo asilo, mas em momento algum se encontram, sabem da existência um do outro, mas em sua alienação, em sua doença,



se ignoram por completo. É uma metáfora sobre a população portuguesa que caminha sem rumo, sem objetivos após sofrer perdas irreparáveis, como foi o caso de João, que perdeu a fazenda; ou de Milá, ex-amante do ministro que vivia com a mãe em um apartamento de classe média alta e após o 25 de abril, como o ministro perde seu poder e sua influência, Milá com sua mãe são expulsas do apartamento onde moravam depois de passarem dificuldades financeiras e humilhações dos vizinhos.

Esses personagens são alguns dos vários exemplos de pessoas diretamente atingidas pelo impacto da Revolução dos Cravos, e passam a viver em uma espécie de situação limite em que a qualquer momento algo pode acontecer. Vivendo na iminência de algo ainda mais dramático acontecer, as pessoas, João e Milá são apenas alguns exemplos, tornam-se prisioneiras de uma situação absurda da qual não podem se livrar, e por isso se alienam e é como se a vida que tiveram anteriormente nunca tivesse existido.

É interessante ressaltar que por mais que Lobo Antunes venha de uma classe média aristocrática de Lisboa, sua literatura não é eurocêntrica nem pequeno-burguesa, pelo contrário; é antes revolucionária, iconoclasta e, pode se dizer, de vanguarda. Nos referimos à vanguarda como a frente de seu tempo, num sentido mais literal, ou seja, nota-se claramente na narrativa antuniana não apenas uma, mas várias rupturas estilísticas com a literatura mais convencional portuguesa antes da geração do pós 25 de abril, ainda muito dependente de formas menos sofisticadas aos moldes neorrealistas, que era revolucionária em seu conteúdo, panfletária, de esquerda, de denúncia, porém extremamente convencional em sua forma, conteudística. O que é muito recorrente: quanto mais revolucionária a forma, quanto mais sofisticado o estilo narrativo ou poético, menos conteudística é a obra, e vice-versa. A obra antuniana se enquadra perfeitamente nesse padrão.

Os sujeitos narradores dos romances de António Lobo Antunes, sejam da trilogia inicial ou sejam dos romances mais recentes, dos anos

1990 em diante, operam uma espécie de permanência constante do passado em suas vidas através de uma escrita sofrida, dolorida, extremamente difícil de executar e nada linear, pois, como já abordamos, simboliza as agruras e peripécias do devaneio, do pesadelo, da angústia, da paranoia como elementos intrínsecos da memória, e por ela orquestrados. Há de se levar em consideração que todo o sofrimento de um eu confessional presente nas narrativas, é permeado por um lirismo que funciona como uma espécie de contraponto das neuras e das angústias dos narradores protagonistas, tecendo assim uma espécie de painel memorialístico *sui generis* na literatura portuguesa contemporânea.

## Referências

ANTUNES, António Lobo. *O manual dos inquisidores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

ANTUNES, António Lobo. *Os cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

ANTUNES, António Lobo. *Memória de elefante*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

ANTUNES, António Lobo. *Conhecimento do inferno*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I – A estilística*. São Paulo: Editora 34, 2015.

D'ANGELO, Biagio. *Tanatografias: ensaios para uma poética da obra de António Lobo Antunes*. Porto Alegre: Edipucrs, 2014.

FRANZ, Marcelo. Memória vivida, memória lida: a ficção memorialística e a interferência da leitura. In: FRANZ, M. (org.). *Prismas: visões da leitura na contemporaneidade*. Curitiba: Champagnat, 2012.

KRYSINSKI, Wladimir. Discurso de viagem e senso de alteridade. In: KRYSINSKI, W. *Dialéticas da transgressão*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

## LEITURA PROSÓDICA DO ROMANCE *UM COPO DE CÓLERA*

**Autora:** M.<sup>a</sup> Daniela Cristina Dias Menezes (UFPR)

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adelaide Pescattori Silva (UFPR)

**Resumo:** A proposta deste trabalho foi fazer uma análise prosódica do romance *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar. Para realizar nosso objetivo, fizemos uma descrição da obra observando os recursos utilizados pelo autor para aproximar a língua escrita da língua falada, tendo, como referência, os marcadores prosódicos propostos por Cagliari (2002). Ao inventariar as características prosódicas do romance, mostramos que a Fonética e a Fonologia podem contribuir para a apreensão do sentido do texto literário, já que o leitor coloca-se na posição de falante/ouvinte do texto, recuperando aspectos da fala como qualidade de voz, entoação e velocidade de fala. Observamos que o ritmo em *Um copo de cólera* é marcado pelo uso de sinais gráficos de pontuação (abundância de vírgulas e escassez de pontos finais), pela seleção de vocábulos, pela paragrafação e pela divisão do livro em capítulos (alternância entre capítulos longos e breves). Esses elementos caracterizam a fala das personagens ao mesmo tempo em que marcam o estilo do autor.

**Palavras-chave:** Raduan Nassar, marcadores prosódicos, ritmo.

## Introdução

Há dois universos distintos que se constituem como objeto da linguística. O primeiro é a língua enquanto sistema de signos, e o segundo é a língua como discurso. Para o linguista que tem como objeto de estudo a língua como discurso, listar e descrever os sons de uma língua não é suficiente para entendê-la. É preciso também estudar o funcionamento de elementos maiores que os segmentos fônicos – os elementos prosódicos ou suprasegmentais – para se compreender a língua como um ato comunicativo.

O objetivo da comunicação, segundo Pikett (1999), não é apenas transmitir informações, mas também expressar a atitude do falante a respeito do que está sendo dito. O conteúdo da mensagem é produzido e decodificado através de regras que compõem o vocabulário e a gramática da língua, enquanto a atitude do falante fica clara através de elementos prosódicos como o ritmo, os tons e a duração das sílabas.

A leitura de um texto em voz alta faz-se com variações de volume, de velocidade de fala e de entoação. Essas variações correspondem, em parte, às pistas prosódicas encontradas no texto. O leitor tem como base para a leitura os marcadores prosódicos da escrita, fornecidos pelo texto, bem como suas expectativas em relação ao material lido e o ritmo da língua em questão. O fato de que a leitura do texto não é totalmente determinada pelos marcadores prosódicos da escrita verifica-se quando o leitor realiza pausas na leitura em voz alta que não seguem as marcações dos sinais de pontuação.

O autor do texto literário explora os recursos fornecidos pela língua escrita para criar determinados efeitos de sentido. O objeto de estudo deste trabalho, o romance *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar, apresenta desafios para a leitura em voz alta devido ao uso singular que o autor faz dos sinais gráficos. O sentido do texto é construído a partir da interação entre aspectos sintáticos, semânticos e fonológicos, implementados no ato da leitura.

## Marcadores Prosódicos

A pontuação, embora esteja fortemente associada a critérios sintáticos, fornece indicações ao leitor sobre o ritmo da leitura, sugerindo pausas, acelerações e variação de volume. Cagliari (2002) elenca outras pistas prosódicas que atuam, juntamente com os sinais gráficos, no estabelecimento de padrões prosódicos. Essas pistas foram nomeadas pelo autor de marcadores prosódicos e incluem, além da pontuação, a formatação do texto, o uso de expressões que mostram o jeito de dizer e o uso de diferentes tipos de letra. A língua escrita é vista como portadora de riqueza de recursos que permitem ao autor do texto recuperar diversos elementos da fala como entoação, volume e qualidade de voz. Ao identificar esses elementos, o leitor da obra literária tem acesso à caracterização de atitudes e sentimentos das personagens.

As categorias gramaticais - verbo, substantivo, adjetivo e interjeição - marcam aspectos prosódicos e semânticos em narrativas. As nuances de volume de voz, por exemplo, são o que marca a diferença de sentido entre os verbos sussurrar, murmurar e gritar. Outros verbos, como ‘exclamou’, ‘declarou’, ‘perguntou’, auxiliam os sinais gráficos na delimitação dos tons ao mesmo tempo em que registram modalidade. Cagliari (1989, 2002) ressalta a importância do contexto para a correta interpretação do sentido atribuído às pistas prosódicas. Desse modo, a atitude expressa por uma personagem cuja fala é transcrita como “falou baixinho” é atrelada ao que sabemos sobre seus sentimentos e intenções comunicativas.

A formatação do texto narrativo, no que diz respeito à divisão da obra em capítulos, e dos capítulos em parágrafos, reflete diferentes aspectos. Há que se considerar o estilo do autor, a caracterização dos gêneros literários, bem como a identificação de padrões que são característicos de uma determinada época. Quanto à relação língua oral/ língua escrita literária, a formatação se relaciona ao estabelecimento de

um ritmo de leitura. Parágrafos muito longos, bem como períodos longos sem a presença de sinais de pontuação, criam dificuldades para a leitura em voz alta. Frente a essas dificuldades, cada leitor irá utilizar estratégias que o permitam aproximar a leitura da fala espontânea.

A Linguística pode dar sua contribuição aos estudos literários ao explicitar a maneira como determinados autores exploram recursos da língua nas suas narrativas. A Fonética/Fonologia, ao abordar um texto, tem como foco a interação fala/escrita. Segundo Fodor (2002), a prosódia não se restringe à leitura em voz alta, mas é, também, parte fundamental da leitura silenciosa. Para a autora, há evidências de que “a prosódia é mentalmente projetada pelos leitores no texto escrito” (Fodor, 2002, p. 84). Essa projeção, contudo, não é feita de forma consciente e o leitor a considera parte do texto. Observar como a organização do texto interage com as expectativas do leitor auxilia a compreensão da obra estudada.

### **Descrição da obra *Um copo de cólera***

O romance *Um copo de cólera* tem como enredo o encontro de um casal na fazenda e sua rotina na casa até o início da briga, que corresponde ao clímax da história. A ordem dos acontecimentos pode ser compreendida levando-se em consideração apenas o título dos seis primeiros capítulos – A chegada, Na cama, O levantar, O Banho, O Café da Manhã, O esporro. O sétimo e último capítulo – também nomeado *A chegada* – não é contado pelo mesmo narrador dos outros, mas pela personagem feminina.

O primeiro capítulo do livro apresenta a estrutura prosódica que estará presente até o final da obra. Essa estrutura consiste da presença de apenas um parágrafo e um ponto final. As orações do período são separadas majoritariamente por vírgulas, mas há também outros sinais gráficos: conjunção “e”, ponto de interrogação, abertura e fechamento de aspas e abertura e fechamento de parênteses. Ações e descrições são narradas na sequência, como se pode observar no seguinte trecho:

[...] tirei um tomate da geladeira, fui até a pia e passei uma água nele, depois fui pegar o saleiro do armário me sentando em seguida ali na mesa (ela do outro lado acompanhava cada movimento que eu fazia, embora eu displicente fingisse que não percebia), e foi sempre na mira dos olhos dela que comecei a comer o tomate, salgando pouco a pouco o que ia me restando na mão, fazendo um empenho simulado na mordida pra mostrar meus dentes fortes como os dentes de um cavalo, sabendo que seus olhos não desgrudavam da minha boca, [...] (NASSAR, 1978/1999, p.10)

O segundo capítulo tem como tema a noite do casal. O que é narrado, contudo, não são os fatos da noite, mas o fluxo de consciência do narrador. As expectativas em relação ao que vai acontecer são apresentadas com uma descrição de outros encontros amorosos do casal no passado. Suas memórias são expostas uma seguida da outra, sem mudança de parágrafo ou presença de ponto final. A ausência de fronteiras linguísticas (uso de pontuação e paragrafação na separação de conteúdos diferentes) cria um relato em que o momento presente se mescla ao passado, como se pode verificar no trecho a seguir:

[...], e repassei na minha cabeça esse lance trivial do nosso jogo, preâmbulo contudo de insuspeitadas tramas posteriores, e tão necessário como fazer avançar de começo um simples peão sobre o tabuleiro, e em que eu, fechando minha mão na sua, arrumava-lhe os dedos, imprimindo-lhes coragem, conduzindo-os sob o meu comando aos cabelos do meu peito, até que eles, a exemplo dos meus próprios dedos por debaixo do lençol, desenvolvessem por si só uma primorosa atividade clandestina, ou então, em etapa adiantada, depois de vasculhar os nossos pelos,[...] (NASSAR, 1978/1999, p.14 e 15)



A junção de temporalidades diferentes pode também ser notada no trecho acima ao atentarmos para o uso do pretérito imperfeito. Genette (1995), ao analisar a obra de Proust, chama a atenção para a flexibilidade do uso desse tempo verbal em francês. O imperfeito é por excelência o aspecto que denota a ação repetitiva, caracterizando hábitos. Ele pode, porém, ser usado para uma ação que aconteceu apenas uma vez. Essa propriedade do imperfeito também existe em português e é usada por Nassar para diluir as fronteiras entre passado, presente e futuro. Quando o narrador, no trecho destacado, diz: “arrumava-lhe os dedos, imprimindo-lhes coragem, conduzindo-os sob meu comando aos cabelos do meu peito...” (grifo nosso), ele está usando o imperfeito para uma ação isolada. O que é sugerido, no entanto, é que o “jogo” faz parte da rotina amorosa do casal.

Os próximos três capítulos são a narração dos momentos que sucedem a noite e a continuação do romance que aí se iniciou – o levantar, o banho, o café da manhã. O texto segue a estrutura dos capítulos precedentes – cada capítulo contém um parágrafo em que o estado de espírito das personagens e suas rotinas são descritas minuciosamente por frases separadas por vírgula e pela conjunção “e”. O tom suspensivo é mantido ao longo da história, apesar de diferentes unidades de informação serem apresentadas.

As frases, separadas por vírgulas, são geralmente curtas e seu conteúdo é uma pequena ação (ir à janela, checar o tempo, olhar o jardim), um comentário, um pensamento, um sentimento ou uma racionalização a respeito dos acontecimentos. Pensamentos e comentários são algumas vezes destacados do resto do conteúdo narrado por virem entre dois travessões ou entre parênteses, como no seguinte trecho:

[...] gabando-se com os olhos de tirar efeito tão alto no repique (se bem que ela não fosse lá tão versada em coisas de botânica, menos ainda na geometria das coníferas, e o pouco que atrevia de plantas só tivesse

aprendido comigo e mais ninguém), e como eu sabia que não há nem rama nem tronco, [...] (NASSAR, 1978/1999, p. 19)

A preocupação em apresentar detalhes do ambiente em que a história acontece, bem como em registrar os sentimentos e emoções das personagens, segundo Wood (2011), é um compromisso da narrativa moderna. O bom romancista faz com que o leitor se transporte para o universo das personagens, mas o crítico literário se questiona: “Será que algum de nós realmente veria tudo isso?” (WOOD, 2011, p.52). Para ele, o distanciamento que ocorre entre a personagem (que parece ver tudo) e o indivíduo comum se deve em parte ao fato de que o autor é ao mesmo tempo realista e estilista. Observemos o trecho inicial do capítulo intitulado “O esporro”:

O sol já estava querendo fazer coisas em cima da cerração, e isso era fácil de ver, era só olhar pra carne porosa e fria da massa que cobria a granja e notar que um brilho pulverizado estava tentando entrar nela, e eu me lembrei que a dona Mariana [...] (NASSAR, 1978/1999, p. 29)

Neste trecho, podemos notar o uso de vocabulário bastante diferente da linguagem cotidiana. É pouco provável que olhássemos para o céu e disséssemos “O sol já estava querendo fazer coisas em cima da cerração”, ou que usássemos a expressão “carne porosa e fria” para descrever essa cerração, ou ainda, ao invés de dizer que o tempo pode abrir, disséssemos: “um brilho pulverizado estava tentando entrar nela”. A linguagem cotidiana é cheia de metáforas, mas não desse tipo. “Carne porosa e fria” é uma metáfora literária, sendo que o uso desse tipo de linguagem constitui uma aproximação entre poesia e prosa na escrita de Nassar.

O conflito entre estilo e realidade visto por Wood (2011) na prosa moderna pode ser observado nos romances de Nassar. Se o dado estilístico

pode ser relacionado ao uso de linguagem poética, o dado real diz respeito à força da oralidade presente no discurso do narrador personagem. A eloquência do narrador aparece em todos os capítulos, mas principalmente no capítulo denominado “O esporro”.

O capítulo “O esporro” tem como conteúdo o transbordar, em palavras, da cólera do narrador. O que o diferencia dos outros, estruturalmente, é a intensidade adquirida pela repetição do mesmo padrão prosódico. Embora possua aproximadamente cinquenta páginas, há apenas um ponto final. As frases são separadas por vírgulas, inclusive aquelas que correspondem a discurso direto apresentado entre aspas.

A razão da cólera é desenvolvida em pouco tempo, ou seja, em apenas algumas frases. O narrador diz que viu as formigas comendo a cerca viva da plantação e que sua raiva vai extravasar para quem estiver ao seu lado. Primeiramente, a cólera é dirigida a uma funcionária da fazenda para, depois, se tornar o motivo da briga entre os dois amantes. A intensidade, representativa do volume de fala, pode ser vista na abundância de palavras que denotam xingamento, como podemos ver nos seguintes exemplos:

...“você aí”, “você aí”, eu disparei de supetão, “você aí, sua jornalistazinha de merda”... (NASSAR, 1978/1999, p. 44)

...e assim que cheguei perto não aguentei “malditas saúvas filhas-da-puta”, e pondo mais força tornei a gritar “filhas-da-puta, filhas-da-puta” ... (NASSAR, 1978/1999, p.31)

As expressões que marcam o modo de dizer são bastante específicas neste capítulo. Elas raramente são representadas apenas por um advérbio ou locução adverbial, como em “eu disse com amargura” (NASSAR, 1978/1999, p.52), mas frequentemente mostram a interpretação dada pelo narrador aos tons e à qualidade de voz usada pelas personagens, como podemos observar nos exemplos abaixo:

- [...] “eu não entendo como você se transforma, de repente você vira um fascista” e ela falou isso de um jeito mais ou menos grave, na linha reta do comentário objetivo, só entortando, um tantinho mais, as pontas sempre curvas da boca, desenhando enfim na mímica o que a coisa tinha de repulsivo,[...] (NASSAR, 1978/1999, p. 38)
- [...] “e tem que isso me leva a pensar que dogmatismo, caricatura e deboche são coisas que muitas vezes andam juntas, e que os privilegiados como você, fantasiados de povo, me parecem em geral como travesti de carnaval”, e disse isso com boa sobra de transparência, sem qualquer acidente que perturbasse a ilustração, [...] (NASSAR, 1978/1999, p. 50 e 51)

A proximidade da linguagem usada pelo personagem à de um indivíduo na mesma situação (neste caso, em uma briga), pode ser identificada no uso de sintaxe e vocabulário típico da fala. Algumas palavras ditas pelo narrador personagem são registradas de maneira a mostrar a sua pronúncia na fala rápida, como as elisões: pros (para os), c’o (com o), c’as (com as) e c’um (com um). Em várias passagens, porém, o discurso do narrador se assemelha à oratória e não a um desabafo produzido no calor da hora – a linguagem é muito articulada, sem os ‘tropeços’ típicos da fala espontânea, como vemos no trecho a seguir:

[...] me sinto hoje desobrigado, é certo que teria preferido o fardo do compromisso ao fardo da liberdade; não tive escolha, fui escolhido, e, se de um lado me revelaram o destino, o destino de outro se encarregou de me revelar: não respondo absolutamente por nada, já não sou dono dos meus próprios passos, transito por sinal numa senda larga, tudo o que faço, eu já disse, é por um olho no policial da esquina, o outro nas orgias da clandestinidade[...] (NASSAR, 1978/1999, p. 57 e 58)

O último capítulo do livro apresenta um narrador diferente, mostrando o ponto de vista da mulher sobre o encontro do casal. Ela conta que percebe a vontade de controle do seu amado, mas admite que sua ternura faz com que sempre o receba de volta como a uma criança, que ela chama de “menino” ou de “o grande feto”. O leitor encontra o mesmo tipo de marcadores prosódicos dos outros capítulos, evidenciando que eles não são marcas exclusivas do discurso do narrador, mas caracterizam o estilo do autor.

## **Análise Experimental**

Para verificar como o leitor de Nassar realiza, ao ler o texto em voz alta, as marcações prosódicas presentes na obra, selecionamos um trecho do primeiro capítulo do livro para ser lido por três sujeitos participantes da pesquisa. Cada participante leu o trecho cinco vezes. Entre uma leitura e outra, foram aplicadas tarefas distratoras e, em nenhum momento, os participantes foram informados sobre os objetivos da pesquisa.

Os dados foram coletados na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) em uma cabine de som utilizando-se o programa Audacity 2.0.5, a uma taxa de amostragem de 44.100 Hz. O material coletado foi transferido para o software Praat 5.0 para análise acústica. Foram analisados três parâmetros acústicos: a pausa, o alongamento da sílaba tônica final e a curva melódica (curva de  $F_0$ ).

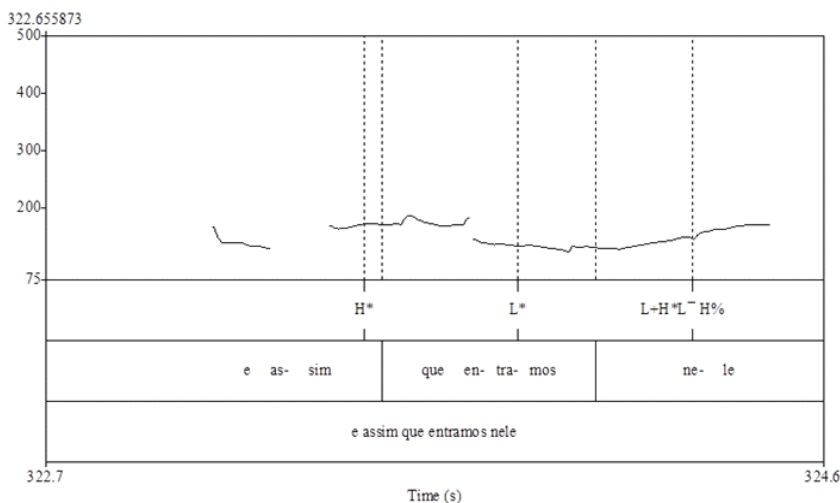
A decisão por esses parâmetros justifica-se pelo fato de que o falante os utiliza para segmentar sua fala em partes menores e sinalizar para o ouvinte a delimitação de unidades de informação. Os falantes podem usar apenas um desses parâmetros, bem como usar dois ou até mesmo os três.

As pausas encontradas nas falas dos sujeitos obedeciam a critérios semânticos, sintáticos e fonológicos. Os semânticos dizem respeito ao término de uma unidade de informação, o sintático está relacionado à segmentação das orações em sintagmas e os fonológicos à segmentação de sintagmas longos em trechos de menor extensão por razões rítmicas.

Os sinais gráficos presentes no trecho analisado mostraram-se importantes no estabelecimento de fronteiras entoacionais. Na ausência de pontos finais no interior dos parágrafos, o ponto de interrogação, assim como os sinais gráficos de fechamento de aspas e de parênteses, funcionou como gerador de pausas mais longas. Já as vírgulas, a conjunção “e”, a abertura de parênteses, a abertura de aspas e a extensão suscitaram pausas mais curtas.<sup>1</sup> Apenas um dos sujeitos participantes da pesquisa não apresentou diferenças estatisticamente significantes entre as médias das pausas associadas aos diferentes marcadores prosódicos.

Todos os sujeitos, contudo, utilizaram o alongamento da última sílaba tônica da frase entoacional para segmentar o trecho lido. A vírgula mostrou-se um contexto relevante para o alongamento da sílaba tônica final na leitura dos três sujeitos, mas houve variação individual quanto à presença de alongamento da sílaba tônica final na presença de outros marcadores prosódicos.

Quanto à curva melódica, houve, na fala dos três sujeitos, variação entre o padrão ascendente-descendente típico do final de frases declarativas e o nivelamento da curva ao final das frases entoacionais, característico de tons suspensivos. O aparecimento de tons nivelados mostra que os sujeitos, ao depararem-se os marcadores prosódicos, têm a expectativa de encontrar, nas frases entoacionais que ainda irão ler, o fechamento do raciocínio apresentado nos trechos que já leram. Observa-se, a seguir, exemplo de curva melódica com término em tom suspensivo<sup>2</sup>:



## Considerações finais

A experiência do leitor da obra *Um copo de cólera* é marcada pela sua posição de ouvinte/falante do texto, já que o livro explora recursos presentes na língua oral para criar padrões rítmicos próprios. Dentre esses recursos, ressaltamos a presença de parágrafos longos com apenas um ponto final, a abundância de vírgulas e a presença de um capítulo mais extenso do que todos os outros capítulos somados.

Há menção de duração do título do texto à nomeação dos capítulos. O substantivo “cólera” tem, como um traço semântico, a intensidade. Esse traço materializa-se, na obra, na prosódia do texto, o que inclui a interação entre aspectos gramaticais e semânticos. O leitor busca alternativas, enquanto falante/ouvinte, para lidar com essa intensidade. Nesse trabalho, mostramos que a implementação de pausas para quebrar períodos longos e o alongamento da sílaba tônica final das frases entoacionais são estratégias utilizadas na leitura em voz alta. Outros

parâmetros acústicos, como o volume de fala e a qualidade de voz, não foram enfocados, mas são parâmetros que podem ser analisado em trabalhos futuros.

---

### Notas

<sup>1</sup> Para testar a significância da diferença entre as médias das pausas realizadas após cada marcador prosódico, foi utilizado o teste de comparação de médias Kruskal-Wallis.

<sup>2</sup> As marcações de L e H correspondem a tons altos (high) e baixo (low) seguindo-se a notação proposta por Pierrehumbert (1980).

### Referências

CAGLIARI, L.C. *A estrutura prosódica do romance A Moreninha*. Oxford: Estágio Pós-Doutoral, 2002. 40 p. (Relatório).

CAGLIARI, L.C. Marcadores prosódicos na escrita. Estudos linguísticos XVIII, Anais de seminários do GEL. Lorena: GEL, v.1. , p. 195-203, 1989.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. 3ª ed. Lisboa: Vega Editora, 1995.

FODOR, J. D. Psycholinguistics cannot escape prosody. In: *Proceedings of speech prosody*. Aix em Provance, França, 2002, p.83-90.

PICKET, J. M. *The acoustics of speech communication: Fundamentals, Speech perception, theory and technology*. 2ª ed. Boston: Pearson editors, 1999.

PIERREHUMBERT, J. The Phonology and phonetics of English intonation. Tese (Doutorado em Linguística) – Department of linguistics and



philosophy, Massachusetts Institute of technology, Indiana University Linguistics Club, 1980.

NASSAR, RADUAN. *Um copo de cólera*. 5ª ed. São Paulo: Cia. Das Letras, 1992.

WOOD, J. *Como funciona a ficção*. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

## **DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS EM “MONTE CASTELO” DE RENATO RUSSO**

**Autora:** Dayane Copati (UNIANDRADE)

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sigrid Renaux (UNIANDRADE)

**Resumo:** Este trabalho tem por objetivo analisar os diálogos intertextuais presentes na letra da música “Monte Castelo” de Renato Russo: a Primeira Epístola de S. Paulo aos Coríntios, Capítulo 13; o Soneto 11 de Camões; e a história da batalha ocorrida em Monte Castello durante a 2ª Guerra Mundial. Ao examinarmos as diferentes épocas dos textos que compõem a letra da produção de Russo percebemos que temas tão distantes historicamente acabam se misturando perfeitamente na composição, como um todo. Desta maneira, analisamos primeiro os textos isoladamente, levando em conta o momento histórico em que a obra foi escrita. Em seguida faremos as conexões intertextuais, e analisamos a letra musical como um todo. Esta abordagem nos faz perceber que, a partir do conceito jacobsoniano de Dominante como “o centro de enfoque de um trabalho artístico”, o trecho bíblico assume a função conduzir a letra musical, dando a ela sua mensagem de amor como o supremo bem.

**Palavras-chave:** Amor; Camões; bíblia; intertextualidade

### **Introdução**

A análise da letra da música Monte Castelo, da banda Legião Urbana, lançada em 1989, no álbum Quatro Estações, nos mostra a intertextualidade entre um texto da Bíblia Sagrada “O amor é um dom supremo” escrito pelo apóstolo Paulo à Igreja de Corinto (que fala da sublimidade do amor como sentimento puro, verdadeiro e generoso) que

está presente em Coríntios, 13, um soneto de Camões “Amor é fogo que arde sem ver” e fatos ocorridos na batalha de Monte Castello durante a Segunda Guerra Mundial. A música apresenta uma letra fácil de se adaptar a qualquer época, os jovens se identificam com a história apresentada e acabam entrando em contato com textos clássicos, como os citados.

Essa é uma das beneficências fundamentais do recurso intertextual, utilizando-se de assuntos que chamam a atenção dos alunos, conhecimentos do seu mundo, os aproximam de diversos contextos pelos quais talvez nunca se interessariam. O recurso intertextual faz com que os conteúdos tornem-se mais atraentes e fáceis de serem compreendidos, fugindo da expectativa do jovem de que tudo o que é “clássico” como o estudo de literatura e poesia, é chato ou complicado demais e que podem se tornar agradáveis.

*Amor é fogo que arde sem ver, de Camões*

Amor é fogo que arde sem se ver;  
É ferida que dói e não se sente;  
É um contentamento descontente;  
É dor que desatina sem doer.

É um não querer mais que bem querer;  
É um andar solitário entre a gente;  
É nunca contentar-se de contente;  
É um cuidar que se ganha em se perder.

É um estar-se preso por vontade;  
É servir a quem vence o vencedor;  
É ter com quem nos mata lealdade.

Mas como causar pode seu favor  
Nos corações humanos amizade  
Se tão contrário a si é o mesmo amor?

Este poema foi escrito dentro movimento literário chamado de Classicismo, que ocorreu entre os anos de 1527 e 1580, onde seus ideais valorizavam o ser humano e sua essência, sem cuidando para não fugir dos padrões formais. Luís Vaz de Camões (1525-1580), foi o principal autor dessa época, seus temas mais frequentes eram os sofrimentos do homem e problemas do mundo. No poema apresentado acima fica claro o discurso do tema amor e suas infinitas possibilidades e, ao final notamos que não conseguimos defini-lo;

### 1ª EPÍSTOLA DE S. PAULO AOS CORÍNTIOS Capítulo 13

1 Ainda que eu falasse as línguas dos homens e dos anjos, e não tivesse amor, seria como o metal que soa ou como o sino que tine.

2 E ainda que tivesse o dom de profecia, e conhecesse todos os mistérios e toda a ciência, e ainda que tivesse toda a fé, de maneira tal que transportasse os montes, e não tivesse amor, nada seria.

3 E ainda que distribuísse toda a minha fortuna para sustento dos pobres, e ainda que entregasse o meu corpo para ser queimado, e não tivesse amor, nada disso me aproveitaria.

4 O amor é sofredor, é benigno; o amor não é invejoso; o amor não trata com leviandade, não se ensoberbece.

5 Não se porta com indecência, não busca os seus interesses, não se irrita, não suspeita mal;

6 Não folga com a injustiça, mas folga com a verdade;

7 Tudo sofre, tudo crê, tudo espera, tudo suporta.

8 O amor nunca falha; mas havendo profecias, serão aniquiladas; havendo línguas, cessarão; havendo ciência, desaparecerá;

9 Porque, em parte, conhecemos, e em parte profetizamos;

10 Mas, quando vier o que é perfeito, então o que o é em parte será aniquilado.

11 Quando eu era menino, falava como menino, sentia como menino, discorria como menino, mas, logo que cheguei a ser homem, acabei com as coisas de menino.

12 Porque agora vemos por espelho em enigma, mas então veremos face a face; agora conheço em parte, mas então conhecerei como também sou conhecido.

13 Agora, pois, permanecem a fé, a esperança e o amor, estes três, mas o maior destes é o amor.

A epístola acima foi enviada pelo apóstolo Paulo ao povo escravo da região de Corinto, que necessitava reforçar sua crença e acreditar no amor de Deus e tudo o que ele significava. A própria igreja nessa região vinha sofrendo com divisões de crenças e de condutas, a moral da igreja também vinha sendo violada e desvirtuada, e Paulo acreditava que aquele povo que sofria muito precisava de uma reforma para voltar a acreditar no Divino e em tudo que seu amor poderia significar, que é a única fonte de cura para todos os males da humanidade.

A Batalha de Monte Castello ocorreu em 21 de fevereiro de 1945. Os soldados brasileiros faziam parte da FEB (Força Expedicionária Brasileira), formada durante o governo de Getúlio Vargas, e era constituída por voluntários que se alistaram para combater o nazi-fascismo na Europa. Mesmo despreparados para lidar com armas pesadas, sem experiência de combate, lutando contra o clima totalmente atípico para eles, e com a falta de vestimentas adequadas a temperaturas tão baixas, os soldados brasileiros mostraram bravura e fidelidade aos seus ideais e, após várias batalhas e mais de 400 mortos, conseguiram libertar o povo de Monte Castelo, e a Itália das mãos dos Alemães que comandavam esta região.

A FEB estava subordinada ao 4o Corpo do 5o Exército americano e estava em solo italiano para tentar a conter as tropas alemãs que avançavam em direção à França. A tomada de Monte Castelo ficou conhecida como a sua mais importante conquista.

Quase 4 meses após vencerem a batalha de Monte Castelo, em 8 de maio de 1945, a Alemanha se rendeu e se encerrava a guerra em solo europeu. Os pracinhas, como ficaram conhecidos, os soldados que retornaram ao Brasil, foram recebidos com muita festa em seu país.

Renato Manfredini Júnior nasceu no Rio de Janeiro em 27 de março de 1960, filho do economista Renato Manfredini, funcionário do Banco do Brasil e de Dona Maria do Carmo, professora de inglês. Morou nos Estados Unidos dos 7 aos 10 anos, quando seu pai foi novamente transferido para o Brasil. Foi um cantor e compositor brasileiro, sua primeira tentativa de ser cantor aconteceu quando integrou o grupo musical chamado Aborto Elétrico, nos anos 80, do qual saiu devido às constantes brigas que havia entre ele e o baterista Fê Lemos. Tentou carreira solo por um tempo, quando foi chamado de Trovador Solitário. Algum tempo depois fundou a banda de rock Legião Urbana, onde ficou conhecido como Renato Russo, o sobrenome artístico Russo em homenagem ao inglês Bertrand Russell e aos franceses Jean-Jacques Rousseau e Henri Rousseau. Suas letras tratam de temas polêmicos vivenciados pelos jovens, suas inseguranças e seus medos, marcando sua infância e adolescência, a ditadura militar, Renato as transformou em música, fazendo com que elas marcassem toda uma geração. Russo morreu devido as complicações causadas pelo HIV em 11 de outubro de 1996, na época com 36 anos, faltando apenas 1 dia para o aniversário da banda.

## A intertextualidade

*intertextualidade*

in.ter.tex.tu.a.li.da.de

sf (intertextual+i+dade) Lit 1 Superposição de um texto literário em relação a um ou mais textos anteriores. 2 Processo de produção de um texto literário que parte de vários outros e com eles se imbrica. (Dicionário Michaelis)

Podemos interpretar intertextualidade tal como o dialogismo bakhtiniano, segundo o qual todo discurso é essencialmente dialógico, porque “sempre responde (no sentido lato da palavra), de uma forma ou de outra, a enunciados do outro anteriores” (BAKHTIN, [1953] 1997, p. 319). Bakhtin chamava de dialogismo o que hoje chamamos de intertextualidade, a conversa entre dois textos, duas obras ou qualquer outra situação em que fazemos relação com outro discurso dentro do nosso discurso. Assim entendemos que intertextualidade é a conversa entre textos, uma obra fazendo referência a outra.

Com a mescla entre os versos bíblicos, os de Camões, e os de sua autoria Renato trabalhou muito bem esses textos, fazendo-os conversar perfeitamente e passando uma nova mensagem de amor:

Ainda que eu falasse a língua dos homens  
e falasse a língua dos anjos, sem amor eu nada seria.

É só o amor, é só o amor;  
Que conhece o que é verdade;  
O amor é bom, não quer o mal;  
Não sente inveja ou se envaidece.

Este trecho foi criado com base na carta do apóstolo Paulo ao povo de Corinto, ele trata do amor como um sentimento puro, livre de qualquer inveja e qualquer maldade, remete-nos ao amor que devemos ter por nós e pelo próximo. Ele cita de início a língua dos anjos, que até hoje causa muitas discussões sobre sua interpretação, mas levando em consideração que toda a carta trata de melhorar a fé e a crença de um povo, só podemos considerar que falar as línguas dos anjos seria algo próximo da perfeição, o máximo da glória de um ser iluminado, ser comparado com anjos, seres que servem a Deus em prol das causas justas e puras.

Já Camões nos fala do amor como sentimento intenso, algo capaz de neutralizar qualquer outra coisa dor, raiva, angústias não serão sentidas enquanto o amor reinar. Como vemos no trecho abaixo, da composição de Russo:

O amor é o fogo que arde sem se ver;  
É ferida que dói e não se sente;  
É um contentamento descontente;  
É dor que desatina sem doer.

Ainda que eu falasse a língua dos homens  
e falasse a língua dos anjos, sem amor eu nada seria.  
Novamente, nesta parte temos a referência à carta de São Paulo.

É um não querer mais que bem querer;  
É solitário andar por entre a gente;  
É um não contentar-se de contente;  
É cuidar que se ganha em se perder;

É um estar-se preso por vontade;  
É servir a quem vence, o vencedor;  
É um ter com quem nos mata a lealdade;  
Tão contrário a si é o mesmo amor.

Podemos verificar que Camões fala do amor entre as pessoas, quando nós amamos alguém, deixamos de lado algumas vontades, para fazer a vontade do outro, muitas vezes colocamos as necessidades dele no lugar das nossas. Uma mãe seria capaz de dar sua vida em troca da felicidade de um filho, tudo em nome do sentimento que chamamos de amor.



Estou acordado e todos dormem todos dormem, todos dormem;

Renato Russo não gostava de guerras, mas o nome da música, Monte Castelo sugere que ele lembra-se em sua composição de todos os que foram para Itália, em nome de um amor à sua pátria, ao seu povo, para proteger uma terra, e que não voltaram. Enquanto ele estaria a pensar em uma composição, quantos não estavam mortos (dormindo) naquele momento pelo “amor” ao próximo.

Agora vejo em parte, mas então veremos face a face.

É só o amor, é só o amor;  
Que conhece o que é verdade.

Ainda que eu falasse a língua dos homens  
e falasse a língua dos anjos, sem amor eu nada seria. (Monte Castelo, RUSSO, R 1989)

Segundo a carta de São Paulo, precisamos crer no amor para enxergar a verdade, conseguir ver a real face das pessoas e que, sem ele, ninguém consegue nada, será sempre um sofredor.

## **A intencionalidade**

Temos também, nessa obra musical, outro princípio da intertextualidade chamada de intencionalidade. O autor consegue que obras distintas conversem no intuito de mostrar os sentimentos puros do homem, tanto na parte afetiva e sentimental, quanto nas partes sofridas, o amor nos faz crescer e ser feliz, porém não impede que em algum momento seja necessário algum sofrimento em nome desse sentimento tão belo. O amor entre irmãos, entre pais e filhos, entre amigos ou entre nações que

se uniram em nome do sentimento se uniram em nome de um sentimento único, salvar seu povo, mesmo que para isso fosse necessário o ódio entre tantos e até mesmo a morte de alguns.

## O Dominante

Segundo o conceito jakobsoniano de Dominante como “o centro de enfoque de um trabalho artístico”.

O dominante é uma ferramenta de pesquisa que pode ser aplicada no estudo e na crítica de qualquer obra de arte, seja literária, seja visual, narrativa, ou não. Pode-se recorrer ao conceito para interpretar um texto, uma pintura ou uma fotografia, um filme; pode-se usá-lo para analisar um desfile de moda, ou uma cultura, ou um período da história. Por exemplo, na década de 1980 o crítico Frederic Jameson afirmava que o pós-modernismo era a “dominante cultural” da era do capitalismo transnacional. De fato, inicialmente pensado para ser aplicado à crítica poética, este conceito acabou se revelando extremamente útil nas mais variadas áreas do conhecimento. [...] O conceito do dominante já era utilizado por Eisenstein em suas reflexões sobre a montagem de um filme como uma montagem de “atrações”. De acordo com Robert Stam, “[i]gualmente crucial para a posterior semiótica do cinema foi a visão formalista do texto como campo de batalha entre elementos rivais, sistemas dinâmicos estruturados em relação a uma ‘dominante’” (p. 70). Stam ainda observa que, da perspectiva desse conceito, “obras artísticas são constituídas por uma coleção de códigos em interação regulados por uma dominante, ou seja, os processos pelos quais um elemento – o ritmo, a trama, ou as personagens, por exemplo – termina por regular o texto ou o sistema artístico” (idem, p. 70). (VUGMAN 2014, p. 3)

O trecho bíblico assume a função de conduzir a letra musical, agindo como agente dominante na composição musical, sendo a maior parte de sua estrutura embasada nele, passando a mensagem de amor pretendida pelo autor da música.

## **Considerações finais**

Através da análise realizada podemos perceber que uma música, Monte Castelo, da banda brasileira Legião Urbana, que de início seria mais uma dentre tantas, nos mostra uma mensagem tão profunda, que nos faz refletir sobre todas as formas de amor. E está fortemente marcada juntamente com a poética camoniana. A sociedade utiliza a linguagem para expressar opiniões, fatos e situações de uma determinada época levando em consideração o contexto histórico-social em que se está inserido, com a intenção de causar a conscientização sobre os problemas sofridos e motivar alguma melhora. A leitura pode agir sobre um único indivíduo ou sobre uma sociedade.

Claro que a mensagem só será entendida claramente pelo leitor que estiver conectado com os mesmo ideais e sentimentos. Desta maneira, um texto pode transmitir os valores dominantes de uma sociedade, motivar novas reações e transformar gerações tradicionais. Renato Russo tenta demonstrar por meio de relações intertextuais a importância do amor sentido da forma mais pura e verdadeira, não levando em consideração idade, parentesco ou mesmo sexo. Juntando a importância do amor exposta no texto bíblico em conjunto com as complexas mensagens do soneto Camões, Russo foi capaz de humanizar esse sentimento da maneira mais pura possível.

## Referências

DUTRA, Katia. *O uso da intertextualidade no ensino*. Disponível em: <http://redes.moderna.com.br/2012/08/17/o-uso-da-intertextualidade-no-ensino/> Acesso em: 02/05/2016

RUSSO, Renato Monte Castelo. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/legiao-urbana/monte-castelo.html> Acesso em: 21/05/2016

VUGMAN, F. S. *O Dominante: Um Legado do Formalismo Russo*. Resvita Brasileira de estudos de cinema e audiovisual. edição 5, 2014 Disponível em : [http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/TRADUCOES\\_1\\_Fernando%20Vugman\\_final.pdf](http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/TRADUCOES_1_Fernando%20Vugman_final.pdf)” HYPERLINK Acesso em: 21/05/2016

JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. São Paulo. Editora Cultrix

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, [1953] 1997.

SALAFIA, Anderson. *FEB – Do Início ao Fim Uma história esquecida sobre brasileiros que lutaram na Itália*. Disponível em: <http://www.portalfeb.com.br/armamento/feb-do-inicio-ao-fim/> Acesso em: 21/05/2016

## **BIG BROTHER ESTÁ DE OLHO EM VOCÊ: ALGUMAS RELAÇÕES ENTRE 1984 E *SHOW DE TRUMAN***

**Autora:** Dayse Paulino de Ataíde (UFPR)

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sigrid Renaux (UNIANDRADE)

**Resumo:** É cada vez mais notável, a partir de propagandas de televisão, postagens em redes sociais e exibição de *reality shows*, o quanto nossas vidas são monitoradas. A impressão que temos é que estamos em constante exposição, em que o slogan **Big Brother está de olho em você** faz muito sentido. Esse cenário está presente na obra *1984*, de George Orwell, e no filme *Show de Truman: o show da vida*, dirigido por Peter Weir. Neste trabalho, estabeleço alguns paralelos entre o romance e o filme, onde considero a produção hollywoodiana uma possível leitura da obra distópica. Em ambos, os personagens, entre os quais se destacam Winston Smith (*1984*) e Truman (filme), são governados por um sistema opressivo desde quando nasceram, do qual ninguém pode aparentemente fugir. Embasada pelos textos de Adorno (1993) e Iedema (2003), proponho, através desta pesquisa, uma reflexão sobre como essas relações multimodais reforçam a ideia de controle exercido por vários segmentos da nossa sociedade, como a mídia, internet, redes sociais e as propagandas as quais temos acesso diariamente.

**Palavras-chave:** Sistema. Multimodalidade. Mídia. Big Brother.

## Introdução

Na sociedade, somos submetidos a diversas maneiras de controle e monitoramento. Propagandas de televisão, redes sociais (Facebook, Twitter, LinkedIn, Instagram, etc.), telenovelas e *reality shows*, como os brasileiros **Big Brother Brasil** e **A Fazenda**, ilustram claramente essa questão. Nesse sentido, o famoso slogan **Big Brother está de olho em você**, do romance utópico *1984*, faz bastante sentido, uma vez que o Grande Irmão representa um sistema opressivo, que se manifesta nas televisões que assistimos, nas contas eletrônicas das quais fazemos parte e de tantas outras formas.

Nesse cenário figura a mídia, cujo papel é visto negativamente nas duas obras selecionadas para serm analisadas neste artigo. De acordo com Adorno e Horkheimer

Na verdade, um ciclo de manipulação e uma necessidade retroativa está unificando o sistema cada vez mais firme. O que não é mencionado é que a base em que a tecnologia está ganhando poder sobre a sociedade é o poder daqueles cuja posição na sociedade é mais forte. Racionalidade técnica hoje é a racionalidade da dominação (ADORNO e HORKHEIMER, 1993, p.95, tradução nossa)<sup>1</sup>.

Em *1984*, o poder está nas mãos do **Big Brother**, um dos símbolos mais significativos do romance, enquanto em *O show de Truman: o show da vida*, é Hollywood que detém o poder sobre a sociedade, sedenta por aquilo que essa gigante americana produz. No entanto, não se pode falar de um sistema sem mencionar os responsáveis por mante-lo vivo: um membro de um partido totalitário no qual o romance de Orwell se enquadra; e um criador de um programa que controla a vida de seu protagonista Truman e de todos aqueles que participam do enredo, como cúmplices ou meros telespectadores.

A fim de analisarmos essa questão, nos valeremos da perspectiva multimodal para estabelecermos alguns paralelos entre a obra inglesa e o filme norte-americano. Além disso, verificaremos como a ideia de manipulação é construída e reforçada em ambos. Em suma, também compete a esse trabalho reforçar como a linguagem literária se comunica com músicas, filmes e outros textos, onde a análise de dois trabalhos nos permitirá abordar como apreendemos sentidos a partir de diferentes semioses, algo do qual aparentemente não podemos fugir, como será visto a seguir.

### ***1984 e Show de Truman: relações multimodais entre o romance e o filme***

Faz parte do senso comum que a mídia interfere na percepção da realidade e conhecimento de mundo de uma grande parcela da sociedade. Conforme dito anteriormente, isso está exposto tanto no romance quanto no filme aqui vistos. A motivação em discutir essa questão, recorrente em nossa sociedade, a partir de duas semioses justifica-se, em primeira instância, porque concordamos com Iedema quando ele afirma que

A análise multimodal, muitas vezes orientada para textos finalizados e finitos, considera a complexidade dos textos ou representações como eles são, e menos frequentemente como é que tais construções acontecem, ou como é que eles se transformam (em maior ou menor grau) em processos dinâmicos (IEDEMA, 2003, p.30, tradução nossa)<sup>2</sup>.

Na atual conjuntura em que vivemos, a comunicação se materializa de diversas maneiras, através de sons, imagens, textos, gestos, entre outras formas de expressão que estão ao nosso redor (IEDEMA, 2003) e o texto literário faz parte dessa dinamicidade da linguagem. Um dos exemplos disso é a obra distópica inglesa *1984*, uma sátira pessimista

sobre o sistema totalitário que domina o mundo protagonizado por Winston Smith.

De acordo com algumas descrições que constam na capa da edição da Companhia das Letras, *1984* é considerado o principal romance de George Orwell, jornalista e escritor nascido em 1903, em Bengal (Índia Britânica), e morto em 1950 em Londres. Só a nível de contextualização, a obra traz um mundo, governado por um partido, em que os moradores vivem em opressão absoluta, onde

**Guerra é paz**  
**Liberdade é escravidão**  
**Ignorância é força**  
(ORWELL, 2009 [1949])

Segundo o romance, na terra do **Big Brother está de olho em você**, “a guerra se trava entre cada grupo dominante e seus próprios súditos, e o objetivo dela não é obter ou evitar conquistas de território, mas manter intata a estrutura social” (ORWELL, 2009 [1949], p.236). Em outras palavras, no primeiro slogan, a paz só é alcançada pelas relações conflituosas que visam a manutenção de uma certa ordem social. Em relação ao segundo slogan, percebe-se, no romance, que a liberdade significa estar em consonância com o partido e não questionar as decisões dele, é amar incondicionalmente o *Big Brother*. Além disso, ser livre significa não pensar por conta própria, é ser totalmente passivo (escravidão), a fim de não receber punições, mas simplórias retribuições por estar aliado ao pensamento do sistema. No que diz respeito ao terceiro slogan, o objetivo é manter as classes inferiores submissas ao poder dominante, quanto mais ignorantes os “Baixos” (as classes inferiores) forem, mais força eles ganham, no sentido de não serem punidos, uma vez que pensam de acordo com os ideias do partido.



É esse clima que envolve os personagens do romance, entre os quais destacam-se três: [1] Winston Smith é o protagonista, representa um indivíduo de estatura pequena e corpo fragilizado, que vive amargurado. Além disso, é um dos membros do Departamento de Documentação do Partido que comete o crime do pensamento contra a sociedade totalitária em que vive. Em seu anseio por liberdade (no sentido de poder se expressar livremente), ele comete transgressões, como adquirir produtos que vão de encontro com os ideais do Partido (Ex. um diário), e se envolve amorosamente com sua colega de trabalho Julia. [2] Julia é a amante de Winston, representa uma jovem otimista e pragmática que trabalha no Departamento de Ficção (Ministério da Verdade). Julia odeia o partido tanto quanto Winston, mas a sua motivação é pessoal, enquanto a de Winston é uma vontade de desafiar e transformar todo o sistema. [3] O'Brien é um indivíduo misterioso e membro mais poderoso do Núcleo do Partido, por quem Winston sente uma certa fascinação. Ele se apresenta como membro da confraria, mas engana, aproxima-se de Winston e Julia e prepara uma armadilha a fim de prendê-los.

No que diz respeito à produção hollywoodiana, *O Show de Truman*: *o show da vida* traz questões similares aos abordados no romance inglês, como a opressão que a mídia exerce na vida das pessoas. Lançado em 1998, o filme foi produzido pela **Paramount Collection** e dirigido por Peter Weir. Em resumo, o enredo traz a história de Truman Burbank (Jim Carrey), um homem tranquilo e bem-humorado que trabalha em uma empresa como corretor de seguros. Ademais, Truman é casado com a pacata Meryl Burbank (Laura Linney), mas se apaixona pela misteriosa Lauren (Natascha McElhone), moça que ele conhece na juventude. Com o passar do tempo, Truman começa a ficar intrigado com algumas coisas (atitudes de pessoas a sua volta, como os vizinhos, amigos e esposa) e descobre que sua vida foi gravada e transmitida em rede nacional desde o seu nascimento, ou seja, sua vida é um *reality show* produzido pelo personagem Christof (Ed Harris), que comanda todo o espetáculo.

Retomando o que foi dito anteriormente, a breve descrição do romance e a sinopse do filme reiteram a presença de similaridades entre as duas manifestações semióticas. A primeira delas é a idade dos dois protagonistas. Enquanto Winston tem aproximadamente 39 anos – na narrativa nem o herói tem certeza da sua idade, ele faz apenas uma estimativa –, Truman tem quase 30, considerando que cada dia da vida de Truman é um capítulo do reality show (Ex. Capítulo 10.909 @ 30 anos de vida de Truman). Essa relação é significativa no sentido que ambos estão na mesma fase da vida, conforme será reforçado nos próximos parágrafos.

Outro paralelo muito evidente entre as duas obras é o quanto os protagonistas, bem como os outros personagens, são controlados por um sistema opressivo, conforme discutido brevemente em um momento anterior. Ambos personagens têm suas vidas monitoradas por câmeras e microfones espalhados por todo lugar, mas enquanto Winston tem ciência desse fato desde quando era muito jovem, Truman começa a perceber que sua vida era um *reality show* mais tarde, com o alerta da personagem Lauren e de atitudes de pessoas próximas a ele, com seus comportamentos rotineiros.

Nesse sentido, podemos ressaltar que as propagandas – Ex. Kaiser – exibidas no decorrer do filme representam um dos motivos que levaram Truman a desconfiar que sua vida era um programa televisivo. Tal fato também é bastante recorrente na narrativa de Orwell, especialmente porque era preciso reforçar que o *Big Brother está de olho em você*:

Tirou do bolso uma moeda uma moeda de vinte e cinco centavos. Ali também, em letras minúsculas e precisas, estavam inscritos os mesmos slogans, e do outro lado da moeda via-se a cabeça do Grande Irmão<sup>3</sup>. Até na moeda os olhos perseguiram a pessoa. Nas moedas, nos selos, nas capas dos livros, em bandeiras, em cartazes e nas embalagens dos maços de cigarro – em toda a parte (ORWELL, 2009 [1949], p.38).

A partir do fragmento acima, é possível acentuar que o regime totalitarista encontra diversos mecanismos para manter os indivíduos sob controle, tornando o escape algo improvável ou bastante difícil de se encontrar. Vale lembrar que a ficção de Orwell evidencia que o Estado se dedica intensamente a manipular e deixar suas intenções claras aos cidadãos, a fim de mostrar à sociedade seu poder, tendo a imprensa como uma de suas principais aliadas. Nas palavras do romance,

A invenção da imprensa, contudo, facilitara a tarefa de manipular a opinião pública, e o cinema e o rádio aprofundaram o processo. Com o desenvolvimento da televisão e o avanço técnico que possibilitou a recepção e a transmissão simultâneas por intermédio do mesmo aparelho, a vida privada chegou ao fim. [...] A possibilidade de obrigar todos os cidadãos a observar estrita obediência às determinações do Estado e completa uniformidade de opinião sobre todos os assuntos existia pela primeira vez (ORWELL, 2009 [1949], p.242-243).

A citação acima concorda com algo já criticado há muito tempo, as informações que chegam aos nossos ouvidos têm o poder de interferir incansavelmente na maneira que concebemos as verdades do mundo, tudo está dado e nem sequer precisamos pensar na validade dos assuntos que ouvimos, vemos e assistimos via televisão, internet, rádio, por exemplo. Uma provável razão para isso é que “a cultura hoje está infectando tudo com o mesmo. Filme, rádio, e revistas formam um sistema. [...] A verdade é que eles não são nada, mas um negócio utilizado como uma ideologia para legitimizar o lixo que eles intencionalmente produzem”<sup>4</sup>(ADORNO, HORKHEIMER, 1993 [1944], p.94-95). Salienta-se que, tanto em *1984* quanto na produção fílmica, o Estado precisa mostrar que os indivíduos estão alinhados com o sistema, eles não têm autonomia para confrontá-lo e muito menos para transformá-lo. Dessa forma, a citação do romance condiz com a realidade de Truman, no sentido que os personagens de *O*

*show de Truman* não mostram desacordo com o enredo criado para o protagonista, exceto Lauren, que desafia o sistema e é retirada do show.

Nesse aspecto, as atitudes dos proletas apresentados no romance se assemelham com os telespectadores que assistem ao programa estrelado por Truman. Os proletas são aqueles indivíduos que, apesar de representarem a maioria, são facilmente manipulados pelo que o Estado oferece de informações e diversões. Como uma ilustração, a loteria funciona como um dos mecanismos utilizados para mantê-los sob seus domínios. Quando eles são presos e punidos pelos crimes que cometem (Ex. compra de produtos não autorizados pelo *Big Brother*), eles não têm força para questionar as razões para esses atos, pelo contrário, eles acreditam na culpa. Embora os personagens que representam os telespectadores de *O show de Truman: o show da vida* - entre eles duas senhoras fanáticas por Truman, funcionários de um bar e seguranças -, torçam por Truman, eles precisam desse show, criado para deixar as pessoas felizes e ignorantes ao mesmo tempo.

As esposas de Winston e Truman também apresentam papéis similares na vida de seus maridos, assim como as mulheres pelas quais eles se apaixonam. No romance de Orwell, Winston se casa com Katherine por conveniência e sob aprovação do sistema. O relacionamento deles é controlado pelo Estado e a mulher sente que tem um dever a cumprir como ele, se submetendo às regras criadas para o casal, como manter a relação sexual no campo racional, com o único intuito de tentar gerar filhos. O mesmo acontece com Meryl, a esposa de Truman, que se subordina ao enredo e faz de tudo para manter seu marido dentro das regras, sem que ele perceba suas intenções a princípio.

Em relação à Julia e Lauren, é possível afirmar que ambas também fazem parte do sistema, o conhecem bem, mas mantêm uma postura diferente diante dele. Julia, conforme já mencionado, é a amante de Winston e vê nele a chance de viver uma paixão proibida, de ceder aos instintos que ela é obrigada a suprimir. Embora a personagem trabalhe para o

Partido, ela comete crimes como comprar produtos no mercado negro, além de se envolver amorosamente com o protagonista. Lauren, da mesma forma, é ciente do enredo do *reality show*, mas nutre um sentimento sincero por Truman e ao tentar desvendar a verdade, é retirada do programa.

Outra relação entre as duas obras está ligada aos medos dos dois protagonistas. Apesar de parecer determinado a lutar contra as forças controladoras do mundo onde vive, o protagonista de *1984* é assolado pela angústia em relação aos ratos, animais que podemos associar às angústias que o acompanham desde quando ele era apenas uma criança. Por esse medo ele abandona suas crenças e é vencido pelo sistema. Ou seja, ele alcança finalmente a liberdade que, conforme já dito, significa se entregar aos ideais do partido e declarar amor incondicional ao *Big Brother*.

No caso de Truman, seu maior medo é a água do mar, símbolo de perda para o personagem, uma vez que ele acredita ter perdido seu pai nesse lugar. No entanto, quando Truman percebe que sua vida era um roteiro, ele supera esse medo, apesar das dificuldades e advertências que se apresentam no decorrer do percurso. Dessa forma, podemos afirmar que ele ganha liberdade ao se liberar do *reality* da sua vida, mesmo que a possibilidade de se tornar um anônimo seja remota, conforme apontado pelo criador do show.

Por fim, não podemos ignorar a semelhança dos personagens que mantêm o sistema ativo: O'Brien e Christof. Na narrativa, o misterioso O'Brien é quem assume a administração de tudo, nada lhe passa despercebido. Além disso, ao mesmo tempo que ele parece ter o papel de proteger os membros do Partido (dentre eles Winston e Julia), ele cria mecanismos que garantam a soberania dos aparelhos ideológicos do Estado, representado especialmente por *Big Brother*. Esse pode ser um dos motivos que justifica o comportamento do personagem quando Winston é capturado. A descrição de O'Brien reitera esse seu papel na obra, uma vez que “tinha o ar de um médico, de um professor, e mesmo de um

sacerdote, preocupado em explicar e persuadir, mais do que em punir” (ORWELL, 2009 [1949], p.288). Mais, “O’Brien o [Winston] observava com expressão especulativa. Tinha, mais do que nunca, o ar de um professor lidando pacientemente com uma criança teimosa porém promissora” (p.291). A partir disso, podemos declarar que as armas que O’Brien utiliza funcionam como dispositivos que visam manter a sociedade em ordem, alinhados com os ideais estatais.

Em moldes similares se enquadra Christof, idealizador e diretor do show do qual Truman é ator principal. Assim como O’Brien, Christof cria maneiras de manter o protagonista sob seus domínios. Ele também tem um ar professoral, opressor e assume muitas vezes o papel de pai. Seus argumentos para isso é que o *reality show* de Truman contribui para o entretenimento e que a exploração de sua imagem não seria diferente se ele optasse por sair para o mundo real.

Em suma, as relações levantadas aqui se mostram coerentes e se apresentam de várias maneiras na nossa sociedade, conforme discutido até aqui. Podemos explorar, mesmo que brevemente, que os efeitos do **Big Brother está de olho em você** são reais e estão em toda parte até os dias atuais, pois escapar da vigilância do sistema nos parece impossível, levando em consideração que o anonimato é uma utopia que envolve toda a população, mesmo que isso não seja percebido por ela.

## Considerações finais

Já faz muito tempo que fugir do manejo de um sistema opressivo tem se tornado uma tarefa cada vez mais difícil. Os *reality shows*, por exemplo, nos tornam sedentos pela vida dos outros e eleva isso a tal ponto que não sabemos distinguir quem são os confinados: quem está dentro das telinhas; ou fora, os telespectadores. O mesmo acontece com as informações que veiculam na mídia e na Internet, recursos que tornam os

indivíduos passivos de notícias prontas e que não exigem dos indivíduos reflexões críticas e questionamentos sobre o que é transmitido.

Salientamos aqui que esse tipo de questão é muito evidente nas duas obras analisadas e refletem na nossa sociedade até hoje. Tomamos como uma ilustração uma pesquisa onde é revelado que 95% da população assiste televisão e 73% o faz diariamente (BRASIL, 2014), o que nos permite afirmar que o controle do pensamento e da informação mostrados na ficção não está restrito a ela. Isso não significa que devemos abandonar algo que está tão enraizado na nossa cultura, mas é preciso que aprendamos a ter um posicionamento crítico sobre tudo aquilo com que nos deparamos.

Uma provável resposta para isso ainda não acontecer está no esforço do sistema (*Big Brother*) em tornar ou manter os cidadãos longe disso. Nesse caso, podemos retomar os proletas (1984) e os telespectadores (*O show de Truman: o show da vida*), que apesar de representarem a maioria nos cenários onde vivem, são facilmente seduzidos e manipulados pela televisão, loteria, pornografia e músicas cujo único objetivo é entreter. Assim, são criadas diversas maneiras para que os indivíduos apenas absorvam as ideias e não apresentem objeções a elas.

Tendo vista essas questões, considero relevante lançarmos um olhar cuidadoso sobre as maneiras pelas quais somos afetados na formação de opiniões. Nesse contexto, devemos levar em consideração também que, em um mundo tão multimodal como é nosso, isso só pode ser feito a partir de um exame das linguagens que nos cercam diariamente. Assim, a intersemiose, entendida como aquilo que “envolve as relações entre diferentes linguagens, pertencentes a diversos códigos semióticos, que se inter-relacionam na produção artística” (Martins, 2006, p.88), pode nos oferecer perspectivas mais amplas para repensarmos e questionarmos o valor que atribuímos aos mecanismos opressores citados no decorrer deste artigo.

## Notas

<sup>1</sup> No original: In reality, a cycle of manipulation and retroactive need is unifying the system even more tightly. What is not mentioned is that the basis on which the technology is gaining power over society is the power of those whose economic position in society is strongest. Technical rationality today is the rationality of domination.

<sup>2</sup> No original: Often oriented to finished and finite texts, multimodal analysis considers the complexity of texts or representations as they are, and less frequently how it is that such constructs come about, or how it is that they transmogrify as (part or larger) dynamic processes.

<sup>3</sup> No decorrer do artigo, mantenho o termo “Grande Irmão” em inglês porque o considero uma expressão bem aceita no Brasil, em decorrência do *reality show* que leva o mesmo nome.

<sup>4</sup> No original: Culture today is infecting everything with sameness. Film, radio, and magazines form a system. [...] The truth that they are nothing but business is used as an ideology to legitimize the trash they intentionally produce.

## Referências

ADORNO, T. HORKHEIMER, M. *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*. In: DURING, S. (Ed.). *The Cultural Studies Reader*. London: Routledge, 1993[1944], p. 94-136.

Brasil. Presidência da República. Secretaria de Comunicação Social. *Pesquisa brasileira de mídia 2015 : hábitos de consumo de mídia pela população brasileira*. Brasília: Secom, 2014.

IEDEMA, Rick. *Multimodality, resemiotization: extending the analysis of discourse as multi-semiotic practice*. London: Sage, 2003, p. 29-57.

MARTINS, Ivanda. *A literatura no EM: quais os desafios do professor?*. In: BUNZEN, Clécio; MENDONÇA, Márcia. (orgs.). *Português no Ensino Médio e formação do professor*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.



ORWELL, George. 1984. Traduzido por Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

*O show de Truman: o show da vida.* Peter Weir. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1998.

## **LUDICIDADE E LEITURA: EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E FRUIÇÃO EM OBRAS LITERÁRIAS ADAPTADAS PARA VIDEOGAMES**

**Autor:** Dílson César Devides (IBILCE/UNESP – FATEC LINS)

**Orientador:** Prof. Dr. Gentil Luiz de Faria (IBILCE/UNESP)

O artigo pretende discutir a relação em leitura e ludicidade, tendo como norte a fruição estética de obras literárias adaptadas para videogames. Busca-se evidenciar que as práticas de leitura de obras literárias nas escolas são restritivas e inibidoras, tolhendo a fruição estética do texto literário por parte do aluno que não pode interpretá-lo partindo de seu repertório, pois é cerceado pela análise institucionalizada da escola ou do professor. Argumenta-se também que o uso de obras audiovisuais adaptadas da literatura, como filmes e games, pode auxiliar na tarefa de despertar interesse dos jovens estudantes pelo texto literário. Especificamente no caso dos games que possibilitam interação ativa e íntima relação de leitura entre a obra e o leitor agora chamado de interator. Para essa tarefa, analisaram-se três games educativos que adaptaram as obras *Dom Casmurro*, *Memórias de um Sargento de Milícias* e *O Cortiço* tendo por base teórica os escritos de Hans-Georg Gadamer e Paul Ricoeur sobre a interpretação e a compreensão do texto literário e da obra de arte.

**Palavras-chave:** Adaptação, ensino, videogames, literatura.

## **Leitura literária na escola: cabresto frutivo**

Pensar um passeio a um museu ou exposição de arte é ir em busca da fruição estética. Ainda que inconscientemente, deparar-se com uma obra de arte é estar diante de um objeto que amplia nossa percepção das coisas, do mundo, e por vezes, dos próprios objetos observados. Tal percepção é facilitada pela espontaneidade do ato volitivo de ir ao local da exposição, em outras palavras, querer visitar uma exposição de arte sem compromisso algum, seja profissional, seja intelectual, é condição fundamental para que as obras observadas nos proporcionem uma ampliação de nosso horizonte estético.

A fruição estética daquele que parte em sua busca por vontade própria é significativamente diferente daquele que a faz por obrigação. Basta observar a experiência leitora dos estudantes e dos aficionados por literatura. Os primeiros, obedecendo às ordens dos professores e aos imperativos de cumprir um conteúdo, têm no ato da leitura literária, por vezes, um verdadeiro martírio; já os segundos, que leem por puro prazer descompromissado, o fazem apenas por deleite e podem, por isso, usufruir muito mais daquilo que leem.

Se é possível fazer a distinção da fruição por obrigação daquela feita por prazer, também o é daquela realizada por um especialista da efetuada por um leigo, mesmo sabendo que ambos podem, a seu modo, participar da experiência estética. Pensando ainda no universo literário, como se daria a fruição de um professor de literatura de ensino médio ante um texto literário?

Muitas vezes preso a um esquema rígido de apostilas e prazos, o docente tem suas escolhas literárias limitadas. As obras eleitas para se trabalhar em sala podem não ser aquelas que o professor julgava as mais adequadas assim como o tempo reservado para leitura e discussão ser exíguo. Não fosse o suficiente, o debate em torno das obras fica, maior parte das vezes, circunscrito às características dos períodos literários e

dos autores, e como tais obras podem ser consideradas exemplares de alguns itens ou tópicos importantes para o entendimento de um momento artístico. Assim, não se oportuniza a troca de experiências entre os alunos, que trazem anseios e pontos de vistas particulares, e o professor, que é o especialista com larga bagagem literária e artística.

Têm-se então, duas situações. Uma a do especialista em literatura que consegue pela fruição estética pensar a obra e a partir dela expandir suas reflexões de mundo; outra, a do especialista embotado por um sistema educacional que, não raro, limita-lhe a atuação, quase que impondo o que e como se abordar uma determinada obra.

A abordagem do texto,

[...] é conteudística, não havendo referências a questões como a literariedade ou a fruição. Independentemente do autor e do texto, o texto será analisado na perspectiva de gênero, seguindo uma dada organização, um dado esquema, não se atentando para suas particularidades, para as surpresas que produz pelos arranjos e desarranjos da linguagem (MAGALHÃES; SILVA, 2011, p. 29).

Não obstante ter sua própria vivência estética cerceada, o que pode afetar consideravelmente sua atuação em sala de aula, o professor tem dificuldades em despertar o gosto da leitura nos alunos, uma vez que, tendo que cumprir com todo o conteúdo proposto pelos livros escolares e apostilas, tem problemas em pensar um projeto mais amplo sobre a arte literária que possa abarcar autores e obras não privilegiados nos materiais didáticos, de contextos distintos ou marginalizados.

Esse panorama afeta, portanto, os alunos. Quando estão cursando o segundo momento do ensino fundamental, do 6º ao 9º ano, tendo portanto, entre 11 e 14 anos, gozam de relativa liberdade de escolha nas leituras que fazem. Não estando sob a tutela de uma disciplina específica de literatura, tanto alunos quanto professores, conseguem, ainda que com

liberdade restrita, escolher as obras que lerão e debaterão. Permite-se com maior frequência nesta fase, que o aluno vá à biblioteca e escolha o livro que desejar e assim, movido pela livre escolha pode optar por aquele título que mais lhe interessa naquele momento sem preocupações com estilo e época literária e com a cobrança conteudística do que foi lido. Espera-se, comumente nesta fase, que o aluno relate o que leu, o que mais lhe chamou a atenção e o que achou do livro. Esse um exercício de fruição estética do literário muito mais válido e proveitoso que as imposições do Ensino Médio, momento escolar em que a disciplina Literatura impõe o que será lido e quando, afastando os leitores e cerceando o prazer estético.

Na fase posterior, quando a literatura se torna disciplina, haveria uma quebra em relação às experiências leitoras: substitui-se o gosto da ficção pela leitura obrigatória de textos canônicos e o texto integral perde lugar para a leitura de fragmentos [...]. Em outras palavras, quando passa a ser objeto de maior atenção pela escolarização, a literatura parece perder ao invés de ganhar (MAGALHÃES; SILVA, 2011, p. 29).

Outros fatores ainda poderiam ser elencados tais como bibliotecas com acervo e títulos restritos e o acesso negado ou dificultado a ela, espaço para leitura inadequado ou pouco propício para uma prática prazerosa e outros tantos empecilhos específicos das diversas realidades escolares Brasil a fora. Entretanto, a castração da vontade do aluno parece ser o principal motivo para afastá-los da leitura literária. Nas palavras de Magda Soares, a leitura deve ser aquela que “[...] se realiza pelo desejo, pela espontaneidade, pela ausência de controles e satisfações devidas” (*apud* MAGALHÃES; SILVA, 2011, p. 28).

A emasculação do desejo e das escolhas literárias do aluno por parte da escola é uma evidencia que há preocupações institucionais que superam as educacionais. A escola está tão-somente cumprindo seu papel

de reguladora da experiência estética tentando garantir que a coletividade consiga ver, reconhecer as mesmas características e conteúdos de uma dada obra. É o que se dá na preparação para vestibulares ou certames congêneres, busca-se averiguar se o candidato tem o domínio daquilo que foi ensinado como sendo o certo e se consegue encontrar a resposta correta dentre as alternativas dadas.

Esta atitude escolar não é reprovável em si, mas pode, no mínimo, ser questionada ao reduzir-se apenas a isso. Quando se cobra respostas prontas, interpretações instituídas, está na verdade, tolhendo a liberdade do leitor (aluno no caso) de fruir a obra de acordo com suas experiências, horizontes e limitações. Tal pensamento escolar limita a abrangência a obra literária tornando-a algo hermético e de interpretações restritas, o que pode levar o aluno/leitor a ver o livro de literatura da mesma maneira que outros como os de biologia, química, ou seja, como algo que deve ser lido, entendido e aprendido tal qual está posto ali, deixando uma margem muito pequena para divagações. Pelo contrário, a leitura que se almeja é aquela que se

[...] apresenta como uma atividade interpretativa que possibilita a produção de múltiplos significados para um dado signo informacional, não se restringindo, pois, a apenas uma modalidade textual, ou seja, à decodificação de expressões rigidamente gravadas em um suporte material (SILVEIRA; MOURA, 2007, p. 124).

De outro modo, acaba-se por retirar do ato de leitura a posição ativa do leitor que fica relegado à passividade. “Por ser uma prática interpretativa, a leitura não deve ser vista como uma recepção imposta de conteúdos objetivos ou como um ato passivo de sujeição ao texto” (SILVEIRA; MOURA, 2007, p. 126). O leitor deve ser autônomo em seu ato, tendo consciência de sua historicidade e de sua bagagem de leitura, que são, por assim dizer, a enciclopédia que carregam, pois “um texto implica, ativa e solicita uma enciclopédia do leitor” (BURGOS, 1996, p. 44).

Não ter ante o ato de leitura um posicionamento dialógico emperra a fruição estética, uma vez que durante a leitura há uma troca constante de experiências entre o leitor e a obra que ora se atraem ora se repelem, ora se complementam ora destoam brutalmente, num jogo de representações que modificam as expectativas ante ao mundo e que não podem, evidentemente, ser reprimidas.

### **Jogos digitais na escola: fruição ou entretenimento?**

O panorama de cerceamento de escolhas e a opção por privilegiar materiais didáticos focados na quantidade de conteúdos abordados preterindo assim o desenvolvimento do senso crítico e estético dos alunos faz com que jovens interessem-se menos pela leitura literária e, ao contrário, cada vez mais pelo jogos de videogame ou digitais de modo geral. Nesses jogos, seu papel é muito mais ativo que o de leitor já que podem escolher os rumos que a história e os personagens tomarão, além de conseguirem, eles próprios, escolherem num primeiro momento viverem as experiências de um personagem e depois optarem por outro, caso desejem vivenciar o enredo por outro ângulo.

Tal qual os jogos digitais, a literatura eletrônica já vem há algum tempo trazendo inovações que permitem ao leitor aventurar-se mais ativamente pelo enredo experimentando uma leitura que por vezes se aproxima do ato de jogar um videogame. Janet Murray, em seu *Hamlet no holodeck*, apresenta três características básicas para o futuro da literatura no ciberespaço: imersão, agência e transformação.

Por imersão entende-se a capacidade de adentrar na obra de tal forma que sejam necessários novos sentidos para poder experienciá-la. Não basta, portanto, saber ler, conseguir interpretar, entender a mensagem ou detectar características; é preciso todo um novo repertório para poder aventurar-se por esta nova forma de obra literária, que utiliza de textos com hiperlinks, poemas animados, romances que à maneira de Julio

Cortázar em seu *Jogo de Amarelinha*, mas de modo sensivelmente distinto, permitem escolher os rumos e os finais do enredo possibilitando, inclusive, chegar a um desfecho inimaginável pelo autor.

A experiência de ser transportado para um lugar primorosamente simulado é prazerosa em si mesma, independentemente do conteúdo da fantasia. Referimo-nos a essa experiência como imersão. ‘Imersão’ é um termo metafórico derivado da experiência física de estar submerso na água. [...] A sensação de estarmos envolvidos por uma realidade completamente estranha, tão diferente quanto a água e o ar, que se apodera de toda a nossa atenção, de todo o nosso sistema sensorial. [...] Mas num meio participativo, a imersão implica aprender a nadar, a fazer as coisas que o novo ambiente torna possíveis (MURRAY, 2003, p.102).

A segunda característica elencada por Murray é a Agência, que se particulariza por permitir agir sobre o que se está lendo. Pode-se configurar o personagem como se desejar, alterando cor de cabelo, biótipo corporal e diversos aspectos físicos que, em um texto convencional, apenas seriam imaginados e nunca modificados. É possível também interferir nas escolhas que os personagens tomam, levando-os por um caminho diferente daquele mais óbvio e até mesmo fazendo com que ajam modo distinto ao que sua índole preconizava.

Quando as coisas que fazemos trazem resultados tangíveis, experimentamos o segundo prazer característico dos ambientes eletrônicos – o sentido de agência. Agência é a capacidade gratificante de realizar ações significativas e ver os resultados de nossas decisões e escolhas. Esperamos sentir agência no computador quando damos um duplo clique sobre um arquivo e ele se abre diante de nós, ou quando inserimos números numa planilha eletrônica e observamos os totais



serem reajustados. No entanto, normalmente não esperamos vivenciar a agência dentro de um ambiente narrativo (MURRAY, 2003, p. 127).

Outro atributo típico dos meios digitais relacionados por Murray é chamado por ela de Transformação, termo pelo qual se entende a habilidade de mudar de ideia, de tomar outro rumo e, em caso de desgosto, voltar e fazer tudo diferente. É a possibilidade da variação quase infinita, das múltiplas resoluções a que se pode chegar. Assim, alterando consideravelmente o modo de recepção da obra e suas interpretações. Se num primeiro momento é possível escolher ser o assassino perseguido, no outro é permitido optar por ser a vítima que tenta escapar e em outro ainda ser o policial que persegue o criminoso.

O terceiro prazer característico do ambiente digital é o da transformação. Os computadores oferecem incontáveis maneiras para mudanças de formas. [...] Vestindo um capacete de realidade virtual, nós, interatores com os pés no chão, vemo-nos transformados em corvos voando nas alturas. [...] Tudo que vemos em formato digital – palavras, números, imagens, animações – torna-se mais plástico, mais suscetível a mudanças. [...] Como os objetos no meio digital podem assumir múltiplas representações, eles trazem à tona nosso prazer pela variedade em si mesma (MURRAY, 2003, p. 153).

Vê-se que são aspectos complementares e que por vezes se confundem. Interessante notar que a autora trata estes conceitos como *prazeres*, indicando uma clara tendência de pensar a literatura como algo agradável, deleitável, sem amarras didáticas ou preocupações pedagógicas, permitindo ao leitor que a ela tenha acesso, faça-o por vontade própria e despreocupada. Caminha-se, desta forma, para uma ficção interativa no universo literário, entendendo por isso, uma interação efetiva nos rumos da trama, do enredo, com possibilidades que se assemelham a coautoria; diferentemente daquela cognitiva da literatura tradicional.

A demarcação entre literatura eletrônica e jogos de computador não é clara; muitos jogos têm componentes de narrativa, ao passo que muitas obras de literatura eletrônica têm elementos de jogo [...]. Parafraseando a elegante formulação de Markku Eskelinen, podemos dizer que nos jogos o usuário interpreta a fim de configurar, ao passo que nas obras cujo interesse principal é narrativo, o usuário configura a fim de interpretar (HAYLES, 2009, p. 25).

Quando se discute que os jogos digitais não podem entrar nas escolas de maneira indiscriminada, apenas quando são concebidos como educativos, e que eles têm função meramente lúdica, está-se voltando às discussões de mesmo teor já feitas há tempos sobre o cinema e a TV, para ficar apenas nos meios cujo suporte também perpassa uma tecnologia da informação, sem mencionar outros, como as histórias em quadrinhos, os jornais, a literatura dita de massa, os produtos da indústria cultural de modo geral; todos sofreram resistência de uma escola estagnada e de uma formação docente deficitária e atrasada no tocante às novas tecnologias, no entanto, pouco a pouco, tais gêneros ou suportes foram obtendo seu espaço nas salas de aula, e alguns já gozam de uma posição mais privilegiada sendo muito bem aceitos e trabalhados nos recintos escolares.

Os jogos digitais, para generalizar aqueles produzidos com recursos da informática, das linguagens de programação e que podem ser acessados, ou jogados, em suportes variados como os consoles de videogame (XBOX, Nintendo, PlayStation), em dispositivos móveis como tablets e celulares, em computadores pessoais seja por meio de um DVD com o arquivo do jogo, seja on-line por meio da internet; sofrem ainda hoje alguma resistência, talvez por serem mais recentes se comparados com os recursos/obras citados anteriormente.

Quando se tem um jogo digital concebido, pensado e idealizado para servir de recurso didático, ele tem boa aceitação por partes dos

atores escolares, mas nem sempre por parte dos jovens que o utilizarão. É comum observar que os recursos didáticos advindos do cinema, da TV e mesmo obras literárias que são pensados para serem pedagógicos tem aceitação menor pelos alunos se comparados aos produtos que poderia chamar comercial.

Para exemplificar, trago à discussão três jogos inspirados na literatura, que foram desenvolvidos pela Virtual Educação Cultura e Comunicação com patrocínio da Fundação Telefonica e estão disponíveis gratuitamente na página <http://www.livroegame.com.br/>. A empresa adaptou para games as seguintes obras: *Dom Casmurro*, de Machado de Assis; *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo e *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida.

Os romances que deram origem às adaptações foram publicados na segunda metade do século 19, percorrendo importante momento das letras nacionais de 1850 a 1890. Didaticamente, os livros e apostilas colocam-nas no Romantismo (*Memórias de um Sargento de Milícias*), Realismo (*Dom Casmurro*) e Naturalismo (*O Cortiço*) como exemplares de seus respectivos movimentos literários. São obras canônicas, consagradas pela crítica e historiografia literária e artística por serem inovadoras como *Memórias* em retratar o malandro nacional e evidenciar sem sentimentalismo, mas com comicidade, os infortúnios a que se submetiam os menos favorecidos; críticas e reveladoras do quanto o Homem se parece aos animais (vermes e insetos, por vezes) vítimas de uma sociedade em que impera a lei do mais forte e do materialista como *O Cortiço* e desvendadora das amarguras e mesquinhez humanas, com um desencantado olhar irônico aos imperativos da vontade e do ciúme, como *Dom Casmurro*. São leituras obrigatórias a todo estudante de ensino médio e objeto de questionamentos em vestibulares há décadas, que buscam averiguar o quanto o aluno memorizou das obras, das características dos autores e dos movimentos a que pertencem. Perguntas que pouco exigem de reflexão e quase nunca permitem que se crie

conjecturas mais abrangentes para respondê-las, sendo na maioria das vezes alternativas que delimitam em poucas assertivas todo um universo de representações e pensamentos. É a concretização do ensino de literatura que prima por delimitar as escolhas dos leitores e suas reflexões sobre elas dificultando sensivelmente a fruição estética de obras tão ricas.

Ser obrigado a ler uma obra cuja única intenção é a de fazer uma avaliação, impede que o ato de leitura se dê por prazer e pode ainda impor bloqueios ao pensamento que, não se sentindo atraído, pode não vislumbrar toda a riqueza que as obras propõem. É compreensível que o professor delimite escolhas literárias, mas seria perfeitamente possível que um leque maior de opções fosse dado aos alunos e que não se exigisse alguma avaliação ao final do processo, mas sim atividades lúdicas e mais participativas que proporcionassem aos alunos/leitores desenvolver o raciocínio crítico e articular a temáticas dos livros com assuntos que lhe são caros ou próximos.

Quando se alia outros recursos à atividade de leitura potencializa-se o interesse pelo livro e quebra-se mais facilmente alguma barreira a que o jovem se tenha imposto. Não são poucos os exemplos de novas edições impulsionadas por um filme ou seriado de TV como *A terra dos meninos pelados*, de Graciliano Ramos e *Os Maias*, de Eça de Queiroz para ficar em apenas dois títulos que não se encontravam facilmente nas livrarias antes dos referidos programas de TV. A volta aos catálogos editoriais e a identificação com os personagens ou enredo vistos na tela atraem o espectador ao livro, chegando a ele por opção e vontade, sem preocupações acadêmicas ou metodológicas, pois “ser culto, e inclusive culto moderno, implica não tanto vincular-se a um repertório de objetos e mensagens exclusivamente modernos, quanto saber incorporar a arte e a literatura de vanguarda, assim os avanços tecnológicos, matrizes tradicionais de privilégio social e distinção simbólica” (CANCLINI, 2006, p. 74).

Fenômeno semelhante tem ocorrido com os jogos digitais que, assim como fez o cinema no início do século passado, tem buscado na

literatura inspiração para seus enredos. Jogos como *O inferno de Dante* (baseado em A Divina Comédia) e *Frankenstein*, do romance homônimo, são apenas alguns que foram adaptados da literatura. Da literatura nacional encontra-se mais facilmente jogos para crianças baseados nas histórias de Monteiro Lobato, a maioria educativos, alguns outros começam a surgir como *Capitães da Areia*, inspirado no romance homônimo de Jorge Amado.

Os jogos *Dom Casmurro*, *O Cortiço* e *Memórias de um Sargento de Milícias* são visualmente bem realizados, trazem gráficos agradáveis que demonstram preocupação gráfica, mas deixam a desejar se comparados com jogos de grandes empresas da área, como Capcom, Konami, Ubisoft, Nintendo, Sony e Microsoft. Chama a atenção o fato de não trazerem nenhum tipo de música ou som, são jogos mudos. Este aspecto é um indicador negativo uma vez que diminui a imersão e pode afastar alguns jogadores por tornar-se monótono. Outro ponto importante é a grande presença de textos, verdadeiros recortes dos romances postos na tela que, se por um lado dão ao aluno/jogador elementos literários da obra proporcionando um contato direto ao texto literário, por outro afasta aqueles que ainda não despertaram para a importância desse contato; esse excesso de texto não é bem recebido pelos jovens que podem sentirem-se lendo um livro e não jogando um game. Conhecer a obra não é requisito para a ação lúdica, exceção feita ao *Cortiço* que premia com dinheiro virtual aos que acertam perguntas sobre o enredo ou o autor, basta percorrer as trilhas do jogo para ir, pouco a pouco, tomando conhecimento das obras.

Os jogos apresentam configurações semelhantes. Todos trazem ícones para que dão acesso a outros itens que não são jogos como, Downloads em que se pode baixar papéis de parede para computadores com cenas e personagens do jogo; Escritório, que traz informações sobre a obra, seu autor e aspectos literários da época além de dar acesso aos romances na íntegra.

No jogo das *Memórias* há um link intitulado Cenas contando o enredo do romance com muitas caixas de textos, quase que um *e-book*, e outro Jogos, traz dez minigames muito simples que são a tentativa de justificar o rótulo de jogo ao projeto maior, mas pouco acrescentam ao entendimento do livro ou de experiência lúdica. Na imagem abaixo, tela inicial do jogo, é possível visualizar o estilo artístico utilizado pelos desenvolvedores e as opções disponíveis aos jogadores.



Fig. 1 – Memórias de um Sargento de Milícias

Fonte: Figura obtida do jogo Memórias de um Sargento de Milícias, 2015.

Na adaptação para game de *Dom Casmurro*, o link diferente é o Índice que permite ao jogador/leitor acessar diretamente partes do jogo e, se preferir, pular etapas. Em verdade, é um *e-book* que conta com quatro pequenos jogos (quebra-cabeça de Capitu, labirinto, tiro ao alvo e jogo da memória) que não condizem com a idade que devem ter os alunos ao estudarem a obra por serem excessivamente pueris. A imagem abaixo mostra o item Escritório e permite ao jogador acessar o romance *Dom Casmurro* e outras informações sobre Machado de Assis.



Fonte: Figura obtida do jogo Dom Casmurro, 2015.

*O Cortiço* é o único dos três que foi concebido para ser de fato um jogo. Além de contar com os links habituais (Escritório e Downloads) traz outro bastante interessante e que pode ser um diferencial tanto pedagógico quanto estético, na aba HQ é possível que se leia seis histórias de alguns personagens do romance no formato de quadrinhos. Os produtores fizeram recortes do texto original que vêm acompanhados de representações em quadrinhos, não trazendo, no entanto, falas em balões. As histórias são elas: Jerônimo e Rita Baiana; João Romão, o dono do cortiço; A história de Pombinha; A família Miranda; As lavadeiras; Os cavouqueiros.





Figura 3 – Tela inicial O Cortiço

Fonte: Figura obtida do jogo O Cortiço, 2015.

O jogo propriamente dito, consiste em administrar o cortiço e construir casas, sua mecânica é baseada em gestão, colocando o jogador no controle do crescimento do cortiço, enquanto gerencia o dinheiro que tem para sua expansão. O jogador deve escolher qual tipo de material, de baixa ou alta qualidade, usará para as obras, assim como em que espaço construirá as casas, neste interim investe no armazém. Depois disso o jogo toma conta de construir as casas sozinho e o jogador recebe os lucros de seu investimento, levando-o de volta à tela onde deve, novamente, decidir onde, e de que forma, investir.





Figura 4 – Construção de casas, O Cortiço  
Fonte: Figura obtida do jogo O Cortiço, 2015.

O jogo conta com eventos aleatórios, como catástrofes naturais, que atrapalham o progresso do cortiço. Entretanto, tais eventos pouco contribuem ao jogo, uma vez que não podem ser previstos e não há como se prevenir deles, restando ao jogador amargar os prejuízos.

Os jogos não demandam muito tempo de dedicação, algo que pode indicar uma preocupação com a duração da aula, dependendo da habilidade do jogador, poucos minutos são suficientes para se chegar ao fim, assim, não se corre o risco de atrapalhar o curso normal das aulas.

Percebe-se que são jogos feitos com viés didático-pedagógico que pretendem, ainda que de modo sucinto, ensinar algo aos jogadores/alunos. Fato que pode ser confirmado ao navegar pela página inicial dos jogos e clicar no link Curso De Formação que leva a outra página com informações de como se dá um curso virtual para ambientar-se nas plataformas dos jogos e como utilizá-los em sala. O ponto fraco de jogos educativos é que muitas vezes são pouco atraentes para um público já acostumado àqueles mais sofisticados produzidos por empresas que visam o mercado e esmeram-se por unir alto nível de interatividade e jogabilidade agradável. Constata-se que os três jogos são um recurso proveitoso e que

podem despertar o interesse dos alunos pelos livros e quebrar barreiras que alguns se impuseram ante ao livro, no entanto, fosse um jogo comercial, produzido com vistas ao mercado, fatalmente seria mais instigante, conquanto menos pedagógico. Quando se usa um game para substituir uma apostila corre-se o risco de

sufocar o espaço destinado à imaginação nos jogos digitais, por meio de gráficos cada vez mais sofisticados e que se pretendem perfeitos, culmina no próprio esgotamento das possibilidades narrativas destes e na eliminação da tensão que é um dos grandes pilares propulsores da sedução exercida pelos jogos digitais (POLTRONIERI, 2010, p.158).

O mesmo se dá com o cinema. Filmes comerciais são utilizados em sala de aula e proporcionam uma fruição estética muito mais intensa e produtiva que os filmes institucionais. Adaptações literárias para o cinema produzidas para serem simplesmente cinema são muito mais atrativas que aquelas de cunho pedagógico, pois parte-se da “[...] hipótese de que atualmente, dado o alcance dos meios de comunicação, é mais provável que o receptor seja primeiro um espectador e, posteriormente, um leitor” (BALOGH, 1996, p.22). Cabe, evidentemente, ao professor fazer a ponte entre o produto cultural e os conteúdos e conceitos que pretende trabalhar, tendo a tarefa facilitada por haver permitido que seus alunos usufruam, recebam, fruam como bem entenderem num primeiro momento para depois sistematizar como for necessário. “[...] Vale anotar a percepção recorrente de que os formatos que surgem na cultura digital potencializam os mecanismos de leitura, na medida em que estimulam processos mais abertos de produção de sentido” (BASTOS, 2009, p.156).

Para além das questões estritamente pedagógicas, o uso de jogos digitais adaptados de textos literários possibilita uma interação diferenciada com a obra. Primeiro porque é possível, como avatar, experienciar o enredo fazendo parte efetivamente dele, vendo suas escolhas alterando os rumos

da história, podendo num segundo momento vivenciar esta experiência do prisma de outro personagem. Segundo, porque tendo poder de decisão pode mudar o final da história ou de algum personagem que no original não lhe agradava ou simplesmente gostaria que fosse diferente. É a capacidade de transformação e agência já mencionadas anteriormente, que [...] vai além da participação e da atividade. Como prazer estético, uma experiência a ser saboreada por si mesma, ela é oferecida de modo limitado nas formas de arte tradicionais, mas é mais comumente encontrada nas atividades estruturadas a que chamamos de jogos (MURRAY, 2003, p. 129).

Assim, a utilização de jogos digitais em sala de aula deve, rapidamente, ser mais comum e aceita; em parte porque é algo fortemente arraigado na cultura jovem destes tempos, em parte porque têm potencial pedagógico e estético para colaborar na formação dos alunos. Todavia, autoras como Adriana Lemos e Maria Dalvi alertam para o fato de que o “foco do estudo dos jogos dentre os pesquisadores brasileiros ainda é o público infanto-juvenil, e que os videogames são pensados hegemonicamente como úteis para promoção de atividades pedagógicas” (2013, p.23). Ou seja, pensa-se na utilização dos jogos digitais preferencialmente como recurso didático, o que eclipsa toda a riqueza que eles podem trazer para discussões mais sérias, morais e éticas, além de não perceberem que o videogame pode ser objeto estético e portador de uma narrativa mais densa, como já é comum encontrar, possibilitando pela sua fruição uma nova visão de mundo.

Desta forma, é possível afirmar que existe um grande poder expressivo nos jogos, e ele não está na produção de consensos e reforço de comportamentos considerados desejáveis. Este potencial está no estímulo à reflexão que podem surgir a partir de experiências subjetivas particulares que emergem a partir das experiências de jogo (PAULA; HILDEBRAND, 2015, p. 14).

Essas experiências particulares, essa fruição, podem elevar o *status quo* dos jogos digitais de meros recursos lúdico-pedagógicos a artefatos, obras que permitam a reflexão e possam, para além de instrumentos motivadores do ato de estudar/ler, constituírem-se suportes ou meios pelos quais seja possível construir toda uma gama de discussões, embates, que levem a sensações e pensamentos mais elevados do ponto de vista intelectual e moral. Se diante o livro tem-se uma atitude relativamente passiva, esperando que parta do objeto algo transformador; diante de um videogame, a posição sempre ativa do interator evidencia que a experiência estética do lúdico, pode proporcionar uma série de competências utilizáveis em contextos bastante díspares daqueles em que foi concebida ou despertada. Em outras palavras, os videogames, assim como a literatura, a música, a pintura e outras artes, pode, de modo distinto, ser o estopim para iniciar aquilo que Gadamer chamará de arco hermenêutico, amalgamando os horizontes do jogador/leitor aos da obra possibilitando toda uma nova formulação de expectativas.

### **Jogo interpretivo e fruição**

Quando, no início deste texto, questioneei a fruição estética literária que se dá na escola havia implícita uma questão fulcral: a concepção, por vezes autoritária das escolas e seus métodos de ensino, assim como dos processos seletivos para ingresso ao ensino superior, que delimitam a interpretação e a compreensão das obras por parte dos alunos, cerceando-lhes a verdadeira experiência estética que re-significa nossa visão de mundo. Para não tratar das questões de poder foucaultianas, que não caberiam neste espaço e à guisa de uma conclusão, faz-se necessário um pequeno apontamento sobre as considerações de Hans-Georg Gadamer e Paul Ricoeur sobre a interpretação e a compreensão.

Para Gadamer, compreensão é uma fusão de horizontes, o do leitor e o da obra. Nunca se parte do zero para compreender uma obra. O

leitor traz consigo todo um repertório de significações historicamente situadas que compõem sua maneira de encarar o mundo e, evidentemente, a arte. A obra por sua vez, também traz determinações próprias que vêm à tona durante a compreensão. Desta forma, é preciso que se estabeleça um jogo entre as partes, no qual haverá uma troca de expectativas, ora convergentes, ora divergentes. No entanto, os pressupostos trazidos não são cabrestos aos quais não se pode escapar, pelo contrário, é preciso constantemente reexaminá-los, sem, contudo, abandoná-los. Assim, é possível engendrar novas interpretações em um infinito potencial de compreensões, pois tanto o especialista quanto o leigo, tanto o professor quanto o aluno, podem participar do jogo compreensivo da experiência estética partindo de seus pressupostos e chegarem a constatações diversas àquelas que tinham antes de se depararem com a obra. Tais constatações serão sempre finitas, uma vez que um novo contato com a obra em um momento diferente e, possivelmente, com vivências dissímis, a interpretação fatalmente será distinta. Antonio Marcos Casanova tratando do sentido da obra na concepção gadameriana afirma que “[...] ele se dá muito mais na interação incessante entre nossos horizontes prévios de compreensão e o horizonte significativo que é trazido pela obra [...]. O que temos na compreensão é sempre um encontro e uma consequente transformação daqueles que se deixam transpassar mutuamente (2004, p. 69).

Tal interação de perspectivas implica uma relação de alteridade, reconhecer que há um outro e que ele age sobre nós, ou no entendimento de Ricoeur, está em nós. Não que o filósofo francês esteja dizendo que há uma fusão e consequentemente uma anulação do eu, ao contrário, o outro mantém uma distância necessária para reconhecer e preservar o ponto de vista e a posição dos interlocutores. Entretanto, faz-se vital a interlocução entre as partes sem a qual haveria esterilidade; desse diálogo e do tempo espera-se uma transformação do sujeito que é ele, mas já é outro.

Se considerarmos que a obra tem vida própria, a relação dialética referida há pouco também pode se dar com um texto, com uma criação artística. O texto traz suas perspectivas e exige certas habilidades para ser lido, inicia-se então uma relação entre leitor e texto em busca de interpretações que não passam necessariamente pela intenção do autor, uma vez que não teria soberania sobre o texto, agora de posse do leitor. É o texto que enuncia e não o autor e tal enunciação se dá pela leitura que está sendo feita atualizando o texto. Dar destaque a figura do leitor não implica dizer que todas as interpretações são válidas, assim como Gadamer, Ricoeur crê em uma interpretação em progresso que reconfigura a obra que não pertence mais ao momento de sua criação. Ao interpretar, o leitor, ou fruidor, assenhora-se da obra e re-caracteriza seu mundo. “Interpretar é, então, trazer o mundo do texto ao mundo da ação, elucidando-o, desvelando o mundo proposto pelo texto, enunciando um novo discurso sobre ele, a partir dele, tornando-o novamente acontecimento” (GENTIL, 2004, p.22). Ricoeur vê a interpretação como uma aptidão imaginativa competente para formular figuras e símbolos carregados de uma vivacidade capazes de uma narrativização da historiografia. Para o filósofo francês podemos conhecê-lo, encontrarmos-nos conosco através da narrativa, ou, para usar a expressão de Ricoeur, chegar ao nosso *si-mesmo*. Pela leitura da História e da Literatura, mais ainda, da narrativa histórica e da ficcional que se pode chegar a si. É, pois, pela sondagem das obras e dos feitos do Homem e da perscrutação de tais produções que chegar a si. Nas palavras de Levy “o sujeito só pode chegar a si mesmo através da análise das próprias obras, mediante a interpretação dos sinais de sua existência, ou ainda, pela reflexão crítica sobre seus atos e expressões” (2004, p.53).

Tal reflexão é fundamental para a experiência estética e para a formação de alunos e cidadãos. Aceitar e, mais que isso, conseguir usufruir o máximo dos novos recursos tecnológicos, como os jogos digitais, pode potencializar consideravelmente a leitura e a apreciação das demais artes.

É importante que os sistemas tecnológicos passem a incorporar estruturas que permitam a recuperação da historicidade individual, para que as experiências constituam-se de modo prospectivo, em diálogo com o conhecimento humano adquirido pela experiência civilizatória (POLTRONIERI, 2009, p.175).

Escancarando assim as portas para uma busca mais consciente de si mesmo que perpassa forçosamente por uma educação sólida e instigadora. Seja um livro, um quadro ou videogame, a obra não é o fim em si e tampouco se basta. “A obra de arte tem, antes, o seu verdadeiro ser em se tornar uma experiência que irá transformar aquele que a experimenta” (GADAMER *apud* POLTRONIERI, 2009, p.172).

Mesmo que alguns ainda permaneçam reticentes, nos videogames a ressignificação da experiência ante o objeto é constante e propositadamente significativa, permitindo requalificar percepções e conjunturas existenciais rumo uma nova gama de possibilidades interpretativas e compreensivas. Assim como outras artes, o dialógico e o simbólico estão presentes nos games tornando-os instrumentos valiosíssimos para a experiência estética e para a educação artística dos novos leitores.

## Referências

BALOGH, A. M. *Conjunções – disjunções – transmutações*: da literatura ao cinema e à TV. São Paulo: Annablume, 1996.

BASTOS, Marcus. Jogar ou não jogar: games em questão. In: SANTAELLA, Lúcia; FEITOZA, Mirna. (Org.). *Mapa do jogo*: a diversidade cultural dos games. São Paulo: Cengage Learning, 2009. 147-161.



BURGOS, Martine. A recepção literária. *Linha d'água*, São Paulo, n.10, p.43-54, jul. 1996. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/37165>>. Acesso em: 06 ago. 2015.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2006.

CASANOVA, Antonio Marcos. Gadamer e a hermenêutica. *Mente, Cérebro & Filosofia*. São Paulo.vol.11. p. 66-73. 2004.

GENTIL, Hélio Salles. O que é interpretar. *Mente, Cérebro & Filosofia*. São Paulo.vol.11. p. 16-25. 2004.

HAYLES, N. K. *Literatura eletrônica: novos horizontes para o literário*. Trad. Luciana Lhullier; Ricardo Moura. São Paulo: Global, 2009.

LE MOS, Adriana Falqueto; DALVI, Maria Amélia. Videogames, leitura e literatura: aproximações bibliográficas multi e transdisciplinares. *(Con)textos Linguísticos*. Vitória, vol. 7, n.8.1, p. 6-27, edição especial ABEHTE, 2013. Disponível em: < <http://www.periodicos.ufes.br/contextoslinguisticos/article/view/5992/4390>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

LEVY, David. A identidade narrativa. *Mente, Cérebro & Filosofia*. São Paulo.vol.11. p. 50-57. 2004.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra; SILVA, Luiza Helena Oliveira da. Silenciamento do desejo estético nas escolas tocantinenses: o caso da literatura. *DLCV: Língua, Linguística & Literatura*, João Pessoa, v.8, n.2, p. 27-36, jul/dez, 2011. Disponível em:< <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/dclv/article/view/10650>>. Acesso em: 06 ago. 2015.

MURRAY, Janet. A estética do meio. In: *Hamlet no holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. Trad. Elissa K. Daher; Marcelo F. Cuzziol. São Paulo: Editora Unesp, 2003.



PAULA, Bruno Henrique de; HILDEBRAND, Hermes Renato. *Além do puro entretenimento: jogos digitais como produções expressivas*. Atas do IV Encontro Anual da AIM. Covilhã, 2015, p. 10-22. Disponível em: <<http://www.aim.org.pt/atas/Atas-IVEncontroAnualAIM.pdf>>. Acesso em: 06 ago. 2015.

POLTRONIERI, Fabrizio Augusto. O jogo do parangolé. In: SANTAELLA, Lúcia; FEITOZA, Mirna. (Org.). *Mapa do jogo: a diversidade cultural dos games*. São Paulo: Cengage Learning, 2009. 164-178.

\_\_\_\_\_. *Possíveis relações entre a arte e os jogos eletrônicos: Uma introdução ao conceito de estética aplicado as possibilidades do jogar digital*. Anais do IX SBGames, novembro de 2010. Disponível em: <[http://www.sbgames.org/papers/sbgames10/artanddesign/Full\\_A&D\\_18.pdf](http://www.sbgames.org/papers/sbgames10/artanddesign/Full_A&D_18.pdf)>. Acesso em: 06 ago. 2015.

SILVEIRA, Fabrício José Nascimento da; MOURA, Maria Aparecida. A estética da recepção e as práticas de leitura do bibliotecário-indexador. *Perspectivas em Ciência da Informação*, Belo Horizonte, v.12, n.1, p.123-135, Abr. 2007. Disponível em: <<http://portaldeperiodicos.eci.ufmg.br/index.php/pci/article/view/52>>. Acesso em: 06 ago. 2015.

## A ESTÉTICA GÓTICA NO CONTO “SOLFIERI” DE ÁLVARES DE AZEVEDO E NA VERSÃO EM HQs

M.<sup>a</sup> Dione Mara Souto da Rosa (UNIANDRADE)

**Resumo:** O romance *Noite na taverna* (1855), do escritor brasileiro Álvares de Azevedo (1831-1852), que pertence à segunda fase do Romantismo no Brasil (1836 a 1881), está inserido no gótico-fantástico brasileiro introduzindo, entre nós, elementos como o macabro, o mórbido, o satânico e o vampiresco. Este trabalho pretende discutir o horror gótico e os dualismos pulsionais de amor e morte em “Solfieri”, o primeiro conto do romance, a partir dos estudos de Tzvetan Todorov, Antonio Candido e Karin Volobuef, e a transposição desses elementos para a representação do conto em HQs pelo quadrinista Franco da Rosa (2011). O discurso misto do conto em HQs, que consiste do entrelaçamento entre imagem e palavra será investigado a partir das perspectivas teóricas de Claus Clüver, Will Eisner e outros. Verificou-se que em relação à recriação do horror gótico, elementos como o macabro e o mórbido são atenuados no romance gráfico.

**Palavras-chave:** Romantismo no Brasil. Horror gótico Dualismos pulsionais.

## Introdução

“Solfieri” é o primeiro conto da narrativa ficcional de Álvares de Azevedo *Noite na taverna* (1857), considerada a precursora da narrativa de horror no Brasil, introduzindo o macabro, o mórbido, o satânico e o vampiresco.

A análise do nosso trabalho versará sobre o conto “Solfieri” no romance *Noite na taverna*, bem como no romance gráfico homônimo, no qual verificar-se-á a confecção da estética gótica em ambas as mídias, observando-se a intermedialidade entre as duas obras. O intertexto de Álvares de Azevedo passa por um processo de adaptação da mídia do romance para a mídia dos HQs. Desse modo, vamos estudar como ocorreu o efeito de horror nessas obras.

## Álvares de Azevedo e o gótico fantástico

A fim de situarmos o conto “Solfieri”, em *Noite na taverna*, faz-se mister um regresso no tempo. A obra insere-se no gótico, iniciado no século XVIII, o qual se vinculou a uma nova modalidade de poesia e prosa no romantismo europeu, privilegiando o “eu interior” dos personagens apresentam distúrbios psicológicos e insanidades.

A literatura de tradição gótica identifica-se com um ambiente satânico, misterioso, de morte, de sonho e de loucura, criando uma literatura fantasiosa. Caracteriza-se por mistérios, elementos do sobrenatural e pelo uso da imaginação, sensibilidade numa atmosfera de mistério, pavor, suspense, eventos sinistros, e, muitas vezes, grotesca. Da união desses elementos surge o romance gótico, o qual se relaciona com o fantástico pela mesma estrutura narrativa, bem como o modelo de ficção gótica, contrapondo-se aos referenciais estéticos clássicos, numa reação ao Iluminismo. O gótico passa a ser usado como sinônimo de medieval e obscuro, traduzindo as forças das trevas e do ocultismo. Juntamente com Romantismo no século XIX e a literatura fantástica, o gótico ascendeu

em meio a profundas transformações políticas e intelectuais na época. É importante enfatizar que o gótico não incluía em seu escopo o oculto, o macabro e o sobrenatural.

No Brasil, o maior representante da literatura gótica foi Álvares de Azevedo, que morreu com 20 anos de idade, mas deixa uma obra literária de grande expressividade, inobstante não ter publicado nada em vida. O seu trabalho é marcado pela subjetividade, individualidade, espírito criativo e pelo grotesco (CAVALCANTE, 2007, p. 16). Ele encarna o espírito de transgressão às normas e a fascinação pelo mal e foi muito influenciado por Lord Byron (Inglaterra) – representante do Romantismo inglês. Byron é irreverência, rebeldia, transgressão, insatisfação, ironia e propaga a ideia de morte, suicídio, além de cultivar a noite, o erotismo e as orgias. Byronismo é elucidado como “amor impossível; é confiança romântica levada às últimas consequências; é gosto pelo estranho; pelo exótico [...] expressão máxima de melancolia, do ceticismo, do desalento românticos” (FERREIRA, 2007, p. 102). A influência de Byron é avassaladora na estética (poesia e prosa) de Azevedo e suas personagens apresentam-se como as dele: demoníacos, belos, violentos, com sentimentos atrozes, grotescos, dramáticos, pessimistas, desencantados, rodeados por uma vida desregada e embriagada. O tema do amor e morte são levados ao extremo, como resultado de um erotismo exacerbado, na medida em que a morte foi vista como solução para os problemas amorosos.

Álvares de Azevedo é considerado “o protótipo do byronismo na literatura brasileira” (MOISÉS, citado em MENEZES, 2014, p. 18), na medida em que sua obra prima pelo sarcasmo, cinismo e desvario. Assim sendo, Azevedo segue a loucura destilada por Byron e canta o conhaque como se fosse um deus. O culto ao prazer, aliado ao desdém àqueles que apreciam os encantos báquicos não deixa de ser uma forma demoníaca de profanar a realidade. A consagração do fumo, da bebida, dos amores carnavais, e principalmente, o tédio retrata uma concepção epicurista da vida, pois, a procura do prazer é uma necessidade transformada em uma

verdadeira obsessão (MOISÉS, citado em MENEZES, 1996, p. 5). O byronismo representou essa busca desvairada da felicidade, por isso, tudo era perdoado: as orgias, o erotismo e a loucura das paixões desenfreadas. Dotado de uma força interior, o ser se rebela contra toda e qualquer castração, reivindicando os direitos da carne e a manifestação dos instintos. A perda da felicidade, representada pela ausência do ser amado, leva os heróis azevedianos a tornarem-se indiferentes diante da vida, perdidos e solitários.

### **Gótico no Brasil**

Na literatura brasileira, a tradição gótica foi explorada por Álvares de Azevedo em *Noite na taverna* e *Macário*, todavia não nos mesmos moldes da literatura européia, a exemplo do que houve na Inglaterra, França e Alemanha na forma de um romantismo gótico, mas presentes estão os elementos de configuração góticos. Pesquisadores como Daniel Serravalle de Sá e Júlio França nos conduziram a essas conclusões, pois ambos acreditam na existência do gótico no Brasil. Eles afirmaram que houve temas, motivos, enredos, personagens, construções de espaços narrativos na nossa literatura e não levaram o gênero gótico no nome, todavia nem por isso deixaram de sê-lo. O folclore, lendas, mitos, costumes locais também consideram-se elementos sobrenaturais e concernentes ao gótico. Nosso folclore está recheado de elementos sobrenaturais e fantásticos, os quais, mesmo que não tivessem existido autores góticos, o nosso folclore já seria responsável pela existência desse gênero.

Em *Noite na taverna*, Álvares de Azevedo utilizou-se de uma faceta mais realista, através da presença de “monstros sociais”, que são seres de carne e osso praticando atos escabrosos em decorrência da desilusão amorosa. Álvares de Azevedo era altamente inspirado pelo pensamento da morte e interessava-se por sombras, noite, túmulos, satanismo, epicurismo, entre outros elementos soturnos. Ele muito bem utilizou temas macabros e misteriosos ao sabor do romantismo, primando

pela tristeza e lirismo. Não há dúvida de que ele foi o maior representante da literatura macabra no Brasil.

### O conto “Solfieri”

Inserido no romance *Noite na taverna* (1855), este primeiro conto apresenta-se com uma atmosfera gótica e nos remete ao macabro, ao tétrico e ao assustador. Os elementos caracterizadores do horror gótico estão presentes: ruas escuras, noite, cemitérios, casarões antigos, caixões, cruzes, morte, medo, pavor e o sobrenatural, caracterizando o efeito de horror. Solfieri, o protagonista, lembra Don Juan, um dos personagens de Byron: arrogante, cínico, mentiroso e de comportamento doentio. Ele é cético, não acredita na imortalidade da alma e vive de *spleen* e prazeres mundanos.

O conto acontece em Roma num local descrito como “cidade do fanatismo e da perdição”. Roma é a cidade idealizada pelos românticos, por seu clima de mistério e misticismo, em que o protagonista Solfieri se apaixona por uma donzela idealizada e a segue por um cemitério até encontrá-la dentro de um caixão. Apresenta elementos sombrios como lua escondida entre brumas, chuva caindo em profusão e um cemitério com sombras. Por outro lado, são introduzidos elementos provocadores do erótico pela obsessão que Solfieri nutre pela moça em estado de morte.

O conto “Solfieri” revela uma atmosfera de assombramento e mistério, tensão e hesitação entre o explicável e o inexplicável. Solfieri vaga numa soturna noite por uma desconhecida rua até se deparar com uma mulher na janela. Ela se assemelha a uma figura marmórea, uma estátua, ou talvez um fantasma. Solfieri a observa por um tempo, até que ela sai pela porta em suaves passos tocando a calçada. Inebriado com sua beleza, ele decide segui-la. A jovem parece estar num transe e entra num cemitério. No dia seguinte, Solfieri acorda no local e não a vê. Teria sido um sonho ou estaria ébrio? Numa das noites, ele vagueia pelas ruas. Desorientado olha para frente e, ao longe, vê uma capela com a porta

aberta, e entra. Um caixão anuncia o velório de alguém, porém não há ninguém no local. O caixão está entreaberto e logo ele percebe que naquela capela está a moça que seguia há um ano. A beleza da jovem, mais uma vez, o fascina e ele não resiste ao desejo que sente por ela. Retira-a do caixão, beija-a e mantém relações sexuais com a jovem no sagrado local. Solfieri foge, levando-a nos braços. Após o beijo, a jovem parece reviver graças à ardente paixão de Solfieri, porém delira em febre por dois dias. Desesperado pela perda da sua amada, Solfieri contrata um escultor para fazer uma estátua dela. Em seguida, ele a enterra numa cova de mármore embaixo de sua cama. Um ano depois, o escultor conclui a estátua. É perceptível o “efeito fantástico” e o “estranhamento” que o conto oferece.

Os eventos narrados gravitam em torno de acontecimentos insólitos e torvos. A leitura do conto nos remete aos conceitos de Todorov sobre o fantástico, como a presença de ambiguidades e a hesitação do leitor. “Ela se manterá até o fim da aventura: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão?” (TODOROV, 2013, p. 148). Assim sendo:

o fantástico ocupa o tempo dessa incerteza; assim que escolhemos uma ou outra resposta, saímos do fantástico para entrar nos gêneros vizinhos: estranho ou maravilhoso. O fantástico implica, pois, uma integração do leitor no mundo das personagens e define-se pela percepção ambígua que este mesmo leitor tem dos acontecimentos narrados; outrossim há uma identificação desse mesmo leitor com a personagem. (TODOROV, 2013, p. 151)

Entretanto, surgem para o leitor, questões na interpretação do texto: existem narrativas que contêm elementos sobrenaturais, sobre os quais o leitor nunca se interroga, pois sabe que não deve tomá-los ao pé da letra. Todorov relata que temas como a necrofilia, incesto, etc., provocam a introdução de elementos sobrenaturais, porque o fantástico é também um meio de combater tabus e censura. Ele afirma que “os

desencadeamentos sexuais serão mais bem aceitos por qualquer espécie de censura se pudermos atribuí-los ao diabo ou ao mal” (TODOROV, 2013, p. 161). O sobrenatural tem uma função literária. Para que a “transgressão da lei provoque uma modificação rápida, é preciso que forças sobrenaturais intervenham; senão a narrativa corre o risco de se arrastar, esperando que um justiceiro humano perceba a ruptura do equilíbrio inicial” (2013, p. 163). Torna-se claro que a função social e a função literária do sobrenatural é a transgressão da lei (p. 164).

A evocação à doutrina de Todorov no conto é necessária na medida em que estamos diante do sobrenatural e do fantástico. A jovem evoca a aparência de morta, mas, em seguida, há sugestão de que despertou de um desmaio convulsivo. A hesitação aparece, bem como a aporia necessária para que o fantástico se instale. O leitor acredita que ela está morta e assiste à cena da relação sexual que Solfieri tem com um suposto cadáver (necrofilia). A dúvida é: ele teve ou não relação com um suposto cadáver, tendo em vista que a jovem poderia estar num estado de morte aparente (catalepsia), ou poderia ser a relação sexual com uma morta-viva? Será? Em se tratando de necrofilia, o ato de Solfieri é repulsivo e reprovável, mas há algo mais nesse ato ligado ao “amor obsessivo”, que chama a atenção, todavia os fatos sobrenaturais parecem se solucionar, mas o “fantástico” perdura.

É importante salientar que o conto “Solfieri” guarda semelhança com o de Edgar Allan Poe “A queda da casa de Usher” em que figura uma cataléptica.

## Necrofilia

A necrofilia é uma das mais clássicas variações de sadismo, para quem a mulher é mais bela quando morta. Desse modo, conforme sublinha Jefferson Oliveira em sua tese *Sussurro nas trevas*, a mulher é:



[...] variante da ‘beleza meduseia’, da beleza feminina ligada a traços doentios, abjetos, grotescos, combinando ‘dor e prazer’ [...] dos mesmos motivos que deveriam gerar aversão [...] brota um novo sentido de beleza traiçoeira e contaminada [...]. A beleza meduseia foi objeto de amor tenebroso dos românticos e decadentes na medida em que trata do belo e do triste, a beleza maldita, e são inumeráveis os exemplos do culto a esse tema. (OLIVEIRA, 2010, p. 155)

Todavia, algo surpreendente acontece na cena. Subitamente, depois dos beijos de Solfieri, a jovem desperta. Ele a leva para casa, mas a jovem delira em febre alta por dois dias, e morre. Em seguida, ele a enterra numa cova de mármore debaixo de sua cama, e manda fazer uma lembrança especial dela. Um ano depois, o escultor conclui a estátua – uma fiel escultura da moça morta – e Solfieri parece transferir todo o seu amor para aquela obra.

No dizer de Cavalcante: “Temos uma série de acontecimentos quase que impossíveis de acontecer, mas suscetíveis de acontecerem, apesar da aparente absurdez do relato. Cria-se aqui a ambiguidade necessária para a instalação do fantástico” (CAVALCANTE, 2007, p. 13). É a influência do “fantástico” na obra de Álvares de Azevedo em *Noite na taverna*, na medida em que não se tem certeza se ocorreu necrofilia ou catalepsia ou até mesmo uma relação com morta-viva.

Necrofilia, enquanto estudo literário é um dos tópicos considerados malditos da transgressão romântica. A dúvida é: ele teve ou não relação sexual com um cadáver, tendo em vista que a jovem estava num estado de morte aparente (catalepsia)? Ou seria uma relação com uma morta-viva, como menciona Todorov (2010, 145-147), que “pune o desejo sexual obsessivo, o amor carnal e suas transgressões em nome dos princípios cristãos” (TODOROV, 2010, p. 145-147). Ou seria, ainda, o beijo do despertar, como nos informa Cavalcante numa alusão do mito de “A bela

adormecida”: “o amor, além de associar-se à morte, também é responsável pelo impulso da vida: o beijo de Solfieri tem a propriedade de ‘ressuscitar’ o corpo inerte” (2007, p. 3). O amor e a morte andam juntos. Todavia, o beijo de amor de Solfieri e o sexo fervoroso parecem ressuscitar a jovem, numa alusão ao amor romântico, ou ao mito de “A Bela Adormecida”, mas “(...) também poderia aludir ao vampirismo, ou *undead*” (p. 145).

O conto causa hesitação, surpresa, medo e dúvida: apresenta uma donzela idealizada – na visão romântica –, em que o erotismo e a paixão poderiam amenizar a necrofilia, se é que esta existiu. É possível que tudo não tenha passado de sonho, ou transe quando Solfieri dorme no cemitério. O fantástico e o estranho se mantêm por toda a trama, bem como o suspense. É a

expressão ambígua em literatura fantástica: ela representa a quintessência da literatura, na medida em que o questionamento do limite entre real e irreal, próprio de toda literatura, é seu centro explícito. (TODOROV, 2013, p. 165)

### **“Solfieri” no romance gráfico: linguagem e transposição dos HQs**

O romance gráfico homônimo foi uma ideia inovadora de quadrinistas, mestres do terror, que buscaram no romance de Álvares de Azevedo o texto-fonte para uma releitura, na medida em que é crescente o interesse que o autor vem despertando na atualidade.

O entrelaçamento entre imagem e palavra é essencial: [...] o processo de escrever para uma narração gráfica está relacionado com o desenvolvimento do conceito, a descrição dele e a construção da sequência narrativa para traduzi-lo em imagens. O diálogo auxilia a imagem e ambos estão a serviço da história (EISNER, 2013, p. 115).

As imagens que surgem, segundo Eisner, quando examinadas como um todo, assumem características de linguagem, através da experiência visual do criador e público. É a fusão de imagem-palavra e da

decodificação do texto. O leitor “deverá exercer suas habilidades interpretativas visuais e verbais, na medida em que as regências da arte (perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente. É ato de percepção estética e esforço intelectual” (EISNER, 1999, p. 7-8).

No processo de transposição de “Solfieri” para os HQs é importante entender que, na passagem da linguagem verbal para a linguagem mista dos quadrinhos (por envolver linguagem verbal e não verbal), houve uma adaptação da linguagem verbal, tornando a obra resultante mais acessível e atraente para o público jovem atual.

Tanto no conto, como nos quadrinhos, a narrativa se passa num espaço delimitado (ruas desertas e escuras, noite enluarada e chuvosa, campo, cemitério e o quarto). Para entendermos o espaço da história em quadrinhos, precisamos visualizar o enquadramento dentro da linguagem intermídia.

No cinema os diretores, atores, câmeras e outros técnicos têm o roteiro. Nos quadrinhos, “a escrita será dividida em quadros e páginas, a qual se adaptará à mecânica da forma, em que há economia de espaço, abstenção de estilo literário e não necessita de passagens descritivas” (EISNER, 2013, p. 116).

O conto “Solfieri” em quadrinhos é de autoria de Franco de Rosa, criador do fanzine Framá, o qual elaborou um roteiro específico para criação da narrativa dos quadrinhos, em que primou por manter o clima sinistro da obra de Álvares de Azevedo e superposição de quadros, recursos de pantomima articulando o conflito e outros elementos da narrativa. Desse modo, o quadrinista criou a sua concepção, tendo em vista que havia passagens que não tinham como ser desenhadas (digressões), como a leitura de poema. O que permaneceu foi dividido em quadrinhos com sugestões de ilustração, com pouquíssimas intervenções, ou interpolações a fim de dar o efeito estético (ROSA, 2011, p. 91).

O quadrinista precisou compor imagens para criar o efeito esperado, através de signos recorrentes: lugares sombrios, cenários góticos (cemitérios, casarões antigos, igrejas), bem como de seres mitológicos que estereotipam o perigo da noite: corujas (uma ave de rapina e que é símbolo da relação com as trevas), além de criar um tipo físico para o protagonista Solfieri. A noite influencia a leitura das imagens, sobretudo, nas histórias de terror, tornando tudo mais sinistro e macabro, bem como a violência física ou psicológica, a qual provoca estranhamento diante das situações que não se sabe se é sonho ou pesadelo, fazendo o leitor hesitar entre o natural e o sobrenatural. Outro elemento a se considerar são as sombras projetadas pelo personagem Solfieri, o qual passeia pela noite, entre os casarões antigos pela cidade (guardando referência com a cena de *Nosferatu – sinfonia de horrores* de Friedrich Murnau, em que o personagem sobe as escadas silenciosamente, projetando atrás de si, uma sombra assustadora). É a referência ao cinema expressionista alemão.

Adequações são feitas na linguagem das imagens mostrando Solfieri caminhando no início do conto pela ponte e palácios, depois pelas ruas, mas nos quadrinhos, ele caminha só pelas ruas. Posteriormente, ele segue a jovem por um campo, depois até o cemitério. Nos quadrinhos, ele a segue somente até o cemitério e, após raptar o cadáver da jovem, Solfieri (no conto) tropeça no coveiro da igreja, porém nos quadrinhos, não há essa passagem.

Na transposição do conto para os HQs muitas passagens ficaram sem ser vistas ou admiradas: “Inicialmente, a ambientação sombria é criada da seguinte forma: “Era em Roma. Uma noite a lua ia bela como vai ela no verão aquele céu morno” (...) “eu passeava a sós pela ponte de” (...) “as ruas se faziam ermas e a lua sonolenta se escondia no leito de nuvens” . (...) a face daquela mulher era como de uma estátua pálida à lua” (...) “aquela voz era sombria como a do vento a noite nos cemitérios, cantando a nênia das flores murchas da morte” (...) “a chuva caía às gotas pesadas; apenas eu sentia nas faces caírem-me grossas lágrimas de águas, como

sobre um túmulo prantos de órfão” (...) “aqui, ali, além eram cruzeiros que se erguiam de entre o ervaçal” (...) “achei-me a sós no cemitério” (...) “quando dei acordo de mim estava num lugar escuro: as estrelas passavam seus raios brancos entre as vidraças de um templo” (...) “as luzes de quatro círios batiam num caixão entreaberto. Abri-o: era o de uma moça. Aquele branco da mortalha, as grinaldas da morte, na frente dela, naquela tez lívida e embaçada, o vidrento do olhos mal apertados... Era uma defunta! Tomei o cadáver nos meus braços para fora do caixão” (...) “levantei os tijolos de mármore do meu quarto, e com as mãos cavei um túmulo. Tomei-a então pela última vez nos braços, apertei-a a meu peito muda e fria, beijei-a, cobri-a adormecida e estendi meu leito sobre ele” (AZEVEDO, 2009, p. 27-30).

Há outros recursos em nível de signos visuais usados pelo quadrinista: Solfieri ao ver a jovem no caixão, sob a luz dos círios fica espantado, pois descobre que é o “anjo do cemitério”. Ele pensou nela durante um ano todo, e por razões desconhecidas, a perdera de vista. Solfieri fica com a expressão transtornada ao vê-la naquela situação e fica louco de paixão e desejo, levando-o a manter relações sexuais com ela. Por outro lado, o efeito de horror prolonga-se por outros atos praticados por Solfieri, quando ele rouba o cadáver e leva a moça para sua casa. A imagem enterrando a jovem sob sua cama, numa lápide especialmente preparada para isso coroa o efeito de horror, de modo a não se separar dela jamais, bem como nas imagens quando Solfieri, na taverna, mostra para os amigos a grinalda murcha e seca que guardara como lembrança e a compara com o crânio da jovem. Solfieri é homem apaixonado e infeliz para sempre.

Podemos identificar no conto e nos quadrinhos a mesma atmosfera gótica, o mesmo efeito de horror e sobrenatural. O estranhamento parece ser possível também, na medida em que há sugestão de resolução do fato sobrenatural, todavia há sugestão também de que tudo não passou de sonho ou pesadelo, enquanto Solfieri dorme no cemitério.

As leituras variáveis sobre necrofilia, catalepsia e vampirismo demonstram a criatividade ímpar de Álvares de Azevedo, que seguiu os caminhos de Lord Byron e Edgar Allan Poe, porém imprimindo em sua obra algo mais real, convidando o leitor a questionar questões morais que não eram faladas abertamente. A literatura tem grandes funções, entre tantas, a de evocar essas questões ultrajantes que a burguesia fazia questão de esconder. É importante lembrar que o Romantismo veio numa reação à falsa moral vitoriana e encabeçou o espírito de transgressão às normas.

## Referências

AZEVEDO, A. *Noite na taverna*. Rio Grande do Sul: L&M Pocket, 2013.

CANDIDO, A. *Educação pela noite*. Ouro sobre Azul: Rio de Janeiro, 2011.

CAVALCANTE, M. *Álvares de Azevedo, um contista fantástico*. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/lep/article/download/11753/17725>>. Acesso em: 21 mar. 2007.

\_\_\_\_\_. *A presença do byronismo na produção literária de Álvares de Azevedo*. Disponível em: <<http://revistas.jatai.ufg.br/index.php/revlet/article/viewFile/944/510>>. Acesso em: 05 mai. 2014.

EISNER, W. *Quadrinhos e a arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FERREIRA, C. *As trevas e outros poemas de Lord Byron*. Traduções de Álvares de Azevedo, Castro Alves, Fagundes Varela e outros. São Paulo: Editora Saraiva, 2007.

FRANÇA, J. *O horror na ficção literária: Reflexão sobre o ‘horrível’ o horror como uma categoria estética*. XI Congresso Internacional da ABRALIC, São Paulo, 2008.

MOISÉS, M. *A criação literária poesia e prosa*. São Paulo: Cultrix, 2012.

OLIVEIRA, J. *Sussurro nas trevas: uma revisão da recepção crítica e literária de Álvares de Azevedo*. 2010. 187 páginas. Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira.UEL, São Paulo, 2010.

SERIACOPI, R. *Noite na taverna*. Roteiro de Reinaldo Seriacopi, arte de Arthur Garcia et al. São Paulo, Ática, 2011.

SERRAVALLE DE SÁ, D. *Gótico tropical – o sublime e o demoníaco em “O guarani”*. Salvador: EDUFBA, 2010.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VOLOBUEF, K. *Álvares de Azevedo e a ambiguidade da orgia*. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/organon/article/viewFile/30064/18649>. Acesso em 10 jun. 2015.

## **CONFIGURAÇÃO E DESCONSTRUÇÃO DE CRISTÓVÃO COLOMBO EM *COLUMBIA* (1892), DE JOHN R. MUSICK E *LOS PERROS DEL PARAÍSO* (1983), DE ABEL POSSE - O CASO DO NOVO ROMANCE HISTÓRICO LATINO-AMERICANO**

**Autor:** M.<sup>o</sup> Douglas William Machado (UNIOESTE)

**Orientador:** Dr. Gilmei Francisco Fleck (UNIOESTE)

**Resumo:** A presente pesquisa apresenta uma caracterização da figura de Cristóvão Colombo na literatura americana sob as configurações do herói do descobrimento, que posteriormente gerou a desconstrução dessa imagem heroico/mítica. Essas escritas constantemente questionam as relações de poder, o controle da “verdade” e desconstruem, por meio de recursos como o pastiche e a paródia, enunciados que molda(ram) a construção identitária dos sujeitos latino-americanos. A caracterização feita objetiva, portanto, explicitar a relação entre a América e as metrópoles europeias: a colonização e a descolonização de aspectos da dependência colonizadora da América. Tais processos são reforçados pelas criações literárias, sejam elas as críticas do novo romance histórico ou as tradicionais que ainda apelam à permanência dos processos colonizadores que ocorrem com o resgate dos modelos etnocêntricos de referenciais históricos e literários. Para tanto, iremos dialogar com pesquisadores e autores da área em questão como Gilmei Fleck, Seymour Menton, Ilan Stavans e outros teóricos fundamentais para a compreensão do processo que levou Colombo de herói do descobrimento à paródia na América Latina do século XX.

**Palavras-chave:** Colombo; Romance Histórico; América Latina; Descolonização.



## Cristóvão Colombo em *Columbia* (1892)

A arte literária foi fator fundamental para o desenvolvimento do processo de formação da identidade nacional norte-americana porque projetou no imaginário coletivo uma série de caracteres que possibilitaram a introspecção de certos modelos, valores e condutas almeçadas pelas camadas governantes da época em muitos cidadãos do novo país. Dedicamo-nos à análise de uma das obras que auxiliaram nesse processo ao produzir imagens heróico/míticas de Cristóvão Colombo por meio da configuração que lhe foi dada, como personagem central, no romance *Columbia* (1892). Ao abordarmos o romance *Columbia* (1892) como uma obra representativa da modalidade de romance histórico tradicional, é possível perceber que o próprio autor afirma, no espaço autoral, a pretensão de ser correto/exato quanto às datas e eventos históricos retomados na narrativa ficcional. Musick enfatiza a necessidade de não confundir história com ficção, pois, segundo suas palavras, “[...] *great care has been taken to have historical events and dates correct, and to not confound truth with fiction.*”<sup>1</sup> (MUSICK, 1892, p. v). A busca por essa “verdade” que não se deve confundir com a “ficção” é uma das características da modalidade tradicional do gênero híbrido no qual se insere a obra, com a finalidade de “ensinar” história ao leitor (FERNÁNDEZ PRIETO, 2003). Além disso, essa proposição vem ao encontro também dos propósitos do desenvolvimento de identidade e consciência nacional, conforme comenta Menton:

*Además de divertir a varias generaciones de lectores con sus episodios espeluznantes y la rivalidad entre los protagonistas heroicos y angelicales y sus enemigos diabólicos, la finalidad de la mayoría de estos novelistas fue contribuir a la creación de una conciencia nacional familiarizando a sus lectores con los personajes y los sucesos del pasado; y a respaldar la causa política de los liberales contra los*

*conservadores, quienes se identificaban con las instituciones políticas, económicas y religiosas del periodo colonial.*<sup>2</sup> (MENTON, 1993, p. 36)

Percebemos que *Columbia* se encaixa na questão das obras que foram responsáveis pelo desenvolvimento de uma consciência nacional que buscou aproximar as personagens ficcionalizadas com o sujeito cidadão norte-americano do final do século XIX, auxiliando no desenvolvimento identitário pelo qual a nação passava na época. A idealização das personagens de extração histórica na modalidade tradicional de romance histórico, e que remete fortemente ao romantismo, é caracterizada pelo maniqueísmo comentado por Menton (1993, p. 36), no qual observamos uma constante luta entre os “protagonistas angelicais”, Colombo e Hernando, e seus “inimigos diabólicos”, utilizados como mero obstáculo a ser superado.

A criação da consciência nacional com o uso da figura de Cristóvão Colombo apareceu primeiramente na República dos Estados Unidos da América, para que se criassem padrões autênticos a serem seguidos pelos seus cidadãos. O mesmo modelo de busca de consciência nacional se deu pela prática de escrita da modalidade do novo romance histórico latino-americano no contexto hispano-americano que, por meio da negação do passado que lhe havia sido imposto, buscou, também, a criação de seus modelos identitários. Por se apresentar essa modalidade em outro contexto histórico, político e social não haveria possibilidade de, em solo latino-americano, continuar a seguir os padrões laudatórios do modelo norte-americano/europeu como premissa de sua produção. Isso implicou em negar as origens impostas – o que foi feito por meio da reescrita do passado ancorado em estratégias como a carnavalização e a paródia, entre várias outras, que deram ao novo romance histórico diferentes nuances.

Quanto à diegese, o romance *Columbia* (1892), de um modo geral, descreve a primeira viagem de Colombo e sua tripulação rumo às terras ainda desconhecidas, que viriam a receber a denominação de América,

em homenagem a outro navegador, Américo Vespúcio. Inicia-se o relato tomando como ponto de partida a época em que Cristóvão Colombo, recém-chegado de Portugal – reino que ignorou todos os seus esforços em requisitar os fundos para a realização da viagem –, propunha-se a realizar uma expedição para chegar às Índias pelo oeste.

O Almirante, segundo o discurso do romance, tinha como base de seu projeto de navegação via oeste os escritos de Marco Polo (1254-1324). Esses escritos do navegante italiano são, historicamente, mencionados como uma obsessão de Cristóvão Colombo. Nas andanças da personagem pelas terras espanholas narradas na obra vemos que o Colombo ficcionalizado acaba cruzando caminhos com outro personagem da diegese: aquele que se torna seu enteado, chamado Hernando que sofre pela falta de seu pai e por não saber para onde ele foi enviado. Conforme percebemos no romance:

*[...] the father hurried away down to the wild, rocky shore, where a boat was ready to carry him off to a strange ship lying at anchor a short distance off. The fugitive was taken aboard the vessel, anchor was hoisted, and he sailed upon that vast expanse of unknown water. Hernando and his mother stood on the edge of the cliff, and watched the sail grow smaller and smaller until it disappeared forever. Young as he was, the lad knew that his father had been condemned, and was flying for his life<sup>3</sup>. (MUSICK, 1892, p. 08)*

Com o relato da dolorosa partida do pai de Hernando rumo ao desconhecido se inicia a obra de Musick. Há forte apelo emocional na descrição da separação de Hernando e seu pai, que teve seu destino selado por uma traição do próprio irmão, Garcia, como revela o narrador. A traição foi motivada pela inveja de Garcia em relação ao prestígio dado a Roderigo pela rainha Isabel, sua soberana e, por conta disso, instigou os soberanos a pensarem que ele estava conspirando contra eles com o rei português, Dom João II, o que levou os soberanos a decretarem sua saída das terras espanholas.

A obra romanesca de Musick tem como protagonistas, pois, as personagens de Cristóvão Colombo e a do jovem Hernando. Segundo o discurso romanesco, visto no trecho acima, o pai de Hernando fora raptado por mouros e, supostamente, levado para terras desconhecidas além do atlântico; fato que faz com que o jovem queira unir-se à empresa de Colombo, já que crê que tal empreendimento marítimo poderia levá-lo a reencontrar-se com seu progenitor.

A personagem Colombo é apresentada, no início da obra, como alguém que era visto como um louco que acreditava que a terra era redonda e que buscava permissão para chegar às Índias por uma rota não usual: o oeste. Via, essa, que pressupunha atravessar o atlântico em uma época quando ainda se acreditava, em partes, que após a linha do horizonte tudo o que havia era um abismo, além de criaturas monstruosas que devoravam embarcações e o que mais elas contivessem.

A primeira referência feita à personagem Colombo se produz ao relatar-se o episódio em que Hernando e um amigo decidem assistir uma tourada e nessa ocorre um acidente. Relata-se que o touro, descontrolado, corre em direção aos garotos, expondo-os a uma fatalidade em potencial. Assim, provavelmente, teria ocorrido se não fosse pelo milagroso salvamento dos dois jovens feito por um homem estranho, cuja descrição é apresentada da seguinte forma:

*Sitting in the front row, back of the second barrier, was a man apparently fifty years of age, with broad, high forehead, and hair white as snow. His plumed hat lay on his knee, while his light gray eyes watched Hernando with fatherly solicitude. Did his prophetic soul read something in the bright lad, which told him that the destiny of the child and man was henceforth to be closely linked?*<sup>4</sup> (MUSICK, 1892, p. 19)

Por meio do minucioso trabalho com a linguagem, e pela constante adjetivação – tanto da relação que surgiria entre ambos como do que concerne ao próprio Cristóvão Colombo –, a personagem é inserida na

narrativa como um sujeito dotado de virtudes que o enobrecem a cada gesto. Segundo relata o discurso romanescos, a partir daquele momento passa a se desenvolver uma relação paternal de Colombo para com Hernando. Ambos expõem suas angústias: Colombo encontra-se na Espanha em busca do aval de Isabel e Fernando, monarcas detentores do poder na época, para que possa realizar uma expedição que tinha como objetivo encontrar uma rota alternativa para chegar às Índias pela via oeste; enquanto o jovem Hernando sonhava com uma possibilidade de resgatar seu pai, possível escravo de mouros em terras desconhecidas.

Desse modo, a narração parte, como vimos, da descrição dos acontecimentos, com foco na personagem Hernando em relação ao desaparecimento de seu pai e de como é sua vida na Espanha, no final do século XV. A personagem de Colombo é inserida nessa narrativa quando há a necessidade do salvamento dos jovens na tourada. Em tal cena a personagem é descrita como um “verdadeiro” salvador; configuração que corrobora com a imagem heroica pela qual ele é conhecido na historiografia oficial. Valendo-se desse contexto peculiar, o narrador expõe as impressões do jovem Hernando sobre aquele que acabara de salvar-lhe a vida:

*Never had he heard tones more gentle, at the same time deep and firm, as if the speaker was one for kings and princes to obey. [...] This was Christopher Columbus, the discoverer of the New World, with whom our story chiefly deals. He was tall, well formed, muscular, and of an elevated and dignified demeanor*<sup>5</sup>. (MUSICK, 1892, p. 24)

Essas primeiras descrições da personagem Colombo são feitas pelo narrador – que se vale dos olhos de um Hernando abismado com aquele que estava diante dele, tanto que o jovem o considera como “alguém a quem reis e príncipes devem obedecer” – para dar início ao processo de configuração heroica do modelo de homem a ser seguido. Tal apresentação discursiva coloca o leitor na posição de contemplação, na

busca de tornar possível a construção da imagem heroicizada do altivo e heroico Colombo. Mais do que a simples figura humana, busca-se erigir a imagem de um mito. Assim como essa imagem mítica, transmitida nos trechos citados, a imagem de Colombo como herói é paralelamente construída no discurso romanesco.

Conforme se pode ler no avanço da narrativa, o narrador revela que, após conturbadas tentativas, Colombo consegue, finalmente, o aval dos soberanos espanhóis, recursos e o título de Almirante para comandar as embarcações que iriam levá-lo ao “além-mar”. Também se expõe na narrativa que Hernando convence o Almirante a deixá-lo ser parte da sua tripulação, pois este tem como objetivo encontrar seu pai.

Narra-se, assim, no romance de Musick, que a histórica viagem é feita e o descobrimento das terras além do Atlântico se dá, como bem registra Colombo em seu *Diário de bordo* (1492-1493). Na diegese de *Columbia*, Hernando não encontra seu pai nessas terras estranhas. Relata-se, pois, que ambos voltam para a Espanha para que a notícia do encontro das terras seja espalhada e Colombo seja reconhecido como o autêntico descobridor de um “Novo Mundo”. Registra-se ainda no romance que um nativo é levado junto com os exploradores na volta à Europa para que os monarcas espanhóis pudessem contemplar os seres humanos que existiam além da linha do horizonte, além do mar, na via oeste.

Na sequência da diegese vemos que Hernando acaba por descobrir que seu pai pode estar em terras europeias e, com o auxílio da personagem Colombo, consegue resgatá-lo. O relato do episódio apresenta, novamente, a figura do Almirante como um salvador. Narra-se, então, que os últimos mouros são, enfim, expulsos das terras espanholas. Tal fato representa ainda mais motivos para as comemorações das novas posses da coroa. Na sequência relata-se que é feita mais uma expedição para as novas terras nas quais se havia construído um forte onde parte da tripulação da primeira viagem havia permanecido, na tentativa de iniciar o processo de colonização. Todos esses eventos que historicamente

ocorreram, segundo registros no *Diário de Bordo* de Colombo (1492-1493), são renarrativizados no romance, pois este se vale deles para criar a sequência lógica das ações narradas.

Esse processo, segundo o discurso do romance, tinha como foco a conversão dos nativos à fé cristã e a busca por ouro e riquezas ainda desconhecidas. O relato romanescos mostra, então, que o Almirante, ao regressar às novas terras, descobre que aqueles que ali haviam ficado tinham sido dizimados e, assim, busca novamente estabelecer uma base para que se inicie o processo de colonização – eventos que seguem exatamente os registros feitos por Colombo em seu *Diário* e suas Cartas. Toda essa sequência de ações vividas por Colombo e narradas no romance de Musick encontram-se especificados nos registros históricos oficiais e a ficção apenas os recria numa nova escrita híbrida, inserindo neles a existência de personagens que não são de extração histórica, como é típico da modalidade tradicional do romance histórico.

Na ficção de Musick, a personagem Colombo é descrito, numa primeira instância, por um narrador extradiegético que o revela como um sujeito inflexível em suas ideias, porém, bondoso em seu coração: portador de todas as virtudes necessárias a alguém que deseja ser um cristão merecedor do paraíso *post-mortem*. Quando essa perspectiva assume o olhar da personagem Hernando, revela-se uma configuração que evidencia características peculiares da personagem. Isso ocorre em passagens como essa que relatamos abaixo, na qual o jovem Hernando, após ser salvo da morte evidente na tourada, comenta o fato com sua avó:

*‘The oddest man I ever met. They call him Old Antipodes. I don’t know what it means, granddame, but he is a good, brave man, a sailor and a great explorer’. ‘What is he like?’ ‘Like a saint. Ah, good granddame, I never saw such face, so full of kindness and love! His gray eyes and snow white hair and beard give him a saint look.’*<sup>6</sup> (MUSICK, 1892, p. 12)

Nesse diálogo das personagens (avó e neto) reflete-se aquilo que Menton (1993, p. 36) expõe como a descrição do protagonista “angelical”, feita com o propósito de que haja identificação do leitor para com ele. Na passagem acima, percebe-se também como o narrador se utiliza de adjetivação intensa para expor as primeiras descrições míticas da personagem Colombo. Nessa configuração romanesca, contudo, vê-se que ele é classificado pelo “cidadão comum” espanhol como um louco: “[...] *I was on the road from Palos with some boys when he passed. Some of the children cried: ‘There comes the mad man of Genoa,’ and they ran away, while I stood and watched him. As he passed by he paused to look at me.*”<sup>7</sup> (MUSICK, 1892, p. 12). O principal motivo para tal atitude da população, conforme revela o narrador em seu discurso, vem da afirmação da personagem sobre a existência das antípodas e sua crença no fato de que se o homem se dirigir, suficientemente, para o oeste irá chegar às Índias, conforme lemos no trecho: “[...] *I reverence the doctrines and Scriptures as much as you, but the possibility of the antipodes in the southern hemisphere is an opinion generally maintained by the ancients as to be pronounced by Pliny.*”<sup>8</sup> (MUSICK, 1892, p. 67). O fragmento faz referência ao relato feito no romance sobre a arguição da personagem, que viria a se tornar Almirante, com as autoridades eclesiásticas espanholas e a corte em relação à discussão em torno das antípodas – tão polêmicas na época à qual o texto remete.

A estrutura narrativa é feita de forma a compor uma sequência de ações organizada linearmente e com as peculiaridades próprias da escrita romântica. A voz que profere o discurso do romance atua em nível extradiegético, manifestando-se, conforme Genette (s/d) em uma voz heterodiegética, já que não participa das ações narradas. A modalidade tradicional de romance histórico prima por características estruturais mais tradicionais e que tornem a escrita mais linear, facilitando sua leitura e absorção do discurso proferido. Para Fernández Prieto,



[...] *la modalización dominante es la de un narrador omnisciente extradiegético caracterizado por: - fingirse transcriptor o editor del manuscrito original que contiene el relato verídico de los sucesos [...]* Todos los rasgos señalados apuntan a los objetivos básicos de la novela histórica romántica, la verosimilitud y el didactismo, sustentados ante todo en el respeto a los datos y a las versiones de la historiografía sobre personajes y acontecimientos narrados.<sup>9</sup> (FERNÁNDEZ PRIETO, 2003, p. 102)

De acordo com o que menciona a autora, podemos afirmar que estas características por um lado possibilitam que a linguagem seja trabalhada de forma a aproximar o leitor o suficiente do conteúdo narrado para que seja possível uma identificação com as personagens, porém, por outro lado, mantêm-se distante o suficiente para que as descrições, por exemplo, da personagem Cristóvão Colombo, na obra que analisamos, possam torná-lo um herói mitificado, mas que ainda sofre como um ser humano comum. Tal construção discursiva pode ser encontrada em falas do próprio Hernando. Essas glorificam os feitos do Almirante e têm o narrador como intermediário. Nessas passagens há um processo de mediação entre o que pensava a personagem e o que vai ser revelado ao leitor pelo narrador, como se observa a seguir:

*The boy carefully watched the face of Columbus to see if the intelligence produced any change, but the explorer expressed neither fear nor pleasure at the announcement. His face was grave, grand, and noble, as it always was, but dignified and unmoved as if carved from marble. Passing beneath the portals of the grand old convent, they entered the chamber set apart for them. When dinner was served, Hernando was hungry, for the journey had given him a keen appetite; but Columbus was so full of his great subject that he ate slowly and sparingly.*<sup>10</sup> (MUSICK, 1892, p. 62)

A adjetivação intensa, novamente presente no processo de configuração da personagem Colombo, é recurso constante ao longo da obra, como temos apresentado pelos trechos já citados do romance de Musick que se voltam à caracterização do herói. Adjetivos que representam os ideais republicanos são descritos: coragem, inteligência, nobreza e comprometimento com causas assumidas. Ainda, podemos perceber como Colombo é sempre observado em tom de contemplação, algo reforçado pela adjetivação mencionada.

A conjunção adversativas “but”<sup>11</sup>, exposta por três vezes nas linhas supracitadas denota imprevisibilidade no comportamento daquele que é observado, ainda que tal característica transite apenas entre representações que não façam mais que exaltar seus traços: inteligência imóvel como contraponto à falta de medo ou prazer sobre o anúncio a ser dado, denotando constância inflexível em relação a qualquer adversidade que possa surgir. Em seu rosto uma expressão grave, porém, digna e comparável ao mármore esculpido. Nem mesmo em momento de recuperar forças houve mudanças no foco da personagem.

Sobre os outros personagens, como Hernando, apresentam-se descrições breves e que não podem ser comparadas àquelas constantes elevações da personagem de Colombo a um nível heroico. No mesmo trecho temos um personagem absorto pelos indefectíveis traços daquele que é contemplado, e que se mantém na posição de contemplador ao longo de todas as descrições e sua ação na narrativa não vai muito além disso.

Assim, o jovem Hernando, vai vivendo à sombra da imagem de Colombo, alimentando-se dela e almejando assemelhar-se ao herói que o salvou. Esse jogo de reflexos na obra deixa evidente a intencionalidade dessa configuração heroico/mítica que, no processo de leitura poderá – especialmente com um leitor não crítico – reproduzir-se na realidade alheia a ficção e instaurar-se como prática cultural na sociedade. Fato que, como

hoje podemos constatar, em grande parte ocorreu no universo histórico-cultural estadunidense.

Também nesse sentido, a atuação do narrador expõe os sentimentos do Almirante por diversas vezes durante a narrativa, para demonstrar ao leitor as qualidades indefectíveis de Colombo. O narrador nunca aprofunda as demais descrições da personagem, mas torna-as superficiais, constantes e intensas para manter aquele que lê na posição de contemplador dessas características mais evidenciadas. Essa configuração discursiva acaba por distanciar, à medida que avança o relato romanesco, o protagonista da sua posição de ser humano comum e, desse modo, efetiva-se a configuração mítico/heroica do protagonista.

Colombo, nessa elaboração discursiva, é apresentado como um cristão fervoroso e, para complementar a sua descrição mítica, ainda aparece descrito como um escolhido dos céus. Imagens essas que remetem o leitor à outra figura mitificada através dos tempos: Jesus Cristo. Tais analogias aparecem no discurso direto de Colombo ao dialogar com o jovem Hernando, como na passagem que segue:

*'You are young and impulsive: so once was I, but the time and long suffering have changed me. But for the fact that I am called of Heaven, and cannot resist the promptings of the voice within, I should have long ago believed that I was mad. If I be mad, so were the great writers whose works I have studied. In Plato's Atlantis we read of the country of which Marco Polo tells us. If I am mad, so too were they; but God and reason tell me they are true'*<sup>12</sup> (MUSICK, 1892, p. 48)

Além da afirmação de que ele é um ser chamado pelos céus para a missão de salvação dos povos que ainda não viviam o cristianismo – o que remete, também, às figuras proféticas do universo religioso/mitológico, por fazer parte da crença judaico-cristã – o trecho acima demonstra as

referências à imagem maior deste ser tão representativo da mitologia ocidental: Jesus Cristo.

Vemos que a personagem compara a si mesma com grandes nomes da história ocidental: Platão e Marco Polo; indivíduos que deixaram sua contribuição no mundo ocidental e hoje são vistos como indispensáveis ao progresso da humanidade. Contudo, suas figuras se mantêm terrenas e não são mitificadas ou elevadas a pedestais heroicos como ocorreu com a figura de Cristóvão Colombo.

Certamente as impressões do primeiro contato entre os espanhóis e os autóctones das terras americanas são algo que, dificilmente, pode ser transmitido via escrita, conforme tentativa efetuada por Colombo no seu *Diário de bordo* (1492-1493). Vejamos, abaixo, um pequeno trecho desse texto do *Diário de bordo*, no momento em que se relata o encontro:

*El Almirante llamó a los dos capitanes y a los demás que saltaron en tierra, y a Rodrigo d'Escobedo escrivano de toda el armada, y a Rodrigo Sánchez de Segovia, y dixo que le diesen por fe y testimonio cómo él por ante todos tomava, como de hecho tomó, possessión de la dicha isla. Esto que se sigue son palabras formales del Almirante en su libro de su primeira navegación y descubrimiento d'estas Indias. 'Yo', dijo él, 'porque nos tuviese mucha amistad, porque cognoscí que era gente que mejor se libraría y convertiría a nuestra sancta fe con amor que no por fuerça, les di a algunos d'ellos unos bonetes colorados y unas cuentas de vidrio que se ponían al pescueço, y otras cosas muchas de poco valor, con que ovieron mucho plazer y quedaron tanto nuestros que era maravilla. Los cuales después venían a las barcas de los navíos adonde nos estávamos, nadando, y nos traían papagayos y hilo de algodón en ovillos y azagayas y otras cosas muchas, y nos las trocavan por otras cosas que nos les dávamos. [...]'<sup>13</sup> (VARELA, 1986, p. 62)*

Nesse fragmento do *Diário de bordo* é possível perceber algumas das impressões do primeiro contato com os nativos, bem como as intenções da expedição frente ao povo contatado, além de algumas indicações de meios para obter aquilo que se buscava. As primeiras impressões notadas são de surpresa quanto ao comportamento dos nativos, pela maneira amigável em excesso com que foram recebidos, distinta, daquela recebida por estranhos recém-chegados em sua terra natal.

O primeiro feito do Almirante foi declarar a posse da terra, independente do fato se o ato era compreendido por aqueles que ali já habitavam ou não, mas seguindo o que requisitava a corte para que a viagem fosse financiada. Outra característica que pode ser percebida no trecho destacado é a impressão de Colombo de que seria necessário agir de forma também amigável para que fosse possível converter os nativos, outra parte do acordo proposta por Colombo e aceita pelos seus soberanos.

Desta forma, o que fica mais explícito quanto aos primeiros contatos com o que se acreditava ser uma ilha foi o que ficou marcado pelo signo da não alteridade, os propósitos dos descobridores seriam cumpridos e os desejos dos autóctones americanos jamais seriam tomados como prioridades, nem sequer podiam ser compreendidos. Ao estabelecer-se um paralelo com a obra de Musick, pode-se citar o seguinte trecho, que representa este momento de encontro:

*It was on Friday morning, the 12th of October, 1492, that Columbus first saw the New World. As day dawned, his eager eyes beheld before him a level island, several leagues in extent covered with trees, like a continual orchard. No signs of cultivation or civilization were observable, and, but for the dark heads peeping out at them from the dense foliage, he would have believed it uninhabited. At last a strange, wild people, dark red and perfectly naked, could be seen running from all parts of the woods down to the seashore.*<sup>14</sup> (MUSICK, 1892, p. 203)

Percebe-se, na leitura do romance, que as menções às intenções do Almirante, presentes no discurso do *Diário*, na narrativa ficcional do

norte-americano são apenas colocadas como as impressões de um sujeito exterior ao momento do descobrimento. A perspectiva extradiagética adotada no discurso romanesco descreve apenas as supostas sensações de Colombo ao contemplar a nova ilha, porém, sem nenhuma citação que se refira à conversão “por amor e não por força” que está presente no *Diário* do Almirante.

Na obra em questão, a visão do espanhol conquistador em relação ao “outro” que será colonizado é delineada de maneira muito mais sutil. Por meio da linguagem utilizada em fins de século XIX, voltada a um indivíduo que vivia a revolução industrial, prestes a entrar na modernidade, o leitor tem contato com um Cristóvão Colombo menos conquistador e mais desbravador do que a imagem presente no seu próprio *Diário* de quatro séculos anteriores. Assim, os leitores de *Columbia* recebem uma imagem do europeu que toma posse do território por uma via mais idealizada e menos interessada na exploração das potencialidades de sua “descoberta”. Em relação aos processos literários que levaram à construção mítico/heroica de Colombo, é possível, ainda, ler em Stavans que:

*Three essential elements of these fictions are the tongue, time, and country in which they were written. The scope, ideology, and aesthetic components of each of these titles ultimately depend on these elements.*<sup>15</sup>  
(STAVANS, 1993, p. 50)

Não há como escrever, ou mesmo ler, estas obras que mesclam história e ficção de maneira alheia aos seus contextos. A configuração e a desconstrução de imagens como a da personagem histórica Cristóvão Colombo nos remetem a contextos distintos, que resgataram essa figura e, por meio da liberdade da criação literária, desenvolveram modelos que couberam aos seus tempos e lugares, representando realidades díspares sobre temáticas semelhantes.

## **A representação de Colombo em *Los Perros del Paraíso* (1983), de Abel Posse - o desconstrucionismo do Novo Romance Histórico Latino-americano**

O romance *Los perros de paraíso*<sup>16</sup> veio à luz em 1983, na Argentina, época em que a ditadura pela qual o país passava chegou a seu fim e um ano após a dramática guerra das Malvinas. Na literatura, os gêneros híbridos já haviam passado por boa parte do auge do *boom* da literatura latino-americana, ocorrido, especialmente, entre as décadas de 1960 e 1970 do século XX. Essa foi uma etapa importante para que a América Latina se consolidasse como um espaço de produções literárias (e artísticas em geral) de qualidade e temas universais, com uma escrita crítica que colocou o conturbado contexto latino-americano, abalado por uma série de ditaduras que, se não haviam começado, estavam prestes a instaurar-se, como espaço de referência para a literatura ocidental.

Nesse contexto, o romance histórico foi fundamental para (re)definir algumas limitações e (re)pensar pontos em que a história, aparentemente, é tendenciosa em detrimento de determinados sujeitos. Sob forte influência do pós-estruturalismo<sup>17</sup>, corrente de pensamento diretamente relacionada ao pós-modernismo, os escritores latino-americanos revisaram, especialmente nessas décadas do *boom* e logo após o *pós-boom*, todos os aspectos históricos registrados pelos conquistadores e tomados como “verdade”. Nesse processo o próprio conceito de “verdade” não ficou intacto. Antônio R. Esteve, em relação ao uso da ficção pelos escritores do momento mencionado, afirma que

[...] em algumas obras há o claro objetivo de fazer lembrar algum escritor esquecido pela historiografia vigente; em outros, o desejo de humanizar algum nome exageradamente mistificado pela crítica; em outros, simplesmente discutir os princípios estéticos vigentes em determinado período histórico, seja com o objetivo de fazer repensar o presente, seja apenas com o objetivo de reavaliar o passado. (ESTEVE, 2010, p. 124)

A partir da metade do século XX, o gênero romance histórico se desenvolveu amplamente na América Latina e, nesse processo, geraram-se formas cada vez mais críticas de releituras da história, como o novo romance histórico latino-americano, modalidade na qual se insere o objeto de estudo deste capítulo: o romance *Los perros del paraíso* (1983), do romancista argentino Abel Posse. É uma obra romanesca já extensamente estudada em suas singularidades na academia brasileira. Ela apresenta características que se tornaram comuns às obras escritas na época, como o uso da paródia, da carnavalização, da intertextualidade e da metaficção. O experimentalismo formal e linguístico, típico da nova narrativa latino-americana na qual surgiu essa modalidade de escrita híbrida, crítica e desconstrucionista, é perceptível no romance.

A eleição dessa narrativa, em meio a uma série ampla de novos romances históricos latino-americanos que abordam o descobrimento<sup>18</sup>, deve-se, justamente, ao fato dele já haver sido objeto de análise de vários estudiosos brasileiros da temática. Desse modo podemos revelar, com mais propriedade, o processo de desconstrução das imagens heróico/míticas de Colombo ao valer-nos desses estudos já existentes da obra e apontarmos aqui as múltiplas faces desse processo, que representa o impacto da colonização na mentalidade daquele que viria a ser o sujeito americano. A partir do momento em que o latino-americano passou a se conscientizar de que a sua história foi contada sob olhares da ex-metrópole dominadora, os escritores buscaram uma maneira de resgatar/narrar/reinventar o passado a partir da perspectiva latino-americana. O panorama latino-americano de releitura da história pela ficção não tinha como seguir os padrões norte-americanos que eram mais europeizados e que iam à busca de uma suposta pureza que erigiu heróis em seu processo identitário nacional.

A América Latina não podia ser autêntica dessa forma, era necessário reescrever a própria história. Esteves (2010), ao sintetizar a leitura de renomados autores e obras deste período de renovação da hibridez



literária latino-americana, comenta as diferenças encontradas nos romances históricos escritos no romantismo e aqueles mais contemporâneos, apontando que

[...] o ‘histórico’ deixou de ser pano de fundo, ambiente apenas, e vem se tornando o cerne mesmo dos romances históricos desde as últimas décadas do século XIX. A visão romântica de mundo, do modelo de romance histórico de Scott, cedeu lugar a um profundo questionamento e busca de identidade no fato histórico em si, que, sob a óptica do romancista, é reconstruído ficcionalmente. O crítico venezuelano Márquez Rodríguez (1991, p. 47) defende tal reconstrução ficcional como direito conquistado pelo romancista de reinterpretar os fatos, os acontecimentos e os personagens históricos, independentemente dos julgamentos anteriormente a eles atribuídos pelos assim chamados historiadores oficiais. (ESTEVES, 2010, p. 35)

Observa-se que o escritor deixou de lado a preocupação com a exatidão histórica, ou, conforme Esteves, com os julgamentos ditados pelos historiadores oficiais que falam a partir de uma perspectiva não latino-americana, o que deu origem a termos como “Novo Mundo”, ou mesmo a polêmica que há em relação ao que se diz sobre o “descobrimento” ou a “invenção da América”, como podemos observar em O’Gorman (1984, p. 112-113), que discute a crença de Cristóvão Colombo. Segundo o autor, a concepção de que a terra ia além da santíssima trindade sobre a qual se assentavam os três existentes continentes foi contrastada pela realidade que se apresentou com a existência do continente que viria a ser chamado de América. Tais denominações só são possíveis a partir de uma perspectiva que tome a Europa como centro de discussão.

No século XX os escritores latino-americanos tornaram a América Latina o foco das narrativas sobre os fatos ocorridos em 1492 e suas consequências para todo o continente. Com suas obras híbridas de história e ficção, recontaram as ações sob multiplicidade de focos e perspectivas, desconstruíram heróis sacralizados e “verdades” cristalizadas foram revisitadas.

A identidade do sujeito que habita a América Latina também foi posta em xeque com as discussões contemporâneas e a questão da unidade e da pureza deu lugar à pluralidade, ao mestiço e ao híbrido, uma vez que o sujeito latino-americano não pode ser denominado autóctone, porém, também não é possível ser denominado como europeu, já que o contexto é deveras distinto. Sobre a questão da identidade do sujeito da América Latina, Fleck, ao se referir a Martínez, comenta que

[...] o bloco de mais de vinte países que compõem a América Latina apresenta ‘ligações históricas, sociais e culturais tão profundas que os tornam uma unidade em muitos sentidos.’ A este comentário, Martínez (1972, p. 62) acrescenta: ‘Outros grupos de países se encontram relacionados por sua história e por sua raça, por sua língua e por sua religião ou por pactos políticos ou econômicos, mas não é freqüente que coincidam todos estes vínculos [...] e os traços comuns sejam mais fortes que a vontade de individualização [...]’. Assim, em nosso continente, a unidade se mantém na diversidade. (FLECK, 2009, p. 42-43)

A “unidade na diversidade” é a chave que compõe a identidade de um continente que deixou de ser periferia da metrópole europeia, porém, não se tornou centro. Seus movimentos ocorrem em um constante “entre-lugar”, conforme define Silviano Santiago (2000) como sendo o espaço de inserção do discurso latino-americano. A escrita desconstrucionista das imagens heróico/míticas de Cristóvão Colombo seguramente fez-se nesse espaço singular.

Abel Posse é parte fundamental desse processo. Sua obra é uma das maiores representantes da nova modalidade de escrita do romance histórico. A América Latina vem reconhecendo a peculiaridade de suas artes instituída pelo hibridismo:

*Lo que vino a realizarse en América no fue ni la permanencia del mundo indígena, ni la prolongación de Europa. Lo que ocurrió fue otra cosa y por eso fue Nuevo Mundo desde el comienzo. El mestizaje comenzó de inmediato por la lengua, por la cocina, por las costumbres. Entraron las nuevas palabras, los nuevos alimentos, los nuevos usos.*<sup>19</sup>  
(USLAR PIETRI, 1990, p. 350)

Observamos que a própria configuração identitária do sujeito latino-americano tem ganhado os contornos múltiplos que sempre deveria ter tido: uma identidade mestiça, híbrida e, portanto, plural. Fleck comenta que:

[...] sob estes prismas da verdadeira hibridação [...] a literatura latino-americana contemporânea revela as facetas mais instigantes de nossa latino-americanidade, um processo que se constrói sempre que nos perguntamos: o que é, de fato, ser latino-americano? (FLECK, 2009, p. 49)

O entendimento do que compõe o hibridismo como a identidade do sujeito latino-americano implica na compreensão da alteridade, e de como só é possível compreender a si mesmo através do outro (KRISTEVA, 1994). O desenvolvimento de novas técnicas narrativas no contexto latino-americano e o surgimento de uma nova modalidade de escrita híbrida de história e ficção (o novo romance histórico latino-americano, nesse contexto) colaboram também para que uma nova escrita crítica possa se manifestar, cuja “[...] principal característica é o fato de que a noção de *unidade* sofre reviravolta, é contaminada em favor de uma mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e o elemento autóctone.” (SANTIAGO, 2000, p. 16) e a partir daí “o elemento híbrido reina.” (SANTIAGO, 2000, p. 16).

O novo romance histórico latino-americano possibilitou o reconhecimento deste outro que na época do descobrimento não existia.

Tudo o que havia era o descobridor e a necessidade de conversão dos gentios para a fé cristã, inclusive como condição para que as expedições colombinas pudessem realizar sua empreitada. Todorov (1993) discute como se deu o completo esquecimento da questão da alteridade no discurso histórico vigente. Discurso este que teve no europeu conquistador o centro da “diegese historiográfica” e só conseguiu instaurar o múltiplo graças a feitos, por exemplo, como o surgimento do novo romance histórico latino-americano.

Essa nova modalidade não desbancou aquelas que a antecederam para instaurar uma nova visão, mas veio para dar alternativas ao modelo identitário híbrido agora já em boa parte vigente. Isso fez com que o sujeito latino-americano pudesse ver na sua literatura possibilidades autênticas de se afirmar não mais como algo advindo da Europa, mas como um produto do “entre-lugar” – como descrito por Silviano Santiago – pós-moderno que instaura a quebra de fronteiras culturais pretensamente puristas. Também afirma o crescente desconstrucionismo que os discursos hegemônicos da história apresentavam nos lugares enunciativos antes colonizados para reescrevê-los a partir de um novo *locus* enunciativo: o “entre-lugar” dos que haviam sido colonizados.

Neste contexto é que Abel Posse se manifesta, escrevendo uma obra literária sobre como poderia ter se dado o contato entre o sujeito autóctone e o europeu. As ações de sua narrativa são, em partes, desenvolvidas em um ambiente paradisíaco, mas que se tornou caótico com a chegada e intervenção da figura de Cristóvão Colombo. Este, na configuração que lhe confere o discurso do romance, perdeu-se em seus sonhos cristãos sobre um paraíso terrestre que deveria ter sido encontrado aqui, entre os trópicos.

Ainda em relação à escritura híbrida que aqui se desenvolveu, podemos observar como é uma prova de como tudo precisa ser constantemente revisto e desconstruído para que “verdades” históricas não sejam centralizadoras, mas para que ofereçam alternativas. Zilá Bernd (1998), ao discutir o próprio conceito e significação do hibridismo menciona que esse caracteriza:

[...] os procedimentos de desterritorialização de processos simbólicos que engendram culturas híbridas, processos de conversão e reciclagem de aportes da modernidade que são adaptados ao meio ambiente. O conceito exige que se reconsidere a distinção entre o que é hegemônico e o que é subalterno. (BERND, 1998, p. 18)

O processo de escritura híbrida do romance histórico na América Latina efetua esse movimento de desterritorialização e sua compreensão requer conhecimento amplo tanto por parte do autor quanto do leitor. O constante trabalho especializado com a linguagem leva á desconstrução do discurso colonizador, o que acaba por derrubar conceitos não devidamente questionados como o do herói coletivo, do herói mítico, do “descobridor” do “Novo Mundo”.

---

### Notas

<sup>1</sup> Nossa tradução: Um grande cuidado foi tomado para que as datas e eventos históricos sejam corretos, e para que não se confunda “verdade” com ficção.

<sup>2</sup> Nossa tradução: Além de entreter diversas gerações de leitores com seus episódios surpreendentes e a rivalidade entre os protagonistas angelicais e seus inimigos diabólicos, a finalidade da maioria destes escritores foi contribuir com a criação de uma consciência nacional ao aproximar seus leitores com seus personagens e eventos passados; bem como apoiar a causa política dos liberais contra os conservadores, que se identificavam com as instituições políticas, econômicas e religiosas do período colonial.

<sup>3</sup> Nossa tradução: [...] o pai correu até a costa selvagem e rochosa, onde um barco estava pronto para levá-lo a uma estranha embarcação ancorada a uma curta distância dali. O fugitivo foi levado a bordo do navio, a âncora foi recolhida, e eles velejaram rumo àquela imensidão de águas desconhecidas. Hernando e sua mãe ficaram na beira do penhasco a observar a embarcação ficando cada vez menor até desaparecer para sempre. Jovem como era, o garoto sabia que seu pai havia sido condenado, e estava fugindo por sua vida.

<sup>4</sup> Nossa tradução: Sentado na primeira fila, atrás da segunda barreira, estava um homem com aparentemente cinquenta anos de idade, com seu amplo e alto semblante, e cabelos brancos como a neve. Seu chapéu de plumas estava sobre seus joelhos enquanto seus olhos de um cinza claro observavam Hernando com

<sup>5</sup> Nossa tradução: Ele nunca ouvira uma voz mais gentil, e que era ao mesmo tempo profunda e firme, como se o falante fosse alguém a quem reis e príncipes deveriam obedecer. [...] Este era Cristóvão Colombo, o descobridor do Novo Mundo, o personagem no qual nossa história principalmente se centra. Ele era alto, bem formado, musculoso, e de uma postura elevada e digna.

<sup>7</sup> Nossa tradução: Eu estava na estrada para Palos com alguns garotos quando ele passou. Algumas das crianças gritavam: ‘Aí vem o louco de Gênova,’ e eles corriam enquanto eu fiquei parado e o observei. Quando ele passou, parou para me observar.

<sup>9</sup> Nossa tradução: A modalização dominante é a de um narrador onisciente e extradiegético caracterizado por: - fingir-se transcritor ou editor do manuscrito original que contem o relato verídico dos acontecimentos [...] Todas as características demonstradas apontam aos objetivos básicos do romance histórico romântico, a verossimilhança e o didatismo, sustentados antes de tudo em respeito aos dados e às versões da historiografia sobre os personagens e acontecimentos narrados.

<sup>11</sup> Nossa tradução: mas.

<sup>12</sup> Nossa tradução: Você é jovem e impulsivo: eu também costumava ser assim, porém, o tempo e muito sofrimento me transformaram. Entretanto, pelo fato de eu ser alguém chamado pelos céus e não poder resistir à voz que me chama, eu deveria, há muito, ter acreditado que sou louco. E se sou louco, também o eram os grandes escritores cujos trabalhos estudei. Em *Atlantis* de Platão é possível ler sobre o país do qual Marco Polo nos fala. Se eu sou louco, eles também eram; mas Deus e a razão me dizem que eles estavam certos.

<sup>13</sup> Tradução de Milton Persson: O almirante chamou os dois comandantes e demais acompanhantes, e Rodrigo de Escovedo, escrivão de toda a armada, e Rodrigo Sánchez de Segovia, e pediu que lhe dessem por fé e testemunho como ele, diante de todos, tomava, como de fato tomou, posse da dita ilha em nome de El-Rei e da Rainha, seus soberanos, fazendo os protestos que se requeriam, como mais extensamente se descreve nos testemunhos que ali se procederam por escrito. Logo viram-se cercados por vários habitantes da ilha. O que se segue são palavras textuais do Almirante, em seu livro sobre a primeira viagem e descobrimento dessas índias: ‘Eu – diz ele –, porque nos demonstraram grande amizade, pois percebi que eram pessoas que melhor se entregariam e converteriam à nossa fé pelo amor e não pela força, dei a algumas delas uns gorros coloridos e umas miçangas que puseram no pescoço, além de outras coisas de pouco valor, o que lhes causou grande prazer e ficaram tão nossos amigos que era uma maravilha. Depois vieram nadando até os barcos dos navios onde estávamos, trazendo papagaios e fio de algodão em novelos e lanças e muitas outras coisas, que trocamos por coisas que tínhamos conosco, como miçangas e guizos. Enfim, tudo aceitavam e davam do que tinham com a maior boa vontade. (COLOMBO, 1998, p. 46-47)

<sup>14</sup> Nossa tradução: Foi em uma sexta-feira, 12 de Outubro, que Colombo viu o Novo Mundo pela primeira vez. Conforme o dia amanhecia, seus olhos ansiosos contemplaram diante dele uma ilha plana, muitas léguas de extensão e coberta por árvores, como um longo pomar. Não havia sinais de cultivo ou civilização, e, não fosse por algumas cabeças escuras os espreitando em meio à folhagem densa, ele teria acreditado que a ilha era inabitada. Por fim pessoas estranhas, selvagens, de cor vermelha escura e perfeitamente nuas, podiam ser vistas a correr de todas as partes da mata para a beira do mar.

<sup>15</sup> Nossa tradução: Três elementos essenciais dessa ficcionalização são língua, tempo e país nos quais as obras foram escritas. O escopo, a ideologia e a estética que compõe cada um dos títulos escritos depende essencialmente destes elementos.

<sup>16</sup> Utilizaremos a tradução de Vera Mourão, de 1989, cujo título é *Os Cães do Paraíso*, da editora Casa Maria.

<sup>17</sup> O termo é fruto de discussões e definições controversas, algumas vezes são muito totalizantes, outras pouco abrangentes. Sobre a definição em si do termo, Rodrigues (2008, p. 03) afirma: “O legado desta potência, grosso modo, [...], seria um movimento comum no intuito de sobrepujar as centralizações, as universalizações abusivas, esses gestos efetuados pela Razão, pelo meta-discurso ocidental, que, ao visarem um estatuto de “verdade” universal, operam totalizações redutoras.”.

<sup>18</sup> Em sua tese defendida em 2008, Gilmei Francisco Fleck (p. 57-58), faz um levantamento dos romances escritos entre 1840 e 2007 que tem como temática o descobrimento da América e Cristóvão Colombo como uma das personagens principais. Isso é feito em relação tanto ao universo literário hispânico como ao norte-americano. São, nessa pesquisa, elencados 37 romances que correspondem a essa delimitação, revelando, pois, que a temática passou a ser uma das mais exploradas pelas escritas híbridas desde 1840.

<sup>19</sup> Nossa tradução: O que se realizou na América não foi nem a permanência do mundo indígena, nem a prolongação da Europa. O que aconteceu foi outra coisa e por isso foi Novo Mundo desde o início. A mestiçagem começou de imediato pela língua, pela cozinha, pelos costumes. Entraram novas palavras, novos alimentos, novos usos.

## Referências

BERND, Zilá. (Org.) *Escrituras híbridas: estudo em literatura comparada interamericana*. Porto Alegre: Ed. UFRS, 1998.

COLOMBO, Cristóvão. *Diários da Descoberta da América*. Trad. Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 1998.

ESTEVES, Antônio R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo: (1975-2000)*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia. *Historia y novela: poética de la novela histórica*. 2 ed. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, S. A., 2003.

FLECK, Gilmei Francisco. Latino-americanidade: um conceito em construção. In: SILVA, M. L. (Org.) *Linguagem e Interação I*. Maringá: Clichetec, 2009, p. 27-51.



GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega Universidade, s/d.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MENTON, Seymour. *La Nueva Novela Histórica de la América Latina: 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MUSICK, John R. *Columbia: a Story of the Discovery of America*. New York: Worthington's International Library, 1892.

O'GORMAN, Edmundo. *La Invención de América*. Mexico: 63 Lecturas Mexicanas, 1984.

POSSE, Abel. *Los perros del paraíso*. Buenos Aires: Emecé, 1983.

POSSE, Abel. *Os cães do paraíso*. Trad. Vera Mourão. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial, 1989.

## **CONCEIÇÃO EVARISTO – O RETRATO DA MULHER BRASILEIRA ATRAVÉS DA NARRATIVA “OLHOS D’ÁGUA”**

**Autor:** Einetes Spada (UNIANDRADE)

**Orientador:** Prof. Dr. Paulo Sandrini (UNIANDRADE)

Este artigo comenta a obra “Olhos d’água”, de Conceição Evaristo. Essa ficção mostra a trajetória da escritora negra, mineira de Belo Horizonte. A partir dos contos da obra, narra-se sua produção literária e crítica. Aborda situações sociais, crueldades do racismo e infância. Ressalta ainda as questões do preconceito racial associado ao preconceito contra a mulher. Segue em frente, com coragem, ao tratar de homossexualismo, pobreza e prostituição, a subalternização imposta pelo escravismo colonial. Exemplo de superação, esses contos retratam parte de uma cruel realidade brasileira. No decorrer da narração memórias se fundem e um tema presente na vida da narradora vem à tona: a fome. As histórias narradas normalmente se passam em comunidades e/ou favelas. Muitas delas acabam em morte. Histórias duras, que inspiram tristeza em diferentes histórias de meninos e meninas, herdeiros e herdeiras de mães sem nome. Conceição Evaristo, militante no movimento negro, nos reporta a histórias mineiras, associa a literatura à realidade dessa problemática parcela da sociedade.

**Palavras-chave:** Conceição Evaristo; problemas sociais; desvalorização da mulher, submissão;

## Introdução

*“Águas de mamãe Oxum! Rios calmos, mas profundos e enganosos para quem contempla a vida apenas pela superfície. Sim, águas de Mamãe Oxum”.*

A partir deste fragmento da autora da obra “olhos d’água” de Conceição Evaristo busca-se estudar inicialmente a vida.

Ela nasceu em 1946, em uma favela na cidade de Belo Horizonte. Filha de uma lavadeira, levou sempre em consideração o interesse da mãe em relatar suas dificuldades diárias, assim inspirou-se a escrever. Valorizava as histórias contadas no contexto familiar. No decorrer de sua vida sofreu preconceito racial. Para tanto retrata tal situação em vários de seus escritos.

É mestre em literatura brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e doutora em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense. Nos anos 1980, a autora toma conhecimento das atividades do Grupo Quilombhoje e da publicação, em São Paulo, da série *Cadernos Negros*. Esse é um momento de efervescência dos movimentos pela igualdade racial, com mobilizações nas principais capitais brasileiras. É também tempo de descoberta da escrita literária como trabalho de processamento e depuração, com rascunhos e mais rascunhos recheando suas gavetas.

As narrativas da autora apresentam relatos de lágrimas e de dor, de homens e mulheres, coloca sentimento, violência, fé e morte. Se em cada uma dessas histórias as lágrimas não param de rolar, de mistura com o vermelho do sangue, ao mesmo tempo, na essência de sua criatividade, a voz da autora também não se permite calar.

Uma das mais importantes escritoras negras da atualidade não figura nas prateleiras das grandes livrarias no país, tampouco nos grandes manuais de literatura brasileira. Ficcionalista e grande ensaísta. Luta pela

literatura, mostra o empobrecimento da mulher negra. Para melhor compreensão e entendimento das diferenças e preconceitos sociais e raciais presentes na sociedade brasileira.

Através de entrevistas e informativos percebe-se que Conceição Evaristo busca apoio a órgãos para expor sua obra, pela primeira vez a editora Pallas publica sua obra sem que a autora invista. A publicação da obra foi realizada com recursos do Edital de Apoio à Coedição de livros e autores negros da Fundação Biblioteca Nacional, do Ministério da Cultura em parceria Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade racial da Presidência da República.

Todo percurso do livro a autora tem como personagem central a figura feminina, sua força, coragem, sofrimento, discriminação, preconceito, entre outros.

A obra de Conceição Evaristo tem o objetivo claro de revelar a desigualdade velada em nossa sociedade, de recuperar uma memória sofrida da população afro-brasileira em toda sua riqueza e sua potencialidade de ação.

### **A narrativa “Olhos d’água”**

Busca-se compreender e analisar a legitimidade e alteridade de quem escreve, por esse motivo, o “eu” na sua forma individual só pode existir através de um contato com o “outro”. A literatura é vista de forma criativa e atuante na mobilização das palavras e diferentes propósitos. Ou seja, como a personagem é representada. Quando a autora diz:

Decifrava o seu silêncio nas horas de dificuldades, como também sabia reconhecer, em seus gestos, prenúncios de possíveis alegrias. Naquele momento, entretanto, me descobria cheia de culpa, por não recordar de que cor seriam seus olhos. Eu achava tudo muito estranho, pois me lembrava nitidamente de vários detalhes do corpo dela. (EVARISTO, 2015, p. 16)

No primeiro conto de obra percebe-se que a autora imerge na história como se fosse a sua própria história. É possível que coloque a verossimilhança, ou seja, associar a ficção à realidade. Pois quando relata situações difíceis em sua vida e as lembranças vinham à cabeça. Para Walter Benjamim a memória do passado deve complementar a observação atual para compreender o seu tempo. Observava cada detalhe, para relatar em seu diário, quando se reporta “às vezes as histórias da infância de minha mãe confundiam-se com as da minha própria infância” (EVARISTO, 2015, p. 16). A ancestralidade ligada à voz autoral também se manifesta no ato de se recordar das mulheres de sua família e de suas ancestrais desde a África. Saíra de minha casa em busca de melhor condição de vida para mim e para minha família: ela e minhas irmãs tinham ficado para trás. Mas eu nunca esquecera a minha mãe. Reconhecia a importância dela na minha vida, não só dela, mas de minhas tias e todas as mulheres de minha família. Então nesse caso a autora fica bem próxima à sua realidade, ou seja, a literatura fornece representações da realidade, mas sim, estas não são representadas no conjunto das perspectivas sociais.

De acordo com BRAIT (2010, p. 29), o texto literário é objeto de estudo de diversas vertentes literárias e linguísticas, as quais tem contribuído para caracterizar e articular língua e literatura, levar em consideração fatos históricos, povos, línguas, culturas de um país. A literatura é mobilizada e explorada para expressar e justificar a existência humana.

Portanto a autora Conceição leva o leitor para sua narrativa quando expõe o seguinte:

Lembro-me ainda do temor de minha mãe nos dias fortes de chuva. Em cima da cama, agarrada a nós, ela nos protegia com seu abraço. E com os olhos alagados de prantos balbuciava rezas a Santa Bárbara, temendo que o nosso frágil barraco desabasse sobre nós. E eu não sei se o lamento-pranto minha mãe, se de o barulho da chuva...sei que tudo me causava a sensação de que nossa casa balançava ao vento. (EVARISTO, 2015, p. 17)

No fragmento acima percebe-se o uso de primeira pessoa, discorre detalhes de uma rotina de uma família comandada pela mãe, e que esta é o porto seguro dos filhos. Mostra as dificuldades, medo e a pobreza. A religiosidade/fé também são retratadas. Aspiravam por melhores condições de vida, aparecem personagens e enredos, com muitas razões de choros e angústias. Aliás, é um conto muito lacrimajante, pode-se dizer, onde praticamente todos choram por alguma razão, menos de alegria.

A narrativa ou atividade de escrita exige mais do que talento, escrever requer observação, conhecimentos, vivência, pesquisa e planejamento, construção e reconstrução. Produzir escritos demonstram relações ambíguas que mantêm e expõe detalhes que envolvem o escritor e posterior recepção do leitor.

No conto “Ana Davenga” a narrativa reporta-se à exposição da mulher. Ela ousa escrever sobre situações vividas por tantas mulheres mundo afora.

Davenga parecia ter mesmo o poder de se tornar invisível. Um pouco que ela saía para buscar roupas no varal ou falar um tantinho com as amigas, quando voltava dava com ele, deitado na cama. Nuzinho. Bonito o Davenga vestido com a pele que Deus lhe deu. Uma pele negra, esticada, lisinha, brilhosa. Ela mal fechava a porta e se abria todinha para o seu homem. Davenga! Davenga! E aí acontecia o que ela não entendia. Davenga que era tão grande, tão forte, mas tão menino, tinha o prazer banhado em lágrimas. Chorava feito criança. Soluçava, umedecia ela toda. Seu rosto, seu corpo ficavam úmidos das lágrimas de Davenga. E todas as vezes que ela via aquele homem no gozo-pranto, sentia uma dor intensa. (EVARISTO, 2015, p. 23)

Conceição coloca a sensualidade, desejos, é uma mistura de sentimentos abordados no referido conto. De certa forma “Davenga” era famoso por ser o chefe da vila/bairro. Aparece medo, exploração sexual,

pois no decorrer da narrativa percebe-se que neste espaço a personagem “Ana” passa por momentos de sofrimento e de amor. Ela passa a dizer que gosta de Davenga, pois havia temor no ar. Ele representa um homem bruto, voraz e briguento. A autora nos coloca a morte. Finaliza o conto com o fim do casal. Quando diz: “Na favela os companheiros de Davenga choravam a morte do chefe e de Ana, que morrera ali na cama, metralhada, protegendo com as mãos um sonho de vida que trazia na barriga”. (EVARISTO, 2015, p. 30)

Através do conto “Duzu-Querença” a autora elabora e articula o conhecimento diário. Declara de fato a prostituição, quando aborda:

Teve um momento em que o homem chamou por ela. Vagarosamente ela foi se aproximando. Ele, em cima da mulher, com uma das mãos fazia carinho no rosto e nos seios da menina. Duzu tinha gosto e medo. Era estranho, mas era bom. Ganhou muito dinheiro depois. Duzu voltava sempre. Vinha num entrar-entrando cheio de medo, desejo e desespero. Um dia o homem estava deitado nu e sozinho. Pegou a menina e jogou na cama. (EVARISTO, 2015, p. 33)

Conceição se reporta à crítica social, expõe a situação feminina. Destaca as mulheres que saem do interior e vão à cidade em busca de dias melhores e se deparam com esse tipo de “trabalho”. Ela questiona a legitimidade da representação da mulher subalterna, objeto de uso, escravidão sexual, ou seja, silenciar para obter alguma renda. Também a presença de mistura de prazer com compromisso de trabalho. (Shimidt, 2006, p.12) complementa que “a tendência de desvalorizar o mérito do trabalho das mulheres é ainda marcante, pois a subordinação das mulheres só pode ser compreendida à luz de um projeto de nação contou com o apagamento dos registros de todos os tipos de opressão”.

A narradora mostra as questões de prole, ou seja, mulheres exploradas, pobres, sem instrução quando coloca que Duzu teve nove filhos, e que estes estavam espalhados pela sociedade e na sequência chegam os netos. A escritora nos mostra que a referida personagem vive

toda a vida no morro/favela e por último também morre. Associa os sonhos à realidade.

No decorrer da narrativa há presenças de metáforas, figura de linguagem, observa-se que a escritora utiliza esse recurso de expressão para enriquecer e ampliar o significado do texto literário. Como: “Duzu voava no alto do morro, voava quando perambulava pela cidade. Voava quando estava ali sentada à porta da igreja” (EVARISTO, 2015, p. 35).

A violência cotidiana é retratada quando a autora discorre o conto “Maria”, um dos mais fortes da obra “olhos d’água”. Mostra mistura de paixão, amor, saudade, sensibilidade, miséria e tristeza. É possível verificar quando a narradora coloca que:

o homem sentou-se a seu lado. Ela se lembrou do passado, do homem deitado com ela. Da vida dos dois no barraco. Dos primeiros enjos. Da barriga enorme que todos diziam gêmeos, e da alegria dele. Que bom! Nasceu! Era um menino! E haveria de se tornar um homem. Maria viu sem olhar, que era o pai de seu filho. Ele continuava o mesmo. (EVARISTO, 2015, p. 40)

Situações que parecem verídicas aos olhos do leitor, ou seja, naturais. Então (BARTH, 2010, p. 37) nos diz que a literatura é a porta de entrada e percepção de que a língua tem uma magia: a de dar forma e existência ao que sentimos e somos, às relações de grupos como um todo. A literatura nos leva as profundezas do texto, fazendo com que estivéssemos vivendo tal situação.

Segundo BAKHTIN, p. 25, em uma obra literária cada palavra tem em vista a compenetração e acabamento, mas esse ou aquele elemento pode predominar. Deve-se examinar os valores plástico picturais e espaciais que são transgredientes à consciência e ao mundo do personagem, à sua diretriz ético-cognitiva no mundo.

Ainda na sequência do conto “Maria” os leitores deparam-se outra vez com a crueldade, preconceito racial e feminino quando a narradora expõe o seguinte fragmento:



A primeira voz, a que acordou a coragem de todos, tornou-se um grito: Aquela puta, aquela negra safada estava com os ladrões! O dono da voz levantou e se encaminhou em direção à Maria. A mulher teve medo e raiva. Que merda! Não conhecia assaltante algum. Não devia satisfação a ninguém. Olha só, a negra ainda é atrevida, disse o homem, lascando um tapa no rosto da mulher. Alguém gritou: Lincha! Lincha! Lincha!.... (EVARISTO, 2015, p. 42)

A partir do discurso acima percebe-se que a literatura encontra possibilidades expressivas presentes na língua e nas variações escritas e orais e seus efeitos. A literatura transformada em arte, que há de mais livre, trabalhar com a língua.

A autora se utiliza de uma linguagem simples, coloquial, traz um evento comum (assaltos), que ocorre diariamente na sociedade, em geral em cidades/ou metrópoles. Como já foi comentado apresenta a discriminação e o medo. Uma confusão de sentimentos, saudades e amor pelo monstro. Paga caro por engolir em silêncio a tamanha admiração pelo “seu homem”.

O conto “Quantos filhos Natalina Teve?” nos remete a refletir sobre os problemas sociais mais comuns e preocupantes da sociedade contemporânea, a gravidez na adolescência, aborto e o estupro.

De acordo com dados do IBGE (Instituto de Geografia e Estatística, 2010) a taxa de adolescentes no Brasil pode ser considerada, dadas as características do contexto de desenvolvimento brasileiro, sendo observado um viés de renda, raça/cor e escolaridade neste tipo de gravidez.

Adolescentes pobres, negras ou indígenas e com menor escolaridade tendem a engravidar mais que outras adolescentes. Adolescência e gravidez juntas podem acarretar sérias consequências ao contexto familiar. Envolvem crises e conflitos, o enfrentamento às dificuldades financeiras e emocionais. Conforme Neusa Guareschi, a vida

da mulher não é boa e que há situações ruins que elas precisam enfrentar em sua vida diária. A prole numerosa, maridos alcoolistas e desempregados, bem como a violência doméstica, somadas às precárias condições em que vivem, são os principais aspectos que as meninas indicam como os que tornam muito difícil a vida das mulheres. Como consequência ocorrem muitos abortos. No referido escrito a autora diz:

Natalina sabia de certos chás. Várias vezes vira a mãe beber. Sabia também que às vezes os chás resolviam, outras vezes não. Escutava a mãe comentar com as vizinhas: - Ei fulana, o troço desceu! – E soltava uma gargalhada aliviada de quem conhecia o valor da vida e o valor da morte. Natalina preparou os chás e tomou durante vários dias. Ela ficava em casa cuidando dos irmãos menores. Ia fazer catorze anos. Uma coisa estava lá dentro da barriga dela e ia crescer, crescer até um dia arrebentar no mundo. Não, ela não queria, precisava se ver livre daquilo. (EVARISTO, 2015, p. 44)

Para muitas jovens, não há perspectiva no futuro, não há planos de vida. Somado a isso, a falta de orientação sexual e de informações pertinentes. São persuadidas pela mídia que passa às adolescentes a intenção de sensualidade, libido, beleza, liberdade sexual, além de ser a fase de se deixar levar por impulso, sem pensar nas consequências, assim aumenta ainda mais a incidência de gestação juvenil.

Ainda segundo Guareschi (1999) comenta em entrevistas com meninos da favela que estes parecem culpar homens e mulheres por terem demais bebês. Eles acreditam que é irresponsabilidade dos pais e mães terem filhos e filhas quando sabem que não possuem condições para sustentá-los.

Ainda no conto “Quantos filhos Natalina Teve?” a narrativa apresenta uma segunda situação. A personagem Natalina já havia engravidado duas vezes, então o casal a quem a personagem prestava

serviços queria filhos. Aí Natalina (personagem) engravidada do patrão com a permissão da esposa que sonhava em ser mãe. Pode-se observar o fragmento que nos diz sobre a referida passagem:

Deitaria com o patrão, sem paga alguma, tantas vezes fosse preciso. Deitaria com ele até a outra se engravidar, até a outra encontrar no fundo de um útero, que não o seu, algum bebê perdido no limiar de um tempo que só a velha Praxedes conhecia. A patroa chorava, mas parecia um pouco mais aliviada. Natalina levantou rápido e foi ao banheiro, na boca uma saliva grossa. Eram os primeiros enjooos que já começavam. A patroa de Natalina passou a viajar sozinha. O patrão ficava no quarto dele, de noite levantava e ia buscar Natalina no quarto da empregada. Não falavam nada, naqueles encontros de prazer comido. (EVARISTO, 2015, p. 47)

Depois de ter dado o filho ao casal foi esquecida, mas ela nem se importou. Doou sua fertilidade para que a outra pudesse inventar a criação e se tornou depositário de um filho alheio. A personagem “Natalina” teve mais uma gravidez, porém fruto da violência, ou seja, de um estupro.

Como tantas mulheres por aí afora observa-se que fica sozinha, sem depender de ninguém, ou seja, com total responsabilidades na criação do filho que lhe resta. Mais uma vez o desfecho do conto é de que a morte está presente, onde a personagem “Natalina” mata o homem que a assaltou e a violentou e ainda deixa de recordação o filho. Então a narradora expõe essa problemática que é comum na sociedade contemporânea.

Segundo (BAKHTIN, p.51) a personagem é fechada e seus limites são delineados: age, sofre, pensa, nos limites de sua imagem como realidade. A imagem que se constrói no mundo do autor, objetiva a relação à consciência do personagem. A referida construção pressupõe uma sólida posição exterior, ou seja, o campo de visão do autor.

Na sequência de leituras dos contos a narradora expõe em “Beijo na face”, questões de ciúmes, desconfiança, traições, situações conjugais conturbadas. Conceição nos coloca que:

(...) numa noite, o marido, julgando que ela estivesse dormindo, falava alto na sala ao lado e sem querer ela ouviu todo o teor da conversa. Ele pedia notícias de todos os passos dela. Depois a confirmação foi se dando pelas notícias que ele trazia. Ela tinha visto em tal e tal lugar. Salinda entendeu o comportamento do marido. Estava a vigiá-la, mas ao invés de agir em silêncio, vinha de própria voz alertá-la. Era como se ele buscasse retardar um encontro com a verdade. (EVARISTO, 2015, p. 53)

O adultério geralmente é objeto de forte reprovação moral e religiosa, sendo ao longo da história constantemente punido pela sociedade. Mas apesar deste fato os casos de adultério sempre existiram e continuam a existir, alguns dizem que este fenômeno se deve às nossas origens, apoiando-se no fato de que este comportamento é algo bastante recorrente aos primatas. O ato do adultério sempre foi encarado de maneiras distintas por diversas sociedades, sendo tratado com o mais extremo rigor por algumas e considerado como um ato totalmente aceitável por outras. Neuza Guareschi nos coloca que questões relacionadas à fidelidade conjugal parece ser diferente para as mulheres de níveis socioeconômicos mais baixos. A reprodução de certos valores sociais e morais da família é às vezes mais explícita nessa classe social do que nos níveis socioeconômicos médio e alto. Então a narradora expõe o ápice da descoberta:

O telefone tocou. Levantou preparada, sabia que era ele. Do outro lado do fio, com uma voz forçosamente calma, o marido anunciou que já sabia de tudo. Perguntou se ela havia esquecido de os olhos da noite podem não ser somente estrelas. Outros olhos existem; humanos vigiam. E riu debochando do descuido dela e da tia. (EVARISTO, 2015, p. 56/57)

No decorrer da obra a narradora-personagem nos remete a refletir num trabalho de construção e reconstrução dão voz e vez a sujeitos ambientes nunca representados de fato. Ela vive o plano da existência. Menciona através de sua experiência como leitora e produtora de poesia/prosa a carga poética que contribui para as narrativas com temáticas contundentes quanto as condições femininas.

De acordo com Guareschi (1999) as meninas lutam para adquirir uma situação diferente de suas mães e de outras mulheres da comunidade, percebe-se através de suas ações, mesmo que estas não reflitam em movimento feminista, as meninas de baixo nível socioeconômico ou de favelas expressam desejo de conquistar espaços sociais e organizar-se para promover transformações econômicas, sexuais, sociais em suas vidas, mostrar que podem construir suas identidades de diversas maneiras, inseridas em um processo de conscientização em torno das relações sociais de gênero.

De certa forma o enredo mostra a posse do esposo quando avisa que os filhos pertenceriam a ele, ou seja, condena de fato o ato da mulher, mesmo que ela seja a mãe. Em suma o machismo predomina e sem dúvidas a mulher é condenada pela sociedade, ninguém se importa sobre seus sentimentos e prazeres.

Características surrealistas aparecem no referido conto quando a narradora-personagem coloca que “o finito se eternizava” também “uma presença incrustada nos poros da pele e da memória”.

A autora dedica o conto “O cooper de Cida” às mulheres atuais. Na maioria são filhas, esposas, donas de casa, profissionais liberais e ainda precisam cuidar da aparência. São muitos compromissos e funções que assumiram na sua plenitude. As atribuições se multiplicaram a partir do momento em que decidiram trabalhar fora, além de cuidar da família e da casa.

A narrativa nos apresenta características da mulher que chega à cidade grande, ou seja, na capital. Uma nova performance feminina quando leva aos leitores:

Aos dezessete anos, um emprego, o primeiro, arranjado por um tio, permitiu que ela viesse para a capital. A vida seguia no ritmo acelerado de seu desejo. Trabalho, trabalho, trabalho. O dia entupido de obrigações. A noite festejada por encontros de rápidos gozos. Os amores tinham de ser breves. Cursos, estudos, somente aqueles que proporcionassem efeitos imediatos. (EVARISTO, 2015, p. 67)

Convive-se com mulheres tradicionais e pós – modernas. A tradicional que se dedica a realizar os desejos dos filhos, do esposo e demais familiares. Tendência a seguir suas crenças/religião. Inclusive em cumprir o papel de boa esposa e satisfazer o desejo sexual do marido.

No entanto a mulher pós-moderna é senhora do seu desejo, é anti-santa, e a meta de ser mãe fica no horizonte. Ela se assume como dona do seu corpo, ocupa os espaços e administra o seu tempo. Seu corpo, ela usa-o como bem entende. Procura aprimorá-lo com uma malhação ou turbiná-lo com silicone. Ela usufrui das conquistas das mulheres da década de 1970: a pílula anticoncepcional, a masturbação, o amor-livre, e hoje ela toma iniciativa e vai em busca daquilo que almeja. A cada ano conquista seu espaço, ela investe no estudo e na carreira profissional, e aspira um trabalho profissional e poder. Ela quer glamour. Atualmente as mulheres ocupam a maioria dos bancos das universidades brasileiras. Ela opta/decide em quantos filhos terá. O tempo da mulher pós-moderna é bem ocupado e distribuído. As literaturas pós modernas, assim como afro-brasileiras em contra partida, enfatizam a valorização do diferente.

Conceição Evaristo traz no seu conto “Zaíta esqueceu de guardar seus brinquedos”, ela narra e imerge o leitor numa ficção onde se reporta a um modelo de família comum nos morros e ou favelas de cidade grande, mostra de racismo quando diz: “a linda boneca negra, com seu único braço aberto, parecia sorrir desamparadamente feliz”, também a mulher sozinha como a líder da família enfrenta situações delicadas expostas na sociedade como:

Tinha trinta e quatro anos e quatro filhos. Os mais velhos já estavam homens. O Primeiro estava no exército. Queria seguir carreira. O segundo também. As meninas vieram muito tempo depois, quando Benícia pensava que nem engravidaria mais. Entretanto, lá estavam as duas. Gêmeas. Eram iguais, iguaizinhas. A diferença estava na maneira de falar. Zaíta falava baixo e lento. Naíta, alto e rápido. Zaíta tinha nos modos um quê de doçura, de mistérios e de sofrimento. (EVARISTO, 2015, p. 72)

De acordo com (CANDIDO, 2006, p. 30) em que medida, de certa forma a arte ou obra correspondem à realidade. Tenta explicar a arte na medida em que ela descreve os modos de vida e interesses de tal grupo ou classe, verdade epidérmica. Exemplo típico é Martins Pena que descreve tipos criados que indicam e se espelham aos da vida corrente. Ainda apresenta fenômenos que a tornam tão social. Para a sociologia, a poesia política ou o romance de costumes, como é o caso do desenvolvimento de uma linguagem pouco acessível, com a consequente diferenciação de grupos iniciados, e efeitos positivos e negativos nas correntes de opinião. Assim, a primeira tarefa é investigar as influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais. É difícil discriminá-los, na sua quantidade e variedades, mas pode-se dizer que os mais decisivos se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação.

Na sequência do referido conto percebe-se as questões de violência e revolta apresentadas como: “batia nas meninas, reclamava do barraco pequeno, da vida pobre, dos filhos, principalmente do segundo”. (EVARISTO, 2015, p. 72) O pavor, preocupação, situações reais colocadas na ficção, sendo a verossimilhança perfeita. Outro momento narrado pertinente é: “de noite julgou ouvir alguns estampidos de bala ali por perto. Logo depois escutou os passos apressados do irmão que entrava. (EVARISTO, 2015, p. 73)

Para Dostoiévski in (BAKHTIN, p.54) a verossimilhança do seu discurso interior sobre si mesma em toda sua pureza, mas para ouvi-lo e mostrá-lo, para inseri-lo no campo de visão de outra criatura, torna-se necessário violar as leis desse campo de visão, pois um campo normal de visão tem capacidade para absorver a imagem objetiva de outra criatura mas não outro campo de visão em seu todo.

As histórias da narradora/autora são emocionantes, em que os mais variados personagens choram e nos fazem chorar.

Dostoiévski in (BAKHTIN, p.56) diz que a palavra do autor se contrapõe à palavra com total genuidade da personagem. Por isso surge a colocação da palavra do autor, o problema, sua posição artístico-formal em face a palavra do herói.

Assim percebe-se no conto “Di lixão” onde a narradora expõe cenas dramáticas, tristes, de abandono quando nos informa no fragmento:

Pela primeira vez, depois de tudo, se lembrou da mãe. Ainda bem que aquela puta tinha morrido! Ele sabia quem havia matado a mulher. Tinha visto tudo direitinho. Na polícia negou que estivesse por perto, que suspeitasse de alguém. Depois de três ou quatro idas à delegacia, os policiais acabaram por deixá-lo em paz. Ele sabia quem. Pouco importava. Que deixassem o homem solto. Não gostava mesmo da mãe. Nenhuma falta ela fazia. Não aguentava mais a fala dela. (EVARISTO, 2015, p. 78)

Observa-se que a linguagem utilizada é simples, de acordo com BRAIT (2010) a cada leitura o olhar concentra-se em tudo que diz respeito à linguagem, considerando os excertos literários, que enriquecem a maioria dos textos, como pretextos para chegar a linguagem do cotidiano. Aborda e reconhece que conceitos centrais do pensamento bakhtiniano, como é o caso de signo ideológico, enunciado concreto/enunciação, gêneros, dialogismo, responsabilidade surgem não apenas da formação filosófica e linguística, mas também da formação literária. A tradição que vincula língua e literatura, construíram os pilares da concepção bakhtiniana da linguagem.



Ainda em “Di lixão” utiliza-se mais expressões simples, cotidiana como:

Naquele dia a mãe havia puxado a bimbina dele. Agora ele era grande, experimentado na vida. Tinha levado um chute no saco, nos ovos. E doía para cacete. A vontade de mijar se confundia com a dor. Naquela época, pensava que a bimbina só servia para mijar, mijar, mijar. Agora não! Tinha crescido, a bimbina se transformado em pau, cacete. Há muito tempo havia descoberto que bimbina grande, em pé, tinha outro fazer. Tinha experimentado isto nos quartos daquelas putas. (EVARISTO, 2015, p. 79)

A linguagem utilizada, sem preocupar-se com concordâncias e ou verbalização adequadas.

Refere-se de forma degradante às mulheres, às prostitutas. Como os escritos de Conceição são marcados por momentos tristes novamente “Di lixão” mostra meninos de rua, ou seja, residentes embaixo de marquises ou viadutos, rodeados de miséria, fome, abandono, medo, doenças e acabam sempre em tragédia seguida de morte.

Para compreender a linguagem da narradora/autora vamos percorrer o conto “A gente combinamos de não morrer”, ela dá ênfase e afincos à morte. Coloca aos leitores passagens dramáticas/tristes. Discorre cenas de sofrimento materno. Ela consegue persuadir seus leitores, leva à emoção, ou seja, aproxima realidade/ficção. Ela imerge com fatos vivenciados através das mídias diárias. Um dos problemas que aflige a sociedade e movimenta milhões diariamente, quando se refere a droga. Na narrativa expõe:

Medo, coragem, coragemedo, coragemedo de dor e pânico. A festa está se dando. Balas enfeitam o coração da noite, não gosto de filmes da tevê. Morre e mata de mentira. Aqui não. Às vezes a morte é leve como a poeira. E a vida se confunde com um pó branco qualquer. Às vezes é uma fumaça adocicada enchendo o pulmão da gente. (EVARISTO, 2015, p. 100)

A autora nos remete de modo geral a dar uma volta pela sua produção, se reporta de forma clara com relação “ao negro”, ou seja, o preconceito existente em nossa sociedade. Sabe-se que o racismo constitui, um mecanismo fundamental de poder utilizado historicamente para separar e dominar classes, raças, povos e etnias. Em seus escritos, procura evidenciar as dificuldades, as lutas e as resistências sofridas pelos negros. Seu desenvolvimento se deu desde a colonização com a vinda de Africanos ao Brasil. Conceição nos coloca na obra assim:

Não gosto de ver os crimes, roubos e nem noticiários de guerra. Novela me alivia, é a minha cachaça. Hoje me lembro que exatamente hoje, há cinco anos, meu filho desceu o morro e caiu. Idago era tão bonito! Podia trabalhar na televisão, feito aquele negro que é ator. Podia ser cantor também. Tinha o dom. Cantava e assobiava tão bem quando menino. Foi crescendo e ficando cada vez mais calado, irritado, brigando sempre comigo e com a irmã Bica. Tudo amolava Idago. Lembrei da musiquinha que aprendi com a minha mãe e acho que ela aprendeu com a mãe dela. Um dia Idago cantou assim para mim: Uma mãe amola muita gente, uma irmã amola a gente, um inimigo amola a gente, um policial amola a gente e foi dizendo uma porção de coisa que amolava a vida dele, o mundo era só amolação. (EVARISTO, 2015, p. 102)

Suas narrativas são marcadas por intensa dramaticidade e conduzidas de forma a transpor para a literatura toda a tensão inerente ao cotidiano dos que estão permanentemente submetidos à violência em suas diversas modalidades. Barracos e calçadas, casas de meretrizes e delegacias compõem o território urbano em que se defrontam os excluídos, deixam nítida na mente do leitor qual a cor da pobreza brasileira. Seus contos aliam a denúncia social a um lirismo trágico, que remete ao mundo íntimo dos humilhados e ofendidos, tomados como seres sensíveis, marcados não apenas pelos traumas da vida, mas também por desejos, sonhos, lembranças.

Na ficção de Conceição há expressões verbais de natureza social, as quais embatem entre si, lutam umas com as outras, e assim exibem suas variadas opiniões sobre algo. Em sua obra, porém, os dilemas permanecem, nada é solucionado.

## **Considerações finais**

A obra de Conceição Evaristo “olhos d’água” tem como temática um percurso narrativo das suas histórias, ambientadas no jeito simples de mulheres e homens. A autora chama a atenção pela construção de personagens e falas carregadas de segredos e memórias. Mulher negra, forjada na lida difícil do dia a dia, teve uma infância dura e pobre.

É forte a figura da mãe, esta que sempre aparece como sustentadora e condutora da formação familiar. Também filhas, avós, amantes. Todas evocadas em seus vínculos sociais, sexuais, numa pluralidade que constituem a condição humana. São relatos recheados não só de lágrimas e de dor, na perspectiva de crianças, homens e mulheres, mas de sentimento, violência e de fé nas figuras dos Orixás, Oxum.

Obra construída no gênero conto, trabalha com recortes que evidenciam a identidade afro-brasileira, carga de sentimento poético. Na voz da narradora/personagem traz a saudade da mãe e busca saber a cor de seus olhos. Criatividade incrível. A cada uma das histórias faz com que as lágrimas rolem. Entretanto, é fundamental para representar a proximidade da voz que narra aos acontecimentos que se desenvolvem vorazmente diante dos olhos/ouvidos do receptor.

São muitas as passagens marcantes de “Olhos d’água”: um livro revelador, impactante, forte, une a poética à ficção. Sem dúvida, Conceição Evaristo se revela uma importante escritora da nossa atualidade.

CÂNDIDO (2006, p. 31) diz “A obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua posição. Mas por motivo de clareza prefere relacionar ao artista os aspectos estruturais propriamente ditos”.

## Referências

BAKHTIN, Mickhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 3ª ed. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. UFF – USP.

CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9ª ed. Ouro sobre o azul. Rio de Janeiro. 2006.

BRAIT, Beth. *Literatura e outras linguagens*. São Paulo: Contexto, 2010.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. 1 ed. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca nacional, 2015.

GUARESCHI, N. M. F. *Mulheres e as angústias do cotidiano: a versão de meninos e meninas*. Cadernos de Educação, Pelotas, v. 8, n. n.13, p. 35-48, 1999.

MIRANDA, Adelaide Calhman. *Memória e cidade na narrativa brasileira contemporânea de autoria feminina*. p. 89, 2006.

PLATONOW, V. *Gravidez na Adolescência Diminui, Diz IBGE*. Disponível em: <http://www.brasil247.com/pt/247/brasil/124656/Gravidez-na-adolesc%C3%A4ncia-diminui-diz-IBGE.htm>. Acesso em: 22 de abril, 2016.

## **REESCRITURA, RECICLAGEM CULTURAL E PROCESSO: AS MÚLTIPLAS TEXTUALIDADES DE *RÚTILO NADA* DE HILDA HILST**

**Autora:** Eliza Pratavieira (UNIANDRADE)

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

**Resumo:** A ideia de reescritura, reciclagem cultural e processo se colocam como pontos fundamentais na produção da escrita ficcional de Hilda Hilst. Esses procedimentos são as bases da criação de todo o seu projeto literário e estão presentes em pelo menos três níveis de sua experiência compositiva: o processo de reescritura da própria produção; a ideia de reciclagem cultural presente no ato de pensar a tradição como matéria de composição e o *work in progress* como atitude poética. Desta forma a autora cria em seu processo uma série de sobreposições textuais, construindo uma paisagem híbrida. A investigação destas questões será feita a partir da leitura de *Rútilo nada*, texto editado pela Editora Pontes, publicado em 1993 e vencedor do prêmio Jabuti de 1994, na categoria conto. Nesta leitura será apresentado um mapeamento das diversas textualidades que compõe o texto hilstiano a partir das teorias de Antoine Compagnon, Linda Hutcheon e Renato Cohen.

**Palavras-chave:** Reescritura; Reciclagem Cultural; Processo; Hilda Hilst.

### **Introdução**

Hilda Hilst faz de sua prosa um território de legitimação de pluralidades, assim, procedimentos como a reescritura, a reciclagem cultural e o processo se tornam bases da criação de sua ficção. Esses elementos se apresentam no projeto em pelo menos três esferas: a

reescritura da própria produção, a aproximação entre textos indicam que há um movimento de revisão contínuo, e que a publicação de um texto não é necessariamente o fim de seu processo compositivo. A tradição como matéria de criação, ou os processos de reciclagem cultural que se colocam na escrita de Hilst a partir do diálogo constante com períodos literários antigos e recentes. E por fim, o processo enquanto poética: a pesquisa formal de Hilst envolve práticas como a montagem, a colagem, o fragmento, a descontinuidade, a fusão, o corte, a ruptura, o rasgo e a costura. São elementos indicativos de uma poética do processo, que transformam a experiência de escrita, (e consequentemente de leitura), em um campo aberto, orgânico, passível de transformações constantes.

*Rútilo nada* é um texto de transição no contexto de produção de Hilda Hilst. Publicado em 1993, está situado entre dois momentos importantes do projeto ficcional: o desbunde pornográfico e o encerramento. *Rútilo nada* é portanto um texto escrito numa fase madura e que abre caminhos para o fim de uma trajetória extensa, percorrida durante vinte anos de trabalho contínuo, e que envolvem doze das trinta e três publicações que compõe o seu projeto literário. *Rútilo nada* é lançado em 1993, pela editora Pontes, num volume que incluía também *A obscena senhora D* e *Qadós*. *Rútilo nada* teve alguma circulação internacional: foi traduzido para o espanhol em 1994 por Liza Sabater e publicado em Nova York. Traduzido para o inglês por David William Foster e publicado na coletânea *Urban Voices: Contemporary Short* no ano de 1999, também em Nova York. Traduzido em 2001 para o alemão, por Mechthild Blumberf, publicado na antologia *Stint. Zeitschrift für Literatur*, em Bremen. A narrativa também recebe algum reconhecimento crítico: leva o prêmio Jabuti em 1994 na categoria conto. É reeditado em 2003 pela Globo, como parte da Coleção das Obras Completas. Com a reedição, um novo movimento de circulação acontece: o texto tem sido descoberto e lido por artistas das mais variadas linguagens, que criam proposições de leituras e promovem o trânsito desta escrita para outras interfaces. Alcir

Pécora, crítico organizador da coleção das Obras Completas, cria uma proposta editorial aproximando *Pequenos discursos e um grande e Rútilo nada* num volume único denominado *Rútilos*. A escolha de Pécora consiste em aproximar as narrativas não pela proximidade temporal em que foram produzidas e publicadas, já que há entre elas um intervalo de quinze anos, mas pela consonância temática e pelas possibilidades de relação entre as formas.

Aproximo, num primeiro momento, *Rútilo nada* e *Lucas, Naim*, uma das narrativas que compõe *Pequenos discursos e um grande*, procurando apontar os indícios do conceito de *Reescritura*, desenvolvido por Antoine Compagnon em *O trabalho da citação*. Na segunda etapa, aproximo *Rútilo nada*, do *Mito de Crísipo*, estabelecendo relações entre a escrita de Hilst e a Antiguidade Clássica, e observo algumas escolhas compositivas que dialogam com as experiências formais da Modernidade. Estabeleço o diálogo entre a escrita de Hilst e a tradição a partir do conceito de *Reciclagem Cultural*, desenvolvido por Linda Hutcheon em *A teoria da Paródia*. E finalizo a leitura com a ideia de poética do processo, aproximando o procedimento de criação literária de Hilst e a experiência performativa. Para tanto utilizo o conceito de *Processo* desenvolvido por Renato Cohen em *Work in Progress na cena contemporânea*. Busco, neste breve exercício, criar um pequeno inventário das textualidades que compõe o trabalho hilstiano, e pontuo algumas possibilidades de leitura.

### **Reescritura: de *Lucas, Naim* à *Rútilo Nada***

*Rútilo nada* está diretamente ligado a uma das narrativas que compõe *Pequenos discursos e um grande*. Trata-se de uma narrativa curta, *Lucas, Naim*, que possui uma forte relação de semelhança com *Rútilo nada*. No fim dos anos 70, Hilst escreve *Lucas, Naim* trabalhando com tensões, vozes e imagens correspondentes as que compõe o *Rútilo nada* no início dos anos 90. Temos, em ambos, a presença da descoberta

do desejo homoerótico, os embates sociais e culturais travados pela experiência de concretização do amor, e a discussão sobre os limites da liberdade, do controle do corpo, e do controle da sexualidade. Não só os temas se aproximam, mas também a forma híbrida e descontínua em que a escrita se constitui. Este trabalho, ligado ao ato da *Reescritura*, vai ser pensado por Compagnon em um dos ensaios de *O trabalho da Citação*. Para Compagnon a reescritura indica uma busca pelo texto ideal, utópico, inatingível. Esse texto ideal, seria uma citação:

Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar é repetir o gesto arcaico do recortar-colar, de inscrição da letra, o suporte do texto manuscrito ou impresso, uma forma da significação e da comunicação linguística. (COMPAGNON, 2007, p. 41).

Para Compagnon, “toda prática do texto é sempre citação” e a citação é algo relacionado a memória arcaica, às origens da relação com o papel (2007, p.41). Em seu ato de *Reescritura*, Hilda Hilst trabalha com as origens de sua ficção, num exercício *menardiano*. Busca, em seu próprio arquivo, uma fonte para a criação de um novo texto:

A obra de Borges representa, sem dúvidas, a exploração mais aguda do campo da reescrita, sua extenuação. Pois se a escrita é sempre uma reescrita, mecanismos sutis de regulação, variáveis segundo as épocas, trabalham para que ela não seja simplesmente uma cópia, mas uma tradução, uma citação. É com esses mecanismos que Borges organiza a violação. “Pierre Menard, Autor de Quijote” um dos contos reunidos sob o título de *Fictions* (Ficções), realiza o ideal do texto e pretende que ele se distinga da cópia. (...) Esse é o ponto limite para o qual tenderia uma escrita que, enquanto reescrita, se concebesse até o fim como devir



do ato de citação. (...) Mas, por ora, se impõe essa questão: quais são os textos que, ao escrever, eu desejaria reescrever? (COMPAGNON, 2007, p. 42-43).

Hilda responde reescreve para trazer à luz *o antes* e *o agora* de seu próprio processo. *Lucas, Naim*, teve sua primeira publicação em 1977, como parte de *Pequenos discursos e um grande*, editado pela Quíron, num volume que abarca as narrativas de *Fluxo Floema* (1970), as narrativas de *Qadós* (1973), além de dez narrativas inéditas, que formam *Pequenos discursos e um grande* (1977). Este volume, denominado *Ficções* inclui ainda, uma leitura desenvolvida por Léo Gilson Ribeiro, um crítico fundamental no processo de legitimação da prosa de Hilda Hilst no sistema literário brasileiro. *Ficções* é uma publicação importante no projeto de Hilst, pois leva o prêmio da associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), em 1977 na categoria Melhor Livro do Ano, e traz visibilidade para as obras anteriores *Qadós* e *Fluxo Floema*. *Ficções* é uma publicação que circula, e a escolha por um de seus fragmentos, parece significativa.

Em *Lucas, Naim*, temos a descoberta do amor homoerótico entre Lucas, um homem maduro e o jovem Naim. A concretização do amor envolve uma série de conflitos interiores, que culminam no suicídio de Lucas, que salta da janela do apartamento onde parece estar confinado com seu amante Naim. *Lucas, Naim* é formalmente constituído a partir das vozes desses dois personagens, que ora dialogam e ora se revezam, se misturam, se fundem no fluxo de consciência. O fluxo se interrompe com o ato trágico de Lucas.

Em *Rútilo nada*, o texto reescrito, há também a descoberta do amor homoerótico, mas aqui o jovem Naim se torna Lucius Kod, homem maduro, jornalista de posses e filho de um banqueiro, figura maravilhada com a descoberta de uma potência até então desconhecida. E o Lucas maduro da primeira narrativa, se torna o Lucas de *Rútilo nada*, jovem

estudante de história, poeta outsider, namorado da filha de seu amante. O amor entre Lucius e Lucas é concretizado, mas dois conflitos se colocam: a traição da filha e a escandalização do pai, que movido pela ira, forja o estupro de Lucas, experiência de extrema violência, que o leva ao suicídio.

Há uma mudança de postura neste intervalo entre as duas narrativas: se na primeira o aniquilamento é causado por um conflito interior diante da experiência do amor homoerótico, na segunda os conflitos se colocam como forças exteriores, que anulam o estado de encantamento e aniquilam os envolvidos. Da primeira à segunda narrativa há uma mudança de postura: se em *Lucas, Naim* é preciso lidar com os conflitos que o exercício pleno da liberdade trás, em *Rútilo nada* não há qualquer espaço para o exercício da liberdade. Agir de acordo com a natureza, o instinto e o desejo é uma espécie de *hamartía*, que não passa batido numa sociedade que desconhece o corpo, os afetos, e onde toda a violência se justifica na preservação de uma imagem (ainda que falsa) de moralidade e decência. O desfecho trágico de *Lucas, Naim* está ligado ao conflito interior de Lucas, já em *Rútilo Nada*, a tragédia funciona como a resposta de uma sociedade recém saída de um longo processo ditatorial, em que a abertura política, recentemente conquistada, não garante uma abertura a outros modos de ser e estar no mundo. O processo ditatorial se dilui no campo da política, mas uma ditadura moral permanece intacta, e as ferramentas opressivas continuam as mesmas: eliminação pela violência, de qualquer divergência. Aqui, a escolha por uma existência livre dos padrões amorosos/sexuais normativos, se paga com a sanidade e com a própria vida.

Essa estrutura de enredo, que envolve amor, transgressão, dilema ético, e aniquilamento é recuperada da tradição para tocar em pontos como a sexualidade, afetividade, liberdade, criação, experiência, transcendência, poder, política, dinheiro e moral, assuntos que fazem parte do contexto de criação de Hilda Hilst. No campo formal há um salto: se em *Lucas, Naim* Hilda lança mão de recursos como o diálogo e o fluxo de

consciência, em *Rútilo nada* temos o diálogo, o fluxo de consciência, a prosa rítmica, o relato, a carta, e o poema. A presença dessas textualidades são indicativos de um aumento na complexidade formal entre as narrativas do início e do fim do projeto ficcional, e colocam o trabalho de *Reescritura* como uma possibilidade de evidenciar vestígios, marcas, caminhos percorridos, durante as diversas fases da criação de sua literatura em prosa.

### **Reciclagem Cultural: da Antiguidade à Modernidade**

Um pai ama o namorado da filha e concretiza esse amor. Os envolvidos são um homem de trinta e cinco anos, intelectual, que ocupa uma posição de destaque social por ser filho de um banqueiro e um jovem, de vinte anos, estudante, sem posses, poeta. Com este desenho, Hilda cria uma relação com a ideia de *Amor Nobre*, ou a *Pederastia*, prática grega do amor entre um homem maduro e um jovem, baseada não apenas na afinidade sexual, mas principalmente em afinidades de espírito e ideias. A prática é socialmente aceita, desejada e possui caráter pedagógico. A *Pederastia*, era praticada entre mestre e discípulo durante o período de desenvolvimento dos meninos gregos. O historiador Reinholdo Aloysio Ulmann, em seu trabalho, trás alguns dados sobre as práticas amorosas e sexuais na Antiguidade Clássica:

Aliás os gregos não usaram os termos homossexualidade e heterossexualidade (são criação moderna). O contraste entre os parceiros era atitude passiva (*eromenos* = o amado) e atitude ativa (*erastês* = o amante). Com isso abrangiam o que denominamos homossexuais e heterossexuais ou, numa palavra, bissexuais. Em outros termos, para os gregos e também para os romanos (com algumas exceções), a homossexualidade não era uma escolha exclusiva. A possibilidade de ter experiências, quer homossexuais, quer heterossexuais, era permitida aos homens (ao menos teoricamente). O mundo pagão considerava as

relações sexuais entre homens como parte integrante da sexualidade a qual não excluía relação com mulheres, mas considerava-as necessárias, respeitadas e desejáveis. De outra parte, o intercuro sexual entre mulheres (tribadismo) constituía um relacionamento obsceno. Já no século VI a.C. a homossexualidade estava espalhada amplamente pela Grécia. E devido a pouca oposição do povo a esse fenômeno, os atenienses, no século VI antes de nossa era, aceitavam sem problemas, o intercuro sexual entre homens. Perguntando pelo motivo dessa aceitação, por certo podemos dizer que, já anteriormente, os avós, os tios e os pais desta geração já não haviam desaprovado. Porém faz-se mister empregar com cuidado o termo “homossexual”. No período assinalado, vemos, de um lado, florescer virtudes (*aretai*), e por outra parte, um não pequeno desbravamento moral sexual, a julgarmos por nossas concepções. Se pela *aretê* é responsável o indivíduo, com a *hamartía* não sucede o mesmo. Esse termo significa, em alguns momentos na Grécia Antiga, uma *dementia*, delírio ou loucura, provocados pela ira de algum deus, *daímon*, ou espírito. *Hamartía* ou *hamártema* era um erro involuntário. Mais tarde, *hamártema* ganha o sentido de ofensa a Deus, isto é, de pecado, por isso digno de punição nesta e na outra vida.(ULLMANN, 2007, p.16-17).

Este enredo conversa com a tradição em diversos níveis, e um deles está diretamente ligado a Antiguidade Clássica. Há em *Rútilo nada* uma referência ao ancestral *Mito de Crísipo*. Na narrativa mitológica Laio, filho de Lábdaco não pode assumir o trono de Tebas na ocasião da morte de seu pai. Ao ter a vida ameaçada pela disputa do trono, foge e é acolhido por Pélope, em Élide. Pélope oferece a Laio, além da hospitalidade, o trabalho da educação de Crísipo, seu filho. Porém Laio se apaixona por Crísipo, e o inicia. Com medo de uma retaliação de Pélope, Laio rapta o garoto, traindo a confiança em si depositada, e rompendo com os laços de hospitalidade. Diante do escárnio público, Crísipo se suicida. Pélope, com

o apoio de Hera, amaldiçoa toda a linhagem de Laio, como vingança pela morte de seu filho.

Hilda Hilst atualiza a narrativa mítica, e coloca, a partir do modelo clássico, a questão do amor e da sexualidade como modo de levantar: a concretização do amor é ato transgressivo, resistência a um achatamento imposto por uma moralidade falsa, e a resposta ao ato é o escárnio público e a violência. Se *hamartía* de Laio é a traição e a ruptura dos laços de hospitalidade, a *hamartía* de Lucius está ligada a traição da filha e ao ataque ao senso de moralidade do pai. Assim como no *mito de Crísipo*, a maldição e a desgraça vem da figura do pai-rei, irado, que deseja sobretudo, uma vingança pela ousadia do ataque a sua autoridade soberana.

Temos, no *Mito de Crísipo*, assim como no *Rútilo nada* os embates entre os corpos no tempo: o velho e o novo em conflitos de morte. O velho e o novo em êxtase erótico. Com seu palimpsesto, Hilda toca em questões culturais e sociais de seu contexto, mas toca, sobretudo em questões literárias: corpo e escrita se fundem, se tornam uma mesma fonte. As guerras do corpo, se colocam como metáfora da criação, com seus embates, rupturas, fusões e atravessamentos. A apropriação e a reescritura da narrativa mítica é ato paródico, que propõe uma revisão crítica das fontes culturais e estilísticas ligadas fazer literário. Esse procedimento é uma das bases da Modernidade. Para Linda Hutcheon as práticas artísticas da modernidade se voltam à si, na busca de revelação e revisão das próprias estruturas. Este processo cria uma arte voltada para a autorreferência, autorreflexividade e a autolegitimação, que desconfia das validações extrínsecas ao seu sistema, criando uma tendência ao metadiscursos. Trata-se de uma constância da modernidade, como aponta Hutcheon (1985, p. 11): “As formas de arte tem mostrado cada vez mais que desconfiam da crítica exterior, ao ponto de procurarem incorporar o comentário crítico dentro de suas próprias estruturas, numa espécie de autolegitimação que curto-circuita o diálogo crítico normal”. É neste contexto que surge o interesse contemporâneo pela *Paródia* como uma ferramenta de crítica à busca pela originalidade modernista.

Se num primeiro momento da modernidade, a relação era de negação, e até de destruição da tradição, num segundo, outras relações se estabelecem. A *Paródia* se coloca então, como ato crítico de reavaliação e acomodação formal e temática, que assume a tradição como fonte e recontextualiza, refuncionaliza, reutiliza suas matérias de acordo com as necessidades. Esse processo desmistifica a figura do autor, contesta a aura da singularidade, escancara a origem do texto, estabelece um diálogo amplo com a cultura, reavalia processos e coloca em cheque uma determinada noção de sujeito. Esse modo de compor, a partir do ato paródico, identifica a produção de Hilst, tanto no campo temático quanto no campo das formas.

Se o enredo de *Rútilo nada* recupera uma referência ancestral da Antiguidade, na forma Hilst escolhe jogar com as experiências mais radicais do século XX. Mais uma vez as relações entre velho e novo se colocam, mas agora, num outro plano. Hilda vê as matérias da Modernidade, com os mesmos olhos de quem vê a Antiguidade: são substâncias da alquimia. A sua busca não é pela originalidade, mas pela síntese. Hilda Hilst se coloca como uma observadora dos movimentos obscenos, dos planos velados, do que se cortina entre velho e novo, entre palavra e corpo, entre amor e razão. Seu interesse está nos trajetos tortos de *eros* e nos trajetos tortos de *logos*. Seu trabalho de escrita trás à tona o que não deveria ser visto, mas que está ali, agindo sobre as coisas, com uma força avassaladora. Em suas experiências ficcionais, Hilda busca um sentido para esse jogo louco, obsceno e insensato que é o ato da escrita. Parto agora para uma leitura estrutural da narrativa de Hilda Hilst, e crio relações entre a sua composição e o conceito de *Performance*.

### **Processo: A escrita em performance**

*Rútilo nada* é dividido em duas partes. Na primeira predomina a voz de Lucius, em colapso, na ocasião do velório de Lucas, já morto. Neste primeiro momento, os espasmos de Lucius se misturam a memória

de experiências vividas num passado próximo, num processo de busca de sentido diante da experiência do horror:

Os sentimentos vastos não têm nome. Perdas, deslumbramentos, catástrofes do espírito, pesadelos da carne, os sentimentos vastos não têm boca, fundo de soturnez, mudo desvario, escuros enigmas habitados de vida mas sem sons, assim eu neste instante diante de seu corpo morto. Inventar palavras, quebrá-las, recompô-las, ajustar-me digno diante de tanta ferida, teria sido preciso, Lucas meu amor, meus 35 anos de vida colados a um indescritível verdugo, alguém Humano, e há tantos indescritíveis Humanos feitos de fúria e desesperança, existindo apenas para nos fazer conhecer o nome da torpeza e da agonia. (HILST, 2003, p. 85)

Onde os começos? Onde? Farpas pontudas emergindo do corpo dos conceitos. Antes o conceito redondo. Liso. Aquela pedra à beira do riacho, aquela que carregam para casa. Tenho que saber os começos. Os atos não podem ficar flutuando, fiapos de paina desgarrados daquela casca tão consistente a casca era firme, abriu-se, o delicado foi se desfazendo, círculos, volutas, assim pelos ares desfazido. Posso deduzir que escapei da casca consistente, que eu estava encerrado ali, não, que meu corpo era fruto da paineira, todo fechado e num instante abriu-se. Abriu-se por quê? Porque já era noite para mim e aquele era o meu instante de maturação e rompimento. Porque fui atingido pela beleza como se um tigre me lanhasse o peito. O salto. O pânico. O que é a beleza? Translúcida como se o marfim do jade se fizesse carne, translúcido Lucas, intacto, luz sobre os degraus ocre de uma certa escada na eloquência da tarde. (HILST, 2003, p. 88)

Temos nestes fragmentos, o fluxo de consciência e a prosa rítmica como meios expressivos. As textualidades se multiplicam no decorrer da

narrativa, constituindo um mosaico de formas expressivas e revelando a natureza múltipla dos acontecimentos. A experiência interior de Lucius, é interrompida, de tanto em tanto pelos acontecimentos do tempo do agora. Essas interrupções são carregadas de banalidade, mesquinhez, ridículo e acontecem por meio da voz, que se coloca no texto em forma de diálogo. Os cortes trazem à narrativa a dimensão do olhar “do outro”, a leitura que a sociedade faz dos acontecimentos. O olhar “do outro” traz mais um dado à experiência de Lucius: a desmoralização, e o escárnio público. Nos fragmentos a seguir podemos acessar esse campo da narrativa:

Estou caindo mas sou erguido, aliali ali a porta eles dizem, não, é melhor por aqui, meus olhos olham o chão, sapatos pretos de verniz movendo-se afoitados sobre as tábuas largas, babas de mim, lenços cheirando a lavanda me comprimem a boca, alguém diz o carro deve estar logo ali mais adiante, meus olhos olham outro chão, folhas na manhã de ventos, outros sapatos e outras vozes coitado quem foi hein? tá mais branco o homem, olha ali, saiu de um velório, quem é que morreu? o filho dele foi? foi a mãe? saiam da frente, a gente precisa achar o carro, mas onde é que está o carro? ele está desfigurado, olha olha (HILST, 2003, p.86)

Transitório, alguém disse, tudo passa irmão. Escarros na calçada, dedos-garra nos meus antebraços, estico o pescoço e levanto a cabeça para os céus, escuros volumosos uma imensa cara, a boca escancarada de nuvens pardas, abro a minha própria boca e grito LUCAS LUCAS ah era o filho é?  
foi o filho que morreu é? (HILST, 2003, p. 89)

quer quer? quer água moço?  
agora ele está abrindo os olhos  
já foram chamar ambulância  
alguém morreu e ele ficou assim?



quem morreu? foi o filho, foi?  
 a gente segue sempre os queridos que se foram como é  
 que a senhora disse, dona?  
 a gente vai com eles  
 com quem?  
 com os nossos queridos  
 vamos logo depois  
 às vezes demora (HILST, 2003, p. 95)

Hilst subverte a gramática, desautomatiza o território gráfico, procura um modo de traduzir o que acontece e esbarra nos limites da língua, da palavra escrita, da página. Neste jogo, a voz narrativa vai colocando em cena os elementos que dão corpo à sua experiência: o desejo erótico, o sexo, o conflito ético, a traição da filha, o medo de ser traído, a ira do pai, a violência, o enloquecimento. A seguir, dois fragmentos de um encontro entre Lucius e Lucas. Nesta ocasião a filha apresenta o namorado ao pai, e uma conexão se estabelece:

Move-se. Olha os meus livros. O indicador e o médio alisam as lombadas. Vejo-o de costas agora, é sólido, crível nada de angélico ou inefável, e um novo ou talvez um antigo e insuspeitado Lucius irrompe, dois escuros contraditórios, aguçados e leves, violentos e sórdidos (HILST, 2006, p. 88)

pai, esse aqui é Lucas  
 A sombra da barba um remoto azul, areia-anil num copo  
 d'água  
 ele gosta de muros, pai  
 como?  
 você ficou tão pálido... o que foi, pai?  
 Minhas frases emboladas, não está tudo bem só estava concentrado  
 hein? não não sim sou jornalista, sim, comentários políticos, resenhas

sobre ensaios, às vezes literatura sim, poesia? não nunca, poesia já é mais complicado

Lucas faz História na universidade, pai, mas adora poesia, escreve poemas sobre muros

você quer dizer os poemas nos muros?

não não, falo de muros nos meus poemas (HILST, 2003, p.88)

Neste primeiro momento Lucas trás uma dimensão da experiência, alguns fatos, e as forças que envolvem os acontecimentos. A seguir apresento uma leitura esquemática da primeira parte da narrativa. O esquema procura dar conta de inventariar vozes, espaços, tempos, estados, meios expressivos e a rede de recursos que a autora utiliza para constituição de sua paisagem textual:

Voz: Lucius;	Onde/Como: Velório; Em colapso;	Textualidades: Fluxo de Consciência; Relato, Prosa Rítmica Diálogo;	Tempo 1: Aqui/Agora;	Acontecimentos: Velório; Desmoralização; Curiosidade maldosa; O olhar escandalizado; mesquizez; Presença de uma atmosfera banal; O acontecimento pelo olhar limitante do outro; O aqui/agora é marcado pelo ridículo;
			Tempo 2: Memória;	Acontecimentos: A descoberta do desejo homoerótico; A concretização do amor; A experiência sexual como potência libertadora e sublime; O ciúme; A ira do pai; a traição da filha;

Na segunda parte, a voz de Lucius se dilui. O tempo e o espaço se modificam, uma nova paisagem é criada. Neste momento, Hilda recua no tempo e apresenta a perspectiva de Lucas, que narra a experiência de violência. Lucas escreve uma carta:

Lucius,

os dois homens me tomaram como duas fomes, duas mandíbulas. Um clarão de dentes. Sorriam enquanto tiravam as camisas. Vagarosamente desabotoaram os botões. Cheguei a sorrir porque os gestos eram quase como ensaiados, lentos, lentos, idênticos. Depois os cintos escuros, as fivelas de metal. Depois as calças. Imagine, dobraram as calças, acertaram os vincos, colocaram as calças no espaldar da poltrona. Pensei: eles estão brincando. Sorriam. O olhar era afável. Meus pulsos amarrados atrás das costas. (HILST, 2003, p.97)

Detalhes? Um deles me espancava com a fivela do cinto, até que o outro ejaculasse.

Bateram-me na boca também e beijaram a minha boca esfacelada. Antes da sombra, Lucius, quero dizer da dor de não ter sido igual a todos. Minha alma velha buscava entendimento. Quero dizer da dor mas não sei dizer.

Estou sangrando por todos os buracos. (HILST, 2003, p 98)

Assim como na primeira parte, os diálogos se tornam presentes, mas agora não indicam o que está acontecendo, mas o que já aconteceu, num passado recentíssimo. O foco da escrita de Lucas é a experiência da violência. Em certa altura, outras vozes surgem na paisagem textual:

O velho diz que ele seduziu o filho que é doutor

Fizemos como o velho mandou: um pouco arrebitado  
mas nem tanto (HILST, 2003, p 98)

Lucas recebe no corpo a ira do pai de Lucius, e no decorrer de sua carta-relato, motivações mais obscuras para o ato de violência vem à tona, colocando novas possibilidades de significação da experiência e das forças que a compõe:

Quando nos beijamos naquela antigüíssima tarde, a consciência de estar beijando um homem foi quase intolerável, mas foi também um sol se adentrando na boca, e na luz azulada deste sol havia uma friez de água de fonte, uma diminuta entre as rochas, e beijei tua boca como qualquer homem beijaria a boca do riso, da volúpia, depois de anos de inocência e austeridade.

Posso te tocar um pouco, menino?

Eu estava de braços e suspendi a cabeça para ver.

A boca do teu pai tremia.

Ele beijou a minha boca ensangüentada. Eu sorri. De pena da volúpia.

(HILST, 2003, p. 99)

Na carta-relato, há ainda a presença de uma nova textualidade, o poema, que irrompe o fluxo narrativo abrindo um outro campo expressivo:

(VII)

Muros cendrados.

De estio. De equívoca clausura.

Lá dentro um fluxo voraz

De sentimentos, um tecido

De escamas. Sangue escuro.

Lá. Depois do muro.

Criança me debrucei

Sobre a tua cinzenta solidez.

E até hoje me queima

A carne da cintura.

Até um dia. Na noite ou na luz. Não devo sobreviver a mim mesmo. Sabes por quê? Parodiando aquele outro: Tudo o que é humano me foi estranho.

Lucas (HILST, 2003, p. 103)

Assim como na primeira parte, é possível mapear os recursos utilizados neste momento da narrativa, com modelo esquemático:

Quem: Lucas;	Onde/Como: Quarto; Anoquilado;	Textualidades: Carta, Relato; Diálogo, Poema;	Tempo 1: Aqui/Agora;	Acontecimento: Escreve a carta;
			Tempo 2: Memória;	Acontecimento: A experiência de violência;
			Tempo 3: Delírio;	Acontecimento: Suicídio;

A partir desta leitura breve, podemos acessar a dimensão do jogo que Hilda Hilst propõe em sua escrita. Estas características não se reduzem ao *Rútilo nada*, mas estão presentes em toda a produção ficcional. Trata-se de uma prosa que se constitui a partir de processos de hibridização, cortes, interrupções, multiplicidades, fragmentações, idas e vindas temporais. Essa estrutura se constitui por meio das experiências que envolvem a sobreposição de tempos, gêneros, vozes, espaços, expressões, tons, ações, estados e evidenciam o caráter processual de sua constituição. É na contaminação, no fragmento e na multiplicidade que a escrita de Hilda Hilst acontece. Renato Conhen apresenta, a seguir, algumas ideias ligadas ao procedimento do *work in progress*:

O procedimento do *work in progress* está associado a paradigmas da ciência e do campo da linguagem, e se , por um lado, desconstrói sistemas clássicos de narrativa (construção aristotélica, uso de trama, dramaturgia, personagens, desenlace, causalidades), está, de outro modo, norteado por estruturas de organização (uso do leitmotivo, sincronidades,

aleatoridades, linguagens “irracionais”, e outros procedimentos nomeáveis). Conceitualmente a expressão *work in progress* carrega a noção de trabalho em processo. Como trabalho, tanto no termo original quanto na tradução acumulam-se dois momentos: um de obra acabada, como resultado, produto; e outro do percurso, processo, obra em feitura. Como processo implica interatividade, permeação; risco, este último próprio de o processo não se fechar enquanto um produto final. Estabelece-se, portanto, uma linguagem que se concretiza enquanto percurso/processo e, enquanto produto, obra gestada nesta trajetória. (COHEN, 2013, p.20)

Hilda Hilst traz em toda a sua escrita, sinais de uma trajetória processual. Esses sinais estrapolam o campo compositivo e atinge a recepção. Seu texto se coloca como uma proposta e para ser acessado, espera de seu interlocutor uma ação concreta. Hilda Hilst espera um leitor ativo. A partir deste ponto, coloco a possibilidade de uma aproximação entre escrita e performance no contexto da produção ficcional de Hilda Hilst. Traços de performatividade estão presente no corpo do texto hilstiano, enquanto materialidade, enquanto trajeto compositivo e enquanto intenção. No fragmento, Renato Cohen procura cercar um conceito de performance:

Arte de fronteira. Teatro de imagens. Arte não intencional. Minimalismo. Intervenção. Blefe. Afinal, o que é performance? (...) Por sua forma livre e anárquica, a performance abriga um sem número de artistas oriundos das mais diversas linguagens, tornando se uma “legião estrangeira das artes”, do mesmo modo que incorpora no seu repertório manifestações artísticas das mais díspares possíveis. Essa “babel” das artes não se origina de uma migração de artistas que não encontram espaço em suas linguagens, mas, pelo contrário, se origina da busca intensa, de uma arte integrativa, uma arte total, que escape das delimitações disciplinares. (COHEN, 2002, p. 49-50)

O campo de estudos da performance nasce na teoria, nos estudos da linguagem. Nos anos 1950, J. L. Austin, filósofo e linguista, propõe a

distinção entre as elocuções constativas e performativas. Para Austin, certas construções são capazes de realizar a ação na qual se referem. No campo dos estudos da linguagem, as performativas abrem espaço para uma leitura mais ampla da escrita: aqui o que a escrita diz não é menos importante do que o que a escrita faz. Desta forma, a função comunicacional da palavra é ampliada, no sentido em que esta não é simplesmente instrumento de representação, mas algo potencialmente criador de novas situações. A partir de então, a *Performance* vai ser tratada por diversos teóricos não só do campo da linguagem, mas dos campos das Ciências Sociais, da Antropologia, da Teoria Literária, da Filosofia, da Criação Poética das Artes Visuais, das Artes Cênicas, das Literaturas, e também de outras linguagens como a Música e a Arquitetura.

Não há um conceito definitivo para a performance, e suas possibilidades não estão restritas a um único campo teórico, ou a um único campo expressivo. Sobre as relações entre a escrita e a performance, é possível dizer que aos poucos se desenhavam algumas possibilidades de um conceito, que não se esgota, mas que apontam uma direção. A escrita performativa se apresenta como uma escrita autorreferente, que se constitui a partir de suas motivações. Usa como substância as representações usuais da vida social, evoca o universo das sensações, das memórias, do prazer, do corpo, dos afetos e da imaginação. É palimpséstica: desconstrói automatizações do discurso, expõe a acumulação. Funciona como ritual, atua no “como se fosse” e guarda nesta atitude a potência de criação de novas relações, situações, realidades. É processual, subjetiva, nervosa, inquieta, conseqüente, inconformada e em última instância, perigosa, pois se estende ao corpo e propõe uma reação concreta aos estímulos. Não esconde a complexidade e a contradição, não procura desatar os nós. É uma atitude ética, política, comportamental, afetiva, estética e busca a publicização, busca ser lida, acessada, coletivizada pois é nesta instância que o sistema se completa.

## Considerações finais

Neste breve exercício, busquei aproximar o *Rútilo nada* de Hilda Hilst com uma série de outros textos, conceitos, ideias e procedimentos. Neste processo trabalhei com pelo menos três possibilidades de leitura: a *reescritura*, a *reciclagem cultural* e o *processo*. Do decorrer deste trajeto, aponte as relações que o *Rútilo nada*, texto que abre a fase de encerramento do percurso ficcional, estabelece com *Lucas, Naim* texto produzido na fase inicial deste mesmo percurso. A aproximação entre as narrativas apontam o procedimento de *Reescritura* e possibilitam uma leitura das mudanças pelas quais a poética de Hilst passa do início ao fim de seu trajeto na prosa. Na segunda etapa, estabeleço uma nova relação entre textos, a partir do conceito de *Reciclagem Cultural*. No *Rútilo nada* a tradição se apresenta a partir de diversas substâncias, aponto pelo menos duas: a referência ancestral, que recupera textualidades da Antiguidade Clássica e as atualizam neste outro tempo-espço e o modos como essa tradução acontece, recuperando experiências radicais do século XX, e estabelecendo assim um novo campo referencial, ligado a uma ideia de ruptura das formas narrativas da tradição. Na terceira etapa do trabalho, apresento o texto a partir de um outro campo: o processo. Construo, neste momento um pequeno inventário das matérias utilizadas na composição da paisagem textual, e apresento os modos em que essas matérias se relacionam na narrativa. A partir de citações e da produção de esquemas, procuro apresentar uma ideia dos modos como o texto hilstiano acontece no passar das páginas. A partir desta leitura, estabeleço a relação entre a escrita ficcional de Hilda Hilst e a *Performance*, e assim encerro este exercício investigativo.



## Referências

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

HILST, Hilda. *Rútilo Nada*. In: Rútilos. São Paulo: Globo, 2003.

\_\_\_\_\_. *Lucas, Naim*. In: Rútilos. São Paulo: Globo, 2003.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

*SCRIPTA Uniandrade*, v. 9 n. 1, 2011. Dossiê: Intertextos / Interartes / Intermídias. Disponível em: [http://www.uniandrade.br/docs/scripta/Scripta%209\\_1\\_link\\_final.pdf](http://www.uniandrade.br/docs/scripta/Scripta%209_1_link_final.pdf). Acesso em: 23 abr. 2016.

*SCRIPTA Uniandrade*, v. 9 n. 2, 2011. Dossiê: Intertextos / Interartes / Intermídias II. Disponível em: [http://www.uniandrade.br/docs/scripta/Scripta%209\\_2\\_link\\_final.pdf](http://www.uniandrade.br/docs/scripta/Scripta%209_2_link_final.pdf). Acesso em: 23 abr. 2016.

ULMANN, Reinholdo Aloysio. *Amor e Sexo na Grécia Antiga*. Porto Alegre. EdiPUC/RS, 2007.

**APROXIMAÇÃO ENTRE AS RUPTURAS PRESENTES  
NA OBRA *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*,  
DE MACHADO DE ASSIS, E NO TEATRO EUROPEU  
DO SÉCULO XIX e XX**

**Autor:** M.<sup>o</sup> Fabrício César de Aguiar (doutorando UFPR)

**Orientador:** Prof. Dr. Paulo Astor Soethe (UFPR)

**Resumo:** A presente proposta visa estudar de modo comparativo as rupturas presentes na arte do século tanto na literatura brasileira com a obra “Memórias póstumas de Brás Cubas”, de Machado de Assis, quanto no teatro europeu, com a contribuição de dramaturgos como Henrik Ibsen, Anton Tchekov, Luigi Pirandello, Bertold Brecht, entre outros. Com base nas considerações dos estudiosos Peter Szondi, em “Teoria do drama moderno”, Walter Benjamin, em “Que é o teatro épico?” e Marlyse Meyer, em “Folhetim”, nota-se que as formas convencionais do drama e do folhetim visavam criar efeitos ilusionistas e servir como passatempo aos leitores/espectadores, que geralmente assumiam posturas passivas e pouco questionadoras durante o contato com essas formas artísticas. Assim, objetiva-se nesse estudo desenvolver uma aproximação entre o romance “Memórias Póstumas de Brás Cubas” e o teatro europeu do final do século XIX e início do século XX, destacando seus pontos em comum no que dizem respeito ao intuito de romperem com as formas ilusionistas convencionais do drama e do folhetim, passando a alterar a postura passiva dos leitores/espectadores ao criarem estruturas artísticas muito mais propícias a reflexões e questionamentos.

**Palavras-chave:** literatura e teatro; rupturas formais; Machado de Assis; teatro épico.

## **Estudo analítico**

O estudo em questão visa estudar de modo comparativo as rupturas e inovações presentes tanto na obra “Memórias póstumas de Brás Cubas”, de Machado de Assis, quanto no teatro europeu do final do século XIX e início do século XX, obras que possuem como marcas a intenção de romperem com as formas ilusionistas convencionais do drama e do folhetim, passando a alterar a postura passiva dos leitores/espectadores ao criarem estruturas artísticas muito mais propícias a reflexões e questionamentos, visando desautomatizar os leitores/espectadores e incitá-los a interagir ativamente com as obras, para que possam abordar de modo crítico as inúmeras reflexões acerca do comportamento humano, das relações sociais, das estruturas que regem a organização social e de suas demais implicações. Objetiva-se mostrar que, mesmo partindo de expressões artísticas distintas, com técnicas peculiares a cada uma delas, os artistas conseguiram criar efeitos e alcançarem resultados e contribuições semelhantes.

No que diz respeito a Machado de Assis, um dos maiores escritores da literatura brasileira, tendo produzido literatura em quase todos os gêneros literários dominantes em sua época, ganhou representatividade como contista e romancista, sendo um exímio escritor na execução destes gêneros. No entanto, o escritor carioca inicia sua produção literária em um momento no qual a maioria do público leitor da corte carioca tinha como principal finalidade a leitura como distração, uma vez que a leitura servia em grande medida como um mero passatempo. Para uma melhor compreensão desta postura por parte dos leitores, faremos um breve resgate histórico.

Com a vinda da família real portuguesa, em 1808, e a com a Independência do Brasil, em 1822, o Brasil dá início a um intenso processo de transformação no que diz respeito à produção e leitura de textos escritos. Entre outros fatores, foi através da criação da Imprensa Régia que se iniciou uma maior propagação e leitura de textos escritos e jornais,

nos quais começaram a serem publicados os romances-folhetins, possibilitando a formação mais sólida de um sistema literário, composto por “três momentos indissolivelmente ligados da produção, e se traduzem, no caso da comunicação artística como *autor, obra, público*.” (CANDIDO, 2000, p.21). A partir de então se evidencia certo fortalecimento em relação ao ofício de escritor, à materialização de textos literários impressos nos jornais no formato de “folhetim”, sendo estes partes de uma narrativa contínua que, após acabada, poderiam unir-se os folhetins e transformá-los em um volume. Evidencia-se que para muitos editores os folhetins serviam como estratégia para aumentar a venda dos jornais, sendo mais um produto que, como destacam Lajolo & Zilberman (1991, p.145) “seguindo a tradição, as obras coexistem com pílulas e bengalas”. Os folhetins possuíam um público específico que, se fossem “fisgados” pela narrativa, comprariam os folhetins seguintes visando acompanhar o desenvolvimento das peripécias narradas. Como destaca Flory,

O folhetim se voltava, sobretudo, às camadas ainda ausentes do mundo cultural, que estavam se acostumando com a literatura traduzida – em geral, adaptada e reduzida, na verdade – dos folhetins franceses da época. [...] Esse romance romântico se dirige a um público vasto, que não está à vontade com os gêneros nobres da poesia e do teatro, com suas normas estritas e uma necessária preparação para a fruição estética – leia-se, o conhecimento de uma determinada tradição européia. (FLORY, 2011, p. 23-24)

É sabido que o principal público leitor dos folhetins eram as mulheres da alta sociedade, que geralmente sabiam ler, tinham tempo para isso e dinheiro para comprarem os jornais. Destinados em especial para esse público os folhetins convencionais possuíam uma estrutura de fácil compreensão, com temas e fatos narrados que comumente teriam

identificação direta com o público leitor, como ações girando em torno de situações amorosas, com personagens idealizadas em busca de amores intensos, frequentemente tramados de maneira maniqueísta, com injustiças e entraves para a realização do amor que, muitas vezes, possuía como desenlace o final esperado pelos leitores. Em relação a essa estrutura convencional e um tanto quanto previsível, Meyer comenta que

a estrutura interna das obras é fundamental para seu sucesso. De modo sucinto: Comum a todos, e importantíssimo, era o suspense e o coração na mão, um lencinho não muito longe, o ritmo ágil de escrita que sustentasse uma leitura, às vezes, ainda soletrante, e a adequada utilização dos macetes diversos que amarrassem o público e garantissem sua fidelidade ao jornal, ao fascículo e, finalmente, ao livro. (MEYER, 1996, p.303)

Ciente deste costume de produção/ leitura, Machado de Assis irá se opor a esta estrutura do romance-folhetim tradicional. Por mais que a crítica especializada divida sua obra em duas fases, sendo a primeira intitulada “Romântica” e a segunda “Realista”, Machado mostra que já em sua primeira fase possui certo afastamento do romance-folhetim convencional, como pode ser notado desde seu primeiro romance:

Ressurreição contém todos os elementos do romance romântico, mas o narrador imprime uma desaceleração ao andar da trama, reduzindo a movimentação dramática que seria de se esperar de uma narrativa mais convencional, alocando-a na consciência atormentada de Félix. Longe de ser involuntária, esta amortização do ritmo narrativo constitui elemento central da organização da obra, que questiona abertamente as convenções do tipo de texto a que constantemente faz referência. (GUIMARÃES, 2004, p. 127)

Evidencia-se que, mesmo que a obra da fase intitulada Romântica ainda possuíssem certas estruturas convencionais, como capítulos longos e picos de tensão, o autor já vinha criando estratégias para se afastar do modelo do romance-folhetim convencional. No entanto, é a partir da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, publicada em folhetim durante o ano de 1880 e publicada definitivamente em formato de romance no ano de 1881, que o escritor carioca rompe de vez com a tendência convencional vigente na época ao criar um estilo peculiar e inédito na literatura nacional, com aspectos muito inovadores mesmo quando comparado a escritores ao redor do mundo. As estruturas de rupturas presentes a partir dessa obra não tiveram de início uma grande aceitação por parte da crítica e do público em geral, como são conhecidos os comentários negativos proferidos pelo crítico literário Sílvio Romero. O próprio autor possuía consciência de que uma obra extremamente inovadora, como foi o caso, certamente seria recebida com aversão por parte da maioria dos leitores convencionais, os quais já estavam acostumados com o perfil de literatura desenvolvida nos folhetins convencionais. Isso pode ser notado no prólogo da obra, intitulado “Ao leitor”:

Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, coisa é que admira e consterna. O que não admira nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte, e quando muito dez. Dez? Talvez cinco. [...] Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião. (ASSIS, 1978, p. 23)

Visando afastar-se do formato convencional, Machado de Assis foge da convenção do amor idealizado como se observa quando o narrador relata sua relação com Marcela, na qual o amor é substituído pelo interesse

financeiro: “...Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos.” (ASSIS, 1978, p.53). A quebra da convenção do amor singelo e idealizado também acontece no momento de despedida entre Brás Cubas e a adúltera Virgília, quando esta precisa mudar-se para longe junto com o marido. O narrador descreve sua partida de maneira praticamente indiferente:

Não a vi partir; mas à hora marcada senti alguma coisa que não era dor nem prazer, uma coisa mista, alívio e saudade, tudo misturado em iguais doses. Não se irrite o leitor com esta confissão. Eu bem sei que para titilar-lhe os nervos da fantasia, devia padecer um grande desespero, derramar lágrimas e não almoçar. Seria romanesco; mas não seria biográfico. A realidade pura é que eu almocei, como nos demais dias. (ASSIS, 1978, p. 161)

Como destaca Guimarães (2004, p.176-177), “nessa passagem da primeira para a segunda fase, desaparece qualquer tentativa de converter os interlocutores ao que quer que seja, e os narradores parecem empenhados sobretudo em manter seus interlocutores atentos à narração”. Nota-se no autor um interesse em aguçar o senso crítico dos leitores, para que passem a interagir com a obra de modo ativo.

Referente a esta mudança de abordagem, posteriormente Adorno enfatiza a noção de que a arte não pode ficar apenas fingindo uma realidade ilusória e continuar ciclicamente a reproduzir e a manter as estruturas sociais vigentes. Segundo o estudioso alemão,

O romance foi forçado à entregar-se à representação da essência e de sua antítese distorcida, mas também porque, quanto mais densa e cerradamente se fecha a superfície do processo social da vida, tanto mais hermeticamente esta encobre a essência como um véu. Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as

coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo. A reificação de todas as relações entre os indivíduos [...] a alienação e a auto-alienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte. (ADORNO, 2003, p.57)

Ciente do potencial alienante, mas também do potencial reflexivo que pode ser criado através da literatura, Machado de Assis irá dedicar-se a explorar este segundo aspecto em sua obra, de modo geral, escrita com muito esmero, fruto de muito trabalho, pesquisa, reflexões e observações. Para Candido, o escritor carioca

foi um observador arguto do seu momento político e social. Coloca sempre em primeiro plano a pessoa humana, suas incertezas, esperanças e contradições [...] “a contar de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, todo o romance se constrói em torno da análise dos caracteres, equacionados com a visão mais profunda de sua realidade e de sua fisionomia moral. (CANDIDO, 1987, p.299-300)

Deste modo, sendo um agudo leitor da sociedade e orientando-se pela perspectiva da qual a arte não deve atuar apenas como uma mera forma ficcional de ludismo, Machado de Assis desenvolve a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* diversos recursos técnicos com o intuito de diminuir a distância estética do leitor e a obra, e aumentar o senso crítico deste. Como evidencia Adorno (2003, p.58) é “na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo”. Recursos deste modo já foram utilizados por outros autores consagrados, como por exemplo, em Kafka, que em suas obras encolhe completamente a distância estética e que “por meio de choques ele destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida”. (ADORNO, 2003, p.61). Ciente disso, podem ser percebidos vários recursos na obra machadiana que objetivam destruir esta tranquilidade do leitor.



Na obra destaca para este estudo, isso se evidencia desde sua dedicatória: “ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas Memórias Póstumas” (ASSIS, 1978, p. 21). Sem dúvida esta dedicatória visava e causou impacto no público acostumado com os folhetins convencionais. Seguindo a mesma postura, o escritor carioca irá desenvolver a fábula de modo fragmentado, com muitos capítulos curtos organizados de modo não-linear, compostos com inúmeras digressões, marcações metalinguísticas e evocações ao leitor implícito, visando fazer com que os leitores não “mergulhem” e se distraiam com as ações narradas, essa que será freada constantemente. Percebe-se a intenção de se explicitar ao leitor que aquilo que ele tem em mãos trata-se de uma obra ficcional e que, consciente disso, ele não deve sofrer ou ficar contente com uma ação narrada ou com uma situação vivida pelas personagens, mas sim estar sempre questionando o motivo pelo qual aquele personagem age daquela maneira, ocupa aquele local social, insere-se, ou não, em determinada classe econômica assim como muitos outros questionamentos a serem levantados.

Sendo assim, um dos pontos centrais à construção da obra é a construção do narrador e a maneira como este se posiciona dentro da obra. Segundo Guimarães (2004, p.175), *Memórias Póstumas* é o “livro em que o leitor passa a ser abertamente provocado, insultado, ultrajado, injuriado, desafiado, escarnecido, inferiorizado, humilhado, transformado em objeto de chacota e forçado ao embate constante com o narrador principalmente agressivo”. Isto ocorre devido ao fato de que “o foco de tensão desloca-se do nível do enredo para o embate do narrador com o leitor, que deixa de ser tratado como objeto de conversão para tornar-se objeto de diversão e alvo da ironia e do sarcasmo do narrador.” (GUIMARÃES, 2004, p.175).

Neste ponto, Machado de Assis está alterando a modo tradicional da maioria das narrativas produzidas no século XIX, como nos atesta Flory:

O narrador onisciente neutro que marca o realismo e o naturalismo em literatura no final do século XIX está relacionado com a neutralidade que o discurso científico exige para se conhecer e dominar os objetos que estuda, de modo instrumental. Assim, ambas (literatura e ciência) fingem uma objetividade em seus métodos (narrativos e analíticos) que o século XX irá, item por item, questionar, discutindo os limites da expressão literária e das verdades da ciência, assumindo ambos como discursos bem construídos. (FLORY, 2011, p.16)

Pela abordagem de Machado de Assis, evidencia-se a idéia de que o narrador não pode mais ficar querendo se disfarçar por detrás da obra, tentando não atrapalhar a fruição e a distração do leitor, que tem como objetivo final desvendar passivamente a trama narrativa. Esta neutralidade pregada por alguns narradores não é verdadeira e não existe, pois mesmo que o narrador tente ser imparcial, não se posicionando diante dos fatos, esta escolha já será subjetiva, pois como nos mostra Adorno (2003, p.61), “antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico, já é ideológica a própria pretensão do narrador”. Ainda em relação a esta neutralidade fingida por parte do narrador, Adorno ressalta que

No curso de um desenvolvimento que remonta ao século XIX, e que hoje se intensificou ao máximo, esse procedimento tornou-se questionável. Do ponto de vista do narrador isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade. (ADORNO, 2003, p.55)

Visando desconstruir este modelo que atribuía ao narrador uma posição de “Deus” dentro da obra, podendo vir a ser onisciente e onipresente, Machado de Assis modifica isto ao estruturar *Memórias Póstumas de Brás Cubas* com um narrador em primeira pessoa (autodiegético), sendo este o “defunto autor” Brás Cubas. Neste foco

narrativo ele poderá narrar apenas aos fatos que presenciou, sendo estes meras lembranças, das quais muitas ocorreram a tanto tempo que já não são precisas e confiáveis, como nota-se no momento em que Lobo Neves recebe uma carta anônima que denuncia a traição de Virgília com Brás Cubas e fica surpreso ao lê-la. O narrador relata: “vieram trazer-lhe uma carta; ele leu-a, empalideceu muito, e fechou-se com a mão trêmula. Creio que lhe vi fazer um gesto como se quisesse atirar-se sobre mim; mas não me lembra bem” (ASSIS, 1978, p.145). Outra passagem que pode ser citada, já no início da obra, é o momento em que Brás Cubas está de cama e recebe uma visita de Virgília, que vem acompanhada com seu filho Nhonhô: “sorriu o filho, eu creio que também sorri” (ASSIS, 1978, p.32). Note-se que estas incertezas contribuem para um enfraquecimento do narrador em relação ao grau de confiabilidade dos fatos narrados.

Juntamente com o enfraquecimento do narrador, outro ponto importante que mostra uma ruptura com os folhetins anteriores está na caracterização do personagem central, o qual difere bastante do perfil dos protagonistas dos textos românticos convencionais. Brás Cubas, devido as suas atitudes, pode ser caracterizado como um vagabundo nato, que vive as custas do dinheiro paterno, com o qual inclusive presenteia a namorada Marcela, paga seus estudos, os quais foram precários e que nunca utilizou, pois viveu o resto de sua vida com a herança que lhe sobrou, gabando-se ao final da obra pelo mérito de não ter precisado “comprar o pão com o suor do meu rosto” (ASSIS, 1978, p.199). Este personagem não conseguiu casar, nem ser ministro e quando chegou a deputado, olhou como prioridade a necessidade de se modificar as barretinas dos soldados, ideia extremamente fútil. Percebe-se então a narração da trajetória da vida de um frustrado, que comenta que tenha morrido por não conseguir desenvolver um emplasto, sua “idéia fixa” que lhe livraria da morte e lhe daria renome.

Evidencia-se desde o início, com a escolha de um narrador que trata-se não de um autor defunto, mas de um defunto autor, que Machado de Assis não está preocupado em criar uma obra com efeito ilusionista, fingindo que aquilo fosse real, como acontecia na maioria das obras convencionais do século XIX. Sendo assim, percebem-se as inúmeras tentativas do autor em mostrar ao leitor explicitamente que aquele texto com o qual ele está em contato trata-se de uma obra de arte, ou seja, de um discurso ficcional muito bem construído, organizado “desautomatizar” o leitor de uma postura convencional e passiva e incitá-lo às mais diversas reflexões. O escritor carioca evidencia esta postura em vários momentos na estrutura da obra, como no capítulo XCVIII, no qual Brás Cubas narra sua ida ao teatro e a troca de olhares com Virgília. Ao final do capítulo o narrador diz que não continuará narrando os fatos e diz: “decididamente suprimo este capítulo”, sendo o título do capítulo “suprimido”. No entanto, contrariando a expectativa do leitor, o autor brinca com a estrutura da obra não suprimindo-o coisa alguma, mostrando novamente ao leitor aquilo se trata de um texto ficcional.

A presença constante da metalinguagem trata-se de outro recurso técnico que visa o mesmo objetivo. A obra inicia-se com este recurso:

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço. A segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco. (ASSIS, 1978, p.25)

O recurso metalingüístico citado acima aparecerá novamente após o capítulo em que Brás Cubas narra a partida de Virgília à bordo com o marido, no qual também relata suas lembranças de um ótimo cozinheiro do Hotel Pharoux. Então diz: “Fiquei tão triste com o fim do último capítulo que estava capaz de não escrever este, descansar um pouco, purgar o espírito da melancolia e da empacha, e continuar depois. Mas não, não quero perder tempo.” (ASSIS, 1978, p.162). Mais adiante esta técnica aparece novamente com muita força, pois não vem sozinha, mas juntamente com a presença de uma importante marca de narratário, no capítulo LXXI, intitulado “O senão do livro”:

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é uma tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem... (ASSIS, 1978, p. 118-119)

Com este tipo inovador de estruturação da obra, Machado de Assis diminui a distância estética e a aumenta a atenção do leitor, fazendo justamente o que Adorno ressaltará posteriormente ao teorizar que “no romance tradicional, essa distância [estética] era fixa. Agora ela varia como as posições da câmera no cinema: o leitor ora é deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa das máquinas” (ADORNO, 2003, p.61)

Deste modo, o autor conduz a narrativa brincando, ironizando e insultando o leitor, sendo que este é constantemente “acumpliciado pela

narração repleta de efeitos de cortina e de manobra”. (GUIMARÃES, 2004, p.175). Não satisfeito ainda, o autor também reserva ao leitor um espaço dentro da obra ao criar uma lacuna para que ele interaja ativamente completando-a. Isto ocorre no capítulo LV, intitulado “o velho diálogo de Adão e Eva”, onde se têm apenas a sugestão de um diálogo entre Brás Cubas e Virgília composto com apenas alguns pontos de exclamação e de interrogação. Neste capítulo, uma possível proposta de análise sucinta pode ser feita com base nos pressupostos teóricos da Estética da Recepção, pois um dos recursos para a criação deste processo comunicativo entre texto e leitor refere-se à quebra dos caminhos tradicionais e às possíveis lacunas criadas no texto. Segundo Iser, esta lacuna

Atribui ao leitor um lugar entre o “não mais” e “ainda não”. Ao mesmo tempo dá concretude ao lugar do leitor; A atenção do leitor aumenta pelo fato de que as expectativas evocadas em presença do que é familiar são paralisadas pela negação [lacuna]; (ISER, 1999, p.171)

Desta forma, o leitor será estimulado a interagir com o texto, completando-o de maneira abstrata e subjetiva, visto que estas lacunas criam algumas possibilidades de leituras e de formulação de enunciados comunicativos.

Com base na utilização destes recursos técnicos destacados, juntamente com outros que seguirão, evidencia-se a grande inovação da literatura machadiana para a época, sendo *Memórias Póstumas de Brás Cubas* uma divisora de águas na literatura brasileira. Para Flory (2011, p.40), esta obra “representa uma ruptura com os romances anteriores, sem par nem equivalente na literatura nacional, a ponto de suscitar questões sobre a sua classificação como romance, articulada por Capistrano de Abreu na época de publicação do mesmo”. Esta dúvida de classificação aparece no prólogo da quarta edição, que segue abaixo:

Capistrano de Abreu, noticiando a publicação do livro, perguntava: “As *Memórias Póstumas de Brás Cubas* são um romance?” Macedo Soares, em carta que escreveu por esse tempo, recordava amigamente as *Viagens na minha terra*. Ao primeiro respondia já o defunto Brás Cubas que sim e que não, que era romance para uns e não para os outros. Quanto ao segundo, assim se explicou o finado: “Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, adotei a forma livre de Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo”. [...] Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir dos seus modelos. (ASSIS, 1978, p. 21)

Esta dificuldade de classificação por parte da crítica deve-se, principalmente, pela constituição do enredo não linear e todo fragmentado, visto que a obra é composta por cento e sessenta capítulos, dos quais muitos são digressões que, assim como a fragmentação do enredo, são recursos utilizados para desacelerar o andamento da trama, truncando a narrativa e levando a um grau extremo este recurso que já está presente, em menor grau, na obra *Ressurreição*, como já citado anteriormente neste estudo.

Evidencia-se então que mesmo utilizando alguns recursos já presentes nos romances-folhetins convencionais, Machado de Assis irá utilizá-los para outras finalidades, como nota-se em relação à utilização das digressões. Segundo Flory, no romance-folhetim romântico

A digressão pode ser um elemento útil para que se criem novas curvas dramáticas, alongando o folhetim (decisivo quando a história caiu nas graças do público e precisa ser esticada – como ocorre hoje em dia com as telenovelas brasileiras), além de iluminar a instância narrativa e o caráter de criação verbal da obra literária. Além disso, as digressões do narrador, nos folhetins que tratam da atualidade, permitem que ele se posicione em relação a alguns temas de relevo no período, muitas vezes desligados das ações centrais do romance. Assim se vê que a digressão é um elemento importante da composição deste gênero. (FLORY, 2011, p. 25)

Por sua vez, as digressões de Machado de Assis, em *Memórias Póstuma de Brás Cubas*, servem de maneira oposta às utilizadas nos romances-folhetins convencionais, pois ao invés de prender o leitor à narrativa, estas digressões visam “esfriá-lo” em relação às ações que estão ocorrendo no núcleo central, amenizando as curvas dramáticas da narrativa e, desta forma, afastando o leitor da postura de mero apreciador da trama, forçando-o a uma distância e posicionamento crítico.

Devido a esta importância, este recurso digressivo é abundante em todos os romances da fase adulta do autor, podendo ser destacado em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* alguns trechos a título de exemplificação, como: No capítulo XIX “A bordo”, após a separação de Marcela o narrador de início pensa até em cometer suicídio enquanto estava no navio: “Uma noite, logo ao fim de uma semana, achei ensejo propício para morrer. Subi cauteloso, mas encontrei o capitão, que junto à amurada tinha os olhos fitos no horizonte”. (ASSIS, 1978, p.58). Porém, este indício de um floreio sentimental acaba neste ponto e logo vemos o narrador esfriar este momento de tensão ao descrever a vida triste do capitão-poeta e o sofrimento de sua esposa tísica, Leocádia, que morreria logo depois. Após esta narração triste, Brás Cubas começa a descrever o pensamento em seu grande futuro, no estudo que iria desenvolver na Universidade em Lisboa e em sua formação como bacharel, quando novamente têm-se a narração cortada, no capítulo XXI “O almocreve”, para a descrição do incidente ocorrido quando o jumento em que Brás Cubas estava começou a pular e quase saiu em disparada, sendo ele salvo por um almocreve. Relata-nos que de início pensou em recompensá-lo com três moedas de ouro, mas deu-lhe apenas uma de prata, arrependendo-se depois por ter dado muito. Após esta interrupção o narrador retoma o enredo no capítulo seguinte: “Jumento de uma figa, cortaste-me o fio das reflexões”, (ASSIS, 1978, p.63).

Estas digressões, que servem para cortar a todo instante o fio narrativo, continuam a aparecer inúmeras vezes, como nos capítulos: XLII



“Que escapou a Aristóteles”, XLIX “A ponta do nariz”, LXVI “As pernas”, CLIV “Os navios de Pireu”, CXIX “Parênteses”, no qual machado nos mostra meia dúzia de frases soltas sem conexão com o enredo. Nota-se então que estes capítulos não contribuem para o desenvolvimento da fábula, mas, pelo contrário, servem para travá-la. Porém, através destes cortes as digressões também servem para induzir o leitor à reflexão, como nota-se no acontece no capítulo VIII “O delírio”, que induz o leitor a refletir sobre a humanidade e a passagem das coisas, ou o capítulo XXXI “A borboleta preta”, estruturado do mesmo modo, incitando o leitor a refletir sobre as convenções, tanto das superstições quanto da sociedade, sendo que, a borboleta preta é vista como um símbolo de mau agouro, assim como a marca preconceituosa em relação a Eugenia: “Uns olhos tão lúcidos, uma boca tão fresca, uma compostura tão senhoril; e coxa! [...] Por que bonita, se coxa? Por que coxa, se bonita?” (ASSIS, 1978, p.77). Percebe-se na falta de escrúpulos no comentário de Brás Cubas, sendo, infelizmente, a representação do pensamento de muitas pessoas.

Sendo assim, com a utilização destas digressões,

As expectativas dos leitores são continuamente destruídas pelo defunto-autor volúvel, caprichoso, irônico, mesmo sarcástico, que se ri (ou despreza) os infortúnios alheios, expondo-os da maneira mais abjeta, mostrando enfado e um pouco de sadismo com alguns destinos quase trágicos. (FLORY, 2011, p. 40)

Desta maneira, nota-se que Machado de Assis privilegiou, na estruturação da obra, a construção e o aprofundamento psicológico das personagens, as quais podem ser desnudadas devidas suas atitudes, em detrimento da peripécia ou da trama construída com o objetivo de mera distração dos leitores.

Após os comentários acerca das estratégias narrativas desenvolvidas por Machado de Assis no romance *Memórias Póstumas*

*de Brás Cubas*, será estabelecida uma relação comparativa entre esta obra e teatro europeu da segunda metade do século XIX e do início do século XX. Uma aproximação entre a literatura e o teatro, em aspectos semelhantes aos do estudo em questão, foi observada por Adorno (2003) ao comentar que tanto a forma do romance tradicional como o palco italiano do teatro burguês estavam a serviço da ilusão e da distração:

O romance tradicional, cuja idéia talvez se encarne de modo mais autêntico em Flaubert, deve ser comparado ao palco italiano do teatro burguês. Essa técnica era uma técnica de ilusão. O narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso. A subjetividade do narrador se afirma na força que produz essa ilusão e – em Flaubert – na pureza da linguagem que, através da espiritualização, é ao mesmo tempo subtraída do âmbito da empiria, com o qual está comprometida. Um pesado tabu paira sobre a reflexão: ela se torna o pecado capital contra a pureza objetiva. (ADORNO, 2003, p. 60)

Buscando uma aproximação em relação ao romance-folhetim convencional, a estrutura que melhor qualifica este formato de efeito ilusionista no teatro é a forma intitulada drama. Visando estabelecer um contato entre esta forma e o folhetim convencional, já discutido anteriormente, será feito um breve percurso deste gênero seguindo até momento de sua ruptura, sendo este o de semelhança com proposta criativa de Machado de Assis em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Segundo o estudioso Szondi (2001, p.25), “o drama é uma dialética fechada em si mesma. [...] O drama é absoluto.”, ou seja, trata-se de uma forma teatral que não exige nem possibilita nada fora de sua estrutura ficcional e criadora do efeito de ilusão. “Ele deve desvencilhar-se de tudo o que lhe é exterior. O drama não conhece nada fora de si. (SZONDI, 2001, p.25). Assim, é necessário transmitir a idéia de aquela aquilo que

está sendo representado está sendo vivenciado naquele exato instante, sem deixar transparecer que se trata da execução de um roteiro, com falas já estabelecidas previamente. O ator dramático necessita viver o momento de atuação perante aos olhos da platéia, de modo que sejam indissociáveis a imagem do ator e o personagem, como destaca Sound (2011, p.26), ao mostrar que “a arte do ator se constrói no drama em função desse caráter absoluto. Nele a relação entre o ator e seu papel não deve de modo algum ser visível; pelo contrário, ator e figura-dramática precisam fundir-se para que o homem do drama surja”.

Desta maneira, outro ponto essencial é que se representem ações que façam menção apenas ao fato representado naquele instante, de modo linear e cronológico, pois qualquer referência à algo fora do drama quebraria seu efeito ilusionista. Referente a este ponto, Szondi (2011, p.26) enfatiza que “o drama é primário. Ele não é a exposição (secundária) de algo (primário), mas põe a si próprio em cena, é sua própria encenação.” Segundo este mesmo estudioso,

O mesmo caráter absoluto aparece na relação do drama com o espectador. [...] Este se limita a assistir ao que dramaticamente se pronuncia: silencioso, de mãos atadas, paralisado pela visão de outro mundo. Sua passividade total deve, porém, ser revertida numa atividade irracional. (SZONDI, 2011, p. 25)

Assim, a proposta dramática é a de que ao iniciar sua exposição o espectador consiga “desligar-se” do plano da realidade e passe a “vivenciar” a ilusão que se abre à sua frente, a qual não pode ser percebida por ele conscientemente. Desta feita, o espectador irá vivenciar momentos de tensão, alegria, dor, euforia, entre outros, despertados por uma estrutura que consiga enganá-lo, e que enquanto atua de maneira passiva e inconsciente será conduzido pela obra pelos caminhos que ela quiser levá-lo. Ciente dos aspectos referentes ao conceito de absoluto do drama, sendo uma forma fechada em si, sua melhor estrutura de representação foi

O palco criado pelo drama do Renascimento e do Classicismo, o tão difamado “palco como caixa de imagens”, é a única forma cênica adequada ao caráter absoluto do drama e dele dá mostra em cada um de seus traços. Assim como o drama não se separa gradualmente do público, essa forma não conhece qualquer passagem, como escadas, por exemplo – em direção à platéia. [...] A ribalta que o ilumina procura criar a ilusão de que o espetáculo dramático sobre o palco irradia sua própria luz. (SZONDI, 2011, p. 26)

Cientes de alguns dos principais aspectos do drama enquanto uma forma ilusionista, vários artistas ao redor do mundo contribuíram, cada um à sua medida, na busca pela ruptura desta estrutura, colocando em crise este gênero. É válida a menção de alguns artistas que contribuíram para esta ruptura, como o caso de Henrik Ibsen, que irá contribuir com a ruptura do aspecto primário do drama ao compor obras que são repletas de referências a fatos passados e que não fazem parte da atuação no momento em que esta ocorre. Anton Tchekhov também contribui com a ruptura do drama ao criar obras que possuem as ações e os diálogos fragmentados, estes que muitas vezes não possuem nenhuma conexão lógica, sendo estes recursos que obstruem a possibilidade de distração e inserção do leitor/espectador no interior da obra. Outra marca nas peças de Tchekov é que tanto os fatos descritos quanto os tempos não saem do lugar, sendo comum se ver em cena personagens que relembram o passado ou que projetam o futuro, mas que não vivem o presente, que é exatamente o que está sendo encenado, o que causa o efeito de retardamento da ação e o enfado por parte do leitor/espectador, sendo este um dos objetivos das obras. Luigi Pirandello também irá contribuir com a inovação do drama ao trabalhar com o recurso de metalinguagem, como presente na obra *Seis personagens à procura de um autor*, efeito que serve para explicitar ao espectador que aquilo que se abre frente aos seus olhos trata-se de uma obra ficcional.

O desenvolvimento do processo de ruptura com o drama irá culminar e será consolidado com a estrutura dramática conhecida como “teatro épico”, que possui como principal representante o dramaturgo alemão Bertold Brecht. Além das intensas mudanças estruturais no formato de teatro ilusionista o teatro passa a aprofundar de modo exponencial o retrato social das classes menos favorecidas socialmente, mantendo uma postura crítica perante a sociedade e suas relações de poder, assim como alterando a própria estrutura da composição artística. Estes traços inovadores e a real alteração de conteúdo e forma são destacados muito bem pelo crítico Walter Benjamin:

Existe um drama para a tribuna, já que o palco se converteu em tribuna. [...] Um “teatro contemporâneo” (*Zeittheater*) sob as formas de peças-tese, com caráter político, parecia a única forma de fazer justiça a essa tribuna. Mas, qualquer que tenha sido o funcionamento desse teatro político, do ponto de vista social ele se limitou a franquear às massas proletárias posições que o aparelho teatral havia criado para as burguesas. As relações funcionais entre palco e público, texto e representação, diretor e atores quase não se modificaram. O teatro épico parte da tentativa de alterar fundamentalmente essas relações. Para seu público, o palco não se representa sob a forma de “tábuas que significam o mundo” (ou seja, como um espaço mágico), e sim como uma sala de exposição, convenientemente disposta. Para seu palco, o público não é mais uma massa de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembléia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer. Para seu texto, a representação não significa mais uma representação virtuosística, e sim um controle rigoroso. Para sua representação, o texto não é mais um fundamento, e sim uma tabela, na qual se registram, sob a forma de reformulações, os ganhos obtidos. Para seus atores, o diretor não transmite mais instruções visando à obtenção de efeitos, e sim teses em função das quais eles têm que tomar uma posição. Para seu diretor, o ator não é mais um artista mímico que incorpora um papel, e sim um funcionário, que precisa inventariá-lo. (BENJAMIN, 2012, p. 84)

Visando a ruptura com a forma do teatro tradicional, assim como na obra de Machado de Assis, o teatro de caráter épico irá desenvolver técnicas inovadoras que, em grande medida, visam criar os mesmos efeitos alcançados por Machado de Assis em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Este formato inovador no teatro trabalhou com o estranhamento e a incitação de uma postura reflexiva por parte dos espectadores. Nas montagens do teatro épico são comuns recursos como a permanência da luz da platéia ligada durante o espetáculo teatral, incomodando-o e tirando de uma posição confortável; o posicionamento dos holofotes, que ficam à vista do público; o palco sem as coxias, sendo possível ver tanto quem está em cena quanto quem não está; a troca dos cenários feita aos olhos do espectador, bem como a freqüente quebra da ação dramática, sempre “esfriando” o espectador no momento em que este pudesse começar e se distrair e a mergulhar no universo ficcional. Como comenta Benjamin,

O teatro épico é gestual. [...] quanto mais frequentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos. Em consequência, para o teatro épico a interrupção da ação está no primeiro plano. [...] Sem nos aventurarmos no difícil tema da função do texto no teatro épico, podemos verificar que, em certos casos, a sua principal função é a de interromper a ação. (BENJAMIN, 2012, p.85-86)

Desta feita evidencia-se que a apresentação teatral é construída de modo que a obra seja exposta de maneira a evidenciar que aquilo que estava sendo encenado ali se trata de algo fictício. Recursos como estes servem para diminuir a distância estética entre a platéia e o espetáculo, e assim, aumentar o posicionamento crítico dos espectadores, rompendo com o formato anterior, como salienta Benjamin:

O abismo que separa os atores do público, como os mortos são separados dos vivos, o abismo cujo silêncio, no drama, provoca o

sublime e cujo ressoar, na ópera, provoca o êxtase, esse abismo que de todos os elementos do palco conserva mais indelevelmente os vestígios de sua origem sacra, perdeu sua função. (BENJAMIN, 2012, p.83)

Identificando esta proposta de composição artística, Jauss destaca que

Só partir de Brecht pode-se falar de uma consideração do efeito da literatura, embora com a intenção de educar o receptor no sentido de uma postura racional e crítica, contra a tendência deste em favor de uma empatia (*Einfühlung*) prazerosa e de identificação estética. (JAUSS, 1979, p. 72)

Assim, percebe-se a forte contribuição da estrutura épica para a arte e sociedade, uma vez que através desta forma de exposição teatral almeja-se quebrar a tranquilidade e a postura confortável do espectador e induzi-lo a refletir criticamente sobre a obra, associando-a ao seu universo real atual. Destaca-se aqui principalmente a força de formação humanística da obra de arte. Desta maneira, percebe-se que, tanto na literatura quanto no teatro, há o que Adorno (2003, p.60) define como uma “tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inefável perspectiva”.

Desta maneira, é válido ressaltar que as técnicas utilizadas por Machado de Assis, na obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, descritas neste estudo, assemelham-se às utilizadas no teatro europeu do século XIX e XX, em especial em relação com o teatro épico de Bertold Brecht, uma vez que, no que diz respeito aos objetivos de romper com as formas tradicionais e ilusionistas, tanto do folhetim na literatura quanto a forma do drama no teatro, foram alcanças em ambas expressões artísticas através do desenvolvimento de recursos um tanto quanto inovadores

que, mesmo que peculiares em relação à cada tipo de expressão artística, possuem em comum a intenção e o efeito a ser alcançado no que diz respeito tanto a estruturação das obras quanto ao exercício de uma mudança de postura por parte dos leitores/espectadores.

Consciente de seus papéis sociais enquanto artistas, tanto o escritor carioca quanto os dramaturgos europeus do século XIX e XX aqui citados procuraram produzir obras que, por mais que retratassem a realidade social de suas épocas, nota-se que não se restringiram ao tempo nem ao espaço, visto que continuam extremamente atuais. Destacam-se como muito grandes as contribuições e inovações para o desenvolvimento da arte e da sociedade de modo geral, motivos, entre outros, que fazem com que estes autores e obras continuem sendo lidos, encenados, estudados e discutidos por muito tempo.

## **Conclusão**

Ao término deste estudo pôde-se ter uma noção dos pontos de contatos presentes entre as inovações e rupturas tanto na obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis quanto no teatro europeu do final do século XIX e início do século XX, evidenciando as intensas contribuições artísticas proporcionadas pelos autores destacados. Este estudo objetivou vir a somar, de alguma forma, a já vasta fortuna crítica referente às obras e aos autores em questão. Ressalta-se também todo o aprendizado obtido como reflexo do trabalho para desenvolvimento do estudo em questão, o qual objetivou fazer alguns recortes para a análise de uma relação comparativa entre um dos romances mais representativos da literatura nacional e um dos momentos mais fecundos e importantes do teatro europeu. No entanto, é evidente que obras e autores tão representativos como esses não estão esgotados em suas possibilidades de leituras, podendo vir a serem revisitados com base em outras abordagens e teorias.



## Referências

ADORNO, T. *Notas de Literatura*. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades/ Editora 34, 2003.

ASSIS, M. de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo, Egéria, 1978.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 8º Ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. 8º ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

CANDIDO, A. *Presença da Literatura Brasileira: Das origens ao Realismo*. 2 ed. São Paulo: DIFEL, 1987.

FLORY, A. V. *Tradição e ruptura na narrativa brasileira*. In: LIBANORI, E.; ZOLIN, L. (Orgs) *Estudos de Ficção Brasileira*. Maringá: Eduem, 2011, p. 13-48.

GUIMARÃES, H. S. *Os leitores de Machado de Assis*. São Paulo: Edusp. 2004.

ISER, W. *O Ato da Leitura: Uma Teoria do Efeito Estético*. Vol. 2. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

JAUSS, H. R. *O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis*. In: JAUSS, H. R. *A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção*. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1979.

LAJOLO, M. & ZILBERMAN, R. *A leitura rarefeita: o livro e a literatura no Brasil*. São Paulo: **Brasiliense**, 1991.

MEYER, M. *Folhetim: Uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno*. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

## A MULHER E O MACABRO: AS ILUSTRAÇÕES DE DI CAVALCANTI PARA *NOITE NA TAVERNA* E *MACÁRIO*, DE ÁLVARES DE AZEVEDO

Prof. Dr. Fabricio Vaz Nunes (UNESPAR)

**Resumo:** Este trabalho visa realizar uma análise das ilustrações de Emiliano Di Cavalcanti incluídas na edição de 1941 de *Noite na Taverna* e *Macário*, de Álvares de Azevedo, abordando as relações instituídas entre o texto e sua interpretação na imagem gráfica. Arte essencialmente intermediática, a ilustração literária efetua o trânsito entre o texto e a imagem, efetuando recortes significativos, assumindo posturas interpretativas e críticas diante do texto e incorporando referências a outros textos e narrativas. Nas ilustrações para a obra de Álvares de Azevedo destacam-se a criação de um estilo específico e único na elaboração das imagens e o privilégio dado à representação da mulher em situações ligadas à morte e ao macabro. Além das representações do feminino, o artista também inclui nas ilustrações uma série de representações visuais que fazem referência a elementos ligados ao macabro em outros textos e meios, como o cinema.

**Palavras-chave:** Álvares de Azevedo, Emiliano Di Cavalcanti, ilustração de livros, representação da mulher.

Todo livro ilustrado representa o embate e o diálogo entre dois artistas e seus diferentes materiais de criação: o escritor e o ilustrador, o texto e a imagem. Entre as dimensões poéticas do texto e da imagem criam-se tensões, aproximações e afastamentos, que incluem tanto a suposta fidelidade ao texto como a possibilidade da distorção e da

infidelidade na interpretação que o texto sofre através da sua representação gráfica. Não existe, a rigor, uma interpretação “certa” por parte do ilustrador: existem interpretações possíveis, que podem inclusive incorporar referências externas ao texto, indicativas de como este é lido e compreendido pelo ilustrador.

Abrimos este breve texto com estas observações acerca da ilustração literária por serem elas especialmente pertinentes para a análise das imagens criadas por Emiliano Di Cavalcanti para as obras *Noite na taverna* e *Macário*, de Álvares de Azevedo, na edição publicada pela Editora Martins em 1941. Entre os dois artistas, para além das diferenças dos meios expressivos, também se coloca a distância histórica, já que se trata, aqui, da interpretação realizada por um artista ligado ao modernismo brasileiro do século XX, diretamente envolvido na realização da Semana de Arte Moderna de 1922, dos textos de um representante bastante atípico, em verdade do Romantismo literário do século XIX. Além disso, a associação de Di Cavalcanti com o modernismo de caráter nacionalista com a representação, por exemplo, da mulata como ideal da nacionalidade e do sensualismo brasileiros parece estar em flagrante contradição com o romantismo de viés abertamente antinacionalista de Álvares de Azevedo, em contraste com outros autores do período, como Gonçalves Dias e Gonçalves de Magalhães, que utilizavam a figura do índio como símbolo da nacionalidade brasileira.



Figura 1. Di Cavalcanti. Ilustração para *Noite na taverna* e *Macário*, 1941, p. 23.

A ilustração literária, no entanto, acaba absorvendo estas contradições, que talvez não sejam assim tão insolúveis. Vale lembrar que Di Cavalcanti era, em 1941, um ilustrador bastante experiente, já que a sua carreira profissional tem início precisamente no meio gráfico, com a publicação de uma ilustração na revista *Fon-fon!* em 1914 (SIMIONI, 2002, p. 24). O início da carreira de Di Cavalcanti, em que a sua principal atividade era a de ilustrador, foi marcado pela sua ligação com o simbolismo, corrente poética derivada do romantismo do século XIX, destacando seus aspectos negativos, noturnos, ligados às perturbações do espírito e aos questionamentos morais e sexuais. Citando uma declaração do próprio artista, fica claro como a poética simbolista, incluindo a dimensão do satanismo, teve um importante papel na formação da postura transgressora que caracterizaria o modernismo de 1922:

Queríamos libertações simbolistas para mundos incandescentes e nebulosos. Admirávamos Baudelaire. E a poesia de Rimbaud, de Verlaine, Mallarmé, dava a certeza de que a arte deveria ser diferente dos sonetos das revistas mundanas ou da prosa elogiada por Osório Duque Estrada. Baudelaire, sobretudo, servia para justificar nosso satanismo (apud SIMIONI, 2002, p. 40).

O estilo das ilustrações de Di Cavalcanti para a obra de Azevedo apresenta, no entanto, pouquíssimos paralelos pelo que foi possível levantar com outras obras do pintor, fossem elas as ilustrações ligadas ao seu período simbolista, em que admirava e imitava o estilo de Aubrey Beardsley (cf. SIMIONI, 2002), ou a sua pintura realizada dentro da fase propriamente modernista. Para o leitor que abre a edição de 1941 de *Noite na taverna* e *Macário* a capa é de autoria desconhecida e tem pouca ou nenhuma relação com o conteúdo do livro, a primeira imagem de Di Cavalcanti exibe, junto com o título da primeira obra, a figura de um morcego (figura 1), que se repetirá na maior parte das imagens deste conjunto. Como demonstrou Hans-Robert Jauss na obra que funda os seus estudos sobre a recepção literária, nenhum texto se apresenta como

novidade absoluta, mas sim, por meio de uma série de sinais, predispõe o público a uma determinada postura e cria certas expectativas (JAUSS, 1994, p. 28); o morcego na abertura do texto de *Noite na taverna* é um desses sinais, responsáveis por criar aquilo que Jauss chamou de “horizonte de expectativas” em relação ao texto. Antecedendo a leitura, a imagem faz o leitor supor que encontrará, no texto, alguma aparição do próprio animal ou de seu correlato sobrenatural, o vampiro. No decorrer do texto, no entanto, estas expectativas serão frustradas, pois nem o animal será mencionado em momento algum, nem haverá nenhuma narrativa com a participação de vampiros ou qualquer monstro sobrenatural correlato com a possível exceção do Satã que é guia e conselheiro de Macário, na obra que se segue a *Noite na taverna* no volume em questão. A ilustração, assim, efetua intencionalmente um desvio com relação aos conteúdos do texto; trata-se, porém, como esperamos demonstrar, de um desvio significativo da forma como o ilustrador interpreta a obra literária.



Figura 2. Di Cavalcanti. Ilustração para *Noite na taverna* e *Macário*, 1941, p. 25.

O universo em que o leitor está para entrar é o da boemia desregrada, do álcool e das narrativas sangrentas e imorais dos frequentadores da taverna, o que é positivamente sugerido pela capitular figurada em que se veem o cálice e a caveira (figura 2) – esta última, sinal da constante obsessão com a morte que perpassa as narrativas. O

uso das capitulares, recorrente no *design* gráfico do livro, junto com a presença do morcego, aponta para uma direção bem determinada da interpretação de Di Cavalcanti da obra de Álvares de Azevedo: a sua associação com o gênero do romance gótico, que na fortuna crítica de Azevedo surge a partir de 1931, com a publicação do texto de Afrânio Peixoto que apontava a influência de autores como Hoffmann e Byron sobre o romântico brasileiro (OLIVEIRA, 2010, p. 27). Na ilustração de Di Cavalcanti, a relação com o universo gótico é dada tanto pelo uso de um elemento originário de uma forma artística medieval (as capitulares são parte fundamental da arte das iluminuras) quanto pela referência intericônica<sup>1</sup> do morcego, que estabelece uma associação da obra de Álvares de Azevedo com todo o filão das histórias de vampiro, tornadas especialmente célebres na primeira metade do século XX pela adaptação cinematográfica do romance *Drácula*, de Bram Stoker, estrelada por Bela Lugosi em 1931. Os vários morcegos incluídos por Di Cavalcanti nas ilustrações se configuram, assim, como verdadeiros clichês visuais, que estabelecem uma ponte entre a obra de Azevedo e o universo gótico presente em um meio de comunicação de massas como o cinema.

A ilustração seguinte apresenta uma composição de página inteira, em cujo centro se vê um homem que ampara uma mulher parcamente vestida, tendo ao fundo um morcego e outro animal voador – possivelmente um corvo, um rosto em perfil, uma cabeça diabólica e uma caveira (figura 3).



Figura 3. Di Cavalcanti. Ilustração para *Noite na taverna* e *Macário*, 1941, p. 27.

O homem levanta o braço para o alto, como quem declama um poema ou faz uma declaração de importância: a imagem faz referência aos altissonantes discursos proferidos pelos frequentadores da taverna, que, no primeiro capítulo, discutem sobre posições filosóficas acerca da eternidade da alma, sobre a natureza da realidade e, em especial, sobre a sensualidade e a morte. Estabelece-se, aqui, uma associação visual entre a mulher, objeto do desejo sexual por parte dos homens presentes no bar, e a morte, elemento que perpassará as narrativas textuais, repletas de paixões proibidas e obsessões sexuais que conduzem, de variadas formas, à violência e ao assassinato.

Em termos iconográficos, esta associação se dá aqui tanto pela postura decaída da figura feminina quanto pela presença da cabeça diabólica e da caveira; o morcego, por outro lado, reafirma a referência vampíresca que não encontra correspondência no texto. A figura do vampiro, no entanto, completamente ausente do texto, aponta para a ambientação temporal noturna, ligada também à obscuridade e às trevas como dimensão da psicologia humana que, para Antonio Candido, era o principal motor da “pedagogia satânica” por ele analisada no seu clássico ensaio *Educação pela noite* (CANDIDO, 1989, p. 18). A imagética literária das trevas e do seu oposto, a luz, aparece de forma exemplar no discurso de Bertram: “Quando as nuvens correm negras no céu como um bando de corvos errantes, e a lua desmaia como a luz de uma lâmpada sobre a alvura de uma beleza que dorme, que melhor noite que a passada ao reflexo das taças?” (AZEVEDO, 2006, pos. 1503<sup>2</sup>).



Figura 4. Di Cavalcanti. Ilustração para *Noite na taverna* e *Macário*, 1941, p. 31.



O uso de referências intericônicas e intertextuais torna-se uma espécie de estratégia figurativa no trabalho do ilustrador, tanto que a referência intertextual a Shakespeare, que aparece várias vezes ao longo da *Noite na taverna*, torna-se o tema para uma ilustração específica, que, significativamente, não tem referência imediata no texto (figura 4). A fala do príncipe Hamlet, tendo às mãos o crânio de Yorick, o bobo, é ecoada em vários momentos do texto de Azevedo, mas sem a postura tornada conhecida pelas várias adaptações e montagens do clássico shakespeariano, com o clichê da figura que segura, diante de si, o crânio que tantas reflexões lhe provoca. O ilustrador, portanto, enfatiza e exagera a referência intertextual presente no texto, sendo que a intertextualidade (de que a intericonicidade é um caso específico) faz parte da sua própria estratégia interpretativa, que não se furta à inclusão de elementos provindos de outras fontes, em flagrante porém relativa “infidelidade” em relação ao texto. Falamos em uma infidelidade relativa porque no trecho de abertura do conto a reflexão sobre a morte se faz efetivamente presente, sem, no entanto, incluir a figura da caveira que aparecerá, no texto, mais adiante, mas incorporando a temática presente na cena da tragédia shakespeariana, como na diatribe proferida por Solfieri, uma das vozes assumidas pelo autor, contra a imortalidade da alma:

Calai-vos, malditos! a imortalidade da alma! pobres doidos! e porque a alma é bela, porque não concebeis que este ideal possa tornar-se em lodo e podridão, como as faces belas da virgem morta, não podeis crer que ele morra? Doidos! nunca velada levastes porventura uma noite à cabeceira de um cadáver? (...) a alma não é, como a lua, sempre moça, nua e bela em sua virgindade eterna! A vida não é mais que a reunião ao acaso das moléculas atraídas: o que era um corpo de mulher vai porventura transformar-se num cipreste ou numa nuvem de miasmas (...)(AZEVEDO, 2006, pos. 1527).



Figura 5. Di Cavalcanti. Ilustração para *Noite na taverna e Macário*, p. 37.

O mesmo Solfieri expõe, em seguida, a sua concepção da realidade, marcada pelo desregramento dos sentidos e pelo desejo sexual: “a realidade é a febre do libertino, a taça na mão, a lascívia nos lábios, e a mulher seminua trêmula e palpitante sobre os joelhos” (AZEVEDO, 2006, pos. 1535). É esta a “realidade” retratada por Di Cavalcanti nas suas ilustrações uma realidade atormentada e distorcida, em que a mulher assume presença decisiva como objeto de desejo em que se misturam a beleza e a morbidez. Como percebe Cilaine Alves Cunha, um elemento recorrente em *Noite na taverna* é, precisamente, a representação da mulher:

Em todos os contos, surge uma figura feminina descrita ou como virgem ou como ser de alma pura, de cor pálida ou marmórea. Em todas essas figuras de todas as pequenas histórias reitera-se, principalmente, sua condição de materializar um tipo de beleza artística pura, cuja inatingibilidade desperta no narrador sensações de angústia e, ao mesmo tempo, de paixão intensa (CUNHA in AZEVEDO, 2006, pos. 2662).

Na imagem que ilustra a narrativa de *Solfieri*, Di Cavalcanti atribui à figura feminina características deformantes e monstruosas, e a descrição da mulher vista à noite, em Roma, cuja face “(...) era como de uma estátua pálida à lua” (AZEVEDO, 2006, pos. 1570) é interpretada como um corpo desarticulado e incompleto, como um boneco desprovido de braços e cabelos, tendo por trás de si as grandes asas de um morcego e uma caveira (figura 5). A figura masculina tem o braço passado por cima do estranho corpo feminino, aludindo à situação de abuso e domínio do protagonista sobre a cataléptica com a qual ele pratica um ato de suposta necrofilia, ocasião em que as características estatuárias da mulher são novamente trazidas à tona:



Figura 6. Di Cavalcanti. Ilustração para *Noite na taverna e Macário*, p. 41.

“Meus sonhos nunca tinham me evocado uma estátua tão perfeita. Era mesmo uma estátua: tão branca era ela. A luz dos tocheiros dava-lhe aquela palidez de âmbar que lustra os mármore antigos. O gozo foi fervoroso cevei em perdição aquela vigília.” (AZEVEDO, 2006, pos. 1592). A condição reificada da mulher também é evocada pela encomenda, por parte de *Solfieri*, de uma estátua que reproduzia as suas formas; na interpretação de Di Cavalcanti, no entanto, destaca-se a ambiguidade da figura feminina entre o humano e o maquinal, evocando *O homem de areia*, famoso conto de Hoffmann autor citado diretamente no texto (cf. AZEVEDO, 2006, pos. 1556) e, portanto, todo o quadro de referências ligadas ao gótico e ao fantástico.

As dimensões psicológicas da ambiguidade e da obscuridade são tematizadas em uma das capitulares que dão início a cada capítulo do livro: na capitular que abre a narrativa de Bertram (figura 6) vê-se dois rostos que se interpenetram, confundindo-se, fazendo alusão à primeira parte do conto, em que o protagonista une-se a Ângela, a andaluza, que assassina marido e filho para partir para uma vida de crimes e desvarios junto a ele. Abandonado pela amante, Bertram afunda-se na imoralidade e no vício, e ao tentar suicídio é salvo pelo comandante de um navio, por cuja mulher ele desenvolverá uma paixão doentia. Quando o navio é avariado por piratas e eles ficam à deriva em uma jangada à mercê de uma terrível tempestade, Bertram torna-se amante da esposa de seu salvador:



Figura 7. Di Cavalcanti. Ilustração para *Noite na taverna e Macário*, p. 51.

Toda aquela noite passei-a com a mulher do comandante nos braços. Era um himeneu terrível aquele que se consumava entre um descrido e uma mulher pálida que enlouquecia: o tálamo era o Oceano, a espuma das vagas era a seda que nos alcatifava o leito. Em meio daquele concerto de uivos que nos ia ao pé, os gemidos nos sufocavam: e nós rolávamos abraçados atados a um cabo da jangada por sobre as tábuas... (AZEVEDO, 2006, pos. 1780).

A ilustração de página inteira criada para a história de Bertram representa o enlace amoroso entre o protagonista e a mulher do capitão; não se trata de um encontro terno, mas perverso, caracterizado pelo perturbador branco dos olhos que se destacam contra os rostos sombreados (figura 7). Um peixe, uma estrela e um pássaro no céu escuro caracterizam o ambiente marinho, e a composição sugere o movimento em torvelinho que anima a narrativa aventureira de Bertram. Dessa forma, o lirismo que caracteriza tanto da produção de Di Cavalcanti converte-se, nesta imagem, em desvario perverso, que no texto atinge o ápice quando os sobreviventes na jangada se entregam à antropofagia: o comandante é morto pelo narrador e a esposa é levada à loucura. O enlace amoroso, assim, converte-se em manifestação de desespero, insanidade e rompimento de todas as barreiras morais e da razão:

Então ela propôs-me morrer comigo. Eu disse-lhe que sim. Esse dia foi a última agonia do amor que nos queimava gastamo-lo em convulsões para sentir ainda o mel fresco da voluptuosidade banhar-nos os lábios... Era o gozo febril que podem ter duas criaturas em delírio de morte. Quando soltei-me dos braços dela a fraqueza a fazia desvairar. O delírio tornava-se mais longo, mais longo: debruçava-se nas ondas e bebia a água salgada, e oferecia-ma nas mãos pálidas dizendo que era vinho. As gargalhadas frias vinham mais de entuviada...  
Estava louca. (AZEVEDO, 2006, pos. 1864).

Se a ilustração para a narrativa de Bertram se concentra sobre o enlace amoroso marcado pela insanidade e desvario, as imagens criadas para a história de Gennaro associam a mulher à atividade artística, mais especificamente à pintura. A capitular que abre o conto (figura 8) apresenta a figura de um rapaz em perfil que segura a paleta e alguns pincéis, tendo por trás, em paralelo, a figura de uma moça; por trás de ambos veem-se asas angelicais em posição dúbia, que não permite compreender se elas pertencem ao jovem ou à mulher. No conto, Gennaro é aprendiz de pintor na casa de Godofredo Walsh, “um desses velhos sublimes, em cujas



Figura 8. Di Cavalcanti. Ilustração para *Noite na taverna e Macário*, p. 63.

cabeças as cãs assemelham o diadema prateado do gênio” (AZEVEDO, 2006, pos. 1889). O narrador se apaixona por Nauza, esposa de Godofredo, mas toma Laura, a filha do mestre, como amante. Laura engravida, é rejeitada por Gennaro, adoece e morre, para desespero do velho pintor, que passa a isolar-se todas as noites no quarto da filha morta. Quando Gennaro confessa seu amor a Nauza, eles se tornam amantes, o que deverá precipitar a ação vingativa de Godofredo:

Uma noite houve um fato pasmoso.

O mestre veio ao leito de Nauza. Gemia e chorava aquela voz cavernosa e rouca: tomou-me pelo braço com força, acordou-me, e levou-me de rastro ao quarto de Laura...

Atirou-me ao chão: fechou a porta. Uma lâmpada estava acesa no quarto defronte de um painel. Ergueu o lençol que o cobria. Era Laura moribunda. E eu macilento como ela tremia como um condenado. A moça com seus lábios pálidos murmurava no meu ouvido...

Eu tremi de ver meu semblante tão lívido na tela: e lembrei-me que naquele dia ao sair do quarto da morta, no espelho dela que estava ainda pendurado à janela, eu me horrorizara de ver-me cadavérico... (AZEVEDO, 2006, pos. 1940).

A ilustração de página inteira que acompanha o conto (figura 9) é construída como um compósito de diferentes elementos provindos do texto ou que surgem como acréscimos, suplementações visuais ao material textual.

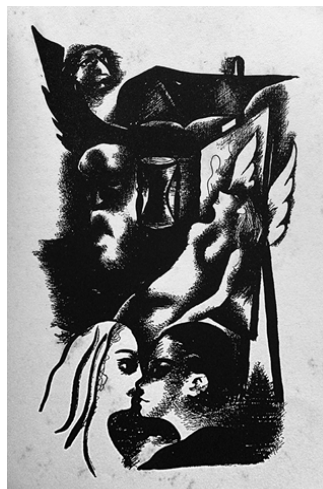


Figura 9. Di Cavalcanti. Ilustração para *Noite na taverna e Macário*, p. 69.

É como acréscimo ao texto que se destaca, próxima ao centro, a ampulheta, funcionando como símbolo da passagem do tempo e seus correlatos como o envelhecimento e a inevitabilidade da morte; do seu lado esquerdo vê-se um rosto disforme, evocando a figura do velho pintor, enquanto que o lado direito é ocupado por uma figura feminina dotada de asas angelicais, tendo atrás de si um quadro preso a um cavalete (o painel narrado no texto), onde são representadas duas figuras pouco definidas. Na seção superior são representados um rosto humano e asas de morcego repetindo, assim, o elemento recorrente nas ilustrações do livro, e portanto reiterando a referência intermediática, enquanto a seção inferior é dominada pelos rostos de um rapaz e de uma mulher em sugestiva proximidade. Os diferentes elementos são articulados como um turbilhão indistinto de figuras que constroem uma espacialidade desarticulada, como uma colagem de figuras dispersas e heterogêneas. A mulher nua remete,



é claro, aos amores atribulados do protagonista, mas a sua postura corporal sugere o desfalecimento ou a morte; a contraposição das asas brancas com as asas negras sugere, além disso, a dualidade entre a figura angelical e pura da mulher e a violência irracional do desejo, que tem consequências trágicas no texto.

Este esquema de dualidade é reforçado, de maneira curiosa, em outra ilustração do mesmo conto, em que se contrapõem as figuras de uma mulher com asas de morcego, caracterizada pelas olheiras e pela expressão soturna, e de outra dotada de asas angelicais, com olhos claros e expressão submissa (figura 10).



Figura 10. Di Cavalcanti. Ilustração para *Noite na taverna e Macário*, p. 75.

A representação textual das mulheres nesta narrativa específica, no entanto, não faz supor uma dualidade pertencente às personagens femininas da narrativa: trata-se da “história de um velho e de duas mulheres, belas como duas visões de luz”, em que Nauza, a jovem esposa do velho pintor, é uma “beleza romana, como que feita ao molde das belezas antigas”, e Laura, a filha de quinze anos, é “corada como uma rosa, e loira como um anjo” (AZEVEDO, 2006, pos. 1887). A ilustração aparentemente afasta-se, dessa forma, da representação do feminino presente neste conto específico.

Por outro lado, tomando a obra como um todo, fica claro como a representação da mulher se dá fundamentalmente sob o signo da dualidade



estabelecida entre a pureza e o pecado, polos que organizam a reação dos narradores-protagonistas, como nota Karin Volobuef:

(...) de um lado, a virgem imaculada e pura; de outro, a mulher prostituída. A virgem é inevitavelmente linda e perfeita; a prostituta é feia e costuma ser descrita com pele macilenta, olheiras, corpo e rosto desfigurados pela velhice ou pelos vícios. Cada uma delas estimula uma reação masculina diferente: a mulher-anjo, idolatria; a mulher-pervertida, vilipêndio (VOLOBUEF, 2005, p. 140).

A dualidade representada na ilustração de Di Cavalcanti perpassa não apenas a representação do feminino mas a própria poética de Azevedo, referida no prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos* através da metáfora da oposição entre Ariel e Caliban: “(...) a unidade deste livro funda-se numa binomia: duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces” (AZEVEDO, 2015, pos. 2310). A binomia a que se refere Azevedo encarna-se na representação dos personagens da mesma forma que faz parte da discussão poética que o texto encena de forma mais explícita em *Macário*, mas de forma velada também em *Noite na taverna*, como bem percebe Innocência, analisando as narrativas macabras que compõem o volume:

O que elas têm em comum (...) é o fato de que seus protagonistas arrebatam, de maneira violenta, dissimulada ou traiçoeira, as mulheres por eles eleitas como objeto de desejo e figura atrativa: algo extremamente significativo, à luz da obra de um autor que (...) promove a interseção entre as esferas da poesia e da crítica. E tanto mais quando levamos em conta que (...) as figuras femininas frequentemente aparecem na obra de Azevedo como corporificações do princípio atrativo associado à criação artística e poética (INNOCÊNCIA, 2015, p. 142).

As figuras femininas criadas por Di Cavalcanti, na ilustração da narrativa de Gennaro, não parecem assim estar ligadas diretamente às personagens de Laura e Nauza, mas a uma perspectiva possível a partir da subjetividade dos narradores, para quem a mulher é objeto de admiração por conta da pureza angelical e da beleza estatuária, ao mesmo tempo que suscita o desejo que é fonte de crimes e atrocidades. Deformações, contrastes de luz e sombra, composições visuais mais ou menos desconexas: todas estas são maneiras de materializar visualmente os mundos internos dos narradores, a sua perspectiva distorcida e deformada do mundo, fechada em sua subjetividade tortuosa. Como destaca Volobuef, nas narrativas de *Noite na taverna* não há espaço para os personagens secundários, meros objetos da ação dos narradores, que aliás mal se distinguem uns dos outros: “Suas personalidades são idênticas, como se os cinco fossem apenas *um*. Ao invés do *múltiplo* (variação), encontramos a manifestação do *único* (repetição) a exclusiva existência daquele que está fechado em si mesmo” (VOLOBUEF, 2005, p. 135).

Essa indistinção das vozes narrativas, assim como o pouco aprofundamento dos personagens secundários, encontra eco nas ilustrações de Di Cavalcanti através de suas escolhas estilísticas e figurativas, em que os personagens aparecem, em sua maior parte, de maneira indistinta e genérica em especial no tratamento das figuras femininas. Na ilustração para a narrativa de Claudius Hermann, por exemplo, a composição é dominada pelas figuras dos cavalos (figura 11), figuração do vício em jogo do protagonista:



Figura 11. Di Cavalcanti. Ilustração para *Noite na taverna* e *Macário*, p. 89.

Vós todos, que amais o jogo, que vistes um dia correr naquele abismo uma onda de ouro, redemoinhar-lhe no fundo, como um mar de esperanças que se embate na ressaca do acaso, sabeis melhor que vertigem nos tonteia então: indeais-la melhor a loucura que nos delira naqueles jogos de milhares de homens, ou de fortuna, aspirações, a vida mesma vão-se na rapidez de uma corrida, onde todo esse complexo de misérias e desejos, de crimes e virtudes que se chama a existência que se joga numa parelha de cavalos! (AZEVEDO, 2006, pos. 2028).

O corpo feminino prostrado sob os cavalos sugere a equiparação do vício no jogo ao amor doentio e abusivo que o narrador cultiva para com a duquesa Eleonora, que será repetidas vezes drogada para depois ser sequestrada; não se distingue, dela, nada além do seu corpo nu e vulnerável, tendo por trás uma forma que sugere o “frasquinho de esmeralda” (AZEVEDO, 2006, pos. 2080) que contém o narcótico empregado por Claudius. Na figuração da mulher, no entanto, nenhum

detalhamento, nenhum elemento distintivo a sugerir sua personalidade ou dimensão interna, que também no texto inexistente, confirmando, assim, a sua condição de objeto e vítima do desejo, enfatizada na descrição da sua beleza estatuária: “(...) seria a estátua da paixão na palidez, no olhar imóvel, nos lábios sedentos, se o arfar do peito lhe não denunciasse a vida” (AZEVEDO, 2006, pos. 2140).

Essa funcionalidade dos personagens, o seu papel na economia narrativa em que os próprios protagonistas são agentes inconscientes, levados pelo puro desejo violento e primitivo que converte os demais em meras vítimas de suas atrocidades, é representada de maneira quase esquemática na ilustração da narrativa de Johann, em que se vê, no chão, a vítima caída e o assassino que eleva a mão para o alto, apontando para a figura feminina que parece assistir a tudo, impotente (figura 12).



Figura 12. Di Cavalcanti. Ilustração para *Noite na taverna e Macário*, p. 105.

A situação representada é uma síntese das ações do conto, em que Johann duela e supostamente mata um rival de jogo, praticando, em seguida, o coito com a amante deste, fazendo-se passar por ele na escuridão. Na saída do apartamento da jovem, um homem, dizendo-se irmão da moça

deflorada, ataca o protagonista e é morto por ele na luta que se segue, para apenas então ser reconhecido, em meio ao turbilhão de emoções do narrador:

Eu não podia crer: era um sonho fantástico toda aquela noite. Arrastei o cadáver pelos ombros... levei-o pela laje da calçada até o lampião da rua, levantei-lhe os cabelos ensanguentados do rosto...

Aquele homem sabeis-lo! era do sangue do meu sangue era filho das entranhas de minha mãe como eu era meu irmão: uma ideia passou ante meus olhos como um anátema. Subi ansioso ao sobrado. Entrei, A moça desmaiara de susto ouvindo a luta. Tinha a face fria como mármore. (AZEVEDO, 2006, pos. 2373).

Di Cavalcanti sintetiza os diferentes momentos dos reconhecimentos que constituem o nó da trama em uma única ilustração, estabelecendo a triangulação entre Johann, sua vítima e a moça que assiste tudo do alto; note-se que o espaço é concentrado, irreal, meramente um cenário distorcido para distribuir os personagens na composição da imagem, incluindo ainda alguns morcegos e uma sinistra árvore desfolhada, elementos jamais referidos no texto. Trata-se de um espaço tão irreal e inverossímil quanto as narrativas, em que, como nota Volobuef, a atrocidade contínua e exagerada torna-se quase hilariante (VOLOBUEF, 2005, p. 135).

É esse caráter de sonho, ou melhor, de pesadelo, que organiza a composição das imagens em especial das ilustrações de página inteira, que se apresentam como colagens de elementos díspares, não organizados em função de um espaço uno ou mimético, mas, à maneira dos sonhos, de forma fragmentária e tortuosa. Este caráter fragmentário aparece de forma ainda mais evidente nas ilustrações para *Macário*, incluído no volume depois de *Noite na taverna* o que enfatiza o aspecto de fragmento incompleto da peça de Azevedo.

É evocando o primeiro diálogo entre Satã e Macário que Di Cavalcanti constrói a imagem em que se acumulam a figura diabólica, o jovem que segura uma taça no alto, com a outra mão pousada sobre uma mesa em que se veem cartas de baralho, tendo ao centro uma figura feminina; à direita, vê-se outra figura feminina, aparentemente nua, na sombra (figura 13).



Figura 13. Di Cavalcanti. Ilustração para *Noite na taverna e Macário*, p. 123.

A ilustração, assim, materializa visualmente o discurso de Macário em que se contrapõem o amor físico e carnal e o amor espiritual e puro:

Se chamas o amor a troca de duas temperaturas, o aperto de dois sexos, a convulsão de dois peitos que arquejam, o beijo de duas bocas que tremem, de duas vidas que se fundem... tenho amado muito e sempre!... Se chamas o amor o sentimento casto e puro que faz cismar o pensativo, que faz chorar o amante na relva onde passou a beleza, que adivinha o perfume dela na brisa, que pergunta às aves, à manhã, à noite, às harmonias da música, que melodia é mais doce que sua voz; e ao seu coração, que formosura mais divina que a dela eu nunca amei. Ainda não achei uma mulher assim. Entre um charuto e uma chávena de café

lembro-me às vezes de alguma forma divina, morena, branca, loira, de cabelos castanhos ou negros. Tenho-as visto que fazem empalidecer e meu peito parece sufocar-se... meus lábios se gelam, minha mão se esfria... (AZEVEDO, 2006, pos. 437).

A dupla dimensão da mulher a pura, branca e casta contraposta à meretriz, que, como diz Satã, “é um cadáver” (AZEVEDO, 2006, pos. 482) aparece na imagem nas duas figuras femininas: em primeiro plano, a moça elegantemente vestida que se volta para trás numa atitude surpresa e frágil, exibindo um amplo decote que cria uma grande mancha branca na composição; no segundo plano, à esquerda, a mulher nua, de cabelos soltos, quase imersa na escuridão, atestando assim a sua associação com o noturno, o vício e a doença. Macário, ao lado, parece celebrar o cinismo diante do amor, disposto, como está, a escolher “(...) entre essas belezas vagabundas a mais bela. Aplicarei contudo o ecletismo no amor. Amanhã uma, amanhã outra: experimentarei de todas as taças. A mais doce embriaguez é a que resulta da mistura de vinhos” (AZEVEDO, 2006, pos. 584).

Vistas em conjunto, as ilustrações de Di Cavalcanti compõem um universo tortuoso e disforme, em que os personagens são indistintos, movendo-se como sombras inconscientes em um mundo sem sentido. Existem poucos paralelos a este universo na obra do artista: a dimensão noturna e inconsciente, no entanto, foi explorada em seu álbum *Fantoches da meia-noite*, conjunto de gravuras publicadas em 1922, antes da realização da Semana de Arte Moderna. Representando personagens decadentes da boemia carioca, o artista enfatizava os aspectos dramáticos destas figuras que não tinham controle sobre seu próprio destino através de um grafismo duro, tendendo à geometrização, já bastante afastado do decorativismo *art nouveau* que marcou parte da sua produção durante a *Belle Époque*. Mesmo nesta obra, no entanto, a tônica recaía sobre aspectos retirados da realidade da boemia carioca, o que levou Mário de

Andrade, na época do lançamento, a rotular este conjunto de gravuras como “realismo macabro” (*apud* GRINBERG, 2005, p. 42). Para *Noite na taverna* e *Macário*, ao contrário, não se trata de retratar um mundo existente, mas de materializar um universo que nasce inteiramente das narrativas atormentadas e tortuosas, em que os elementos se aglutinam e se desfazem, em que os personagens são indistintos e estereotipados – o que consiste em uma interpretação e uma compreensão aguda da obra do romântico Álvares de Azevedo.



Figura 14. Di Cavalcanti. Ilustração para *Noite na taverna* e *Macário*, p. 110.

Trata-se, portanto, de um mundo onírico, de pesadelo, em que impera a atmosfera do sonho macabro, no qual a mulher ocupa um lugar fundamental; como no sonho, elementos de diferentes origens são agregados às imagens para compor o todo compósito, articulado segundo relações lógicas bizarras e inesperadas. Essa dimensão do onírico explica, assim, as várias referências intertextuais e intericônicas incluídas nas ilustrações, de que o morcego é um exemplo recorrente, e justifica também a significativa inclusão da figura da serpente junto à figura de uma mulher alada em uma das ilustrações para a narrativa de Johann (figura 14). A referência, evidentemente, tem origem bíblica; associada à literatura de Álvares de Azevedo, a ilustração articula a figura feminina, em sua versão pura e angelical, à ameaça insidiosa do pecado, que no romance é representado como produto do desejo desenfreado e animalesco. A imagem



confirma um outro aspecto da escrita de Azevedo: se, por um lado, as atrocidades e crimes descritos no conto, assim como a presença satânica, tinham como um dos seus objetivos chocar o leitor, por outro revela-se também uma aguda consciência da sua dimensão pecaminosa e indesejável: contradição que está no próprio âmagô da poética romântica voltada para o noturno e o horrendo, no universo onírico e depravado que se descortina na leitura da obra de Álvares de Azevedo e nas imagens de Di Cavalcanti.

## Referências

ARBEX, Márcia. Intertextualidade e intericonicidade. In: ARBEX, M.; OLIVEIRA, L.C.V. (Org.). I Colóquio de Semiótica. Belo Horizonte: UFMG, 2003. Disponível em: [www.lettras.ufmg.br/site/publicacoes/livrocoloqsem7.doc](http://www.lettras.ufmg.br/site/publicacoes/livrocoloqsem7.doc). Acesso em: 09 set. 2013.

AZEVEDO, Álvares de. Obras completas. Niterói: Autch, 2015 [e-book].

\_\_\_\_\_. Macário / Noite na taverna. São Paulo: Globo, 2006 [e-book].

\_\_\_\_\_. Noite na taverna / Macário. Ilustrações de Di Cavalcanti. São Paulo: Martins, 1941.

CANDIDO, Antonio. A educação pela noite & outros ensaios. São Paulo: Ática, 1989.

GRINBERG, Piedade Epstein. Di Cavalcanti: um mestre além do cavalete. São Paulo: Metalivros, 2005.

INNOCÊNCIO, Francisco José Szezech. Pedagogia satânica: movências binômicas na prosa de Álvares de Azevedo. Tese de Doutorado. Departamento de Letras da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

JAUSS, Hans Robert. A história da literatura como provocação à teoria literária. São Paulo: Ática, 1994.

OLIVEIRA, Jefferson Donizeti de. Um sussurro nas trevas – uma revisão crítica e literária de *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Di Cavalcanti ilustrador: trajetória de um jovem artista gráfico na imprensa (1914-1922). São Paulo: Sumaré, 2002.

VOLOBUEF, Karin. Álvares de Azevedo e a ambiguidade da orgia. *Organon – Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, v. 19, n. 38-39, p. 127-145, 2005.

## AS MULHERES NA REVOLUÇÃO FRANCESA

**Autora:** Fernanda Clemilda Santos de Oliveira Dante (UNIASSELVI)

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Raquel Vieira (UNIASSELVI)

**Resumo:** O papel das mulheres na sociedade francesa teve grande importância para a Revolução Francesa, iniciando com a elaboração das *Cahiers de Doléances*, evoluindo para a militância em clubes femininos e até para a luta armada ao lado dos filhos e familiares. Há questionamentos se um estudo acerca do papel das mulheres no processo revolucionário francês teria relevância a tal ponto de alterar o entendimento do tema. Embora o número de mulheres envolvidas não possa equivaler-se ao de homens em termos de militância, seu envolvimento teve um caráter estrutural. Os ideais filosóficos de liberdade, igualdade e fraternidade, forneceram a sustentação para a reivindicação feminina de igualdade de direitos e cidadania. De maneira espontânea e até mesmo inconveniente em certas ocasiões, as mulheres manifestaram-se das mais diversas formas, seja através da escrita, protestos, debates em clubes e luta armada. Através deste trabalho pretende-se: descrever o contexto histórico que levou à participação das mulheres na Revolução Francesa, conhecer suas reivindicações e conquistas. E por fim são apresentadas as considerações finais.

**Palavras-chave:** Revolução Francesa. Mulheres Militantes. Direitos das Mulheres. Mulheres Revolucionárias.

## **Introdução**

As mulheres desempenharam um papel importante no desenvolvimento da Revolução Francesa, no entanto não há um consenso se o estudo desse tema é relevante a ponto de alterar o entendimento do processo revolucionário francês. Este trabalho tem o objetivo de abordar a participação das mulheres nos eventos da Revolução Francesa iniciada em 1789 e finalizada em 1799.

O artigo está estruturado da seguinte forma: na seção 2, é apresentado o contexto do descontentamento geral da sociedade francesa com o regime absolutista já em crise; na seção 3 é descrito o processo que levou as mulheres à reivindicação de armas para lutarem na revolução; e por fim são apresentadas as considerações finais.

## **O Descontentamento das Mulheres**

A Revolução Francesa foi um processo de ruptura com o regime monárquico-absolutista que alterou a organização político-social da França para um Estado republicano democrático, tendo ocorrido entre os anos de 1789 e 1799. Ela constitui um marco divisório entre a Idade Moderna e a Contemporânea e teve como principal inspiração as ideias Iluministas de Liberdade, Igualdade e Fraternidade, conforme descreve Souza (2003, p.111):

No afã de libertar a sociedade francesa de todos os preconceitos e discriminações vigentes no Antigo Regime, os filósofos iluministas idealizaram uma nova sociedade fundamentada na trilogia: liberdade, igualdade e fraternidade. A partir desse ideário, os revolucionários edificaram na França o Estado democrático de direito, onde o respeito às liberdades e aos direitos individuais constitui um dos pontos basilares da nova organização estatal.

Não há consenso entre os historiadores sobre a importância da atuação feminina na Revolução Francesa, sendo que alguns afirmam que não mudaram a compreensão sobre o processo revolucionário ao saber que as mulheres participaram dela, outros se perguntam que diferença faz saber disso. Souza (2003, p. 114) nos explica que

Vista somente a partir das obras gerais, a Revolução Francesa parece ter sido uma obra realizada exclusivamente por homens. Nesta literatura geral, aparecem praticamente duas mulheres: Charlotte Corday, que assassinou Marat aos 13 de julho de 1793, e a rainha Maria Antonieta, que foi guilhotinada aos 16 de outubro de 1793. No entanto, a participação das mulheres nesse grande acontecimento histórico data dos seus primórdios. Na opinião da historiadora Dominique Godineau, a participação das mulheres “não é pontual, mas estrutural, embora sendo realizada em posição secundária” (GODINEAU, 2003, p. 196).

Tilly (1994, p. 60) nos acrescenta que

Como todas as revoluções, a Revolução francesa foi alimentada por uma coalisão de grupos descontentes com o Antigo Regime, cujo governo era solapado, entre outros, por problemas financeiros. Uma vez derrubado o regime, o espaço estava livre para o combate entre os grupos que se aliaram para precipitar sua queda. Novos grupos, novos indivíduos, e entre eles as mulheres, politizaram-se em uma extraordinária efervescência de clubes, jornais, circulação e discussão de idéias sobre a estrutura de um novo Estado.

Havia na França um clima geral de descontentamento da população, e desse grupo não pode-se excluir as mulheres. Como cidadãs, estavam insatisfeitas com o Estado absolutista, e como mulheres queriam igualdade de direitos e cidadania política. Elas participaram ativamente do processo revolucionário da França, embora não tenham representado

em termos quantitativos um percentual equivalente ao dos homens nas atividades de militância (SOUZA, 2003). As motivações para participar da cena política da época, de acordo com Morin (2009, p. 01) foram:

Os princípios revolucionários de justiça, igualdade e os valores morais que levariam à regeneração da sociedade entusiasmaram o componente feminino das classes populares, as quais manifestaram o desejo de participar das grandes mudanças que conduziriam à ‘felicidade da humanidade. As circunstâncias fluídas e as incertezas do início da Revolução abriram um espaço de expressão política a um grupo social antes excluído.

Desde meados do século XVIII as mulheres estiveram presentes ao lado dos homens em protestos contra a crise de abastecimento e a inflação, além de lutarem exigindo que fossem escolhidos bons representantes para compor a Assembleia Nacional Constituinte a realizar-se em maio de 1789. Mas nenhuma mulher foi eleita para representar o Terceiro Estado no Congresso, pois sequer possuíam direitos políticos. As mulheres encontraram uma forma de presenciar a vida política, estando sempre presentes nas sessões da assembleia legislativa, até que foram proibidas de frequentar devido à grande pressão exercida sobre os políticos. Elas continuaram agindo em outros lugares como cafés e salões, fundaram organizações onde debatiam os temas políticos da época e algumas chegaram ao ponto de tentar montar uma milícia revolucionária. Um grupo de militantes da Sociedade Fraterna *des Minimes* foi a Paris em março de 1792 para solicitar armas à Assembleia Nacional, porém não tiveram o pleito atendido (SOUZA, 2003).

Quando Luís XVI convidou os franceses a escreverem sobre suas insatisfações em relação à situação do país, os *Cahiers de Doléances*, as mulheres se manifestaram através de cartas e cadernos endereçados ao rei e aos Estados Gerais, mesmo sem terem sido consultadas. A necessidade de ruptura com as antigas convenções eram tais que, conforme escreve Morin (2009, p. 36):

As mulheres apoiaram a Revolução, independente de sua classe social, queriam e precisavam romper com a persistente imagem de egoísmo, vaidade, dissimulação e futilidade associados ao sexo feminino, para poder integrar-se à nova ordem social. Esse é um dos sentidos da militância política. A imagem negativa emergia com frequência nos discursos e panfletos masculinos como exemplos de vícios que deveriam desaparecer com a regeneração dos costumes. No contexto da nova sociedade que aspirava à virtude, os defeitos atribuídos às aristocratas e à Rainha respingavam no sexo feminino como um todo.

Inspiradas pelos ideais iluministas, as mulheres pediam mais educação, mais liberdade, igualdade de direitos em relação aos homens, direito ao divórcio, direito de aprender profissões, igualdade na aplicação das leis penais, já que elas eram igualadas aos homens estrangeiros de acordo com a Constituição vigente, além do banimento da regra tradicional de primogenitura para herança, direito à propriedade e até oportunidades de trabalho. As mulheres demonstravam entendimento da situação política, pois tal como os homens, queriam a restauração da moralidade na sociedade, estendendo-se à vida política, sentiam a necessidade de serem ouvidas e de serem úteis à sociedade (MORIN, 2009).

Uma das cartas de autoria anônima intitulada **Do Destino Atual das mulheres, aos bons Espíritos** demonstra indignação com o caráter discriminatório em relação às mulheres francesas na nova Constituição promulgada, na Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão e no novo Código Penal, com aplicação de sentenças judiciais em mulheres igual à dos homens estrangeiros. Para ela, tanto as mulheres quanto os homens deveriam ter os mesmos direitos e deveres, pois ambos os gêneros amavam o país e faziam parte da nação, na mesma medida (MORIN, 2009).

O panfleto **Petição das mulheres do Terceiro Estado ao Rei** ressalta a má qualidade da educação dada às meninas e do leque de más

opções de escolha para o futuro, tais como casamentos sem amor, celibato desprezado, trabalho doméstico e libertinagem. O maior destaque para esse documento é a visão à frente do tempo, na qual a autora reivindica uma educação gratuita que possibilite às mulheres trabalharem. Nessa carta há também um aspecto conservador, relacionado à separação de profissões apropriadas para homens e mulheres (MORIN, 2009).

Madame B requeria em sua carta a cidadania para as mulheres, a representação nos Estados Gerais, a educação para torná-las capazes de discutir assuntos de interesse público com conhecimento. Claramente inspirada por ideias iluministas, Madame B pedia reformulação nas leis com vistas à uniformidade e baseada na razão, na sabedoria e na justiça. Adicionalmente, ela mostrava-se contrária à lei de primogenitura e recomendava o confisco de bens do patrimônio da igreja adquiridos de forma ilegítima como alternativa de arrecadação de recursos para quitação da dívida interna (MORIN, 2009).

Uma autora anônima endereçou à Assembleia Nacional o documento **Agravos e Queixas das mulheres mal-casadas**, no qual foram enumerados vários argumentos contra a indissolubilidade do casamento, que segundo a autora seria contrário aos ideais de Liberdade. É possível perceber a influência da Revolução Francesa em vários aspectos da vida social, inclusive com relação ao divórcio; ele foi politizado e tornou-se um direito garantido pela Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão em 1792 (MORIN, 2009).

As mulheres compunham a força de trabalho em diversos setores produtivos tais como costura, prataria, comércio de alimentação entre outros, e recebiam salários inferiores aos dos homens, então elas queriam ter proteção econômica em caso de ausência do trabalho por motivos de doença ou acidente (MORIN, 2009).

Outra preocupação feminina nas *Cahiers de Doléances* era com a moralidade, pois as mulheres incapazes de sobreviver por conta própria apelavam para a libertinagem, numa espécie de concorrência desleal.



Elas pediam proteção contra essa concorrência desleal e acreditavam no poder transformador da sociedade pelas leis e pela Constituição (MORIN, 2009).

Sobre as preocupações femininas nas *Cahiers de Doléances*, Morin (2009, p. 30) reflete:

Nesta pequena amostra de cartas escritas por mulheres ao Rei e aos Estados Gerais, já se nota a tendência de certas reivindicações que se intensificarão no curso da Revolução: melhor educação para as meninas para que possam ser úteis à sociedade; oportunidade de trabalho; ensino de ofício às mulheres; direito da mulher à propriedade; repúdio à tradição da primogenitura nas heranças; leis penais equânimes para ambos os sexos. A linguagem da moral e da política permeia os *Cahiers de Doléances*. As autoras invocam a justiça, a igualdade e a liberdade para defender seus direitos.

A maioria dos pensadores iluministas era contrária à mobilização política feminina. O filósofo Rousseau acreditava que as mulheres estavam conquistando um poder excessivo e eram culpadas pela decadência da sociedade. Em oposição a Rousseau, o marquês e filósofo Condorcet reconhecia a igualdade entre os gêneros e chegou a protestar na imprensa quando foi negado pelo parlamento o direito à cidadania política às mulheres. Para Condorcet, o princípio de igualdade de direito pregado pela Revolução Francesa estava claramente violado com essa medida (SOUZA, 2003).

Entretanto, o pensamento iluminista encontrou uma alternativa para inserção da mulher nas transformações sociais incipientes: através da maternidade seria possível exercer o patriotismo, e a dedicação à família seria a base para a regeneração da sociedade. A boa mãe republicana educaria os filhos para serem bons cidadãos (MORIN, 2009).

Inspirados por Rousseau, os revolucionários idealizavam uma República gloriosa à imagem de Roma, com homens viris e mulheres

submissas dedicadas integralmente à família, e assim a maior expressão de patriotismo feminino seria o cuidado com os filhos e com o lar, fora das manifestações públicas e assembleias (MORIN, 2009).

Segundo Morin (2009, p. 42), a relação de subordinação da mulher em relação ao homem era compensada pelo ensino dos ideais republicanos aos filhos:

Indo além da simples função geradora, as mulheres eram fundamentais na formação moral do novo homem, pedra de toque na construção de uma nova sociedade mais virtuosa e feliz. As mães patriotas não apenas criavam prosaicamente os filhos, estavam num patamar mais elevado, pois ensinavam os princípios republicanos aos futuros cidadãos franceses. Na visão revolucionária da divisão sexual de tarefas, os homens faziam as leis e as mulheres faziam os costumes. Não era pouco. A mulher continuava subordinada ao homem, porém exaltada como mãe e educadora.

Acredita-se que essa exaltação da maternidade não tinha como objetivo simples excluir as mulheres da cena política, pois a sociedade realmente considerava importante o papel das mães de plantar nos filhos os princípios de liberdade. O culto à maternidade cívica associou de alguma forma o comportamento da mulher e o comportamento da sociedade, na qual a mulher virtuosa levaria a uma sociedade virtuosa, com a defesa dos interesses públicos acima dos interesses pessoais, ao passo que as mulheres imorais conduziriam a sociedade à corrupção. O aleitamento materno passou a ser incentivado publicamente em detrimento ao trabalho das amas-de-leite, numa clara mudança no padrão de comportamento familiar (MORIN, 2009).

As mulheres teriam um papel importante na construção da sociedade republicana através da criação dos filhos num ambiente de liberdade e igualdade. Surgiu um interesse em educar pessoalmente os próprios filhos e assim elas tiveram mais autoridade sobre os filhos.

Abraçaram a maternidade cívica como uma forma honrosa de participar do movimento revolucionário, e transformaram-se numa categoria social e política (MORIN, 2009).

Morin (2009, p. 47) destaca o resultado que a valorização da maternidade teve para a sociedade francesa:

[...] as mães, inclusive das classes populares, passaram a ter mais autoridade sobre os filhos, eram respeitadas por seus conhecimentos de puericultura, tinham lugar de honra nos festivais, eram chamadas de cidadãs, e isso lhes conferia dignidade. Havia uma vontade nova entre elas de educar seus filhos pessoalmente, para a felicidade deles e de todos, afastando-os das superstições das amas-de-leite e comadres. O juramento que os membros do Clube das Lionesas faziam une a maternidade e o civismo: “Juro ensinar aos meus filhos e outros sob minha autoridade que devem preferir a morte à escravidão”. As mulheres francesas aceitaram a maternidade cívica como um meio honroso de participar da comunidade revolucionária. O título de cidadãs era plenamente justificado pela dimensão pública da maternidade, mas por outro lado estava ligado a um estado civil.

Para Eisenberg (2003), a exaltação da maternidade levou à associação da república francesa a uma imagem feminina, em oposição à figura patriarcal conferida pelos reis até Luís XVI. Considerando que a mulher simbolizava a liberdade na república romana, a imagem feminina vinculou a liberdade e a república na França revolucionária.

Perrot (2009, p. 14) reforça o efeito da Revolução Francesa na distinção entre os papéis masculino e feminino na sociedade, na qual há “uma oposição entre homens políticos e mulheres domésticas”.

Souza (2003, p. 112) defende o ponto de vista que a igualdade política foi negada às mulheres como uma herança do Antigo Regime, consistindo em um desvio na aplicação revolucionária da ideologia de igualdade e liberdade. Souza defende que:

Desde os primórdios da monarquia, que a França negou às mulheres a cidadania política. O poder político é assunto exclusivamente masculino, salvo algumas exceções registradas pela história. Enquanto na Espanha e em outros países da Europa, a filha de um monarca podia herdar o trono, na França, a lei sálica instituída no século XIV, não reconhecia este direito.

É importante destacar que as mulheres cujas opiniões eram contrárias à Revolução Francesa foram fortemente reprimidas, julgadas e guilhotinadas, inclusive aquelas que se dedicavam à vida religiosa e viviam em conventos (SOUZA, 2003).

Souza (2003, p. 115) reflete que “as mulheres participaram intensamente da Revolução Francesa, rompendo com uma filosofia e com os costumes de uma sociedade que as queriam recluser ao lar, longe, portanto, dos acontecimentos públicos”. Porém, em termos numéricos, não houve uma equivalência entre participantes do sexo feminino ou masculino na militância. Segundo os cálculos de Dominique Godineau, as mulheres representaram de um décimo a um quarto dos participantes, dos quais 15 a 25% eram membros de sociedades populares mistas, 14% dos suspeitos presos em Paris entre 1792 a 1794 e 12 a 15% dos *sans-culotes* presos em 1795. O mesmo autor estima que dentre dez revolucionários engajados, de um a dois apenas seriam mulheres (SOUZA, 2003).

Souza (2003) define duas vertentes de atuação femininas na França revolucionária: uma proveniente da aristocracia, e outra originada nas camadas populares. Sendo assim, o debate feminino sobre política e revolução estava presente nas diferentes classes sociais.

As mulheres aristocratas assistiam aos debates da Assembleia e do Clube dos Jacobinos como espectadoras, com exceção de Madame Stael, que tinha influência direta sobre alguns políticos. Ela não tinha reivindicações de direitos cívicos para as mulheres, apenas acreditava na influência que poderiam exercer sobre os homens do Estado. Sua influência

foi tal que os governantes a mantiveram exilada entre 1792 a 1814 (MORIN, 2009).

A aristocrata francesa Olympe de Gauges teve uma atuação intensa em defesa da cidadania política das mulheres. Nascida no sul da França, ela mudou-se para Paris e teve contato com maiores intelectuais da cena francesa. Participou da Assembléia dos Três Estados em 1788 propondo igualdade entre os sexos na sociedade e reivindicando os direitos conferidos pela Revolução. No entanto, era consenso mesmo entre os grupos adversários que o papel da mulher na sociedade deveria restringir-se às atividades domésticas e familiares. Olympe de Gouges publicou então em 1791 a Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã, em resposta à Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão de 1789. Também escreveu peças teatrais, panfletos e cartazes em oposição aos abusos do regime absolutista e do revolucionário. Devido ao seu posicionamento em favor da liberdade, da justiça, as mulheres, dos escravos, dos filhos ilegítimos, ela foi considerada perigosa pelos revolucionários instauradores do período de Terror. Então ela foi presa e condenada à guilhotina pelo Tribunal Revolucionário em 1793 (SILVA e NUNES, 2009). A conclusão de Morin (2009) é que o trabalho de Olympe de Gauges foi audacioso, sem ter encontrado um número considerável de adeptos para promover as transformações propostas por ela.

A holandesa radicada em Paris Etta-Palm d'Aelders discursou em defesa dos direitos políticos da mulher, da educação feminina e do divórcio. Para ela, o casamento indissolúvel reprimia a liberdade feminina. Houve uma tentativa de fundar uma instituição para educar profissionalmente as meninas carentes, mas apesar do fracasso nesse empreendimento, Etta-Palm d'Aelders patrocinou a educação de três meninas com os recursos arrecadados. Pelo seu trabalho em prol do divórcio, ela foi considerada suspeita e emigrou para a Holanda no início de 1793 (MORIN, 2009).

As mulheres das camadas mais baixas e sem instrução acreditavam que poderiam participar da reconstrução do país, participavam através da prática da maternidade cívica, da militância política, da organização de marchas e protestos. Ao assimilarem os princípios da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, associados à ideia de poder revogar os mandatos de políticos incompetentes, invadiram a Assembleia Nacional em 5 de outubro de 1789. Nesse episódio, as mulheres iniciaram o movimento, os homens as seguiram armados e então as mulheres os apoiaram, tendo lutado juntos (MORIN, 2009).

Entre os anos de 1789 e 1791 as mulheres passaram a organizar-se em associações de assistência em Paris e arredores, onde reuniam-se para atividades assistencialistas e iniciaram os debates sobre temas políticos. Essas entidades contavam com o apoio dos clubes masculinos, com os quais mantinham relações cordiais com uma hierarquia na qual os homens ensinavam os princípios revolucionários. Elas desempenharam uma função social e política, acreditavam estar cumprindo um dever público, no entanto muitos homens não aprovavam esses clubes, especialmente quando a atuação delas ultrapassava o campo social em direção à política (MORIN, 2009).

## **O Direito à Cidadania e às Armas**

“A justificativa para as mulheres estarem engajadas na luta política no período da Revolução Francesa era a inércia dos homens; elas estavam dispostas a tomar a frente e pegar em armas, se fosse necessário para defender a pátria” (MORIN, 2009, p. 53).

Confirmando a participação das mulheres na revolução desde as fases iniciais, elas estiveram em número limitado no evento da tomada da Bastilha em 14 de julho de 1789, lutando ao lado de seus companheiros, pais ou irmãos, estando disfarçadas de homens, com muitas delas vitimadas (MORIN, 2009).

Embora existam registros de mulheres participantes na tomada da Bastilha, não é possível afirmar que foi um evento predominantemente feminino, como explica Morin (2009, p. 54):

São poucos os nomes registrados nos arquivos, mas suficientes para mostrar que as mulheres do povo estavam presentes desde os primeiros momentos da Revolução. Na verdade, as parisienses vinham acompanhando com vivo interesse os acontecimentos que se precipitavam desde a abertura dos Estados Gerais em 5 de maio de 1789. [...] De fato, houve poucas mulheres no ataque à Bastilha, muitas entre as vítimas, mas o que me chamou a atenção é que as mulheres estavam ao lado de seus homens, enfrentando o perigo e ajudando na medida de suas possibilidades. Espectadoras ou participantes, começando nessa data emblemática, elas estiveram presentes em quase todos os levantes e jornadas revolucionárias.

A marcha para Versalhes é lembrada como o primeiro evento político protagonizado pelas mulheres na Revolução Francesa, como destaca Morin (2009, p. 55) no fragmento a seguir:

A grande Marcha para Versalhes foi a primeira intervenção da multidão feminina na Revolução e marcou o início da participação política expressiva das mulheres do povo no processo revolucionário. Independente de sua reação aos fatos, os contemporâneos não se espantaram com tal participação, pois estavam habituados à presença dessas mulheres no espaço público durante o Antigo Regime em Paris e Versalhes. Joan Landes acha que a Marcha para Versalhes se situa dentro de uma longa tradição de participação feminina em protestos populares, especialmente durante crises de subsistência.

Os fatos que culminaram com a marcha para Versalhes iniciaram-se em 5 de agosto de 1789, quando um grupo de mulheres foi felicitar o

rei e a rainha pela abertura dos trabalhos em um novo código constitucional que limitaria os poderes do rei. No dia 25 do mesmo mês, elas voltaram ao palácio com outra motivação: reclamar sobre a escassez do pão. Nessa ocasião, estavam escoltadas pela Guarda Nacional e apoiadas pelo prefeito. Como não havia mudado o quadro de escassez de alimentos, inflação e desemprego, as mulheres passaram a realizar procissões com frequência praticamente diária. Em 14 de setembro, marcharam meninas e mulheres com seus companheiros, membros da Guarda Nacional, devidamente armados e trombeteiros em ação de graças a Santa Genoveva, levando uma réplica da Bastilha em madeira. A presença desse artefato e a crise de subsistência conferiram à procissão um caráter político. No dia 5 de outubro de 1789, motivadas pela falta de pão, 7 mil mulheres do povo, auxiliadas por homens armados com lanças e tridentes, invadiram a sala de armas do Hotel de Ville e de lá partiram rumo a Versalhes, marchando debaixo de chuva por 14 quilômetros, com a intenção de tomar o palácio real de forçar o rei Luís XVI a voltar para Paris. Para elas, a simples presença do rei restabeleceria o suprimento de pão, e estando em Paris ele estaria menos exposto à ‘má influência’ da rainha e de sua corte. A crise de subsistência assumia contornos políticos com debates sobre a soberania popular (princípio fundamental do Estado democrático de direito no qual o poder emana da vontade do povo expressa através de seus representantes) e com a recusa do rei em sancionar leis que extinguíam os privilégios da nobreza e a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão (MORIN, 2009).

Ao chegarem a Versalhes, as manifestantes ocuparam a Assembleia Nacional, onde interromperam os debates, pressionaram, intimidaram e caçoaram dos deputados (MORIN, 2009). Costa e Lordêlo (2010) acrescentam ainda que as manifestantes discursaram na tribuna e forçaram a aprovação de medidas que reduzissem o preço do pão.

Paralelamente, um grupo de mulheres dirigiu-se ao palácio acompanhado pelo presidente da Assembleia Nacional e exigiram



providências do rei no sentido de acabar com a crise de abastecimento. Elas conseguiram uma promessa verbal que não foi muito bem recebida, pois dada a situação política atual, a palavra do rei já não tinha tanta credibilidade (MORIN, 2009).

Costa e Lordêlo (2010) creditam à marcha para Versalhes a assinatura da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão pelo rei no dia 5 de outubro e a mudança da Assembleia Nacional para Paris pouco tempo depois.

Na madrugada do dia 6 de outubro, o palácio foi invadido. Nessa ocasião, o rei assinou os decretos aprovados pela Assembleia em agosto, prometeu concentrar os esforços para restabelecer o fornecimento de pão e concordou em voltar a viver em Paris, retornando logo em seguida com a escolta das manifestantes e da Guarda Nacional, resultando em um desfecho exitoso para a marcha (COSTA; LORDÊLO, 2010).

Morin (2009, p. 70) conclui que “A experiência das jornadas revolucionárias de outubro despertou nas mulheres um sentimento de pertencimento ao ‘povo soberano’”.

Entretanto, Morin (2009, p. 74) ressalta que a crença das revolucionárias de outubro que o simples retorno do monarca a Paris acabaria com a crise de suprimento de insumos necessários à fabricação de pão não estava correta:

A presença do Rei em Paris não foi suficiente para garantir o abastecimento de farinha de trigo na cidade, e passadas duas semanas, os distúrbios continuavam, um padeiro foi linchado, e um manifestante enforcado. O problema foi resolvido através de medidas conjuntas da Comuna de Paris e da Assembléia Nacional recém instalada na capital. Os deputados, que agora podiam prescindir o apoio popular restauraram a ordem por meio de uma repressão feroz: foi decretada a censura à imprensa, a pena de morte para sedições, e a lei marcial. Só no mês de novembro, depois que o preço do pão caiu para doze *sous*, a paz social voltou a reinar em Paris.

Após a aprovação da Declaração dos Direitos dos Homens e do Cidadão em 1789, houve a preocupação com a conquista dos direitos femininos na sociedade, pois a exclusão das mesmas da cena política seria contrária aos princípios de igualdade pregados na Declaração. Mesmo assim, em 1791 foi redigida uma nova Constituição, na qual as mulheres continuaram sem direito à cidadania (MORIN, 2009).

Sobre essa nova Constituição 1791, Morin (2009, p. 83) descreve o seguinte:

Apesar da pressão feminina, os deputados que elaboraram a Constituição de 1791 não incluíram a legislação considerada mais essencial para o sexo: o direito ao divórcio, oportunidades iguais de educação fundamental para as meninas e regulamentação sobre serviços de saúde para a mulher. Não houve nenhuma consideração séria de sufrágio feminino, e os homens foram divididos em cidadãos ativos e passivos: os primeiros pagavam impostos de no mínimo três dias de salário, podiam servir na Guarda Nacional e participar de eleições locais e nacionais; os segundos não atingiam a renda necessária e não podiam votar nem portar armas. As mulheres estavam nessa segunda categoria e não eram cidadãs no sentido político do termo, assim como as crianças, os loucos, os menores de idade, os criados domésticos os condenados a penas aflitivas ou infamantes até sua reabilitação.

Paradoxalmente, elas poderiam ser julgadas e cumprir pena por crimes políticos. Porém, a recusa ao reconhecimento dos direitos femininos não era aceita por todos, podendo-se destacar os escritos de Condorcet, principalmente o artigo intitulado “Sobre a Admissão das mulheres ao Direito de Cidade” publicado em julho de 1790, no qual ele defende o direito para as mulheres de votar e serem votadas, pois a maternidade poderia conviver com o exercício da vida política, deixando-as mais capacitadas e educar os filhos. Infelizmente essas ideias não tiveram repercussão significativa no meio revolucionário (MORIN, 2009).

Em resposta à Constituição excludente de 1791, Olympe de Gouges publicou a polêmica Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã, cujo artigo X argumenta sobre o direito das mulheres em subir à tribuna para discursar, uma vez que pode subir no cadafalso para sofrer a pena de morte (MORIN, 2009).

As mulheres reivindicavam o direito à cidadania, intitularam-se *citoyennes* e de acordo com Morin (2009, p. 102) “aproveitaram esse período de redefinição da cidadania para afirmar seus direitos integrando-se na luta política ao lado de homens”. Na ocasião da marcha a Versalhes, “Elas tinham lutado como cidadãs, precisavam de armas como cidadãs para defesa própria e da pátria (MORIN, 2009, p. 104)”.

Nesse momento, muito mais que o direito ao voto, as mulheres ousaram em reivindicar o direito a organizar uma guarda feminina em defesa da pátria. A militante Pauline Léon foi a primeira a manifestar-se publicamente perante a Assembleia, solicitando o direito de reunir armas e receber treinamento pelos antigos Guardas Franceses. Essa reivindicação mostrava que as mulheres estavam dispostas a assumir todas as obrigações requeridas para o exercício da cidadania (MORIN, 2009).

No dia 25 de março de 1792, Théroigne de Méricourt fazia coro a Pauline Léon ao discursar em favor do uso das armas pelas mulheres, para mostrar aos homens e a todo continente europeu que além de conhecer seus direitos, as mulheres francesas não eram inferiores em virtude nem tampouco em coragem (MORIN, 2009).

Théroigne de Méricourt declarou que as mulheres deveriam armar-se para mostrar que eram tão corajosas quanto os homens, tendo participado armada com espada da derrubada da monarquia francesa em 1792 no ataque ao Palácio das Tulherias. Suas ideias também não foram acolhidas por nenhum grupo político, e em 1794 ela foi internada em um hospício feminino (MORIN, 2009).

Morin (2009, p. 105) assinala as repercussões das ideias de Pauline de Léon e Théroigne de Méricourt sobre o direito de empunhar armas:

Quatro meses mais tarde, oitenta cidadãs da Seção Hôtel-de-Ville pediram à Assembléia Legislativa para decretar que ‘as verdadeiras cidadãs’ deviam ser armadas. Nas províncias também houve exemplos de mulheres que queriam lutar. Os membros do clube feminino de Dijon declararam: ‘as mulheres livres que amam a pátria sabem como [...] fazer os sacrifícios que os perigos da pátria exigem’. Em Vire, quando um orador jacobino sugeriu que as mulheres ricas pagassem os soldos da Guarda Nacional, uma espectadora respondeu que elas estavam dispostas a montar guarda pessoalmente, uma vez admitidas como membros dos clubes; em Eguilles, o marselhês jacobino Mombrion organizou uma companhia armada de mulheres na Guarda Nacional local.

A petição organizada por Pauline de Léon à Assembleia inicialmente não teve resposta conclusiva. Então, as militantes empreenderam marchas armadas na primavera e no verão de 1792 e assim as *sans-culottes*<sup>1</sup> estiveram entre os principais agitadores que levaram à queda da monarquia e ao nascimento da república. Assim, alguns jacobinos reconheceram publicamente a importância das mulheres no movimento revolucionário e as homenagearam, lembrando a participação na marcha a Versalhes, conferindo-lhes um reconhecimento como cidadãs (MORIN, 2009).

Numerosas mulheres armadas acompanharam seus familiares na invasão do Palácio Tulherias em junho de 1792 em protesto contra a demissão de girondinos e para plantar uma árvore de liberdade no jardim do palácio. Dada a multidão composta por milhares de famílias, não houve repressão por parte do governo. Mas, em agosto do mesmo ano houve um combate violento para tomada do mesmo palácio, assim o dia 10 de agosto marca o fim da monarquia francesa, e o estabelecimento dos direitos políticos de todos os homens, mas não das mulheres (MORIN, 2009). Conforme cita SOUZA (2003, p. 115)

Disfarçadas de homem, algumas “combateram nos exércitos da Revolução. [...] A maioria dessas mulheres-soldados era de jovens: quase todas tinham menos de 35 anos. Em geral, acompanhavam o marido, muitas vezes, o pai ou irmãos” (MARAND-FOUQUET, 1993, p. 138). Todavia, devido aos problemas causados nos acampamentos, a presença feminina foi proibida nos campos de batalha, com exceção das lavadeiras e cantineiras (MARAND-FOUQUET, 1993, p.140).

Com a declaração da França de guerra contra a Áustria em abril de 1792, algumas patriotas mais entusiasmadas se alistaram no exército como mulheres ou disfarçadas de homens, tendo guerreado “[...] ombro a ombro com seus companheiros de armas, compartilhando com eles as agruras da vida militar. Demonstraram coragem em todos os cercos e batalhas; muitas foram homenageadas receberam gratificações e parte delas, pensões do governo (MORIN, 2009, p. 112)”.

Ainda sobre o alistamento feminino, Morin (2009, p. 112) analisa:

Penso que a originalidade dessas voluntárias está no fato de haverem criado um espaço próprio, que unia o sacrifício pela nação e pela Revolução ao devotamento conjugal ou familiar. As mulheres-soldados uniram um terreno essencialmente masculino à sensibilidade feminina de uma forma que despertou reconhecimento e admiração até entre os jacobinos da Convenção, em geral arredios à situações de ‘confusão’ ou ‘troca’ de papéis sexuais. A meio caminho entre as mães que se limitavam à esfera doméstica e as militantes que participavam assiduamente da vida política está a mulher-soldado que cuidava do marido e lutava pela pátria ao mesmo tempo – exceção feita à minoria de mães que fizeram política, e militantes mães de filhos pequenos.

Contudo, para Souza (2003, p.115) “a novidade que a Revolução Francesa trouxe para as mulheres, foi, em 1792 a introdução do divórcio”.

O casamento converteu-se num contrato civil celebrado perante o Estado, com possibilidade de ser alterado ou até dissolvido pelo divórcio, e poderia ocorrer sempre e quando se enquadrasse em algumas condições (insanidade de um dos cônjuges, crimes, abandono do lar, incompatibilidade, entre outros), mas a mulher precisava esperar um período de dez meses para casar-se novamente, ao passo que a disponibilidade do homem era imediata. Através da Revolução as mulheres passaram a ser dotadas de direitos de realizar contratos e efetuar atos jurídicos sem o consentimento do marido. A primogenitura foi extinta e todos os filhos passaram a ter direito à herança, e foi fixada a maioridade em 21 anos, a qual atingida permitiria o casamento sem autorização dos pais (SOUZA, 2003, p. 120).

Infelizmente uma grande parte dos direitos conquistados pelas francesas e pelos franceses revolucionários foi abolida em 1804 por Napoleão Bonaparte, pois ele pretendia fortalecer o poder familiar paterno e renegar a mulher novamente à condição do regime anterior (SOUZA, 2003).

Em concordância com Souza, Morin (2009, p. 20) reflete que

A conclusão é sombria: para as mulheres, a Revolução foi uma oportunidade perdida. A burguesia triunfante conseguiu impor seus modelos de comportamento aos gêneros, preparando o caminho para o Código Civil de 1804, que colocou a mulher em estado de subordinação e menoridade vitalícias.

Surpreendentemente, com todo esse trabalho atuante dentro da revolução, pautado nos princípios iluministas de esclarecimento, liberdade e igualdade, as mulheres puderam gozar do direito de votar e serem votadas na França somente em 1944 (SOUZA, 2003).

## Considerações finais

Através deste trabalho, foram apresentadas as motivações que levaram a sociedade francesa a um clima de descontentamento com o regime absolutista, resultando em uma crise política e no desencadeamento da Revolução Francesa a partir de 1789.

A investigação possibilitou identificar diferentes formas da atuação feminina no cenário da revolução, pois o clima de insatisfação com a França despertou de uma maneira geral o interesse das mulheres pela política e o desejo de participar da reorganização do Estado, de acordo com a ideologia Iluminista.

A Revolução Francesa foi um movimento devastador sobre toda a sociedade daquele país, e não pode ser ignorado pelas mulheres. Elas começaram a participar do processo quando viram seus lares prejudicados pela crise de subsistência, passaram a reivindicar direito à educação, ao divórcio, proteção social, moralidade, participação política, igualdade de direitos e por fim lutar com os homens em defesa da pátria. Atribui-se o início da participação feminina através do registro de reivindicações e envio ao rei, as *Cahiers de Dóleances*.

As mulheres aristocratas instruídas utilizaram panfletos e artigos como instrumentos de divulgação dos seus ideais revolucionários, discursaram e organizaram-se em clubes políticos. As mais conservadoras acreditavam que poderiam servir a pátria através da maternidade cívica, dedicando-se ao lar, à família, e à educação dos filhos dentro dos ideais republicanos. As militantes empreenderam marchas em protesto à falta de pão e foram de Paris até Versalhes para exigir do rei e da Assembleia providências para acabar com o problema. E as republicanas mais ousadas pediram para utilizar armas e lutar ao lado dos homens em defesa da França.

Constatou-se que os maiores direitos conferidos às mulheres foram: a conquista de direitos à dissolução do casamento e a abolição dos direitos de primogenitura sobre a herança.

Conclui-se que as mulheres buscaram participar de todo o processo revolucionário francês, seja na reconstrução de uma nação republicana inspirada pela liberdade e pela igualdade, seja pelas reivindicações específicas para o gênero feminino e para seus descendentes. De acordo com o próprio perfil, escolheram entre a atuação na militância, na luta armada e no exercício do patriotismo pela maternidade cívica, cuidando das atividades domésticas e da educação dos filhos.

A resposta para o questionamento sobre a importância da atuação feminina no contexto da Revolução Francesa é a de que as mulheres despertam para uma consciência política, para a reivindicação de uma posição de igualdade aos homens na república a ser instaurada, na crença na capacidade de contribuir para a reconstrução de uma nação pautada na liberdade, na igualdade e na fraternidade. Mesmo assim, não tiveram conquistas à altura do engajamento político que empreenderam.

---

#### Nota

<sup>1</sup> Homens e mulheres da camada popular de Paris eram assim conhecidos por não vestirem as calças que os membros da nobreza usavam, os *culottes*.

## Referências

COSTA, A. S. do N.; LORDÊLO, T. *A atuação feminista no cenário político*. I Encontro Regional Acadêmico de Política: Caderno de Resumos. Caruaru: Favip, 2010. p. 36-38.

EISENBERG, J. *Patriotismo e gênero na tradição do pensamento político moderno: uma genealogia*. Revista da USP. São Paulo, n.59, set/nov 2003. p. 22-35.



GOMEZ, G. Q. *A maternidade como enigma: Atenas, as Luzes e Freud*. Revista Saúde Coletiva. Rio de Janeiro: 2000. P. 51-74.

MARAND-FOUQUET, C. *A mulher no tempo da revolução*. Tradução Maria Mello. Portugal: Inquérito, 1993.

MORIN, T. M. *Práticas e representações das mulheres na Revolução Francesa – 1789-1795*. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-01022010-165929/pt-br.php>. Acesso em 01 out 2011.

NUNES, P. H.; SILVA, A. T. *Olympe de Gouges: as mulheres e a revolução*. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/nec/materia/grandes-processos/olymp-de-gouges-mulheres-e-revolu%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em 01 out 2011.

PERROT, M. *História da vida privada. – Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia da Letras, 2009. p. 14-47.

*SCRIPTA Uniandrade*, v. 9 n. 1, 2011. Dossiê: Intertextos / Interartes / Intermídias. Disponível em: [http://www.uniandrade.br/docs/scripta/Scripta%209\\_1\\_link\\_final.pdf](http://www.uniandrade.br/docs/scripta/Scripta%209_1_link_final.pdf). Acesso em: 7 abr. 2016.

*SCRIPTA Uniandrade*, v. 9 n. 2, 2011. Dossiê: Intertextos / Interartes / Intermídias II. Disponível em: [http://www.uniandrade.br/docs/scripta/Scripta%209\\_2\\_link\\_final.pdf](http://www.uniandrade.br/docs/scripta/Scripta%209_2_link_final.pdf). Acesso em: 7 abr. 2016.

SOUZA, I. *A mulher e a Revolução Francesa: participação e frustração*. Revista da FARN. Natal, v.2, n.2, jan/jul 2003. p. 111-124.

TILLY, L. A. *Gênero, história das mulheres e história social*. Cadernos Pagu. Campinas, 1994, p. 29-62.

## A EVOLUÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA DO CONTO A *BELA ADORMECIDA*

**Autora:** Hélien Fabiana Sima (UNIANDRADE)

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Brunilda T. Reichmann (UNIANDRADE)

**Resumo:** Este trabalho analisa diferentes versões do conto *A Bela Adormecida* e aspectos peculiares da personalidade da personagem feminina em diferentes momentos históricos. O objetivo desta pesquisa é demonstrar como a ideologia patriarcal está presente e sofre alterações nessas versões. Pretendemos apresentar também, por meio da subversão de papéis, a evolução da personagem presente na releitura fílmica contemporânea, intitulada *Malévola*. Para tanto, são analisadas, na primeira versão escrita por Giambattista Basile, a visão da mulher enquanto objeto de desejo; na obra de Charles Perrault, a visão da mulher como vítima de uma bruxa má; na versão dos Irmãos Grimm, a imagem da mulher ingênua e, na versão da Disney (1959), a passividade da personagem. Na versão fílmica *Malévola* (2014), a que mais difere das demais, os papéis invertidos entre vilã e heroína, e a redenção através do amor implicam na desconstrução de certas ideologias, resultando numa visão crítica da sociedade. Aliás, cada versão apresenta uma crítica ao *status quo* da mulher na sociedade da época.

**Palavras-chave:** Personagem feminina. Ideologia patriarcal. Desconstrução. Evolução

## Introdução

A relação e semelhança que existe entre o universo literário e o universo humano explicam a fascinação que, por séculos, as narrativas fantasiosas exercem sobre as pessoas. Dentre os gêneros textuais encontra-se o conto de fadas; texto literário que fala a todos os níveis da personalidade humana. Se há personagem que sustenta a atração e poder sobre homens, mulheres e crianças, essa é a fada. Mesmo com a passagem dos séculos e mudanças sofridas, a fada ocupa um lugar privilegiado e encarna a possível realização dos sonhos essenciais à condição humana. Atualmente encontramos inúmeros contos de fadas estruturados em novas releituras contemporâneas, estes contos estimulam o leitor a uma consciência crítica e reflexiva ao observar o mundo ao seu redor e ao perceber a constante transformação da sociedade, principalmente da figura feminina, sua atuação e participação ativa nesse processo, bem como as mudanças sofridas por seus personagens representadas muitas vezes pelo bem e pelo mal, onipresentes na vida.

Ao nos depararmos com versões literárias que escapam das narrativas clássicas dos contos de fadas, percebemos que as personagens e fatos desses contos apresentam versões modernas e se lançam em acontecimentos fantásticos que nos contam o que não está revelado na história. Os contos de fadas, recentemente ganharam novas versões das que até então conhecíamos, como a princesa que se casa e vive feliz para sempre com o seu príncipe encantado. Dentre eles Merida, filha de reis, recusa o comportamento de acordo com as regras impostas para as princesas clássicas. Jasmine, princesa do conto Aladdin, nega se casar contra sua vontade, por ordem do pai, o sultão. E Mulan, uma heroína honrada e corajosa que conquista o respeito por seus próprios méritos. Mulheres que buscam o seu espaço diante a sociedade, lugar de igualdade, respeito e valorização. As transformações da figura feminina são percebidas pelos caminhos que vêm tomando nessas releituras

contemporâneas dos contos de fadas, bem como na ideia de que esta literatura oferece preciosos elementos para análise das manifestações do inconsciente. É algo que instiga e aguça a curiosidade dos mais atentos, que buscam captar o que não está sendo proferido.

Um clássico conto de fadas que apresenta uma releitura contemporânea e nos faz refletir sobre a evolução da personagem feminina é o conto *A Bela Adormecida*, portanto foi necessária a análise das diferentes versões a fim de averiguar como as histórias foram recontadas e as suas relações com aspectos da personalidade da figura feminina. Por meio dos contos de fadas podem-se revelar problemas íntimos do ser humano, dilemas edipianos, rivalidades fraternas e o valor inigualável das dimensões que o conto oferece à imaginação. Uma vez que os contos são baseados no cotidiano de uma sociedade, no comportamento e nas atitudes dos quais fazem parte dela.

Este trabalho está organizado de forma interligada. Inicialmente uma abordagem da origem dos contos de fadas e os aspectos patriarcais caracterizados como dominantes nestas histórias. Logo, a análise das versões selecionadas recontadas em diferentes momentos históricos e as diferenças entre elas e finalmente as transformações da figura feminina apresentadas na última versão, a adaptação fílmica, dando-lhe um novo sentido à sociedade.

### **Característica marcante dos contos de fadas: patriarcalismo**

Desde sua origem, os contos de fadas foram destinados aos adultos, contados tradicionalmente de forma oral, nas vilas, praças e eventos como forma de animar o público. Com o passar do tempo, estas histórias baseadas em fatos e criações encantaram as crianças por revelar uma visão de um mundo mágico, onde o real e o imaginário se unem e as atitudes humanas são reveladas. Essa forma de expressar a vida era contada com ou sem fadas, porém com um eixo norteador, ou seja, com

uma problemática existencial. Para a formação da personalidade humana os contos eram ideais, já que ajudavam a compreender melhor o mundo e a si próprio. Explica Bettelheim (2012) que se pode aprender mais sobre seus problemas interiores, muito frequentes em nossas vidas por meio dos contos de fadas. Os contos clássicos infantis nascem com o escritor Charles Perrault, na França, no século XVII e até hoje estas histórias ainda encantam diferentes gerações. Esses contos iniciam sua narrativa com palavras acolhedoras que levam o ouvinte ou o leitor a acessar um significado mais profundo e aquilo que realmente é significativo para ele. Tanto na criança quanto no adulto, o inconsciente é um poderoso determinante de seu comportamento. Cada pessoa entenderá o significado mais profundo do conto de fada de maneira diferente, conforme seu contato em determinadas fases e momentos da vida. É perceptível o quanto os contos relacionam-se com a realidade social, seja dentro de uma sociedade arcaica ou atual.

Partindo de um trabalho de reunir relatos guardados pela memória do povo, Perrault criou o primeiro núcleo de literatura infantil, porém não era essa a sua primeira intenção, assim como afirma Coelho:

(...) a preocupação de Charles Perrault, nesse início de recriação da literatura folclórica, estava longe de ser com a infância. Só após a sua terceira adaptação, *A pele de asno* (também um conflito feminino, ocasionado pelo desejo incestuoso de um pai por sua jovem filha), é que se manifesta sua intenção de produzir uma literatura para crianças. (COELHO, 1998, p. 67)

Os contos de fadas articulam a linguagem da alma, foram sendo compreendidos desde o seu surgimento, tornado-se modelos de mundo mágico, difundidos através das versões inovadas. Neles encontramos histórias de lindas princesas, meigas, boas filhas e carinhosas que no desenrolar do conto, após um momento crítico casam-se com seus príncipes

encantados, cujos heróis recebem um dom mágico e vivem felizes para sempre, representado o bom e o bem da história. Porém por outro lado, representando o mal tem sempre uma madrasta, uma bruxa malvada e feia que sente inveja da princesa e faz de tudo para destruir a felicidade, essas personagens na maioria das vezes têm um fim trágico. Uma característica tradicional e marcante dos contos de fadas e percebida neste trecho é o patriarcalismo. O conceito operatório da crítica feminista define:

Termo utilizado para designar uma espécie de organização familiar dos povos antigos, na qual toda instituição social concentrava-se na figura de um chefe, o patriarca, cuja autoridade era preponderante e incontestável. Esse conceito tem permeado a maioria das discussões, travadas no contexto do pensamento feminista, que envolvem a questão da opressão da mulher ao longo de sua história. (ZOLIN, 2009, p. 219)

As histórias clássicas mostram de forma evidente uma imagem arquetípica da mulher, porém incerta sobre a sua própria essência; uma das formas como a mulher foi sendo interpretada dentro de nossa civilização nos contos de fadas. A questão de subordinação da mulher ao homem, conforme uma tradição patriarcal é lembrada nos contos clássicos que traçam estereótipos reforçando esta submissão e um padrão de beleza ideal. Eles estruturam-se apontando um espaço onde o masculino, enfrenta constantemente obstáculos que precisam ser vencidos, como um ritual que segue alguns passos segundo Propp:

(...) partida do herói, encontro com o doador que lhe dá um recurso mágico ou um auxiliar mágico munido do qual poderá encontrar o objeto procurado. Seguem-se: o duelo com o adversário (cuja forma mais importante é o combate com o dragão). O retorno e a perseguição. (...) o herói (...) passa por uma provação cumprindo tarefas difíceis, tornar-se rei e casa, em seu reino ou no do sogro. (PROPP, 1997, p. 4)

Um dos fatos mais nítidos nos contos de fadas clássicos é que geralmente o homem costuma enfrentar dragões, bruxas e feiticeiras e a mulher espera passivamente diante dos desafios e com paciência valoriza principalmente o amor, cujo desfecho é o casamento. A Bela Adormecida apenas espera (dorme), como no conto *Rumpelstiltskin*, no qual a rainha precisa fiar para escapar da morte.

No conto *A Bela Adormecida*, está presente o motivo da mulher jovem ser perseguida pela mulher mais velha e o prêmio ou castigo para as boas e más ações nos mostram o modo como o sexo feminino é manipulado na sociedade patriarcal. Atualmente as mulheres lutam por um espaço, buscam a igualdade e a própria superação em suas conquistas. Apesar dessa perseverança vivemos em uma sociedade moralista, onde a predominância do machismo ainda em nosso meio remonta a sociedade burguesa do século XVII, onde surgiram os contos de Charles Perrault. Segundo Mendes:

Apresentando as fadas, mulheres divinas, boas ou más, como símbolo do poder feminino e as mulheres terrenas, premiadas ou castigadas, como símbolo da submissão ao poder masculino, os contos de Perrault cumprem uma dupla função: preservam os temas mitológicos da Antiguidade e transmitem a ideologia familista da classe burguesa que, no final do século XVII, já se preparava para assumir o poder. (MENDES, 2000, p. 105-106)

O modo como as mulheres são apresentadas na maioria dos contos consolidados a partir do século XVII nos revelam certas estereotipias. Geralmente são fadas, princesas, mães, filhas descritas como ingênuas e passivas. Essas características nos mostram que as personagens são construídas a partir de um ideal de feminilidade de uma sociedade patriarcal. A submissão, os estereótipos e a distinção entre o bem e o mal são dilemas presenciados desde a antiguidade.

## ***A Bela Adormecida* na linha do tempo: diferentes versões**

Um conto de fadas é mais que uma história, pois está isento de qualquer semelhança com a realidade, é recheado de simbolismos e não é visto só pelo que ele conta e sim pelo que está significando. Cada conto possui detalhes variados, pois originalmente eram contados oralmente e quem o contava acrescentava ou modificava os fatos, seguindo sua inspiração, porém o que foi modificado não altera o sentido simbólico do conto. A primeira versão da história *A Bela Adormecida* escrita por Giambattista Basile, na Itália, no século XVIII com o título: Sol, Lua e Tália, fez parte dos contos folclóricos, publicado em 1634 no livro *Lo Cunti de li Cunto*. Logo, é possível encontrar um conto que se aproxima dessa história, apesar de algumas diferenças. Charles Perrault (1697) escreve a versão em um livro conhecido como *Histórias da Mamãe Gansa*. Os irmãos Grimm (1812) ao registrar a versão, relacionam as tradições populares a sua história, com um sentido mais humanitário. A versão em filme do conto *A Bela Adormecida*, lançada em 1959, baseada em fatos com tradições orais, proporciona uma eficácia mágica das palavras, adaptada a uma estética mais infantilizada pelos estúdios da Disney. E a versão mais recente é a adaptação fílmica intitulada *Malévola* (2014), que apresenta mudanças radicais vivenciadas pela sociedade e pela figura clássica feminina.

Se voltarmos um pouco no tempo e analisarmos a época em que os contos se tornaram populares, entenderemos a situação da mulher, cujas princesas clássicas esperavam por um desfecho romântico. O conto maravilhoso, denominado assim por Vladmir Propp (2002), tem seus costumes e rituais ligados ao contexto histórico no qual foram gerados e dessa forma remontam a sociedade que lhe deram origem. A relação entre os fatos dos contos e a realidade em que surgiram pode ser explicada quando relacionados a uma cultura, costumes, ritos e mitos. Pois, enquanto fenômeno de uma cultura, o conto está ligado diretamente com a vida em



sociedade. Ou seja, estão relacionados ao contexto social e tem influência dos costumes dependendo onde o conto foi narrado.

A *Bela Adormecida* (clássica) é entre as princesas dos contos de fadas a mais passiva, a começar por seu nome. Sua principal característica é a beleza inerte, objeto de contemplação e cuidados por parte da Corte e de seu príncipe que a conhece por um sono enfeitiçado. Ela cativa-o em estado de “morta” e sua entrega é completa. Quando espera imóvel o seu príncipe assume uma posição paradigmática da feminilidade tradicional, aquela que conduzida pelo pai é recebida pelos braços do seu marido em uma cerimônia de casamento. Este símbolo é como um objeto que passa de uma mão para a outra sem ter opção de escolha ou de um querer que possa definir sua trajetória. Como explica Bruno Bettelheim em uma de suas obras, o conto *A Bela Adormecida* é a representação dos elementos simbólicos da passagem da menina a mulher, com sentimentos que esta etapa pode apresentar.

A adolescência é uma fase de mudanças grandes e rápidas, caracterizada por períodos de total passividade e letargia que se alternam com atividade frenética e até mesmo com comportamento perigoso para “pôr-se à prova” ou descarregar a tensão interna. (BETTELHEIM, 2012, p. 311)

Na primeira versão, na história de Basile, intitulada Sol, Lua e Tália, um senhor convocou todos os sábios do reino para dizerem como seria o futuro de sua filha Tália que acabara de nascer. Concluíram que ela iria morrer se espetasse seu dedo em uma farpa de linho, o rei então, não mediu esforços para protegê-la, porém a menina encontrou uma velha a fiar, encantou-se com o fuso e por desgraça uma farpa entrou embaixo de sua unha, a donzela caiu desacordada. O pai acreditando em sua morte colocou-a em uma casa no bosque e abandonou-a como uma forma de apagar essa lembrança de sua memória. Um tempo depois, certo rei caçava

neste bosque e ao avistar a casa não hesitou em entrar e encontrou Tália encantada. Tentou acordá-la, porém sem sucesso. O rei foi tomado por desejos ao ver a jovem tão bela e a estuprou. Depois de saciado, deixou-a abandonada. Após nove meses Tália deu a luz a duas crianças que receberam os cuidados das fadas e o nome de Sol e Lua. Com fome, foram colocadas pelas fadas perto do corpo de Tália e não encontrando os seios uma das crianças começou a sugar o dedo que tinha sido espetado e acabou por tirar a farpa e a mãe despertou subitamente.

Ao lembrar-se de sua aventura, o rei voltou ao bosque, encontrou Tália e as duas crianças, explicou a ela o que tinha acontecido e prometeu mandar buscá-la. Ele era casado e sua esposa começou a desconfiar dele, pois falava de Tália e das duas crianças durante seu sono. A rainha convocou seu secretário para buscar as crianças e servi-las no jantar. Com um bom coração, o cozinheiro trocou as crianças por dois cabritos e escondeu-as. Posteriormente, a rainha ordenou buscar e jogar Tália viva na fogueira. A moça, prestes a ser queimada, pediu à rainha que a deixasse tirar suas roupas, e assim o fez. A cada peça, um grito. Ao ouvir seus pedidos de socorro, o rei se aproximou, tomou Tália como sua esposa e viveram por longos anos no reino junto aos seus filhos.

O final feliz demanda que o princípio do mal seja convenientemente castigado e abolido, só então o bem acompanhado da felicidade pode prevalecer. O princípio do mal é banido e de certa forma a justiça é feita. Porém, a história em suas lacunas nos conta sobre os diferentes papéis de reis na vida da moça em diferentes momentos de sua vida. Primeiro seu pai e depois seu marido, um rei substitui o outro e a moça vive este momento adormecida, não há conhecimento a ser adquirido, nem sentimentos a serem experimentados. Apenas espera o tempo passar.

Esta princesa que está prisioneira do sono é a alma presa na obscuridade da ignorância. Se a alma não toma consciência, se a princesa não desperta, não pode ascender-se e unir-se ao Princípio Absoluto. A

princesa será ao mundo superior com todas as funções de sua consciência agora integrada (o pequeno mundo do castelo, as imagens arquetípicas que habitam o inconsciente). (PAZ, 1989, p. 83)

Outra versão consagrada é a de Charles Perrault (1697). As histórias dão contornos mais precisos para o nascimento de uma heroína.

Os contos de Perrault se conservam na memória de qualquer pessoa, mesmo que ela não saiba que eles tenham sido publicados originalmente na França de Luís XIV. Narradas por mães, tias ou avós, lidas em antigas e esquecidas edições, vistas em filmes ou ouvidas em gravações, essas histórias e suas lições não são jamais esquecidas. (MENDES, 2000, p. 133)

A história conta que um rei e uma rainha viviam muito desgostosos por ainda não terem filhos. Afinal a rainha teve uma filha e o rei fez uma festa de batizado convidando todas as fadas do reino (foram achadas sete). A ideia era que cada fada concedesse um dom à princesinha, assim teria todas as perfeições imagináveis. Ao preparar o banquete o rei deixou no lugar de cada fada um prato de ouro, uma faca, um garfo e uma colher guarnecidos de diamantes e rubis. Assim que todos ocuparam seus lugares, a velha fada que não tinha sido convidada apareceu. O rei tentou providenciar mais um prato, porém sem sucesso. A velha fada achou que estava sendo desprezada e resmungou ameaças. As fadas convidadas começaram a conceder os dons perfeitos e antes que a última fada se manifestasse a velha lançou a sua maldição. Disse que aos quinze anos a princesinha iria espetar seu dedo em uma roca e morreria. A fada mais jovem amenizou a tragédia fazendo com que ela dormisse durante cem anos e depois despertasse com um beijo de amor. Procurando evitar a desgraça, o pai ordenou que todos os fusos fossem proibidos no castelo. Aos quinze anos a princesa encontrou no castelo uma velha a fiar que

nunca tinha ouvido falar sobre a proibição do rei. A princesa toca o fuso, fere a mão e cai desmaiada. A princesinha foi levada para o mais belo aposento do palácio e ao ouvir esta história o filho de um rei das redondezas foi conferir sua veracidade e tomado de ardor juvenil acreditou que caberia a ele levar até o fim tão bela aventura. Sob o impulso do amor adentrou ao castelo, foi até um dos aposentos, encontrou a bela princesa adormecida e deu-lhe um beijo, despertando-a. O capelão-mor casou-os na capela do castelo e a dama seguindo o costume da época abriu para ele os cortinados do leito nupcial. Frutos desse amor nasceram dois filhos e somente com a morte do rei, pai do príncipe é que a princesa tornou-se a rainha soberana. A viúva enciumada teve a ideia de mandar matar a princesa e os filhos, pediu que um criado fizesse isso e servisse-os no jantar. O criado não teve coragem, no lugar das crianças serviu um carneirinho e um cabrito e no lugar da princesa serviu uma jovem corça. A viúva ao descobrir que estavam vivos ordenou que fossem jogados juntos com o cozinheiro e criados em uma tina cheia de sapos, víboras e escorpiões. O atual rei chegou para salvá-los, sua mãe pulou de cabeça na tina e foi devorada num instante pelos horrendos animais. O rei não deixou de ficar desgostoso, afinal era sua mãe. Mas logo se consolou com sua bela mulher e seus filhos e tiveram um final feliz.

O conto escrito por Charles Perrault baseado na tradição oral é o encontro entre cultura erudita e as tradições populares, ele nos mostra o comportamento feminino que a ideologia familista burguesa escolheu como exemplo de valores sociais e morais. O enredo fantasioso e a simplicidade aparente do texto cativaram o público fazendo-se perfeitos para preparar os filhos da burguesia, principalmente as meninas. Essa história era uma das que serviam de modelo para o papel da mulher, da sua infância e maturidade, o destaque principal é a preparação para o casamento e a constituição de uma família para encontrar uma vida feliz.

Recém nascida, criança, adolescente, noiva, mãe, fada ou bruxa, a figura feminina está sempre em destaque nos contos de Perrault. A menina nasce, uma fada ou bruxa determina o seu destino, uma mãe boa ou uma madrasta má a encaminha na vida (...) o pai tem pouco a oferecer nessa trama familiar. O príncipe é apenas o prêmio final, apesar de desempenhar o papel de herói-salvador. (MENDES, 2000, p. 124)

Outra versão muito conhecida é escrita pelos irmãos Grimm (1812). Com a popularização dos contos de Perrault, os irmãos Grimm conheceram estas histórias e criaram suas próprias versões, porém se preocupavam em relacionar as tradições populares alemãs e suas histórias. Assim como a história de Perrault começa indicando que se pode levar muito tempo para encontrar uma realização sexual demonstrada pelo nascimento de um filho, há outras semelhanças entre as duas versões. De acordo com a escrita dos irmãos Grimm, a ênfase da história está na relação dos pais, o desejo de ter a filha, a maldição posterior e o despertar.

Nesse conto, um casal real espera ansiosamente por um herdeiro. Um dia, durante o banho da rainha um sapo anunciou que ela iria ter uma filha. Ao nascer, o rei ofereceu uma grande festa de batizado e convidou as fadas que dariam presentes mágicos a ela. Como o rei não tinha pratos de ouro para todas, que eram treze, uma das fadas ficou de fora. A fada excluída apareceu no dia do batizado e furiosa lançou a maldição da morte aos quinze anos para a menina após espetar o dedo em um fuso. Uma das fadas que ainda não havia presenteado a menina, não tinha poder para desfazer a maldição, porém poderia amenizá-la, fazendo-a dormir durante cem anos. O rei mandou queimar todas as rocas do reino tentando evitar a maldição. À medida que o tempo ia passando as promessas das fadas iam se concretizando e a princesa cresceu bela, modesta, boa e inteligente, porém ao completar quinze anos a princesa encontrou uma velha a fiar em uma sala da torre do castelo e a maldição foi concretizada. Todos do castelo adormeceram e uma cerca de plantas cresceu ao redor. Começou

a correr então a lenda sobre uma bela adormecida, filha do rei, chamada Érica. Muitos príncipes tentaram chegar ao castelo, mas suas tentativas em atravessar a cerca eram em vão. Próximo dos cem anos, um príncipe muito corajoso aproximou-se do castelo, encontrou a beldade que lhe era predestinada, ficou maravilhado e apaixonado com tanta beleza e beijou a moça. A maldição foi quebrada e com o seu toque a adormecida abriu os olhos e fitou-o amorosamente. Todos do reino despertaram, celebraram o casamento com todo o esplendor e viveram felizes até morrer.

Os irmãos Grimm registraram histórias contadas por vozes do seu tempo e ainda ao escrevê-las acrescentaram elementos (sapos, cercas de plantas, entre outros) para torná-las mais significativas. Nesta versão, mais romântica, a fada má não é castigada e serve como texto de base para a animação Disney (1959).

A versão fílmica lançada em 1959 pelos estúdios da Disney foi ajustada a uma estética infantilizada do conto. Alguns fatos presentes na animação não aparecem no conto com tanta relevância. A música, por exemplo, destaca o apelo emocional da história concedendo mais impacto e emoção às cenas de amor, bem como às cenas cômicas e às cenas de luta entre o dragão e o príncipe. Por isso as crianças não são as únicas atingidas, mas de forma geral os expectadores, que demonstram interesse pelas animações da Disney.

Nesta versão, a rainha e o rei Estavam têm uma linda filha, ela recebe o nome de Aurora e é prometida ao filho do rei Umberto, o príncipe Filipe. Uma forma de unir os dois reinos e beneficiar os reis. A festa de batizado organizada pelo rei recebeu a presença de todos os súditos e das três boas fadas do reino, porém, durante a cerimônia apareceu Malévola, a fada má estranhando não ter recebido o convite. Em um primeiro momento concedeu à princesa graça e beleza e depois lançou uma maldição, pois estava furiosa por não ter sido convidada. No décimo sexto ano de vida a princesa iria morrer ao espetar o dedo em um fuso. Neste momento, uma fada boa tenta quebrar a maldição e ao invés da morte,

um sono profundo tomaria conta da princesa e somente um beijo seria a solução para despertar. As fadas tentaram proteger a menina por muitos anos levando-a para o chalé do lenhador, era chamada de Rosa e em sua adolescência sonhava com um príncipe, porém, as fadas avisavam a princesa que ela já estava prometida e não poderia se apaixonar por ninguém. Ao completar dezesseis anos a maldição se concretiza. O príncipe Filipe vai até o chalé para reencontrar a princesa, mas é surpreendido por Malévola que o aprisiona, as fadas entram em ação e o ajudam a se livrar das correntes, dão a ele um escudo e uma espada da virtude para poder enfrentar os perigos até o castelo, onde estava Aurora adormecida. Apaixonado por sua beleza toma a princesa em seus braços, lhe dá um beijo amoroso e a desperta de seu sono profundo. Os dois se casam e vivem felizes para sempre.

Nesta versão do conto, as cenas revelam uma adaptação animada do conto de fada que traz como principal personagem a figura de uma bela princesa enfeitiçada, a qual espera que um beijo de amor a desperte de um longo sono. A narrativa propõe uma análise das representações dos papéis distribuídos na trama, pois transmitem uma mensagem diferente da que é captada pela primeira vez que assistimos ao filme, principalmente se isso ocorreu na infância. O que chama a atenção é a própria representação da mulher presente no conto, a qual passa uma mensagem bastante clara. Ela nada sabe sobre os acontecimentos ao seu redor, sempre inerte em seu profundo sono e sua ingenuidade. O príncipe consegue o que quer com a ajuda das fadas, inclusive para derrotar o dragão. Não consegue a vitória por si próprio.

A última versão analisada é a adaptação fílmica intitulada *Malévola* (2014). Na realidade, as alterações dessa versão não são nem um pouco superficiais, pelo contrário, elas mudam inteiramente o arquétipo clássico da mulher e a cultura de uma sociedade contemporânea. Contraria as outras versões, pois *Malévola* lança a maldição por ter sido traída e não por ter sido esquecida de ser convidada para o batizado. Sua vingança é pela mutilação de seu corpo, uma tentativa criminosa de submissão.

A adaptação do conto pode ser considerada uma arte precisa de interação e percepção do texto e como uma prática cultural contemporânea presente em diferentes gêneros e mídias. É uma obra com características próprias, pois considera seu contexto, abordagens e linguagens das quais se ocupará para que as transformações aconteçam em um processo diferenciado e criativo. Linda Hutcheon considera que “a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica” (HUTCHEON, 2013, p.30). As obras adaptadas para o suporte fílmico dão oportunidade de observação entre o fazer e o dizer dos sujeitos ficcionais, como um processo de produção e construção de sentidos, ou seja, dão ênfase aos recursos empregados com criatividade para perceber a obra independente, dando-lhe um sentido unificador. Personagens das adaptações atuais circulam no espaço fílmico com comportamentos mais complexos, aproximando-os da realidade do ser humano em suas situações de conflitos existenciais como o caso da fada arrependida, capaz de repensar e reverter o mal feito por meio do amor verdadeiro e incondicional. O reconhecimento do conto lido, ouvido ou visto no cinema ou televisão faz com que o público se aproxime das adaptações, indicando significativamente diálogos intertextuais, uma vez que é necessário que o receptor reconheça uma obra em outra. O recurso da intertextualidade parte do dialogismo de Bakhtin, que compreende a linguagem partindo de sua natureza social e histórica constituída pelo fenômeno da interação verbal, dessa forma o diálogo é uma das formas mais importantes da comunicação social. O dialogismo permeia a linguagem, deriva de uma multiplicidade de outros textos dando sentido ao discurso. A ideia da intertextualidade evidenciada e definida por Kristeva é de que: “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto (...)” (KRISTEVA, 2005, p.68). Entretanto, o leitor estabelece relações com o texto lido por meio da variedade de leituras e de suas experiências ao identificar a presença de fatos ou elementos já vistos anteriormente.



No início do filme um casal próximo da adolescência, ambos órfãos, está por entrar no mundo dos adultos e construir novos arquétipos, são pequenos seres pertencentes a mundos opostos. Malévola pertencente a um mundo mágico apaixona-se por Estevan, uma pessoa ambiciosa e gananciosa, pois pretende herdar o trono do rei e para conquistar o seu desejo tem o desafio de matar Malévola. Ele destrói a jovem moça retirando dela o que a faz ser fada, corta suas asas e finge que a matou para conquistar o reino. Este episódio faz com ela sinta uma forte ambição de vingança e amaldiçoa sua filha Aurora. Foi no batizado dela que Malévola lançou o feitiço, porém ela não imaginava sentir um amor intenso por Aurora a ponto de protegê-la e defendê-la das circunstâncias apresentadas pela vida, demonstrando um sentimento real e verdadeiro. A maldição prestes a acontecer faz com que Malévola tente romper seu feitiço por arrependimento, porém não é capaz de desfazê-lo e a princesa adormece em seu sono profundo. Malévola sabe que só um verdadeiro beijo de amor é capaz de salvar Aurora e pede a um príncipe que a beije tentando despertá-la, porém sua tentativa é fracassada. Demonstrando um amor sincero, Malévola beija Aurora e ela desperta por receber um beijo verdadeiro, surpreendendo a todos inclusive o rei, que resignado com este fato, quase mata Malévola humilhando-a terrivelmente. Aurora também sente um amor incondicional por Malévola e ao vê-la quase morta não hesita em devolver suas asas, com esse gesto de amor e real essência, Malévola luta contra o rei até derrotá-lo. Este amor faz unir o reino dos humanos e o reino das fadas.

Esta versão deixa clara a mudança provocada pelas mulheres na cultura de uma sociedade, recria o conto *A Bela Adormecida* e ressignifica esse texto sob um novo contexto e uma nova representação. A análise mostra como esta adaptação fílmica incorpora e digere a fonte original, e posteriormente, produz algo culturalmente novo, diferente e estético. Neste caso, o beijo de amor é dado por Malévola e não pelo príncipe, considerado até então; o herói da trama. Entre as versões confirma-se a intertextualidade temática, tais textos se inter-relacionam e mantêm um diálogo com o conto de fadas. Os aspectos dialógicos estão

presentes em toda narrativa fílmica, debatendo alguns aspectos e questionando padrões estereotipados dessas narrativas.

### ***A Bela Adormecida* e os estereótipos da figura feminina**

Ao considerar as versões do conto *A Bela Adormecida* é possível perceber as transformações da personagem feminina de acordo com as mudanças sociais, desvendando sua posição enquanto mulher e os estereótipos que a sociedade impõe à figura feminina em tempos diferentes.

As considerações iniciais desta análise têm como ponto de partida o começo de cada uma das versões. Percebe-se que em todas as histórias, o responsável pelo destino da menina é o rei, ele é o encarregado em organizar a festa de batizado, convidar as fadas para que concedam os dons à sua filha e planejar o futuro da menina. Este fato indica claramente a omissão da mulher na unidade familiar e destaca o poder masculino na sociedade.

Outro fato que chama a atenção são os dons concedidos pelas fadas boas, convidadas pelo rei. A beleza, a bondade, graça e simpatia são características que configuram padrões estereotipados da figura feminina, referenciados nas versões de Perrault, dos irmãos Grimm e na versão da Disney (1959). Nestas versões as princesas esperam por um casamento com um belo príncipe por apresentarem essas características e o casamento é uma forma de recompensa.

Na primeira parte dos contos de fadas, temos a transgressão de uma proibição; o antagonista traz consigo o mal, a oposição implica a ruptura da harmonia universal; após a realização das provas, o casamento, no final da história, representa o restabelecimento da ordem. O núcleo desse desenvolvimento supõe a virtude, a fé no doador, a entrega do herói a um poder que o guia. O herói é escolhido para servir de instrumento à restauração do equilíbrio e se escolhe a si mesmo para essa finalidade. (PAZ, 1989, p.55)

Na primeira versão a beleza de Tália não é referenciada, porém, fica nítida a visão da mulher enquanto objeto. Tália é estuprada por alguém que demonstra um intenso desejo sexual e este é seguido de violência, hostilidade e desprezo contra a mulher. Na versão do filme *Malévola*, a princesa Aurora também é vista como um objeto, ao ser prometida como prêmio por seu pai a quem conseguir destruir Malévola.

As princesas são sujeitas à imposição por força, autoridade e poder, a opressão está presente em todas as versões, porém seus opressores assumem papéis diferenciados quanto às suas características onde o mal é realçado e manifestado claramente. A esposa do rei na, primeira versão, assume o papel de opressora ao demonstrar ciúmes do marido ao ser traída e tenta matar Tália e seus filhos sem demonstrar qualquer preocupação com suas ações. A mãe do príncipe é quem toma a vez na versão de Perrault. A maldade é clara, mas agora por ciúme de seu filho e por isso quer matar os netos e a nora. Nestas versões há um fim trágico para as personagens más, ou seja, elas morrem. Já as personagens más das versões de Grimm e do filme da Disney (1959) não têm seu destino evidenciado, nestas versões as princesas são salvas pelo príncipe e vivem felizes para sempre.

A versão do conto *A Bela Adormecida* que mais se percebe distintamente dos demais é o filme *Malévola* (2014). Nesta versão a opressão masculina sobre o feminino está no fato das asas de Malévola serem cortadas pelo apaixonado e traidor Estevan para satisfazer seus acessos de ambição. O ato de cortar as asas é uma expressão potencialmente figurativa, porém representa o impedimento de Malévola crescer normalmente e de se realizar em toda a sua feminilidade. A partir deste ato a história se volta para a ambição de Malévola de se vingar de uma submissão criminoso. Ela não é submissa, é dona de seu corpo, livre e parece se emancipar dos estereótipos da mulher de *A Bela Adormecida*. Usa roupas e acessórios inapropriados para uma princesa clássica, como chifres, roupas pretas e couro. O filme também ressalta a questão do

bem e do mal assumirem significados diferentes dependendo de como são vistos. Malévola só lança sua maldição sobre a menina por ser traída por seu pai e essa foi a maneira que ela encontrou para que ele sofresse da mesma forma que ela sofreu ao ser traída. Porém, jamais imaginaria que um dia iria amar a princesa. Neste caso, acontece o mesmo com o belo e o feio das versões clássicas, onde a maldade é representada pela feiúra. Porém, a beleza pela qual Malévola é dotada é avassaladora, ou seja, o mal pode ser um fato a ser repensado a ponto de ser revertido, como fez Malévola ao se arrepender da maldição lançada tentando impedir a praga e encontrar a solução para salvar a princesa ao buscar um príncipe para beijá-la, porém em vão. Uma sutil inversão de poder revela o príncipe incapaz de acordar a princesa. Malévola, uma heroína como mostra o filme, fonte de criatividade e de uma luta pela identificação com o papel feminino revela para os dias atuais que o amor de um homem e de uma mulher nem sempre é a solução para desfazer uma maldição ou para resolver problemas culturais de uma sociedade. Pois o que faz a princesa despertar é o beijo de Malévola, referenciando o amor incondicional e maternal por Aurora.

Outro fato marcante nesta versão fílmica observado é o aspecto da força feminina, onde o herói é representado por uma mulher que derrota o rei e livra-se da dominação revelando mudanças sociais radicais. Nessa nova releitura a personagem principal encontra a redenção do amor, não por um homem e sim entre mãe e filha, um amor maternal. Vai além de uma busca do nosso inconsciente, mostra caminhos novos tomados pelo feminino. Essa heroína é independente e desmistifica a ideia do amor romântico entre homem e mulher e sim nos mostra que a mulher resgata seus valores por meio do amor ao feminino.

O fim do conto nesta versão fílmica restabelece uma harmonia entre o princípio feminino e masculino. O feminismo radical é superado por uma visão naturalista, a luta termina num equilíbrio entre homem e mulher, pois os dois reinos: o das fadas e o dos humanos se une. Enquanto

indivíduos atuantes de uma sociedade é necessário encontrar uma harmonia psíquica, ou seja, buscar um equilíbrio das energias e a união das forças masculinas e femininas, o que nos fará seres humanos mais completos.

## Considerações finais

A adaptação fílmica contemporânea intitulada *Malévola* comunica-se melhor com a realidade da figura feminina, ela apresenta relacionamentos dotados de sentimentos entre mãe e filha e afirmam evidentemente que as mulheres devem e podem contar umas com as outras e são capazes e fortes o suficiente para enfrentar os monstros fictícios ou simbólicos como relacionamentos abusivos ou crises existenciais. *Malévola* desafia o *status quo* da mulher ao propor uma possibilidade de desconstrução do que usualmente é predominante masculino, bem como dos padrões morais institucionalizados pela sociedade patriarcalista. Dessa forma, a sociedade atual pode se tornar menos dominadora e machista abrindo oportunidades para um escape rígido dos padrões de masculinidade.

O enfoque crítico feminista do conto *A Bela Adormecida* em sua especificidade, busca mostrar o quanto a ideologia patriarcal opressora está impressa na literatura. Onde à mulher cabia o papel de dama sofisticada, pura e indefesa. Quanto ao homem cabia a figura de corajoso, honrando sua função de salvar e proteger a mulher considerada incapaz de se defender e viver sozinha, assim como as princesas clássicas, que esperavam por um final romântico caracterizado pela paciência e a valorização do amor por um homem, cujo desfecho costumava ser o casamento. Contudo faz-se necessário desconstruir essa ideologia, resultando uma visão crítica da sociedade a qual fazemos parte, não é o caso de reinventar uma nova ideologia aos contos de fadas e sim encontrar o espaço para que o literário transcenda as diferentes formas de feminismo para trazer uma nova e moderna resposta à questão da mulher no século

XXI. Conforme comenta Teresa de Lauretis (1987), o gênero não se deve confundir com a(s) diferença(s) sexual(is), para não implicar limitações entre o pensamento crítico feminista e conceitos de gênero. Por isso, apresenta quatro proposições considerando que: gênero é (uma) representação; a representação do gênero é a sua construção; a construção do gênero se dá em vários períodos e sociedades, inclusive nos dias de hoje e a construção de gênero também se dá por meio de sua desconstrução.

Percebe-se que os contos com todas as transformações e modificações observadas em suas diferentes versões fazem parte de um processo histórico. Sofrem alterações de modo contínuo e progressivo, modificando a realidade, linguagem e mentalidade dos personagens literários bem como o comportamento de uma sociedade a qual fazem parte figuras femininas e masculinas. Fica clara a relação existente entre as versões e os diálogos que elas estabelecem, sendo possível afirmar que a versão fílmica intitulada *Malévola* se utiliza de recursos dos contos de fadas tradicionais para formar o seu próprio conto, porém de maneira inovadora para encantar o público e também expor as relações intertextuais existentes na história. Refletir sobre a mulher enquanto protagonista nos dias atuais, seu rompimento com tradições patriarcais, seu envolvimento com a educação formal, quebra de paradigmas idealizados pelos pais, a visão do casamento como proteção e conveniências para a família, enfim sua busca e luta por novos valores, objetivos e espaços que lhe favoreçam a independência sobre as funções patriarcais fazem com que vão surgindo novas possibilidades de leituras de obras literárias, independentemente da autoria, considerando o ponto de vista feminino, pois estas leituras podem contribuir, significativamente, para a escrita de uma nova história da literatura, considerando a posição da figura feminina e masculina num estudo de gêneros equilibrado e focado na realidade social a qual fazemos parte.

## Referências

A BELA ADORMECIDA. Direção: Clyde Geronime. EUA: Walt Disney Animation Studios, 1959.

ALMEIDA, F. L. *Contos de Perrault*. Trad. Fernanda Lopes de Almeida. São Paulo: Ática, 2012.

BAKHTIN, M. (VOLOCHINOV). *Marxismo e Filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, com a colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 9 ed., São Paulo: Hucitec, 1999.

BETTELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. A. Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org). *Teoria da Literatura: Abordagens e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.

CARRASCO, W. *A gata Borralheira e outras histórias*. São Paulo: Manole, 2009.

COELHO, N. N. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo. Moderna, 2000.

CORSO, D. L. *Fadas no divã. Psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

ESTÉS, C. P. *Contos dos Irmãos Grimm*. Rio de Janeiro: Rocco Ltda., 2005.

HOLLANDA, H. B. (Org). *Tendências e Impasses: O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco Ltda., 1994.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005

MALÉVOLA. Direção: Robert Stromberg. EUA: Walt Disney Animation Studios, 2014.

PROPP, V. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

*SCRIPTA Uniandrade*, v. 9 n. 1, 2011. Dossiê: Intertextos / Interartes / Intermídias. Disponível em: [http://www.uniandrade.br/docs/scripta/Scripta%209\\_1\\_link\\_final.pdf](http://www.uniandrade.br/docs/scripta/Scripta%209_1_link_final.pdf). Acesso em: 28 mar. 2016.

*SCRIPTA Uniandrade*, v. 9 n. 2, 2011. Dossiê: Intertextos / Interartes / Intermídias II. Disponível em: [http://www.uniandrade.br/docs/scripta/Scripta%209\\_2\\_link\\_final.pdf](http://www.uniandrade.br/docs/scripta/Scripta%209_2_link_final.pdf). Acesso em: 28 mar. 2016.

VOLOBUEF, K. Sol, *Lua e Tália*. Disponível em: [http://volobuef.tripod.com/op\\_basile\\_sol\\_lua\\_talia\\_kvobuef.pdf](http://volobuef.tripod.com/op_basile_sol_lua_talia_kvobuef.pdf). Acesso em 09/10/2015.



## **UM DIÁLOGO POSSÍVEL ENTRE CONTOS DA LITERATURA BRASILEIRA: FRUIÇÃO ESTÉTICA, VALORIZAÇÃO DA CULTURA LOCAL E COMBATE ÀS DESIGUALDADES NA EDUCAÇÃO**

**Autora:** M.<sup>a</sup> Heliene Rosa da Costa (UFU)

**Orientador:** Dr. Fábio Figueiredo de Camargo (UFU)

**Resumo:** O presente estudo se propõe a analisar um projeto de leitura literária de caráter interdisciplinar desenvolvido em uma escola pública da cidade de Uberlândia. Pretende-se promover uma reflexão acerca das possibilidades de diversificação metodológica para as práticas de leitura literária nas escolas, visando despertar nos leitores em formação o prazer pelo texto literário. De acordo com as Orientações Curriculares do Ministério da Educação e da Cultura, “a formação para o gosto literário, o conhecimento da tradição literária local e a oferta de instrumentos para uma penetração mais aguda nas obras constituem objetivos da escola em relação ao ensino da Literatura.” (MEC, 2006, p.69). Nessa perspectiva, a inserção de contos dos autores uberlandenses nas aulas revela-se estratégia interessante de apresentação do texto literário aos alunos. Tal opção metodológica propicia o desenvolvimento de competências para o pensamento crítico, por meio da inclusão cultural do contexto local nas práticas de leitura na sala de aula.

**Palavras-chave:** Leitura Literária; O Prazer do Texto; Formação do Leitor; Educação para Igualdade.

## Introdução

O propósito desse texto é refletir sobre as possibilidades de concretização das práticas de leitura literária nas escolas, a partir da inserção de elementos da cultura local e de tratamento temático centrado nas vivências cotidianas da comunidade, de forma a despertar a consciência social dos estudantes, contribuir para a formação de leitores críticos e autônomos e combater as desigualdades na educação. Para tanto, analisamos um projeto de leitura de contos, em conformidade com critérios estabelecidos a partir de parâmetros literários, pedagógicos, legais e contextuais.

Inserir os textos literários em projetos de ensino interdisciplinares pode contribuir para a construção de uma consciência social dos leitores, associando-a ao prazer da leitura literária. Nessa perspectiva, essa proposta de leitura delineou-se a partir do envolvimento da comunidade escolar com as discussões sobre a crise hídrica, que se deu de forma interdisciplinar, com operacionalização sistematizada a partir desse eixo temático comum aos conteúdos envolvidos nos estudos. Essa prática de leitura literária é defendida pelo Dr. Carlos Magno Gomes, em artigo publicado na Revista *Acta Scientiarum*: “... defende-se uma leitura interdisciplinar que leve o aluno a pensar seu espaço social a partir das subjetividades do tecido literário.” (GOMES, 2012, p.18)

De acordo com as Orientações Curriculares do MEC, “a formação para o gosto literário, o conhecimento da tradição literária local e a oferta de instrumentos para uma penetração mais aguda nas obras constituem objetivos da escola em relação ao ensino da Literatura”. (MEC, 2006, P.69). Nessa perspectiva, a inserção dos contos de autores uberlandenses nas aulas constitui estratégia interessante de imersão das crianças no universo ficcional. Tal opção metodológica contribuiu para o desenvolvimento de competências para o pensamento crítico, por meio da inclusão social e cultural do contexto local nas práticas de leitura na sala de aula.

Nesse sentido, (TODOROV, 2009) corrobora com a nossa perspectiva, pois é necessário desenvolver uma postura crítica em relação ao ensino do texto literário, por meio da apresentação, aos leitores, de várias possibilidades sociais e culturais de fruição do prazer estético.

## **Contextualização**

No bojo dessas considerações, essa proposta metodológica trabalhou com textos de momentos históricos diferentes, oportunizando a leitura de um conto do escritor brasileiro consagrado Machado de Assis e de um conto contemporâneo, do escritor Gilberto Neves, vinculado à produção literária uberlandense. Além disso, promoveu a troca de experiências entre os leitores e a interação entre leitores e autor, \_ especificamente no caso do texto da cultura local.

Essa estratégia oportunizou ao aluno uma experiência literária rica, pulsante e aberta para o novo, em que foi estabelecido o contato com o escritor, de forma a desmistificar essa figura no campo de suas construções imaginárias e compreender a presença do autor na obra, numa perspectiva Bakhtiniana.

A pesquisadora e escritora Magda Soares relatou em entrevista à Revista da Fapesp, um encontro, em uma escola, com crianças surpresas por vê-la viva, sendo autora do livro que haviam estudado. Segundo ela: “Eram crianças de 10 ou 11 anos e a ideia de que o autor já morreu me deu esse outro susto na vida: o livro como uma coisa que não parece pertencer ao tempo deles”. (SOARES, 2015, p.28)

O susto aludido pela autora reflete um equívoco comum entre muitos estudantes do Ensino Fundamental, gerado, entre outros fatores, pela cristalização das práticas de leitura e pela centralidade do trabalho em textos de autores considerados canônicos em determinadas épocas. Nesse sentido, ganham relevância as práticas diferenciadas de apresentação do texto literário na escola. Percebeu-se, a partir da

interação com o autor, que houve um grande interesse por parte dos jovens em conhecê-lo e desvendar os segredos da escritura dos textos literários. Essa atividade subverteu as práticas tradicionais, permitindo uma construção interativa e idiossincraticamente direcionada do conhecimento, em que os leitores tiveram a oportunidade de sanar dúvidas e curiosidades com a principal autoridade do texto, seu autor. Sem ter a clara percepção disso, esses leitores realizaram o desejo expresso por Barthes:

Como instituição, o autor está morto: sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu, desapossada, já não exerce sobre sua obra a formidável paternidade que a história literária, o ensino, a opinião tinham o encargo de estabelecer e de renovar a narrativa: mas no texto, de uma certa maneira, eu desejo o autor: tenho necessidade de sua figura [...] tal como ele tem necessidade da minha. (BARTHES, 1987, p. 37)

Assim, a escola transformou-se em cenário propício para diferentes experiências de imersão dos leitores no universo da ficção literária, com incentivo e mediação dos professores. O intuito dessas práticas de leitura foi garantir a formação de leitores competentes no meio escolar. Para tanto, fez-se necessário estimular a diversidade de ideias e a liberdade para análise, ou seja, instigou-se a percepção dos vários discursos presentes e atuantes nos textos.

A opção pela leitura dos contos foi feita, também, em razão do fatiamento do tempo das aulas especializadas na escola. Em cada turma, o professor dispõe de um tempo bastante reduzido para desenvolver as práticas de leitura literária, levar os alunos a perceberem o texto como um objeto do desejo e desfrutar com eles do prazer dessa leitura. Para além dessas considerações, observamos também os elos com o universo de domínio dos leitores iniciantes, experiências de mundo, vivências, valores, cultura entre outros aspectos.

O conto é uma forma literária de ampla circulação na sociedade e sempre desperta o interesse dos leitores. Por essas razões, constitui-se como um dos gêneros privilegiados para o trabalho do professor, principalmente na Educação Básica, por lidar com leitores iniciantes no contexto das aulas de Literatura. O conto contemporâneo apresenta ainda a vantagem de nos propiciar essa aproximação com o universo das representações dos leitores.

Para Barthes: “O prazer da leitura vem evidentemente de certas rupturas (ou de certas colisões): códigos antipáticos (o nobre e o trivial, por exemplo) entram em contato...” (BARTHES, 1987, p.10), nessa perspectiva, o conto do escritor uberlandense Gilberto Neves seduziu e surpreendeu os leitores desde o título antiestético e provocativo: “Paz nas águas do Bosteiro”, passando pelo clímax inusitado, até chegar ao desfecho em que o hilariante, o riso e o inesperado da situação selaram a paz entre as partes envolvidas no confronto.

Nessa proposta, os leitores e os textos encontram-se em um mesmo patamar social e cultural. Essa identificação favoreceu o desenvolvimento da percepção do leitor enquanto sujeito histórico capaz de compreender e de dar contorno à realidade; e, conseqüentemente, de intervir na vida da comunidade em que está inserido. Dessa forma, tornou-se possível refletir sobre a prática docente, a partir da construção de novas propostas de leitura literária, focadas na sedução e no prazer do texto, em relação direta com os temas atuais que perpassam a vida escolar dos estudantes, através de um olhar mais crítico, mais questionador da realidade em que estão inseridos, partindo da valorização de aspectos da cultura local.

A leitura orientada do *Conto de Escola*, do consagrado escritor brasileiro Machado de Assis e do inusitado *Paz nas Águas do Bosteiro*, do escritor iniciante Gilberto Neves, aproximou narrativas ficcionais de

momentos históricos diferentes e permitiu o reconhecimento de estruturas textuais características recorrentes nessas narrativas. Possibilitou aos leitores a construção, a partir do contato com as obras, de determinados conceitos relacionados ao estudo da teoria literária. Além de permitir a compreensão e a identificação de características e de elementos constitutivos das narrativas de memórias, a partir das análises textuais.

Por outro lado, buscou-se aproximar o horizonte ficcional do rol de experiências dos leitores. Nos dois contos, a trama se desenrola em escolas e os protagonistas são crianças cujos conhecimentos, vivências e experiências de mundo apresentam muitas semelhanças em relação às do conjunto dos leitores. Acreditamos que, pelo fato de se trabalhar com leitores em processo inicial de formação, essa coincidência favoreceu a identificação com o texto, estimulou o interesse pela leitura e facilitou a compreensão dos estudantes.

A opção pelos escritores também foi condicionada pelo interesse em apresentar escritores negros e sua produção literária aos estudantes, de forma a valorizar a trabalho artístico dos intelectuais negros no Brasil. Em atendimento aos pressupostos da implementação da Lei 10.639, de 09 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, com o intuito de incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”.

Para além dessas questões há também a opção pela valorização da produção cultural e literária local, de forma a inserir na base flexível do currículo escolar as tradições culturais e a história do povo uberlandense. Sem desconsiderar o fomento ao debate necessário sobre meio ambiente, saúde e uso consciente da água. Por outro lado, o conto do escritor uberlandense promoveu um resgate histórico, cultural e social da cidade que permitiu abordar interdisciplinarmente a questão hídrica. Tema de grande relevância para a formação de uma consciência social e ecológica

das novas gerações, no sentido de despertar a percepção sobre a necessidade de cuidar do ambiente e de proteger os mananciais e reservatórios hídricos.

As reflexões teóricas e críticas promovidas por Barthes (1987), em *O Prazer do Texto* nortearam o trabalho de pesquisa em função da opção pelo prazer como fundamento do trabalho de leitura literária, na sala de aula. Acreditamos também que auxiliar os alunos na descoberta do prazer e do deleite na fruição do texto literário é um desafio para os professores, principalmente nas salas de aula do Ensino Fundamental.

Nessa perspectiva, o autor lança luz sobre o que nos moveu nesse trabalho quando sintetizou: “O livro faz o sentido, o sentido faz a vida” (BARTHES, 1987, p.48). Nosso intuito é oferecer contribuições para que as práticas de leitura literária na escola se tornem mais significativas e satisfatórias, tanto para os estudantes quanto para os seus mestres, por meio de abordagens sistematizadas dos textos literários.

São amplas as possibilidades de exploração dos contos, com finalidades pedagógicas, epistemológicas e/ou literárias sobre a produção literária na atualidade, sobretudo em relação à produção de textos contemporâneos. Especificamente em relação aos dois contos, investigados nessa análise, interessaram as possíveis rupturas e desvios na linguagem, bem como a presença de diferentes vozes e discursos na narrativa, de forma a viabilizar uma compreensão privilegiada da leitura por parte dos estudantes.

Acreditamos que a investigação de aspectos relativos à intersecção do universo ficcional com a realidade dos leitores e a explicitação dos pontos de contato entre os textos pode contribuir para a construção de esquemas de representação ficcional associados às análises literárias, com realce para o eixo da temporalidade. Nesse sentido, a abordagem do texto literário pode ampliar a capacidade de compreensão do mundo por meio da leitura, de forma a tornar essas atividades mais compreensíveis e agradáveis para os leitores, estimulando também a prática voluntária da leitura literária entre os estudantes.

## Análise dos contos

Nos dois contos estudados há um narrador-personagem-criança que desenrola fios enredados na memória, trazendo aos leitores, além do prazer da leitura, uma nova percepção/concepção da realidade, a partir dos desdobramentos revelados/desvelados pelo mergulho no universo ficcional. A identificação dos leitores com esses narradores é facilitada e, de certa forma, incentivada pelo contexto e pelas sutilezas da aventura pela ficção.

Além disso, há também a presença das marcas reiteradas de espacialidade: subúrbio do Rio de Janeiro em “Conto de Escola” e espaços transformados e ressignificados da cidade de Uberlândia, no Pontal do Triângulo, em Minas Gerais, no conto de Neves.

Considerando-se que a trama do *Conto de Escola*, localiza-se temporalmente no ano de 1840: “A escola era na rua do Costa, um sobradinho de grade de pau. O ano era 1840...” (ASSIS, 2008, p. 3). E o conto do escritor uberlandense: “Nos idos de 1970...” (NEVES, 2013, p.77), há um espaçamento cronológico de 130 anos entre os textos em análise. Tal fato implicou na necessidade de desenvolver estratégias para o trabalho, sobretudo no que se refere à compreensão da linguagem e à associação da temporalidade às tradições, aos usos e costumes no universo de representações dos leitores estudantes.

Análise dos elementos constitutivos e das partes das narrativas dos Textos: I *Conto de Escola*, de Machado de Assis e II: *Paz nas Águas do Bosteiro*, de Gilberto Neves.

### Texto I

Enredo: Pilar recebe uma moeda como pagamento para ensinar a lição a Raimundo, é delatado por Curvelo e punido pelo professor, que é o pai de Raimundo.

Personagens: Pilar, Raimundo, Policarpo, Curvelo, os demais colegas da turma da escola.



Marcas explícitas de temporalidade: “Naquele dia \_ uma segunda-feira do mês de maio de 1840”, “semana anterior”, “naquela amanhã”, “duas horas”, “trinta ou cinquenta minutos”, “Naquele dia”, “Agora”, “de tarde”..., “fim da Regência”, “três ou quatro minutos depois”, “no fim de algum tempo \_ dez ou doze minutos”, “no outro dia”, “daí a pouco”, “De repente”, “a hora de sair”, “acabei a manhã”.

Marcas de espacialidade: Rio de Janeiro: “Escola”, “Rua do Costa”, “Rua da Princesa”, “Morro de S. Diogo”, “Campo de Sant’Ana”, “meu lugar”, “lá fora”, “o campo e o morro”, “no claro azul do céu”, “aqui”, “sala”, “ali”, “embaixo da mangueira”, “na rua”, “perto do colégio”, “rua São Joaquim”, “Praia da Gamboa”.

Foco narrativo: Narrador-personagem, presença de verbos e pronomes em primeira pessoa: “...**deixei-me** estar alguns instantes na rua da Princesa...”; “De repente disse **comigo** que o melhor era a escola”.

Apresentação: Apresentação da escola (descrição e localização). Localização temporal da trama (1840). Apresentação do narrador menino (Pilar).

Conflito: Na escola, Raimundo oferece uma moeda de prata a Pilar para que lhe ensine a lição, escondido do mestre e Curvelo delata os dois.

Clímax: Policarpo descobre o plano de Pilar e Raimundo e pune os dois com os “bolos” da palmatória.

Desfecho: Pilar, seduzido pela música da banda que passa e pelo batuque do tambor, decide não ir à escola, passa a manhã vagando pela cidade e finaliza seu itinerário na Praia da Gamboa.

## Texto II

Enredo: Grupos rivais de garotos envolvem-se em uma briga por causa de uma confusão no recreio. O duelo acontece fora da escola e tem desfecho cômico e inusitado.

Personagens: Os estudantes do grupinho (molecada do Fundinho e molecada do Patrimônio/Os “pé vermelho”), a professora, o Quito, Joanico.

Marcas explícitas de temporalidade: “1970”, “Nos meus tempos de garoto”, “Certo dia”, “após um fatídico intervalo de recreio”, “à tarde”, “antes de tentarmos a travessia”, “ficamos intermináveis horas”, “10 minutos ou mais”, “durante dias e dias”, “pouco tempo depois”.

Marcas de espacialidade: “País”, “Uberlândia”, “bairros Fundinho e Patrimônio”, “Rio Uberabinha”, “rua General Osório”, “Chácara do Zé Rubens”, “região onde começou a cidade”, “fantástico pedaço de terra”, “lagoa no meio do pasto”, “Rio São Pedro” (“corguinho”, “bosteiro”), “alto da cidade”, “trecho mais estreito do rio”, “Frigorífico Omega”, “Grupo Escolar Felisberto Alves Carrejo”, “a 500 metros da margem do corguinho”, “canteiro de hortaliças”, “bambuzal”, “pinguela”, “do lado de lá”, “do lado de cá”, “Avenida Rondon Pacheco”

Foco narrativo: Narrador-personagem, com presença de verbos e pronomes em primeira pessoa: “...**eu** cursava o primário...”; “Não **fazíamos** a menor ideia de que o país tremia sob feroz ditadura militar.”; “Uberlândia resumia-se para mim...”

Apresentação: Localização temporal da trama. Contextualização histórica (ditadura militar) e apresentação do narrador menino, constituído a partir dos espaços da cidade.

Conflito: Na escola, um garoto do Patrimônio faz bagunça na fila na hora do recreio. A professora arremessa uma sandália e acerta a testa de um garoto do Fundinho. A turma do Fundinho jura vingança e fica marcada a desforra para a saída da escola, às margens do corguinho, à beira do bambuzal.

Clímax: Joanico, o comandante da turma do Fundinho avança, de forma ameaçadora, sobre a pinguela, rumo ao exército inimigo (turma dos “Pé Vermelho”).

Desfecho: Joanico se desequilibra na pinguela e cai nas águas cinzentas do corguinho (“Bosteiro”). A briga termina em galhofa. O comandante sofre uma saraivada de gozações dos dois lados e os garotos voltam para casa rindo às pândegas. Logo depois, o córrego é canalizado pela prefeitura

Vale ressaltar que o empreendimento de uma análise estrutural não constituiu objetivo desse trabalho. A metodologia foi centrada em leituras fluidas, descomprometidas com as questões analíticas. Nos detivemos em alguns aspectos apontados pelos estudantes no decorrer da atividade, por constituírem espaços de dúvida, de construção de novos conhecimentos ou, simplesmente, lugar curiosidades e de encantamento com o texto literário.

Pela brevidade do conto de Machado de Assis, em seu universo ficcional, os elementos se constituem simultaneamente: enredo, personagens, tempo e espaço. Assim, a multiplicidade de referências espaciais, logo na primeira página da narrativa machadiana, justifica a indecisão inicial de Pilar sobre ir à escola ou desfrutar dos espaços da cidade. Essas opções linguísticas contribuem para uma intensificação da crítica ao discurso pedagógico que se constrói no desenrolar da narrativa, pois a criança não identifica o espaço escolar com o seu desejo, nem tampouco reconhece a importância da instrução para a sua vida. Prefere perambular pelas ruas da cidade.

De forma correlata, essa preferência do menino por espaços amplos, abertos não apenas é caracterizadora da relação canhestra do estudante com a escola, como também permite associar sua personalidade à ideia de liberdade, de força e do poder curativo da natureza. Em contraposição à ideia de racionalidade representada, no conto, pela escola e pelo mestre Policarpo, com as suas lições, seus castigos e os seus jornais.

As descrições também aparecem contrapostas: no interior da escola, as caracterizações são predominantemente negativas ou pejorativas, com

exceção do próprio Pilar. (“...era dos mais adiantados da escola...”; “...era dos mais inteligentes...”; “...tinha boas cores e músculos de ferro...”) e da moeda de prata. Enquanto que no espaço exterior à escola, ocorre o oposto, os dias são caracterizados como esplêndidos, os brinquedos são soberbos e a banda, com os seus tambores, são irresistíveis.

Apresentação, localização e caracterização de alguns elementos presentes no Texto I, em espaços abertos ou fechados:

O campo de Sant’Ana (parque), na página 03, recebe caracterização afetiva: “Construção de *gentleman*”. O espaço é externo, trata-se de um parque.

O pai, na página 04, recebe caracterização pejorativa: “Velho empregado do Arsenal de Guerra”; “Ríspido e intolerante”. O espaço é interno (casa do menino).

Policarpo, o mestre, na página 05 recebe caracterização pejorativa: “jaqueta desbotada”, “colarinho caído”, lia jornais e cheirava rapé durante as aulas. O espaço é o interior da escola.

Raimundo também é caracterizado de forma pejorativa, na página 06: “mole”, “inteligência tarda”, “pálido”, “tinha grande medo do pai”, “criança pálida”, “cara doente”. A apresentação é feita na sala de aula.

A caracterização de Pilar, na página 06, é afetiva, embora ocorra dentro da sala de aula: “dos mais adiantados”, “dos mais inteligentes”, “tinha boas cores” e “músculos de ferro”.

Curvelo recebe caracterização pejorativa, na escola, na página 10: “desconfiado”, “um pouco levado do diabo”.

Carlos das Escadinhas, da mesma forma que Pilar, recebe caracterização afetiva, na página 10: “A fina flor do bairro e do gênero humano”. No morro, em espaço amplo.

O papagaio, sempre em espaços abertos, recebe caracterização afetiva, respectivamente nas páginas 10 e 22: “de papel”, “alto e largo”, “preso por uma corda imensa”, “uma coisa soberba”.

“Eterno”.

Nas páginas 14 e 16, a moeda (pratinha), embora tenha sido apresentada ao leitor na sala de aula, recebe caracterização afetiva: “uma moeda do tempo do rei”, “doze vinténs ou dois tostões”, “era bonita”, “fina”, “branca”, “muito branca”.

Essa ideia de oposição é reforçada na trama quando Pilar, “...na escola, sentado, pernas unidas, com o livro de leitura e a gramática nos joelhos.” (ASSIS, 2008, p.8) observa pela vidraça um papagaio boiando no azul do céu e qualifica o brinquedo: “uma coisa soberba”. Trata-se de uma imagem forte, principalmente por envolver uma criança em fase de descoberta e de encantamento pelo mundo das coisas sensíveis. A narrativa machadiana critica profundamente a sociedade e suas instituições. No *Conto de Escola*, é o olhar de uma criança que engendra a importante reflexão sobre a necessidade de repensar o sistema educacional público. É um problema antigo \_ a narrativa localiza-se temporalmente no ano de 1840, \_ é urgente construirmos uma escola em que os estudantes, sobretudo aqueles oriundos das classes trabalhadoras se reconheçam e sintam-se acolhidos.

O conto de Neves inicia-se com uma contextualização histórico temporal, como cenário para introdução da narrativa. A partir disso, os espaços da cidade vão sendo reconstruídos pela via memorialística e ressignificados pela subjetividade do narrador.

Nos meus tempos de garoto, Uberlândia resumia-se para mim aos bairros Fundinho e Patrimônio, e mais uma grande área verde entrecortada por dois pequenos rios que logo abaixo desaguavam no Rio Uberabinha. Margeando o bairro Patrimônio à esquerda de quem subia a continuação

da rua General Osório, havia ali a chácara do Zé Rubens \_ cenário de grande parte da minha infância (...) Aquele fantástico pedaço de terra tinha jeito de fazenda... (NEVES, 2013, p.77)

Paralelamente ao resgate histórico, com a recriação dos espaços da infância e a apresentação da garotada da escola, segmentada pela delimitação das partes do conflito (molecada do Fundinho x molecada do Patrimônio/"Pé Vermeio"), o narrador vai apresentando as contradições e complexidades da vida e das relações no espaço urbano. Nessa construção da narrativa ficcional, o descortinar do passado com as lentes da poesia e da memória, evoca, revela e denuncia simultaneamente diferentes aspectos da realidade. Como por exemplo, em:

I – A discriminação e o preconceito social/racial contra a população pobre do bairro Patrimônio. Eram chamados de “Pé Vermeio”: (“...os pobres moradores que andavam descalços ou de chinelas pelas ruas sem calçamento ficavam com os pés vermelhos.” p.78). A dicotomização espacial em torno do rio, que separava os dois bairros e a inserção do narrador-personagem em um dos grupos: (“...Do lado de cá do rio, os moleques do Fundinho; do lado de lá, os “pé vermeio”...”p.78).

II – A falta de infraestrutura para os moradores e os problemas sanitários e de saúde decorrentes disso: (“Havia quem pescasse piabas e catasse cascudos, ou caçasse rã-pimenta no ‘Corguinho’. O diacho é que o rio tornara-se o desagadouro dos esgotos domésticos do alto da cidade...” p.78).

III – A falta de espaços recreativos voltados para o esporte e o lazer das crianças dos bairros próximos ao rio: (“...A desgraça do rio serviu à nossa prazerosa mania de criar desafios.(...) Criamos ali, o desafio de saltar por cima do rio.” p.78-79).

IV – Referência à exploração do trabalho infantil e à segregação dos desvalidos que, sem poder de compra, eram destinados desde muito cedo ao trabalho para contribuir com a renda de suas famílias: (“Embora a

molecada circulasse entre os bairros, sejam os do Fundinho para comprar carne no Frigorífico Omega, sejam os “pé vermeio” subindo e descendo a pé ou de bicicletas a rua General Osório para trabalhar...” p.79).

V – Caracterização pejorativa de alguns moradores do bairro Patrimônio: (“...era preciso saber onde andar no Patrimônio. Nele residia uma comunidade cordial, em sua maioria de negros, mas havia indivíduos que matavam para ver o tombo. Arruaceiros e arranjadores de brigas terminadas em mortes...” p.79).

VI – Preconceitos e discriminação claramente manifestos no Grupo Escolar Felisberto Alves Carrejo, contra as crianças pobres, negras e mestiças do bairro Patrimônio: (“...Os ‘pé vermeio’ eram facilmente notados na escola e motivo de gozação maldosa nas brigas de recreio. Mas eles metiam certo medo, pois se apropriavam da fama de braveza dos matadores do Patrimônio...” p.80).

VII – A precariedade do acesso à escola, sacrificando crianças, professores, funcionários e demais moradores do local: (“... uma pinguela esticada por cima do rio para facilitar o ir e vir dos moradores e alunos...” p.80).

VIII – violência na escola e agressão por parte de uma professora que arremessou uma sandália em direção aos meninos brigões, no pátio: (“... um ‘pé vermeio’ fez bagunça (...) mas foi um rapaz do Fundinho quem levou a pior. Uma sandaliada na testa! Correu sangue de um inocente...” p.80).

IX – Referência aos sistemas institucionais repressores da violência entre os menores: (“...pois todos temiam o juizado de menores com sua Kombi de prender meninos de rua...” p. 81).

A situação conflituosa se instalou a partir da divisão das crianças dos bairros Fundinho e Patrimônio, por causa do preconceito e da discriminação que culminou com a prática de Bullying, no grupinho.

Crianças pobres que viviam em ruas sem calçamento e não dispunham de sapatos para frequentarem a escola eram estigmatizadas e rejeitadas pelos colegas, moradores do bairro com ruas calçadas e população com maior poder aquisitivo. Consta, na literatura, que havia calçamento de pedras em grande parte da cidade, naquela época. Conforme observação do cronista Anísio Jorge Hubaide, no livro *O Baía*, organizado pela pesquisadora Jane de Fátima Silva Rodrigues:

...alguns exploravam pedreiras e vendiam em carroções para fazer alicerces das casas ou paralelepípedos ou guias para passeios, pois oitenta por cento de Uberlândia era calçado com pedras, mas depois apareceu por aqui o tal Vasconcelos Costa, que introduziu o poliedro, por isto ganhou o apelido de José Pé-de-Moleque. (HUBAIDE, 2007, p. 182)

As crianças se mostraram satisfeitas com essa experiência de leitura literária que permitiu reconhecer o lugar onde vivem e preencher lacunas sobre o que sabem acerca desses espaços. São histórias vividas, lembranças das histórias contadas, reconhecimento das questões abordadas no conto, pois algumas relataram haver amigos e/ou parentes que moram ou já moraram nos bairros Fundinho e Patrimônio. Algumas reconheceram a saga do povo dos “pés vermelhos” pelas lembranças das histórias contadas e recontadas pelos pais, pelos avós e por outros parentes ou por amigos.

Por outro lado, elas se revelaram perplexas e indignadas por saber que, há tão pouco tempo, os castigos físicos eram comuns nas escolas e até autorizados pelos pais e responsáveis. Alguns estudantes questionaram se, naquela época, não existia o ECA (Estatuto da Criança e do Adolescente), que hoje conhecem e sabem das proteções legais com as quais podem contar contra os maus tratos físicos e psicológicos e contra a exploração infantil, em sentido amplo.

Outro aspecto bastante comentado e refletido foi a questão da poluição das águas por esgoto doméstico, por isso o córrego São Pedro,



foi apelidado “Bosteiro” pelas crianças: “...Devido a este malsinado destino...” (NEVES, 2013, p.78), hoje canalizado sob a Avenida Governador Rondon Pacheco, continua recebendo dejetos e desaguando essa poluição no Rio Uberabinha, que corta a cidade atravessando vários bairros.

A esse respeito, o pesquisador incansável Oscar Virgílio Pereira, em densa obra, construída durante 40 anos com levantamento de dados e pesquisas sobre a cidade de Uberlândia, esclarece:

No sistema público de esgotos sanitários atual, o lançamento é feito perpendicularmente no perímetro urbano, nos córregos Cajubá, Tabocas e São Pedro. (...) Nesses córregos, devido a isso, tornaram suas margens insalubres e anti-estéticas, devido ao mau cheiro e moscas que por ali imperam. (PEREIRA, 2010, p. 514)

Nesse sentido, o teor do debate foi direcionado para a importância do exercício responsável da cidadania. Os estudantes perceberam que é preciso cobrar do poder público e da sociedade as ações necessárias para que haja mudanças nesse estado de coisas. O tempo passa e a população vai sendo melhor informada sobre as condições de salubridade necessárias aos espaços urbanos e compreende a urgência de um posicionamento face à necessidade de proteger os mananciais e os reservatórios de água. A literatura enquanto lugar de construção do conhecimento também cumpre seu papel de esclarecimento, capaz de despertar a consciência social dos leitores.

Para os estudantes, outro atrativo do conto foi a linguagem. Ao mesmo tempo em que se depararam com palavras e expressões de uso informal, cotidiano (“Bosteiro”; “pé vermeio”; fiasco; “merda”; “molecada”; “diacho”; “o bicho pegou feio”; “sururu”) sentiram-se impelidos a pesquisar o significado dos termos e expressões por eles desconhecidos (“fatídico”; “infantaria armada”; “grande batalha campal”; “petardos”; “blefes”; “modorra”; “intensa artilharia”; “lancinante episódio”; “ambiente belicoso”).

A abordagem pelo critério étnicorracial, trouxe o conto clássico da literatura brasileira, adotado recentemente pelas escolas públicas francesas, com autoria do consagrado escritor Machado de Assis, um dos cânones principais da literatura brasileira. Lido e relido no Brasil e no exterior, tem sua obra e trajetória analisadas por pesquisadores e críticos literários, pelo mundo afora. Por outro lado, como representante negro da produção literária uberlandense, o contista Gilberto Neves, \_contemporâneo e atuante na área da cultura e na defesa dos direitos da comunidade negra local, \_contribuiu com texto e participação no projeto, pois concedeu entrevista aos estudantes e ministrou palestra sobre o conto e sua trajetória como autor literário.

A relevância do fato de se trabalhar, em sala de aula, contos de escritores negros brasileiros, com o intuito de construir conhecimento a partir da fruição estética dos textos literários constitui estratégia de combate ao racismo e superação da visão eurocêntrica na literatura brasileira, na medida em que dá visibilidade à contribuição afrobrasileira para a cultura e a história do Brasil. De acordo com Neves:

Acreditamos que uma prática educativa que pretenda incluir a perspectiva africana no currículo deve corrigir os “esquecimentos históricos”, construindo o merecido espaço nas várias áreas de conhecimento para a presença deste Continente. Isto exige olhar com igual importância para os conteúdos, metodologias, métodos e técnicas. A promoção da igualdade étnicorracial na educação, a exemplo das demais práticas educativas que se pretendem transformadoras, exige um conjunto de conhecimentos, de princípios teórico-metodológicos, de procedimentos e de técnicas articulados de forma coerente. (NEVES, 2008, p.78)

Trata-se de inserir a contribuição da cultura negra no cenário intelectual, acadêmico e da produção literária, de forma a construir subjetividades a partir do acesso ao conhecimento sistematizado. Lançou-se luz sobre o texto enquanto objeto artístico capaz de despertar o prazer

pelos sentidos a partir da leitura, e capaz ainda de questionar, relativizar e ressignificar o real. Não houve preocupação com categorização, avaliação ou mérito dos textos ou dos seus autores.

O estudo da biografia do escritor Machado de Assis foi realizado como um tributo ao grande escritor. Prevaleceu o respeito e o reconhecimento pela genialidade do escritor brasileiro. Alguns estudantes mostraram-se surpresos com a negritude do escritor. Relataram já ter ouvido falar sobre ele, muitas vezes, sem nenhum tipo de menção à sua origem étnica. Aproveitamos para debater sobre o silenciamento que a história oficial promove a respeito de informações e de fatos sobre os quais não há interesse em divulgar. Os estudos biográficos do autor Gilberto Neves foram construídos coletivamente a partir da entrevista com o autor, cujas perguntas foram elaboradas pelos próprios estudantes.

### **Considerações finais**

Este trabalho de leitura e de análise de contos, desenvolvido numa perspectiva interdisciplinar, a partir do debate sobre a crise hídrica revelou-se muito produtivo do ponto de vista da construção do conhecimento e do amadurecimento das crianças a respeito de questões universais e locais.

A leitura literária de contos pertencentes a momentos históricos distintos propiciou o desenvolvimento de um pensamento dialético, muito importante para desenvolver o senso crítico, o poder de racionalização e a capacidade de relativizar conteúdos e fatos. Habilidades que certamente serão muito úteis aos estudantes ao longo de sua trajetória escolar, na apreensão do conhecimento formal e na construção de seus pontos de vista, hipóteses e teses.

O foco do trabalho na fruição estética e as contribuições teóricas de Barthes revelaram-se fundamentais para despertar o interesse, o desejo e a sedução pela leitura dos contos. Além disso, valorizar a produção intelectual, artística e literária de escritores negros, sem debater de forma direta a questão revelou-se estratégia interessante para a construção de uma subjetividade não preconceituosa a respeito da cultura afrobrasileira.

Esperamos que essa experiência de leitura literária possa despertar o interesse de profissionais do ensino e pesquisadores da área, de forma a contribuir para o surgimento de novas práticas de leitura literária na escola, visando despertar o interesse das crianças pela leitura literária. Além de despertar o interesse para estudos e pesquisas que possam contribuir para o surgimento de novas ideias voltadas para a melhoria da qualidade do ensino em nossas instituições, sobretudo na esfera pública.

## Referências

- ASSIS, M. *Conto de Escola*. São Paulo:Paulus, 2008.
- BARTHES, R. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- GOMES, C. M. *Leitura interdisciplinar da literatura infantojuvenil*. Revista Acta Scientiarum. Language and Culture (Impresso). , v.34, p. 17 – 22, 2012.
- HUBAIDE, A. J. *O Baía: Uberlândia em Crônicas*. Jane de Fátima Silva Rodrigues (org.). Uberlândia:EDUFU, 2007.
- MAGDA BECKER SOARES: *O PODER DA LINGUAGEM*. Revista Pesquisa FAPESP. São paulo; Ed. 233. p.25-29. Julho 2015. (Entrevista).
- NEVES, G. *Educar para a Igualdade: combatendo o racismo na educação*. Uberlândia: Sincopel Editora e Gráfica, 2008. 128p.: 14X21 cm. ISBN:978-85-89927-02-4.
- NEVES, G. *Paz nas Águas do Bosteiro*. In: VIANA, B & VIANA, A. *Uberlândia 20 Autores*. Belo Horizonte: Quixote. (p.77-85).2013.

PEREIRA, O. V. *Das sesmarias ao polo urbano: formação e transformação de uma cidade*. Uberlândia: Gráfica Composer Editora Ltda. 2010. 599p. ISBN:978-85-98616-52-0

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. Congresso Nacional. *Lei 8069 de 13 de julho de 1990*. Art. 1º Esta Lei dispõe sobre a proteção integral à criança e ao adolescente.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. Congresso Nacional. *Lei 10.639 de 9 de janeiro de 2003*. Art. 1º A Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar acrescida dos seguintes arts. 26-A, 79-A e 79-B. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”.

TODOROV, T. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

## **UMA FANTASIA DE 150 ANOS: A ETERNA JUVENTUDE DE ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS.**

**Autora:** Jaqueline Kupka (UNIANDRADE)

**Orientadora:** Prof. Dra. Mail Marques de Azevedo(UNIANDRADE)

**Resumo:** Em pleno século XXI, a obra-prima de Lewis Carroll produz releituras em diferentes mídias: cinema, animações, histórias em quadrinhos, séries de TV e outras. Para Eric Rabkin, examinar o que torna a Fantasia especial no domínio do fantástico leva-nos a isolar o efeito que inspira e a usufruir a experiência do belo. E *Alice no país das maravilhas* é o exemplo perfeito de Fantasia, subgênero que ocupa o grau máximo de inversões na escala do fantástico. Com o objetivo de justificar a vitalidade da menina de 150 anos, bem como das personagens que habitam seu mundo, este trabalho analisa as características que fazem de *Alice* uma Fantasia e, conseqüentemente, uma experiência de arte. Nosso ponto de partida é o conceito de fantástico de Rabkin como inversão das regras básicas do mundo externo ao texto, e do efeito surpresa que provoca nas personagens. Seleccionam-se diferentes passagens para ilustrar as repetidas inversões das regras básicas estabelecidas pela narração, o a que diferencia dos contos de fada.

**Palavras-chave:** Alice no país das maravilhas. Fantasia. Inversões. Surpresa.

## Introdução

Lewis Carroll é o pseudônimo de Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), solteirão tímido e excêntrico que lecionava matemática no Christ College, em Oxford. Adorava brincar com a lógica dos números e das palavras, utilizando-se de *nonsense*, ironia, paradoxos e invenção de *portmanteau words*, na criação de histórias para as crianças, que estavam sempre à sua volta. De certa maneira essas paixões se amalgamaram para produzir uma história imortal para a mais amada de suas crianças: Alice Liddel, filha do Deão de Christ Church.

Em pleno século XXI, a obra-prima de Lewis Carroll produz releituras em diferentes mídias: cinema, peças teatrais, animações, séries de TV, histórias em quadrinhos, entre outras. Entre as mais importantes citamos o filme *Alice no país das maravilhas*, dirigido por Tim Burton, em 2010; o musical *Alice*, dirigido por Billy Bond, em 2016 e o filme *Alice através do espelho*, dirigido por James Bobin, no ano de 2016.

Tanto o livro quanto as releituras citadas acima trazem para nosso convívio uma garotinha que ainda é capaz de surpreender continuamente o leitor/ espectador. As surpresas se repetem: a queda no poço, as transformações que Alice sofre. É interessante que ela nunca demonstra medo. Por quê? Acostumada, certamente a ouvir e ler contos de fadas, ela sabe que o mundo do maravilhoso é um mundo seguro, onde o porcaideiro conquista a filha do rei e onde o príncipe encantado resgata a Bela princesa adormecida há cem anos. Mas no mundo que Alice acaba de penetrar, suas perspectivas são invertidas. Neste novo mundo tudo é invertido. Não só o jardim de sua casa, de onde veio; como o mundo dos contos de fadas de que a mágica faz parte.

*Alice no país das maravilhas* é classificada por Eric Rabkin<sup>1</sup> como Fantasia, o grau máximo de inversões na escala do fantástico, o que estimula o leitor a refletir. Este artigo procura igualmente reconhecer as características da Fantasia em diferentes passagens do texto fonte, Alice

no país das maravilhas, a fim de levar à reflexão os motivos subjacentes às inversões repetidas.

Definições dicionarizadas apresentam “fantasia” como sinônimo de “alucinação”, “desejo”, “inclinação”; “um imaginário cumprimento de um desejo”; a criação do imaginário facultativo, uma vez concebido (como na mente) ou expressada (como em um trabalho de arte). (WEBSTER’S, citado em RABKIN, 1979, p. 12). Para a crítica da literatura, a fantasia passou a significar um gênero literário que cria mundos alternativos e “inclui na ação, as personagens ou a configuração de coisas que são impossíveis de acontecer sob condições ordinárias, ou no curso normal dos eventos humanos” (AZEVEDO, 1984, p. 10). Daí, as palavras-chave no conceito de Rabkin de fantástico “alternativo” e reversão”. A fuga do mundo factual mediante a criação de um mundo alternativo bem como as inúmeras reversões das regras básicas é o principal efeito do fantástico.

O conceito de fantástico de Rabkin como inversão das regras básicas do mundo externo ao texto, e do efeito surpresa que provoca nas personagens será o ponto de partida para o desenvolvimento deste trabalho.

### ***Nonsense em Alice***

*Nonsense* é definido no dicionário Webster como “palavras ou ideias tolas ou falsas, palavras sem sentido, ideia absurda ou contrária à lógica”. Em *Alice* podemos encontrar diversas passagens que caracterizam o *nonsense*.

O capítulo quarto, “Uma corrida em comitê e uma história comprida”, causa estranhamento desde o início: a corrida é comandada por um Dodô, ave não voadora da África, extinta em 1662. A (des) organização da corrida é um verdadeiro catálogo de absurdos. O *nonsense* acentua-se progressivamente à medida que a narrativa se desenvolve:



Primeiro traçou (Dodô) uma pista de corrida, uma espécie de círculo, e depois todo o grupo foi espalhado pela pista, aqui e ali. Não houve “um, dois, três e já”: começaram a correr quando bem entenderam e pararam também quando bem entenderam, de modo que não foi fácil saber quando a corrida havia terminado. (..) “Mas quem ganhou?” (...) “Todo mundo ganhou e todos devem ganhar prêmios” (CARROLL, 2013, p. 25).

O fato de o grupo de animais ser espalhado aleatoriamente, começar e parar de correr quando bem entenderam é algo sem sentido e contrário à lógica, que quebra as perspectivas do mundo factual e causa espanto em Alice e no leitor.

Segundo Eric Rabkin, a contínua inversão das regras básicas do mundo narrativo, a exemplo do emprego do *nonsense* fazem de Alice uma Fantasia ideal, grau máximo na escala de inversões do fantástico, em que distribui obras de ficção.

### ***Portmanteau words***

Hoje há inúmeros *portmanteau words* na língua inglesa: **Smog:** smoke + fog; **Obamacare:** Obama + healthcare; **Infomercial:** information+ comercial; **Jeggings:** jeans+ leggings; **Breathalyzer:** breath + analyzer, entre outros.

É difícil dizer como se formam os *portmanteau words*, porém para ajudar Alice a compreender como uma palavra pode conter dois significados, Humpty Dumpty, em *Alice através do espelho*, compara tais palavras a uma mala de compartimentos duplos. Assim como um *portmanteau* tem um compartimento para pendurar e outro para dobrar roupas dentro da mesma mala, as palavras *portmanteau* contém aspectos de duas palavras distintas que se fundem em uma palavra só:

“Solumbrava, e os lubriciosos touvos  
 Em vertigiros persondavam as verdentes;  
 Trisciturnos calavam-se os gaiolouvos  
 E os porverdidos estriguilavam fientes” (CARROL, 2013, p. 178)

As *portmanteau words* descrevem experiências para as quais faltam palavras. Elas preenchem lacunas em nosso léxico. Desenterrar o significado oculto requer que o falante tenha uma ideia do fenômeno (geralmente cultural) a que se refere. E Alice tratou de logo perguntar a Humpty Dumpty o significado destas “novas palavras”:

“Solumbrava quer dizer que a tarde caía: é aquela hora que o sol vai baixando e as sombras se alongam (...). Lubriciosos significa lúbricos que é o mesmo que escorregadios, e operosos, ágeis. Entende, é uma palavra –valise...há dois sentidos embalados numa palavra só (...)” (CARROLL, 2013, p. 179).

A expressão *portmanteau word* neste trecho é traduzida por **palavra-valise**. Há dezenas delas em *Alice* e a permanência de algumas no vocabulário inglês se deve à importância de Carroll como escritor.

## Quem conhece Alice?

A maioria de nós conhece Alice, a personagem heroína de *Alice in Wonderland* e *Through the Looking Glass*. Se não lemos os livros, já assistimos aos filmes ou a desenhos animados. Este fato justifica a vitalidade da menina de 150 anos, bem como das personagens que habitam seu mundo. E este trabalho analisa as características que fazem de *Alice* uma Fantasia e, consequentemente, uma experiência de arte.

Alice é uma menina de doze anos, curiosa, que, entediada com a leitura de um livro, avista um coelho e resolve segui-lo:

(...) mas quando viu o Coelho tirar um relógio do bolso do colete e olhar as horas, e depois sair em disparada, Alice se levantou num pulo, porque constatou subitamente que nunca tinha visto antes um coelho com bolso de colete, nem com relógio para tirar de lá, e, ardendo de curiosidade, correu pela campina atrás dele, ainda a tempo de vê-lo se meter a toda pressa numa grande toca de coelho debaixo da cerca (CARROLL, 2013, p. 9).

Como mencionado acima, o mundo fantástico é um mundo alternativo caracterizado pela contínua inversão das regras básicas. No momento em que aparece o coelho – é um coelho vestido como cavalheiro “ o mundo factual de Alice desaparece e ela entra num mundo alternativo, onde as regras básicas do mundo factual são invertidas. Esse mundo alternativo em que coelhos usam roupas, consultam relógios e repetem aflitos “É tarde, é tarde!” oferece uma alternativa à situação entediante vivida por Alice, que não se interessa pelo livro que a irmã lê em voz alta: um livro sem figuras e sem conversa.

*Alice no país das maravilhas* diferencia-se dos contos de fada que fazem parte de um mundo maravilhoso, regido por convenções: uma vez que a personagem entra no mundo das fadas, tudo é previsível. Existem varinhas de condão, fadas madrinhas, maldições; a personagem nobre é recompensada e a mesquinha castigada.

Na obra de Carroll nada é previsível, há uma contínua reversão das regras básicas, que provoca o efeito do fantástico. Segundo Rabkin, o efeito produzido sobre o personagem (e sobre o leitor) pela repetida reversão das regras básicas do mundo factual (realidade externa) ou do mundo criado pela própria narrativa (realidade interna) é o que caracteriza o fantástico (RABKIN, 1979).

Alice toma um líquido e diminui de tamanho; come o bolo e aumenta de tamanho. Come o bolo e **não** aumenta de tamanho: “Para cima ou para baixo? Com a mão na cabeça para sentir em que direção estava

indo, ficando muito **surpresa** ao verificar que continuava do mesmo tamanho” (CARROLL 2013, p. 15). (ênfase acrescentada)

As contínuas reversões das regras básicas, tanto da realidade interna quanto da realidade externa ao texto fazem de *Alice* uma Fantasia, que é o grau máximo de reversões das regras básicas na escala do fantástico, segundo Eric Rabkin.

Para Mail Marques de Azevedo, “reversão implica reconfiguração, contradição de perspectivas do mundo real que Rabkin chama de o “mundo da poltrona” - ou perspectivas legitimadas pelas regras básicas internas que são configuradas por todo trabalho de arte”. (AZEVEDO, 1984. p. 12)

Para esclarecer este ponto, Rabkin dá um exemplo oriundo de *Através do espelho*:

“Ó Lírio-tigre”! chamou Alice, dirigindo-se a um que ondulava graciosamente ao vento, “gostaria que pudesse falar!”

“Pois podemos”, falou o Lírio-tigre, “quando há alguém com quem valha a pena conversar.” Alice ficou tão espantada que perdeu a voz por um minuto; quase pôs o coração pela boca”(CARROLL, 2013, p. 128).

Falar com flores contradiz as perspectivas do mundo de Alice como o desejo destacado mostra plenamente. Como explica Azevedo,

A comunicação com plantas pode ser conseguida em algum tempo no futuro. Mas até para um leitor numa época hipotética no futuro, quando plantas forem falantes, *Através do espelho* continuará a ser uma fantasia, porque falar com plantas representa uma reversão das perspectivas que prevalecem naquele tempo (1872) que são incorporadas como parte das regras básicas do mundo narrativo de Carroll. (AZEVEDO, 1984, p. 12).

## *Alice no país das maravilhas: uma Fantasia de 150 anos*

Ponto importante na teorização de Rabkin são os graus de fantástico que podem ser detectados na ficção, embora seja a Fantasia o gênero particular que faz do fantástico sua qualidade central. Rabkin usa o termo Fantasia capitalizado para diferenciar este tipo de narrativa – marcado por contínuas reversões no enredo, no desenvolvimento temático e estilístico, ou em todos esses níveis, “ de fantasia, com minúscula, a definição leiga, que inclui as ideias de psicólogos sobre os desejos de pessoas que transformam em **realidade** aquilo que desejam que aconteça e assim por diante. Com esse fim, Rabkin elaborou uma escala que começa com as obras menos fantásticas (01) e termina com a que tem mais reversões das regras básicas (10), o que a torna uma Fantasia. Rabkin escolhe para o nível 1 da escala uma obra de Henry James que considera exemplar do realismo na ficção.

1- Henry James, <i>The Ambassadors</i>	Realismo
2- Émile Zola, <i>Germinal</i>	
3- Jane Austen	Literatura Realista
4- Charles Dickens	
5- <i>Tales of Great Detectives</i>	
6- <i>The Magic Swan Geese</i>	Literatura Fantástica
7- <i>The Tale of Cosmo</i>	
8- <i>The Black Cat</i>	
9- <i>The Royal Banquet</i>	Fantasia
<b>10- <i>Alice in Wonderland</i></b>	<b>Fantasia (RABKIN, 1979, p. 165)</b>

Para melhor ilustração de que a obra *Alice no país das maravilhas* se utiliza exaustivamente das reversões das regras básicas, o que a encaixa segundo o conceito de Rabkin no conceito de *Fantasia*, serão destacadas diversas passagens do texto.

No capítulo quatro de *Alice no país das maravilhas*, intitulado “Bill paga o pato”, encontramos várias passagens que exemplificam as inúmeras reversões das regras básicas. Citamos:

“Como parece esquisito”, disse Alice consigo mesma, “receber incumbências de um coelho! Logo, logo a Dinah <sup>2</sup>vai estar me dando ordens!” E começou a imaginar que tipo de coisa iria acontecer: Senhorita, Alice! Venha imediatamente e apronte-se para sua caminhada!” (CARROLL, 2013, p.30)

Receber ordens de um coelho quebra as regras tanto do mundo interno, quanto do mundo externo ao texto, a ponto de Alice se aborrecer:

Era muito mais agradável lá em casa, pensou a pobre Alice, “lá não se ficava sempre crescendo e diminuindo, e recebendo ordens aqui e acolá de camundongos e coelhos. Chego quase a desejar não ter descido por aquela toca de coelho...no entanto...no entanto... é bastante interessante este tipo de vida! Realmente me pergunto o que *pode* ter acontecido comigo!” (CARROLL, 2013, p. 32-33)

A palavra “pode”, em itálico, revela ao leitor as incertezas e as surpresas que Alice sofre quando passa pelas diversas mudanças de tamanho. O que pode ter acontecido com ela, tanto física quanto psicologicamente é o que mais intriga a menina, que se mostra surpresa a cada nova inversão de suas expectativas. Temos assim, mais um sinal do fantástico, recurso utilizado exaustivamente pela Fantasia, categoria na qual *Alice no país das maravilhas* se encaixa.

No capítulo quinto, “Conselhos de uma lagarta”, destacamos o seguinte trecho, em que Alice, confusa, sequer sabe dizer quem é a lagarta curiosa.

Não era um começo de conversa muito animador. Alice respondeu, meio encabulada: “Eu... eu mal sei, Sir, neste exato momento...pelo menos sei quem eu *era* quando levantei esta manhã, mas acho que já passei por várias mudanças desde então” (CARROLL, 2013, p. 38).

A lagarta simboliza reversão profunda do mundo factual, pois passa de uma larva, de um ser repelente, para um dos mais belos seres da natureza, a borboleta. Neste trecho há uma conexão com o mundo real, onde as lagartas sofrem transformações, assim como as transformações pelas quais Alice está sofrendo.

“Era” em itálico traduz novamente o sentimento de incerteza de Alice, que está surpresa com cada mudança que sofreu até este momento da trama e ainda espera por outras.

O sexto capítulo, intitulado “Porco e pimenta” é exemplar na concentração de *nonsense* e de inversões recorrentes.

Fazia tanto tempo que nem se aproximava do tamanho certo que, no começo, aquilo pareceu bastante estranho; mas se acostumou e, alguns minutos depois, começou a conversar consigo mesma como de hábito. “Pronto, metade do meu plano está cumprida! Como todas essas mudanças desorientam! Nunca sei ao certo o que vou ser de um minuto para outro!” (CARROLL, 2013, p. 44)

Atraída por um lindo jardim, Alice aproxima-se de uma casinha, aonde chega ao mesmo tempo que um mensageiro da Rainha de Copas, que trazia um convite à Duquesa, a dona da casa, para jogar croquet.

O mordomo-peixe tirou debaixo do braço uma grande carta, mais ou menos do seu próprio tamanho e entregou-a ao outro (o laçao da Duquesa), dizendo em tom solene: “Para a Duquesa, um convite da rainha para jogar croquet” (CARROLL, 2013, p. 47)

Entrando na casinha, Alice encontra a Duquesa “que estava sentada no meio, num tamborete de três pés, ninando um bebê; a cozinheira estava debruçada sobre o fogo, mexendo um caldeirão enorme que parecia cheio de sopa” (CARROLL, 2013, p.47).

Havia forte cheiro de pimenta no ar da cozinha e o bebê não parava de chorar. Alice, com medo que o cheiro o sufocasse, sai da casa levando o bebê. Mas logo começa a pensar...

“E agora? Que vou fazer com esta criança quando for pra casa?” quando ele grunhiu de novo com tanta fúria que ela olhou para seu rosto um tanto alarmada. Desta vez não havia mais engano possível: era nem mais nem menos que um porco, e lhe pareceu que seria totalmente absurdo continuar carregando-o” .(CARROLL, 2013, p.50)

A transformação de um bebê em um porco é o epítome do *nonsense*; da ideia absurda. Aqui há uma total inversão das regras básicas do mundo narrativo, característica da Fantasia.

No capítulo doze, intitulado “Depoimento de Alice”, em meio ao depoimento so, bre o roubo das tortas, quando começa a crescer desenfreadamente e provoca a fúria da rainha e a terrível ordem para lhe cortarem a cabeça, Alice acorda subitamente. Era um sonho! A volta inesperada à realidade interna da narrativa é surpreendente porque constitui agora fator de reversão das expectativas. da menina.

“Ah, tive um sonho tão curioso”! disse Alice, e contou a irmã, tanto quanto podia se lembrar delas, todas aquelas estranhas aventuras que tivera e que você acabou de ler; quando terminou, a irmã a beijou e disse: “Sem dúvida *foi* um sonho curioso, minha querida; agora vá correndo, tomar seu chá, está ficando tarde!” (CARROLL, 2013, p. 101-102)



Com a ênfase na forma do perfeito “foi” na fala da irmã de Alice, Lewis Carroll deixa em aberto para a personagem, bem como para o leitor, a conclusão da narrativa: teria sido mesmo um sonho ou deve-se esperar a próxima reversão surpreendente? Como toda grande obra de arte, o mundo alternativo criado por Carroll leva o leitor além das páginas finais do livro à significação subjacente das reversões da Fantasia.

## Conclusão

A análise de várias passagens de *Alice no país das maravilhas* evidenciou a repetida inversão das regras básicas estabelecidas pelo mundo factual – isto é, as “regras do mundo da poltrona” – bem como a inversão contínua de regras da realidade interna do texto, isto é, aquela construída pelo próprio texto mediante a transformação da realidade externa.

Diferencia-se, portanto, dos contos de fadas pelas muitas inversões que apresenta. Caberia análise mais aprofundada deste tópico, já que agora estamos cientes da fantasia em *Alice no país das maravilhas*, contrapondo-se ao mundo do maravilhoso nos contos de fada.

A menina Alice, apesar de seus 150 anos, é ainda capaz de surpreender o leitor a todo momento, o que confere à sua história o caráter de Fantasia, o ponto máximo na escala da literatura fantástica, organizada por Eric Rabkin., o que leva o leitor à fruição aprofundada da obra de arte.

---

## Notas

<sup>1</sup> Eric Rabkin é professor emérito de inglês, literatura, arte e design na Universidade de Michigan, em Ann Arbor. Rabkin tem mais de cento e setenta publicações, incluindo trinta e quatro livros escritos, co-escritos e editados. Dentre os mais importantes, destacam-se: *The narrative suspense* (1973); *The fantastic in literature* (1976).

<sup>2</sup> Dinah era o nome da gatinha de estimação de Alice.

## Referências

AZEVEDO, M.M. *The real and the fantastic worlds in Vonneut' Slaughterhouse-Five*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1984, p. 09-19.

CARROLL, Lewis. *Alice: Aventuras de Alice no país das maravilhas & Através do espelho* / Lewis Carroll; ilustrações originais John Tenniel; introdução e notas Martin Gardner; tradução Maria Luiza X. de A. Borges. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

RABKIN, E. (Ed.) *Fantastic Worlds*. Myths, tales, and stories. New York: Oxford Un. Press, 1979.

## **O *ENTRE-LUGAR* EM RUBEM FONSECA: UMA LEITURA DE *VASTAS EMOÇÕES E PENSAMENTOS* IMPERFEITOS**

**Autora:** Jéssica Caroline de Lima Círico (UFPR)

**Orientador:** Prof. Stanis David Lacowicz (UNIOESTE)

**Resumo:** A obra *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* de Rubem Fonseca, publicada em 1988, dispõe de diálogos entre manifestações artísticas da cultura erudita e da cultura de massa apresentando algumas reflexões sobre a inclusão destes bens culturais na contemporaneidade. Desse modo, o romance aparece em um *entre-lugar*, espaço que surge como uma forma de desconstruir o estatuto de pureza herdado da cultura europeia. A partir disso, buscaremos nas intertextualidades presentes na obra mostrar o modo que elas contribuem para este aspecto. Tomamos como base teórica os estudos de Antonio Candido (2000) e Silviano Santiago (2000) para as relações entre literatura e sociedade e Tânia Pellegrini (1999) para um aprofundamento das obras de Rubem Fonseca e do romance brasileiro contemporâneo em relação à era midiática. Esse trabalho trata-se, portanto, de uma pesquisa pautada nos estudos da literatura comparada, perscrutando os diálogos entre literatura e sociedade.

**Palavras-chave:** Entre-lugar, Rubem Fonseca, Intertextualidade, *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*.

### **Introdução**

A proposta deste trabalho é apresentar a relação entre arte erudita e cultura de massa na obra *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*

(1988) de Rubem Fonseca analisando as referências intertextuais de ambas as reproduções culturais que compõem a narrativa e o modo como contribuem para a visualização do romance em um *entre-lugar*.

A obra se constitui por meio de características que dialogam com estes aspectos, apresentando uma narrativa que propõe reflexões sobre os valores entre ambas as culturas na atualidade, principalmente no âmbito literário contemporâneo.

A relação entre arte erudita e cultura de massa traz para o contexto literário brasileiro a problemática sobre o modo como ela se manifesta na criação literária contemporânea. A separação existente entre arte erudita e cultura de massa, presente em um período de aparente democratização de informação e de pretenso acesso à cultura, faz com que suas constituições se mantenham confusas por parte da população que as usufrui sem saberem exatamente se o que estão consumindo possui valor estético e artístico.

Seguindo este pensamento sobre a arte que se faz na contemporaneidade, é possível observar que o acesso à arte está mais democrático do que nos períodos anteriores, ou seja, o desenvolvimento tecnológico e as conquistas sociais de classes menos abastadas permitiram maior acessibilidade aos bens artísticos e culturais. Entretanto, ainda assim, mantém-se a separação entre os valores de superioridade e inferioridade na composição de arte, assim como em sua disseminação.

A separação entre uma arte erudita e uma de massa é resquício de uma cultura colonizada, em que a arte europeia ainda é vista como superior, por ser precursora e mais antiga, e, desse modo, reflete no pensamento de alguns indivíduos de nossa sociedade que o antigo e estrangeiro seriam melhores. Este paradigma é rompido no momento em que a pluralidade é percebida como algo bom. O reconhecimento é conquistado por meio da visualização do “sucesso” obtido por esta cultura, seja em aspectos econômicos ou culturais. Seguindo este pensamento, Silviano Santiago esclarece que

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. (SANTIAGO, 2000, p.16)

A partir do que Santiago expõe acerca do desenvolvimento cultural latino-americano e de sua ruptura com padrões europeus cristalizados, é possível observar que os limites entre as culturas, principalmente entre a cultura europeia e latino-americana, se tornaram mais fluídos e que há zonas de ruptura das fronteiras, fazendo com que a pluralidade das produções artísticas da América Latina apresente uma nova visibilidade para estas composições. Sendo assim, as relações entre a arte erudita e cultura de massa ocorrem da mesma forma, pois há, de certo modo, ruptura das fronteiras entre ambas, possibilitando notar o diálogo entre as duas em criações artísticas atuais. Podemos citar como exemplo a prática da tradução de uma obra literária para a forma cinematográfica ou a adaptação de recursos cinematográficos na literatura. Neste processo ocorre aproximação de duas formas diferentes de arte, uma que mal possui um século de existência, o cinema, e a outra com uma história milenar, a literatura. Este dois aspectos exemplificam a relação aqui abordada sobre a arte erudita e cultura de massa.

O romance de Fonseca estabelece um diálogo com uma série de gêneros literários e de circulação cotidiana, dentre os quais focalizaremos a narrativa policial, considerada literatura de massa. Essa retomada no romance ocorre a fim de colocá-la no mesmo nível de outros gêneros literários considerados eruditos. Ao questionar a definição de arte e sondar

os objetos artísticos, propõe-se refletir sobre seu valor cultural no período vigente. A obra permite que se pense também sobre a relevância da narrativa policial, bem como sua importância para a produção literária contemporânea. É possível identificar na obra de Rubem Fonseca os aspectos que a aproximam e a distanciam do gênero policial, mostrando o diferencial da obra ao apresentar tais elementos em um contexto como o da literatura brasileira contemporânea. Sendo assim, também analisaremos o modo pelo qual o gênero se estabelece em meio à cultura brasileira, principalmente na relação entre a cultura de massa e erudita.

### **As vastas emoções dos discursos intertextuais**

O romance de Rubem Fonseca apresenta a história de um diretor de cinema que, após a visita inesperada de uma mulher desconhecida em sua casa, se vê envolvido em uma intrigante peripécia repleta de assassinatos, perseguições e crimes envolvendo tráfico de diamantes. Em meio a esse caos, o protagonista vivencia a angústia da recente morte de sua esposa e a ventura de uma proposta de trabalho que talvez pudesse ser a melhor de sua carreira como diretor de cinema: transpor para a linguagem cinematográfica a obra do literato russo Isaak Bábel.

A narrativa do autor brasileiro, assim como muitos de seus escritos, apresenta uma temática de suspense em que é mister a presença do mistério fazendo com que o leitor se mantenha atento à narrativa desde a primeira página. Além do entretenimento instigado pelo texto, há também aspectos críticos a serem considerados, nos quais a obra propicia uma reflexão acurada sobre aspectos da sociedade contemporânea.

*Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* está inserida em um período no qual, no Brasil, o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e a industrialização desses mecanismos de produção cultural passaram a ser percebidos também no mercado editorial e na produção literária, conforme expõe Pelegrini ao apresentar o modo

como a produção e reprodução cultural passaram a ser estabelecidos, ou seja, a maneira que estes aspectos influenciaram divulgação literária contemporânea:

As profundas transformações efetivas nos modos de produção e reprodução cultural, que incluem a proliferação da imagem, sobretudo eletrônica, se estão provavelmente impressas nos temas, também surgem na sua estrutura e composição, em suma, na trama de todos os fios narrativos. (PELLEGRINI, 1999, p. 18)

A produção literária dos anos de 1980, década na qual o romance de Fonseca se insere, inclui em sua constituição características que fazem parte dessa transformação no mercado editorial, ou seja, a partir da difusão em massa das narrativas literárias, o próprio modo de produção, passa a influenciar a obra escrita. Portanto, além de os romances contemporâneos carregarem em suas temáticas questões sobre as inovações tecnológicas atuais, sua estrutura também passa a ter influência destas modificações. Nesse sentido, notamos na obra de Rubem Fonseca a utilização de elementos da era midiática, como, por exemplo, referências fílmicas e televisivas, além de estruturas que dialogam com este tipo de entretenimento, como, por exemplo, a estrutura do roteiro cinematográfico.

É possível notar a partir disso a inclusão de referências que contribuem para o conteúdo e, conseqüentemente, para o entendimento da obra. A intertextualidade, conforme expõe Laurrent Jenny “não só condiciona o uso do código, como também está explicitamente presente ao nível do conteúdo formal da obra” (JENNY, 1979, p. 06), ou seja, a obra não se constitui apenas por meio de outros textos, mas também a partir de outros gêneros, como ocorre, por exemplo, no romance de Rubem Fonseca ao utilizar características do gênero policial *noir* no cerne da obra.

A relação com o social surge a partir da inserção do mundo exterior, que acaba por tornar-se um elemento interno da obra, como parte da estrutura interior da narrativa, ou seja, o mundo exterior se integra não somente ao seu conteúdo, mas também à sua forma. Acerca deste aspecto Antonio Cândido, ao expor uma análise em que há a inserção da realidade como um elemento interno da obra, explicita que:

Quando fazemos uma análise deste tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado, no nível explicativo e não ilustrativo. [...] Quando isso se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o *externo* se torna *interno* e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica. (CÂNDIDO, 2000, p. 07)

A referência ao social não se restringe apenas à identificação do contexto, do período histórico ou das descrições dos trejeitos do período, mas sim como forma explicativa da própria situação que é empregada na narrativa. Isso é observável na obra de Rubem Fonseca em que o conteúdo e a própria estrutura da obra possibilitam a interpretação da realidade à qual ela está se referindo, ou seja, à questão dos elementos considerados eruditos ou de massa inseridos nos discursos de nossa sociedade, principalmente no período em que a obra foi escrita.

O termo intertextualidade, criado por Julia Kristeva, sugere que “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação dum outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 60). Sendo assim, a intertextualidade surge por meio dos diálogos que a obra mantém com outros textos, seja em seu conteúdo como em sua forma. Portanto, o texto não é homogêneo e sim híbrido, por apresentar diversas



correspondências a outros textos. Percebemos um diálogo intertextual no romance de Rubem Fonseca devido às relações que a obra estabelece com a cultura de massa e a cultura erudita, uma vez que utiliza como base de sua narrativa características do gênero *noir*, assim como possui diversas inferências à outros textos que fazem parte de uma arte erudita e de uma cultura massificada.

Observamos no romance a transposição de diversos textos literários e cinematográficos que contribuem para o diálogo entre a cultura de massa e erudita, como no seguinte fragmento da obra

‘Como o Bábel vivia? Ele tinha dinheiro?’ ‘Não, não tinha. Por isso resolveu escrever roteiros de cinema. O primeiro que escreveu foi *Benia Krik*, baseado nas suas histórias de Odessa’. Faulkner escreveu os roteiros de *The Road to Glory*, *To Have and Have Not*, *Big Sleep* e *Land of the Pharaohs* para ganhar dinheiro. Todos estes roteiristas eram ruins. Fritzgerald como roteirista foi um fracasso. Bons escritores seriam sempre maus roteiristas? Chandler tem dois bons roteiros *Double Indemnity* *Stranger on a Train*, mas existem dúvidas se Chandler seria um grande escritor como Faulkner. Os roteiros de Kennedy – *Cotton Club* e *Ironweed* – não acrescentam muita coisa à sua obra. [...] ‘Talvez os grandes escritores de ficção não consigam ser bons roteiristas’, eu disse, depois dessas elucubrações. (FONSECA, 1988, p. 77)

Ao apresentar esses títulos, o romance expõe o modo de subsistência destes escritores que, devido à inserção do cinema no contexto, passam a ter que produzir roteiros para se manterem sem abrir mão do exercício da escrita, assim como suscita questões sobre a criação artística e a inclusão do cinema no panorama cultural. Ao serem apresentadas estas questões, constata-se a necessidade dos escritores de se adequarem em meio ao desenvolvimento da indústria cultural, quando a literatura passa a ser substituída pelo cinema como forma de entretenimento.

Portanto, os escritores passam a criar roteiros como forma de se manterem no ramo cultural. Também nota-se o envolvimento de escritores da literatura em meio ao cinema, autores muitas vezes considerados eruditos que são inseridos na cultura de massa, produzindo roteiros de cinema. Ocorre que, ironicamente, os autores citados pelo protagonista acabavam não sendo bons roteiristas, e a partir disso a personagem se põe a filosofar sobre estas questões.

A partir desse processo surgem questões sobre a própria constituição da arte e como isso se processa na atualidade. Sendo assim, as referências não são inseridas sem propósitos na obra, mas são apresentadas com a finalidade de mostrar estas relações na sociedade. A referência a esses outros textos (pensando texto em um sentido amplo) surge como mediador, possibilitando pensamento crítico em relação a estas correspondências. Isso evidencia o fato de que os discursos não são fechados em si, mas vivem em constante diálogo, assim como surgem de modo a inserir alguma informação ou sentido a certa instância do texto sem ser de forma literal. Sobre a intertextualidade utilizada como forma de completar um sentido, Jenny expõe que

Basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los. O texto de origem lá está, virtualmente presente, portador de todo o sentido, sem que seja necessário enunciá-lo. (JENNY, 1979, p. 22)

A partir da utilização de referências é possível extrair diversos sentidos em somente um fragmento da obra, como apresentado no trecho anterior, em que a partir das referências cinematográficas e suas relações com os escritores literários, a obra consegue transmitir diversas questões sobre a arte erudita e a cultura de massa somente referenciando os títulos das obras. O que o romance faz é parodiar diversos gêneros, estender seus diálogos a diversos textos e discursos, apropriando-se deles e redefinindo os seus sentidos originais aos seus próprios propósitos.

## O romance policial transviado

Outra questão intertextual que contribui para as discussões propostas pelo romance é a estrutura do texto, que resgata características do gênero policial. A influência deste gênero no romance não é mostrada apenas a fim de copiá-lo, mas de aperfeiçoá-lo. Sobre a utilização de um gênero como forma intertextual, Jenny expõe que

Assim que o código perde o seu caráter infinitamente aberto, se enclausura num sistema estrutural – como acontece com os gêneros cujas formas deixaram de se renovar –, o código torna-se então estruturalmente equivalente a um texto. Pode então falar-se de intertextualidade entre determinada obra e determinado arquitexto do gênero. (JENNY, 1979, p. 18)

Ao utilizar-se de características de um gênero literário a obra acaba criando outra vertente deste mesmo gênero. Esta concepção é atribuída por Genette (1986) como arquitexto, que é conjunto das características gerais de um gênero contendo especificidades que o determinam como singular, ou seja, a partir destas peculiaridades o texto adquire outra forma, abrindo a possibilidade de especulação sobre a sua conceituação. Em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* é possível notar que ao se basear nas estruturas do romance policial *noir*, uma nova possibilidade de leitura desses gêneros, que são definidos apenas como uma literatura baixa, é apresentada. Desse modo, conforme expõe Jenny sobre a função desta intertextualidade nos textos literários, o gênero também pode ser incluído como elemento de intertextualidade

As figuras da intertextualidade oferecem, portanto um vasto campo de exploração, que não pensaremos em delimitar. É, com efeito, bastante raro um texto literário ser recuperado e citado tal e qual. O novo contexto procura, em geral, uma apropriação triunfante do texto pressuposto. Ou

essa finalidade permanece escondida, e o trabalho intertextual equivale a uma maquiagem, tanto mais eficaz quanto o texto aproveitado tiver sido mais sabiamente transformado. Ou então o novo contexto confessa operar uma rescrita crítica, e dá um espetáculo o refazer dum texto. (JENNY, 1979, p. 43)

É a partir da última função proposta pelo autor, que o romance de Fonseca se constitui. A intertextualidade, portanto, surge a fim de operar uma escrita crítica que retoma as questões da cultura de massa e da cultura erudita, tanto no conteúdo do romance, ou seja, nas referências à cultura de massa e à arte erudita, quanto na forma, por utilizar a estrutura do romance policial como base da obra, para que, enfim, estas duas relações intertextuais se manifestem como crítica às problemáticas dos valores culturais na contemporaneidade.

O texto de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* estabelece diálogos intertextuais com variados discursos, mas focaremos neste momento a relação da obra com o gênero *noir*, considerado uma literatura de entretenimento. A produção de Fonseca devido à aproximação com o gênero adquire um vasto público leitor. Pellegrini discorre sobre essa ocorrência ao realizar uma pesquisa acerca da obra *A Grande Arte* (1983), do mesmo autor, considerando os números de vendas, em que é possível observar a crescente popularidade na leitura dos livros de Fonseca

A grande arte vendeu mais de dez mil exemplares e, nesse sentido, criou um patamar importante nos então vinte anos de carreira do autor, a partir do qual sua aceitação pelo público foi cada vez maior [...] A grande arte, além de levantar números até então reservados a poucos escritores, vai ativar a discussão relativa à máxima “best seller sempre é má literatura”, pelas inesperadas qualidades de seu texto. (PELLEGRINI, 1999, p. 80)

É possível retirar da pesquisa realizada pela autora dados pertinentes que situam *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* no mesmo contexto, uma vez que a obra foi publicada cinco anos após *A Grande Arte* (1983). As informações que Pelegrini traz acerca dos números de exemplares vendidos no período, a formação do público leitor e consequentemente a popularidade dos escritos de Rubem Fonseca contribuem para a reflexão que a obra de nosso corpus propõe acerca dos valores estabelecidos entre uma arte erudita e de massa, pois, conforme assevera Pellegrini, o texto possui qualidade de escrita e conteúdo, assim como consegue cativar o leitor comum.

No que tange aos diálogos propostos pela obra, o contato com o romance *noir* talvez seja o aspecto que mais contribuiu para a crescente popularidade dos romances do autor. Devido à sua constituição e características que dialogam com os dos romances policiais, os elementos que vão ao encontro deste tipo de narrativa em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* fazem com que a leitura seja instigante, causando no leitor a curiosidade em descobrir o desenrolar do enredo.

Uma peculiaridade de Rubem Fonseca, em relação a outros best sellers, é o fato de ter conquistado não só o leitor comum, mas também os críticos. Isso se deve, segundo Pellegrini, ao modo de recepção do gênero policial no Brasil que, diferentemente da Europa, “deixa de ser o gênero popular das origens, passando a circular, muitas vezes como cult, nos circuitos mais letrados e de maior poder aquisitivo” (PELLEGRINI, 1999, p. 86). O gênero policial só adquiriu este aspecto elitizado, pois no momento em que romances policiais passaram a ser escritos no Brasil, com a publicação da obra *Mistério* (1920) de Paulo de Medeiros e Albuquerque, em forma de folhetim, este formato era consumido apenas por um público de elite, como explicitado por Pellegrini: “o lento processo de alfabetização da população brasileira fez com que o folhetim fosse absorvido pela elite como mais um elemento de cultura erudita de origem européia, nunca

chegando a ser realmente popular” (PELLEGRINI, 1999, p. 83). A partir disso é possível compreender o modo com que o gênero foi se desenvolvendo no país até chegar ao momento de escrita de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*.

A relação da obra com o público leitor é essencial para as reflexões acerca das relações que o romance estabelece com os elementos considerados de massa e eruditos, uma vez que a ela carrega em sua estrutura diversos elementos frequentes em obras massificadas o que contribuiu para a ampliação do público até atingindo leitores comuns.

É possível observar que a narrativa se diferencia dos *best-sellers* devido à complexidade dos temas trabalhados e de sua estruturação narrativa. No que diz respeito ao conteúdo, a narrativa apresenta diversas referências literárias consideradas eruditas, como, por exemplo, o romance *A Cavalaria Vermelha* (1924) de Isaac Bábel, autor clássico da literatura russa. Da mesma maneira, o romance cita obras e produtos que são consumidos pela massa, como, por exemplo, romances policiais de Dashiell Hammet e títulos de obras cinematográficas, consideradas “menos nobres”. O fato de acrescentar estas informações não empobrece o texto, mas propõe reflexões acerca da inserção destes produtos na contemporaneidade. É possível notar que a todo instante a obra referencia outras obras equiparando-as sem explicitar um juízo de valor negativo.

A retomada desses aspectos, assim como a própria construção estrutural da obra, além de propor uma reflexão sobre a indústria cultural e o consumo da arte como produto, são utilizados a fim de romper com concepções literárias de outros períodos. Portanto, é possível observar que a obra demonstra que estes produtos podem emergir em uma literatura considerada de qualidade.

A estrutura da obra compõe uma narrativa nos moldes do romance policial *noir*, retomando elementos característicos do gênero, como, por exemplo, o tipo de narrador, a focalização, a centralização do suspense e o desvendar de crimes. A partir disso, a narrativa atualiza esses

mecanismos, ou seja, a apropriação do romance *noir* serve de base para mostrar que, mesmo uma obra complexa e de qualidade estética pode abarcar e valorizar um gênero considerado menor e de entretenimento.

Em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* a influência do romance *noir* é perceptível associada ao resgate de características do romance policial de enigma. Apesar de a obra apresentar características ao gosto das narrativas policiais, não é possível atribuí-la ao gênero, uma vez que apenas dialoga com algumas propriedades do gênero. Em relação às influências encontradas na narrativa de Rubem Fonseca, que possuem vínculo com o gênero policial, temos a personagem central, que apesar de não se encaixar nas descrições dos detetives e investigadores das obras policiais, possui referências a estas narrativas quanto ao tipo de narrador, uma vez que a obra é composta por um narrador homodiegético e sendo assim, se assemelha ao gênero *noir*. Reimão, acerca da narrativa *noir*, expõe que ela “é construída no presente, acompanha o correr dos fatos, segue as investigações, ou seja, se dá no mesmo tempo da ação, e não em forma de memória como no policial enigma.” (REIMÃO, 2005, p. 10). Como a narrativa ocorre concomitantemente à narração, não é possível prever o que pode ocorrer com o protagonista. Desse modo, o tipo de narrador se aproximaria do romance negro. O desfecho da obra também se distancia do modo como é apresentado no romance policial tradicional, que tem um final fechado, ou seja, é possível saber que o protagonista sobreviverá às ações da trama. Outro aspecto que é possível observar acerca da personagem é o fato de ele acreditar ser um investigador ou, ainda, imaginar estar dentro de uma trama policial. Em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* o “detetive” é um cineasta que possui conhecimento de diversas obras fílmicas e literárias policiais, que são citadas ao longo da obra. A maneira como o protagonista é descrito também se diferencia das narrativas policiais tradicionais, pois não possui um caráter nobre, como de costume nos romances policiais clássicos. Ao se envolver em um crime de pedras preciosas, o protagonista

passa a ter pensamentos que o inspiram a criar uma espécie de roteiro em sua mente que se relacionam aos moldes policiaiscos, como é possível notar no seguinte fragmento

Nesta altura do meu raciocínio comecei a construir um script. Um sujeito obtém por acaso jóias que são o produto de um crime e é perseguido por uma perigosa quadrilha de facínoras. O perseguido não quer ficar com as jóias, não tem o que fazer com elas (não é bem o meu caso), mas enquanto as tiver em seu poder será caçado pelos celerados. E como não quer que a caça termine, ele precisa provocar os seus perseguidores etc. (FONSECA, 1988, p. 92)

O protagonista constrói sua própria história em forma de script, o que sugere para o leitor, que tudo o que está sendo narrado não passa de imaginação e manipulação do narrador. Apesar de acabar se envolvendo acidentalmente com o mundo do crime, não pode ser enquadrado como um detetive e sim um indivíduo que acidentalmente é inserido neste meio. Desse modo, Fonseca cria uma personagem que o único vínculo com crimes, assassinatos e situações de caráter investigativo é através dos filmes e obras policiaiscas, como, por exemplo, na seguinte passagem, em que a personagem escapa de uma perseguição: “Vi muitos filmes policiais em minha vida para não saber como escapar de uma perseguição. Na rodoviária eu me livraria de quem estava em meu encalço.” (FONSECA, 1988, p. 79). A partir das referências ao cinema, o protagonista narra as situações como se estivesse vivendo em uma narrativa policial. Desse modo, ele é capaz de simular estar em uma dessas narrativas, criando uma ficção sob seu olhar.

O romance negro, assim como o romance policial tradicional serviram de base para a criação de diversas obras no contexto literário brasileiro, mas é com Rubem Fonseca que o gênero alcança sua identidade no Brasil, como afirma Pellegrini ao questionar-se sobre os motivos que levaram o autor a ser um dos mais célebres escritores aos moldes policiais no Brasil:



Por que aqui o romance policial não se desenvolveu como em outros países, ou melhor, por que apenas com Rubem Fonseca, a partir dos recentes anos 60, o gênero parece ter verdadeiramente encontrado um autor que lhe desse forma definitiva, além de conquistar mais leitores? (PELEGRINI, 1999, p. 83)

A partir da indagação da autora é possível afirmar que Fonseca é um dos mais aclamados escritores que se apropria do gênero, transformando-o e se utilizando de algumas de suas características, no Brasil. Desse modo, buscaremos no próximo capítulo abordar a relação entre arte erudita e cultura de massa em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*.

Assim sendo, a relação que a obra estabelece com as discussões de valores entre arte erudita e de massa, assim como os muitos diálogos que a obra apresenta, são interligados, constituindo uma obra híbrida que une esses variados discursos, colocando-se em um *entre-lugar* discursivo. Acerca desta característica que surge no momento atual na cultura latino-americana, Silviano Santiago expõe que

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e *pureza*: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. (SANTIAGO, 2000, p. 16)

Os conceitos de pureza e unidade são perdidos no momento em que a cultura latino-americana manifesta sua diversidade cultural e social em suas produções. A partir disso, *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* se insere neste lugar híbrido, em que se utiliza o discurso da arte e seus valores para desconstruir os conceitos de grandeza de uma

arte sob outra, assim como possibilita por meio do modo como sua narrativa é construída a desierarquização de uma estrutura literária tida por superior ao colocar a narrativa policial como um dos eixos de sua obra. A realidade e a ficção são apresentadas por meio de um diálogo desordenado em que não há uma definição ideal para o lugar ao qual a obra se insere, adentrando nesse *entre-lugar*. Conforme explicitado por Santiago

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana (SANTIAGO, 2000, p. 26)

A partir dessas questões, o *entre-lugar* surge como sendo um local intermediário, rompendo com as imposições já outorgadas por outras culturas, este local se mostra como sendo uma nova alternativa, um espaço próprio da literatura latino-americana. É possível compreender *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* em meio a esta questão contemporânea, pois é entre a cultura erudita e de massa, entre as questões econômicas de uma classe alta e baixa e entre a ficção e a realidade que surge o romance de Rubem Fonseca.

### Considerações finais

As relações que a obra estabelece com a cultura erudita e de massa e a estrutura narrativa policial e ao mesmo tempo a desconstrução deste gênero contribuem para a visualização do romance em uma **terceira margem**, em um *entre-lugar* que conforme expõe Hanciau (2005), é o

lugar propício para a construção de uma nova identidade. Desse modo, a escritora expõe que “uma terceira margem, um caminho do meio, consiste nesses procedimentos de deslocamento, de nomadismo, em que o projeto identitário possa nascer da tensão entre o apelo do enraizamento e a tentação da errância” (HANCIAU, 2005, p. 129). A tensão apresentada pela escritora é o que possibilita a criação dessa nova identidade latino-americana, que utiliza de sua diversidade para descentralizar o pensamento colonizador de pureza nas produções literárias. Desse modo apresenta uma nova possibilidade de acesso a uma nova identidade nacional propondo rupturas de fronteiras, retomando questões problemáticas da própria contemporaneidade. Mas não aponta estas relações com a finalidade de resolvê-las de maneira autoritária, mas propõe ao leitor a reflexão sobre estes processos na atualidade.

Por conta dessa proposta, o romance *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* é considerado pela crítica como uma boa literatura, mas se coloca em um *entre-lugar*- por se apropriar de elementos da cultura de massa, o que a caracteriza como transgressora e desse modo ela surge em meio às discussões de uma literatura pós-moderna.

## Referências

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

FONSECA, Rubem. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GENETTE, Gerard. *Introdução ao architexto*. Lisboa: Editora Paris, 1986.

HANCIAU, Núbia J. Entre-lugar. In: FIGUEIREDO, Eurídeice (Org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. Niterói; Juiz de Fora: EdUFF; Editora UFJF, 2005, p. 125–133.

JENNY, Laurent et al. Intertextualidades. Trad. Clara Crabbé Rocha. *Poétique* - Revista de teoria e análise literárias, Coimbra, Livraria Almedina, n. 27, p. 5-49, 1979.

KRISTEVA, J. *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra*: aspectos da ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Mercado de Letras, 1999.

REIMÃO, Sandra L.. *Descobrindo o Brasil*: Literatura Policial Brasileira. São Paulo: Zahar, 2005.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

## **SAM SPADE COMO MODELO DE DETETIVE FICCIONAL DO LIVRO PARA A TELA E DESTA PARA O QUADRINHO**

**Autor:** José Claudemir Vieira (UNIANDRADE)

**Orientadora:** Prof. Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

**Resumo:** A adaptação para o cinema em 1941 do romance *The Maltese Falcon*, que recebeu o título no Brasil de *O falcão maltês* ou outras vezes *Relíquia macabra*, originou um estereótipo de detetive literário e cinematográfico moldado em Sam Spade, o personagem de Dashiell Hammett neste romance de 1930. Este estereótipo perdurou pela primeira metade do século XX, refletindo-se ainda nos anos 1960 e 1970, tanto que a Editora Abril S.A. publicava no Brasil a quadrinização de Mickey Mouse e outros personagens da galeria de Walt Disney em aventuras aludindo à figura do detetive de Hammett. Este jogo intertextual e intermediático evidenciado pela adaptação bem sucedida para o cinema, através da “arte cirúrgica” (HUTCHEON, 2013), de uma obra que fez sucesso no meio leitor norte-americano do chamado *policia noir*. Assim, quando as revistas infantis de Mickey Mouse apresentaram este rato aventureiro, detetive diletante, o personagem quadrinístico emprestava as idiossincrasias de Sam Spade, que foi interpretado pelo ator Humphrey Bogart.

**Palavras-chave:** Dashiell Hammett. *O falcão maltês*. Romance policial. Adaptação midiática.

Sam Spade, personagem do romance *O falcão maltês*, criado pelo escritor de romances policiais estadunidense Dashiell Hammett em 1930, ao ser transposto para a tela de cinema no filme homônimo em 1941, fez sucesso a partir de então, como o típico detetive privado literário e cinematográfico no chamado romance e cinema *noir* (sombrio).

A adaptação para o cinema de uma obra literária é muitas vezes vista como uma desvalorização da literatura. Mas quando a obra literária também padece de uma inferioridade qualitativa, tal como o romance policial ainda é encarado pela crítica tradicional, tanto o romance como sua adaptação fílmica podem ser taxados por esta crítica como artigos sem valor. Ocorre que, algumas vezes, obras que se classificam como romances policiais, ao serem adaptados, são transmutados para artigos extremamente valorizados, pois não somente são bem sucedidos na bilheteria, como criam personagens cujas características se refletem em outros personagens ao longo do tempo, dando origem a estereótipos. O caso do personagem Sam Spade é o caso clássico desta adaptação que gerou “crias”. Mesmo considerando que o filme *O falcão maltês* teve uma excelente recepção na bilheteria, sendo inclusive indicado a três Oscar, o contexto social e estético no ano de 1941 era diverso do contemporâneo, restando em nossos dias a este filme o título de filme *cult* (ou filme de culto, contando com um contingente permanente de fãs), pois “nem o produto nem o processo de adaptação existem num vácuo; eles pertencem a um contexto - um tempo e um lugar, uma sociedade e uma cultura” (HUTCHEON, 2013, p. 17). Assim, é possível afirmar que tanto a obra literária e o filme estavam atrelados ao quadro cultural e social vigente nos Estados Unidos na primeira metade do século XX.

Quanto ao livro que deu origem ao filme, sua gênese não é das mais nobres quando vista pelos puristas literários, pois a obra, além de ser considerada sublitteratura, foi escrita inicialmente em seriados que foram publicados em 1929 na revista estadunidense *Black Mask*, especializada em *Pulp Fiction*, publicações, geralmente revistas, que utilizavam papel

barato de polpa de madeira, cujas obras eram consideradas de baixa qualidade.

No ano seguinte estes seriados foram enfeixados num livro, o qual foi publicado pela Editora Alfred A. Knopf, de New York. Tanto os folhetins da *Black Mask*, quanto o livro tiveram um relativo sucesso, atraindo leitores que, ao lerem o texto até o final, tomaram conhecimento da história. Quando do lançamento da adaptação fílmica, os leitores que assistiram ao filme “experienciaram a adaptação *como adaptação*” (HUTCHEON, 2013, p. 166), pois já estavam familiarizados com a obra de Hammett. Mas se este leitor conhecia a narrativa textual, tinha conhecimento do enredo e de seu final (talvez o componente mais importante da narrativa para o leitor comum), porque assim mesmo ele compareceu ao cinema para assistir ao filme? E qual o prazer advindo de algo que ele já conhecia? Para a primeira questão há uma resposta insatisfatória de Hutcheon: após comparar o grande número de adaptações fílmicas presentes no mercado cinematográfico no ano de 1992, ela conclui que “apesar disso, deve haver algo particularmente atraente nas adaptações *como adaptações*” (HUTCHEON, 2013, p. 25), e prosseguindo, a segunda questão é respondida no parágrafo seguinte:

Gostaria de argumentar que parte desse prazer advém simplesmente da repetição com variação, do conforto do ritual combinado à atração da surpresa. O reconhecimento e a lembrança são parte do prazer (e do risco) de experienciar uma adaptação; o mesmo vale para a mudança. A persistência temática e narrativa junta-se à variação material, e assim as adaptações nunca são simplesmente reproduções destituídas da aura benjaminiana; pelo contrário, elas carregam essa aura consigo. (HUTCHEON, 2013, p. 25)

Mas Hutcheon argumenta mais além, porque o apelo do prazer individual pela adaptação não é suficiente para que o produtor ou quem

maneje o recurso financeiro arrisque em filmar um texto desconhecido: deve haver uma garantia de que a adaptação tenha retorno financeiro, pois “os filmes de Hollywood do período clássico apostaram em adaptações de romances populares, a que Ellis chama de ‘provados e testados’ [...]” (HUTCHEON, 2013, p. 25). Nesse sentido, Sam Spade foi uma “aposta segura” (p. 25), já que a obra literária teve, conforme afirmado anteriormente, um relativo sucesso na sua vendagem.

Se a adaptação de *O falcão maltês* foi uma aposta segura, a direção foi uma aposta incerta, porque seu diretor, John Huston, iria estrear justamente neste filme. Mas a capacidade de Huston já tinha sido demonstrada em roteiros, pois “nos estúdios da Warner, John Huston tinha construído ótima reputação como roteirista” (BELINCHÓN, 2009, p. 14). O diretor também inova na filmagem do gênero, pois “a iluminação, os cenários urbanos e a posição da câmera são o alicerce do que posteriormente se tornaria um gênero mágico [...]” (BELINCHÓN, 2009, p. 11).

Mas o autor do livro que deu origem ao detetive Sam Spade, bem como sua feitura tiveram suas peripécias, antes de culminar no sucesso da adaptação fílmica. Dashiell Hammett, nascido em Maryland, nos Estados Unidos em maio de 1894, abandonou a escola aos quatorze anos para auxiliar no sustento da casa, trabalhando como mensageiro, entregador de jornais, operário de estiva de navio, publicitário e em 1915 entrou na agência de detetives Pinkerton, e no ano seguinte alista-se como voluntário no Exército, em razão do início da Primeira Guerra, nele permanecendo até 1919, quando reingressa na Pinkerton. Logo após seu retorno à vida civil, teve que ser internado, pois durante o período da guerra contraiu tuberculose. A doença deixou-o incapaz para continuar as atividades na agência de detetives, abandonando-a em seguida. Sem ocupação definida, dedica-se a escrever artigos como *freelancer* para as revistas *The Smart Set* e *Black Mask*, principalmente. Durante o período que esteve internado conheceu uma enfermeira, Josephine Dolan, que viria a ser sua esposa em 1921. A carreira literária de Hammett firmou-se com a publicação dos



seus primeiros romances policiais *Safra vermelha* e *A estranha maldição* em 1929. *O falcão maltês* foi publicado em 1930, e é apontado como o seu melhor livro pela crítica, e também reconhecido desta forma pelo autor. Em 1931, publica *A chave de vidro* e em 1932, *Thin man*, que foi filmado com roteiro do próprio Hammett, permitindo que ele se fixasse em Hollywood, adquirindo estabilidade financeira pelos *scripts* em que trabalhou para outros diversos filmes.

Para entendermos como a obra de Hammett e sua posterior adaptação obtiveram o sucesso, é necessário entender a sociedade norte-americana do período da concepção do livro. Os Estados Unidos, durante a Primeira Guerra Mundial, haviam passado por uma grande alavancagem na sua economia, motivada pelo fornecimento de mantimentos e empréstimos de recursos financeiros para as nações beligerantes integrantes da Tríplice Entente (Rússia, Reino Unido e França). Após a guerra, no plano externo, sua influência era enorme, pois novos mercados para produtos norte-americanos foram estabelecidos, incluindo produtos culturais como literatura e cinema. No plano interno, por sua vez, havia uma tentativa de moralização social, numa tentativa de se associar ao bom nível de vida material com um nível de moralidade elevado. Isso deu azo para que movimentos moralistas pressionassem os congressistas na aprovação de leis que proibissem a fabricação, comercialização e transporte de bebidas alcoólicas no território norte-americano. Com esta proibição, surgiu um ramo ilegal que explorava a venda de bebidas alcoólicas de forma subterrânea, satisfazendo a grande quantidade de consumidores, pois que estes não desapareceram. Grupos criminosos foram organizados, os chamados *gangsters*, que controlavam áreas de distribuição de bebidas, jogatinas, prostituição e outros negócios ilegais, constituindo uma força de grande influência na política e justiça, pois subornavam ou ameaçavam muitos representantes públicos. A polícia dava combate a estes criminosos, numa guerra interna constante, e os episódios envolvendo assassinatos, contrabando, venda de “proteção” e outros crimes eram noticiados diariamente pelos jornais.

Este clima de ebulição social, bem como sua experiência na Agência Pinkerton, permitiram a Hammett desenvolver sua veia literária direcionada para os contos e romances policiais (que eram obras bastante publicadas naquele período). *O falcão maltês* foi concebido na tentativa de inserir um detetive privado, ocupação muito comum à época, neste mundo de marginalidade social, e para não permitir que seu personagem ficasse deslocado neste ambiente brutalizado, Hammett deu a ele uma quantidade de atributos, denotando força e sagacidade:

O maxilar de Samuel Spade era longo e ossudo, seu queixo um V proeminente sob o V mais flexível da boca. As narinas curvavam-se para trás, fazendo um outro V menor. Os olhos amarelo-pardos eram horizontais. O motivo V era retomado de novo por espessas sobrancelhas saindo de duas rugas gêmeas sobre o nariz adunco e erguendo-se na parte externa, e o cabelo castanho descia das têmporas altas e achatadas, em ponta sobre a testa. Dava a impressão um tanto divertida de um louro satanás. (HAMMETT, 1963, p. 1)

Também apresentava dedos grossos, a estatura de seis pés (1,80 m aproximadamente) com um corpo “quase cônico, de uma espessura igual tanto na frente como dos lados” (HAMMETT, 1963, p. 1), bem como a capacidade de raciocínio e repostas rápidas. Ao contrário dos detetives representados na literatura daquele período, que trabalhavam em gabinetes, resolvendo os crimes através de elucubrações mentais, Spade exigia ação e força; não era um homem violento, somente se a ação exigisse resposta bruta. Trajava-se de acordo com a moda da época, constituída de terno em três peças, calça, casaco e colete com riscas finas na cor escura, chapéu de feltro e sobretudo para os ambientes externos, bem como sapato envernizado. Além do hábito constante do tabagismo, também costumava beber em quantidade.

O surgimento de Sam Spade na literatura policial provocou reações diversas, mas aquela que se aproxima da maioria é revelada por um recorte de jornal guardado por Hammett, infelizmente sem data,

Os detetives de ficção foram arruinados – e é isso que merecem – com a aparição de Sam Spade num livro chamado *O falcão maltês*. A obra de Dashiell Hammett é ao mesmo tempo um romance e uma história de mistério – a combinação é tão rara que provavelmente não existe meia dúzia de bons exemplos entre *The Moonstone* e *O falcão*. O mistério central não é especialmente bom: três grupos de pessoas estão atrás de um objeto valiosíssimo. Mas tudo o mais, as personagens, a trama e a postura do autor são coisas novas, originais e brilhantes. O próprio Spade é durão, imoral, sem papas na língua e nos punhos. Depois de heróis-detetives-nobres, com seus modos efeminados, suas inclinações artísticas e deduções elaboradas, ele é tão chocante quanto um homem de verdade numa vitrine cheia de manequins. Suas atitudes e linguajar chocarão as velhas senhoras. (SELDES, citado por JOHNSON, 1986, p. 101)

Para chegar à adaptação, a obra foi anteriormente lida pelo diretor John Huston e pelo produtor da Warner, Jacob Wilk. Logo que apareceu em formato de livro, a Warner adquiriu os direitos de filmagem, pagando ao editor Alfred A. Knopf e ao autor Hammett, o valor de oito mil e quinhentos dólares. O estúdio preparou duas adaptações para o cinema: uma em 1931, dirigida por Roy de Ruth, com pouco êxito, e a segunda em 1936, que foi um fracasso de bilheteria. Em 1939, a Warner estava disposta a realizar a terceira adaptação, mas desistiu. Estes fracassos não amedrontaram John Huston, que até então não havia dirigido qualquer filme:

No seu contrato havia uma cláusula que lhe permitia dirigir um filme, e ele estava ‘picado’ por esse desejo. ‘Nunca pensei que me dariam essa chance e ainda mais como roteirista’, afirmava Huston, que até então só havia dirigido algumas tomadas externas de ‘Jezebel’. No entanto, o produtor Henry Blanke lhe propôs que escolhesse uma história para o seu primeiro filme. ‘O falcão maltês’, falou sem pensar (BELINCHÓN, 2009, p. 14).

Nas adaptações anteriores da Warner, o fracasso deveu-se ao não entendimento, ou má leitura da obra de Hammett, pois segundo Huston, “‘todos eram roteiros sofríveis. Eles não entendiam nada do que Hammett havia feito, só havia personagens idiotas’. Ele decidiu seguir ao pé da letra, em vez de submeter-se à tendência da época de virar todo romance do avesso em sua versão cinematográfica”. (BELINCHÓN, 2009, p. 17)

Procurando aproximar o máximo possível o texto literário na adaptação fílmica, Huston utilizou-se do método de *storyboard*, para que a sua equipe entendesse as configurações necessárias para as tomadas. Quanto ao ator que iria interpretar o papel principal, a Warner havia escolhido seu ator contratado George Raft, porém Huston preferia Humphrey Bogart, que também era ator contratado do estúdio. A escolha de Raft seria mais adequada para manter a aproximação com a descrição física de Sam Spade por Hammett, ao contrário de Bogart, que era um ator franzino, de fala arrastada e baixa estatura. Mas o próprio Raft decidiu esta contenda de quem iria interpretar Spade, pois sendo um ator renomado no quadro da Warner, escreveu ao produtor Jack Warner recusando o papel pelo fato do filme ser de pouca importância e o diretor ser estreante. Esta recusa de Raft foi importante para que o destino do filme fosse este que conhecemos hoje, pois se ele tivesse aceitado interpretar o papel de Spade, talvez o modelo de detetive baseado em Spade-Bogart não tivesse surgido.

Ao elaborar o *script*, evidentemente Huston efetuou alterações no texto de Hammett, pois “como um *processo de criação*, a adaptação sempre envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação” (HUTCHEON, 2013, p. 29). Mesmo procurando manter uma semelhança com o texto narrativo, Huston teve que cortar passagens, episódios de pequena importância ou modificar cenas, enfim recriar e adaptar para a especificidade midiática do cinema. Este trabalho de tomar uma obra literária e fazer com que caiba num filme, sem perder o sentido, é mostrado por Hutcheon: “em geral, as adaptações, especialmente de romance longos, sugerem que o trabalho do adaptador é o de subtrair e contrair; isso é chamado de “arte cirúrgica” (ABBOTT, citado por HUTCHEON, 2013, p. 108). Mas Huston manteve-se tão perto quanto possível dos personagens de Hammett, notadamente no comportamento, moralidade e na psicologia individual. Muitas passagens do livro são alusivas, principalmente aquelas que evocam a sexualidade, motivadas pela censura social vigente, onde a caneta vermelha do editor cortou passagens que Hammett gostaria de manter. No filme ocorrem semelhanças nas cenas que podem aludir a um beijo mais demorado ou a um ato sexual. Na cena em que a personagem Brigid O’Shaughnessy é beijada no sofá pelo detetive Spade após aceitar passar a noite no apartamento deste, a cena do beijo é rapidamente desviada pela câmara para a janela, passando para o exterior, onde há um homem postado de atalaia junto a um poste de iluminação. Esta censura aos filmes, dos grandes estúdios principalmente, é mostrada por Hutcheon: “vimos também que o Código de Produção de Hollywood (1930-1966), elaborado pelo Padre Daniel Lord, S. J. e patrocinado por Will Hayes, da ‘Motion Picture Producers and Distributors of America’, decretou que os filmes não poderiam baixar os padrões morais do público com representações positivas do mal, do crime ou do pecado” (HUTCHEON, 2013, p. 165).

*O falcão maltês* de 1941 trouxe a figura do detetive privado que sai a campo, luta, discute e pensa, ou seja, homem inteligente e de ação.

A sua moralidade é questionável, porém sua honestidade é indiscutível (na maior parte dos casos). Outro famoso autor de romances policiais, Raymond Chandler, teve forte influência de Spade na criação de seu personagem detivesco Philip Marlowe. Como Spade, este detetive se comportava de forma amoral, era violento, porém inteligente. Após o sucesso do *O falcão maltês*, os demais estúdios que filmavam thrillers de classe B começaram a inserir personagens que aludiam à figura de Samuel Spade, e curiosamente este personagem não teve refilmagem.

A influência de Sam Spade se fez sentir em outras mídias, tais como as revistas em quadrinhos publicadas até a década de 1970, principalmente aquelas que têm como personagem principal um detetive privado: Rip Kirby (Nick Holmes no Brasil), criado por Alex Raymond em 1946; Dick Tracy, criado por Chester Gould em 1931; Mickey Mouse, criado por Walt Disney em 1928.

Aquele último personagem se comportava, quando de sua criação, tal como os adultos que viviam nos Estados Unidos à época: bebia e fumava, participava de aventuras e confusões, e não era destinado exclusivamente ao consumo infantil. Em seguida, foi modificado este seu comportamento, adentrando o mundo infantil. Entre nós é conhecido apenas como Mickey, e tem uma presença registrada no Brasil desde o ano de 1930, quando a revista *O Tico-Tico* publica as primeiras aventuras de Mickey Mouse, denominado “Ratinho Curioso”. Retorna às bancas em 1952, quando a Editora Abril lança no Brasil a revista *Mickey*, com periodicidade mensal. As primeiras historietas não abordam apenas aventuras com o personagem e este ainda não foi transformado em detetive. Esta metamorfose ocorre após meados dos anos de 1950, quando a literatura policial recebe novo impulso, com a associação às aventuras de espionagem e contraespionagem. Aproveitando-se desta nova corrente literária e do cinema, os estúdios Disney dão a forma de investigador diletante ao camundongo antropomorfo. Ele se alia à polícia de sua cidade, Patópolis, e insere-se no mundo criminoso em busca de bandidos. Seus

episódios não apresentam linearidade, e muitas vezes ele aparece como colaborador da polícia, outras vezes possui uma agência de detetives com seu colega Pateta, ou mesmo aparece sem ocupação definida, mas sempre disposto a perseguir criminosos. Esta fase de detetive se prolongou até meados dos anos de 1970, quando a televisão, o cinema e outras mídias trouxeram modificação nos gostos, e por sua vez nos personagens quadrinísticos tradicionais.

Mickey trazia uma identificação com Sam Spade, sem qualquer citação explícita. Para quem conhece o texto de Hammett, percebe esta identificação: o personagem Sam Spade, personagem principal do livro e do filme, tem como indumentária característica um chapéu com aba cobrindo parcialmente os olhos, terno de cor escura e um sobretudo para os ambientes externos. Esta identificação exterior associada ao estilo “durão” e ardiloso, porém intrinsecamente honesto, caracterizaram os futuros detetives ficcionais, e o personagem de Walt Disney, no período de 1950 a 1970, no papel de detetive, mesmo sendo um personagem de histórias infantis, não fugiu a regra, identificando-se com Sam Spade, exteriormente e no comportamento. Esta conclusão nos leva a buscar em Hutcheon, quando ela fala da adaptação e dos públicos conhecedores e desconhecedores, pois para perceber a alusão, o leitor necessita conhecer o texto origem ou o texto adaptado, de acordo com a nomenclatura da crítica canadense

Se conhecemos o texto adaptado somos conhecedores – prefiro aqui utilizar o termo “conhecedor”, em vez de palavras que mais comumente descrevem o culto ou o competente. O termo “conhecedor” sugere esperteza e inteligência cotidiana, bem como entendimento...No entanto para, para experienciar uma adaptação como adaptação (*no nosso caso, uma alusão, inserção minha*), como visto, precisamos reconhece-la como tal e conhecer seu texto adaptado, fazendo com que o ultimo oscile em nossas memórias junto com o que experienciamos, (HUTCHEON, 2013, p. 166).

Neste caso, a alusão, para ser reconhecida como tal, necessita de um prévio conhecimento do leitor da obra que é aludida. Porque, ao considerarmos o que afirma Gerard Genette

[...] sob o título de *intertextualidade*, e esta nomeação nos fornece evidentemente nosso paradigma terminológico. Quanto a mim, defino-o de maneira sem dúvida restritiva, como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos...sua forma mais explícita e mais literal...sua forma menos explícita...; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a **alusão**, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro [...]. (GENETTE, 2006, p. 8)

Então, quando o conhecedor de Sam Spade do filme se depara com Mickey Mouse como detetive, percebe esta alusão, ou seja, é levado a rememorar sem esforço as aventuras do detetive de Hammett. Este encadeamento se deu, certamente, com perdas e ganhos, pois o objetivo de uma adaptação midiática não procura manter um compromisso com a “representação fiel do texto” ou com a sua “essência”, ambos impossíveis de se atingir, bem como inadequados para representar conceitos; a adaptação midiática busca simplesmente utilizar-se de uma obra existente para alimentar a expectativa do público.

## Referências

BELINCHÓN, G. (texto). O falcão maltês. Trad. Leny Werneck. São Paulo: Moderna, 2009. Coleção Folha clássicos do cinema, nº 8.

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



HAMMETT, D. O falcão maltês. Trad. Cândida Villalva. 2ª ed., Porto Alegre: Editora do Globo, 1963.

HUTCHEON, L. Uma teoria da adaptação. Trad. André Cechinel. 2ª ed., Florianópolis: UFSC, 2013.

JOHNSON, D. Dashiell Hammett: uma vida. Trad. Alvaro Hatinher. São Paulo: Editora Schwarcz, 1986.

O FALCÃO maltês. Direção: John Huston. Interpretes: Humphrey Bogart, Mary Astor, Sydney Greenstreet, Peter Lorre e outros. Roteiro: John Huston. Produção: Jack Warner. Los Angeles: Warner Bros., 1941. 1 DVD (100 min), sonorizado, P& B.

## **BATMAN E CAPITÃO AMÉRICA EM DIFERENTES MÍDIAS: NAS HQS E NO CINEMA**

**Autora:** Juliana Escames Pizzolato (UPM)

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Vera Lucia Harabagi Hanna (UPM)

**Resumo:** As histórias em quadrinhos norte-americanas de super-heróis iniciaram sua disseminação na década de 1930 para entreter a população que passava por um período de transformação social, o Crack da Bolsa de Valores de Nova York. O apreço para com os super-heróis não só foi um aspecto cultural nos EUA, mas também aqui no Brasil, onde ocorre lançamentos cinematográficos baseados nos quadrinhos, tendo recordes de bilheteria. Essa transposição midiática faz com que o universo dos super-heróis esteja mais presente em nosso dia a dia, criando uma base de telespectadores e leitores ávidos pela continuação de suas histórias. A partir dos estudos acerca da identidade discutido por Hall (1997), percebe-se o quanto o público se identifica com histórias que extrapolam a realidade, uma vez que o super-herói é apresentado como um ser humano capaz de cometer erros e lutar pela justiça. Tendo como corpus dois super-heróis, Batman e Capitão América, discute-se então, até que ponto eles são reverenciados diante da transposição midiática: o sucesso nas HQs e o sucesso cinematográfico.

**Palavras-chave:** Batman, Capitão América, HQ, filme.

A questão do apreço pelas histórias de super-heróis está ligada pela crença de que o mundo seria salvo por eles, mesmo que apenas no mundo da leitura. Constata-se, na atualidade, uma apropriação dos super-heróis das HQs realizada pelo mercado cinematográfico, transpondo-se do papel para a ótica dos roteiristas e diretores norte-americanos a caracterização dos personagens e os desdobramentos das histórias. Inerente a esse fato, presencia-se o processo de identificação do leitor com determinadas narrativas, em que ele se vê mergulhado nelas, podendo se tornar cúmplice ou crítico ao se espelhar no herói ou rejeitar o vilão, estejam eles nos suportes impresso ou fílmico.

Na esfera de interesse deste estudo, considera-se a necessidade de investigar a influência desse meio de comunicação (HQ) na cultura norte-americana, que facilitou a inserção de componentes culturais da sociedade pela aceitação dos super-heróis. Utilizando-se de estratégias que parecem atender as expectativas dos leitores, tanto a *Marvel* quanto a *DC Comics* constroem a narrativa dos heróis revelando toda a sua trajetória, geralmente acompanhada de um passado obscuro e enigmático, em que se discute a origem de seu poder, a contemplação de um presente problemático e um futuro, por vezes, glorioso ou incerto. Assim, ao revelar a condição, ao mesmo tempo, humana e sagrada/mítica do herói, é compreensível o acolhimento positivo dos fãs e o alcance das HQs dentro da literatura contemporânea.

Capitão América e Batman são dois super-heróis norte-americanos populares e que buscam corrigir o mundo das injustiças sociais. Não só nos EUA, mas também no Brasil, a história de ambos personagens pode ser acompanhada pelas Histórias em Quadrinhos, filmes e desenhos animados.

## Início: nas HQs

Batman e Capitão América fazem parte de duas editoras concorrentes entre si, *DC* e *Marvel*, respectivamente. O surgimento das editoras ocorreu quase que concomitantemente, a partir da década de 1930. A *DC* iniciou a sua jornada com a parceria entre Harry Donenfeld e Jack Liebowitz, que criaram a primeira HQ em parceria: a *Detective Comics*. Em 1938, Jerry Siegel e Joe Shuster, criaram o “Super-Homem”.

A editora investiu em um novo título para aumentar a popularidade: “Traga-me outro Super-Homem” (SECRET ORIGIN: THE STORY OF DC COMICS, 2014) era a sentença de Jack e Harry para o então *freelancer*, Bob Kane:

Kane recruta o amigo, um vendedor de sapatos que quer ser escritor, Bill Finger. Bob Kane sentou-se com ele e disse: “sabe, eu tenho uma ideia. É um personagem chamado Batman. Ele é o super-homem, mas sem poderes”.

Em outubro de 1940, menos de um ano depois da estreia do super-homem, A *Detective Comics* apresentou The Batman. Surge um personagem misterioso, mascarado, levando um gângster debaixo de um dos braços e dando golpes. A primeira capa era diferente do que tínhamos visto em gibis antes. Era algo novo. Um detetive super-herói na tradição do crime urbano. (SECRET ORIGIN: THE STORY OF DC COMICS, 2014)

“Batman” atinge o sucesso esperado. Afinal, era um herói que resolvia as injustiças com cérebro e punho. O público aceitou o herói pois estava representando o sonho de muitos americanos, de ser um vigilante à noite enquanto podia se divertir nas festas e com mulheres durante o dia. A existência do “Batman” suscitou esse desejo: “Por isso, “Batman” dá tão certo. Entendemos porque ele faz o que faz. Ele perdeu os pais num crime aleatório na cidade e quer garantir que ninguém mais passe pelo mesmo horror que ele teve de passar” (SECRET ORIGIN: THE STORY OF DC COMICS, 2014).

Com o passar dos anos, e após a Segunda Guerra Mundial, a partir de 1954, instaurou-se o Código de Ética dos Quadrinhos, após um psiquiatra ter contestado o fato das HQs incitarem um comportamento inadequado e delinquente aos jovens. Com isso, o Código previa algumas regras em relação à violência nas capas e no conteúdo das *comics*. As HQs começaram se tornar superficiais, não podiam tratar de assuntos considerados pesados demais, como distúrbios psicológicos, drogas e sexualidade.

“Batman” quase vira a ser cancelado pela sua superficialidade, até que migra para TV, no canal ABC, alcançando o estrelato em 1966. A Era Batmania começava: a HQ do Cavaleiro, “foi o primeiro gibi em anos a quebrar a barreira do milhão de exemplares” (HOWE, 2013, p. 78).

A partir da década de 1980, a Era Moderna iniciou. O potencial literário das HQs começou a ser difundido, evoluindo o aspecto psicológico de cada personagem chave. Foi nessa época que perceberam “que super-heróis não eram mais para crianças” (SECRET ORIGIN: THE STORY OF DC COMICS, 2014). Personagens foram reconstruídos. Frank Miller, recém contratado pela *DC* e ex-funcionário da *Marvel*, reinventava Batman como o Cavaleiro das Trevas. Era uma nova abordagem, mais sombria, pronta para um novo público.

E o Batman continua até hoje sendo um dos pilares da *DC*. Em questões de quantidade, Batman aparece em 854 (*DC Comics*, 2016) séries das HQs, incluindo os *crossovers* e *graphic novels*.

O legado da *Marvel* iniciou-se com Martin Goodman. Na sua adolescência desbravou o país numa viagem de trem. Sempre apaixonado por revistas, Goodman cria a *Newsstand Publication* com seu amigo Louis Silberkleit. Goodman investia nos títulos, como a *Marvel Science Stories*, até que decide mudar o nome da empresa para *Timely*. A *Funnies Inc* (até então responsável pela criação do “Tocha Humana” e “Namor”) entrou em contato com Goodman para ajudar nas publicações, e assim, nasceu a *Marvel Comics*, em agosto do ano de 1939.

Goodman, querendo mais títulos, investiu em novos artistas para ingressar no ramo. Assim, Jacob Kurtzberg, mais conhecido como Jack Kirby, e Joe Simon entraram para a editora em 1940, construindo um novo herói:

“Passei a noite inteira rabiscando”, lembrou Simon. “Camisa cota de malha, músculos protuberantes no peito e no braço, roupa colante, luvas e botas com aba dobradas embaixo do joelho. Desenhei uma estrela no peito, faixas que iam do cinto até uma linha sob a estrela, e colorei o uniforme de vermelho, branco e azul. Acrescentei um escudo”. Na parte inferior da página, escreveu Super Americano. Depois repensou e mudou o nome para Capitão América”. A *Timely* concentrava-se em vilões que eram retratados durante o período da Segunda Guerra Mundial, enquanto a DC se espalhava em anti-heróis irreais. Assim, queriam entreter a população com a esperança, “o Capitão América estaria focado em uma só missão: derrubar o Terceiro Reich”. (HOWE, 2013, p. 27)

A capa trazia o herói dando um soco no Hitler. No final do ano de 1940, “Capitão América” nº1 foi lançado, vendendo 1 milhão de exemplares:

Contava a história de um garoto esquelético chamado Steve Rogers, que é recusado no alistamento militar e recebe um soro experimental de “super soldado”, o qual lhe dá massa muscular e permite que ele enfrente quem ameaçar os Estados Unidos. Não era à prova de balas como o Superman, por isso portava um escudo similar à bandeira, combinando com o uniforme patriótico. (HOWE, 2013, p. 29).

O herói fez sucesso, principalmente pelo fato das vendas irem para os soldados que estavam fora do país. Em 1943, 30 milhões de *comics* eram vendidas mensalmente do Capitão (HOWE, 2013).

Entretanto, com o fim da Segunda Guerra Mundial, a Marvel percebeu que não havia mais motivos ou causas para o Capitão América continuar lutando, decidindo “congelá-lo” e cancelar suas HQs. No auge da Guerra Fria e com a corrida espacial, a Marvel decide recriar o Capitão América já com o objetivo de introduzir “Os Vingadores” em 1963.

De lá para cá, o Capitão América continua tendo sua história contada nas HQs diante de muitos multiversos. Em relação às séries de HQs que participa e solo, ele tem apenas 52 (*Marvel Comics*, 2016).

## Os heróis em outras mídias

Batman é um dos super-heróis que mais possui produções cinematográficas e televisivas<sup>1</sup> com o passar dos anos, desde o momento de sua criação, como se pode observar abaixo:

### Séries

- *The Batman* (1943) - 15 capítulos
- *Batman & Robin* (1949) - 15 capítulos
- *Gotham* (2014-presente)

### Filmes

- *Batman* (1966)
- *Batman* (1989)
- *Batman Returns* (1992)
- *Batman Forever* (1995)
- *Batman & Robin* (1997)

### Trilogia Christopher Nolan:

- *Batman Begins* (2005)
- *The Dark Knight* (2008)
- *The Dark Knight Rises* (2012)

Já Capitão América teve menores momentos de estrelato<sup>2</sup>:

#### Televisão

- *Captain America* (1979 - telefilme)
- *Captain America II: Death to Soon* (1979)

#### Filme

- *Capitão América* (1991 - só em VHS)
- *Capitão América – O Primeiro Vingador* (2011)
- *Capitão América – O Soldado Invernal* (2014)
- *Capitão América – Guerra Civil* (2016)

O que também pode ser dito é acerca da participação em filmes. Sabe-se que nenhuma adaptação cinematográfica da “Liga da Justiça”, esquadrão em que Batman faz parte, foi lançado ainda (apenas em 2017). Por outro lado, “Os Vingadores” já computaram dois filmes de muito sucesso, tendo a participação de inúmeros super-heróis, inclusive do Capitão América. Entretanto, como busca-se utilizar apenas os dois super-heróis, só serão comparados os filmes e HQs solos.

Não é de hoje que o apreço a esses heróis é evidente na sociedade brasileira, visto que quando há lançamento de obras cinematográficas desse gênero e com esses super-heróis, a bilheteria é espantosa. Se levarmos apenas em conta a última trilogia do Batman, dirigida por Christopher Nolan, o total de bilheteria passa dos 10 milhões de ingressos vendidos apenas no Brasil:

1. *Batman Begins* (2005): 1.477.130<sup>3</sup>
2. *Batman – O Cavaleiro das Trevas* (2008): 3.584.627<sup>4</sup>
3. *Batman – O Cavaleiro das Trevas Ressurge* (2012): 5.091.875<sup>5</sup>

Já os últimos dois filmes protagonizados pelo “Capitão América”, constatou-se mais de 7 milhões de ingressos:

1. *Capitão América: O Primeiro Vingador* (2011): 2.760.097<sup>6</sup>
2. *Capitão América 2 – O Soldado Invernal* (2014): 4.646.596<sup>7</sup>



Percebe-se, assim, a popularidade de ambos os super-heróis aqui no Brasil. Pode-se dizer então que a cultura norte-americana, de certa forma, fora disseminada em território brasileiro, promovendo a ampla divulgação desse gênero e história. É difícil, por exemplo, citar qualquer outro super-herói que não tenha sido criado pelas editoras *Marvel* e *DC*. Tanto o Batman quanto o Capitão América são super-heróis que conseguem transpor a necessidade de lutar contra o mal, baseando-se em princípios éticos e pessoais diferentes.

Aliás, não somente no universo cinematográfico de Batman e Capitão América, a reverência em relação aos super-heróis em geral é grande na TV também. Quando se diz respeito a séries televisivas, por exemplo, o sucesso é eminente tanto nos EUA quanto no Brasil, porque transporta o telespectador a um mundo real em que os super-heróis podem, de fato, existir. As principais séries são: *The Flash* (*DC*), *Arrow* (*DC*), *Gotham* (*DC*), *DareDevil* (*Marvel*), *Marvel's Agents of S.H.I.E.L.D* (*Marvel*), *Marvel's Agent Carter* (*Marvel*), *Smallville* (*DC*), *Jessica Jones* (*Marvel*) e *Supergirl* (*DC*). Grande parte do público que assiste, tem vontade de conhecer a história verdadeira, via as HQs. Essa reprodução, fiel ou não, faz com que todos esses personagens ícones tornem-se imortais e atemporais.

Os filmes, que geralmente são *blockbusters*, continuam sendo disseminados, retratando um público crescente, fiel e curioso com a origem dos super-heróis e sua evolução. Na tabela abaixo, é possível reparar quais adaptações cinematográficas serão lançadas até 2020<sup>8</sup>.

## 2016

“Batman vs Superman – A origem da justiça” (*DC*), “Esquadrão Suicida” (*DC*), “Capitão América – Guerra Civil” (*Marvel*), “X-Men: Apocalipse” (*Marvel*), *Gambit* (*Marvel*), “Doutor Estranho” (*Marvel*).

**2017**

*Wolverine* (Marvel), “Guardiões da Galáxia vol.2” (Marvel), “Quarteto Fantástico 2” (Marvel), “Mulher-Maravilha” (DC), “Homem-Aranha” (Marvel), *Thor – Ragnarok* (Marvel), “Liga da Justiça, parte 1” (DC).

**2018**

*The Flash* (DC), “Vingadores: Guerra Infinita, parte 1” (Marvel), “Pantera Negra” (Marvel), *Aquaman* (DC), “Capitã Marvel” (Marvel).

**2019**

*Shazam* (Marvel), “Vingadores: Guerra Infinita, parte 2” (Marvel), “Liga da Justiça, parte 2” (DC), “Inumanos” (Marvel).

**2020**

“Ciborgue” (DC), “Tropa dos Lanternas Verdes” (DC);

**O conceito de tradução intersemiótica**

Ao observar o número de adaptações que existem (e vão ser lançadas) acerca desse universo dos super-heróis, é preciso considerar como acontece a tradução intersemiótica entre as HQs e os filmes. Ao comparar a mídia impressa e cinematográfica de Batman e Capitão América, percebe-se que enquanto no primeiro há diferentes vozes percorrendo o roteiro, uma vez que se baseia no universo do Cavaleiro das Trevas, isto é, não há uma caracterização fixa dos personagens por conta da quantidade de obras que se basearam no super-herói, o segundo parte de uma visão mais focada ao apresentar logo no primeiro filme a origem do Capitão América até ele se tornar o Primeiro Vingador, justamente para que “Os Vingadores” pudessem ser lançados logo em seguida.

A evolução do Batman, nas HQs, além de ter sido influenciada pelas transformações sociais que aconteciam nos EUA, a DC criou um super-herói capaz de salvar *Gotham City* sem utilizar nenhum super-poder, apenas a inteligência, força e tecnologia. O Cavaleiro das Trevas que conhecemos com a trilogia de Christopher Nolan foi visto nas HQs apenas no final da década de 1980, com o lançamento do novo selo da DC, *Vertigo*, com histórias mais sombrias e maduras dos super-heróis. A caracterização do Batman também foi mudando com o tempo. O mesmo acontecia com as adaptações.

Sabe-se que o filme *Batman e Robin*, de 1997, por exemplo, recebeu muitas críticas negativas, tendo a pior bilheteria dos filmes do morcego. Isso porque a adaptação não atendeu às expectativas dos leitores e dos telespectadores, devido ao teor cômico introduzido, e um roteiro mal desenvolvido<sup>9</sup>. Já a trilogia de Nolan, além de ser a maior bilheteria, foi a melhor adaptação em proporcionar aos fãs do Batman a real imersão do personagem no contexto contemporâneo, apresentando um super-herói complexo, conforme as páginas das HQs construíram o Batman com o passar do tempo<sup>10</sup>.

Os filmes do Capitão América, tanto o primeiro quanto o segundo, conseguiram introduzir brilhantemente Steve Rogers, o líder de “Os Vingadores”. Sob a ótica de roteiristas competentes, as obras cinematográficas mostraram a essência do Capitão América, deixando tanto os fãs dos quadrinhos quanto os telespectadores felizes com o resultado<sup>11</sup>.

Como estamos falando de uma transposição midiática, em que os personagens dos quadrinhos foram parar em outros meios de comunicação, é preciso entender o conceito de tradução intersemiótica. De acordo com Carneiro (2012, pp. 0-0),

Muitas vezes, por conta de seus procedimentos complexos, a tradução intersemiótica é “simplificada”, e tratada apenas como “contar a mesma história em uma linguagem diferente”, ou “passar a mesma

mensagem em uma linguagem distinta”. Tal engano faz com que a transposição de um filme para uma história em quadrinhos – como é bastante comum nos filmes de heróis – seja vista, sob tal perspectiva, como um “mais do mesmo”: filme e história em quadrinhos são pensados quase como o mesmo objeto.

Entretanto, não é assim que a tradução intersemiótica opera:

Um dos pilares da tradução intersemiótica advoga que, quando se transpõe um texto de uma linguagem para outra, o que se cria é *outra* mensagem em *outra* linguagem. A história contada pode ser a mesma em um filme e em uma história em quadrinhos, mas, por conta dos limites de cada uma dessas linguagens, as mensagens *não são* as mesmas.

Logo, o que acontece é uma tradução que recria uma mensagem em uma mídia diferente. Mesmo que os filmes podem ser fiéis as HQs, a mensagem continua sendo diferente devido ao modo como as duas mídias operam entre si. “Na tradução intersemiótica, acreditar que a transposição ocorre de maneira idêntica é muito superficial” (CARNEIRO, 2012, pp. 0-0).

Por isso que, quando há essa transposição, analisar o quão fiel é a obra continua sendo superficial, uma vez que a mídia é diferente e a mensagem produzida não é idêntica. Conforme Broitman (2001), essa ferramenta dá outras margens de identificação para os expectadores e para os fãs que já conhecem a história. A liberdade de inovar, migrar para mídias transforma o objeto de significação (as HQs) em um universo de possibilidades criativas no cinema.

Como podemos ver, os filmes do Batman receberam tantas críticas positivas quanto negativas, dependendo claramente como o morcego é retratado no cinema. Já o Capitão América tem um equilíbrio entre as mídias, mesmo que o papel de uma e da outra seja diferente. Afinal, as HQs são obras narrativas, estáticas, enquanto o filme tem movimento, ação e efeitos visuais.

## A identificação com Batman e Capitão América

Stuart Hall, em seu livro, *A Identidade Cultural na Pós Modernidade* (2006), discute como o sujeito encontra a sua identidade a partir do momento em que está submerso na cultura e nas relações que exerce com o outro. Assim, identidades são compartilhadas e adquiridas pelos sujeitos nas interações que participam, tornando-se parte de diversos mundos. Entretanto, nesse intercâmbio de informações, ideias e pensamentos podem se volver em argumentos contraditórios, já que cada discurso novo pode substituir ou ampliar o antecedente. O sujeito continua tendo uma parcela do ‘eu real’, mas não é totalmente puro e, sim, transformado. É justamente por esse motivo que emerge o sujeito pós-moderno, pois

Está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que assegurava nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. (HALL, 2006, p. 12)

Nesse sentido, é interessante notar que mesmo que o sujeito se encontra imerso nesse modelo contemporâneo, a motivação que o leva a esse ‘trânsito’ de identidade se dá pela própria cultura. Isto é, a cultura, através de símbolos e representações, influencia o modo da sociedade encarar a vida. Dado o momento em que é fornecida essa idealização, incentivada pela habilitação dos super-heróis de salvar o mundo, o sujeito age desejando se tornar aquela pessoa, espelhando-se em suas atitudes e defendendo seu caráter em suas histórias e motivações; organizando as

próprias concepções de mundo, a partir da construção de sentido dessa cultura simbólica e representativa na vida do sujeito (HALL, 2006, p. 50).

Quando se fala em identidade, também é preferível dizer o quanto o indivíduo tem a necessidade de ser e estar dentro de um grupo social representativo para que possa estabelecer seus ideais. Nas HQs, por exemplo, é verificado que cada super-herói aqui analisado pertence a um grupo além deles próprios, isto é, constituindo a própria identidade de ser o Capitão América e ser o Batman. O primeiro está vinculado em “Os Vingadores”, enquanto o segundo está na “Liga da Justiça”. A representação se torna ainda maior significativa a partir do momento em que ocorre a identificação com o sujeito definido como super-herói na HQ. A popularidade de ambos os heróis se dá pelo efeito de semelhança no que é considerado ser um herói, ou seja, compreendemos que eles são heróis pela identidade que eles representam na ficção literária. Woodward (2014) disserta sobre o conceito de identificação:

O conceito de identificação tem sido retomado, nos Estudos Culturais, mais especificamente na teoria do cinema, para explicar a forte ativação de desejos inconscientes relativamente a pessoas ou a imagens, fazendo com que seja possível nos vermos na imagem ou na personagem apresentada na tela. (WOODWARD, 2014, p. 19)

Percebe-se que a autora detalha mais especificamente o conceito de identificação na teoria do cinema, justamente para explicar essa empatia provocada pelas personagens. O mesmo acontece nas HQs de Batman e Capitão América, uma vez que suas histórias se iniciam quase que concomitantemente e perduram até hoje, transpondo inclusive para outras mídias como o cinema também.

A compreensão dessa identidade partilhada e significativa é vista nos super-heróis. Bruce Wayne, Batman, é um cidadão de *Gotham City*, herdeiro das empresas Wayne e vive ostentando festas para que a cidade

e a população não o identifique como sendo o Cavaleiro das Trevas, o qual prefere realizar combates durante à noite e a madrugada para que não haja esse tipo de reconhecimento. Batman é discreto, não procura ser visto e muito menos idolatrado. Ele apenas quer ser um vigilante. Entretanto, ao comparar com o Capitão América, mesmo que a população de Nova York (onde ambienta as HQs) não saiba que Steve Rogers é o Capitão, ambas as personalidades são complementares e não tão partilhadas como acontece em Batman. Talvez, como o Capitão América é o ideal do povo americano em lutar pela justiça representando os EUA, proporcionando liberdade aos povos, o cidadão Steve Rogers também necessita ser dotado dos mesmos ideais para que a simbologia do herói se torne ainda mais realista e crível.

### **Considerações finais**

A transposição dos super-heróis Batman e Capitão América pode ser vista como releituras de histórias clássicas baseadas em quadrinhos ou até a inversão da história, como o que acontece com o seriado de TV *Gotham*, em que Bruce Wayne é ainda um adolescente, fase não abordada nos quadrinhos. Conforme ocorre essa tradução, a identidade do super-herói é questionada, não só pelo público fiel das HQs, mas também pelo espectador que assiste as produções cinematográficas e televisivas. O caráter de Batman e Capitão América, quando não seguem o “roteiro” das HQs ou quando o teor do filme é inadequado, fica em cheque, principalmente se observarmos a diferença nas críticas e nas próprias bilheterias.

Sendo assim, o apreço a esses personagens é construído conforme a identidade que é criada por meio da história que seria real e mais original (HQs). Entretanto, não quer dizer que uma nova releitura não traga novos significados para a caracterização do super-herói. Nova mensagem, nova abrangência, maior liberdade para recriar e recontar.





BROITMAN, A. I. De “Cartas de mamá” a la cifra impar. *Revista de Cine*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras/UBA, n. 1, diciembre de 2001.

DITTMER, Jason. Captain America’s Empire: Reflections on Identity, Popular Culture, and Post-9/11 *Geopolitics*, *Annals of the Association of American Geographers* 95, no. 3 (2005): 626, Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3693960>> Acesso em 10 de fev. de 2015

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

\_\_\_\_\_. Cultural Identity and Diáspora. IN: RUTHERFORD, Jonathan (editor) *Identity: community, culture, difference*. London: Lawrence Wishart. 1990. pp. 222-237.

\_\_\_\_\_. The question of Cultural Identity. In: HALL, Stuart, HELD, David, HUBERT, Don THOMPSON, Kenneth (ed.). *Modernity: An Introduction to Modern Societies*. Massachusetts: Blackwell Publishers. 1996. Pp.596-629.

\_\_\_\_\_. Who needs ‘identity’? In: HALL, Stuart and DU GAY, Paul (ed.). *Questions of Cultural Identity*. 7a. reimpressão. London: SAGE Publications. 2003. p.1-17.

\_\_\_\_\_. *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage Publications, 1997.

HOWE, Sean. *Marvel Comics a história secreta*. São Paulo: Leya, 2013.

INGE, Thomas. *Comics as Culture*. Jackson and London: University Press of Mississippi, 1990.

NETO, Mario Marcello. Entre o fantástico e o real: Batman e o imaginário sobre os super-heróis. Disponível em: < <http://www.researchgate.net/>

[profile/Mario\\_Marcello\\_Neto/publication/269466432\\_ENTRE\\_O\\_FANTSTICO\\_E\\_O\\_REAL\\_BATMAN\\_E\\_O\\_IMAGINRIO SOBRE\\_OS\\_SUPER-HEROIS/links/548d31790cf225bf66a2a002.pdf](https://profile/Mario_Marcello_Neto/publication/269466432_ENTRE_O_FANTSTICO_E_O_REAL_BATMAN_E_O_IMAGINRIO SOBRE_OS_SUPER-HEROIS/links/548d31790cf225bf66a2a002.pdf)> Acesso em 01 de mar. 2015

SECRET ORIGIN: THE STORY OF DC COMICS. Direção de Mac Carter. Produção de Sean Welch e Janet Eckholm. Califórnia: Warner Home Video, 2014. 1 DVD (90 min.), son., color. Legendado.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Tomaz Tadeu da Silva (org.). Stuart Hall, Kathryn Woodward. 15. Ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2014

## **HUMANIZANDO O ANTI-HERÓI: A CARACTERIZAÇÃO DO PERSONAGEM MARV DOS QUADRINHOS PARA AS TELAS**

**Autores:** Larissa Bougleux (UFCS) e Fabio Coura (UFSC)

**Orientadora:** Prof. Dr. Anelise Corseuil (UFCS)

**Resumo:** O foco desta apresentação estará no questionamento crítico da convergência entre a literatura e o cinema por meio da análise de caracterização em *Sin City*. Esta reflexão discutirá o enfoque do personagem e investigará o impacto social dos diferentes contextos que circundam o hipotexto literário e o hipertexto fílmico. Com base no paradoxo de Forma e Estilo discutido por André Bazin (2000) e na semiótica da linguagem cinematográfica de Christian Metz (1990), discutiremos caracterização através de uma análise da cinematografia, edição, mise-en-scène e som, a fim de examinar a adaptação deste anti-herói bem como questionar a motivação social que parece instigar a suavização do personagem audiovisual. Levantaremos, desta forma, uma reflexão crítica sobre o impacto social do contexto de produção e, sobretudo, recepção, nesta mudança narratológica e a sua aplicação a este estudo de caso. Esta apresentação, por fim, aspira à contemplação da confluência entre literatura e cinema dentro do viés sociocultural de forma a impactar futuras experiências adaptativas entre duas mídias que talvez se aproximem mais do que se distanciam.

**Palavras-chave:** Sin City, Cinema, Quadrinho, Caracterização.

Enquanto adaptação do quadrinho, o filme *Sin City* (2005) demonstra, através de elementos cinematográficos específicos, cuidado considerável no que diz respeito à fidelidade na relação dialógica com a obra original, ou seja, a história em quadrinhos criada por Frank Miller e publicada a partir de 1991. Certamente, dentre tais elementos, o mais evidente refere-se o fato de o filme ter como *story board* o próprio quadrinho, no qual as sequências de imagens determinam, de maneira bastante rígida e regular, as sequências dos planos (*shots*) e cenas. Os diretores Frank Miller, Robert Rodriguez e Quentin Tarantino<sup>1</sup> consideram a adaptação fílmica de *Sin City* como sendo, na verdade, uma tradução, e por este motivo os créditos do filme não apresentam qualquer informação a respeito de um roteirista. Esta ideia converge, naturalmente, com o suposto alto grau de fidelidade representado no filme. A despeito disso, este estudo visa analisar de que maneira diferenças concernentes a forma e conteúdo entre ambas as obras e mídias permitem a emergência de fatores relevantes, como a caracterização em um âmbito mais humano e suavizante do personagem Marv, e as implicações sociais que podem orbitar tais mudanças.

Como é discutido por Linda Hutcheon em seu livro *A Theory of Adaptation* (2012), tanto a adaptação como a tradução em seus diversos contextos midiáticos constituem “uma entidade formal ou produto” (7) e também “um processo de criação” (8). Este âmbito criativo, inerente tanto à tradução quanto à adaptação, é um dos fatores que impulsionam a crítica de Hutcheon às supostas diferenças hierárquicas entre o trabalho original ou anterior, denominado *hipotexto* de acordo com a nomenclatura de Gerard Genette (GENETTE, 1997, p.5) e o trabalho baseado ou o *hipertexto*, e ao valor, em âmbito paradigmático, dado à questão da fidelidade. De maneira similar, André Bazin em “Film Adaptation” (2000) afirma que a fidelidade à forma, como é comumente associada ao caso de *Sin City*, é ilusória, não apenas pelas diferenças inerentes entre a mídia audiovisual e o quadrinho, mas porque “a equivalência no significado

das formas” é mais relevante do que a equivalência das formas em si (BAZIN, 2000, p.20). Assim sendo, torna-se relevante salientar tais diferenças e observar de que maneira elas operam como constituintes do âmbito criativo na adaptação fílmica, por exemplo, no que diz respeito a uma nova caracterização dos personagens. A adaptação, em sua natureza similar a um palimpsesto, recria o personagem Marv como uma figura mais humanizada e, pode-se dizer, acessível ao público geral; o que permite tal recriação é a nova interação de Marv com os outros personagens diegéticos revelada através dos quatro elementos formais fílmicos discutidos em Bordwell e Thompson em *Film Art: Na Introduction* (2013): a *mise-em-scène*, cinematografia, edição e som.

A questão do significado é recorrentemente discutida por Christian Metz (1990) na sua dialógica entre linguística e filme. Metz enfatiza a progressão da narrativa fílmica como sendo a principal noção de filme se comparado a outras construções cinematográficas como o documentário e o filme técnico e aborda a noção da semiótica do cinema denotativa (p.75) e conotativa (p.76). Além disso, ele discute as categorias paradigmáticas e sintagmáticas do filme (p.73) que representam, respectivamente, a natureza da linguagem cinematográfica no uso de imagens e a maneira com a qual tais imagens são organizadas de acordo com convenções sincrônicas do cinema. Essas noções serão usadas na análise deste estudo de caso no sentido de comparar a construção semiótica em ambas as mídias e explorar suas interseções e limites na adaptação da mesma história.

No intuito de contemplar diferenças midiáticas específicas entre o quadrinho e o filme e investigar como a história e os personagens são representados em ambos de acordo com tais diferenças, este estudo é focado na análise de uma sequência presente no primeiro volume da saga intitulada *Sin City* (“*The Hard Goodbye*” 1991-1992)<sup>2</sup> da HQ em relação comparativa com uma sequência da produção fílmica *Sin City*<sup>3</sup> (2005). De tal modo, a análise é organizada de acordo com elementos formais fílmicos e procura dialogar com a teoria adaptativa de Bazin (2000)

e semiótica de Metz (1990) para refletir sobre a natureza da masculinidade na realidade pós-moderna diegética e, indiretamente, também a não diegética.

Como é discutido por Bordwell e Thompson (2013), “a *mise-en-scène* inclui todos os aspectos do filme que intersectam com a arte do teatro: cenário, iluminação, figurino, e o comportamento das figuras. Ao controlar a *mise-en-scène*, o diretor coloca em palco o evento para a câmera” (p.112). A *mise-en-scène* da cena em questão, se analisada em relação ao conteúdo gráfico do quadrinho, introduz a transferência do foco do personagem protagonista Marv para a coadjuvante Goldie, de forma a chamar atenção para o lado humano de Marv, que se importa com a morte de sua amada. Enquanto que no quadrinho a personagem Goldie, cujos traços estão misturados com os da coberta da cama, é retratada de forma quase que imperceptível, como mostra a figura 2; no filme é Marv que quase não é visto, disfarçado na escuridão que contrasta com a luz principal (*key-light*) debruçada sobre Goldie. Goldie, por outro lado, torna-se o foco desta sequência, como pode ser observado na figura 1. Dos quadrinhos para o filme, mesmo desprovida de vida, Goldie parece se destacar nesta sequência, que enfatiza o leito onde ela jaz e a cor dourada de seus cabelos. O enquadramento também centraliza mais a personagem feminina do que o masculino, adicionalmente salientando Goldie.



Figuras 1 e 2: Goldie é encontrada morta.

Além disso, alguns aspectos cênicos do quarto, como a janela, a televisão e os rodapés, foram modificados nas telas de forma a parecer mais esteticamente agradável, compondo mais a atmosfera romântica que envolve o casal. Outra mudança na *mise-en-scène* do filme é o leve balançar da luminária acima da cama onde a Goldie jaz, aumentando a noção de silêncio em sinergia com a falta de trilha sonora neste momento. Tal movimentação poderia ter sido sinalizada no quadrinho através do uso de linhas adjacentes ao desenho da luminária, mas, contrariamente, não o foi. No filme, essa atmosfera pesada salienta a morte da amada e o momento de perda de Marv, que o coloca numa posição mais humana em comparação aos quadrinhos. Um último aspecto pertinente à humanização do personagem no filme se dá no comportamento das figuras, onde, no filme, Marv, com a cabeça virada para a amada, a contempla ao notar sua morte (“Percebo que Goldie está morta.”, 57’10”). No quadrinho, em nenhum momento durante essa fala ele olha pra ela, mas, ao contrário, permanece olhando para o chão, de costas para Goldie. Aqui se remete à inadequação na comparação lexical entre elementos linguísticos e fílmicos à qual Christian Metz (1990) se atenta, já que a mídia audiovisual se mostra mais complexa em sua capacidade de retratar um significado através de signos cinematográficos. Metz ilustra: “a ordem e restrição próprias da estética – versificação, composição e tropos no caso [da literatura], enquadramento, movimentos da câmera e efeitos luminosos no caso [de filmes] – representam a instância conotativa, que é superimposta em cima do significado denotativo. Na literatura, o último aparece como o puro significado linguístico, que é articulado ao uso da língua, para as unidades usadas pelo autor.”<sup>4</sup> (p.71). Metz compara o filme à literatura escrita verbal, porém traçamos aqui um paralelo entre a imagem inerte e aquela cinética, problematizando, como Metz, a dificuldade de situar paradigmaticamente a imagem cinética. Desta forma, através das técnicas supramencionadas, a *mise-em-scène* do filme parece realçar

no anti-herói um aspecto mais humano no sentido de dar maior ênfase à morte da amada, trazendo à tona o lado emocional do personagem.

A cinematografia do filme *Sin City*, é outro elemento fílmico que parece enfatizar o lado humanizado de Marv. Promovendo uma representação alternativa de masculinidade. Os aparatos fotográficos usados na criação do filme *Sin City* são similares àqueles introduzidos no cinema *noir* Americano dos anos 40, com o diferencial de operarem através de cinematografia digital. Como é salientado por Bordwell e Thompson (2012), cineastas do *noir* “por vezes subexpunham regiões sombrias da imagem através de técnicas de iluminação em *low-key*” (p.165). Apesar de tal mecanismo específico de iluminação compor a *mise-en-scène*, ele é manipulado também inerente ao processo de cinematografia, como Bordwell e Thompson (2013) explicam, através de ajustes na exposição da imagem, permitindo maior contraste entre o preto e o branco e modificação de tons de cinza. Da mesma forma, Metz (1990) frisa o impacto desta semiótica: “A natureza exata da iluminação pode variar infinitamente e em quantidades não discretas; o mesmo se aplica à distância axial entre o sujeito e a câmera (...), Ao ângulo da câmera, às propriedades do filme e às lentes focais, à trajetória específica dos movimentos da câmera (...)” (METZ, 1990, p.73).

Além disso, a cinematografia de *Sin City* também utiliza recursos de tonalidade para amenizar a caracterização de Marv. No que diz respeito à tonalidade, Bordwell e Thompson discutem que “escolhas na exposição são particularmente decisivas no trabalho com cor. Para a filmagem de *Kasba*, Kumar Shahani escolheu enfatizar alguns tons em áreas escuras, e então os expos e deixou que áreas naturalmente iluminadas fossem de certa forma desbotadas” (166). Desta maneira, filtros utilizados no filme podem modificar a exposição e tonalidade das imagens. Na cinematografia digital de *Sin City*, quase todos os elementos capturados na imagem fotográfica são controlados em termos do contraste de preto e branco e exposição, enquanto elementos raros e específicos são filtrados em termos



de tonalidade. Por exemplo, o uso de cores na adaptação fílmica é mais presente em relação ao quadrinho, e dá destaque a alguns elementos, principalmente pela disparidade entre as convenções do *film noir* e o uso de cores vívidas que drasticamente diferem de sua atmosfera de tons de cinza, permitindo que uma série de elementos conceituais possa emergir.

No contexto da história de Marv mostrada no filme, como mostra a Figura 3, a sequência discutida neste artigo revela a cama na cor vermelha (e em forma de coração) na qual o personagem está junto a Goldie, enfatizando ainda mais a representação do romance entre ambos. De maneira análoga, a personagem Goldie, na primeira cena desta sequência, foi destacada através da ênfase na tonalidade viva de seu corpo, como pode-se perceber na sua pele e maquiagem. Este mesmo aspecto não se aplica à Marv, uma vez que o personagem é mostrado inteiramente em preto, branco e cinza. No entanto, após o aparecimento do assassino misterioso, cuja silhueta foi subexposta de maneira a omitir qualquer traço de seu rosto, como mostrado na Figura 4, conjurando assim a ideia de medo do desconhecido, e a transição para a segunda cena, a tonalidade de Goldie é alterada e apenas seus cabelos possuem cor, enfatizando sua morte e afetando de maneira sinérgica o drama de Marv (vide figura 3).



Figura 3: Cama vermelha, cabelos loiros.



Figura 4: Silhueta de Kevin

Um terceiro elemento que compõe o retrato do anti-herói desta narrativa de forma mais humanizada em relação aos quadrinhos é a edição, mais especificamente, à montagem. Bazin define montagem como sendo “a criação de um sentido ou significado que não está objetivamente contido nas imagens em si, mas que é derivado exclusivamente da justaposição entre elas” (BAZIN, 2005, p.25). Analisando a montagem, mas uma vez, nota-se diferença entre a diegese literária e a fílmica. Por um lado, na sequência em questão, o quadrinho simula uma transição entre um enquadramento e outro passando da noite em que os dois personagens estão juntos até a manhã em que Marv descobre Goldie fria em seus braços através de um enquadramento intermediário que mostra a cama desaparecendo no breu do quarto de hotel, como é mostrado na Figura 6. O próximo enquadramento retrata através de uma visão aérea os dois na cama; Goldie morta e Marv olhando para baixo refletindo sobre o ocorrido.

Por outro lado, o filme faz a transição entre a última cena da amada de Marv viva e a sua aparição morta de forma mais dramática, a fim de salientar a perda sofrida pelo anti-herói. Essa transição entre um plano, ou *shot*, que espelha o quadrinho através do uso da câmera em pedestal na cena da cama e sumindo na escuridão assim como o uso de superimposição pictórica e a descoberta da morte de Goldie é realizada por meio de um plano transitivo que mostra o assassino de Goldie parado na porta (Figura 5). Essa representação do assassino parece induzir no telespectador a ideia do perigo iminente, salientando o resultado desta visita – a morte de Goldie-, e tornando, assim, a situação de Marv ainda mais dramática. Esses aspectos contribuem, desta forma, para a humanização da caracterização deste anti-herói, uma vez que focam na existência da perspectiva emocional do personagem.

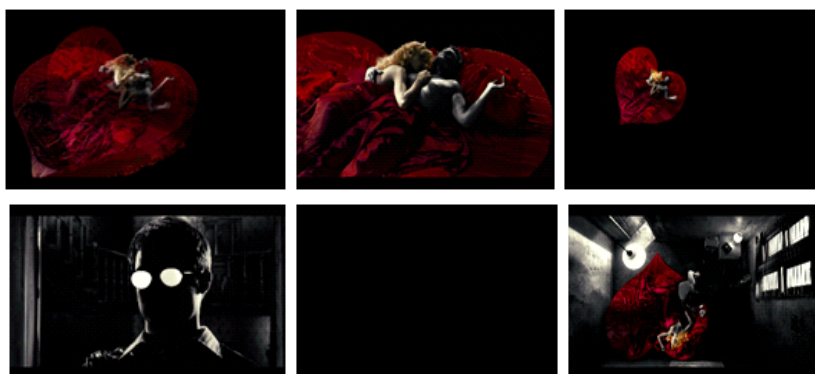


Figura 5: Transição de planos (56'51''- 57'04'')



Figura 6: Transição entre quadrinhos (Ep.1-5 e 1-6)

Bazin afirma que “estilos bem definidos de fotografia e edição se adaptaram perfeitamente ao assunto abordado; uma harmonia completa da imagem e do som” (BAZIN, 2005, p.29). Enquanto que, por questões inerentes de cada mídia, os quadrinhos não dispõem do uso de som auditoriamente (mas sim verbalmente através de escritos onomatopeicos), o filme, em contrapartida, já é aparelhado para tal uso. O quadrinho escolhe onde utilizar os recursos verbais para transmitir noções sonoras e, no caso discutido a seguir, não se observa esta escolha. Na transição de cenas que apresenta a morte de Goldie, notamos a ausência de qualquer

noção sonora no quadrinho. Por outro lado, o filme opta por enfatizar o momento da morte da Goldie também através do aparelho sonoro do filme, transmitindo o significado conotativo da semiótica cinematográfica através do sentido denotativo, como discutido por Christian Metz (1990).

No filme, o som já é explorado no plano que evidencia os amantes adormecendo juntos. Enquanto a câmera posicionada num ângulo superior de visão de pássaro (*bird's eye view*) se distancia da cama num movimento em pedestal, uma leve trilha sonora de som metálico anuncia o tom de sonhos alusivo da subjetividade de Marv. Esse tom romântico acentua o lado emocional do personagem, diferentemente dos quadrinhos, que não utiliza recurso algum para destacar o lado emotivo da passagem. Ademais, o som é explorado novamente no filme para ressaltar a morte da mulher amada e infligir no anti-herói mais um sentimento: o de perda. A atmosfera de sonho que pairava nos amantes, sendo frisada pelo som, é agora interrompida pelo ruído do abrir da porta, adicionalmente, salientado pela *mise-en-scène* que foca na claridade provinda da luz de fora do quarto. O ruído anuncia a entrada de Kevin e, por conseguinte, o fim de Goldie. Neste momento, prenunciando sua agência como assassino da moça, Kevin é apresentado na sequência ao som denso e dissonante de ruídos metálicos que se iniciam ao fundo e vão gradativamente aumentando num plano que tem a duração diminuída em relação aos anteriores, dando ritmo acelerado à sequência. Em seguida, em consonância com a edição, esse plano se torna uma tela preta e a ausência de som acentua o momento dramático da sequência, até culminar no plano aéreo de Marv e Goldie na cama. Como é discutido por Bazin a respeito do papel do som em harmonia com a imagem:

O som nunca serve apenas para preencher aquilo que vemos. Ele o fortalece e multiplica, como o corpo de um violino ecoa e multiplica as vibrações das cordas. [...] É neste limiar que o evento revela sua real significância. É pelo fato de o filme ser inteiramente estruturado nessa relação que, próximo ao final, as imagens adquirem tamanho poder

emocional. Seria inútil procurar sua beleza devastadora apenas naquilo que é explícito. Duvido que planos individuais em qualquer filme, vistos separadamente, sejam tão ilusórios. Sua frequente falta de composição plástica, a estranheza e a qualidade estática dos atores desviam completamente a atenção de alguém de seu valor no filme como um todo. Além disso, esse crescimento de efetividade não se dá pela edição. O valor de uma imagem não depende do que a precede ou a segue. Elas na verdade acumulam uma energia estática [...]. Entre isso e a trilha sonora são estabelecidas diferenças de potencial estético cuja tensão se torna insuportável. (BAZIN, 2005, p.140)

Assim, através da utilização do som, mais uma vez o personagem fílmico parece se tornar mais ameno em relação à sua representação no quadrinho.

O fato da HQ *Sin City* ter sido o *story board* utilizado na produção audiovisual demonstra a intenção dos diretores em manter certo grau de fidelidade na adaptação em relação à obra originária, contudo, observa-se que diversos aparatos como *mise-en-scène*, cinematografia, edição e trilha sonora contribuem para que diferentes significados possam emergir nesta nova mídia. Como nossa análise buscou salientar, os elementos fílmicos da obra alteram a caracterização do protagonista e parecem contribuir para a sua humanização. Além disso, tais significados tomam forma de maneiras diferentes devido a outros fatores que incluem a miríade de entidades envolvidas na criação do filme (produtores, figurinistas e atores, entre outros) contrastando com a autoria individual de Frank Miller na criação, narrativa e ilustração do quadrinho. Ademais, há também o papel do contexto de recepção do filme, que é também responsável pela constituição de significados no ato da recepção, no sentido que o público do filme certamente não é o mesmo do quadrinho já que o primeiro é uma mídia de maior alcance, questões de acessibilidade e modalização se tornam cruciais.

Desta maneira, é importante buscar pelo entendimento de como o filme, enquanto mídia possuidora de mecanismos e convenções divergentes daquelas do quadrinho, opera em sua relação com um público variado que digere a adaptação de maneira também variada, visto que os significados se dissipam em âmbito intersemiótico através de recursos midiáticos complexos, frutos da linguagem cinematográfica. A adaptação fílmica de *Sin City* (2005), em sua natureza similar a um palimpsesto, recria o personagem Marv como uma figura mais humanizada e, pode-se dizer, acessível a tal público. Assim, como nota Bazin (2000) percebe-se a importância de ambos o contexto de produção e de recepção na construção da semiótica narratológica discutida por Metz (1990). Além disso, e conseqüentemente, a análise exposta neste artigo promove uma reflexão sobre a natureza da masculinidade na época pós-moderna em que se insere tanto a diegese da história quanto sua análise. O retrato de um anti-herói tão estereotipicamente construído como masculino, porém, que leva em consideração seu lado emocional fomenta uma reflexão sobre a natureza da masculinidade no mundo pós-moderno, parecendo defender um prisma mais humano e realista do que é a masculinidade.

---

### Notas

<sup>1</sup> Como observa Maitland McDonagh (2011) apesar do filme creditar três diretores, o principal responsável pelo desenvolvimento do filme é Rodriguez, que incluiu Miller no quadro de diretores pelo seu trabalho com os *story boards* e Tarantino pela sua participação especial na direção de uma das cenas do filme (parte da história de *The Big Fat Kill*, ou, *A Grande Matança*).

<sup>2</sup> Este artigo utiliza a versão estendida (Director's Cut) do filme *Sin City*, de 2005.

<sup>3</sup> Esta e as subseqüentes traduções dos originais são traduções livres pelos autores.

<sup>4</sup> Graduada em Direito pela Faculdade de Direito de Curitiba e Letras Português/Inglês. Mestre.

## Referências

- BAZIN, A. “Adaptation or the Cinema as Digest”. In: NARAMORE, J. (ed) *Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press, 2000. p. 19-27.
- BAZIN, A. *What is Cinema?* Vol. 1. Los Angeles: University of California Press, 2005.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw Hill, 2013.
- GENETTE, G. *The Narrative Discourse: An Essay in Method*. New York: Cornell University Press, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. University of Nebraska Press, 1997.
- HUTCHEON, L. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2012.
- MCDONAGH, M. *Frank Miller’s Sin City*. TV Guide, 2011. Acessível em <<http://www.tvguide.com/movies/frank-millers-sin-city/137842/>> Acessado em 02/06/2016.
- METZ, C. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Michael Taylor, Trans. Chicago:, University of Chicago Press, 1990.
- MILLER, Frank. *Sin City: The Hard Goodbye*. 3ª ed. Milwaukie: Dark Horse Comics, 2010.
- RODRIGUEZ, Robert. MILLER, Frank. *Sin City* [Filme – DVD] 2005. DVD / NTSC, 141 min. color. son.

## **O SERMÃO DA MONTANHA E O SERMÃO DO DIABO: A INTERTEXTUALIDADE BÍBLICA EM MACHADO DE ASSIS DO SÉCULO XIX e XX**

**Autora:** M.<sup>a</sup> Larissa Walter Tavares de Aguiar (doutoranda UFPR)

**Orientador:** Prof. Dr. Paulo Astor Soethe (UFPR)

**Resumo:** O presente trabalho visa destacar a relação intertextual presente na crônica “O sermão do diabo”, de Machado de Assis, e a passagem bíblica do Evangelho de Mateus popularmente conhecida como “O sermão da montanha”. Os dois textos, ao desenvolverem seus “sermões”, possuem estruturas semelhantes e objetivam, cada um a seu modo, transmitir ensinamentos morais e de conduta, ditando assim os princípios que embasariam suas respectivas visões religiosas e/ou filosofias. Todavia, enquanto Jesus, no sermão da montanha, procura mostrar meios pelos quais os seres humanos ganhariam o reino dos céus, o Diabo, na crônica de Machado de Assis, busca apresentar as formas de se ganhar o reino terrestre, não estando preocupado com o possa ocorrer após a morte, mas sim com a vida terrena. Dessa forma, objetiva-se discutir como se dá a intertextualidade presente na crônica, assim como também será destacado o modo irônico com que o texto machadiano é construído.

**Palavras-chave:** Intertextualidade. Bíblia. Crônica. Machado de Assis.



## Estudo analítico

Machado de Assis publica, em 4 de setembro de 1892, uma crônica intitulada “O sermão do diabo”, que posteriormente foi copilada com outras crônicas da mesma época e publicada, em 2015, em um livro de coletânea a quem o organizador Luiz Antonio Aguiar intitulou como *O mínimo e o escondido – crônicas de Machado de Assis*, fazendo referência a outra crônica do autor realista. Curiosamente, alguns textos selecionados para esse livro não são considerados genuinamente uma crônica, e é nessa categoria que se encontra o texto, com um misto fantástico, a narrativa extrapola as perspectivas iniciais de uma crônica, talvez, como Luiz Antonio Aguiar bem coloca “será, quem sabe, um gênero próprio, o gênero machadiano?” (2015, p. 156)

Nessa narrativa Machado de Assis estabelece uma relação de intertextualidade com o famoso texto bíblico conhecido como “Sermão da montanha”, presente no livro de Mateus, capítulo 5. A Bíblia é considerada o texto mais influente da literatura ocidental, sendo extremamente comum encontrarmos referências a ela durante toda a história da literatura. Logo, com Machado essa situação também se faz presente, todavia, vale a pena ressaltar que Machado de Assis está escrevendo em um momento de intensa valorização da ciência e desvalorização da subjetividade, nesse aspecto se enquadram os textos religiosos e míticos, como é o caso da Bíblia. Assim, já era de se esperar que ao estabelecer conexões com o texto religioso o autor realista estaria sendo irônico ou ainda usando a intertextualidade para denunciar as mazelas humanas, como lhe era comum.

O recurso da intertextualidade é amplamente utilizado pela literatura mais recente, como aponta Selma Calasans Rodrigues em seu texto destinado ao estudo da narrativa fantástica:

Se hoje a imitatio foi definitivamente banida (porque ela supunha uma reverência a textos considerados de autoridade, uma mentalidade que não se coaduna mais com a nossa), cultivamos, entretanto, um uso livre e totalmente dessacralizado do texto do outro. A isso damos o nome de intertextualidade - o que já se pode tomar como uma característica histórica de nossa época. A intertextualidade tende a abolir as fronteiras da autoria e a adjudicar ao leitor parte fundamental da autoria do texto (1988, p. 25)

O excerto destacado de Rodrigues refere-se muito bem ao texto de Machado pelo uso coincidente do termo “dessacralizado”, uma vez que ao retomar o texto bíblico o autor o faz de maneira dessacralizadora, o que deixa a crônica realista ainda mais provocadora. No texto o Diabo é colocado como mesmo peso de autoridade do que Jesus em seu respectivo “Sermão da Montanha”, os dois sermões se assemelham no que tange a estrutura textual e possuem leves diferenças em relação ao objetivo pretendido por cada um.

No “Sermão da Montanha”, Jesus reúne seus discípulos ao redor de uma montanha, sobe nela e passa seus ensinamentos, mostrando aos que lhe ouviam o que deve ser feito e como devem se comportar aqueles que almejam conquistar o reino dos céus. Analogamente, no “Sermão do Diabo” o Diabo reúne seus seguidores no Corcovado e do alto dele profere também seus ensinamentos, porém estes visam ensinar os discípulos a maneira de ganhar o reino da terra, na mais o céu. Assim com objetivos diferentes, mas um tanto quanto semelhantes os sermões servem como uma apostila para os que desejam seguir o ensinamento desses dois líderes antagônicos.

No que diz respeito à estrutura, os dois textos possui grandes semelhanças, a começar pela distância do transmissor da mensagem e do narrador do texto que se lê no presente. Essa distância existe porque, no caso do texto bíblico, o sermão chega para os seus leitores através do

livro de Mateus, criando assim um discurso indireto: Mateus afirma que Jesus disse esses ensinamentos aos discípulos, com isso não se tem a fala direta de Jesus, mas sim a intermediação feita através de Mateus. Algo semelhante ocorre no texto machadiano, o narrador da crônica recebe a visita de uma figura, a qual ele supõe que seja o próprio demônio “aqui acaba o manuscrito que me foi trazido pelo próprio Diabo, ou alguém por ele; mas eu creio que era o próprio. Alto, magro, barbícula ao queixo, falava alemão, como Mefistófeles” (Assis, 2015, p. 155), que lhe entrega em mãos um pedaço de papel contendo a passagem que ele transcreve posteriormente, deste modo, em paralelo com o texto bíblico, há também um mediador do discurso, que no caso é o próprio narrador. Porém, nesse momento a sagacidade machadiana se destaca, pois a transmissão da mensagem na crônica é “mais confiável”, pois o Diabo apresenta o seu relato por escrito, enquanto na passagem bíblica tem-se apenas a situação oralizada por Jesus e só posteriormente transcrita por Mateus.

Além da estruturação da voz da narrativa ser semelhante por atuar como mediado entre a voz principal, de Jesus ou do Diabo, e os leitores, a estruturação dos argumentos também o é. Jesus se pauta nos ensinamentos dos antigos profetas, que pode ser encontrado em Êxodo, capítulo 20, na passagem que ficou conhecida como “os dez mandamentos”, esses ensinamentos são revistos por Jesus e adaptados a nova forma de conceber a religião. Do mesmo modo, o Diabo usa como base os ensinamentos de Jesus proferidos na montanha pra adaptar ao objetivo que ele julga mais consistente, dessa forma é possível notar a seguinte organização: primeiro é apresentado o ensinamento que será reformulado e na sequência explicasse a reformulação de tal, como pode ser percebido nos excertos: “Vocês ouviram o que foi dito: ‘Não cometa adultério’. Eu, porém, lhes digo: todo aquele que olha para uma mulher e deseja possuí-la, já cometeu adultério com ela no coração” (Bíblia, 1990, p. 1185) Nesse excerto bíblico, então, é possível perceber a apresentação do ensinamento dos profetas: “Não cometa adultério” e na sequência a reformulação ou a explicação

dada por Jesus “todo aquele que olha para uma mulher e deseja possuí-la, já cometeu adultério com ela no coração”. Assim como no excerto: “Ouvistes que foi dito aos homens: Amai-vos uns aos outros. Pois eu digo-vos: Comei-vos uns aos outros; melhor é comer do que ser comido; o lombo alheio é muito mais nutritivo que o próprio” (ASSIS, 2015, p.152), nesse trecho machadiano destaca-se o ensinamento de base, no caso de Jesus, “Amai-vos uns aos outros” e a sequência com a adaptação desse fundamento para as perspectivas diabólicas “Comei-vos uns aos outros; melhor é comer do que ser comido; o lombo alheio é muito mais nutritivo que o próprio”.

Essa estrutura que pode ser configurada como contra-argumentativa é explicada pelos próprios autores do discurso a fim de justificar essa reformulação. Jesus contextualiza afirmando que “Não pensem que eu vim abolir a Lei e os Profetas. Não vim abolir, mas dar-lhe pleno cumprimento. [...] Portanto, quem desobedecer a um só desses mandamentos, por menor que seja, e ensinar os outros a fazer o mesmo, será considerado o menor no reino do Céu” (BÍBLIA, 1990, p.1185), enquanto isso o Diabo se justifica ao apontar: “Não julgues quem vir destruir as obras imperfeitas, mas refazer as desfeitas” (ASSIS, 2015, p.152). É notória a diferença de abordagem em relação à apropriação do discurso do outro, enquanto o nazareno faz questão de deixar claro que o objetivo dele não é questionar o que havia sido dito pelos profetas, mas sim dar pleno cumprimento a esses ensinamentos e reforçá-los como necessários para adentrar ao reino do céu. O Diabo, por sua vez, assume outra perspectiva, ele se considera o responsável por refazer as obras desfeitas, ou seja, por apresentar uma nova forma de viver, tendo em vista que as regras anteriores estavam desfeitas. Contudo, cabe ao leitor inferir que pode ter desfeito essas premissas anteriores, possivelmente a reestruturação social e a nova forma de se relacionar com as pessoas, com o mercado e, principalmente, com o que é digno de valor, que na sociedade industrial já concretizada no final do século XIX, se caracteriza pelo valor monetário e não por valores de ordem moral ou ética.

Passando para o aspecto do conteúdo dos textos, é extremamente interessante a maneira com que cada um começa, isso porque cada sermão apresenta, de início, àqueles que são considerados os felizes e bem-aventurados. A ironia consiste justamente no antagonismo presente em cada uma das narrativas. Jesus, então, inicia:

Felizes os pobres em espírito, porque deles é o Reino do Céu. Felizes os aflitos, porque serão consolados. Felizes os mansos, porque possuirão a terra. Felizes os que tem fome e sede de justiça, porque serão saciados. Felizes os que são misericordiosos, porque encontrarão misericórdia. Felizes os puros de coração, porque verão a Deus. Felizes os que promovem a paz, porque serão chamados de filhos de Deus. Feliz os que são perseguidos por causa da justiça, porque deles é o Reino do Céu. Felizes vocês, se forem insultados e perseguidos, e se disserem todo o tipo de calúnia contra vocês, por causa de mim. Fiquem contentes e alegres, porque será grande para vocês a recompensa no céu (BÍBLIA, 1990, p. 1184)

Nessa primeira consagração já é possível perceber de maneira bem explícita o ideal do cristão, aquele que procura na humildade e na simplicidade o caminho para a vida eterna. Em contrapartida, o Demônio valoriza outro perfil de comportamento, como já era de se esperar:

Bem-aventurados aqueles que embaçam, porque eles não serão embaçados. / Bem-aventurados os afoitos, porque eles possuirão a terra. / Bem-aventurados os limpos das algibeiras, porque eles andarão mais leves. / Bem-aventurados os que nascem finos, porque eles morrerão grossos. / Bem-aventurados sois, quando vos injuriarem e disserem todo o mal, por meu respeito (ASSIS, 2015, p.151 – 2)

Destaca-se o fato que Jesus enaltece aqueles que se afastam do mundo terreno “Felizes os pobres em espírito, porque deles é o Reino do Céu” e acalenta os injustiçados “Felizes os que têm fome e sede de justiça, porque serão saciados” afim de conceder-lhes força para que continuem no caminho de Deus mesmo com todas as adversidades sofridas “Fiquem contentes e alegres, porque será grane a recompensa no céu”. Enquanto isso, no texto machadiano, o Diabo satiriza essas situações “Bem-aventurados os limpos das algibeiras porque eles andarão mais leves”, nesse excerto é possível mostrar que o Diabo sustenta sua justificativa de bem – aventuras por questões práticas, como o fato de andar leve aqueles que não têm dinheiro, ao contrário do que faz Jesus que dá uma justificativa religiosa, como garantir que os pobres na terra serão ricos no céu. Além disso, o anjo decaído opõe a fala de Jesus ao colocar os afoitos como merecedores do domínio da terra enquanto o nazareno põe, justamente, os mansos nessa condição.

Nota-se nesta desconstrução uma profanação da imagem religiosa convencional, tendo como base para o conceito de profanação as ideias de Agamben sobre o tema:

Os juristas romanos sabiam perfeitamente o que significava “profanar”. Sagradas ou religiosas eram as coisas que de algum modo pertenciam aos deuses. [...] Sacrílego era todo ato que violasse ou transgredisse esta sua espacial indisponibilidade [aos homens]. [...] Se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-lo ao livre uso dos homens. “Profano” – podia escrever o grande jurista Tebácio – “em sentido próprio denomina-se que, de sagrado ou religioso que era, é devolvido ao uso e à propriedade de homens” (AGAMBEN, 2007, p. 65)

Ao teorizar sobre o conceito, de maneira mais ampla, Agamben caracteriza o profanar como o ato de devolver ao domínio humano aquilo

que era sacralizado por ser considerado do domínio divino. Assim ao associarmos as reflexões do referido autor à crônica machadiana teremos uma feliz coincidência, além do texto, por seu esquema temático e seus recursos lingüísticos, poder ser considerado um texto que profana o outro, tendo em vista que para muitos o texto bíblico extrapola o universo da narrativa e se configura como um texto religioso, a crônica ainda traz um elemento a mais, o fato do diabo ter conferido a um humano comum o papel de transcrever seus ensinamentos, o que não pode ser afirmado que ocorre na obra bíblica porque o responsável pela transmissão do discurso é Mateus, um dos discípulos de Cristo que depois foi santificado pela igreja católica, ou seja, não era um homem comum como era o narrador da crônica. Assim a noção ampla e alegórica apresentada por Agamben também se faz presente no texto realista, tendo em vista que os ensinamentos até então pertencentes à esfera do religioso passam a compor o campo do humano.

Nota-se, ainda, que o texto de Machado trabalha não apenas com a profanação das imagens religiosas, feitas de maneira irônica, mas também percebe-se a utilização de uma carnavalização dos valores presentes no repertório do leitor, pois evidencia-se a quebra das hierarquias convencionais ao se desacralizar a escrita da Bíblia e compará-la a escrituras de ordem comum. Exemplifica-se isso com a ideia de que o que sacraliza um dos textos analisados nesse estudo e o outro não é única e exclusivamente a crença que se tem neles, pois em nada a configuração de autoria poderia taxar as duas narrativas como sendo absolutamente verdadeiras e, portanto, divinas. Em relação a este recurso de carnavalização, se faz necessário retomar os preceitos de Bakhtin, que afirma que a carnavalização:

Elimina-se toda *distância* entre os homens e entra em vigor uma categoria carnavalesca específica: o livre contato familiar entre homens. [...] A *excentricidade* é uma categoria específica da cosmovisão

carnavalesca, ela permite que se revelem e se expressem os aspectos ocultos da natureza humana. [...] [assim] entram nos contatos e combinações carnavalescas todos os elementos antes fechados, separados e distanciados uns dos outros pela cosmovisão hierárquica extracarnavalesca. O carnaval aproxima, reúne, celebra os esposais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo. A isso está relacionada a profanação (BAKHTIN, 2002, p. 123)

Fica evidente então que desta forma o texto modifica o já conhecido, mostrando a possibilidade de uma imagem nova e de outra versão de “mitos” já solidificados. Para isto, também se usa o recurso de se inserir aspectos, situações, objetos e fatos que não estavam presentes originalmente. Com essa irreverente tessitura textual Machado aproxima, como mostrado anteriormente, o sagrado e o profano, o elevado com o baixo e o grande com o insignificante se considerarmos a situação envolvendo o narrador do texto do século XIX.

O sermão da montanha é subdividido em pequenos eixos temáticos vinculados ao mandamento que está sendo explicitado, o sermão do Diabo, por sua vez, segue a mesma corrente temática e vai adequando os ensinamentos de Cristo a fim de que eles se adéquem melhor ao contexto da crônica: um mundo corrupto, ganancioso em que não há a preocupação com o outro a menos que esse outro possa, de alguma forma, lhe render bons frutos, a isso se inclui dinheiro e poder. Seria muito satisfatório escrever um artigo em que se discutisse o quanto os textos machadianos estão ultrapassados, confrontar o leitor com a sociedade vivida na época e com a atual para mostrar o quanto a sociedade evoluiu nos requisitos humanos e, em decorrência disso, o quanto as denúncias feitas por Machado já não se aplicam mais, infelizmente não é esse o cenário que encontramos por agora e não é senso comum pensar que caminhamos para uma melhora rápida. Portanto, é interessante perceber como muito do que foi satirizado por Machado sobre as relações sociais e comerciais continua a valer mesmo para uma sociedade dois séculos a frente.



Um dos preceitos mais propagados por Cristo é o da fraternidade, a importância de ter o outro como seu irmão, sobre isso ele afirma no item *ofensa e reconciliação*: “Não mate! [...] Portanto, se você for até o altar para levar a sua oferta e aí se lembrar de que seu irmão tem alguma coisa contra você, deixe a oferta aí diante do altar, e vá primeiro fazer as pazes com seu irmão; depois volte para apresentar a oferta” (BÍBLIA, 1990, p.1185) ressaltando a importância do perdão e da reconciliação para que se possa ter uma vida plena, assim Cristo amplia o antigo mandamento de simples ‘Não mate’ para a ideia de manter-se sempre bem com os que estão ao seu redor, não basta não matar, tendo em vista que é possível também fazer o mal ao outro de formas distintas.

Porém, sobre o mesmo tema o Diabo faz as seguintes considerações: “Também foi dito aos homens: Não matareis a vosso irmão, nem a vosso inimigo, para que não sejais castigados. Eu digo-vos que não é preciso matar a vosso irmão para ganhardes o reino da terra; basta arrancar-lhe a última camisa” (ASSIS, 2015, p. 152), com essa ideia o Demônio reitera o princípio de Jesus de que não matar não é o suficiente para não fazer o mal, a grande diferença está na indicação de que não há necessidade de matar se você pode tirar tudo que uma pessoa tem, a morte talvez não trouxesse tanto sofrimento e humilhação ao outro. No mesmo ensinamento o anjo decaído continua satirizando o que foi dito na montanha “Assim, se estiverdes fazendo as tuas contas, e te lembrar que teu irmão anda meio desconfiado de ti, interrompe as contas, sai de casa, vai o encontro de teu irmão na rua, restitui-lhe a confiança, e tira-lhe o que ele ainda levar consigo” (ASSIS, 2015, p.152-153), reiterando a importância da má fé para conseguir extorquir tudo o que puder, a reconciliação, nesse caso, é usada como um recurso para causar ainda maior dano àquele que chama de irmão. Com isso, Machado mostra que não há princípios na maldade humana e que, ao contrário do que defendia Rousseau o homem é mal na essência e sempre que ele tiver oportunidade, provavelmente, é a maldade que lhe vai guiar.

Machado de Assis é um exímio analista do comportamento humano e usa uma paródia do item temático do sermão da montanha *juramento e verdade* para evidenciar como funcionam, no íntimo, as relações sociais. Enquanto o messias afirma: “Não jure falso, mas cumpra os seus juramentos com o Senhor. Eu, porém, lhes digo, não jurem de modo algum” (BÍBLIA, 1990, p.1185) o Diabo enfatiza a importância do ato de jurar “Eu, porém, vos digo que não jureis nunca a verdade, porque a verdade nua e crua, além de indecente, é dura de roer; mas jurai sempre e a propósito de tudo, porque os homens foram feitos para crer antes nos que juram falso, do que nos que não juram nada. Se disseses que o sol acabou, todos acenderão velas” (ASSIS, 2015, p.153). Obviamente que o autor realista aproveita a situação para criticar duas realidades, a primeira quando se pensa nas relações humanas ordinárias, as pessoas, diante da necessidade de comprovar o que dizer, juram por tudo, ao passo que aquele que não se propõe a jurar é visto como alguém a quem não se deposita confiança, todavia, é válido destacar que o juramento não caracteriza o cumprimento da promessa, vide os políticos existentes no Brasil desde a nossa emancipação enquanto nação até os dias atuais. Além disso, Machado aproveita para criticar a necessidade humana de crer em algo, no caso em relação a religião, mesmo que não haja qualquer credibilidade no que é dito pelos propagadores da fé é comum tomar as falas deles como verdade absoluta, simplesmente porque juraram em nome de algum deus, o que mostra que o Diabo conhece muito bem a raça humana “porque os homens foram feitos para crer antes nos que juram falso, do que nos que não juram nada”.

Outro tema, infelizmente, atual que é amplamente abordado por Machado em sua crônica é a corrupção, essa denúncia acontece quando é feito um paralelo com a seguinte passagem bíblica: “quando você der esmola, não mande tocar a trombeta na frente. [...] que a sua esquerda não saiba o que a sua direita faz” (BÍBLIA, 1990, p.1186), assim Jesus aconselha a não se vangloriar pelo bem que se faz, ao passo que o conselho

do Diabo caminha em outra direção “Não façais as vossas obras diante de pessoas que possam ir contá-lo à polícia./ Quando, pois, quiserdes, tapar um buraco, entendei-vos com algum sujeito hábil, que faça treze de cinco e cinco” (ASSIS, 2015, p.153). Assim, o que é sugerido é que não se faça algo na frente dos outros para se vangloriar, mas sim para que ninguém lhe denuncie pelo que está sendo feito, uma vez que se parte do princípio que não estará fazendo algo de bom. Além disso, se o Demônio recomenda que se precisar realizar algo, se vincule com alguém que consiga algo a mais com esse ato, percebe-se que Machado está fazendo um paralelo direto com obras públicas, tanto que o exemplo que ele usa é o fato de tapar buracos, operação coordenada pelo Estado e o Diabo aconselha se juntar com alguém que faça treze de cinco e cinco, ou seja, já que será preciso tapar essa buraco, que a empresa responsável consiga um superfaturamento afim de que o político possa ganhar com essa atividade.

Ainda sobre corrupção, já era normal, na época do Machado, os paraísos fiscais, é sobre esse “recurso” que o autor carnaliza o texto bíblico que afirma: “Não ajunte riquezas aqui na terra, onde a traça e a ferrugem corroem, e onde os ladrões assaltam e roubam. [...] Vocês não podem servir a Deus e às riquezas” (BÍBLIA, 1990, p.1187) Jesus afirma que não se pode juntar dinheiro porque não é possível servir a Deus e ao dinheiro ao mesmo tempo, o dinheiro traz junto dele a ganância e o egoísmo, aspectos rejeitados pela cultura cristã. Em paralelo, o Diabo polariza “Não queirais guardar para vós tesouro na terra, onde a ferrugem e a traça o consomem, e donde os ladrões os tiram e levam./ Mas remetei os vossos tesouros para algum banco em Londres, onde nem a ferrugem, nem a traça os consomem, nem os ladrões os roubam, e onde ireis vê-los no dia do juízo” (ASSIS, 2015, p.153). Assim, o Diabo aconselha a mandar o dinheiro conseguido de maneira ilegal para um lugar em que ele não possa ser descoberto, e não que não se deve acumular riquezas, uma interpretação diferente para a mesma premissa “não ajunte riquezas aqui”.

Um dos fundamentos da doutrina de Cristo é a empatia e a compaixão, por isso um dos ensinamentos mais conhecidos é sobre a incapacidade que se tem de julgar os outros, para Jesus, ninguém na terra tem esse direito “Não julguem e vocês não serão julgados” (BÍBLIA, 1990, p.1187), para disseminar seu pensamento o nazareno usa a lei da reciprocidade: não faça para o outro aquilo que não gostaria que fizessem com você. A mesma filosofia básica é usada pelo Diabo ao afirmar que “Não queirais julgar para que não sejais julgados; não examineis os papéis do próximo para que ele não examine os vossos, e não resulte irem os dois para a cadeia, quando é melhor não ir nenhum” (ASSIS, 2015, p.154), porém é possível notar um fundamental desvio desse princípio básico intensificado pela consequência da possibilidade de irem os dois (o que julga e o que é julgado) para a prisão, quando, segundo as palavras do Diabo, o melhor seria que nenhum fosse. Com isso, reitera-se novamente a reflexão machadiana acerca da condição humana e de como as pessoas se portam buscando apenas interesses individuais.

Por fim, os autores encerram seus textos com mensagens que poderiam ser consideradas o resumo de tudo que foi passado durante o sermão. No caso do texto bíblico o encerramento da passagem se dá através da oração do “pai-nosso”, considerada por muitos a oração fundamental da religião cristã. Nessa prece ideias como perdão e gratidão são enaltecidas afim de que esses pilares se propaguem aos que acreditam nessa concepção religiosa. Todavia, o encerramento do sermão do Diabo se dá através de uma frase que é concertada: o narrador descreve que após a ausência do Diabo surge a ele um fantasma, o espírito do conhecido mestre de sobrevivência política na era de Napoleão, Barão Louis, esse fantasma pede que o narrador concerte uma frase dele que há muito se propaga, mas que por estar errada vem tirando o sossego do defunto, a máxima que ele proferia enquanto vivo, mas que na atual situação considera errada é “Daí-me boa política e vos darei boas finanças” (ASSIS, 2015, p. 155) a qual o Barão defunto insiste que seja substituída por “Daí-me

boas finanças e voz darei boa política” (ASSIS, 2015, p.155). Sendo esse, então, o “pai-nosso” do sermão do Diabo. Destacando como, para a sociedade da época, as questões monetárias são valorizadas e as responsáveis por reger a maioria das relações humanas.

## **Considerações finais**

Em meio ao desenvolvimento científico e ao afastamento do viés religioso, Machado de Assis usa sua maestria para compor um texto que ao se relacionar de maneira intertextual com o texto bíblico traz, de maneira paródica, para o universo humano situações que até então eram tomadas como divinas, que é a passagem de ensinamentos de uma figura grandiosa, Jesus no caso bíblico e o Diabo no caso machadiano, aos seus discípulos, Mateus e o simples narrador respectivamente. Ao profanar o texto religioso, o autor realista altera as hierarquias já consagradas e causa, com sua ruptura, um nivelamento entre os opostos: sagrado e profano/ divindade e mundano, assim é possível afirmar que Machado de Assis carnavaliza a escrita cristã e a coloca lado a lado com outra figura da mitologia judaico-cristã, o famigerado Diabo.

A grande diferença entre os dois textos está no objetivo que move os ensinamentos e na mensagem final deixada por cada um dos líderes místicos. Vale ressaltar que o objetivo do sermão da montanha e passar instruções que devem ser seguidas por todos aqueles que desejam ingressar no reino dos céus, enquanto o sermão do Diabo concentra seus ensinamentos em maneiras de se ganhar o reino da terra. No que se refere a mensagem final de cada um dos sermões, tem-se que enquanto Jesus ensina aos seus discípulos a oração de comunhão popularmente conhecida como “Pai-nosso”, o texto machadiano encerra com a ideia que, infelizmente, rege as relações políticas até os dias atuais: “Daí-me boas finanças e vos darei boa política”

## Referências

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *O mínimo e o escondido: Crônicas de Machado de Assis*. Luiz Antonio Aguiar (org). São Paulo: Melhoramentos, 2015.

AGAMBEN, G. Profanações. In: *Elogio da Profanação*. Tradução Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. 3. ed. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2002.

BÍBLIA, Português. *A Bíblia Sagrada*. Edição Pastoral. Tradução de Ivo Storniolo e de Euclides Martins Balancin. Edição rev. e atualizada no Brasil. São Paulo: Paulus, 1990.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

## **CIDADE SUBMERSA: RELAÇÕES ENTRE ESPAÇO E PÚBLICO**

**Autora:** Prof.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Lúcia Helena Martins (UNESPAR – CURITIBA:  
CAMPUS 2)

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo analisar a intervenção urbana *Cidade submersa*, do grupo Teatro da Vertigem, que aconteceu na antiga rodoviária da luz da cidade de São Paulo. Nesta performance, o público foi convidado a criar/imaginar a história de cada fragmento em destroço que compunha as ruínas da antiga rodoviária, por meio de contato físico com os escombros, mediado por instrumentos da arqueologia. As cargas semântica e historiográfica inerentes ao local do evento foram fundamentais para a percepção por parte do público e, desta forma, na relação de presentificação para a criação do relato histórico a partir dos fragmentos de destroços. Tendo em vista que na contemporaneidade não existe um grande relato, mas fragmentos de histórias, analiso o processo de percepção e construção cênica-histórica do aqui-agora realizados a partir das relações entre espaço e público, a luz dos seguintes teóricos: Hans Thies Lehmann, Michel de Certeau, Evill Rebouças e Nicolas Bourriaud.

**Palavras-chave:** Intervenção urbana. Público. Espaço. Cidade submersa.

*Cidade submersa* é uma intervenção urbana que foi realizada em 26 de junho de 2011, pelo Grupo Vertigem, no terreno da antiga rodoviária de São Paulo. A antiga Estação da Luz foi inaugurada em 1961, em 1988 tornou-se um shopping center popular e, em 2007, foi desapropriada e demolida, com o intuito de se estabelecer no local um teatro e uma escola de dança. Há prédios históricos no entorno do local, com aspecto de abandono.

O horário escolhido para o evento foi 18h, ao entardecer, quando acontece uma transformação no local, visto que tanto as pessoas que transitam por ali como as coisas que elas fazem mudam no final do dia, como veremos adiante. Enquanto o público aguardava o início do evento, via-se no vasto terreno, cercado por muro de tela, amontoados de tijolos, terra e escombros de uma velha construção e algumas escavadeiras. Esses destroços e detritos foram, outrora, um prédio arquitetônico com a função de lugar de passagem para diversas pessoas, de várias gerações, visto que se tratava da antiga rodoviária.

Para essa intervenção, o espaço foi preparado como se fosse um sítio arqueológico a ser explorado pelo público, com o intuito de ampliar e proporcionar uma percepção diferenciada nos participantes em relação à história de um ponto importante da cidade, através do contato físico com seus escombros. Evill Rebouças, ao realizar sua análise dos espetáculos do Grupo Vertigem e da Cia Artehúmus, afirma que as experiências teatrais efetuadas em espaços não convencionais fechados apontam “para uma exploração da arquitetura e ainda para uma relação entre a narrativa e a história do local utilizado” (2009, p. 136).

Ademais, existem significados simbólicos implícitos nos monumentos, que são “representações de passados que agregam no imaginário social uma série de significados políticos, sociais e econômicos” (REBOUÇAS, 2009, p. 137). Em *Cidade submersa* observa-se uma forte relação com a carga semântica e historiográfica, que acaba por influenciar e ampliar a percepção dos participantes, através das diversas



formas de relações de contato do público com o espaço: tato, visão, olfato e audição.

Logo na entrada, foi dada ao público a opção de escolha de atuação como observador ou participante. Havia cordas, baldes, pás, peneiras e outros objetos de trabalho por toda a parte, que marcavam sítios arqueológicos, luzes que vinham do chão, e pequenos amontoados de terra, pedras e outros, delimitados por uma faixa que separava o espaço do trabalho “arqueológico” do participante que observava.

Os participantes recebiam instruções para o trabalho e, com os apetrechos disponíveis, procuravam objetos, resquícios e vestígios soterrados. Havia uma faixa branca separando participantes e observadores que somente os “arqueólogos” podiam ultrapassar. Nesse sentido, seria possível levantar a questão de que a história de uma cidade pode ser vivenciada de duas maneiras, como observador e praticante e, por outro lado, com essa divisão de funções, questionar em relação à construção histórica: quem é que escreve a História e quem a aceita? Quem planeja a História e o progresso e quem a vivencia?

Sabe-se, na contemporaneidade, que a História oficial fora por muito tempo escrita pelos representantes da classe dominante. A partir dessa constatação, surgiram diversas reconstruções históricas por diferentes pontos de vista. Além da história das mentalidades, a arte e a literatura também servem como uma forma de pano de fundo para a narrativa histórica. Segundo Bourriaud:

[...] não há, e não pode mais haver um Grande Relato. O tornar-se fragmentário de tudo e de todos, dentro de uma massa indistinta que forma uma bolha de informações, faria então as vezes a ideologia totalizante para o nosso mundo antitotalitário. Daí a nossa dificuldade em pensar a História em marcha: quem conta essa História? E para quem? Quem seria o herói desse relato, dado que nenhum povo e nenhum proletariado pode mais se arrogar esse título e que já não existe um tema

universal? [...] A precariedade geral pode ser compreendida a partir da emergência de uma cultura em que não subsiste nenhum grande relato histórico ou mítico em torno do qual as formas se ordenariam – exceto o da arquipelização das iconografias, dos discursos e dos relatos, entidades isoladas ligadas por linhas em filigrana. Somos confrontados com as imagens de um mundo flutuante [...] (BOURRIAUD, 2011, p. 103).

Ao lado dessa concepção, uma nova estética, no teatro, vem servindo para reconstituir o presente à luz do passado: a estética do fragmentário, ligada à crítica otimista do progresso. Hans-Thies Lehmann, ao comentar sobre o desconstrucionismo de Heiner Müller, afirma que “a montagem moderna de fragmentos é vista como reflexo da desordem real, permitindo uma visão crítica da totalidade” (2009, p. XVIII) através da participação do espectador. Acrescenta, ainda:

O fragmento torna-se produtor de conteúdos, abrindo-se à subjetividade do receptor, correspondendo ao que Müller chama de espaços livres para a fantasia, em sua opinião uma tarefa primariamente política, uma vez que age contra clichês pré-fabricados e padrões produzidos pela mídia. [...] O trabalho com o fragmento provoca também a colisão instantânea de tempos heterogêneos, possibilitando a revisão crítica do presente à luz do passado. (LEHMANN, 2009, p. XIX).

Na prática “arqueológica” de *Cidade Submersa*, os participantes reconstruíam a História através dos fragmentos das ruínas – como veremos adiante. Essas histórias criadas por eles iam sendo compostas como uma colcha de retalhos, ou seja, também de forma fragmentária, já que cada participante compunha um pequeno fragmento daquela totalidade do local da intervenção.

Enquanto acontecia a ação arqueológica e de observação, um camera-man filmava as ações dos participantes e projetava as imagens num casarão antigo, que ficava em frente ao terreno, intercalando estas ações filmadas no aqui-agora com a projeção das seguintes frases: “escavando o futuro”, “construindo a modernidade”, “camadas da população”, “revitalizar”, “cidade na mesa de cirurgia”, “cidade produto”, “especular espetacular”, “vestígios de memória”, entre outras. Ao lado de todos estes acontecimentos estava a Cracolândia. Percebe-se que as frases projetadas se relacionam com o acontecimento *Cidade submersa*, e tendo em vista a forma como o público relaciona-se com a intervenção, podemos dizer que pode haver diversas interpretações e relações entre as frases com o local e seu entorno, com a vivência, e com a ação realizada proposta pelo grupo.

Conclui-se, então, que, de certa forma, a experiência e ação dos participantes implicava uma tradução plural da História, ou, como afirma Bourriaud: “permitir que se reescreva a História oficial em benefício de relatos plurais, ao mesmo tempo que se estabeleça um possível diálogo entre essas diferentes versões da História” (2011, p. 26).

Após um tempo, começam a ser penduradas, num varal improvisado, fichas preenchidas pelos participantes sobre os materiais encontrados. A ficha, composta por um pequeno quadrado dividido em quatro partes, para que fosse desenhado o local dos objetos encontrados no sítio *Cidade submersa*, era organizada nos moldes da arqueologia. Outras questões deveriam ser preenchidas, tais como: lócus, quadra, nível, coletor, responsável, cor-textura do sedimento; além de perguntas pessoais, como: “de onde vem este objeto?” e “de onde você vem?”.

Buscava-se a percepção do participante com vestígios que são a própria cidade (em escombros), ou seja, uma trama de vínculos afetivos entre a cidade, arquitetura e indivíduos são alguns motivos que dão sentido ao projeto.

Um dos fatores que influencia a percepção dos espectadores se deve ao fato de que os espaços são impregnados por cargas semânticas em função das agregações sociais instaladas e das pessoas que circulam na região da intervenção. Esse local, situado em frente à Rua Julio Prestes, no centro de São Paulo, é, durante o dia, rodeado por um grande fluxo de carros, ônibus e transeuntes, e pelo comércio legal e ilegal, promovendo a circulação de pessoas das mais diversas classes sociais, sendo que algumas estão trabalhando, enquanto que outras estão preocupadas em conseguir dinheiro para comprar crack, pedindo esmolas, fazendo truques e outras ações, inclusive furtos, para conseguir dinheiro. À noite, há o aumento de marginais, mendigos e prostitutas. As casas comerciais e os prédios residenciais dormem, janelas e portões são fechados, o fluxo de carros, ônibus e transeuntes diminui significativamente, e o espaço é tomado por centenas de viciados em crack, que se deitam nas calçadas e também no meio das ruas para se drogar. Esta região é conhecida como a “Cracolândia” da cidade de São Paulo.

Evill Rebouças se apropria do conceito de microgeografia, criado por Benhur Pinós da Costa, para desenvolver suas considerações críticas a respeito da influência que as pessoas, que ocupam o entorno dos lugares onde são realizados espetáculos, acarretam na recepção e dramaturgia. Esse conceito significa a “ciência que investiga a ocupação humana em espaços públicos” (COSTA apud REBOUÇAS, 2009, p. 137). Esses territórios agregam significados a partir da concentração de determinadas atividades humanas.

Ao me apropriar dessa teoria para analisar *Cidade submersa*, compreendo que, por mais que a proposta da intervenção não tenha relação alguma com a Cracolândia, visto que o objetivo era fazer com que o público se relacionasse com os detritos da arquitetura em ruínas, é difícil não relacionar esse ato com o que acontece em seu entorno que estava à vista do público o tempo todo. Ao mesmo tempo em que se observavam pessoas mexendo com as pedras dos escombros, via-se no entorno do

local centenas de pessoas sentadas e deitadas nas calçadas fumando a pedra de crack.

Segundo Rebouças (2009, p. 139), além das atividades desenvolvidas no local que agregam cargas semânticas em relação ao espaço, o caráter de utilidade também influencia na percepção através de sua carga semântica. Cada espaço da cidade normalmente é útil a algo que justifica sua existência em benefício da população. Uma igreja acolhe seus fiéis, um hospital atende os enfermos, uma penitenciária prende marginais, etc. E qual seria a serventia de um terreno baldio ou em ruínas? A rodoviária foi desativada e tornou-se um local “sem qualquer utilidade”? Ali estão apenas ruínas, destroços de um passado em pleno centro de São Paulo. Um lugar abandonado. Essa despersonalização do espaço por sua vez, possibilita que os espectadores atribuam vários e diferentes significados ao lugar. Além disso, o local também suscita questionamentos: Qual seria a utilidade de um local em ruínas? Esse lugar é utilizado por pessoas consideradas sem utilidade na sociedade brasileira, os viciados, que estão doentes e não produzem, sendo considerados, a partir da ótica capitalista de consumo, excluídos socialmente. Rebouças acredita que

[...] além do espaço público ter a sua própria carga semântica, esse valor se altera se ele está sendo utilizado ou não. Por conseguinte, são locais que, segundo Benhur Pinós da Costa, passam a ser ocupados por grupos sociais que se territorializam nos espaços públicos e constroem significados semânticos relativos às suas práticas – estéticas, sociais e econômicas. (2009, p. 162)

Hoje, no Brasil, uma grande quantidade de pessoas, jovens e idosas, é considerada improdutivo, por não produzir no fluxo capitalista de consumo. São as sobras, os destroços e detritos da sociedade, que não têm serventia, e que são excluídos da “normalidade”. Porém, no local em que se realiza *Cidade submersa*, o espaço de destroços, cuja arquitetura

está em ruínas e não tem qualquer utilidade, é, ao mesmo tempo, abrigo para os viciados, ou seja, é útil a uma camada da população paulista. A partir disso, é possível levantar algumas perguntas, tais como: Qual o conceito de utilidade numa sociedade em que rege a lei do consumidor e do marketing neste capitalismo tardio em que tudo, inclusive o ser humano, é tratado como mercadoria e gira em torno do lucro? Não estariam essas pessoas viciadas, escravizadas? Servindo ao lucro de algum traficante? Qual a diferença de uma escravidão legalizada e não legalizada, tendo em vista que muitas pessoas são viciadas em coisas que são propagadas pela mídia do sistema, e que não deixam de ser uma droga, sem utilidade existencial?

Dentro deste contexto, poderíamos dizer que essas pessoas que utilizam o local são úteis para mostrar ou desnudar as contradições que permeiam esse sistema, como um reflexo da sociedade. Imagem real, reveladora do cerne da estrutura globalizada neoliberal: desemprego, fome, miséria, doença e vícios sociais. Para a maior parte das pessoas, esses viciados, habitantes da Cracolândia, fazem parte de uma camada invisível da população. Uma intervenção que acontece ao entorno destas pessoas ilumina e mostra essa invisibilidade rotineira, ou seja, faz presente ao que parece ausente, mas está lá.

O político que, para Lehmann e Luckács, é a forma, pode ser visto nesse evento, já que, segundo Flávio Desgranges em *O espectador épico* (2003), inspirado nas divagações sobre história de Walter Benjamin, a memória das pessoas foi a nocaute frente a tantos choques constantes vivenciados no cotidiano. Essa memória “jaz estirada no asfalto das ruas, espalhada na sujeira dos becos, esfacelada nos cacos dos canteiros de obras” (DESGRANGES, 2003, p. 104) e, ao possibilitar ao público relacionar-se com essa memória através da forma intervenção, ressignifica em devaneio, como possibilidade futura da emanção de uma voz ora abafada num passado.

O passado não pode ser encarado de forma definitiva, incontestável, é preciso desencantá-lo, deixando-o em aberta relação com o hoje, capturando no dito, o não-dito, e, no feito, o não-feito, o não realizado, aquilo que foi desejado, mas reprimido; despertando os sonhos adormecidos pelo véu da história, sonhos realizados anteriormente e que foram sufocados; oxigenando-os para que venham à tona, invadam e impulsionem o presente e o futuro. [...] Os sonhos coletivos de ontem não cessam de esperar respostas da atualidade; frustrados historicamente buscam incessantemente serem revitalizados, trazendo seu potencial transformador. (DESGRANGES, 2003, p. 108).

Durante a intervenção, de tempos em tempos, viaturas policiais se encarregavam de retirar os viciados das ruas e calçadas, porém, em questão de segundos, os viciados voltavam, alguns nem saíam do lugar porque não tinham forças para se levantarem. A ação dos viciados chamava a atenção dos participantes, a tal ponto de os observadores se aglomerarem para vê-los melhor.

A relação da Cracolândia com a intervenção *Cidade submersa*, a meu ver, é impossível de não ser estabelecida, mesmo que essa não seja a intenção principal do grupo, pois, a partir de tudo o que acontece, tanto dentro do local cercado por tela quanto em seu entorno, evidencia-se uma espécie de desassossego por parte dos participantes. Conclui-se, portanto, que o contexto da intervenção não se resume apenas pelo lugar escolhido em si, mas pela associação dele com o que há em volta.

Nicolas Bourriaud, em *Radicante* (2011), ao discorrer sobre a arte atual, cita algumas produções de artistas contemporâneos, e uma delas me chamou atenção por haver muita semelhança com *Cidade submersa*. Mark Dion recrutou voluntários para coleta de qualquer objeto preso na lama do Tâmsa, como cachimbos, objetos de plástico, sapatos velhos e conchas. Foi um trabalho de arqueologia que “permitiu trazer à superfície a história cultural e industrial de Londres” (BOURRIAUD, 2011, p. 89).

Segundo Bourriaud, esse artista, além de problematizar, através de suas produções, a questão da crise ambiental global e as relações sociopolíticas entre os países ricos e os pobres, descreve o nosso mundo “como um imenso amontoado de dejetos diversos que a obra de arte se dedica a coletar, classificar e interpretar” (BOURRIAUD, 2011, p. 89). Seria possível, em última instância, relacionar os conceitos de utilidade abordados anteriormente com os dejetos e detritos da sociedade.

No final de 2011, depois da intervenção *Cidade submersa*, uma operação foi realizada pelo governo de São Paulo, oferecendo passagens de ônibus aos doentes viciados que habitavam aquelas ruas, para que retornassem às suas cidades natais. Não seria uma limpeza social? Parece que a prática de higienização, conhecida bastante no início do século XIX, de certa forma, ainda acontece no Brasil.

No programa distribuído antes da intervenção, alguns objetivos são revelados pelo grupo, dentre eles a busca pela trama de vínculos afetivos entre cidade, arquitetura e indivíduos, através do contato corporal, físico: tato, olfato e visão, experimentado e percebido pelo público. Pode-se dizer que novos espaços são construídos a partir dessa prática/relação com o local.

Nesse sentido, há uma ruptura da concepção de espaço de duas maneiras. Em primeiro lugar, a ruptura está no fato de que, nessa intervenção, o público não é espectador, mas criador, devido à sua disposição livre no espaço e em relação a todos os materiais disponíveis para que possa interferir no evento, ou seja, no próprio espaço através da prática. Em segundo lugar, mas não menos importante, é o distanciamento real da sociedade produtiva de consumo com o que é improdutivo ou excluído, como marginais, viciados e prostitutas, assim como objetos em ruínas e escombros, casas desabitadas e “sem serventia alguma”.

As cidades são projetadas para uma concepção de urbanidade organizada, clean, para que sejam úteis ao sistema de produção. O governo deseja tornar as pessoas e os espaços que possam romper com essa estrutura idealizada de cidade, invisíveis. Não existe espaço para eles, ou, se existe, esse espaço não é sentido, ou ainda, é apenas visto como



espetáculo por mídias. Essa situação pode ser exemplificada com o comportamento dos participantes que se aglomeravam no local, atrás do muro de tela, para “ver” a Cracolândia.

Mas, através da prática, nesse lugar “invisível” e ao mesmo tempo espetacularizado, onde aconteceu *Cidade submersa*, houve o desvelamento desse local – que constitui a cidade, assim como o espaço de possibilidade de um ser-aí através da prática e sua reconstituição por parte de uma relação física entre espaço e participantes. Certeau diz que o indivíduo, ao subir nos altos prédios de uma cidade<sup>1</sup>, faz com que o corpo não esteja mais enlaçado pelas ruas, mas pelo contrário “foge à massa que carrega e tritura em si mesma toda a identidade de autores ou de espectadores” (2011, p.158). Essa elevação distancia o indivíduo das massas, da cidade, como um voyeur, tal qual Ícaro acima das águas: “Muda num texto que se tem diante de si, sob os olhos, o mundo que enfeitiçava e pelo qual se estava ‘possuído’. Ela permite lê-lo, ser um Olho solar, um olhar divino, exaltação de uma pulsão escópica e gnóstica. Ser apenas este ponto que vê, eis a ficção do saber”. (CERTEAU, 2011, p. 158).

Essa cidade panorâmica, com seu distanciamento produzido pelo urbanista ou cartógrafo, acaba por condicionar um esquecimento e desconhecimento das práticas. O voyeur, então, faz-se estranho e se exclui do entrelaçamento dos comportamentos cotidianos. Nesse sentido, a experiência proporcionada por *Cidade submersa* remete-nos a uma “descida” através da metáfora dos escombros e o contato do que está no chão, justamente por haver iluminação que vem do chão (e não de cima). E também, mesmo havendo esta iluminação vinda de baixo, o espaço permanece escuro, fazendo dessa relação às cegas uma outra forma de percepção prática do mundo cotidiano da cidade:

Mas “embaixo” (down), a partir dos limiares onde cessa a visibilidade, vivem os praticantes ordinários da cidade. Forma elementar dessa experiência, eles são caminhantes, pedestres, Wandersmanner, cujo

corpo obedece aos cheios e vazios de um “texto” urbano que escrevem sem poder lê-lo. Esses praticantes jogam com espaços que não se vêem; tem dele um conhecimento tão cego como no corpo a corpo amoroso. [...] Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada. As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços: com relação às representações, ela permanece cotidianamente, indefinidamente, outra. (CERTEAU, 2011, p. 159)

Nessa intervenção, o participante realiza uma relação orgânica com esses destroços da cidade, toma nota do que encontra sob os escombros e cria representações – relatos através das sensações que tem a partir da relação com os objetos encontrados. Escreve nas fichas arqueológicas “de quem eram aqueles objetos”, ou seja, por meio de contato, e imaginação, revela um pouco de sua historicidade, que está relacionada com a sua prática in memoriam com a cidade em que habita, “o artista do mundo precário considera o meio urbano como um invólucro do qual há que se desprender fragmentos”. (BOURRIAUD, 2011, p. 96).

Observa-se, então, que existe um passado da própria cidade em cada indivíduo que participa de sua reconstrução, em fragmentos, que se revela a partir de sua prática/contato com ele através dos escombros. Nesse sentido, há uma reescritura, mesmo que às cegas, ou uma tradução da cidade. Segundo Nicolas Bourriaud, a tradução “põe em presença, com ainda mais clareza, realidades distintas e autônomas cujo deslocamento ela organiza” (2011, p. 134). Em certa medida, nessa intervenção, cada participante torna-se um artista radicante:

O artista radicante inventa trajetórias em meio aos signos: semionauta, põe as formas em movimento, inventando por elas e com elas percursos através dos quais se elabora como sujeito ao mesmo tempo que constitui para si um corpus de obras. Ele recorta fragmentos de significação, colhe amostragens; compõe herbários de formas. O que hoje poderia

parecer estranho é, pelo contrário, o gesto de uma volta ao princípio: pintura e escultura já não se concebem mais como entidades em relação às quais é possível que nos contentemos explorando seus componentes. (A menos que só levemos em conta segmentos de história dessas “origens”). (BOURRIAUD, 2011, p. 52).

O local da intervenção era uma rodoviária que já não se vê mais, temos ali apenas os seus detritos e as pessoas que entram em contato com eles, ou seja, o praticam e o recriam.

Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo. “Gosto muito de estar aqui!” é uma prática do espaço este bem estar tranquilo sobre a linguagem onde se traça, um instante, como um clarão. (CERTEAU, 2011, p.176).

A partir dessa relação do público com o lugar nasce o memorável, em que a subjetividade é articulada sobre a ausência, estruturando-a como existência “e a faz ser-aí (Dasein)” (CERTEAU, 2011, p. 176), através da prática do espaço como um lugar palimpséstico, então, “todo relato é um relato de viagem – uma prática do espaço” (CERTEAU, 2011, p. 183). Quando, ao final da intervenção, ao observar os varais com as fichas preenchidas, era perceptível o memorável compondo o espaço através das ruínas. “Em suma o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito”. (CERTEAU, 2011, p. 184).

Nesse sentido, pode-se dizer que, em *Cidade submersa*, as representações que o público cria quando entra em contato com os objetos que encontra em detritos é nada mais do que o espaço praticado pela prática do lugar em detritos.

Tomando por base a diferenciação que Certeau faz entre lugar e espaço, de que o espaço é um lugar praticado, posso dizer que as ruínas da antiga Estação da Luz são um “lugar”, como um estar-aí de um morto, inerte em um túmulo que a partir das ações dos sujeitos históricos, no caso o público que realiza operações neste lugar, produz espaço e o associa a uma história, através dos relatos deixados nas fichas dos varais. De modo que “os relatos efetuam, portanto, um trabalho que, incessantemente, transforma lugares em espaços e espaços em lugares” (CERTEAU, 2011, p. 185).

A prática de expedição vem sendo realizada por artistas contemporâneos num incessante diálogo com o nosso tempo, pois, como afirma Bourriaud, “a expedição tem duas facetas: a descoberta de novos territórios (o modelo colonial, que acompanha a apropriação) e a missão arqueológica, que adquire hoje uma real importância por representar uma relação específica com o tempo: é o presente rumo ao passado, em busca de sua história”. (BOURRIAUD, 2011, p.128).

Dessa forma, o artista, ao propor uma expedição arqueológica, procura o tempo dentro do espaço. Bourriaud ainda comenta, baseado no livro *As formas do Tempo* (1962), de George Kubler, que “o artista-explorador é o pioneiro dessa relação espacializada com a História” (BOURRIAUD, 2011, p. 129), pois tende a pensar que vastas zonas de um universo de possibilidades continuam inexploradas, ou seja, permitem a aventura e a descoberta. “Em vez de considerar o passado como uma parte microscópica do tempo em face de um futuro ilimitado, teríamos, então, de imaginar um futuro cujas possibilidades de mudanças seriam limitadas, mas teríamos igualmente de examinar seus significados no passado” (BOURRIAUD, 2011, p. 129).

Nesse sentido, mediante uma paciente coleta – por parte destes “artistas radicantes” – dos detalhes visuais dos detritos, submerge a memória dessas pessoas, assombrando suas vidas e construindo o espaço que as cerca.

Na intervenção em questão, o “radicante” aparece como a tradução realizada por cada um dos participantes, ou seja, há um enraizamento precário quando ele entra em contato com o local e seus escombros, até então, território desconhecido, “cada ponto de contato que forma a linha radicante representa, desse modo, um esforço de tradução” (BOURRIAUD, 2011, p. 52).

Segundo o programa de *Cidade submersa*, o reconhecimento deste espaço público é pensá-lo como um lugar de encontro, antagonismo e negociações, tendo como proposta dar visibilidade a aspectos escondidos que possam vir à luz através do vínculo afetivo entre o público e o lugar, aparecendo sentidos híbridos e entrelaçamentos nas histórias subjetivas de cada participante. O local o qual o público se relaciona, possui carga semântica, historicidade, cheiros e diversos aspectos que interferem no imaginário coletivo do público, interferindo desta maneira em suas ações. Neste sentido, a dramaturgia do espaço nesta intervenção é composta pelas práticas realizadas no espaço, e com elas a multiplicidade de vozes encontradas em cada objeto em meio aos escombros e por cada participante e tudo o que permeia aquele local, que serão deixadas nos varais improvisados da intervenção.

## Referências

BOURRIAUD, N. *Radicante: por uma estética da globalização*. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano: arte de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis. Vozes, 2011.

DESCRANGES, F. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Editora Hucitec: Edições Mandacaru, 2003.

LEHMANN, H. T. *Escritura política no texto teatral: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Buchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin,*

Muller, Schleef. Trad. Werner S. Rothschild e Priscila Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2009.

REBOUÇAS, E. *A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

## O DIONÍSIO NIETZSCHEANO EM KEROUACK

Prof. Dr. Luiz Zanotti (UNIANDRADE)

**Resumo:** O objetivo deste trabalho é traçar uma correspondência entre a obra do escritor beat Jack Kerouac e a filosofia de Nietzsche. Vários autores foram levados a classificar o existencialismo dos beats, e mais especificamente, o de Jack Kerouac, como sendo um existencialismo de Kierkegaard, mas na sua obra *O mar é meu irmão e outros escritos* (2014), a idéia da beatitude da altura se coloca próxima ao existencialismo nietzscheano, como pode ser verificado nos comentários de Gaston Bachelard em *O ar e os sonhos* (2014, pg 16) que diz: “É tudo tão alto e sagrado lá no alto, bem no alto acima, e além de qualquer reação física”. Para Bachelard, Friedrich Nietzsche pode ser considerado o representante do complexo da altura, e podemos inferir com facilidade, com que naturalidade o gênio reúne o pensamento à imaginação, como num gênio, a imaginação produz o pensamento.

**Palavras-chave:** Geração beat; Filosofia; Nascimento da tragédia; Dionísio.

O objetivo deste trabalho é traçar uma correspondência entre a obra do escritor beat Jack Kerouac e a filosofia de Nietzsche. Pelo fato de Kerouac ser visto como um fruto da religião católica, e mais precisamente do jansenismo americano. Vários autores foram levados a classificar o existencialismo dos beats, e mais especificamente, o de Jack Kerouac, como sendo o existencialismo conceituado por Kierkegaard.

Primeiramente é importante afirmar que não existe uma filosofia existencialista e sim “filosofias” existencialistas, pois o existencialismo, primeiramente preconizado pelo pensador Søren Kierkegaard, tem a sua continuidade nas idéias do filósofo alemão Arthur Schopenhauer, que vai ser um dos pilares do pensamento de Friedrich Nietzsche, até chegar na contemporaneidade da filosofia de Martin Heidegger e Jean Paul Sartre, entre outros.

Não podemos ainda deixar de citar outros pensadores, que apesar de não adotarem se considerarem filósofos, muito contribuíram com a evolução do pensamento existencialista, como é o caso do dramaturgo Samuel Beckett que trabalha em suas peças de uma forma privilegiada a questão existencial.

Seja como for, o importante é que, através destes pensadores, na segunda metade do séc. XIX aparece uma nova reflexão a partir do positivismo e do idealismo alemão. Estes pensadores estão mais preocupados com a compreensão da realidade da existência do que na construção de esquemas abstratos, como tinha sido trabalhado desde Descartes, Kant e Hegel.

Desta forma, este “novo pensar” que tem origem em Søren Kierkegaard, afeta profundamente o pensamento filosófico ao trazer de novo o corpo como plano pensante. Neste sentido, é importante frisar o pensamento de Descartes que proclama a famosa frase “penso, logo existo”, declarando o corpo como destituído da capacidade de obter qualquer tipo de conhecimento e privilegiando a mente, como a única possível forma de se ter acesso à realidade.

Esta forma de pensar tem sua quebra a partir do filósofo alemão Schopenhauer que percebe a importância corporal na obtenção do sentido da realidade, inaugurando uma nova fase que terá sua continuidade em Nietzsche, Heidegger, Sartre, ou seja, de uma forma geral vai influenciar toda a filosofia contemporânea.



Assim, após longos anos pensados a partir do paradigma idealista de Descartes, a filosofia voltava a desvelar a importância não somente do corpo, mas da mente, ou seja da totalidade do homem como uma existência em si mesmo e não simplesmente como um simples indivíduo que de fora do mundo procurava explicações para este mesmo mundo. O homem volta a ser um sujeito, um indivíduo que existe, que está no plano da realidade, ou como conceituara Martin Heidegger “ser-no-mundo”.

A partir deste momento, preocupa-se com a problemática do conhecimento a partir da existência humana, mas, abandonando a filosofia idealista que de Descartes a Hegel, que apesar de todas as suas peripécias retóricas acabavam por colocar Deus como a base do conhecimento.

O primeiro grande pensador existencialista, Kierkegaard, apesar de se preocupar com a angústia dos homens, acaba por escapar para problemas religiosos, como a própria existência.

De uma certa forma, esta postura, seja como for, segue os postulados do idealismo alemão, na esteira do homem como razão lançados por René Descartes em seu “Penso, logo existo”, Para Schopenhauer, que, como vimos, traz de volta a importância do corpo em sua obra O mundo como vontade e representação (xxx) o corpo está na base filosófica da vontade humana, pois a partir de seu estado de pulsão está presente em qualquer tipo de natureza corporal vegetal ou animal.

Aqui, portanto, o corpo nos é objeto imediato, isto é, aquela representação que constitui para o sujeito o ponto de partida do conhecimento, na medida em que ela mesma, com suas mudanças conhecidas imediatamente, precede o uso da lei da causalidade e, assim, fornece a esta os primeiros dados. (SCHOPENHAUER, 2001, p. 62)

Nietzsche seguindo a linha de Schopenhauer condena todas as formas de idealismo transcendental (o que inclui Deus), colocando o corpo como a única verdade existencial que possuímos. O filósofo alemão vai

acabar com todas as antinomias tais como o mal e o bem, O conceito de antinomias, segundo Nietzsche, faz com que no universo tudo se explique pela ação ou rivalidade entre os princípios do bem e do mal. O Zaratustra nietzscheano vai rejeitar não apenas este dualismo moral, como uma série de outros dualismos, tais como o dualismo essência e aparência (ZANOTTI, 2012, p. 95)

Nietzsche (1999, p. 222) propõe, por meio de uma transvaloração de valores, uma nova maneira de pensar a realidade, a qual reelabora não somente a relação entre o bem e o mal e entre a aparência e a essência, mas também as relações entre o mundo sensível e o supra-sensível, o dever e a culpa, o corpo e a alma. Nietzsche está entre os precursores do pensamento pós-moderno que anunciam o reino do fragmento, do descontínuo, do múltiplo, do particular contra o geral, do corpo contra a razão. Entre aqueles que se posicionam contra a totalização, contra a teleologia das grandes narrativas e o terrorismo das grandes sínteses.

O contexto filosófico da pós-modernidade contesta a ideia de uma essência única e duradoura, propondo que esta depende da perspectiva pela qual é examinada, ou conforme nos apresenta o filósofo brasileiro Gilvan Fogel:

Um modo de ser aparecerá como o modo de ser por excelência sempre que o acento, o foco, o enfoque ou o interesse vier a incidir ou recair sobre este fenômeno ou sobre este aspecto – isto é, enfatizando para mais e melhor tornar visível “esta” dimensão da vida real. (FOGEL, 2003, p. 16)

O filósofo alemão não acredita no suprassensível e ataca a ideologia cristã por considerá-la um dos empecilhos da civilização ocidental. Em sua conceituação de ética ele ataca a ética cristã chamando-a de “moral dos escravos”. Pois, se possuímos duas éticas, uma dos cristãos e a outra dos senhores, qual seria a verdadeira? Para Nietzsche é aquela que dá a maior plenitude de vida.

Heidegger, vai aprimorar a filosofia de Nietzsche ao afirmar contrariamente à Descartes, que o sujeito não é regido por um “Penso, logo existo” e sim por um “Existo, logo penso”. O seu pensamento é construído a partir de como os objetos são percebidos em nossa consciência.

Na sua preocupação com a existência humana, o principal tema de Sartre foi a liberdade, pois considera que o homem é livre para fazer aquilo que quiser, tendo como único limite a sociedade que o circunda, enfim apresentando o existencialismo como um humanismo.

Ainda, é importante citar Samuel Beckett, que traz aos palcos, através do teatro do absurdo, denuncia sobre a solidão humana e a sua impossibilidade de transposição. Nesta proposição, o domínio do absurdo, do irracional é um “discurso” a espera do além-do-homem, porém, continua a serviço da expressão do absurdo do homem num universo ilógico, sem sentido. É a derrisão sob o aspecto da incoerência dos fundamentos das convicções religiosas, intelectuais e científicas que, tendo dado a sensação de segurança e estabilidade eterna ao homem do passado, já não o eram para o homem moderno, atingido pelo horror do pós-guerra.

No ensaio de Beckett sobre Proust, o dramaturgo oferece a sua opinião sobre as pretensões, metas e limitações do homem, sendo que a única certeza se apresenta como um solitário caminho para a morte, dentro de uma existência vazia e sem sentido.

A tragédia não diz respeito à justiça dos homens. A tragédia é o relato de uma expiação, mas não a expiação insignificante de uma quebra codificada de um acordo local, redigido por patifes para usufruto dos tolos. A figura trágica representa a expiação do pecado original, do pecado original e eterno cometido por ele e por todos seus socci malorum, o pecado de haver nascido. (BECKETT, 2003, p. 70-71)

Dentro deste cenário existencialista, é importante voltar a frisar que a filosofia de Nietzsche está extremamente entrelaçada com a arte, uma filosofia que não se resume simplesmente numa reunião de teses que fixam uma dogmática ou um conjunto de técnicas que estabelece uma metodologia, e sim; uma busca de abordar os problemas cruciais do homem dentro da modernidade.

Uma filosofia que seja a própria experiência da vida numa perspectiva estética, onde o riso aparece como a possibilidade de reverter perspectivas fossilizadas de filósofos ridiculamente sérios e com a pretensão de construir grandes sistemas metafísicos baseados em forte dogmatismo. Para Nietzsche, o pensamento só pode ser considerado genuíno quando como numa música nos convida para a uma dança.

A profunda ligação de sua filosofia com a sua arte poética vai ocasionar uma linguagem totalmente articulada com o seu conteúdo filosófico. É a partir de manifestações artísticas e conteúdos filosóficos que Nietzsche vai iniciar sua reflexão em *O nascimento da tragédia* (2003). O nascimento da tragédia está associado tanto à filosofia de Schopenhauer através do seu conceito de vontade, mas principalmente à música de Wagner em seu aspecto de uma possível redescoberta neste autor da música trágica.

A música dionisíaca da tragédia grega teria a propriedade de criar um turbilhão que aproximaria a vida e a morte, e desta forma confundiria a compreensão humana, impedindo a tentativa de qualquer explicação a ser dada através da racionalidade instituída pela modernidade.

Nietzsche vai propor que a manifestação da arte trágica traz consigo toda uma abordagem da construção da realidade que se dá através dos impulsos apolíneos e dionisíacos. O impulso apolíneo vai desempenhar m papel dentro de uma dimensão dos sonhos e das artes plásticas. O impulso dionisíaco, que foi assimilado a partir dos rituais dos povos bárbaros, dentro de uma dimensão de embriaguez, vai propiciar a perda das barreiras da individuação, com a consequente ameaça da aniquilação do indivíduo.

A arte é a união do apolíneo (escultura) e dionisíaco (música), o poder da ilusão e a força da intoxicação, o mundo dos sonhos e do sofrimento (para mim existencialismo), princípio da individuação e do uno.

Antony Storr (1995, p. 190) fala que Nietzsche sugere “improvisação no piano” pode servir como um modelo de prosa escrita que pode escapar da convencional, o que significa a própria prosa espontânea de Kerouac.

Assim, os anos 50 são formados de uma geração de rebeldes, os beatniks, que buscaram viver a margem do sistema, a partir de valores próprios, dando prioridade ao desfrute da vida, ao “aqui e agora”, longe das marcas agostinianas, e cartesianas, do suprassensível. A música de Parker se mostra como uma alternativa num momento crítico dos tempos, dentro da dicotomia apolíneo/dionisíaco que Nietzsche apresenta no *Nascimento da tragédia*.

Storr (1995, p. 191) enfatiza o privilegio da racionalidade nas aptidões humanas, enquanto o dionisíaco está ligado às paixões, sentido, libido, enfim tudo o que somos de irracional, enquanto Nietzsche afirma que para mantermos o nosso equilíbrio emocional, temos que ter um balanceamento entre estas duas pulsões.

Parker busca a sua indulgência e sua eventual self-destruction através da tragédia dionisíaca. Esta viagem da consciência, que depois viria a traves de Thimoty Leary. Uma das primeiras manifestações do nomadismo contemporâneo que busca a liberdade deste ir e vir. Lembro novamente que movimento é vida para Nietzsche e Hieráclito, esta necessidade beat de por o pé na estrada.

A viagem física esta ligada sempre ao corpo, pese o seu espírito dionisíaco, também é caracterizada por uma extrema preocupação existencialista que dominava o cenário europeu. Esta sensação de vazio e um sentido de nada se tornou o motor da busca de um sistema todo movido pela estrada como sinônimo de liberdade e de angústia.

O espírito dionisíaco resiste a se submeter a parâmetros pré-concebidos, um espírito que se manifesta na espontaneidade, na celebração da vida, nas pulsões e na vontade de poder. Mas o espírito apolíneo também presente no sentido de estabelecer uma nova ordem, ou de dar sentido a própria existência.

Aproximidade de Kerouac com Nietzsche pode ser observada na obra *O mar é meu irmão* (2014), e mais especificamente no conto “Sozinho no topo da montanha” quando relata a idéia nietzscheana de rebanho

o homem inventor de signos é ao mesmo tempo o homem cada vez mais agudamente consciente de si mesmo; somente como animal social o homem aprendeu a tomar consciência de si mesmo - ele o faz ainda, ele o faz cada vez mais. Meu pensamento é, como se vê: que a consciência não faz parte propriamente da existência individual do homem, mas antes daquilo que nele é natureza de comunidade e de rebanho;...”(Nietzsche, 2003, p. 201).

Para Kerouac este rebanho esta presente nos seus estranhos e doces pensamentos que brotam, assim como em Zaratustra, nas solidões montanhosas:

QUE ESTRANHOS E DOCES PENSAMENTOS brotam nas solidões montanhosas! – Certa noite percebi que, quando tratamos as pessoas com compreensão e estímulo, uma expressão de humildade estranha e infantil lhes perpassa os olhos envergonhados, não importa o que estivessem fazendo, não estavam certas de que fosse correto – cordeirinhos espalhados por toda a face desta terra. (KEROUAC, 2014, p. 32)

Esta proximidade aérea com as montanhas de Kerouac, aproxima com certeza do pensamento de Nietzsche, que segundo Bachelard, (2014, p. 16) conceituava o filósofo alemão como um representante do complexo da altura, pois via com facilidade, com que naturalidade o gênio reunia o pensamento à imaginação; como, num gênio, a imaginação produz o pensamento. Ele nos ajuda a sobrepujar porque obedece a imaginação dinâmica da altura.

Mas, apesar, desta primeira aproximação, assim como Zaratustra, é no espaço terrestre que Jack Kerouac, buscar a sua liberdade de imaginação, pensamento e consciência, do êxtase dionisíaco da celebração da vida e do desapego ao mundo material, servindo-se como contraponto ao mito do sucesso americano.

Os beatniks optaram por uma mobilidade constante, pelo desfrute da vida à margem do sistema, de uma forma de rebelião de resistência passiva e indiferente levados pela pulsão dionisíaca.

Este ir e vir passa a ser um prazer da viagem nela mesmo, o resultado de uma crise existencial que representa a tragédia do homem moderno e que busca espaços para depositar a esperança.

Com relação a *On The Road* (2012), o personagem Sal é racionalmente sedentário mas emocionalmente nômade, e esta contraposição (Apolo x Dionísio) irá se acentuando na sucessão de viagens, definindo o conflito interno entre o apolíneo e o dionisíaco, entre o falar espontâneo e festivo e a necessidade da ordem e da estrutura. Devemos celebrar a vida e aceitar a morte como parte dela.

Sal, companhia constante de Dean, entendeu a revelação de Sileno que significa celebrar a vida e aceitar a morte como parte dela. Sal logra derrotar o Moloch, como veremos em outro artigo derrotar esta pura máquina.

Para a pulsão dionisíaca a plenitude se encontra na improvisação e nas mudanças constantes, Dionísio renuncia a qualquer forma de ordem que limite a espontaneidade ou seja, a prosa espontânea e o jazz bep-bop.

Numa das passagens Sal dis para Dean que teria instantaneamente reconhecido na vida uma mera espera pela morte que então todos nós estávamos vivendo, ele diretamente não podia fazer nada a cerca disto e Dean concorda com ele (KEROUAC, 2012, p. 198). Este é o espírito dionisíaco em sua afirmação da vida em todas as suas manifestações.

O momento presente empurra a seguir viagem no encontro de novas experiências. Desta forma, Jack Kerouac afirmou que a Geração Beat era um movimento Dionisíaco.

Se Kerouac teve consciência no sentido genealógico, ou não teve, quando começou a ver o que isto criaria para o movimento isto não tem uma grande importância, a importância esta em que foi Kerouac quem plantou em sua estética paralelamente aos sátiros e as ninfas, tendo em mente o movimento da dança, dos pés dançando vertiginosamente ao som dos címbalos. Para ele Dean Moriarty assumia o lugar pelo cortejo de Dioniso.

Os beats vão utilizar bateria, contrabaixo, saxofones, trompetes e pianos com teclados alucinantes e notas que seguiam dentro de uma prosa espontânea. Dai Kerouac lembra que o piano lançou uma acorde monocórdio que parecia dizer : O que estamos fazendo neste mundo de merda? (KEROUAC, 2012, p. 246)

Para Kerouac, os beats estavam ali, transando com o inferno e com a amargura de nossa própria e exausta vida nessas horrorosas ruas do homem. Outra relação entre o deus grego e a personagem norte-americana Dean Moriarty permeiam o mito do surgimento de Dioniso.



Conforme afirma Commelan (citado em ALEXANDRE, 2016, p. 5):

Dioniso era filho de Zeus e Sêmele, princesa tebana, filha do rei Cadmo. Como acontece com todas as amantes de Zeus, Hera enciumada se disfarça de sua ama, aconselhando Sêmele a pedir que Zeus aparecesse na sua forma divina. A moça assim o faz e Zeus não pode negar esse pedido. Ao aparecer em sua forma divina, o deus emitiu raios e relâmpagos, incendiando o palácio e a pobre moça. Mesmo Sêmele estando em chamas, Zeus conseguiu retirar de seu ventre o bebê, acabando por gerá-lo em sua própria coxa. Ao longo de toda a juventude de Dioniso, teve que ser protegido da ira de Hera, ficando, também, afastado do Olimpo.

Ainda segundo Alexandre (2016, p. 6), a personagem Dean Moriarty, também se vê órfão de mãe e a figura paterna e se identifica como uma personificação dos bares de sinuca de Denver. Dean pede esmolas para que o velho pai, possa cultivar o seu habito alcoolista pelo vinho. Dean e Paradise, assim como todos os beats são pessoas em movimento, assim como Nietzsche, como veremos finalmente considera a vida e a própria existência.

Enfim, longe de Kerouac ser um jansenista existencialista em busca de uma cura espiritual, Kerouac, pelo menos em Pé na estrada, traz toda uma influencia dos cultos a Dionísio, cultos onde trienalmente, em pleno inverno, um grupo de mulheres descalças e com vestes ligeiras ( tiaso) subiam as altas montanhas cobertas de neve para executar correrias e danças frenéticas (oreibasia) ao som de flautas e tamborins. Estas mulheres chamadas de “bacantes” apanhavam um animal e o dilaceravam (sparagmos), e comiam-no cru, (omophagia) alcançando assim um estado de êxtase.

Existem ainda referências à grupos de mulheres embriagadas ou simulando que se encontravam “possuídas”, endemoninhadas, lançando sobre si cinzas e pó, estas seguidoras de Dionísio refugiavam-se em locais ermos para, em contato com o ar livre e a natureza selvagem, exorcizar a “possessão”. Estes grupos femininos que perambulavam pelas montanhas e bosques num estado de permanente frenesi, alimentando-se de ervas, bagas silvestres e leite de cabra selvagem, porém segundo o senso comum era Dionísio que as alimentava. A mulher atingida por esta possessão visualizava estranhas figuras, ouvia o som de flautas e caía num profundo paroxismo, sendo atacada por um furor irresistível de dançar.

Nietzsche apresenta a dança como sendo a própria vida, pois assim como a vida, a dança é sempre movimento, sempre mutável. Esta característica da vida aparece com incrível clareza na seguinte passagem: “(Zaratustra) Certo dia, estava a caminhar com os seus discípulos quando se deparou com jovens a bailar num verde prado. Ao perceberem a sua presença, elas pararam imediatamente de dançar”. (Nietzsche, s/d, p. 42).

Neste canto Nietzsche demonstra a sua crítica ao dogmatismo, ao mostrar que os que julgam a realidade como sendo estática, são os que se furtam a conhecê-la. Buscando apreendê-la, dela se afastam; querendo capturá-la, fazem com que lhes escape. A realidade não é nem transcendente nem virtuosa, nem casta nem etérea, ela é apenas mutável, ela é “um pé na estrada”.

## Referências

ALEXANDRE, Nelson. O dionisíaco na personagem Dean Moriarty em *On the road*, de Jack Kerouac. Disponível em <http://literaciacentrodeestudos.blogspot.com.br/>. Acesso em: 3 jan. 2016.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo. Martins Afonso, 2001

BECKETT, Bertold. *Samuel Proust*. São Paulo. Trad. Arthur Rosemblat Nestrovski. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

KEROUAC, Jack. *Pé na estrada*. São Paulo: LPM, 2012

\_\_\_\_\_. *O mar é meu irmão*. São Paulo: LPM, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Circulo do Livro, s/d.

\_\_\_\_\_. *A gaia ciência*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo: Contraponto editora, 2001.

STORR, Antony. *The Dionysian Self: C.G. Jung's Reception of Friedrich Nietzsche*. Nova York: De Gruiter, 1995.

WALDMAN, Anne (org). *The Beat Book. Poemas and Fiction of the Beat Generation*. Boston: Shambala, 1996.

ZANOTTI, Luiz *Lampião*: Texto, tela e palco. São Paulo: Catrumano, 2012.

## A TERCEIRA MARGEM: UMA VIAGEM POÉTICA

**Autora:** Luzia Maria Titski Almeida (UNIANDRADE)

**Orientadora:** Profa. Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

**Resumo:** No presente estudo proponho uma leitura inter e paratextual da obra de Miguel Sanches Neto, *Muitas margens: sete dias na rodovia*, mais especificamente sobre a predestinação do autor em lançar um olhar poético sobre o espaço físico revisitado por ele, anos depois. Um trecho da Rodovia do Café, entre Apucarana e Curitiba, trajeto que sempre esteve ligado à sua história. Este estudo configura-se na análise de posições coincidentes e conflitantes entre a busca de uma outra dobra, ou uma outra margem, assim como ocorre em *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa, uma adaptação fílmica do conto homônimo. Abordando considerações sobre os aspectos visuais na literatura, os circundantes do real e do poético, tento recuperar os temas e as formas utilizadas pelo autor em questão, para me deparar, num determinado ponto do percurso, com uma terceira margem. Para embasar a análise, serão utilizadas as perspectivas teóricas de Gérard Genette, Antoine Compagnon, Linda Hutcheon e outros críticos.

**Palavras-chave:** Inter e paratextualidade. Realidade. Poesia. Adaptação.

*A rodovia é antes de tudo um som...*

Sanches Neto

Qualquer viajante já teve a sensação de retorno ao ponto de partida quando se deslocava por uma via terrestre, de uma cidade a outra, de uma localidade a outra. Esse percurso, por muitas vezes, reduz-se a mesmice, ao lugar-comum, a pessoas comuns.

Essa trivialidade da rotina, para alguns, conota uma profunda inquietação no ser humano que se satisfaz com uma rotina vivenciada. Tanto na obra de Miguel Sanches Neto, *Muitas margens: sete dias na rodovia*, quanto de Guimarães Rosa, *A terceira margem*, o leitor/espectador depara-se com um personagem em primeira pessoa, no primeiro, e, no outro, no conto, também um personagem de primeira pessoa. Esses personagens buscam uma outra margem, na rodovia, e o outro, no rio. O primeiro aguça seu olhar para perceber o mundo ao redor da estrada de modo diferente. Ele habita poeticamente a estrada revisitada por ele, anos depois. Já, no conto de Guimarães Rosa, o pai também busca uma terceira dobra para dar significado à sua vida.

A constituição de uma nova margem, em ambos os textos, descortina uma busca efetiva de um outro universo simbólico, o da poesia, encontrado na potencialidade dos discursos empreendidos pelos respectivos autores.

Mas, então, o que seria a terceira margem?

A terceira margem é o que não vê, é o que não se enxerga, entretanto é o que se imagina sob um outro olhar. É uma abstração que incita para consolidar a subjetividade com o real, aquilo que se vê, mas que não se enxerga, mas aquilo que vê na marginalidade da vida, da rotina, da memória. E é na ficcionalidade da obra, juntamente com todos os elementos que a compõem, externos e internos, que encontramos a terceira margem, ou a terceira dobra.

O conto *A terceira margem do rio*, do livro *Primeiras histórias*, de João Guimarães Rosa, instiga a várias interpretações e reflexões, pois o fato de um pai abandonar tudo e toda a família para morar na outra dobra do rio, numa canoa, aponta para a busca de um outro olhar para a própria vida. Sob esse ponto de vista, para objeto de estudo aqui, a importância dessa abordagem, mesmo que em breve espaço, é imprescindível para comparação temática entre os dois textos e, também, é fonte de intertextualidade com outras mídias e, principalmente, de comparação fílmica, uma vez que há a adaptação para o cinema. O cineasta Nelson Pereira dos Santos dirigiu o conto homônimo, que dá título ao filme.

Certamente, caminhar às margens da terceira margem de um rio e de uma rodovia, poeticamente, ou seja, sob um outro olhar, revela um painel habitado por imagens, pessoas, situações e palavras escolhidas ao sabor da estética de uma linguagem bem elaborada.

Mas é na rodovia que se cria uma relação de contiguidade, de contato próximo entre duas instâncias numa sequência de vida, é nela que o viajante oblitera as margens que via numa rotina quilométrica e cria uma terceira margem. Nesta, ele solda pontos distantes, estabelece familiaridade, distancia e aproxima pontos cruciais que, agora não com os olhos de mais um que transita, com o olhar de um autômato. O olhar agora é outro. É um olhar poético, cheio de (re)significação, de simbologia, de memória e de inter-relacionamento com elementos existentes no mundo real, a estrada e sua marginalidade, e na acuidade visual poética do autor.

Sua obra *Muitas margens: sete dias na rodovia* é uma aglutinação e justaposição de textos, implicando na globalidade da textualidade final, porém, com elaboração da forma e, principalmente, do conteúdo.

Sendo assim, pode-se dizer que a inter e paratextualidade são aspectos recorrentes na obra de Sanches Neto, pois “defino-o [paradigma terminológico] como uma relação de co-presença entre dois ou vários

textos”, (GENETTE, 2006, p.8). Ao fazer referência à estrada, citada na epígrafe, o autor emprestou uma passagem não declarada do romance de Os Sertões, de Euclides da Cunha, “O sertanejo é antes de tudo um forte” para uma das várias inserções poéticas desvendadas através da leitura da obra em questão.

A palavra texto tem, na sua etimologia, *textus*, do latim, referindo-se ao que é tecido, entrelaçado, esse entrelaçamento já veicula a ideia de que algo é resultante de elementos pré-existentes ao texto construído posteriormente a ele.

Mikhael Bakhtin introduziu conceitos que influenciaram os estudos literários, principalmente no que se refere à polifonia presente em obras cânones. A presença de várias vozes e pensamentos entrecruzados num único propósito, o texto. Nas palavras de Bakhtin

O texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo. Enfatizamos que esse contato é um contato entre textos... Por trás desse contato está um contato de personalidades e não de coisas. (apud KOCH et al., 2008, p.16)

Julia Kristeva, partindo da noção de dialogismo de Bakhtin, concebeu a ideia de relação entre textos como intertextualidade: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.”(1977, p. 72). Posteriormente, Genette (1982) consolida-a como sendo a presença efetiva de textos em outros textos.

No sentido restrito, a prática mais explícita e mais literal é a citação, a menos canônica é o plágio e a menos explícita e literal é a alusão. Esta supõe a percepção relacional entre um ou mais textos, entre

uma ou outra obra, com referência de modo vago ou indireto ao que já se viu, já se leu ou já se ouviu através do conhecimento de mundo e do compartilhamento entre as próprias.

*Muitas margens: sete dias na rodovia* é uma obra que traz significações e ligações com o cotidiano marginal da rodovia BR 376, Rodovia do café, como é conhecida. Tempo por ele vivido e que, nessa viagem invertida, recria conexões com uma idade de vida perdida, revendo, revivendo e ressignificando o percurso feito há tempo e, por muito tempo.

Nessa inter-relação de memórias, casos, relatos, visitas, contemplações do local e da paisagem que se descortinam sob o viés poético, Sanches Neto dialoga com as micro e macroestruturas textuais que se lhe apresentam:

Na minha infância, íamos muita às festas de sítio, que aconteciam em pequenas igrejas que contavam com um salão, onde se serviam carnes assadas numa valeta feita no chão, com espetos de galhos verdes, a carne cortada em pequenos toletes. Serviam tubaína e cerveja, esfriadas a tonéis com gelo e serragem. As garrafas vinham com cheiro de madeira, e isso e o gosto verde do espeto criavam a sensação de proximidade com as matas ao redor, que já estavam no fim. (P.33-34)

A viagem feita por Miguel Sanches Neto reabilita literariamente espaços que foram marcantes em sua trajetória, de Apucarana a Curitiba. Para ele, é também papel da literatura dar espessura a regiões onde não detemos o olhar mais atento. Por isso, no decurso da narrativa, há um reencontro Na antiga Araruva, atual Marilândia do Sul, a primeira surpresa foi passar sobre um viaduto férreo. Ao lado da pista para os carros, existe uma passarela para os pedestres, a qual seria “a ponte perfeita para esta manobra cinematográfica de invadir o trem pagador” (p. 35). Essa carga descritiva associada ao filme “Assalto ao trem pagador”, um dos crimes mais audaciosos da história, quando um grupo assaltou um trem que levava



depósitos bancários da Escócia para Londres, no condado inglês de Buckinghamshire, fornece ao leitor mais atento uma relação alusiva ao caso do assalto ao trem ocorrido em agosto de 1963 com o fato de uma ponte da infância, não mais simples, despertar ligação das brincadeiras de criança com o imagético pueril, situado no contexto da época do menino.

Outro aspecto presente na obra, que se constitui na relação menos explícita e mais distante do conjunto formado por uma obra literária, é o paratexto (GENETTE, 2006, 9). Ele abarca outras relações textuais imprescindíveis para a editoração literária. São as declarações, informações, orelha, capa e tantos outros, como também rascunhos, anotações.

Para Genette (1982, p. 10), os elementos constitutivos do paratexto são:

Título, subtítulos, intertítulos; prefácios, preâmbulos, apresentação etc.; notas marginais, de rodapé, de fim; epígrafes; ilustrações; dedicatórias, tira, jaqueta [cobertura], e vários outros tipos de sinais acessórios, [...], que propiciam ao texto um encontro (variável) e às vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor mais purista e o menos inclinado à erudição externa nem sempre pode dispor tão facilmente quanto ele gostaria e pretende.

Esses elementos, de certa forma, colaboram na obra, antes mesmo de ser livro, conferindo-lhe a existência. E a paratextualidade sinaliza uma organização textual, mantendo uma relação direta, independente e de continuidade.

Assim, o estudo da paratextualidade contribui para elucidar, ou, no mínimo, esboçar algumas lacunas não preenchidas no próprio livro editado, principalmente, quanto a recorrência a anotações, levantamento de fatos e/ou ficções, relatos reais e fantásticos previamente (re) descobertos ou (re) lembrados pelo escritor, no seu construto.

Em relação à construção textual da obra, Genette(2009) apresenta duas abordagens funcionais para o paratexto de uma edição: o peritexto e o epitexto. O peritexto abarca a materialização editorial, que fica a cargo do editor literário, mas as escolhas são feitas em consonância com o próprio autor para que o conjunto da obra adquira forma estética significativa. Já, o epitexto configura-se às margens da produção e da editoração. Refere-se a tudo aquilo que não está concretamente anexado ao texto. No caso da obra em questão, são as anotações feitas em cadernos ou papéis de que o autor se utiliza, das conversas informais com os moradores de determinado espaço por ele visitado, dos relatos ouvidos entre uma parada e outra, na rodovia. Enfim, trata-se de informações externas à obra que, inseridas nos estratos textuais, corroboram para o entendimento do público.

O título é um dos elementos paratextuais utilizado para denominar o livro, no caso, *Muitas margens: sete dias na rodovia*. É uma parte discursiva, cujo remetente apela para uma mensagem que atraia o destinatário, ou seja, o público. Segundo Genette (2009) é a instância mais ampla do que a soma dos leitores, mas todos aqueles que participam da recepção do livro em geral.

A citação presente no início da obra, nominada como epígrafe, é a “citação por excelência” (Compagnon, 2007, p.35). Essa concepção foi defendida, em 1979, *Le travail de la citation*, que valorizava a reescrita, uma vez que

O trabalho de uma escrita é a reescritura, visto que se trata de converter elementos separados e descontínuos num todo num todo contínuo e coerente. [...] Reescrever, realizar um texto a partir de seus fragmentos, é arranjá-los ou associá-los, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos presentes. Toda escritura é colagem e glosa, citação e comentário. (Compagnon apud Samoyault, 2008, p. 35)

Apesar de a epígrafe parecer separada do texto, ou seja, as citações tomadas por empréstimo, não quer dizer está fora do contexto. Muito pelo contrário, muitas vezes ela é a chave para a interpretação da obra, cujo leitor avaliará sua aproximação ou distância com o todo do construto. Associando-a com elementos presentes no texto em questão, bem como as ligações intrínsecas na escritura literária.

Ainda, Antoine Compagnon, quanto às funções das epígrafes, assim se expressa:

Citando, fazendo com que um extratexto interfira na escrita, introduzindo um parceiro simbólico, tento escapar, na medida do possível, ao fantasma e ao imaginário. O sujeito da citação é uma personagem equívoca que tem ao mesmo tempo algo de Narciso e de Pilatos. É um delator, é um vendido – aponta o dedo publicamente para outros discursos e para outros sujeitos – mas, sua denúncia, sua convocação são também um chamado e uma solicitação: um pedido de reconhecimento. (2007, p.50)

Mais tarde, Genette (2009), ampliando os estudos de Antoine Compagnon, apontou, ainda, duas funções para as epígrafes: a) diretas, século XX, que têm como objetivo comentário não tanto do texto, mas do título, ou mais canônica, ressaltando sua significação, ou, ainda, como um enigma, sendo descoberta a sua ligação, após a leitura do texto; b) oblíquas, que ressalva a identidade do autor e o que determina a sua presença indireta no texto, podendo também indicar a época, o gênero e a tendência do epigrafador.

Dessa forma, esses elementos que constituem o texto como forma discursiva são verdadeiros atos comunicativos que ajudam na concretude da obra, antes de se tornar livro, validando sua existência material.

Nessa perspectiva paratextual, os elementos-fronteiras, como os pré-textuais e pós-textuais convergem para a ampliação do próprio texto, chegando assim, ao hipertexto, ou seja, há uma inter-relação discursiva

entre textos e esses elementos prolongam a produção literária, mesmo que detenham a função linguístico-pragmática, tornando a obra presente e assegurando sua recepção. Se eles elementos paratextuais remetem às fronteiras do enunciado, esses mesmos elementos caracterizam o que virá a ser o livro.

Para a materialidade do projeto de revisitar o espaço físico, Miguel Sanches Neto percorreu, Rodovia 376, conhecida como Rodovia do Café, entre Apucarana e Curitiba, em janeiro de 2014, passando sete dias em uma *Van* adaptada para ser escritório. Nesse contexto, sua obra recria imagens, paisagens, pessoas comuns que coincidem e, ao mesmo tempo, entram em conflito com o imagético resgatado da memória do escritor, quando estimulado por algum elemento externo a ele.

Na maior parte do percurso, Sanches Neto assinala que a estrada apresenta ponto coincidente muito forte, pois muitos vizinhos distantes sentem-se unidos pela rodovia, tanto pelo trabalho quanto pela diversão. Muitos deles, à tarde, sentam-se às margens da rodovia para ver o movimento do vai e vem dos veículos e das pessoas, numa ciranda que não termina nunca, ou habita, temporária e sazonalmente, para retirar o sustento diário e para a sobrevivência de sua espécie.. E quem habita essas margens é cúmplice de uma irmandade coletivamente humana.

Mas o observador desses espaços marginais também se depara com cenas conflituosas, ou seja, com paisagens modificadas das quais ainda estavam em sua memória. Espaços geográficos transformados em vilas, cidades ou em plantações agrícolas, de grande extensão. Um dos momentos descritos no texto, que causou muito conflito e tensão no viajante poeta, retrata seu encontro com um andarilho debaixo de uma outra ponte:

O salão é grande, e assim que desço, com caderno e caneta na mão, vejo um andarilho, que está se ajeitando sobre um papelão para dormir. É negro, imenso, não consigo deixar de notar o tamanho dos pés descalços. Está sentado. Eu o cumprimento com naturalidade. Mas não entro na área coberta. (p. 74)

Nesse pequeno diálogo travado entre o escritor e o andarilho transparece a perturbação mental deste e sua revolta com o mundo. O momento foi de temor para o autor, pois o andarilho queria fumar, mas não tinha papel. Então, Sanches Neto, arrancou uma folha e deu a ele. Teria que se aproximar dele. Assim o fez e volta para uma certa distância a que já se encontrara anteriormente. Conforme o escrito, “subi o barranco com um medo tolo e preconceituoso, de ser agarrado traiçoeiramente pelo trecheiro. Sempre estamos temendo aquilo que nos nega” (p.75)

O traço da realidade mais pura e cruel que cerca qualquer viajante, é a visão de algo ou alguém desconhecido, estranho, misterioso no percurso feito. Causa medo, perturbação emocional. O viajante-autor, nesse ponto do percurso, depara-se com essas sensações, embora sejam passageiras.

Esse contato próximo aponta, também, algumas considerações sobre os aspectos circundantes do real e do poético na obra de Sanches Neto, pois segundo o próprio escritor, “não existe o mundo real, o que existe é o nosso olhar que inventa” (p. 22). Estando numa estrada (real), haveria “material humano colorido” (p. 22) para ele perceber o mundo ao redor dela, para perceber o seu magnetismo?

*Muitas margens: sete dias na rodovia* é uma obra de literatura. Diferentemente de um relato antropológico, ou de uma reportagem, é pelo olhar poético de um escritor que as margens reais da rodovia assumem significação expressiva. Através desse olhar poético, ele deixa inscrito em uma obra o seu afeto por uma específica região do Paraná. É a poetização de uma rotina percorrida durante anos, enquanto estudava em Curitiba.

Além de rever os espaços geográficos conhecidos, alguns vívidos, outros dormentes em sua memória, ele dá espessura a paisagens marginais e as do seu entorno, utilizando-se de haicais brasileiros. Forma poética de métrica e acentuação adaptada, que tem como tema a natureza:

Bandeiras da paz  
 No barranco da rodovia  
 açucenas brancas acenam (p. 12)

Assim, a percepção poética começa a se delinear para a descrição do pequeno cotidiano da rodovia, agora, com transcendência literária. Enfim, estava se desenhando a terceira dobra da estrada.

Ao todo, são cinquenta haicais e, muitos deles, foram escritos à beira dos rios que cortam o trajeto. O escritor faz dessa escritura poética da rodovia uma reverência metafórica à natureza e às paisagens ocultas dela, pois muitas dessas paisagens são ignoradas pelos que passam pela rodovia. Por isso esse caráter poético: a descortinação da realidade cotidiana para uma paisagem cheia de significados.

Alto da serra  
 Para si mesmas  
 as flores se embelezam (p. 55)

## Uma adaptação fílmica

Atualmente, o leitor/espectador depara-se com adaptações presentes nas telas do cinema e da televisão, no teatro, nos textos mais variados, nos jogos virtuais e interativos.

Segundo Linda Hutcheon (2013, p. 59), “as histórias são, de fato, recontadas de diferentes maneiras, através de novos materiais e em diversos espaços culturais”.

A adaptação fílmica do conto de Guimarães Rosa, *A terceira margem do rio*, do livro *Primeiras estórias*, atrai a atenção de todos aqueles que se dedicam ao estudo da obra desse renomado autor brasileiro. Trata-se de um texto bastante enigmático em que um narrador conta a estranha história de seu pai, que decidiu viver dentro de um rio, a bordo de uma canoa, nunca mais retornando à família nem para a vida comum. É um texto célebre com adaptação fílmica para a televisão.

Filme produzido com a participação do Polo de cinema e vídeo Da Secretaria de Cultura e Esporte de Brasília, Distrito Federal, Banco de Brasília S/A, Prefeitura Municipal de Paracatu, Minas Gerais, Ministério da Cultura.

Uma produção de Ney Sant'Anna, editado por Regina Filmes, com Ilya São Paulo, Sonjia Saurin, Maria Ribeiro, Barbara Brant, Mariani Vicentini, Chico Diaz, Henrique Rovira, Gilson Moura, Mario Lute e Waldir Onofre, direção de Nelson Pereira dos Santos. Música de Milton Nascimento.

O conto homônimo *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa, propicia uma leitura comparativa com a do Sanches Neto, pois a busca por uma poesia, por uma outra margem poética aparece em ambos. Na primeira, temos um escritor que poetiza um percurso de rotina; no segundo, um pai que sai da rotina, que busca uma outra margem.

É um pai que abandona a família e o seu entorno para viver em uma canoa, no meio do rio. Todos estranham a sua atitude, pois o pai sempre fora “ordeiro”. Com o tempo, a família cresce, a filha casa e leva a mãe com ela, outro irmão também se muda, somente o narrador-personagem, outro filho. Este, obstinado por entender o pai, não descuida dele. Num ato de desespero, grita para o pai que tomará o seu lugar na canoa, mas foge, apavorado, desiste da ideia.

Como adaptação fílmica, a produção de Nélsion é um objeto de arte que transcende as possíveis e óbvias leituras do conto de Guimarães Rosa, como o êxodo desordenado de famílias do meio rural para a cidade, em busca de uma vida melhor, ou como a intertextualidade com a *Arca de Noé*, passagem bíblica do Antigo Testamento.

O filme propõe uma leitura que transcende o visível e aposta na capacidade de entendimento de que o espectador já tenha lido o conto. Dessa forma, ele reaviva a memória cultural desse espectador, fazendo com este intertextualize com situações já vivenciadas, para que haja um entendimento do filme.

Segundo Hutcheon, “as novas tecnologias eletrônicas redimensionaram o que podemos chamar de fidelidade à *imaginação* -

em vez da óbvia fidelidade à *realidade* - , indo além das técnicas prévias de animação e efeitos especiais”(2013, p.55, ênfase no original), ou seja, a adaptação para o cinema ou para outras mídias não tem a intenção de reproduzir fielmente a realidade da obra em questão para as telas.

Entretanto, há pontos convergentes, pois na adaptação fílmica e no conto escrito, o filho tem a mesma postura de renúncia e foge, assustado, ao ver a aproximação do pai com a canoa, para que ambos troquem de lugar. Assim como também se identificam as passagens que os membros da família casam-se, mudam-se para outros lugares, mas o filho mais velho permanece na continuidade da vida do pai, nessa terceira margem, que é o rio que ele escolhera. O olhar paterno, então, direciona-se para a busca de espessura e significado para a própria vida.

Enfim, essa produção fílmica apresenta muitos pontos em comum com o texto escrito; as imagens dizem para o espectador o que a leitura do texto realiza no imagético do leitor.

## Considerações finais

As duas obras referida, neste trabalho, possuem o mérito de despertar a atenção do leitor/espectador que aprecia as produções literárias brasileiras.

A obra de Miguel Sanches Neto preconiza a revisitação, com um olhar poético, num percurso de Rodovia do Café. É a busca pela outra margem. É o retorno à rotina com ressignificação poética. No conto A terceira margem do rio, o pai vai até o meio do rio, no qual se transcende numa O que se destaca em *Muitas margens: sete dias na rodovia* são os elementos internos e externos à obra. A inter e paratextualidade, a realidade e o entorno que a circunda, na rodovia, a dimensão da própria poesia, assim como alguns pontos conflituantes e coincidentes narrados na sequência discursiva Elementos esses que colaboram para a textualidade global, com elaboração da forma e do conteúdo. É, sem dúvida, uma



leitura que merece mais atenção e detalhamento de recursos estético-discursivos de que o autor se apropria para conferir à obra a literariedade consagrada.

Os grandes criadores do cinema também merecem créditos, pois sempre se espera um resultado positivo na adaptação de grandes cânones, no caso, Guimarães Rosa. No caso de *A terceira margem do rio*, nota-se a de preservação circundantes da história, não menos importantes, que remetem o espectador à obra escrita.

Ambas as obras merecem relevância no contexto cultural porque proporcionam a fruição de sequências narrativas literárias no mais elevado grau de expressividade poético-semântica e de efeitos das interseções entre as duas mídias artísticas.

---

#### Nota

<sup>1</sup> Michel de Certeau refere-se ao alto do World Trade Center para falar do arrebatamento do domínio da cidade (este livro foi escrito antes do atentado 11 e de setembro). Porém, a partir deste exemplo, falo em nome de todo o projeto urbanístico moderno com seus altos prédios “seguros” planejados pela modernidade, que ao mesmo tempo distancia os indivíduos.

#### Referências

COMPANGON, Antoine. O trabalho da citação. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

GENETTE, Gérard. Palimpsestos: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. Paratextos editoriais. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

KOCH, Ingedore G. Villaça et ali. Intertextualidade: diálogos possíveis. São Paulo: Cortez, 2008.

KRISTEVA, Julia. Semiótica do romance. Lisboa: Arcádia, 1977.

ROSA, João Guimarães. Primeiras Estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998

SAMOYAULT, Tiphaine. A intertextualidade. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANCHES NETO, Miguel. Muitas margens: sete dias na rodovia. Curitiba: Arte & Letra, 2014.

#### Filmografia

A TERCEIRA margem do rio. Direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos. 1994. 1 filme (90 min), color.