

ISSN: 2446-9270

**X Seminário de Pesquisa
II Encontro Internacional**
Pós-Graduação em Letras Uniandrade
VII Jornada Intermídia

ANAIIS

26 A 28 DE SETEMBRO DE 2018

Mais informações

41 3219 4290
www.uniandrade.br
uniandradeoficial

APOIO

Uniandrade
CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE

Cultura Inglesa



Comissão Institucional

Reitoria

José Campos de Andrade Filho

Pró-Reitoria de Graduação, Pesquisa e Extensão

Mari Ellen Campos de Andrade

Coordenação do Mestrado em Teoria Literária

Brunilda T. Reichmann

Secretaria do Programa

Mariane Dias de Mello

Coordenação do X Seminário de Pesquisa II Encontro Internacional VII Jornada Intermídia

Greicy Pinto Bellin

Vice-coordenação do X Seminário de Pesquisa e II Encontro Internacional VII Jornada Intermídia

Brunilda T. Reichmann

Comissão Organizadora

Dr.^a Anna Stegh Camati

Dr.^a Ângela Maria Rubel Fanini

Dr.^a Celia Maria Arns de Miranda

Dr. Edson Ribeiro da Silva

Dr.^a Mail Marques de Azevedo

Dr.^a Miriam de Paiva Vieira

Dr. Otto Leopoldo Winck

Dr. Paulo Henrique Sandrini

Dr.^a Sigrid Renaux

Dr.^a Thaïs Flores Nogueira Diniz

Dr.^a Verônica Daniel Kobs

Comissão Científica Nacional e Internacional

Dr.^a Ana Luiza Ramazzina Ghirardi (UNIFESP)

Dr.^a Camila Augusta Pires de Figueiredo (UFMG)

Dr.^a Fernanda Teixeira de Medeiros (UERJ)

Dr. Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University)

Dr. Jürgen E. Müller (University of Bayreuth)

Dr. Lars Elleström (Linnaeus University)

Dr. Leonardo Carneiro Bérenger (PUC-RIO)

Dr.^a Liana de Camargo Leão (UFPR)

Dr.^a Marcia do Amaral Peixoto Martins (PUC-RIO)

Dr.^a Marcia Maria Valle Arbex (UFMG)

Dr.^a Miriam de Paiva Vieira (UFMG)
Dr.^a Odile Cisneros (University of Alberta)
Dr. Randal Johnson (University of California, Los Angeles)

Capa, Diagramação, Transcrição, Tradução e Revisão

Camila Augusta Pires de Figueiredo (UFMG)
Celia Regina Celli (UNIANDRADE)
Daniel Augusto Zanella (UNIANDRADE)
Fernanda C. S. Oliveira Dante (UNIANDRADE)
Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)
Jaqueline Kupka (UNIANDRADE)
Nathally Angélica Pzrybycien (UNIANDRADE)
Rosângela Janea Rauen (UNIANDRADE)

ISSN: 2446-9270

SUMÁRIO

PALESTRA E MESAS-REDONDAS

IDENTIFICANDO, CONSTRUINDO E TRANSPONDO AS FRONTEIRAS DAS MÍDIAS / 1
Lars Elleström (Linnaeus University)

A PARTILHA DA ÁFRICA NO JOGO *CIVILIZATION V* / 16
Camila Augusta Pires de Figueiredo (UFMG)

TRANSCRIÇÃO – DO FOTOJORNALISMO À CAIXA-MINIATURA / 24
Cássia Macieira (UEMG)

AS MULHERES DE RACHEL DE QUEIROZ / 33
Etel Frota (Academia Paranaense de Letras)

COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS E COORDENADAS

O DIÁLOGO INTERTEXTUAL ENTRE WOODY ALLEN E INGMAR BERGMAN NOS FILMES *A OUTRA* E *MORANGOS SILVESTRES* / 42
Autor: Alexandre da Silva Wolf (UTP/FAE)
Orientadora: Profª Drª Denize Araújo (UTP)

A DESILUSÃO RETRATADA NA OBRA *LUXÚRIA*, DE FERNANDO BONASSI / 54
Autor: André Luiz Knewitz (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª Drª Brunilda Tempel Reichmann (UNIANDRADE)

A IMAGEM SONORA EM *A VELHA*, DE GUIMARÃES ROSA / 64
Autora: Andressa Luciane Matheus Medeiros (UFPR)
Orientador: Prof. Dr. Paulo Astor Soethe (UFPR)

AS ESTÉTICAS CONSTRUÍDAS NAS PONTES ENTRE MULHER E CINEMA, MILITÂNCIA E GÊNERO / 77
Autora: Anna Paula Zétola (UTP)
Orientador: Prof. Dr. Fabio Uchoa (UTP)

O MISE EM ABYME EM “O ESPELHO”, DE MACHADO DE ASSIS / 90
Autora: Cássia Macieira (UEMG)

UM CADÁVER PARA SOBREVIVER: O NÁUFRAGO DA MODERNIDADE LÍQUIDA / 97
Autora: Celia Regina Celli (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª Drª Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE/FAE)

RECURSOS ÉPICOS NO TEXTO *O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO*, DE BERTOLT BRECHT / 110
Autora: Cristiane Fernandes (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª Drª Brunilda Tempel Reichmann (UNIANDRADE)

FRAGMENTO, ESPAÇO E POLIFONIA EM *CONFISSÕES DE RALFO* / 122
Autora: Daiane Carneiro Pimentel (UFMG)
Orientador: Prof. Dr. Luís Alberto Ferreira Brandão Santos (UFMG)

A INSTABILIDADE COMO BARCO: APROXIMAÇÕES ENTRE A *ABADIA DE NORTHANGER* E A HETERONORMATIVIDADE DE JUDITH BUTLER / 133

Autor: Daniel Augusto Zanella (UNIANDRADE)

Orientadora: Profª Drª Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

ESCRITA-DE-SI E RESISTÊNCIA EM *BECOS DA MEMÓRIA* / 143

Autora: Edelzi Koller (UNIANDRADE)

Orientadora: Profª Drª Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

ANÁLISE DA CRÔNICA “A FLOR DO ASFALTO”, DE OTTO LARA RESENDE E A REALIDADE DO TRÂNSITO BRASILEIRO / 152

Autora: Einetes Spada (UNIANDRADE)

“MINHAS QUERIDAS FILHAS, ESSES DOIS THESOUROS DE MINH’ALMA”: O AMOR MATERNO EM JOSEPHINE DE NEUVILLE (1823-1889) / 162

Autora: Elen Biguelini (CHSC-UC)

UM SIMULACRO DE MODERNIDADE EM *MACHADO*, DE SILVIANO SANTIAGO, E *O PASSEADOR*, DE LUCIANA HIDALGO / 171

Autor: Everton Luís Bastos (UTFPR)

Orientadora: Profª Drª Naira de Almeida Nascimento (UTFPR)

“A NOITE DE VALPÚRGIS”, DE HARRY CLARKE / 183

Autor: Fabrício Vaz Nunes (UNESPAR/EMBAP)

TRILOGIA *HOUSE OF CARDS* DE MICHAEL DOBBS: O NASCIMENTO DE UM MONSTRO NA NARRATIVA FICCIONAL E NA SÉRIE DA BBC / 195

Autor: Francis Raime Zagury Matos (UNIANDRADE)

Orientadora: Profª Drª Brunilda Tempel Reichmann (UNIANDRADE)

DA LITERATURA AO CINEMA: CORMAC MACCARTHY E O ESPAÇO DO OESTE / 207

Autor: Francisco Romário Nunes (UFBA)

Orientador: Prof. Dr. Décio Torres Cruz (UFBA)

“LIKE SOFTEST MUSIC TO ATTENDING EARS!”: ROMEU E JULIETA – AO SOM DE MARISA MONTE, ANÁLISE DE UMA ADAPTAÇÃO / 219

Autores: Gabriel Leibold Leite Pinto e Ana Cristina Menezes (PUC-RIO)

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Bérenger (PUC-RIO)

A MORTE NOS CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES: UMA REFLEXÃO EXISTENCIAL / 229

Autora: Gabriela Bastos Cordeiro Tremba (UTFPR)

Orientador: Prof. Dr. Rogério Caetano de Almeida (UTFPR)

LUPUS IN FABULA: INTERTEXTUALIDADES EM *FÁBULAS* / 235

Autora: Gabriela Chiva de Sá e Santos (UFPR)

Orientadora: Profª Drª Patrícia da Silva Cardoso (UFPR)

TODOS OS CAMINHOS LEVAM A MARLEY? UMA REFLEXÃO DE TRÊS CANÇÕES A PARTIR DE METÁFORAS VISUAIS NA CASA MUSEU BOB MARLEY / 248

Autor: Gildeon Alves dos Santos (UFBA)

Orientadora: Profª Drª Sílvia Maria Guerra Anastácio (UFBA)

MIRA SCHENDEL: A FORMA PLÁSTICA COMO INSTRUMENTO MULTISSÍGNICO / 258

Autora: Giovana Luersen Chaves (FAE)
Orientadora: Prof^ª Dr^ª Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE/FAE)

JANE EYRE NO CINEMA: UMA ADAPTAÇÃO DO ROMANCE DE CHARLOTTE BRONTË / 265

Autora: Giselle Andrade Pereira (UFC)
Orientadora: Prof^ª Dr^ª Fernanda Maria Abreu Coutinho (UFC)

LAVOURA ARCAICA NO DIVÃ: QUESTÕES SOBRE A FUNÇÃO PATERNA / 275

Autor: Gledson Marcelo Brugnolo dos Santos (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof^ª Dr^ª Brunilda Tempel Reichmann (UNIANDRADE)

RECORDAR, ESCREVER E ELABORAR: A FUNÇÃO TERAPÊUTICA DO DIÁRIO / 287

Autor: Gledson Marcelo Brugnolo dos Santos (UNIANDRADE)
Orientador: Prof. Dr. Edson Ribeiro da Silva (UNIANDRADE)

UM CORPO QUE CAI E TRÁGICA OBSESSÃO: DIÁLOGOS CINEMATOGRAFICOS / 299

Autor: Guilherme Gonçalves Velho (FARESC)
Orientadora: Prof^ª Solange Viaro Padilha (FARESC)

O FIGURINO EM *SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO*, DE MICHAEL HOFFMANN / 309

Autor: João Carlos dos Passos (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof^ª. Dr^ª Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

LITERATURA LATINO-AMERICANA: PERSPECTIVA LOCALISTA E O FANTÁSTICO EM *A GUERRA DO BOM FIM*, DE MOACYR SCLAR / 319

Autora: Leni Dias Fabri (UNIANDRADE)
Orientador: Prof. Dr. Otto Leopoldo Winck (UNIANDRADE)

A MULHER DE TRINTA ANOS DA PERSPECTIVA DOS ESTUDOS FEMINISTAS E DE GÊNERO / 333

Autora: Liliana Nakakogue (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof^ª. Dr^ª Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

DA CRISE DO ROMANCE À CRISE DO DRAMA: O ÉPICO BRECHTIANO NO COLETIVO DE TEATRO ALFENIM / 341

Aluna: Luana Suellen Abreu Paes (UEM)
Orientador: Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory (UEM)

“A BELA E A ADORMECIDA”: UMA (SUB)VERSÃO DO CONTO DE FADAS / 353

Autora: Luísa Faria de Almeida Braga (UFMG)
Orientadora: Prof^ª. Dr^ª Miriam de Paiva Vieira (UFSJ)

HAG-SEED: UM OUTRO HIPERTEXTO DE *A TEMPESTADE* / 366

Autora: Luísa Machado Osório Pereira (UFMG)
Orientadora: Prof^ª Dr^ª Thaís Flores Nogueira Diniz (UNIANDRADE)

VISÃO DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL NO FILME *TÚMULO DOS VAGALUMES* / 374

Autora: Luiza Pires Bastos (UTP)
Orientadora: Prof^ª. Dr^ª Denise Guimarães (UTP)

ENTRE RUÍNAS, ESTILHAÇOS E SILÊNCIOS: UMA LEITURA DE PARTES DA COMPOSIÇÃO ESTÉTICA DE *A CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA* / 386

Autor: Luiz Antônio da Cruz Júnior (UNIFESP)
Orientadora: Prof^a. Dr^a Francine Weiss Ricieri (UNIFESP)

OS FIGURINOS DE HEAD PARA AS HEROÍNAS DE GRACE KELLY EM ALFRED HITCHCOCK / 398

Autora: Manuela Machado Campos Alécio (UNIANDRADE/UTP)
Orientadora: Prof^a Dr^a Sandra Fischer (UNIANDRADE)

SHAKESPEARE EM FESTIVAIS ESCOLARES / 410

Autora: Prof^a Dr^a Márcia Regina Becker (UTFPR)

AS LEITURAS DE ERICO VERÍSSIMO / 419

Autora: Maria Cristina Ferreira dos Santos (UFRGS)
Orientadora: Prof^a Dr^a Maria da Glória Bordini (UFRGS)

CAMINHOS CRUZADOS NA SOLIDÃO: UMA LEITURA DE “O HOMEM DAS MULTIDÕES”, “SÓ!” E DO FILME “O HOMEM DAS MULTIDÕES”, DE MARCELO GOMES E CAO GUIMARÃES / 429

Autora: Maria da Consolação Soranço Buzelin (UNIANDRADE)

LITERATURA E CINEMA: A IMPORTÂNCIA CULTURAL DAS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS / 438

Autora: Mercedes Benigna Campos Rodriguez (UNIANDRADE)

A IMAGEM, A AUTOIMAGEM E O *SELF*: UMA LEITURA DO CONTO “O ESPELHO” DE GUIMARÃES ROSA / 450

Autora: Nathalia Caroline Araújo Ribeiro e Fernandes (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof^a Dr^a Brunilda Tempel Reichmann (UNIANDRADE)

A ESTÉTICA DA FINE NO FILME *VIDAS SECAS* / 458

Autora: Nathally Angélica Przybycien (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof^a Dr^a Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

O SATÃ HEROICO NAS ILUSTRAÇÕES DE WILLIAM BLAKE PARA *O PARAÍSO PERDIDO* / 470

Autora: Patrícia Ribeiro Dantas de Melo e Bertin (UNESPAR/EMBAP)
Orientador: Prof. Dr. Fabrício Vaz Nunes (UNESPAR/EMBAP)

A (DES)NORDESTINIZAÇÃO DA PERSONAGEM MACABÉA EM *A HORA DA ESTRELA*, DE CLARICE LISPECTOR / 481

Autor: Patrícia Ferreira Alexandre de Lima (UFPR)
Orientador: Fernando Cerisara Gil (UFPR)

WILL EISNER EM CENA: O DIÁLOGO MULMIDIÁTICO / 492

Autor: Paulo Silveira Alves (UFPR)
Orientadora: Prof^a Dr^a Célia Arns de Miranda (UFPR)

RELAÇÕES INTERMIDIÁTICAS EM *JAZZ*, DE TONI MORRISON: A (RE) CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE E O PAPEL DA MÚSICA POPULAR / 506

Autora: Prila Leliza Calado (UFPR)
Orientadora: Prof^a Dr^a Célia Arns de Miranda (UFPR)

O ROMANCE COMO DENÚNCIA DA PERVERSA LÓGICA DE EXCLUSÃO SOCIAL EM
VIDAS SECAS, DE GRACILIANO RAMOS / 519

Autora: Priscila Célia Giacomassi (UFPR)

DIÁRIO DA QUEDA: MEMÓRIA E ESQUECIMENTO / 533

Autora: Renata Silva Dias Pereira de Vargas (UFSC)

ESCRITA DE SI NA VOZ DE OUTROS: A AUTOFIÇÃO EM MÚLTIPLAS VOZES NO
ROMANCE *VERÃO*, DE J. M. COETZEE / 542

Autor: Rodrigo Engelbert (UNIANDRADE)

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

ROMANCE *FLORES RARAS E BANALÍSSIMAS* REVISITADO NO FILME *FLORES RARAS* /
555

Autora: Rosana Araújo da Silva Amorim (UFBA)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sílvia Maria Guerra Anastácio (UFBA)

O GRANDE GATSBY: UMA REFLEXÃO SOBRE A PROPOSIÇÃO ESTÉTICA NA
ADAPTAÇÃO DE BAZ LUHRMANN / 567

Autora: Rosângela Borges Teixeira Fayet (UNIANDRADE)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

AS MARCAS DE BRECHT NO FILME *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* / 579

Autora: Rosenilda Fernandes Chagas (UNIANDRADE)

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

POR UMA LINGUAGEM EM ESPIRAL: A INTERMIDIALIDADE COMO EXPANSÃO DO
MUNDO CODIFICADO / 587

Autor: Sérgio Ricatieri Filho (UTFPR)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Anuschka Reichmann Lemos (UTFPR)

HUMBERTO MAURO E A RECONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA DO POVO BRASILEIRO
ATRAVÉS DO CINEMA / 596

Autor: Sérgio Roberto Vieira Martins (UTP)

ENVOLVIMENTO EMOCIONAL E DISTANCIAMENTO CRÍTICO NO FILME *CIDADE DE
DEUS* / 603

Autora: Simone Adriana Pinto de Oliveira (UNIANDRADE)

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

PINA BAUSCH: DANÇA-TEATRO COMO FORMA DE EXPRESSÃO DA
DRAMATICIDADE HUMANA / 618

Autora: Simone Koehler (UNIANDRADE)

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

FAROESTE CABOCLO E *DOZE FLORES AMARELAS*: DA ABSTRAÇÃO MUSICAL À
CONCRETUDE IMAGÉTICA / 625

Autora: Prof.^a Dr.^a Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE/FAE)

DUALIDADE DO NOVO GÓTICO E PLURALIDADE *CROSS-MEDIA* NA MINISSÉRIE
VADE RETRO / 638

Autora: Prof.^a Dr.^a Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE/FAE)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Patrícia da Silva Cardoso (UFPR)

*VIAJANDO COM CHARLEY E UM DIÁRIO RUSSO: CARACTERÍSTICAS DO CONTRATO
COM O LEITOR EM NARRATIVAS DE VIAGEM CONTEMPORÂNEAS / 650*

Autora: Zípora Dias Vieira (UNIANDRADE)

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

PALESTRA E MESAS-REDONDAS

IDENTIFICANDO, CONSTRUINDO E TRANSPONDO AS FRONTEIRAS DAS MÍDIAS

Lars Elleström (Universidade Linnaeus, Suécia)
Tradução de Camila Figueiredo (Editora UFMG)

RESUMO: Este artigo se concentra na necessária – mas sempre problemática – noção das fronteiras das mídias, que há muito tem sido examinada pelos estudos intermediáticos. Minha observação inicial é a de que é impossível transitar no ambiente material e mental de determinado sujeito sem categorizar objetos e fenômenos; sem as categorizações tudo seria um borrão – difícil de entender e de explicar. No entanto, a categorização exige fronteiras, e as fronteiras podem e devem sempre ser questionadas. A área de comunicação não é uma exceção: por um lado, é necessário categorizar as mídias em tipos; por outro lado, não fica claro como essas categorizações devem ser feitas. Meu objetivo não é argumentar a favor ou contra certas formas de se classificar as mídias comunicativas, mas tentar explicar algumas das funções e limitações das fronteiras midiáticas. Argumento, resumidamente, que existem diferentes tipos de fronteiras de mídias e, portanto, diferentes tipos de mídias. Se essas diferenças não forem reconhecidas, a compreensão da categorização das mídias permanecerá confusa. Enquanto algumas fronteiras midiáticas são relativamente estáveis, outras estão mais sujeitas a mudanças; portanto, as fronteiras das mídias podem ser entendidas como sendo tanto identificadas quanto construídas. No entanto, no final, praticamente todas as fronteiras das mídias podem ser superadas por meio de nossas capacidades cognitivas cross-modais.

Palavras-chave: fronteiras de mídias, tipos de mídia, categorização, intermedialidade, multimodalidade, cross-modalidade, iconicidade

Este artigo se concentra na necessária – mas sempre problemática – noção das fronteiras das mídias, que há muito tem sido examinada pelos estudos intermediáticos e que é também central para a minha própria pesquisa. Não é meu objetivo argumentar a favor ou contra certas formas de se classificar as mídias comunicativas. Em vez disso, vou tentar explicar algumas das funções e limitações das fronteiras das mídias e discutir a relatividade da categorização das mídias. Empregarei conceitos que comecei a examinar já há uma década, mas também incluirei refinamentos e ideias recentemente desenvolvidas sobre a natureza das mídias e suas inter-relações. Começarei com algumas discussões sobre a inevitabilidade de categorizar as mídias por meio das fronteiras midiáticas, seguindo com uma visão geral dos diferentes tipos de fronteiras das mídias e concluirei com uma explicação de como as fronteiras das mídias podem ser superadas.

1 Categorizando mídias por meio de fronteiras de mídias

É virtualmente impossível transitar no ambiente material e mental de determinado sujeito sem categorizar objetos e fenômenos; caso contrário, tudo seria um borrão – difícil de entender e de explicar. No entanto, a categorização exige fronteiras – ou pelo menos zonas fronteiriças –, e as fronteiras podem e devem sempre ser questionadas. A área de comunicação não é uma exceção: por um lado, é necessário categorizar de alguma forma as mídias em tipos e, por outro lado, não fica claro como essas categorizações devem ser feitas.

Produtos de mídia

O que é então categorizado em comunicação? Sugiro que um elemento central para categorização na ampla área de comunicação é o *produto de mídia* entendido como uma entidade única em contraste com os tipos de mídias. Ao referir-se a “uma palestra”, um indivíduo refere-se a um produto de mídia específico – ou, na terminologia de Irina Rajewsky, uma “configuração midiática” (2010) – e, ao referir-se a “falar”, refere-se a um tipo de mídia.

Minha sugestão é usar o termo “produto de mídia” para denotar o estágio intermediário que permite a transferência do aporte cognitivo, ou “significado”, da mente de um produtor para a mente de um perceptor (ELLESTRÖM, 2018). Os produtos de mídia podem ser formados por substâncias não-corporais ou corporais (incluindo a matéria proveniente diretamente de um corpo) ou por uma combinação destas. Isso significa que a mente do produtor pode, por exemplo, usar tanto uma matéria não-corporal (como o papel de uma carta escrita) ou seu próprio corpo e suas extensões imediatas (como fala e gestos) para formar os produtos de mídia. Além disso, o corpo do perceptor pode ser usado para mediar produtos de mídia; por exemplo, o produtor pode executar uma pintura na pele do perceptor ou empurrá-lo(a) gentilmente para comunicar o desejo de que ele(a) se mova um pouco. Além disso, outros corpos, como os corpos dos atores, podem ser usados como produtos de mídia. Em contraste com estudiosos influentes como Marshall McLuhan, que conceituam as mídias como as “extensões do homem” em geral (1994 [1964]), eu defino os produtos de mídia como “extensões da mente” no contexto da comunicação inter-humana.

Uma vez que um produto de mídia deve ser compreendido como uma função e não como uma propriedade essencial, praticamente qualquer existência material pode ser usada como um, incluindo não apenas objetos sólidos, mas todos os tipos de fenômenos físicos que podem ser percebidos pelos sentidos humanos. Além das formas de produtos de mídia que são mais comumente categorizadas como tal (textos escritos, músicas, diagramas científicos, avisos de advertência, sinais de trânsito etc.), há uma lista interminável de formas de objetos físicos, fenômenos e ações que podem funcionar como produtos de mídia, uma vez que são percebidos ELLESTRÖM, Lars. Identificando, construindo e transpondo as fronteiras das mídias, 2018, p. 1-15.

em situações e ambientes que estimulam a interpretação em termos de comunicação. Estes incluem toques, piscadas, tosses, refeições, cerimônias, decorações, roupas, penteados e maquiagem. Além disso, cachorros, garrafas de vinho e certos tipos, marcas e designs de carros podem funcionar como produtos de mídia para comunicar a abrangência de certos valores ou simplesmente riqueza, por exemplo. No âmbito de um teste, tanto as filmagens das câmeras de vigilância quanto as palavras faladas das testemunhas funcionam como produtos de mídia, bem como impressões digitais, amostras de DNA e manchas de sangue apresentadas pelo promotor.

Assim, não existe um produto de mídia “como tal”. Nem mesmo um texto escrito é um produto de mídia em si, argumento; somente quando sua função de transferir o aporte cognitivo entre as mentes é realizada é que ela pode ser conceituada como um produto de mídia. O arqueólogo que inspeciona as marcas em um osso e acredita que elas são causadas por raspagem acidental não está envolvido na comunicação. Se o arqueólogo acredita que as marcas são algum tipo de letra em uma língua desconhecida, ele pode estar envolvido em uma comunicação elementar na medida em que se percebe uma intenção comunicativa. Se as marcas forem decifradas, uma comunicação mais complexa poderá ocorrer. Se a decifração se mostrar errada, a crença de que a comunicação ocorreu é uma ilusão. Casos de fronteira como esses poderiam, é claro, ser exemplificados também pela interação cotidiana entre pessoas que podem ou não estar enganadas sobre a importância de todos os tipos de movimentos, olhares e sons.

Dada essa conceitualização, é inútil tentar distinguir entre existências físicas que são e que não são produtos de mídia reais. O importante é antes ter uma noção clara das propriedades das existências físicas que conferem a função dos produtos de mídia a elas. Tais propriedades não estão presentes de forma clara. Para perceber algo como um produto de mídia, é preciso observar certos tipos de fenômenos no mundo. Assim como os humanos têm sido capazes de se comunicar uns com os outros há milhares e milhares de anos, essa observação é parcialmente passada pela hereditariedade, mas é também profundamente formada por fatores culturais e pela experiência de transitar no ambiente de cada indivíduo. O conhecimento das tradições de performance musical, por exemplo, leva a uma atenção específica a certos detalhes, enquanto outros podem ser ignorados; assim, ruídos acidentais e gestos aleatórios podem ser descartados como irrelevantes para a comunicação musical e não como parte do produto da mídia.

O conhecimento mais prático do ambiente normalmente nos faz prestar atenção ao que acontece na tela de um aparelho de televisão, e não na sua parte de trás. Se o televisor é usado em uma instalação artística, no entanto, ou se um técnico em manutenção tenta explicar por que ele não funciona apontando para determinados dispositivos, é possível que a parte de trás deva receber alguma atenção, a fim de alcançar a função de um produto de mídia. Portanto, os produtos de mídia devem ser entendidos como entidades culturais que são muito dependentes da

práxis social. Eles são formados pela atenção seletiva (frequentemente compartilhada) em áreas sensorialmente perceptíveis que são consideradas relevantes para alcançar a comunicação.

Modalidades de mídia

Apesar da natureza complexa dos produtos de mídia, é perfeitamente possível categorizá-los de várias maneiras. Uma discussão sobre a categorização da mídia requer atenção adequada às qualidades básicas dos produtos de mídia, compreendidos como entidades intermediárias físicas que permitem a transferência de aporte cognitivo, ou “significado”, entre pelo menos duas mentes. Isso envolve qualidades que devem ser entendidas como situadas dentro do alcance do puramente material ao puramente mental; qualidades que envolvem propriedades físicas, bem como processos cognitivos. Sugeri anteriormente que o conceito de *modalidades de mídia* pode ser útil para entender essas qualidades e suas inter-relações (ELLESTRÖM, 2010). Esse conceito também é útil para explicar as fronteiras básicas das mídias e, portanto, a categorização das mídias. Por isso, apresentarei aqui seus contornos.

Sugiro que todos os produtos de mídia, sem exceção, possam ser analisados em termos de quatro tipos de traços básicos – ou, em outras palavras, quatro modalidades de mídia. Três dessas modalidades são pré-semióticas, o que significa que elas cobrem traços de mídia que estão envolvidos na significação – a criação de aporte cognitivo na mente do perceptor – embora não sejam qualidades semióticas em si mesmas. As três modalidades não são, portanto, *a-semióticas*; elas são *pré-semióticas*, o que significa que os traços que elas abrangem estão fadados a se tornar parte do semiótico assim que a comunicação for estabelecida. Os traços pré-semióticos dizem respeito aos fundamentos da *mediação*, o que significa dizer que são condições necessárias para que qualquer produto de mídia seja formado no mundo exterior e, portanto, para que qualquer comunicação seja realizada.

As três modalidades de mídia pré-semiótica são a modalidade material, a modalidade espaçotemporal e a modalidade sensorial. Os produtos de mídia são todos materiais no sentido natural de que podem ser, por exemplo, sólidos ou não-sólidos, ou orgânicos ou inorgânicos, e traços comparáveis como estes pertencem à modalidade material. Pode também ocorrer de todos os produtos de mídia terem características espaçotemporais, o que significa que tais produtos que não têm pelo menos uma extensão espacial ou temporal são inconcebíveis; portanto, a modalidade espaçotemporal consiste em traços de mídia comparáveis, como temporalidade, estase, espacialidade bidimensional e espacialidade tridimensional. Além disso, os produtos de mídia devem alcançar a mente por meio de pelo menos um sentido; assim, a percepção sensorial

é o denominador comum dos traços midiáticos pertencentes à modalidade sensorial – os produtos midiáticos podem ser visuais, auditivos, táteis e assim por diante.

A quarta modalidade midiática é a modalidade semiótica que abrange os traços midiáticos relativos à *representação* e não à *mediação*. Enquanto os traços semióticos de um produto midiático são menos palpáveis que os pré-semióticos, e na verdade são inteiramente derivados deles (porque diferentes tipos de mediação têm diferentes tipos de potencial semiótico), eles são igualmente essenciais para a realização da comunicação. As configurações sensoriais midiadas de um produto de mídia não transferem nenhum aporte cognitivo até que a mente do perceptor as compreenda como sinais. Em outras palavras, as sensações são insignificantes até que sejam entendidas como representando algo através de interpretações inconscientes ou conscientes. Isso quer dizer que todos os objetos e fenômenos que atuam como produtos de mídia têm traços semióticos por definição.

De longe, o esforço mais bem-sucedido para definir as formas básicas de criar sentido em termos de signos é a tríade inicial de Charles Sanders Peirce, o ícone, o índice e o símbolo. Esses três tipos básicos de signos são definidos com base na relação entre entidades representativas e representadas e podem ser entendidos como habilidades cognitivas fundamentais. Os ícones representam seus objetos (mentais ou materiais) baseados na similaridade; os índices fazem isso com base na contiguidade; e símbolos dependem de hábitos ou convenções (PEIRCE, 1932, CP2.247-249 [c.1903]; ELLESTRÖM, 2014a, p. 98-113). Considero a iconicidade, a indicialidade e a simbolicidade como os principais traços de mídia na modalidade semiótica, o que significa que nenhuma comunicação ocorre a menos que um aporte cognitivo seja criado por meio de pelo menos um dos três tipos de signos (ícones, índices e símbolos).

Como nos traços pré-semióticos, os traços semióticos de um produto de mídia oferecem certas possibilidades e estabelecem algumas restrições. Obviamente, qualquer que seja o aporte cognitivo, ele não pode ser livremente criado com base em qualquer tipo de sinal. Por exemplo, os signos icônicos da música podem representar sentimentos complexos e estruturas de movimento que, provavelmente, são em grande parte inacessíveis aos signos simbólicos do texto escrito; por outro lado, sinais simbólicos escritos podem representar argumentos e a aparência de objetos visuais com uma precisão muito maior em comparação com ícones auditivos. Exemplos flagrantes como esses são apenas a ponta do iceberg em termos de (in)capacidades de signos baseados em similaridade, contiguidade e hábitos ou convenções, respectivamente. Portanto, a transferência comunicativa do aporte cognitivo por meio de um produto de mídia torna-se possível – mas é também profundamente limitado – pelos traços semióticos da mídia.

ELLESTRÖM, Lars. Identificando, construindo e transpondo as fronteiras das mídias, 2018, p. 1-15.

Os traços básicos dos produtos de mídia podem, assim, em alguns detalhes, ser mapeados com a ajuda da estrutura conceitual das modalidades de mídia. Cada produto de mídia é formado por meio de uma combinação específica de *modos* de modalidades; um produto de mídia pode ser, por exemplo, sólido, bidimensional, visual e icônico. Isso significa que, muitas vezes, vários produtos de mídia compartilham, de várias maneiras, traços básicos de mídia, ou *modos de modalidade*, com outros produtos de mídia. O conceito de modalidades de mídia, portanto, apoia parcialmente as ideias de que as mídias sempre contêm outras mídias (MCLUHAN, 1994 [1964], p. 8, 305), ou de que as mídias sempre são mídias mistas (MITCHELL, 2005, p. 257, 260). No entanto, as mídias são misturadas de maneiras muito diferentes. Embora o conceito de modalidades de mídia seja fundamental para compreendermos como as mídias estão emaranhadas umas nas outras, ele também esclarece que as mídias às vezes *não* estão realmente contidas em ou misturadas com outras mídias.

Também deve ser notado que os produtos de mídia são mais ou menos multimodais no nível de pelo menos algumas das quatro modalidades, o que significa que elas incluem, por exemplo, tanto o modo visual quanto o modo auditivo, tanto o modo icônico quanto o simbólico, ou ambos os modos espacial e temporal. Meu conceito de multimodalidade é, portanto, mais específico do que o usado na chamada semiótica social (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001) e inclui a multimodalidade material, espaçotemporal, sensorial e semiótica. Penso que é justo dizer que todas as mídias são multimodais no que diz respeito à modalidade semiótica, enquanto alguns tipos de mídia, como jogos de computador e teatro, são multimodais no nível de todas as quatro modalidades.

2 Dois tipos diferentes de fronteiras de mídia

No final, cada produto de mídia é único. No entanto, espécies pensantes como os humanos possuem uma grande necessidade de categorizar as coisas; caso contrário, não seríamos capazes de transitar no mundo ou de nos comunicar de forma eficiente. Portanto, também categorizamos os produtos de mídia e, como geralmente acontece com a classificação em geral, nossas categorias de mídia são geralmente bastante fluidas. No entanto, pensar em termos de modalidades de mídia é útil para entender as diferenças e similaridades das mídias e, portanto, para entender como as fronteiras fundamentais das mídias podem ser estabelecidas. Mas a história não acaba aí. Algumas categorizações são mais sólidas e estáveis do que outras porque dependem de fatores, em parte, diferentes. Existem simplesmente diferentes tipos de fronteiras de mídias e, portanto, diferentes tipos de categorias de mídias.

Tipos de mídias básicas e qualificadas

É por isso que acho útil trabalhar com as duas noções complementares de *tipos de mídias básicas* e *tipos de mídias qualificadas* (ELLESTRÖM, 2010). Às vezes nós prestamos atenção principalmente às características mais básicas dos produtos de mídia e os classificamos de acordo com suas propriedades materiais, espaçotemporais, sensoriais e semióticas mais proeminentes. Pensamos, por exemplo, em termos de imagens fixas (na maioria das vezes entendidas como produtos de mídia tangíveis, planos, estáticos, visuais e icônicos). Isso é o que chamo de uma mídia básica (um tipo básico de produto de mídia), que é relativamente sólido por causa de seus traços fundamentais perenes.

No entanto, essa classificação básica às vezes não é suficiente para capturar propriedades de mídia mais específicas. O que fazemos então é qualificar a definição do tipo de mídia que buscamos e acrescentar critérios que estão além das modalidades das mídias básicas; também incluímos todos os aspectos sobre como os produtos de mídia são produzidos, situados, usados e avaliados no mundo. Tendemos a falar sobre um tipo de mídia como algo que tem certas funções ou que começa a ser usado de uma certa maneira em um determinado momento e em um certo contexto cultural e social. Podemos querer delimitar o foco para imagens estáticas que, digamos, são feitas à mão por pessoas muito jovens – desenhos infantis. Isso é o que chamo de uma mídia qualificada (um tipo qualificado de produto de mídia), que é mais fluida do que a mídia básica da imagem estática simplesmente porque os critérios específicos adicionados são mais vagos do que aqueles capturados pelas modalidades de mídia. Por exemplo, pode ser difícil chegar a um acordo sobre o que realmente é um desenho feito à mão: desenhos feitos em computadores ou rabiscos na parede devem ser incluídos? E quando é que uma criança não é mais uma criança, mas sim um jovem adulto? A noção de infância varia significativamente entre as culturas e também muda ao longo do tempo, sem contar as diferenças individuais na maturidade. Os limites das mídias qualificadas são assim obrigados a ser ambivalentes, debatidos e mudados muito mais do que os limites das mídias básicas.

Tipos de mídias qualificadas incluem categorias como música, pintura, programas de televisão, artigos de notícias, artes visuais, mensagens em código Morse, linguagem de sinais e e-mail. Embora normalmente sejam concebidos com base em um ou vários tipos de mídias básicas e, portanto, possam ter certa estabilidade, os aspectos qualificadores não são, é claro, inscritos eternamente, mas formados por convenções (cf. a definição de Wolf de uma mídia como “um meio de comunicação convencionalmente distinto, especificado não apenas por canais particulares [ou um canal] de comunicação, mas também pelo uso de um ou mais sistemas semióticos servindo para a transmissão de ‘mensagens’ culturais” [1999, p. 35-36]).

Em resumo, então: tipos de mídias que são principalmente identificados por suas aparências modais são chamados de *mídias básicas*. A classificação das mídias básicas é relativamente *estável*. Mídias formadas culturalmente, como formas de arte que dependem também de aspectos qualificadores são chamadas de *mídias qualificadas*. A classificação das mídias qualificadas é relativamente *instável*. Isso quer dizer que as fronteiras das mídias podem ser mais fortes e mais fracas – ou, em outras palavras: as fronteiras das mídias podem ser entendidas como sendo tanto identificadas quanto construídas. Se essa diferença não for reconhecida, a compreensão da categorização da mídia permanecerá confusa.

Relações intermediáticas em sentido restrito e em sentido amplo

A partir dessa distinção entre pelo menos dois tipos diferentes de fronteiras de mídias, conclui-se que as relações intermediáticas podem ser compreendidas de pelo menos duas maneiras diferentes. Pensar em relações intermediáticas num sentido restrito e em um sentido amplo é útil para desembaraçar a intricada noção de atravessar as fronteiras midiáticas.

As relações intermediáticas num sentido restrito denotam as relações entre tipos de mídias básicas diferentes (ou entre produtos de mídia pertencentes a diferentes tipos de mídias básicas) – isto é, relações entre tipos de mídias baseadas em diferentes modos de modalidade. Isso envolve transgredir fronteiras de mídias relativamente fortes ao se mover entre elas.

Relações intermediáticas em sentido amplo denotam as relações entre tipos de mídias qualificadas diferentes (ou entre produtos de mídia pertencentes a diferentes tipos de mídias qualificadas) nos casos em que não há diferenças nos modos de modalidade presentes. Várias mídias qualificadas são baseadas nos mesmos modos de modalidade; consequentemente, elas pertencem à mesma mídia básica e suas inter-relações são intermediáticas apenas em um sentido amplo. Isso envolve a transgressão de fronteiras midiáticas relativamente fracas ao se mover entre elas. Por exemplo, os dois tipos de mídias *poesia escrita* e *artigo acadêmico* são qualificados de maneiras muito diferentes, embora ambos sejam tipicamente compreendidos como consistindo de sinais visuais, estáticos e simbólicos que são sequencialmente decodificados a partir de uma superfície plana. Enquanto a inter-relação entre poesia e artigo acadêmico é intermediática em um sentido amplo, não é intermediática em um sentido restrito. Seções de poesia podem, de maneira relativamente simples e sem modificar os modos de modalidade, ser incorporadas em artigos acadêmicos (e vice-versa).

As relações intermediáticas em um sentido restrito tratam, portanto, em grande medida, de “encontrar” ou identificar fronteiras de mídias entre mídias básicas. As relações intermediáticas em um sentido amplo são mais uma questão de “inventar” ou construir as fronteiras de mídias entre mídias qualificadas.

3 Transpondo as fronteiras midiáticas

O cruzamento de fronteiras de mídias pode ser entendido como o fenômeno por meio do qual um determinado produto de mídia pode ser classificado de diferentes maneiras. Um determinado artefato sólido tridimensional pode, por exemplo, ser classificado tanto como uma escultura artística quanto como um objeto de adoração religiosa, o que significa que, em um sentido amplo, transpõe fronteiras de mídias *qualificadas*. Isso é possível porque os processos qualificadores de produtos de mídia são amplamente abertos, sobrepostos e alterados.

Capacidades cognitivas cross-modais

No entanto, quero aqui enfatizar algumas capacidades cognitivas fundamentais que explicam como as fronteiras de mídias *básicas* podem ser superadas em um sentido restrito: as capacidades cognitivas cross-modais. No final, teoricamente todas as fronteiras de mídias podem ser transpostas até certo ponto, embora certamente não completamente, por meio de nossas capacidades cognitivas cross-modais. Elas são, portanto, fundamentais para entender todas as formas de relações intermediárias.

O termo “cross-modal” pode ser usado de várias maneiras. No contexto da comunicação, geralmente se refere a conexões entre os sentidos. No entanto, em consonância com o conceito de modalidade de mídia, “cross-modal” para mim refere-se ao cruzamento de todas as formas de modos pré-semióticos.

Mais especificamente, então, a cross-modalidade deve aqui ser compreendida como *representação cross-material, cross-espacotemporal e cross-sensorial por meio da iconicidade, indicialidade ou simbolicidade*. Por exemplo, produtos de mídia sólidos podem representar objetos não-sólidos, produtos de mídia estáticos podem representar objetos temporais e produtos de mídia auditivos podem representar objetos visuais – por meio da iconicidade, indicialidade ou simbolicidade. Assim, *diferentes tipos de mídias básicas podem representar parcialmente os mesmos objetos (mentais ou materiais)*. A ideia de um cão correndo, por exemplo, um objeto sólido, orgânico, espacotemporal e em grande parte visual, pode ser representada por uma variedade de diferentes mídias básicas – não apenas mídias sólidas, orgânicas, espacotemporais e visuais. Isto é o que quero dizer quando afirmo que fronteiras de mídias básicas podem ser atravessadas por meio de capacidades cognitivas cross-modais: nossas mentes são, até certo ponto, capazes de pular de um modo para outro no ato de representação.

Inicialmente, minha descrição dos modos material, espacotemporal e sensorial tinha o objetivo de esclarecer as propriedades básicas dos produtos de mídia. No entanto, como acabamos de demonstrar, é claro que esses modos também podem ser usados para caracterizar os *objetos* dos produtos de mídia – o que eles representam, o que eles suscitam na mente do

ELLESTRÖM, Lars. Identificando, construindo e transpondo as fronteiras das mídias, 2018, p. 1-15.

perceptor. Enquanto objetos representados, tais como conceitos abstratos, podem ter um caráter quase puramente cognitivo, objetos que se fazem presentes à mente na significação podem também ser mais ou menos concretos e físicos. Uma pintura de um rosto representa um rosto porque as características da pintura são semelhantes às características dos rostos físicos reais, pois são armazenadas como lembranças em nossas mentes (ELLESTRÖM, 2014a). Assim, os produtos de mídia têm certos traços materiais, espaçotemporais e sensoriais e, da mesma forma, os objetos que eles representam iconicamente, indicialmente ou simbolicamente podem ter ou os mesmos ou outros traços materiais, espaçotemporais e sensoriais – ou podem ainda ter uma natureza cognitiva.

As capacidades cross-modais de nossas mentes, portanto, possibilitam uma certa variedade de representações cross-modais. Pode ser uma representação simbólica, indicial ou simbólica. Demonstrarei aqui o fenômeno por meio do exemplo da iconicidade cross-modal. Isso implica uma ênfase adicional em alguns conceitos semióticos fundamentais elaborados por Peirce.

Exemplo: Iconicidade cross-modal

A iconicidade deve ser compreendida como a percepção de entidades mentais ou materiais como representações de objetos através de similaridade, o que requer certas habilidades cognitivas. A maior parte da iconicidade é mono-modal, o que significa que o signo ou *representâmen* – “algo que significa algo para alguém em algum aspecto ou capacidade” (PEIRCE, 1932, CP2.228 [c.1897]) – evoca um *objeto* na mente que é do mesmo tipo que o *representâmen* (como algo visual representando algo visual por causa de uma semelhança percebida). No entanto, há também a iconicidade cross-modal (como algo visual representando algo auditivo por causa de uma semelhança cross-modal percebida).

A iconicidade cross-modal é a iconicidade que cruza as fronteiras de diferentes tipos de modos materiais, espaçotemporais e sensoriais – e entre estruturas sensoriais e configurações cognitivas (ELLESTRÖM, 2017). Por exemplo, um signo bidimensional, ou *representâmen*, pode representar um objeto tridimensional (a maioria das fotografias representam o espaço, incluindo a profundidade), e um *representâmen* visual pode representar um objeto auditivo (os pontos e as linhas de uma mensagem Morse podem representar bips curtos e longos). Isso ocorre porque nossa mente, até certo ponto, tem a capacidade de perceber semelhanças não apenas dentro das mesmas, mas também entre diferentes áreas sensoriais e diferentes esferas mentais. Defendo que, aquilo que geralmente é chamado de metáfora, é essencialmente uma iconicidade cross-modal complexa, ou uma iconicidade que atravessa as fronteiras dos domínios cognitivos.

ELLESTRÖM, Lars. Identificando, construindo e transpondo as fronteiras das mídias, 2018, p. 1-15.

Embora haja muita controvérsia sobre por que e como os fenômenos cross-modais surgem, há um grande número de pesquisas que demonstra claramente a sua existência global (ver SPENCE, 2011, para uma visão ampla e ELLESTRÖM, 2017, para mais referências e exemplos). A seguir, apresentarei uma pequena seleção da representação icônica cross-modal.

Iconicidade cross-material. Um exemplo de iconicidade cross-material são as linhas materialmente sólidas em uma tira cômica impressa que representam iconicamente o vento soprando, algo não-sólido. Um desenho consistindo de materialidade inorgânica pode, além disso, representar uma entidade organicamente material, como uma flor. Uma escultura que consiste em uma pedra sem vida pode representar, por semelhança, um corpo humano vivo; ao contrário, em um jogo de charadas, um corpo humano vivo pode representar iconicamente uma pedra sem vida. Outro exemplo de iconicidade cross-material é uma fotografia inorgânica, materialmente sólida, representando um líquido como a água e um corpo humano orgânico (Figura 1).



Fig. 1: Fotografia de uma pessoa na água

Iconicidade cross-espacotemporal. A mesma fotografia (Figura 1) pode ser usada para ilustrar cruzamentos espacotemporais na iconicidade: um representâmen estático bidimensional representa um objeto temporal tridimensional. Considerando que é quase impossível pensar que a pessoa representada na fotografia está cercada por gotas de água imóveis e planas, é quase inevitável adicionar uma terceira dimensão espacial e temporal. Apesar de sua bidimensionalidade restrita, a fotografia se assemelha a uma cena de um mundo quadridimensional.



Fig. 2: Uma partitura musical de Johann Sebastian Bach

Uma partitura de Johann Sebastian Bach (Figura 2) pode servir como outro exemplo de iconicidade cross-espacotemporal, embora esteja claro que ela faz seu trabalho em parte com a ajuda de símbolos: é um representâmen bidimensional e estático que representa um objeto temporal, a música sonora (que sem dúvida também tem certas qualidades espaciais tridimensionais). Da mesma forma, um representâmen bidimensional espacial, mas não temporal, como um gráfico, pode representar um fenômeno temporal, como o aumento da temperatura global na atmosfera.

Deve-se notar que nem sempre é o caso de os representâmens menos complexos representarem objetos mais complexos, como uma tela de cinema bidimensional representando um mundo tridimensional. Também pode ser o contrário: um *tableau vivant* tridimensional pode muito bem representar uma pintura bidimensional (que, por sua vez, pode representar um mundo tridimensional). Em suma, a distinção entre diferentes modos espacotemporais, como a distinção entre diferentes modos materiais, revela não apenas diferenças típicas entre os tipos de mídia, mas também a capacidade de a iconicidade cruzar essas fronteiras.

Iconicidade cross-sensorial/cognitiva. A partitura de Bach (Figura 2) também é uma ilustração da iconicidade de cross-sensorial; um representâmen visual que representa um objeto auditivo – a música sonora. Outro exemplo é a relação icônica bem documentada, por um lado, entre vogais altas ou frontais, proximidade e tamanho pequeno, e, por outro lado, entre vogais baixas ou posteriores, distância e tamanho grande (ANDERSON, 1998, p. 212). Trata-se de um som que representa fenômenos que são visuais, mas também de certa forma hápticos. O campo da iconicidade cross-sensorial é rico e inclui produtos de mídia com elementos claramente indiciais. Com o auxílio de uma termocâmera, por exemplo, é possível criar ícones visuais de objetos que são detectados pelo calor. Curiosamente, a iconicidade também pode cruzar as

fronteiras entre os sentidos humanos e os sentidos que apenas outros animais possuem – ou entre os sentidos reais e puramente hipotéticos. Ícones visuais podem representar formações de luz ultravioleta que podem ser vistas por zangões, mas não por nós. Como esse tipo de luz é espalhado em um campo espacial de uma maneira semelhante à luz comum, a fotografia ultravioleta nos ajuda a entender mais ou menos como seria perceber a luz ultravioleta de verdade. As representações modernas do espaço sideral também deixam claro que superfícies visuais podem ser usadas para representar, por meio da similaridade, fenômenos físicos como tipos extremos de radiação eletromagnética – fenômenos físicos que não podem ser percebidos por nenhum órgão sensorial, mas que podem ser registrados por instrumentos sofisticados.

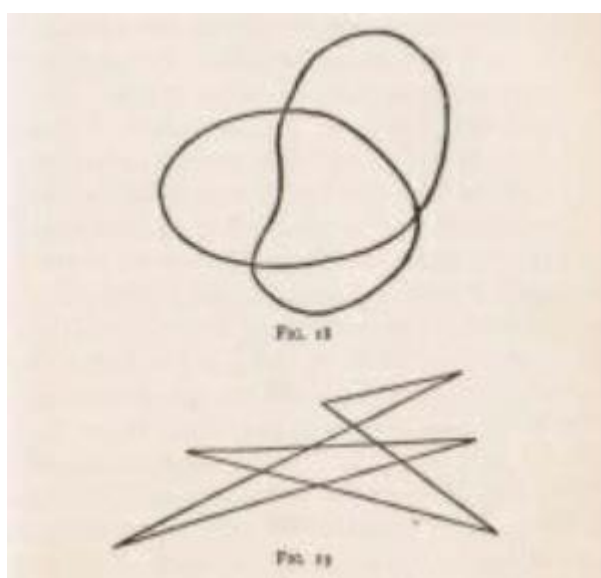


Fig. 3: “Maluma” e “takete” (KÖHLER, 1929, p. 242)

Interconexões visuais e auditivas provavelmente formam a área cross-sensorial mais investigada. Já no início do século XX, o influente psicólogo da Gestalt, Wolfgang Köhler, argumentou que existem certas semelhanças entre experiências através de diferentes órgãos dos sentidos (1929, p. 242). Ele apresentou as famosas formas “maluma” e “takete” (Figura 3), ilustrando nossa forte tendência a perceber semelhanças entre o som da palavra sem sentido *maluma* e formas visuais arredondadas, e entre o som da palavra sem sentido *takete* e formas angulares. Desde então, essas palavras e formas têm sido usadas em diversas variações para inúmeras verificações empíricas de semelhanças percebidas entre formas auditivas e visuais – em diferentes culturas e idiomas.

Deve-se notar que há também pesquisas sobre correspondências entre percepções sensoriais e categorias cognitivas. Investigações iniciais indicaram que humores (suscitados pela música ou por palavras) claramente correspondem a certas cores (ODBERT; KARWOSKI; ELLESTRÖM, Lars. Identificando, construindo e transpondo as fronteiras das mídias, 2018, p. 1-15.

ECKERSON, 1942). A iconicidade cross-modal deve, portanto, incluir o cruzamento entre a percepção sensorial e o domínio mais puramente cognitivo. Por exemplo, um gráfico visual pode descrever não apenas fenômenos concretos como a flutuação do calor, mas também fenômenos abstratos, como a inflação econômica. Da mesma forma, as formas auditivas na música podem representar movimentos mentais, como experiências e sentimentos. Com isso, a pessoa está apenas a um pequeno passo da iconicidade, onde tanto o representâmen quanto o objeto possuem uma natureza cognitiva. Isso é frequentemente chamado de pensamento metafórico.

Transformações de mídia

Todas essas capacidades cognitivas cross-modais, que possibilitam a representação cross-modal, podem enfraquecer as fronteiras das mídias básicas. Embora as mídias básicas sejam diferentes de formas relativamente estáveis, todas elas carregam o potencial de superar essas diferenças. Isso significa, mais especificamente, que as *transformações de mídia* são possíveis graças às capacidades cross-modais: até certo ponto, e certamente não sem consequências, as mídias podem *representar outros tipos de mídia* e objetos representados podem ser transmidiados entre diferentes tipos de mídia – o que significa que eles podem ser *representados novamente por outros tipos de mídia* (ELLESTRÖM, 2014b). Dadas as capacidades cross-modais do cérebro, a representação e a transmídiação das mídias para além das fronteiras das mídias básicas são, em certa medida, possíveis, comuns e, de fato, produtivas. Sem essas capacidades, a comunicação cotidiana não funcionaria e os fenômenos artísticos, como a éfrase e a adaptação, certamente não existiriam.

Referências

- ANDERSON, E. R. *A Grammar of Iconism*. Madison/Teaneck: Farleigh Dickinson University Press, 1998.
- ELLESTRÖM, L. The modalities of media: A model for understanding intermedial relations. In: Elleström, L. (Ed.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, p. 11-48.
- _____. Material and mental representation: Peirce adapted to the study of media and arts. *The American Journal of Semiotics*, v. 30, p. 83-138, 2014a.
- _____. *Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics among Media*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014b.
- ELLESTRÖM, Lars. Identificando, construindo e transpondo as fronteiras das mídias, 2018, p. 1-15.

_____. Bridging the gap between image and metaphor through cross-modal iconicity: An interdisciplinary model. In: ZIRKER, A. et al. (Ed.). *Dimensions of Iconicity: Iconicity in Language and Literature*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, v. 15, p. 167-190, 2017.

_____. Modelling human communication: mediality and semiotics. In: OLTEANU, A.; STABLES, A.; BORȚUN, D. (Ed.). *Meanings & Co.: The Interdisciplinarity of Communication, Semiotics and Multimodality*. Cham: Springer, 2018, p. 7-32.

KÖHLER, W. *Gestalt Psychology*. New York: Horace Liveright, 1929.

KRESS, G.; van Leeuwen, T. *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Hodder Arnold, 2001.

MCLUHAN, M. *Understanding Media: The Extensions of Man* [1964]. Cambridge/London: MIT Press, 1994.

MITCHELL, W. J. T. There are no visual media. *Journal of Visual Culture*, v. 4, p. 257-266, 2005.

ODBERT, H. S.; KARWOSKI, T. F.; ECKERSON, A. B. Studies in synesthetic thinking: I. Musical and verbal associations of color and mood. *Journal of General Psychology*, v. 26, p. 153-173, 1942.

PEIRCE, C. S. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, v. 2, ed. C. Hartshorne e P. Weiss. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1932.

RAJEWSKY, I. O. Border talks: The problematic status of media borders in the current debate about intermediality. In: ELLESTRÖM, L. (Ed.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, p. 51-68.

SPENCE, C. Crossmodal correspondences: A tutorial review. *Attention, Perception, & Psychophysics*, v. 73, p. 971-995, 2011.

WOLF, W. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi, 1999.

ELLESTRÖM, Lars. Identificando, construindo e transpondo as fronteiras das mídias, 2018, p. 1-15.

A PARTILHA DA ÁFRICA NO JOGO *CIVILIZATION V*

Camila Augusta Pires de Figueiredo (Editora UFMG)

RESUMO: *Civilization V* é um jogo eletrônico de estratégia em que cada jogador representa o líder de uma certa nação e precisa governá-la durante milhares de anos, num mapa em formato de hexágonos, conjugando certas habilidades como força militar, expansão populacional, diplomacia e economia, a fim de alcançar a vitória. Interessa-nos aqui, especificamente, a segunda expansão do jogo, intitulada *Brave New World*, lançada em 2013, e seu cenário “Scramble for Africa”, baseado na verdadeira partilha da África que ocorreu entre 1880 e 1910, período em que diversas potências europeias colonizaram quase a totalidade do continente africano. Investigaremos primeiramente as especificidades da mídia dos jogos de computador, em especial do subgênero 4X dos jogos de estratégia, para em seguida questionarmos a pertinência de conceitos relacionados aos estudos de intermedialidade como “transposição”, “reescrita” e “adaptação” à maneira como os eventos históricos relacionados à partilha da África são apresentados ou configurados para se submeterem à interação por parte do jogador. Consequentemente, cabe também questionar as possibilidades de uma reescrita da História, caso em que o jogador, em seu papel de colonizador, assume as rédeas da narrativa do jogo.

Palavras-chave: jogos eletrônicos; *Civilization V*; Partilha da África; intermedialidade

O jogo *Civilization V*

Desde a década de 1980, os videogames têm ocupado um papel relevante na indústria do entretenimento e já não são tão raros os congressos e as publicações acadêmicas que se voltam, cada vez mais, ao estudo da influência cultural e econômica dessa mídia no cenário contemporâneo.

Civilization V é um jogo de estratégia do gênero 4X (*exploit, expand, explore, exterminate*) criado em 2010 no qual o jogador toma o controle de um povo e o lidera através de um determinado período de tempo, num mapa baseado em hexágonos. Cada jogador representa um líder de uma certa nação ou civilização, e precisa tomar decisões e guiar o crescimento desta ao longo do tempo. O jogo começa com a fundação de uma pequena e primitiva cidade, e o jogador precisa administrar unidades que representam civis e militares, mandando-os realizar diversas atividades, como: explorar novas terras, fundar cidades, batalhar contra unidades inimigos, melhorar a terra, lidar com a diplomacia com outras civilizações. O vencedor é a civilização com maior número de pontos depois de 100 turnos.

A primeira expansão do jogo, intitulada *Gods & Kings*, foi lançada em 2012. Várias novas civilizações foram adicionadas nesse primeiro pacote: Bizantinos, Celtas, Países Baixos, Cartago, Maias, Monarquia de Habsburgo, Etiópia, Espanha, Hunos e Suécia.

A segunda expansão, intitulada *Brave New World*, foi anunciada em 2013 e incluiu nove outras civilizações: Portugal, Brasil, Polônia, Zulus, Assíria, Indonésia, Marrocos, Veneza, Etiópia e os Shoshones.

O *Scramble for Africa* – que, em português, ficou conhecido como Partilha da África – é um cenário dentro do pacote de expansão *Brave New World*, baseado na verdadeira partilha da África que aconteceu de 1880 a 1910, período em que as potências europeias – Grã-Bretanha, França, Portugal, Alemanha, Itália, Bélgica e Espanha – colonizaram a totalidade do continente africano (com exceção da Etiópia e da Libéria).

Há 12 civilizações no *Scramble for Africa*, representadas por seus respectivos líderes: Bélgica: Leopold II (1835-1909); Os Boers: Paul Kruger (1825-1904); Inglaterra: Victoria (1819-1901); Egito: Ismail Pasha (1830-1895); Etiópia: Menelik II (1844-1913); França: Jules Grevy (1807-1891); Alemanha: Otto von Bismarck (1815-1898); Itália: Giuseppe Garibaldi (1807-1882); Marrocos: Hassan I (1873-1894); Os Otomanos: Abdul Hamid II (1842-1918); Portugal: Maria Pia (1847-1911); Os Zulus: Cetshwayo (1826-1884). Observa-se, já de início, uma preocupação dos desenvolvedores em selecionar figuras políticas relevantes relativamente contemporâneas, ou seja, que viveram na mesma época, que coincide também com a época em que a verdadeira Partilha da África aconteceu.

Além dos personagens históricos, o jogo também fornece informações sobre a geografia e a história das civilizações envolvidas. Em um menu chamado Civilopedia, o jogador tem acesso a informações relacionadas às regras e recursos do jogo (unidades, recursos, edificações), bem como a uma seção dedicada às informações históricas e geográficas. Por exemplo, quando buscamos saber mais sobre a cidade de Ouagadougou (hoje capital de Burkina Faso), vemos o seguinte quadro:

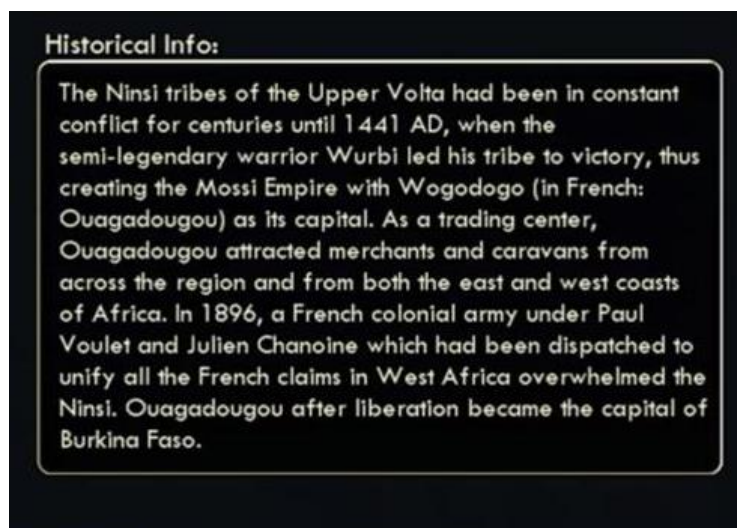


Fig. 1: Informação histórica sobre a cidade de Ouagadougou.
Fonte: Jogo eletrônico *Civilization V*

Neste estudo proponho um breve exame a respeito das regras e recursos desse cenário do jogo para, em seguida, pensar a relação entre ele e o episódio histórico da Partilha da África. Investigarei primeiramente as especificidades da mídia dos jogos de computador, em especial

FIGUEIREDO, Camila Augusta Pires de. A partilha da África no jogo *Civilization V*, 2018, p. 16-23.

deste como um jogo de estratégia, para em seguida questionar a pertinência de conceitos relacionados aos estudos de intermedialidade como “transposição”, “reescrita” e “adaptação” à maneira como os eventos históricos relacionados à partilha da África são apresentados ou configurados para se submeterem à interação por parte do jogador. Consequentemente, cabe também questionar as possibilidades de uma reescrita da História, caso em que o jogador, em seu papel de colonizador ou colonizado, assume as rédeas da narrativa do jogo.

A jogabilidade em *Civilization V*

Entre os estudiosos do campo chamado *Game Studies*, há uma corrente que aborda os jogos a partir da perspectiva da narratologia, ou seja, com o foco em suas estruturas narrativas ou na história que cada jogo conta. Do outro lado dos *Games Studies*, os ludologistas concentram-se na mecânica dos jogos (*game play*) e em sua jogabilidade, em outras palavras: na estrutura, nas regras e no design do jogo, elementos que influenciam a experiência do jogador ou a maneira como ele interage com o jogo.

Ao contrário, por exemplo, de jogos de ação, em *Civilization V* a narrativa não é uma dimensão tão relevante, já que não há uma linha cronológica a ser seguida: o propósito do jogo é o desenvolvimento de uma nação com a derrota de rivais e, nesse processo, não há ações narrativas pré-definidas ou fases que precisam ser vencidas. Assim, considerando a análise que pretendo fazer e as ferramentas narrativas que o jogo oferece, proponho aqui um exame a respeito das regras e recursos do jogo para, em seguida, pensar a relação entre ele e o episódio histórico *Scramble for Africa*.

Examinando a mecânica do jogo, observam-se alguns elementos específicos a esse cenário que serão cruciais para determinar o desenrolar da ação:

1. Cada civilização tem suas unidades específicas. Por exemplo, França e Portugal tem unidades de exploradores e arqueólogos, outras civilizações não possuem tais grupos, mas possuem outros em contrapartida.
2. Através do recurso “turismo”, inédito até esse cenário, uma civilização pode espalhar sua cultura ao redor do mundo e dominar outras nações. Com essa possibilidade, artistas, escritores e músicos podem criar obras de arte que são colocadas em museus, óperas e bibliotecas. Todos esses artefatos colaboram para aumentar o turismo e consequentemente a cultura de um país.
3. As nações são divididas em três grupos, e a maneira como elas adquirem pontos também varia:
 - a. as civilizações europeias (Bélgica, Portugal, Itália, Alemanha, Inglaterra, França) recebem pontos extras se conseguirem adquirir artefatos e se descobrirem maravilhas naturais (Lago Victoria, Fonte do Nilo, As minas do Rei Salomão, Monte Kilimanjaro);
 - b. as civilizações do norte da África ganham pontos se tiverem ouro (Egito, Marrocos, Otomanos);

- c. e as subsaarianas (Etiópia, Boers, Zulu), se conseguirem gerar cultura.
- 4. As civilizações europeias não podem declarar guerra umas às outras. As do norte da África também não. Portanto, somente podem guerrear entre si as nações subsaarianas.

Também chama a atenção, ainda no âmbito da mecânica do jogo, as ferramentas criadas para os avatares. O avatar, de acordo com Britta Neitzel, possui uma dupla funcionalidade: trata-se de uma representação do jogador, mas também uma figura ficcional do mundo do jogo. Ou seja, como uma figura ficcional, ele permite ao jogador exercer um papel (NEITZEL, 2015, p. 590-591). Em *Civilization V*, no entanto, o avatar não é apenas uma representação de uma figura ficcional, mas também de uma figura histórica relevante. No jogo, cada avatar fala na sua língua nativa, opção que foi elogiada por críticos e jogadores por aumentar a verossimilhança do jogo com o episódio histórico. Por outro lado, a reutilização de figuras de avatares de outros cenários e pacotes de expansão foi bastante criticada. Para Jules Grevy, por exemplo, foi utilizada a mesma figura de Napoleão Bonaparte:



Fig. 2: Jules Grevy como Napoleão Bonaparte
Fonte: Jogo eletrônico *Civilization V*

Além disso, a caracterização desses líderes das nações também é decisiva para a experiência do jogador: cada um dos líderes que o jogador pode escolher tem uma personalidade única, determinada por uma combinação de “temperamentos” numa escala de um a dez. Existem 25 temperamentos, agrupados em categorias que incluem crescimento, expansão, ampla estratégia, preferências militares, reconhecimento, reconhecimento naval, entre outros. Além das diferentes combinações de temperamentos possíveis, há também um nível de dificuldade para cada líder no jogo. Assim, pode-se jogar, por exemplo, com Otto von Bismarck no nível “Príncipe”, “Rei”, “Imperador”, entre outros.

Jogando, adaptando ou reescrevendo a História?

Examinando as regras impostas ou recursos oferecidos e a influência deles na jogabilidade, percebe-se que, para ganhar o jogo, é necessária uma mudança na estratégia dependendo de cada grupo ou avatar escolhido pelo jogador.

Por exemplo, caso a civilização escolhida tenha sido a europeia, a tática mais eficaz para terminar em primeiro lugar é a de fazer alianças, expandir territorial e militarmente e derrotar os inimigos mais fortes do outro grupo no menor tempo possível. Essa tática garante a descoberta de recursos naturais (que fornece pontos extras) e a expansão territorial, por meio da exterminação dos povos mais fracos.

Ao contrário da estratégia para os europeus, a tática para as civilizações africanas do norte do continente não é expandir seus territórios, mas manter a paz e as estruturas de defesa. A ideia é produzir ouro sem chamar a atenção ou parecer atrativo a nenhuma outra civilização. Fazer alianças de comércio e estabelecer embaixadas em todos os países, europeus e africanos é uma boa maneira de tentar sobreviver.

Por sua vez, quando começa como uma civilização africana subsaariana, o jogador automaticamente deve lidar com a animosidade das civilizações europeias. Não há tratados, trocas amigáveis, relações diplomáticas. Pelo contrário, sobram atitudes hostis por parte dos líderes de outras nações, que ameaçam: “If you continue to expand your empire in lands I feel are mine it can only ruin the possibility of friendship between us.” Ou ainda: “Your lands belong to me.” A única saída é produzir cultura e, por meio dela, sobreviver, já que é impossível conquistar territórios e construir um forte poder militar como nação africana subsaariana.

Como se pode perceber, a escolha de uma ou outra nação é determinante para a experiência que o jogador terá ao longo das cem rodadas do jogo. Isso significa que a narrativa a ser construída pelo jogador será resultado não apenas de suas decisões como líder, mas também das qualidades e configurações técnicas próprias de cada nação.

Mais importante ainda: é possível estabelecer um paralelo entre os papéis dessas nações no jogo e no episódio da partilha da África. Os recursos das nações europeias no jogo correspondem a elas de fato, por exemplo, no que tange à sua força militar. Já as nações africanas são mais fracas se comparadas ao poderio europeu, o que limita sua estratégia de sobrevivência à tentativa de defesa, à criação de alianças ou ainda à sobrevivência de sua cultura, por meio do turismo especialmente. Cabe aqui, portanto, uma crítica à maneira como o jogo foi concebido no que se refere às configurações que pré-estabelecem características e poderes militares, culturais e diplomáticos, já que tais configurações se inspiram os papéis de cada nação no episódio da Partilha da África. Nesse sentido, pode-se afirmar que o jogo simula a repetição de fatos históricos reforçando a violência e a opressão exercidas pelos colonizadores

e a subordinação dos colonizados, sem oferecer ao jogador qualquer possibilidade de explicação ou reflexão crítica sobre esses aspectos.

Mas, se por um lado, fugir dos papéis pré-estabelecidos das nações não é uma opção, por outro, o jogador possui total liberdade para planejar suas ações de combate, defesa e desenvolvimento. Como uma simulação, a cada vez que é jogado, *Civilization V* conta uma história diferente da partilha da África. Não há uma história única, a não ser aquela que o próprio jogador, personificando um avatar, constrói. A História é, portanto, reescrita a cada jogada. Nesse sentido, cabe perguntar: qual a relação entre as diferentes narrativas elaboradas no jogo e os conceitos relacionados aos estudos de intermedialidade como a transposição de mídias e a adaptação? Em outras palavras, poderíamos considerar *Scramble for Africa* uma adaptação da verdadeira partilha da África?

A adaptação no âmbito da intermedialidade se refere a um dos tipos possíveis de transposição de mídia, ou “uma revisitação estendida, deliberada e anunciada de uma obra de arte”, segundo Linda Hutcheon (2006, p. 170). Trata-se, portanto, de um fenômeno que envolve a transformação de um texto-fonte ou hipotexto em um texto-alvo ou hipertexto. Embora tenham se abrigado inicialmente nos departamentos de Literatura das universidades e alcançado reconhecimento como versões derivadas de obras literárias canônicas, já há alguns anos os estudos de adaptação têm se voltado às mais diversas mídias e configurações midiáticas. Prova disso são os exemplos do livro de Hutcheon, que vão de filmes a quadrinhos, de videogames até parques de diversão.

Assim como outros tipos de adaptações possuem diversas formas de interações com seus textos-fonte (por exemplo, homenagem, subversão, modernização), assim também as adaptações em videogame se relacionam de várias maneiras com seus textos originais. A noção mais tradicional é que os jogos adaptam personagens e histórias ficcionais com o objetivo de criar novos produtos para uma determinada franquia. Para isso, programadores e designers devem traduzir narrativas lineares ou propriedades ficcionais estáveis para experiências lúdicas e controladas pelo jogador.¹

No entanto, como explica Kevin Flanagan em “Videogame adaptation”, a fidelidade ao original não costuma ser uma prioridade nas adaptações para jogos eletrônicos (FLANAGAN2017, p. 444). Na maior parte dos jogos adaptados de filmes ou séries de televisão, por exemplo, não há uma repetição das ações da narrativa do hipotexto. A preocupação central dos desenvolvedores dos jogos, segundo Flanagan, está mais na utilização

¹ Há ainda a possibilidade de que os jogos expandam ou completem a narrativa de um filme anterior, prática muito comum chamada de transmídia, conforme conceito utilizado por Henry Jenkins (2009). Neste estudo, porém, nos concentraremos apenas nos jogos que se configuram como adaptação de textos anteriores.

das especificidades da mídia com vistas a garantir uma boa jogabilidade e experiência interativa do que em reproduzir a estética e as convenções da mídia original.

Entretanto, temos aqui um agravante: ao contrário de jogos que adaptam um filme ou um romance, jogos como *Civilization V*, que faz referência a um episódio histórico, ocupam uma posição de tensão entre o que é fato e o que é ficção. Se temos no jogo uma narrativa que é reescrita de maneira diferente a cada jogada, temos então uma diferença irreconciliável entre o *Scramble for Africa* como cenário do jogo e a partilha da África como narrativa histórica. Em outras palavras: se a narrativa simulada muda a cada jogada e a narrativa histórica é inalcançável, poderíamos ainda chamá-la de uma adaptação? Quais seriam neste caso os elementos que nos possibilitariam chamar o jogo de uma adaptação: os países envolvidos, o mapa ou a localização geográfica, os personagens/avatars, ou simplesmente o nome do cenário?

Porém, mais do que afirmar de que se trata de um ou outro fenômeno, considero mais importante e válido estimular a reflexão sobre os limites da adaptação e a estabilidade dos hipotextos. Para isso, podemos nos perguntar, por exemplo: como tratar de uma adaptação ou transposição de algo tão instável quanto uma determinada versão da história, quando o que temos são apenas os relatos que sobreviveram a um episódio em particular? E, mais ainda, como lidar com uma adaptação para um jogo eletrônico, uma mídia que, como já foi dito, tende a privilegiar a experiência do jogador em detrimento da fidelidade à narrativa de um texto anterior?

Apesar de não trazer aqui uma resposta pronta, e de propor mais indagações do que conclusões, uma coisa parece clara: a motivação para o desenvolvimento de um jogo histórico parece se explicar, entre outras coisas, pelo prazer da leitura comparada entre a narrativa “oficial” e a reencenada, ou seja, o prazer de comparar a história que escrevemos ou construímos – com os recursos tecnológicos que temos em mãos ou que nos são oferecidos – e o episódio histórico amplamente conhecido.

Junta-se a esse prazer a liberdade da reescrita. A ideia por trás de jogos como *Civilization V* parece também se propor como uma resposta aos seguintes questionamentos: “E se fosse de outra maneira?”, ou “E se isso não tivesse acontecido exatamente como foi?”, algo semelhante àquilo que inspira a escrita das famigeradas *fan fictions*, ou seja, o desejo de escrever uma história diferente daquela que nos foi em algum momento contada.

Referências

FLANAGAN, K. Videogame adaptation. In: LEITCH, T. *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2017. p. 441-456.

FIGUEIREDO, Camila Augusta Pires de. A partilha da África no jogo *Civilization V*, 2018, p. 16-23.

HUTCHEON, L. *A Theory of Adaptation*. London/New York: Routledge, 2006.

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

NEITZEL, B. Performing Games: Intermediality and Video Games. In: RIPPL, G. (ed.). *Handbook of Intermediality: Literature - Image - Sound - Music*. Berlin: DeGruyter, 2015. p. 584-602.

FIGUEIREDO, Camila Augusta Pires de. A partilha da África no jogo *Civilization V*, 2018, p. 16-23.

TRANSCRIÇÃO – DO FOTOJORNALISMO À CAIXA-MINIATURA

Autora: Prof^a. Dr^a. Cássia Macieira (UEMG)

RESUMO: Na transposição visual da imagem fotojornalística em *storyboard* dramatúrgico e deste, em cenas com dobraduras, no espetáculo em miniatura *Tuíra*: Índia Kaiapó teve-se como premissa não reduzir a complexidade da realidade da vida em uma representação. Na criação das cenas, foi acrescentada à imagem fotojornalística a sonoridade da língua Kaiapó com o compromisso de repetir o gesto político da índia Tuíra. Este gesto foi veiculado e explorado na mídia pela aproximação do facão (terçado) no rosto do diretor da Eletronorte, em 1989, durante a audiência pública em Altamira/PA para discussão/resistência contra a construção da Usina de Belo Monte, localizada no Rio Xingu. Assim, a encenação bem como a adição sígnica visual priorizaram a cosmologia indígena, visando proporcionar a amplificação do texto, assegurando a resistência do gesto de Tuíra. O espetáculo contempla o processo de transcrição e o leitor infantil recupera, pelo procedimento da tradução, a imagem emblemática de Tuíra lutando pelo direito dos povos indígenas. Como resultado poético, tem-se a transcrição da imagem fotojornalística em dramaturgia.

Palavras-chave: adaptação; transcrição; fotojornalismo; intermedialidade.

Discute-se nesta pesquisa o processo poético adotado na montagem *Tuíra*: Índia Kaiapó, espetáculo em caixa-miniatura – da imagem geradora ao *storyboard*, e deste à montagem. A montagem (operação poética) institui-se de um processo de criação com diferentes procedimentos: apropriação (uso) e deslocamento (mudança de contexto) da imagem fotojornalística para a cena, e desta para a imagem recriada com bonecos. Privilegiou-se, assim, que a repúdio à violação dos direitos indígenas continuasse como objeto dinâmico na dramaturgia, visando impactar o público infantil.

Sobre o registro fotojornalístico, tomado como empréstimo ou imagem geratriz²: trata-se de sua inserção à cena tal como é. Na imagem, há o enfrentamento da índia Tuíra (etnia Kayapó/Tu-Irá) ao poderio político-econômico estadual e federal, de mineradores, industriais e empreiteiros, representado pelo diretor da Eletronorte. A fotografia de Paulo Jares³, veiculada tanto nacional quanto internacionalmente, contribuiu para protelar a construção da Usina Hidrelétrica de Belo Monte por uma década. A cena congelada revela o momento em que Tuíra empunhou seu facão (terçado), tocando o rosto do diretor da Eletronorte, quando do Encontro dos Povos Indígenas em Altamira, em 1989, durante audiência pública nesta cidade paraense contra a construção da referida hidrelétrica.

² <https://www.rejectedprincesses.com/blog/modern-worthies/tuira-kayapo>

³ Paulo Jares nasceu em Belém/PA em 1968. Entre 1986 e 1989 foi fotógrafo do jornal *A Província do Pará*, veículo onde foi publicada a foto em questão. Disponível em: <http://www.frmajorana.org.br/2002/p71.html>. Acesso em: 26 mai. 2018.

A imagem fotojornalística revela uma mesa de madeira bruta que configurava a divisão do encontro: o diretor da Eletronorte, José Antônio Muniz Lopes, de um lado, enquanto Tuíra, aos 19 anos, corpo nu, empunhava seu facão contra o rosto dele. Ao lado do diretor e em pé, o marido de Tuíra, Paulinho Paiakã, a observa. Há presença ainda de outras testemunhas. O flagrante foi apontado por alguns jornais como ameaça e, para outros, como defesa em nome da alteridade.

No dia que o engenheiro Muniz compôs a mesa diretora dos trabalhos no ginásio coberto de Altamira, vários índios vieram se manifestar ali mesmo em frente à mesa, alguns falando em sua língua ao microfone e sendo traduzidos. Tu-Ira, prima [esposa] de Paiakan, se aproximou gesticulando forte com seu terçado (tipo de facão com lâmina bem larga, muito usado na mata e na roça, gritando em língua caiapó). Mirou o engenheiro, seu rosto redondo de maçãs salientes, traços de algum antepassado indígena, e pressionou uma e outra bochecha do homem com a lâmina do terçado para espanto geral. Um gesto inaugurador. Situação que merece uma palavra-chave dos índios Araweté da Terra Ipixuna, no médio Xingu, recolhida pelo antropólogo Viveiros de Castro: ‘Tenotã mō significa: o que segue à frente, o que começa’⁴ (FILHO SEVÁ, 2005, p. 32).

O congelamento temporal de Tuíra e seu facão (fotografia) pode ser entendido como “embrião narrativo”, pois foi um vestígio que gerou desdobramentos desse protesto de 1989. Tal resistência imagética voltaria a se repetir, 21 anos depois, registrada em outra fotografia⁵ de Eraldo Peres, durante audiência pública na Comissão de Direitos Humanos do Senado Federal, em Brasília (DF). Esta imagem, mais hierárquica e da época da implantação de Belo Monte, mostra Tuíra agora vestida⁶, em pé, sem facão, gesticulando ao falar com seu opositor, de terno, sentado, Aloysio Guapindaia, diretor da FUNAI, que a ouve. Na foto, outro integrante, sentado, hostil, revela seu desinteresse pela língua Kaiapó. Neste encontro foram confirmadas, pela FUNAI, as mentiras e ocultações sobre a construção da hidrelétrica.

Ao anunciar os investimentos na região ‘em uma defesa apaixonada’, o diretor da Eletronorte é, para a revista, surpreendido com a ação da índia Kaiapó Tuíra. ‘Gritando incompreensíveis frases em Kaiapó – não precisamos de energia, vocês querem tomar a terra do índio, não interessa o progresso –, Tuíra investiu com um terçado, o facão longo utilizado na roça, contra

⁴ “Tenotã mō significa: o que segue à frente, o que começa. Essa palavra designa o termo inicial de uma série: o primogênito de um grupo de irmãos, o pai em relação ao filho, o homem que encabeça uma fila indiana na mata, a família que primeiro sai da aldeia para uma excursão na estação chuvosa. O líder Araweté é assim o que começa, e, não, o que comanda; é o que segue na frente, e, não, o que fica no meio. Toda e qualquer empresa coletiva supõe um Tenotã mō. Nada começa se não houver alguém em particular que comece. Mas entre o começar do Tenotã mō, já em si algo relutante, e o prosseguir dos demais, sempre é posto um intervalo, vago mas essencial: a ação inauguradora é respondida como se fosse um polo de contágio, e, não, uma autorização” (FILHO SEVÁ, 2005, p. 32).

⁵ Foto de Eraldo Peres. Disponível em: <https://noticias.bol.uol.com.br/internacional/2010/02/23/belo-monte-o-brasil-promete-a-primeira-grande-hidreletrica-verde.jhtm?x=-26&y=-272>. Outro ângulo da mesma cena. Disponível em: <http://blogapib.blogspot.com.br/2009/12/conversa-de-surdos.htm>. Acesso em: 20 fev. 2018.

⁶ A vestimenta indígena das mulheres Kaiapós é detalhada na obra *Vida capital* (PELBART, 2003, p. 237).

Muniz Lopes (Veja, 1989, p. 69). Para a publicação, '[...] se um homem branco manuseasse um revólver ao discutir com índio seria certamente acusado de truculento [...]'. Como quem agrediu foi uma índia não faltaram sofisticadas explicações para que o pescoço do diretor da Eletronorte fosse ameaçado pelo facão selvagem. 'Aquilo foi uma lição', explicou o cacique Paulinho Paiacan [...] (Veja, 1989, p. 69). Assim, no discurso de *Veja*, o uso da palavra pelo índio somente pode produzir uma formulação 'sofisticada' quando procura explicar o incompreensível, estando ele nas frases proferidas pela índia Tuíra ou mesmo na ação do seu 'facão selvagem'. Essa 'agressividade da índia', segundo a revista, chegou a Brasília produzindo algumas alterações. Após o ocorrido, os diretores da Eletronorte decidiram não mais usar um grito de guerra Kaiapó – o Kararaô – para dar nome à usina. A partir daquele momento ela passaria a se chamar Belo Monte, mas permanecia inadmissível, para a publicação, qualquer argumento vindo dos índios contra a construção da barragem (SAIDLER, 2017, p. 11).

A similaridade de ambas as fotografias confirma que o modo de resistência de Tuíra fez-se legítimo e necessário e que tal registro está sacralizado, independente da intenção do modo de recepção e produção, poético ou não poético, dos autores das imagens:

Há sempre, além dos objetivos particulares de cada um, uma espécie de dupla vontade global: por um lado, integrar a imagem fotográfica, com suas características próprias, numa espécie de grande amálgama de suportes, como se essa imagem devesse ser dessacralizada, trazida de volta à condição de objeto (quase que de consumo) e até de dejetos, em todo caso, de vestígio e de um ingrediente de composição qualquer; e, por outro, a essa mixagem de materiais [...] (DUBOIS, 1993, p. 268-269).

Tuíra, com seu terçado, confirma que pertence a um senso comum, partilhado no ato de subjetivação realizado em nome da igualdade, e o faz através do que lhe é próprio: agir. Talvez desconheça (ou não) que seu ato denuncia os jogos de poder (dos brancos) que atuam nas relações impostas aos indivíduos (brancos e não brancos), e acabam sendo interiorizados nos sistemas das crenças e dos sentimentos. Para Hanna Arendt (1987), no mundo comum (a comunidade ideal de fala) não há espaço para formas diferenciadas, pois o que se assiste são excessos de assimetrias e acirradas disputas entre as camadas sensíveis de sentido (vozes excluídas) e de dominação (formas autorizadas de discurso).

A atividade política é configurada pela constante tensão entre o dissenso (resistência permanente) e o consenso (ordem estabelecida), na medida em que a pretensa igualdade que deveria existir entre os sujeitos não é conferida. É na percepção sensível que se instaura o dissenso e se percebem os desacordos acerca da situação; o sujeito incluído na comunidade – sujeito político – é o interlocutor em uma cena polêmica de dissenso (MACIEIRA, 2014).

É desse lugar que se torna visível a criação do espetáculo *Tuíra*: do fotojornalismo à ficção pulsionada pela fotografia (signo não-verbal). Tal transposição foi definida por Roman Jakobson como sendo aquele tipo de tradução que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (PLAZA, 2001, Introdução), ou de um sistema de signos para outro; por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema, a pintura, ou vice-versa.

A fotografia midiaticizada tornou-se citação sob a perspectiva de não determinar um lugar para a Índia Tuíra como mártir, porém é notório que qualquer “imagem como choque e imagem como clichê são dois aspectos da mesma presença” (SONTAG, 2003, p. 24), e que todas elas “esperam sua vez de serem explicadas ou deturpadas por suas legendas” (SONTAG, 2003, p. 14). Ao reivindicar a fotografia à tradução intersemiótica, têm-se a ideologia (*ethos*) e o afeto (*pathos*): no aprisionamento e captura da imagem como história, provocando o desencadeamento do processo criativo, e na premissa de arrancar o ‘percepto’ da fotografia, e o ‘afecto’, das afeições, como transição de um estado a outro.

O afecto não é a passagem de um estado vivido a um outro, mas um devir não humano do homem. [...] não é uma imitação, uma simpatia vivida, nem mesmo uma identificação imaginária. Não é a semelhança, embora haja semelhança. É antes uma extrema contiguidade, num enlaçamento entre duas sensações sem semelhança [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 224-25).

Entende-se, então, que na produção poética do mini espetáculo houve diferentes processos: iniciou-se com a apropriação da imagem, inserindo-a tal como é, porém, a mudando de contexto para, em seguida, gerar um novo “texto-alvo” (cena teatral). Como resultado, deu-se uma operação dialógica ou procedimento **tradutório** pela apropriação e citação da imagem na cena teatral em outro contexto semiótico e adicionado à sonoridade. E de **transcrição** ou novo “texto” intersemiótico, referente à criação das cenas com bonecos, levando a caixa-miniatura *Tuíra*: Índia Kaiapó à condição de visibilidade.

Tal tradução intersemiótica (ou re-imaginação) “apologiza”, “propagandeia” e “prega” a insatisfação pela barbárie de Belo Monte, ainda que longe de alcançar a cosmologia indígena: nela, o tempo se orienta e atualiza o presente. Para os Kaiapós, “o mero contar, a mera recitação de um mito significa relembrar e meditar sobre a essência daquilo que é, sobre o próprio ser e os motivos transcendentais de sua razão (...)” (LUKESCH, 1976, p. 236). A luta contra a Usina de Belo Monte continua mesmo porque a hidrelétrica gera muito menos energia do que prometeram, e por isso se torna um dever político acompanhar e apontar a “barbárie”.

As discussões sobre Belo Monte⁷ (ou Kararaô) ocorrem desde o governo militar, em 1975. Para sua efetiva construção, tomaram-se 100 km do Rio Xingu – morada de povos

⁷ “Há um conjunto de planejamentos estratégicos do governo federal que prevê a implantação de 30 hidrelétricas até 2020 na área correspondente à Amazônia legal, de um total de 48 usinas a serem instaladas em todo o Brasil, como parte do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC), do Plano Decenal de Energia (2011-2020) e do Plano Nacional de Energia. O novo desenvolvimentismo brasileiro reforça o papel do território amazônico enquanto fronteira de expansão do capitalismo, pela exploração dos recursos agrominerais e hídricos, projetando a instalação de hidrelétricas nos principais rios amazônicos (Araguaia, Madeira, Tapajós, Teles Pires, Tocantins e Xingu) como medidas necessárias para a seguridade energética da nação. A UHE Belo Monte só entrou em processo de planejamento efetivo

indígenas – visando à obtenção de lucro para empresas de alumínio e ao abastecimento de energia para o centro-sul do país. Trata-se da maior obra do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) do governo federal, transformando o rio em um “mercado megawatts (MW) e kilowatts (kW)” ou “lobby hidrelétrico”, dando continuidade ao modelo colonialista, no Brasil.

Projetada para ser instalada no rio Xingu, a 40 km rio abaixo da cidade de Altamira, estado do Pará, na região conhecida por Volta Grande (área em que o rio dá um giro de quase 270 graus e tem desnível de mais de 100 metros), [Belo Monte] tem potência instalada de 11.233 MW, sendo a maior usina hidrelétrica inteiramente brasileira e a terceira maior do mundo, porém com capacidade média de apenas 4.428 MW, ou seja, 39% do potencial máximo, devido à redução da vazante do Xingu nos períodos de junho a outubro, conhecida localmente como época do verão amazônico (OLIVEIRA, 2013, p. 290).

A apropriação dessa região transformada em hidrelétrica infelizmente teve o apoio do IBAMA⁸. A hidrelétrica de Belo Monte foi instalada na Amazônia, na Volta Grande do Rio Xingu, na cidade de Altamira/PA, à custa de diferentes modos de violação, e permeada por um processo de desenvolvimento contraditório. Altamira, sob a perspectiva fisiográfica do Vale do Xingu (vegetação, recursos hídricos e relevo), tem, segundo o IBGE, 159.533,328 Km², um dos maiores municípios⁹ do mundo e com presença de 16 etnias indígenas, excluídas dos processos decisórios. Sobre essas etnias, entende-se que o “Parque Indígena do Xingu engloba, em sua porção sul, a área cultural conhecida como Alto Xingu, formada pelos povos Aweti, Kalapalo, Kamaiurá, Kuikuro, Matipu, Mehinako, Nahukuá, Naruvotu, Trumai, Wauja e Yawalapiti¹⁰”.

Muitos conflitos ambientais acabam resultando em luta, uma vez que são decididos, estrategicamente, a partir da ‘noção de verdade’ dos grupos de políticos e empreiteiros envolvidos, baseada em discursos de eficácia, produtividade e rendimento financeiro local e global, impondo-se como força hegemônica e ignorando as propriedades alheias, em nome de uma dada ‘razão’.

De acordo com Zhouiri, nos espaços da audiência pública, que são praticamente a única oportunidade de se ter de fato a possibilidade de opinar e ‘participar’, ocorre um ‘jogo de cenas’ que forja uma aparência ‘democrática e participativa’ com relação a decisões. Como a própria antropóloga relata, são audiências programadas enquanto o próprio processo de licenciamento já está em curso; ocorrem de forma contrária, uma vez que deveriam anteceder todo um processo de avaliação e de validade e mesmo levar em consideração as propostas e decisões indicadas pela sociedade civil (BARAÚNA; MARIN *apud* ZHOURI, 2011, p. 95).

para construção em 2005, após ser definida como a “menina dos olhos” do PAC do governo Lula” (OLIVEIRA, 2013).

⁸ “O IBAMA (2010) destaca que o licenciamento é um processo que estabelece condições, restrições e medidas para proteger o meio ambiente, em três etapas distintas: (I) Licença prévia – LP; (II) Licença de instalação – LI; (III) Licença de operação – LO” (FAINGUELERNT, 2016, p. 260).

⁹ Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pa/altamira/panorama>. Acesso em: 20 fev. 2018.

¹⁰ Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Xingu>. Acesso em: 20 fev. 2018.

Apesar da “recente e imatura” democracia brasileira, a lógica desenvolvimentista permanece na Amazônia, apesar dos diferentes governos e do tempo transcorrido (FAINGUELERNT, 2016, p. 260). Desde a década de 1970, neste contexto perverso, castanheiros, indígenas, ribeirinhos, seringueiros, quilombolas, ambientalistas e o Movimento Xingu Vivo para Sempre (MXVPS) lutaram contra a implementação do projeto da hidrelétrica de Belo Monte no rio Xingu.

No entanto, a história mostra que a luta tem sido em vão, tomando por base a intervenção dos últimos governos brasileiros em Belo Monte: na gestão de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), a usina foi reconhecida como estratégica pelo Conselho Nacional de Política Energética (CNPE) para o desenvolvimento da hidroeletricidade até 2010. Durante o mandato de Luís Inácio Lula da Silva (2003-2010), produziu-se o relatório *O Lugar da Amazônia no Desenvolvimento do Brasil*. Belo Monte, após a concessão para sua instalação, em 2011, está erguida, e desde então várias ações judiciais foram impetradas por ambientalistas e procuradores públicos, conscientes dos danos causados pela maior hidrelétrica do mundo, orçada em 16 bilhões de reais. Uma construção irresponsável, cujo caráter etnocida é defendido, inclusive, pelo Ministério Público do Pará: “[evidenciado] pela destruição da organização social, costumes, línguas e tradições dos grupos indígenas impactados”¹¹.

Considerações finais

Qualquer representação estética que recorra aos signos, artefatos, geometrias ou invenções dos povos indígenas retoma a discussão sobre a comercialização de alteridades e traz contribuições sobre a reflexão do “consumo de representações”. Na tentativa de não reduzir a complexidade da realidade da vida, tampouco de não omitir as contradições capitalistas em uma representação, ao traduzir o gesto de Tuíra pretendeu-se, pelo modo estético, denunciar os impasses hegemônicos que forjam uma aparência democrática na construção de hidrelétricas. A marginalidade e a miséria são concomitantes com as construções de hidrelétricas nas cidades. Para investigar denúncias de violações de direitos, existe, desde 1964, o Conselho de Defesa dos Direitos da Pessoa Humana (CDDPH), e uma de suas Comissões Especiais foi designada para abrir inquérito contra desmandos apontados pelo Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB) (FAINGUELERNT, 2016, p. 254).

Entende-se que a realidade é construída sobretudo pela troca de conhecimento, constituído por objetos estéticos, encontros, práticas discursivas sociais e ideológicas, frente a lógica da racionalidade, e acionando a configuração de outra realidade.

¹¹ Disponível em: <http://www.prpa.mpf.mp.br/news/2015/mpf-denuncia-acao-etnocida-e-pede-intervencao-judicial-em-belo-monte>. Acesso em: 20 fev. 2018.

A caracterização da situação das crianças e dos adolescentes, da rede de proteção e das políticas públicas voltadas para o público infanto-adolescente no contexto do município de Altamira, tendo em vista os impactos sociogeracionais ocasionados pela construção da UHE Belo Monte, retoma e reforça a discussão a respeito dos modelos de desenvolvimento historicamente implantados na Amazônia e das consequências produzidas para as populações locais (OLIVEIRA, 2013, p. 299).

Traduzir e transcriar a imagem fotojornalística, ou tomar a voz por Tuíra, evoca uma “re-presentation” (*darstellung*) vinculada a dimensões estéticas, e isso pode incorrer no erro da desconexão com as contradições locais e com as dimensões ideológicas. Contudo, não se trata de forçar uma cumplicidade entre as dimensões da representação política (*vertretung*) e da “re-presentation” (*darstellung*) (SPIVAK, 2010).

Para os povos indígenas, toda a dimensão capitalística dada já exhibe a dificuldade de se apropriar efetivamente das condições materiais de existência, não pela descontinuidade entre a dimensão da consciência e sua transformação, mas pelo modo como opera o poder capital. Tuíra, com seu gesto reverberado e midiaticado, conseguiu adiar por 10 anos a construção de Belo Monte e reafirmou seu próprio agenciamento: enfrentando a cadeia hegemônica de signos, resistindo à violação dos direitos de seu grupo, dispensando representantes e sendo protagonista (Tenotã mō - o que segue à frente, o que começa). A caixa-miniatura, operação poética e tradução intersemiótica, sempre será vista como uma “intrusa”; porém, é uma miniatura de mínima-política, na tentativa de apresentar à infância uma forma demolidora da visão hegemônica e legitimar a efetividade do pensamento no qual está contida a base de toda política.

Referências

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

BARAÚNA, Gláucia Maria Quintino; MARIN, Rosa Elizabeth Acevedo. O “fator participativo” nas audiências públicas das hidrelétricas de Jirau, Santo Antônio e Belo Monte. In: ZHOURI, Andréa. *As tensões do lugar: hidrelétricas, sujeitos e licenciamento ambiental*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011, p. 93-125.

BORGES, Mateus Souza. *O debate sobre Belo Monte e o aproveitamento hidrelétrico do Rio Xingu*. Universidade Estadual de Campinas. Departamento de Biologia Animal. 2012. Disponível em: http://www.ib.unicamp.br/dep_biologia_animal/BE310. Acesso em: 20 fev. 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

MACIEIRA, Cássia. *Transcrição – do fotojornalismo à caixa miniatura*, 2018, p. 24-32.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.

FAINGUELERNT, Maíra Borges. A trajetória histórica do processo de licenciamento ambiental da Usina Hidrelétrica de Belo Monte. In: *Ambiente e Sociedade*, v. 19, n. 2, São Paulo, abr./jun., 2016.

FILHO SEVÁ, Arsênio Oswaldo (Org.). *Tenotã-Mô*: alerta sobre as consequências dos projetos hidrelétricos no rio Xingu. São Paulo: IRN, 2005, p.29-54.

LUKESCH, Anton. *Mito e vida dos índios caiapós*. São Paulo: Pioneira e Universidade do Estado de SP, 1976.

MACIEIRA, Cássia. *Sobre colagens visuais*: História do Brasil, de Sebastião Nunes. Tese de Doutorado, Departamento de Literatura Comparada, UFMG, Belo Horizonte, 2014.

MAGALHÃES, Célia. *Tradução e transculturação*: a teoria monstruosa de Haroldo de Campos. In: *Cadernos de Tradução*. Universidade Federal de Santa Catarina, v. 1, n. 3, 1998, p.139-156. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/issue/view/282/showToc>. Acesso em: 20 fev. 2018.

MELO, Juliana Gonçalves de. Direito, território e sentimento: considerações indígenas sobre a efetivação de direitos territoriais. In: *Universitas Relações Internacionais*, v. 13, n. 1, Brasília, jan./jun., 2015, p. 85-92.

OLIVEIRA, A. C. Consequências do neodesenvolvimentismo brasileiro para as políticas públicas de crianças e adolescentes: reflexões sobre a implantação da Usina Hidrelétrica de Belo Monte. *Revista de Políticas Públicas*, v. 17, n. 2, 2013, p. 289-302. Disponível em: <http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/rppublica/article/view/2530>. Acesso em: 20 fev. 2018.

PELBART, Peter Pal. *Vida capital*. Ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ROMAGNOLI, Roberta Carvalho. A cartografia e a relação pesquisa e vida. In: RENA, Natacha (Org.). *Revista Indisciplinar*, v. 2, n. 2., Belo Horizonte, semestral, 2016. Faculdade de Arquitetura e Design da UFMG. Disponível em: <http://www.editora.fluxos.org/LivrosPDFDownload/RevistaIndisciplinar2FinalBaixa.pdf>. Acesso em 20 fev. 2018.

SAIDLER, Marcos Felipe Sudré. *Narrativas de uma sociedade indígena na fronteira econômica*: o caso dos Mebêngôkre Kayapó do sudeste paraense. XVII ENAMPUR – Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional. Sessão temática 6: espaço, identidade e práticas socioculturais. São Paulo, 2017.

MACIEIRA, Cássia. *Transcrição – do fotojornalismo à caixa miniatura*, 2018, p. 24-32.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

MACIEIRA, Cássia. *Transcrição – do fotojornalismo à caixa miniatura*, 2018, p. 24-32.

Minha mãe, a Bela, uma mulher teimosa, morreu há 4 dias, aos 90 anos. Ontem, o Brasil perdeu a voz de Luhli, contraventora de primeira grandeza, que aos 73 anos, neste momento de normalização do inominável, nos deixa órfãos de sua coragem e infinito talento. A essas duas mulheres, a seu legado, dedico esta reflexão.

MULHERES DE RACHEL DE QUEIROZ

Etel Frota (Academia Paranaense de Letras)

Muito maior do que o trabalho que tive para preparar esta minha intervenção, será o de tentar justificar a escolha de uma escritora cearense, numa mesa sobre escrita feminina paranaense. Na verdade, nem vou tentar. Só vou contar como aconteceu.

Eu tomei posse na Academia Paranaense de Letras em março deste ano. Adentrada a imortalidade, meu primeiro compromisso de escrita foi o de produzir um ensaiozinho, um perfil que me foi encomendado já com título: “Rachel de Queiroz em seu tempo”, a ser publicado na revista da Academia.

Levando em conta que cada um de nós vive no seu tempo, num primeiro momento pensei que este título, essa abordagem, era redundante. Até aquele momento, o que eu tinha lido de Rachel de Queiroz era o obrigatório *O Quinze* e *Caminho de pedras*, há décadas. Sabia que existia uma Maria Moura, que tinha vagamente a fisionomia de Glória Pires fazendo cara de má, já que eu não tinha lido o livro e tampouco assistido à série. E sabia que Rachel de Queiroz tinha sido a primeira mulher da Academia Brasileira de Letras. Era só.

Tive, portanto, que submergir em Rachel, por conseguinte no fascinante universo de suas protagonistas femininas. Nesse momento me chegou o convite para esta fala de hoje. Pensei, operando em modo econômico, que poderia ser oportuno falar sobre a primeira mulher a ocupar uma cadeira da Academia Brasileira de Letras na sequência do histórico das mulheres na Academia Paranaense. Que poderia ser interessante falar da obra da mulher que aos 19 anos, antes de 1930, desafiou o coronelato nordestino – inclusive literário - ao publicar o primeiro romance regionalista brasileiro, anterior aos de Graciliano Ramos, Jorge Amado e José Lins do Rego. Que seria instigante falar dessa mulher literalmente do século passado, num momento em que eu estaria ladeada por duas “escritoras suicidas”, por definição mulheres desobedientes e confrontadoras – século XXI puro sangue. Assionara não está aqui, mas nos deixou, eternizado, o olhar da mulher de Lot a Sodoma e Gomorra em chamas, desacatando os anjos e o marido, olhando para trás,

Enquanto a cidade desaba
Todos correndo
Um tumulto dos diabos
O filho, a filha, o marido
A vizinha da frente — com quem o infeliz tem fornicado
Há mais de cinco anos embaixo de seu nariz
Como se ela não soubesse
Como se ela não tivesse visto de tudo nessa vida
Ele perguntando se a camisa vermelha
— Aquela com um só bolso no lado direito?
— Sim. Essa mesma.
Se a camisa vermelha não estava limpa e bem passada
E o filho indo no mesmo caminho
Tratando-a feito lixo
— A mãe não sabe pronunciar a palavra “estultícia”. Tenta, mãe!
Estúpidos todos
Até a filha, que ela tanto ensinou
Agora andava com um centurião
Um centurião!
Maior desgosto para uma mãe
E depois dessa correria toda
Quando arrumassem pouso
Adivinhem quem prepararia o jantar?
Não teve a menor dúvida
Mirou a cidade em chamas
Uma sensação incrível
Deixar de ser uma mulher de pedra
Seu corpo inteiro puro sal rebrilhando ao sol

Personagens que, feitas as devidas adaptações, poderiam ter saído das páginas de Rachel: a teimosa mulher de Lot de Assionara, a gata borralheira a serviço de Fia, de Priscila Merizzio, para quem

Morar nesse fim de mundo — entulhado de animais de criação, pomares e plantações, lagos com sapos-boi, tanques de peixes ordinários tratados como se fossem belugas, mel, cracóvias, salaminhos, leites e queijos gordurosos, carroças velhas e peões assoviando modinhas de um lado para o outro — põe meus nervos estouvados.

Assim, de forma oportunista, tento justificar a presença das mulheres de Rachel de Queiroz na escrita feminina do Paraná pelo fato prosaico de que, em um dado momento, eram elas minhas personagens, meu assunto.

Aqui estamos, portanto nós, Rachel e suas mulheres. Começando pela voz de uma outra mulher – nem cearense, tampouco paranaense.

Heloísa Buarque de Hollanda, que se define como **“professora de esquerda, militante, engajada com a causa feminista”**, relata seu primeiro contato – **“sem nenhum entusiasmo”** - com Rachel de Queiroz, em 1989. Apresentada a ela por um amigo comum, foi instantaneamente fulminada pelo encantamento com a personalidade da cearense. A partir daí, mergulha em sua obra e faz um *mea culpa* pelo desinteresse eivado de preconceito que sempre a afastara dos livros da outra.

Minha perplexidade aumenta, dividida entre o que podia perceber de riqueza e complexidade do material farto e novo que Rachel me oferecia e as contradições políticas e ideológicas que ao mesmo tempo esse contato me apresentava.[] Espanto-me com o perfil audaciosíssimo de suas personagens femininas, com a dicção radicalmente feminista de seus escritos [], com a presença contundente da política e do compromisso com a transformação social.

Rachel conduz Heloísa ao universo das matriarcas nordestinas, a partir do qual a pesquisadora começa a compreender outras formas nas relações femininas de poder e de decisão, **“conceito operacional inédito no quadro de preocupações de uma feminista como eu, típica do eixo Rio – São Paulo.”** Rachel de Queiroz não tem o perfil da matriarca, conclui Heloísa. Mas foi esse o caldo de cultura em que foi formada.

Convido vocês a uma viagem sem chegada, a uma dialética sem síntese. À luz da controversa biografia da escritora – antifeminista declarada, apoiadora confessa da ditadura militar - me parece ainda mais fascinante espiar a trajetória de algumas das desassombradas protagonistas femininas de Rachel de Queiroz, com seus nada ortodoxos processos de superação e empoderamento. Nestes tempos tão polarizados, em que a intransigência e a impossibilidade de qualquer tentativa de alteridade vêm pautando discussões – inclusive a de gêneros - alguns recortes de Maria Moura [*Memorial de Maria Moura*], Conceição [*O Quinze*], Maria das Dores [*Dôra, Doralina*], Noemi [*Caminho de pedras*], Guta [*As três Marias*] trazem-nos, em carne viva, as complexidades e idiossincrasias do feminino.

CONCEIÇÃO

Em *O Quinze*, publicado em 1930, a ação se passa em 1915. A professora Conceição assiste, de sua privilegiada janela da casa da avó fazendeira, a evolução da grande seca que assolou o Ceará.

Conceição tinha vinte e dois anos e não falava em casar. As suas poucas tentativas de namoro tinham-se ido embora com os dezoito anos e o tempo de normalista; dizia alegremente que nascera solteirona. Ouvindo isso, a avó encolhia os ombros e sentenciava que mulher que não casa é um aleijão... - Esta menina tem umas idéias! Estaria com razão a avó? Porque, de fato, Conceição talvez tivesse umas idéias; escrevia um livro sobre pedagogia, rabiscara dois sonetos.[...]. Chegara até a se arriscar em leituras socialistas, e justamente dessas leituras é que lhe saíam as piores das tais idéias, estranhas e absurdas à avó.

Ainda assim, mesmo depois desta declaração de princípios, a gente percebe que Conceição arrasta uma asa para Vicente, o primo vaqueiro e rude, afeito ao trabalho, encourado, em franco contraste com os moços bem nascidos, estudados e elegantes dos bailes. 17 anos antes do voto feminino no Brasil, o coração da moça balança entre os livros e o braço moreno de Vicente. Não terá sido coincidência, qualquer semelhança de sentimentos com a protagonista de Merizzio, que viveu: “um casamento libertário com dois homens — um a serviço das letras e outro, do serviço braçal”.

Vocês vão ter que me perdoar os *spoilers*. Mas antes que entronizemos Conceição como uma mulher absolutamente à frente de seu tempo, é bom que saibamos que, um pouco à frente, Cordulina, retirante miserável, comunicará ao marido que

...a comadre Conceição, hoje, cansou de me pedir o Duquinho. Anda com um destino de criar uma criança. E se é de ficar com qualquer um, arranjado por aí, mais vale ficar com este, que é afilhado. [] A madrinha quer carregar pra tratar, botar ele bom, fazer dele gente... Se nós pegamos nesta besteira de não dar o mais que se arranja é ver morrer, como o outro...

E Conceição, vendo em risco sua liberdade e solteirice, comunica à avó o motivo – alegado ou verdadeiro - para dispensar Vicente: “...estão falando muito do Vicente com a Josefa do Zé Bernardo.[] -Tolice, não senhora! Então Mãe Inácia acha uma tolice um moço branco andar se sujando com negras?”

Segue a seca. No mais crucial momento da migração e miséria, Rachel descreve a procissão, pelos olhos de Conceição.

...outubro chegou, com São Francisco e sua procissão sem fim, composta quase toda de retirantes, que arrastavam as pernas descarnadas, os ventres imensos, os farrapos imundos, atrás do pálio rico do bispo, e da longa teoria de frades a entoarem em belas vozes a canção em louvor do santo: Cheio de amor, cheio de amor! As chagas trazem do Redentor! E no andor, hirtos com as mãos laivadas de roxo, os pés chagados aparecendo sob o burel, SF passou por toda a cidade, com os olhos de louça fitos no céu, sem parecer cuidar da infinita miséria que o cercava e implorava sua graça, sem nem ao menos ensaiar um gesto de bênção, porque suas mãos, onde os pregos de Nosso Senhor deixaram a marca, ocupavam-se em segurar um crucifixo preto e um grande ramo de rosas.

NOEMI

Em *Caminho de pedras*, de 1937, Noemi é casada com João Jaques, um ex-militante de esquerda decepcionado. Desobediente, passa a frequentar um ‘curso político’. Uma noite, após mais uma aula, vem refletindo sobre

Os seus sentimentos e desejos sufocados desde pequenina, que se tinham enquistado lá dentro, bem fundo – porque se envergonhava deles, porque lhe diziam que era pecado, mas agora se mostravam estranhamente nítidos e atuais, atropelando-se uns aos outros, desiguais, reabilitados, novíssimos.

E seguia recordando:

...a revolta que a tomara uma vez, quando ouvir o pai açoitar o moleque ladrão de níqueis; e o seu ímpeto de o mandar reagir, de fazer o pobre negrinho de olhos cheios de água e cara de cão apanhado mostrar que era valente [] A vontade de viajar que a atormentara sempre, de ver as cidades estranhas do outro lado do mar, de aprender as coisas que o mundo ensina, novas línguas, novas multidões; vontade que bastava um anúncio de companhia de navegação num jornal, para a deixar quase chorando de ambição frustrada. O seu vago amor por todos os homens, os sujos e limpos, brancos e pretos, [] seus ansiosos desejos de adolescente, a que o casamento decepcionara, cortara as asas.

Noemi acaba por se apaixonar por Roberto, amigo do marido, um companheiro da política. E com ele se deita, entrega-se a esse amor, vive uma vida dupla por compaixão ao marido. Mãe de Guri, um menino encantador, assiste impotente à morte do filho – e nesse episódio lancinante, acompanhamos a catarse de Rachel da morte, aos dois anos, de sua única filha, Clotildinha, acontecida 2 anos antes da publicação.

Em uma interessante discussão entre militantes – dois homens - há um recorte muito nítido das idiossincrasias do olhar para a mulher, dentro da esquerda brasileira daquele momento.

Você fala de mulher como de uma presa de guerra. [] As mulheres, e as melhores delas, virão para nós, naturalmente. Mas, não assim como você quer, como uma posta de carne arrancada da goela do burguês. E sim por elas mesmas, porque quererão, porque se nós desejamos mulheres, elas também desejam homens e nesse tempo nós é que seremos os homens.

Em meio a toda essa política correção, no entanto, ficamos sabendo meio por acaso, que Seu Benevides, dono do estúdio fotográfico em que Noemi trabalha,

...quando fazia posar meninas núbéis, tenras e ingênuas, acentuava os olhares, demorava-se nas curvas adolescentes, murmurando elogios de alcance muito anatômico. As pequenas sorriam, lisonjeadas, sentindo um gosto proibido naquelas referências aos seus “corpinhos”, ao “bustozinho nascente”, como a uma antecipação dos mistérios sexuais. E o artista, mão no olho da objetiva, cabeça torta, olhinhos piscos e enviesados, desflorava macio aquelas inocências inquietas. E todos aceitavam que aquilo era mesmo jeito de artista.

GUTA

Em 1939 é a vez de Guta, de *Três Marias*, em que Rachel ficcionaliza suas vivências do tempo de internato, ao lado das duas melhores amigas, Odorina Castelo Branco (Maria da Glória) e Alba Frota (Maria José).

A implacável Guta descreve as virtudes femininas de sua madrasta, que

...bate ovos para um bolo com o mesmo ar concentrado e austero de quem cumpre um dever, de quem vai para a guerra, por exemplo. E é boa, monotonamente boa, implacavelmente boa. E ao mesmo tempo egoísta, mas serena, convictamente egoísta. [] não é propriamente uma mulher, é um escoteiro.

Lá pelas tantas, Guta se envolve com Raul, pintor, mais velho, casado, que lhe pinta o retrato. Um dia, chega ao ateliê a mulher de Raul.

-Você, por aqui? E eu conheci que era a mulher dele por esse modo inconfundível com que ele falou, feito de intimidade e tédio. O mesmo jeito com que lhe pôs a mão no braço, minutos depois. Não era carícia, eu senti isso, era como se pusesse a mão no cavalete, no rebordo do divã, em qualquer móvel familiar.

Guta termina sua saga voltando para casa, recuperando-se de um amor e uma gravidez espontaneamente interrompidos.

Ainda em *Três Marias* há duas personagens que passam pela narrativa, de raspão, mas que merecem ser citadas por suas histórias exemplares, sempre contadas pela voz de Guta.

Jandira, que era um

...caso de mau começo e de solução obscura. Filha natural; pior, filha adulterina. Pai casado e mãe da vida, mestiça e humilde [] Conheça o seu lugar, minha filha. E era como se lhe batesse no rosto. Jandira chegava ao Colégio, caía nos nossos braços, roxa de desespero: Preferia que me desse uma surra! Preferia que me matasse! [] Nunca esqueça (seu lugar), porque ninguém lhe permitirá jamais esquecer, a sua marca original, o ventre manchado que a gerou, o dia escuro que a viu nascer.

Jandira fica noiva de um ‘homem do mar’, que

...não cuidara da origem dolorosa da noiva, queria apenas uma mulher e queria Jandira. [] Jandira não nos disse se o amava e talvez nem pensasse nisso. Bastava-he que a amasse ele. (Coisa inédita e maravilhosa para ela – a que devia sempre “conhecer o seu lugar” – sentir-se a primeira no pensamento e no coração de uma criatura.) Casou no dia em que fez dezoito anos.

Mas Jandira se dá mal. Alguns anos depois, Guta e Glória a visitam: está empobrecida, costurando para sustentar o marido alcoólatra e infiel e o filhinho cego de 1 ano.

A outra coadjuvante é Vitória a ‘endemoninhada’: rebelde, alma dissociativa. Odeia, sobretudo, a mãe, aquém chama de ‘ela’

Não estudo porque não gosto e tenho preguiça. E mesmo que gostasse, não estudava, para não dar esse gosto a ‘ela’. A Matilde (a negra velha) me diz sempre: “Estuda, menina, estuda! Tu não é branca? Sina de branco é aprender!”. Mas eu não quero aprender, quero ser como uma negra. Quando me livrar do Colégio, vou para a cozinha. Naquela casa, só fico se for na cozinha. Imagine a satisfação “dela” se eu fosse para a sala tocar piano, ou bordasse os paninhos da mesa!

Vitória, no final, vira puta.

A mim me pareceu, de certa forma, que dentro do universo libertário de Rachel, algumas infrações mereceram ser punidas. Mera conjectura, apenas uma digressão para proporcionar algum fôlego a esta narrativa que ameaça se tornar enfadonha.

MARIA AUXILIADORA

Em 1975, Dôra Doralina deixa a casa da mãe, a quem chama 'Senhora' e odeia de todo o coração, segue uma companhia de artistas mambembes, para no final encontrar o verdadeiro amor. Seria um conto de fadas, não fossem seus atalhos, escolhas e reflexões contundentes. Após ter reagido a uma tentativa de abuso sexual, conclui que

...antes de eu entrar na Companhia, tinha o meu corpo como se fosse uma coisa alheia que eu guardasse depositada, e só podia dar ao legítimo dono, e depois de dar a esse dono era só dele, não adiantava eu querer ou não, porque o meu corpo eu não tinha o direito de governar, eu vivia dentro dele mas o corpo não era meu. Já agora o corpo era meu, pra guardar ou pra dar, se eu quisesse ia, se não quisesse não ia, acabou-se.

Estas reflexões, no entanto, não a isentam de se apaixonar por um homem abusivo. Se fosse a potranca de Assionara, teria dito:

O meu namorado Joe
— que é como ele gosta de ser chamado —
Está anos luz à minha frente
Ele me diz: "Você é estúpida como uma toupeira!"
Ele me diz: "Fica de quatro pra mim e me dá esse rabo agora!"
Largo o que estou fazendo, me posiciono feito a potranca do Tio Fred
E espero bem paciente que o Joe acabe o serviço
Coisa que eu sei fazer bem, pois fui treinada para isso
Todas as vezes que nosso pai chega emputecido em casa
Tanto eu quanto minhas irmãs
Largamos o que estamos fazendo
E ficamos prontas para servir nosso pai...

Como é a Dôra, da Rachel de Queiroz, ela conta:

Quando chegamos em casa, quase de manhã, e eu já tirava a minha roupa, ele parece que de repente se lembrou da cena. Porque me arrancou o vestido da cabeça e me deu um tapa forte na face que deixou a marca dos seus quatro dedos. -Isto é pra você se lembrar d nunca mais na via sair dançando com outro homem. A sorte de vocês foi eu estar desarmado...[]Ai, eu fazia um deus daquele homem, podia estar muito errada, mas não sei. Afinal amor é isso mesmo, a gente pegar um homem ou uma mulher igual aos outros, e botar naquela criatura tudo o que o nosso coração queria. Claro que ele ou ela podem não valer tanta cegueira, mas amor quer se enganar.[] Sim, pra mim ele era um deus, chegou deus, viveu deus, morreu deus, e depois que ele partiu para mim foi o fim do mundo.

E nessa fábula às avessas, não falta sequer a volta ao lar, com a recompensa

No remate das contas, eu era a filha de Senhora e tinha o exemplo de Senhora. E a casa dela, a terra dela, a marca das suas pisadas para eu pisar. E sem ela atravancando a casa e me tomando a entrada de todas as portas – sem ela – lá é que era o meu lugar.

MARIA MOURA

Enfim, chegamos a Maria Moura, a cangaceira dona do seu destino e da vida e morte dos seus cabras. Aquela que Rachel teria sido, se tivesse tido coragem.

Não nasci pra coisa pequena. Quero ser gente. Quero falar com os grandes de igual para igual.[] ...Quero ter riqueza! A minha casa, o meu gado, as minhas terras largas. A minha cabroeira me garantindo. [] Quero que ninguém diga alto o nome de Maria Moura sem guardar respeito. E que ninguém fale com Maria Moura – seja fazendeiro, doutor ou padre, sem ser de chapéu na mão...”

O romance *Memorial de Maria Moura* é de 1992. Rachel de Queiroz declarara-se antifeminista um ano antes. Ato falho ou homenagem tardia, o fato é que Maria Lacerda de Moura (1887-1945), mineira de Manhuaçu, anarquista, sufragista e autodeclarada feminista, fora entrevistada pela menina Rachelzinha, repórter de “O Ceará”, no longínquo 1928

Maria Moura, no entanto, nove fora a alma cangaceira, se deita com o amante da mãe que, aliás, presumivelmente tinha acabado de assassiná-la: “afinal, ele era um homem bonito; devia ser mais novo do que Mãe.”

A beleza e juventude não a impedem de mandar matá-lo pelas mãos de um agregado apaixonado, quando a ameaça é ao seu patrimônio. Cujo assassinato (do agregado), infelizmente, termina também por ter de arranjar, para se livrar de cobranças inoportunas.

No futuro, se apaixonará por Cirino, um *dândi* criminoso que – mediante remuneração - esconde em sua fazenda. O *affair* dos dois começará com um estupro. Ao final, Maria Moura novamente terá que lhe encomendar o assassinato, desta vez por razões de segurança. Terminará sozinha, destino inexorável das mulheres de Rachel.

Desassombrada, contraditória, fascinante, livre, engraçada, Rachel, em seu tempo, não coube em molde ou fórmula. Voltemos a Heloísa Buarque de Holanda.

Rachel sempre primou em andar na contramão da História. [] O que é insofismável é que mesmo que se mostrasse bastante reativa em relação ao feminismo, seus romances desenharam as personagens femininas mais radicais da época. [] A galeria de mulheres exemplares inaugurada por Conceição, desdobra-se em seus livros seguintes sempre com a tônica da liberdade e da determinação na escolha de seus destinos.

Rachel nos dá pistas, pela voz de Guta, do que possa ser, afinal, a tradução daquele aparentemente redundante “Rachel de Queiroz em seu tempo”: “A injustiça nos era familiar, e

nós, em geral, não pesquisávamos a razão das coisas. As órfãs para nós eram as órfãs, os doentes, os doentes; os pobres, os pobres”.

O assunto está em aberto, e em aberto estará enquanto sobreviver no mundo a desobediência: das mulheres nos seus desassombros e das rachéis em seus relatos.

COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS E COORDENADAS

O DIÁLOGO INTERTEXTUAL ENTRE WOODY ALLEN E INGMAR BERGMAN NOS FILMES "A OUTRA" E "MORANGOS SILVESTRES".

Autor: Alexandre Silva Wolf (UTP / FAE)

RESUMO: O cineasta Woody Allen possui uma obra vasta e repleta de possibilidades de análise. Ele é reconhecido mundialmente por seu trabalho e por sua inventividade, que é posta à prova a cada filme que realiza. É considerado por alguns pesquisadores como o representante por excelência do cinema pós-moderno, também chamado de modernismo avançado. A pluralidade de seu discurso nos permite pensar na sua obra como um exemplo da intertextualidade aplicada ao cinema. Gérard Genette propôs, para este procedimento, o conceito da transtextualidade que, segundo ele, percebe tudo o que representa um texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos. Toda a obra de Allen é de ficção, o que permite uma análise de sua construção. Seus filmes são como uma rede significativa, feita de anúncios, lembranças, correspondências, deslocamentos, saltos que fazem de sua narrativa um tecido de fios entrecruzados, em que seus elementos podem pertencer a muitos circuitos. Em "A Outra (*Another woman*) - 1988", Allen dialoga de forma intensa com a obra "Morangos Silvestres (*Smultronstället*) - 1957". Este trabalho pretende apresentar e analisar os diálogos intertextuais do primeiro diretor com o segundo, identificando a obra resultante como um produto original cinematográfico.

Palavras-chave: Cinema, Intertextualidade, Transtextualidade, Woody Allen.

Introdução

Woody Allen possui uma obra, até o momento, composta de 54 filmes que permitem diversas possibilidades de análise. Ele é reconhecido no meio cinematográfico por conta de seu trabalho inventivo, criativo e repleto de diálogos intertextuais. Deu início a sua produção na década de 60, com o filme "Um Assaltante bem Trapalhão", onde além de roteirizar e dirigir, participa como ator, uma de suas características, concentrando atividades dentro de suas criações fílmicas. Torna público um filme novo praticamente todos os anos e, sua obra é formada pela diversidade de gêneros, mas a comédia é a sua melhor versão. Considerado por pesquisadores e críticos de cinema como o representante por excelência do cinema pós-moderno, compõe seus filmes a partir de adaptações literárias, recriações de períodos do cinema, paródias, etc., atendendo aos pressupostos da estética da contemporaneidade. Sua obra pode ser entendida como plural e seu discurso é um dos mais potentes exemplos da intertextualidade aplicada ao cinema.

Em algumas entrevistas, Allen repetidamente cita sua admiração pela obra de Ingmar Bergman e a influência que possivelmente a estética deste causou sobre os resultados obtidos

WOLF, Alexandre da Silva. O diálogo intertextual entre Woody Allen e Ingmar Berman nos filmes "A outra" e "Morangos Silvestres", 2018, p. 42-53.

em parte dos filmes de sua obra. O objetivo deste trabalho é analisar o diálogo intertextual entre duas obras "A Outra" (Another Woman - 1988), roteiro e direção de Woody Allen e "Morangos Silvestres" (Smultronstället - 1957), escrito e dirigido pelo sueco Ingmar Bergman. Essa análise foi realizada a partir de questões narrativas, imagens e signos colocados em paralelo e que permitem ter-se uma ideia das possibilidades dialógicas realizadas intertextualmente entre as duas obras.

A Intertextualidade

A intertextualidade, como conceito, foi introduzida nas abordagens da Crítica Literária com base nas pesquisas de Júlia Kristeva, filósofa, escritora, crítica literária, psicanalista e feminista búlgaro-francesa, que a partir dos estudos do teórico russo Mikail Bakhtin, definiu que um texto nada mais é que o resultado do diálogo oriundo do cruzamento de outros textos dando origem a um novo texto. Para Kristeva,

... é uma descoberta que Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é a absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 1974, p.64)

Laurent Jenny relacionou seus estudos com os de Kristeva e entendeu que: “intertextualidade designa o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador que detém o comando do sentido” (JENNY, 1979, p. 14). Em relação a esse pressuposto, todo diálogo está em paralelo a um universo cultural bastante amplo e complexo e, para ser reconhecido, implica uma identificação e um reconhecimento de outros enunciados já conhecidos. Quando os contextos em que as obras se apresentam são compartilhados entre o produtor e o receptor de determinados textos, aí sim podemos identificar a intertextualidade. Então, o diálogo intertextual é a percepção da presença de um discurso anterior em um posterior, ou seja, o encontro de elementos, traços significativos de uma obra em outra.

Gérard Genette definiu a intertextualidade como um palimpsesto, um pergaminho ou papiro cujo texto foi eliminado para permitir sua reutilização, um hipertexto, onde novas obras derivam de anteriores, transformando ou imitando, originando o conceito da transtextualidade, que, segundo ele, mostra tudo o que representa um texto em relação, aparente ou não, com outros textos.

...este objeto é a transtextualidade, ou transcendência textual do texto, que definiria já, a grosso modo, como “tudo que coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos. A

WOLF, Alexandre da Silva. O diálogo intertextual entre Woody Allen e Ingmar Berman nos filmes “A outra” e “Morangos Silvestres”, 2018, p. 42-53.

transtextualidade ultrapassa então e inclui a arquitextualidade, e alguns outros tipos de relações transtextuais.... (GENETTE, 2006, p.11)

Essa teoria foi pensada e relacionada à literatura e a seus produtos, entretanto, é comum que alguns pesquisadores levem em conta estes e outros conceitos derivados para analisarem produtos da comunicação em suas mais diversas representações midiáticas. Sendo assim, a observação sobre a teoria e estética do cinema com foco na narratividade também é possível. O estudo da narrativa no cinema vem da observação de sua predominância na produção cinematográfica, tornando possível a análise de obras fílmicas, ficcionais ou não, no que tange à sua construção. Os filmes de Woody Allen são como uma rede significativa, feita de anúncios, lembranças, correspondências, deslocamentos, saltos que fazem de sua narrativa um tecido de fios entrecruzados, em que seus elementos podem pertencer a muitos circuitos. Ele como roteirista e diretor de seus filmes, se coloca como um narrador, que vai contando suas histórias, misturando os mais variados textos, vindos de sua memória, preferências e influências.

O diálogo intertextual de Allen com Bergman

Pretendemos neste artigo perceber o diálogo intertextual provocado por Woody Allen em direção a Ingmar Bergman. Esta possibilidade aparece desde a construção do roteiro, a ambientação psicológica, as escolhas de locações, direção de arte e figurinos. Entretanto, nota-se que Allen de maneira nenhuma quer tomar o lugar do outro cineasta e sim se apropria de elementos que enriquecem o seu produto fílmico, tornando-o único e característico de sua obra. Podemos começar nossa observação pelas sinopses dos dois filmes.

Em *Morangos Silvestres* (*Smultronstället*, 1957), escrito e dirigido por Ingmar Bergman, conhecemos a narrativa sobre o professor Isak Borg que faz uma viagem com sua nora Marianne de Estocolmo a Lund para receber uma homenagem por seus 50 anos de carreira. Ele é retratado como um homem admirado e ao mesmo tempo desprezado por conta de seu caráter forte e as vezes entendido como intransigente com sua família e amigos. No caminho, temendo a morte que se aproxima, ele relembra os principais momentos de sua vida e procura fazer diversos acertos de contas. Conhece muitas pessoas na estrada, entre elas Sara, uma jovem que viaja para a Itália com dois amigos e pede carona para o velho professor. A narrativa é entremeada por sonhos e visões de Isak que através de flashbacks provocam a reflexão da personagem principal em relação a sua vida.

A *Outra* (*Another Woman*, 1988), filme roteirizado e dirigido por Woody Allen, apresenta a narrativa sobre uma professora universitária, Marion, que pede uma licença de suas atividades para escrever o seu novo livro. Ela aluga um apartamento para desenvolver essa

WOLF, Alexandre da Silva. O diálogo intertextual entre Woody Allen e Ingmar Bergman nos filmes “A outra” e “Morangos Silvestres”, 2018, p. 42-53.

atividade e, acaba escutando através do sistema de ventilação, as sessões de psicanálise que acontecem no seu vizinho. A princípio ela tenta não ouvir, bloqueando a entrada de ar com almofadas. Entretanto, ela escuta a sessão de uma jovem grávida e se sensibiliza com seu conflito emocional. A partir disso, a professora e filósofa, começa a questionar suas próprias escolhas, a falta da paixão em sua vida, seu relacionamento com a família e com seus amigos.

Podemos perceber que as narrativas, a partir de suas sinopses, possuem alguns elementos dialógicos. Notamos nelas uma aproximação com as tramas impostas por Bergman e Allen mas os diálogos não param aí. Ambos os filmes iniciam por um prólogo que apresenta as personagens principais. Nele ambos os roteiristas criam uma situação que nos mostra essas personagens e seus livros, Isak em sua biblioteca e Marion na sala de seu apartamento alugado onde pretende escrever seu livro sobre filosofia.

IMAGEM 1



Frame do filme “Morangos Silvestres”

IMAGEM 2



Frame do filme “A Outra”

Além dessa aproximação dialógica, ainda no mesmo prólogo, Bergman mostra fotos da família de Isak, formato narrativo que Allen se apropria também mostrando fotos da família de Marion. Ambos os filmes possuem um voice over que narra as relações das personagens principais e esses elementos que compõem a família das personagens principais dando início a trama que está por vir.

IMAGEM 3



Frame do filme “Morangos Silvestres”

IMAGEM 4



Frame do filme “A Outra”

Locações também são opções utilizadas por Allen em suas relações intertextuais com Bergman. Os diversos flashbacks vividos por Isak acontecem na maior parte das vezes em sua casa no tempo em que ele era jovem. Essa casa é o motivo do nome do filme, o lugar onde existiam os morangos silvestres. Isak em sua viagem passa nessa casa e lá ele conhece Sara. Marion também tem visões vindas de flashbacks e num deles ela morava em uma casa onde ela recebe alguns amigos para celebrarem seu noivado com seu futuro marido. Essas duas locações, as casas, são muito parecidas em ambos os filmes e a escolha do enquadramento aumenta essa percepção dialógica.

IMAGEM 5



Frame do filme “Morangos Silvestres”

IMAGEM 6



Frame do filme “A Outra”

Logo após o prólogo, Bergman apresenta o primeiro sonho/delírio de sua personagem. Isak perambula por ruas de uma cidade abandonada e encontra situações que poderiam representar a sua morte eminente. Marion, em determinado momento da narrativa do filme de Allen, está em busca de si mesma e anda por ruas de uma Nova Iorque abandonada e noturna. Ela procura pela mulher grávida mas acaba se perdendo pelas ruas desertas. As duas locações, cidade deserta e ruas abandonadas de Nova Iorque, se assemelham muito narrativamente e Allen em sua escolha aproxima-se de modo forte com as opções imagéticas de Bergman.

IMAGEM 7



WOLF, Alexandre da Silva. O diálogo intertextual entre Woody Allen e Ingmar Bergman nos filmes “A outra” e “Morangos Silvestres”, 2018, p. 42-53.

Frame do filme “Morangos Silvestres”

IMAGEM 8



Frame do filme “A Outra”

As mulheres fortes e intrigantes são características das personagens de Bergman e que Allen também utiliza em suas narrativas. Em *Morangos Silvestres*, a personagem principal é um homem porém é cercado por mulheres e entre elas duas são marcantes dentro da narrativa: Mariane, a nora grávida e Sara a jovem que traz alegria para os dias de Isak. A primeira aparece já no início da narrativa e acompanha o protagonista do início ao fim. A segunda encontra o médico durante a viagem. Ela possui dois amigos e pegam carona com o velho senhor como parte de sua expedição em direção à Itália.

IMAGEM 9



Frame do filme “Morangos Silvestres”

IMAGEM 10



Frame do filme “A Outra”

No filme de Allen, a personagem principal é uma mulher que se relaciona com outras duas. A primeira, sua enteada que tem uma admiração profunda pela madrasta. A jovem tem muitos problemas com a mãe e procura na mulher de seu pai a relação que não tem em casa. Marion, por sua vez, gosta muito da jovem e a orienta mas sem querer separá-la da mãe. A segunda é a mulher desconhecida que a filósofa escuta falar pelos dutos do ar-condicionado nas sessões de terapia do apartamento vizinho ao alugado por ela. Aparentemente a relação das personagens seguem uma linha narrativa diferente do filme de Bergman porém elas são extremamente importantes para os diversos ajustes de contas propostos pelo roteiro, assim como o proposto pelo diretor sueco.

IMAGEM 11



Frame do filme “Morangos Silvestres”

IMAGEM 12



Frame do filme “A Outra”

Além de formatos narrativos, locações e personagens, Allen também se apropria de momentos específicos propostos pela narrativa, utilizando sequências similares que levam a objetivos na trama quase sempre idênticos. Num dos momentos da viagem do filme sueco, o médico idoso vai até a casa de sua mãe em companhia de sua nora e lá eles abrem uma caixa repleta de fotografias e lembranças que ordenam os fatos narrados pelas lembranças dele. No filme de Allen, a professora e filósofa vai a casa de seu pai em companhia de sua enteada e lá, com a ajuda da governanta de seu pai, abre uma caixa com objetos de família e fotos que também colocam ordem nos pensamentos da personagem.

IMAGEM 13



Frame do filme “Morangos Silvestres”

IMAGEM 14



Frame do filme “A Outra”

Outro momento com essas características acontece durante um sonho de Marion em que ela visualiza seu marido e sua melhor amiga tendo uma discussão sobre um suposto relacionamento amoroso entre eles. Na verdade Marion está refletindo sobre a sua relação com seu atual marido e o amor que ela sente por outro homem. Em *Morangos Silvestres*, o dr. Borg, em um de seus devaneios, visita uma casa escura e em seguida é convidado a entrar em um bosque e lá ele observa a conversa de sua ex-mulher com seu primo, supostamente seu amante. Aqui também a personagem reflete sobre o seu casamento e com isso resolve possíveis traumas vindos dessa relação.

IMAGEM 15



Frame do filme “Morangos Silvestres”

IMAGEM 16



Frame do filme “A Outra”

Conclusão

A importância da intertextualidade em relação às teorias do cinema é inegável. Diversas abordagens teóricas e suas críticas deram espaço para essa teoria sobre os intertextos que é oriunda das teorias da crítica literária dentro do fazer cinematográfico. As práticas cinematográficas da dita pós-modernidade apresentaram paródias, colagens e muitas outras formas relacionadas ao fazer intertextual, reafirmando a possibilidade da análise fílmica relacionada a esse tema. Diretores como Woody Allen se apropriaram dessas práticas e as transformam em peças fílmicas únicas e essenciais que representam a contemporaneidade do cinema.

Diversas são as possibilidades de análise fílmica que podem ser utilizadas para serem feitas comparações entre peças cinematográficas. Uma delas poderia ser a narrativa, o roteiro. Outras a fotografia, as escolhas da direção de arte, figurino e assim por diante. Todas essas opções refletem o estilo de um diretor em relação ao de outro, caracterizando uma continuidade de marcas, uma forma específica de narrar. Essas marcas, essas narrativas, podem ser organizadas a partir da montagem que dá a unidade ao todo de uma obra fílmica específica.

Woody Allen apresenta seu próprio estilo e para essa construção opta por profissionais que irão colaborar com seu trabalho. É nítido, dentro de seu diálogo com a obra de Ingmar Bergman que uma de suas principais opções está ligada a direção de fotografia. Dentro do recorte que escolhemos ele trabalhou com três profissionais: Gordon Willis foi seu parceiro por oito anos, depois Carlo di Palma e, num pequeno intervalo de dois anos ele associa-se a Sven Nykvist, que foi diretor de fotografia de Bergman por muitos anos. Nesse momento o diálogo intertextual se acentua, como se Allen busca-se uma assinatura bergmaniana em seus filmes. Allen e Nykvist realizam ao todo quatro filmes juntos, sendo um deles A Outra (Another Woman, 1988).

A partir das análises apresentadas neste artigo, podemos perceber o forte diálogo intertextual provocado por Woody Allen em direção a Ingmar Bergman. Estas possibilidades aparecem desde a construção do roteiro, com preponderância das personagens femininas ou mesmo pelo ambiente psicológico representado, assim como pelas escolhas de locações, direção

WOLF, Alexandre da Silva. O diálogo intertextual entre Woody Allen e Ingmar Bergman nos filmes “A outra” e “Morangos Silvestres”, 2018, p. 42-53.

de arte e figurinos. Porém o elemento que mais denuncia essa prática dialógica é claramente a fotografia. Entretanto cabe-nos finalizar este artigo, notando que Allen de maneira nenhuma quer tomar o lugar do outro cineasta e sim se apropria de elementos que dão origem a um produto fílmico novo e original.

A poética de Woody Allen é construída por meio de diversos diálogos com vários elementos da cultura contemporânea. Na construção de suas narrativas ele se apropria de elementos constituintes de outras narrativas e, em determinados momentos, esse modo de agir acaba apresentando sua genialidade como criador ao saber conjugar esses diálogos transformados em sua voz artística. Esse agir poético é extremamente potente e dá origem a obras repletas de significados e completamente originais, novas peças artísticas audiovisuais que refletem a suas características individuais.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2003.

BORDWELL, David. *Sobre a História do Estilo Cinematográfico*. Campinas: Unicamp, 2013.

BRAIT, Beth. *Bakhtin. Conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2007. BRAIT, Beth. *Bakhtin. Outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008.

GAUDREAU, André; JOST, François. *A Narrativa Cinematográfica*. Brasília: Editora UNB, 2009.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo*. Imago: Rio de Janeiro, 1991.

JENNY, L. *A estratégia da forma*. Poétique. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Filmes

A OUTRA. Direção: Woody Allen, Produção: Robert Greenhut. Manaus: Sony DADC, 2013, 1 DVD.

MORANGOS SILVESTRES. Direção: Ingmar Bergman, Produção: Alan Ekelund. São Paulo: Versátil, 2006, 1 DVD.

WOLF, Alexandre da Silva. O diálogo intertextual entre Woody Allen e Ingmar Berman nos filmes “A outra” e “Morangos Silvestres”, 2018, p. 42-53.

A DESILUSÃO RETRATADA NA OBRA *LUXÚRIA*, DE FERNANDO BONASSI

Autor: André Luiz Knewitz (UNIANDRADE)

Orientadora: Prof^{ra}. Dr^a. Brunilda Reichmann (UNIANDRADE)

RESUMO: O que leva um escritor de esquerda, atuante ideologicamente em toda a sua produção literária, cinematográfica e de dramaturgia, a elaborar um romance onde trata com tanto pessimismo os anos de governo da Era Lula? A obra *Luxúria*, do escritor paulista Fernando Bonassi, nos surpreende ao apresentar um enredo repleto de desapontamentos com os anos de crescimento econômico do governo petista. Na obra, um metalúrgico infeliz com seu trabalho, com o trânsito da cidade e com inúmeras outras situações, tenta impressionar a família, também infeliz, construindo uma piscina no quintal da casa. Retrataremos rapidamente a trajetória de Fernando Bonassi nas artes, após prosseguiremos utilizando a abordagem crítica sociológica para analisar o romance. Antônio Candido diz que a obra deve ser investigada como um todo, buscando-se nela elementos estéticos que apresentam sua tendência política. Aprofundando-se mais, estudaremos o narrador de *Luxúria*, principal motivo que nos incomoda nesta obra. Sob a perspectiva bakhtiniana, traçaremos um perfil desse narrador quase monológico dentro do romance, perscrutando-o através do dialogismo narrador X personagem, bem como o dialogismo narrador X leitor, pois se apresenta nitidamente o discurso panfletário do convencimento do outro (o leitor). Finalizando, vamos expor o próprio discurso do escritor Fernando Bonassi, em que ele esclarece, em entrevistas, seu intuito de criar uma obra onde apresenta toda sua desilusão com o projeto de governo praticado pelo ex-presidente Lula.

Palavras-chave: crítica sociológica. narrador. ideologia. romance brasileiro contemporâneo.

Introdução

Trazer a periferia das grandes cidades brasileiras para a literatura em nenhum momento foi novidade. Traçando um perfil contemporâneo dessa tendência, podemos citar autores como Ferréz, Paulo Lins, Luiz Ruffato e, especialmente, Fernando Bonassi, um escritor que molda sua trajetória artística abordando o subúrbio e os personagens marginalizados em suas obras.

O paulista Fernando Bonassi, autor do livro *Luxúria*, obra que iremos perscrutar neste artigo, não se dedica apenas à produção literária. É um artista que transita em inúmeros meios. Na área cinematográfica, foi co-roteirista de filmes como *Cazuza – O Tempo não Para*, *Carandiru*, *Os Matadores*, *Castelo Rá-Tim-Bum*, entre outros, tendo trabalhado também em produções da Rede Globo, como *Força-Tarefa* e *O Caçador*, além de ser dramaturgo. Em 1994, publicou o livro *Subúrbio*, onde ganha destaque por trazer a periferia para a literatura brasileira. Nessa obra, um casal de idosos de classe média baixa convive na hostilidade matrimonial em meio ao cenário da periferia. Aqui já notamos a tendência do autor de retratar um realismo suburbano em seus romances, com alguns de seus ingredientes básicos para compor a trama (pobreza, desemprego, solidão). Bonassi parece ser um artista com posicionamento ideológico de esquerda, inclusive foi co-roteirista, junto com Denise Paraná e Fábio Barreto, do filme *Lula*,

O Filho do Brasil. Agora, a questão que instiga este artigo é: por que um autor de esquerda publica uma obra onde critica negativamente os anos de governo do presidente Lula?

Tentar elaborar uma resposta a esse questionamento, bem como evidenciar o escopo ideológico na obra *Luxúria* e analisar as relações do narrador com seus personagens, do ponto de vista bakhtiniano, é a proposta deste trabalho.

A obra narra a trajetória de um metalúrgico e seu sonho de construir uma piscina nos fundos de sua casa, em um bairro de periferia, aproveitando-se inadequadamente do crédito imobiliário farto e disponível para a reforma de imóveis. Porém, nem tudo são flores (ou plantas aquáticas) para o metalúrgico e sua família. Vivendo em um contexto de crescimento econômico nacional, como foram os anos de governo Lula, e em meio a fartura de crédito, o metalúrgico sofre com seu emprego, reclama do trânsito, reclama da longa fila no jantar familiar na pizzaria aos fins de semana, reclama dos vizinhos, lamenta-se de sua esposa, que passa o dia tomando antidepressivos, e pouco se relaciona com o filho, que sofre bullying na escola. Saliento: não é o personagem que reclama com seu discurso direto, porém o narrador que coloca essa voz na fala dos personagens.

A ideologia de *Luxúria*

Não há como dissociar a obra *Luxúria* do contexto em que ela foi produzida, e este contexto é de extrema importância para analisarmos a obra do ponto de vista da crítica sociológica. O mimetismo do cenário contemporâneo de uma grande cidade brasileira presente no texto é a tônica de toda a narrativa, muito mais importante do que os personagens e seus atos. E para realizarmos uma análise crítica, a abordagem sociológica é a mais pertinente a ser utilizada. Candido (1967, p. 5) diz que, para irmos mais fundo na análise crítica, procuramos “elementos responsáveis pelo aspecto e significado da obra, unificados para formar um todo indissolúvel”.

Em um primeiro conjunto de elementos que podemos identificar, fica explícita a intenção de gerar um ambiente de pessimismo na narrativa. “É um momento histórico de prosperidade num país acostumado a viver na merda” (BONASSI, 2015, p. 9)¹², eis a primeira frase da obra, seguidas de outras, como: “nem jeito de fugir (p. 9), “...fará deste verão o mais rico e abafado da história...” (p. 9) e “...vento gelado que sai dos prédios recém-entregues ao consumo...” (p. 9). Nota-se aqui a palavra “consumo”, juntamente com a anteriormente citado “rico”, primeiros signos que explicitam que este será um romance de crítica ao capitalismo e às políticas públicas do governo vigente do presidente Lula. O narrador é pessimista, ao contrário do crescimento econômico em que está inserido. Ele interrompe sua narrativa quase apocalíptica

¹² Todas as referências a esta obra serão documentadas no texto com o número da página apenas.

para pontuar pequenos discursos, de personagens que não terão identidade nem tampouco presença constante no transcorrer do romance. “O segredo é fechar os olhos – esse é o melhor conselho que os mais velhos podem oferecer” (p. 10), entretanto são fragmentos de discursos, como se escutássemos vozes de pessoas desconhecidas nas ruas, e como se o intuito do autor, ao colocar esses fragmentos de discurso, fosse aliviar a onipresença do narrador. Segue-se outros tantos trechos, como “Que Deus nos abençoe!” (p. 10), “Está como um inferno” (p. 10), “Todo mundo queria estar noutro lugar...” (p. 145) e “Só Deus” (p. 312).

A partir do segundo capítulo, temos a apresentação do herói, chamado simplesmente de “o homem de que trata este relato” (p. 12). Sem nome, sem idade, uma anonímia que torna o outro simples objeto que pouco tem voz, submisso ao sistema vigente, o que demonstra uma nítida reificação do sujeito social. Também é apresentada a esposa do herói, chamada de “a mulher”, e, durante uma visita dos dois personagens ao dentista, surge o objeto de conflito que tratará o romance: a piscina. Com raiva do dentista, por seus diplomas, consultório e pela “...limpeza das roupas que ele veste, pelos “sonhos” que ele tem” (p. 17), o herói, em um ataque de recalque, avisa esposa e dentista que construirá uma piscina nos fundos de casa. A piscina nesta obra nada mais é do que o objeto que simboliza a ascensão social pretendido pelo personagem, aquilo que fará com que ele cresça junto com o país naquele momento econômico de bonança. Não é uma simples piscina, mas sim, como diz Luis Augusto Fischer em uma resenha no jornal *Folha de São Paulo*, “...uma monstruosidade, muito acima de sua renda, de seu horizonte de classe e de vizinhança...” (09 jan. 2016).

Aqui identificamos outro elemento da narrativa que exemplifica a ideologia do romance: a construção inacabável da piscina. Esta é a grande metáfora de que, segundo o autor, o crescimento econômico recente do país não gerou ganhos significativos e perpetuáveis para seus habitantes, apenas uma oferta de crédito facilitado e um alvoroço para se adquirir bens materiais. Uma busca que nunca tem fim, uma jornada sem ganhos, bens de consumo que se desmancham no ar. É interessante perceber o propósito do autor Fernando Bonassi ao colocar em uma obra literária o discurso de uma camada que sempre desferiu impropérios contra o projeto de governo lulista. Segundo Eagleton, “a função da ideologia (...) é a de legitimar o poder da classe dominante na sociedade; em última análise, as ideias dominantes de uma sociedade são as ideias da classe dominante.” (EAGLETON, 2011, p. 18) Se as pessoas estavam consumindo, viajando, comendo em restaurantes, adquirindo imóveis e casas, qual o motivo para trazer tanto pessimismo para dentro de uma obra literária? Que razão fez com que o autor trouxesse uma série de conflitos hostis para dentro desta narrativa?

Na rua as pessoas recém-amanhecidas passam com pressa, já desarrumadas, desleixadas, despenteadas, atrasadas também, e perscrutam com inveja e raiva aqueles que ainda estão em casa, cuidando da reforma...

De uma piscina?!

Frescura do Caralho! (p. 188)

Trazemos aqui um questionamento feito por Candido: “Qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte?” (CANDIDO, 1967, p. 22). Talvez o autor tenha se afundado na piscina da classe dominante, ou talvez ele, ingenuamente, apenas tenha produzido uma obra panfletária conivente com discurso dominante, isenta de intenção ideológica.

A literatura é sempre uma comunicação, mas não pode ser sempre reduzida a comunicação simples: a passagem de mensagens entre pessoas desconhecidas. A literatura é sempre, de alguma forma, composição individual e composição social, mas não pode ser sempre reduzida ao seu precipitado em personalidade ou ideologia, e, mesmo quando sofre essa redução, tem ainda de ser considerada ativa. (WILLIAMS, 1979, p. 210)

Deixando de lado o conteúdo e abordando a forma, o romance é linear, sem grandes ousadias, e se utiliza de outros gêneros textuais, como o depoimento de um pastor, notícias da imprensa (“Tempo bom. Trinta e sete graus. Umidade relativa do ar, vinte e quatro por cento” (p. 174)) e o anúncio de adoção de Thor, o cão da família, único personagem que recebe nome (“Olá, amigos! O meu nome é Thor! Vejam a minha força! Adoro brincar, sou muito carinhoso...” (p. 196)). Malabarismos estéticos em meio a uma arquitetura textual conservadora. Segundo Tabarovsky, “Boa parte da literatura feita por escritores de esquerda é, em termos literários, conservadora, redutora, simplista” (TABAROSKY, 2017, p. 49). O drama da construção da piscina perde a importância, pois fica nítido desde o princípio que a construção nunca terá fim. O romance então descreve fatos diversos, como os conflitos do herói com seus colegas de trabalho, com seu chefe, com o dono da fábrica, e a consequente infelicidade vivenciada pelo “homem que trata esse relato” em seu emprego, como no seguinte trecho: “Todos ali morrendo como burros de carga, mais do que os outros inocentes úteis” (BONASSI, p. 237). Também são recorrentes as cenas do seu filho sofrendo bullying na escola e os problemas enfrentados pela educação

Os professores não ensinam direito. A descarga das privadas não funciona, nem pinga água do chuveiro. Os lápis não escrevem direito, as borrachas não apagam direito, e as páginas dos cadernos, que deviam durar um ano inteiro, se rasgam sem motivo aparente. (BONASSI, p. 29)

Além disso, a esposa vive em casa sob efeito de antidepressivos. “Toma três comprimidos de três miligramas do antidepressivo genérico oferecido nos postos de saúde do governo e deita para ver” (p. 251). Soma-se à trama um desfile de lugares-comuns, como policiais corruptos, trânsito intenso, rotina de trabalho na metalúrgica, filhos adolescentes

KNEWITZ, André Luiz. A desilusão retratada na obra *Luxúria*, de Fernando Bonassi, 2018, p. 54-63.

incomunicáveis, filas em restaurantes, agressões domésticas, pastores e sermões da prosperidade. Bonassi traz para dentro da obra literária discursos cotidianos, clichês, as velhas e constantes queixas que escutamos nas ruas, nas salas de espera, nas filas, e transforma esses discursos em uma narrativa monológica, com pouco espaço para os personagens, em um amálgama de hostilidades dentro da trama, emulando a voz de outrem para justificar o seu intuito. Segundo Bakhtin,

Existem exemplos infinitos da significação cotidiana do tema sobre o sujeito que fala. É suficiente prestar atenção e refletir nas palavras **que se ouvem por toda a parte**, para se afirmar que no discurso cotidiano de qualquer pessoa que vive em sociedade (em média), pelo menos a metade de todas as palavras são **de outrem reconhecidas como tais**, transmissíveis em todos os graus possíveis de exatidão e imparcialidade (mais exatamente, de **parcialidade**). (BAKHTIN, 1990, p. 140, ênfase acrescentada)

Para complementar, examinaremos o elemento imagético dentro da obra. Notamos explicitamente uma abundância de imagens descritas sem que nenhuma delas ganhe profundidade, como se o narrador estivesse com uma câmera na mão para tomar flashes de uma periferia qualquer. Lukács nos esclarece um belo posicionamento sobre o que é narrar uma cena com maestria e o que é expor meras imagens, e nos traz o exemplo de Tolstói, trazendo um trecho de *Anna Karenina*:

A corrida de cavalos figurada em *Ana Karenina* é o ponto crucial de um grande drama. A queda de Vronski é a culminação de toda esta fase dramática da sua vida e, com ela, se interrompe a narração da corrida. O fato de que seu rival o ultrapassa pode ser apenas mencionado de passagem, numa única frase.

Com isso, entretanto, está longe de esgotar a análise da concentração épica da cena. Tolstói **não descreve uma “coisa”, mas narra o destino dos indivíduos**. E esta é a razão pela qual o andamento dos fatos é narrado duas vezes, de modo genuinamente épico, **em vez de ser descrito por imagens**. (LUKÁCS, 2010, p. 150, ênfase acrescentada)

O destino da família de protagonistas na obra *Luxúria* é trágico, porém clichê: o homem, afundado em dívidas, mata esposa e o filho, e depois se suicida. Tem-se a impressão que a obra foi escrita para virar filme, não um texto literário. E não é nenhuma surpresa: Daniel Galera, Paulo Lins, Cristovão Tezza, Marçal Aquino e outros tantos escritores contemporâneos já tiveram suas obras adaptadas para o cinema. Não por acaso que, quase findando o romance, no momento em que o cão será sacrificado, um cinegrafista aparece de inopino na trama:

Puxa-o para cima, mas não para enforcar, e sim para encostar mais perto e mais fácil a arma na cabeça do bicho.

Filho da puta!

É a primeira vez que o **cinegrafista**, a pessoa responsável pela imagem (é uma voz masculina), se manifesta, covarde ele também, sem intervir, se limitando a pensar em voz alta, escondido por trás da câmera embutida num telefone, gravando sem parar. (BONASSI, p. 355, ênfase acrescentada)

KNEWITZ, André Luiz. A desilusão retratada na obra *Luxúria*, de Fernando Bonassi, 2018, p. 54-63.

Tal personagem em seguida desaparece, deixando-nos a dúvida: sua presença foi mero efeito estético ou o texto tem anseios de vir a se tornar uma narrativa transposta para o cinema? Como já elucidado anteriormente, o autor, Fernando Bonassi, tem trânsito livre em outras áreas além da literatura, e talvez sua prosa literária seja laboratório de escrita para outros produtos culturais de massiva assimilação.

Questões sobre o narrador de *Luxúria*

Confundir narrador e autor é, para a crítica literária, um equívoco crasso. Mas e se o narrador emula unicamente o discurso extraliterário do seu autor, poderíamos estar cometendo esse erro? Bakhtin (2013) já exemplificou os diversos tipos de discurso na prosa em sua obra *Problemas da Poética de Dostoiévski*, bem como esse discurso do autor se transforma na voz do narrador. Um autor pode ser tanto monológico, como em Tolstói, quanto polifônico, como em Dostoiévski, para citar apenas autores russos. Grosso modo e sem nos aprofundar nos conceitos, polifonia é a maior liberdade do discurso dos personagens dentro do romance, onde “diversas vozes ideológicas contraditórias coexistem em pé de igualdade com o próprio narrador” (PIRES/ TAMANINI-ADAMES, 2010, p. 2), conceito esse inaugurado por Bakhtin ao estudar a obra de Dostoiévski, e monofonia (ou discurso monológico) é preponderantemente a voz do narrador falando no romance.

No plano monológico, a personagem é fechada e seus limites racionais são rigorosamente delineados: ela age, sofre, pensa e é consciente nos limites daquilo que ela é, isto é, nos limites de sua imagem definida como realidade; (...) Esta imagem se constrói no mundo do **autor**, objetivo em relação à consciência da personagem; a construção desse mundo, com seus pontos de vista e definições conclusivas, pressupõe uma sólida posição exterior, um **estável campo de visão** do autor. (BAKHTIN, 2013, p. 58, ênfase acrescentada)

O monologismo oferece pouca chance de presença para outras vozes. É tirânico, fascista, “se o capitalismo reduz o indivíduo à situação de objeto, o monologismo faz a mesma coisa” (VENTURELLI, 2006, p. 25). Não é intenção desse trabalho defender polifonia ou monologismo, até porque grande parte da nossa literatura universal, principalmente os *best-sellers*, é dirigida pela voz do narrador no interior da narrativa. Venturelli afirma até que é difícil achar um romance polifônico, só Dostoiévski obteve a maestria dentro desta estratégia arquitetônica. “Tem muita gente vendo polifonia na obra de Machado” (VENTURELLI, 2006, p. 27).

Porém, a crítica aqui é verificar como se posiciona o narrador do romance *Luxúria*, uma obra notadamente monológica. A voz dos personagens é pouco visível, são raras as páginas em que eles esboçam um diálogo extenso ou expressam opiniões conflitantes, ideológicas,

autônomas. Que comanda o tom no romance é o narrador, com o despótico intuito de gritar seu discurso panfletário.

O autor se realiza e realiza o seu ponto de vista não só no narrador, no seu discurso e na sua linguagem (que, num grau mais ou menos elevado, são objetivos e evidenciados), mas também no **objeto da narração**, e também realiza o ponto de vista do narrador. (...) Não perceber esse segundo plano intencionalmente acentuado do autor significa não compreender a obra. (BAKHTIN, 1990, p. 118-119, ênfase acrescentada)

O narrador de Bonassi em *Luxúria* é um fantoche do seu autor, há “uma fusão quase total de vozes” (BAKHTIN, 1990, p. 119). Os personagens e suas hostilidades, seus pessimismos e seus discursos cheios de estereótipos, são outras engrenagens dentro da narrativa que dão cumplicidade para o ponto de vista do narrador. “Nos discursos autoritários abafam-se as vozes, escondem-se os diálogos e o discurso se faz discurso da verdade única, absoluta, incontestável” (BARROS, 2001, p. 34). As ações dos personagens acabam por se repetir dentro da narrativa. Não há ousadia, grandes feitos, revelações ou identidades autônomas e definidas destes personagens.

O homem no romance pode agir, não menos que no drama ou na epopéia – mas sua ação é sempre iluminada ideologicamente, é sempre associada ao discurso (ainda que virtual), a um motivo ideológico e ocupa uma posição ideológica definida. A ação, o comportamento do personagem no romance são **indispensáveis** tanto para a revelação como para a experimentação de sua posição ideológica, de sua palavra. (BAKHTIN, 1990, p. 136, ênfase acrescentada)

E aqui a ideologia definida nos personagens é a mesma ideologia do narrador, que relata a desgraça do cenário interno do romance com amargura. Há conflitos entre o herói e seus colegas de trabalho, entre o herói e os operários da obra, entre a esposa e a empregada doméstica, entre o filho e seus colegas de escola. Uma arena de hostilidades. “Sem brigar com ninguém em particular, o homem de que trata esse relato apanha de todos um pouco” (p. 283). E esse discurso pessimista, hostil, que Bonassi coloca no romance, é um somatório de vozes visivelmente identificáveis entre os brasileiros deste período histórico: o discurso do professor desmotivado, do aluno alienado, do metalúrgico insatisfeito, do pastor que grita, do motorista em congestionamento, das donas de casa medicadas com antidepressivos, dos vizinhos inamistoso, e outros tantos discursos “nesta era de oportunidades e desafios do crescimento, de desenvolvimento e endividamento” (p. 137).

Respondendo ao questionamento inicial, podemos deduzir que sim, o narrador e os personagens basicamente servem de porta-voz para o discurso de Bonassi, e podemos evidenciar isso nas entrevistas concedidas posteriormente ao lançamento da obra. Em entrevista ao jornal *Cândido*, da Biblioteca Pública do Paraná (BPP), Bonassi expõe

O romance trata justamente da construção desse imaginário que nos envolveu e embriagou nos últimos tempos. Vivemos a falsa ilusão de que tínhamos resolvido tudo porque os miseráveis estavam comprando carro popular e viajando de avião. É claro que é maravilhoso que todos os cidadãos brasileiros disponham de bens e vivam os prazeres e lazeres de uma viagem. No entanto, não conseguimos superar esta fase infantil de nosso pseudodesenvolvimento. Os governos de esquerda não realizaram a promessa de redução das diferenças em níveis consideráveis. (entrevista a Luiz Rebinski e Márcio Renato dos Santos).

Bonassi quer falar tudo o que pensa para o leitor, quer conquistar o leitor e busca um tipo específico de leitor, aquele descontente, através de um discurso corrente de uma certa camada da população, criando uma literatura sem muita originalidade ou ousadia. “A uma degradação da experiência humana. A esquerda governa como a direita. A experiência da esquerda é limitada (...)” (BONASSI, citado em MEIRELES, 2016). E mais uma vez notamos aqui a desilusão de um dos roteiristas do filme *Lula – O Filho do Brasil* com o projeto de governo de esquerda.

O cientista político André Singer contrapõe o romance *Luxúria* com outra obra cultural que retrata a mesma época, o filme *Que horas ela volta*, de Anna Muylaert:

O filme se encerra com nota de esperança. A personagem Jéssica, filha da empregada doméstica, recusa-se a ficar no lugar em que a elite aprisiona os subalternos e passa na primeira fase do vestibular para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo, reduto da classe média tradicional paulistana. Desse ponto de vista, a obra sinaliza que a filha terá futuro melhor que a mãe, graças ao acesso ao ensino superior permitido pelos governos Lula/Dilma. (SINGER, 2016)

E quando analisa o livro *Luxúria*, também define como pessimista a visão que Fernando Bonassi tem do período lulista:

No polo oposto, *Luxúria* põe em cena uma família de trabalhadores que acredita na ascensão social propagandeada. (...) A epígrafe – “Baseado em pessoas e acontecimentos reais, lamentavelmente” – já indica o que o romance pretende. Diante do leitor aflito desfilam aceleradamente cenas de caos e violência urbanas, engarrafamentos intermináveis, trabalhadores com carteira assinada morrendo como burros de carga, um mundo do trabalho sem solidariedade (...), uma escola pública com professores mal preparados e mal pagos, alunos violentos e desinteressados. Em suma, uma visão nada otimista dos anos lulistas. (SINGER, 2016)

Notamos aqui uma análise um pouco mais lúcida, sem os recorrentes confetes e aplausos que a resenha literária brasileira demonstra diante de autores das grandes editoras nacionais. Em outra resenha analisada, notamos até tons proféticos, como este de Luiz Rebinski para o jornal *Rascunho*:

E é disso que trata *Luxúria*, um romance de ideias como há tempos não se via na literatura brasileira. E as ideias em questão dão conta de que, muito provavelmente, o Brasil voltará a regredir depois de um delírio coletivo, econômico e social. Afinal, o que vai acontecer, agora que o emprego sumiu, com a classe que emergiu a partir do crédito fácil — sem que tenha de fato emergido socialmente, por meio da educação? (REBINSKI, 2016)

KNEWITZ, André Luiz. A desilusão retratada na obra *Luxúria*, de Fernando Bonassi, 2018, p. 54-63.

Sim, realmente agora em 2018 o Brasil regrediu, contudo não foi por culpa do escritor Fernando Bonassi. E que tipo de “educação” o resenhista se refere? Educação tecnicista? Evangélica? Educação à distância? Ou educação marxista, aquela combatida pela MBL (Movimento Brasil Livre) dentro das salas de aula?

Considerações finais

Desilusão. Esse foi o motivo que levou o escritor Fernando Bonassi a destilar toda a sua hostilidade dentro da narrativa de *Luxúria*. Porém, não o fez com ousadia e criatividade. Trazendo vozes queixosas do cotidiano do nosso país para dentro da obra, e moldando estas vozes em um discurso monológico do narrador, o autor, ao polemizar sobre a inalcançável construção de uma piscina no enredo de seu romance, se afunda na água turva e parada do lugar-comum, escorregando na eloquência típica de escritores como Lobão, Diogo Mainardi ou Rodrigo Constantino, escritores esses que nada tem de literário em seus discursos. Personagens fracos, usos de gêneros discursivos sem propósito dentro da narrativa, situações recorrentes e comuns, desfile de clichês e, surpreendentemente, inúmeras resenhas que tratam com louvor o romance de Bonassi, esclarecendo o quão infantil e raso é o jornalismo literário no país. Um romance político dirigido a leitores que fazem coro com esse discurso vitimista, mas que também pode ser saudado por trazer o debate ao meio literário. Com profundidade, podemos analisar este texto e refletir sobre o quanto a literatura brasileira vem surpreendendo ou desanimando leitores que buscam a novidade e a ousadia na forma, a elaboração poética do conteúdo e a profundidade intelectual dos personagens.

Referências

- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1990.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BARROS, D. L. P. de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: FARACO, Carlos Alberto; CASTRO, Gilberto de (Orgs.) et al. *Diálogos com Bakhtin*. 3. ed. Curitiba: Ed. da UFPR, 2001. p. 34.
- BONASSI, F. *Luxúria*. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- _____. Entrevista: Um romance de geração. *Cândido*. Disponível em: <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=1009>. Acesso em: 01 ago. 2018.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.
- EAGLETON, T. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Unesp, 2011.
- KNEWITZ, André Luiz. A desilusão retratada na obra *Luxúria*, de Fernando Bonassi, 2018, p. 54-63.

FISCHER, L. A. Com maestria, Fernando Bonassi conduz leitor à tragédia nacional. *Folha de São Paulo*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/01/1727408-escritor-conduz-com-maestria-silenciosa-tragedia-nacional.shtml>. Acesso em: 21 jun. 2018.

LUKÁCS, G. *Marxismo e teoria da literatura*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MEIRELES, M. Fernando Bonassi narra derrota do sonho brasileiro em volta ao romance. *Folha de São Paulo*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/01/1727633-de-volta-ao-romance-bonassi-narra-derrota-do-sonho-brasileiro.shtml>. Acesso em: 15 mai. 2018.

PIRES, V. L.; TAMANINI-ADAMES, F. A. Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49272>. Acesso em: 12 jul. 2018.

REBINSKI, L. Graça finita. *Rascunho*. Disponível em: <http://rascunho.com.br/24176-2/>. Acesso em: 15 mai. 2018.

SINGER, A. As contradições do lulismo – a que ponto chegamos? *Nexojornal*. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/estante/trechos/2016/11/03/%E2%80%98As-contradi%C3%A7%C3%B5es-do-lulismo-a-que-ponto-chegamos%E2%80%99>. Acesso em: 15 mai. 2018.

TABAROVSKY, D. *Literatura de esquerda*. Belo Horizonte: Relicário, 2017.

VENTURELLI, P. Entrevista: O romance como arena polifônica. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/media/pdf/IHUOnlineEdicao195.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2018.

WILLIAMS, R. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

KNEWITZ, André Luiz. A desilusão retratada na obra *Luxúria*, de Fernando Bonassi, 2018, p. 54-63.

A IMAGEM SONORA EM “A VELHA”, DE GUIMARÃES ROSA

Autora: Andressa Luciane Matheus Medeiros (UFPR)

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

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo analisar a paisagem sonora do conto *A Velha* (1967) de João Guimarães Rosa, um dos três “contos alemães” de *Ave, Palavra* que fazem alusão ao contexto biográfico do autor, especificamente no período em que ele exercia a função de diplomata em Hamburgo durante o regime nazista a serviço do Estado Novo. O elemento autobiográfico, ainda que não se constitua como a principal dimensão do significado do conto, se relaciona ao aspecto emocional do autor, que o transmuta em técnica composicional identificada nas cadeias sonoras do conto. Investiga-se, no artigo, de que forma os sons conectam a linguagem à materialidade ao nosso redor e às estruturas sociais em derredor. A técnica da valorização sonora permite que o leitor recrie os aspectos prosódicos e emocionais do narrador-personagem, recompondo as sensações daquele período histórico no imaginário, fazendo com que o conteúdo ecoe no corpo do leitor. A perspectiva teórica adotada para a análise baseia-se nas teorias de Hans Ulrich Gumbrecht (2010; 2014) e, em estudos sobre prosódia.

Palavras chaves: *A velha*; João Guimarães Rosa; Contos alemães; Imagem sonora.

Introdução

O presente artigo tem como objetivo analisar paisagem sonora do conto “A velha”¹³ (1961-1967) de João Guimarães Rosa, um dos três “contos alemães” de *Ave, Palavra*. Como já destacou Soethe (2012), os contos fazem alusão ao contexto biográfico do autor, especificamente no período em que ele exercia a função de diplomata em Hamburgo durante o regime nazista a serviço do Estado Novo, o que pode servir tanto como chave interpretativa para os textos quanto para compreender o posicionamento ideológico do “do escritor e diplomata em face do contexto social, histórico e cultural vivido por ele, na Alemanha e no Brasil.” (SOETHE, 2012, p.230).

O elemento autobiográfico, ainda que não se constitua como a principal dimensão do significado do conto, está relacionado ao aspecto emocional do autor, que o transmuta em técnica composicional ser identificada nas cadeias sonoras do conto.

O presente artigo aponta alguns aspectos da biografia do autor com o intuito de que essas informações possam figurar como possíveis chaves de leitura, pois, no conto, são identificadas diversas referências ao contexto histórico e à experiência biográfica do autor naquele dado período histórico.

Entende-se que a experiência biográfica exerce influência na escrita ficcional de alguns autores. Como afirma o próprio Guimarães Rosa, o aspecto biográfico não pode ser separado de

¹³A crônica “A velha” foi inicialmente publicada em O Globo no dia 3 de junho de 1961.

sua obra. Contudo, suas obras não são autobiográficas¹⁴ no sentido lógico, seriam antes uma “autobiografia irracional”, sua “autorreflexão irracional” (ROSA, 1964, apud Coutinho, 1991). Segundo, Ginzburg, “É possível que Rosa tenha encontrado, nessas narrativas, um espaço discursivo para elaborar o problema da limitação de sua capacidade de intervenção na violência da guerra” (GINZBURG, 2010, p. 24). Assim entende Bachelard (1993) ao ressaltar que a imaginação poética coloca em colaboração as funções do real e do ficcional que resultam numa composição estética distanciada dos eventos primevos que a inspiraram. As imagens criadas pelo escritor operam como forma de sublimação ofertada pela própria palavra: “o reconforto da palavra oferecida pelo poeta - reconforto da palavra que domina o próprio drama.” (BACHELARD, 1993, p. 14).

A leitura do conto “A velha” como experiência estética pode levar à sublimação do passado a partir da imaginação do autor que lhe dá forma, reformando e transformando o passado histórico e autobiográfico ao transmutá-lo em linguagem estética. As referências objetivas do passado histórico são identificáveis nas referências diretas, assim como na atmosfera e ambientação da obra, onde a função do real transforma-se em linguagem estética numa poética sonora e imagética. Assim, a experiência autobiográfica do autor não acumula todo o sentido e significações do conto, mas permanecem no horizonte como chave de leitura.

O objetivo do artigo é investigar de que forma os sons conectam a linguagem à materialidade ao redor e às estruturas sociais em derredor, recriando a vivência da atmosfera histórica. Para isso, analisa-se de que forma a composição sonora empregada no projeto estético de Rosa permite que o leitor/ouvinte atualize os eventos históricos experienciados na realidade em derredor, propiciando a fusão entre a experiência do real à experiência ficcional.

Jauss, ao falar da práxis artística, revela alguns argumentos importantes para a análise aqui proposta, ao referir-se ao movimento de transformação do passado que se atualiza na recepção da obra no presente:

Se por tradição entendemos o processo histórico da práxis artística, então ele deve ser pensado como um movimento que começa com a recepção, que apreende o passado, trá-lo de volta a si e dá ao que ela assim transformou em presente, traduziu ou “transmitiu”, o sentido novo que implica seu esclarecimento pela atualidade. (Hans Robert Jauss) ¹⁵

A experiência estética permite que, por meio da performatividade, o leitor atualize a experiência, produzindo novos significados sem suprimir por completo a atmosfera vivenciada

¹⁴ Sobre esse aspecto, respondendo a Lorenz sobre o *Grande Sertão: Veredas*, Guimarães Rosa diz: “É, desde que você não considere uma autobiografia como algo excessivamente lógico. É uma “autobiografia irracional” ou melhor, minha autorreflexão irracional. Naturalmente que me identifico com este livro.” (ROSA, 1964, apud Coutinho, 1991)

¹⁵ In: ZILBERMAN (1989, p.61)

biograficamente, a qual ecoa na atualização dos enunciados. A linguagem rosiana nomina e transforma a experiência vivida em composição estética; há imagens e sonoridades que transcendem a experiência do real, produzindo atualidades que transportam os leitores para um espaço profundo, no qual a atmosfera do passado reverbera no corpo da atualidade.

O som e suas qualidades, como afirma La Belle (2014), demonstram que a audição causa vulnerabilidade no corpo e nas sensações incidindo na quebra de barreiras sociais e nos limites do conhecimento, ou seja, a dimensão sonora ultrapassa os limites racionais adentrando no corpo por meio de vibrações, ressonâncias e ecos. A dimensão sonora na obra de Rosa permite que os leitores entrem em contato com as sensações recriadas a partir das imagens que se amplificam pelo aproveitamento dos aspectos sônicos da língua, verificáveis por meio da prosódia.

Segundo Massini-Cagliari (1999, p. 118-119), o português brasileiro é considerado uma língua de ritmo acentual, o que equivale dizer que a estruturação dos enunciados está fundada numa noção rítmica. Contudo, os próprios enunciados são passíveis de múltiplas segmentações que podem gerar diferentes interpretações semânticas. No caso específico da análise aqui proposta valoriza-se tanto a acentuação tonal quanto o emprego da pontuação, sendo a última considerada determinante, pois evidencia as inflexões da personagem e do narrador, transportando dessa forma o dinamismo do evento na atualização performada por meio da leitura. As escolhas tanto lexicais quanto o emprego da pontuação resultam numa segmentação dupla, tonal e gráfica, que demonstram e amplificam o conteúdo emocional do contexto de produção do conto

O emprego de tais elementos, sejam eles naturais à língua portuguesa ou que figurem como escolha propositada do léxico pelo autor, ou ainda sejam eles uma escolha formal, e no caso da pontuação rosiana, não são sempre baseados em regras gramaticais. Portanto, as escolhas estéticas criam a ilusão da presença da oralidade no texto escrito — ilusão que incita a vocalização — sendo que a palavra em Rosa é melodicamente escrita e configura-se como “*escritura em voz alta*”. Como definida por Barthes, trata-se de uma escritura capaz de “[...] deportar o significado para muito longe e jogar, por assim dizer, o corpo anônimo do ator [autor] em minha orelha: isso granula, isso acaricia, isso raspa, isso corta: isso frui”. (BARTHES, 2015, p.78).

A escritura de Rosa é escrita melódica que grafa a intensidade da palavra oral por meio de sua acentuação tonal, permitindo segmentações diversas que resultam em possibilidades variadas de interpretação semântica, da mesma forma a pontuação propõe outra possibilidade de segmentação do texto, possibilitando outras interpretações. A escritura rosiana se caracteriza primariamente como realização acústica, provocando reações físicas que atingem primeiro a

sensação e depois o intelecto que age na interpretação, na significação semântica, como afirma Zumthor a respeito da performance da leitura:

[...] percebemos o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está. É a partir daí, graças a ela que, esclarecido ou instilado por qualquer reflexo semântico do texto, aproprio-me dele, interpretando-o, ao meu modo; é a partir dela que este texto, eu o reconstruo, como o meu lugar de um dia. (ZUMTHOR, 2014, p. 55)

A escritura em voz alta do conto “A velha” provoca reações nos centros nervosos, trazendo à tona as sensações da experiência vivida naquele ambiente, naquele tempo-histórico, naquelas peles humanas, o passado histórico atualizado como propõe Jauss. Sons que se infiltram no corpo e na mente através dos ouvidos numa cadência sonora que repercute no corpo como afirma La Belle.

A história que adentra pelo ouvido e suas repercussões são exploradas em diversas obras rosianas. Em *Corpo de Baile*, como afirma Mônica Meyer, “a natureza se manifesta e é percebida através de associações sensoriais” (MEYER, 2008, p. 30). Em *Grande Sertão: Veredas* a repercussão da voz é explorada magnanimamente através do caso de Maria Mutema¹⁶, fato que repercute na análise aqui proposta em que o som que adentra pelos ouvidos provoca a suscetibilidade do corpo e da mente, produzindo mudanças tanto naquele que diz, quanto naquele que ouve; como explica Walnice Galvão:

Os dois crimes de Maria Mutema são, formalmente, um só. O crime é executado mediante a introdução de algo no cérebro pelo conduto auditivo, algo que se solidifica ou se consolida, e mata. Também em ambos os casos o crime é um pacto entre duas pessoas — um agente e um receptor passivo — e com o mesmo efeito: a morte para o receptor, a danação para o agente. [...] Ao mesmo tempo, Maria Mutema livra-se do mal pela mesma via: falando, isto é, introduzindo nos ouvidos das pessoas sua pública confissão. Mas com uma diferença essencial agora: não é mais pacto porque não envolve apenas duas pessoas, a multidão está implicada; e, segundo o texto, o povo a perdoou, não ficou passivo [...] (GALVÃO, 1986, p. 120).

“A velha” apresenta alguns indícios que corroboram com esse argumento, ainda que aqui o segredo adentre apenas nos ouvidos do cônsul e lhe ocasione um sofrimento emocional. Por outro lado, ainda que a revelação do segredo de Dame Verônika não obtenha o resultado esperado e, ainda que o segredo revelado permaneça oculto para as mulheres que presenciam a

¹⁶ No romance *Grande Sertão: Veredas* figura o caso de Maria Mutema, uma mulher que mata o marido, sem ter nenhuma motivação, introduzindo chumbo derretido em seu ouvido enquanto ele dormia. A segunda morte é a do Padre Pontes, após o ocorrido Maria Mutema passa a se confessar com frequência ao Padre Pontes, dizendo que matara o marido por amor ao padre e quanto mais o padre sofria e definhava, mais ela insistia na mentira, por puro prazer, o que levou o padre Pontes à morte. A estória dela termina quando durante uma missa, em que padres estrangeiros pedem aos fiéis para que se arrependam de seus pecados. Maria Mutema aparece e confessa tudo publicamente, aos gritos, clamando pelo perdão de Deus; ela vai presa, e na cadeia reza, clamando seus pecados. Alguns dizem que ela estava virando santa e acaba por receber o perdão da congregação e a redenção por meio da palavra audível.

cena, por ser revelado em português e estas não conhecerem o idioma, permanecendo assim “salvaguardadas, em circunstância de surda sociedade [...]” (ROSA, 2017, p. 921).

Cabe frisar, ainda, que o fato de revelar o segredo em português propõe uma diferenciação entre os idiomas português e alemão, sendo o primeiro a capacidade de rejuvenescimento momentâneo da personagem Dame Verônika, como enfatizado pelo narrador: “Falava-o, tão perfeitamente, e não mais naquela dicção fosca, mas ressurgida, anos, d’ora-atrás. E vi — que a voz pertence às instâncias da idade [...]” (ROSA, 2017, p.922).

Os argumentos expostos até o momento têm por objetivo ressaltar a importância da voz e da audição no conto, bem como demonstrar que a experiência vivida é sentida na escritura, e se faz ouvida não apenas por meio da abordagem temática, mas também de sua sonoridade, como enfatizada por Zumthor. A acústica da escritura está ali, é perceptível e retumba nos centros nervosos, repercutem fisicamente e racionalmente, atualizando a experiência social devastadora que ao se tornar audível, ecoando no corpo do leitor.

O léxico da boca e o ciclo da imagem sonora

O que são palavras? As palavras são compostas por meio da união de sílabas produzidas por movimentos variados na cavidade bucal. O som das sílabas é produzido por meio da movimentação dos lábios, dentes, língua, palato e garganta; a cavidade bucal apresenta-se como uma gama de superfície sobre a qual os sons são desenhados por meio da respiração que produz explosão, fricção e reverberação. O som consonantal é produzido pelo abrir e o fechar dos lábios e da glote, as tonalidades das vogais variam de acordo com a posição de sua produção e de sua altura.

As palavras são o resultado de movimentos corporais que se exteriorizam por meio da vocalização; as palavras se originam de uma coreografia, pois cada palavra demanda uma representação de presença que uma vez visualizada graficamente coloca em ação uma memória sonora anterior à escrita.

O que se quer enfatizar aqui é a seguinte questão: os movimentos produzidos pelas sílabas na boca produzem uma presença que está para além da linguagem escrita; a coreografia produzida no interior da cavidade corporal, além de produzir palavras que são externalizadas pela fala, produzem mentalmente imagens das produções sonoras, como propõe La Belle,

[O] Léxico da Boca [estuda], o que eu chamo, de “os movimentos da boca”. Eles podem ser definidos como “modalidades da boca” ou, metodologias de figuração corporal, em que cada contorno, interrompe, conspira com, ou elabora a subjetividade. No levantamento dos movimentos que configuram a boca — movimentos que são também coreografias, improvisações, ritmos — ficou claro que o que conta no “ato comunicativo” é muito maior do que a própria fala. [...] A boca sempre ocupou os limites da fala, em o fazendo, revela as fronteiras da linguística, ao

mesmo tempo em que aviva as indesejáveis coisas que contam como linguagem. (LA BELLE, 2014, p. 11).¹⁷

Ou, de acordo com Barthes:

[...] *a escritura em voz alta* não é fonológica, mas fonética; [...] o que ela procura (numa perspectiva de fruição) são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada da pele, um texto que se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda, da língua, não a do sentido, da linguagem. Uma certa arte da melodia pode dar uma ideia dessa escritura vocal [...] (BARTHES, 2015, p. 78).

Destaca-se a importância do espaçamento das vírgulas no conto, que servem como um guia de leitura que propõe um ritmo visual delimitado pelos sinais de pontuação. A utilização massiva das vírgulas no conto, especialmente nos parágrafos iniciais, não exprimem uma pontuação apenas baseada na sintaxe; antes impulsionam um ritmo pausado e de complementaridade de imagens, como se indicassem o estado de espírito do narrador que está a refletir sobre a situação.

As vírgulas possibilitam ao leitor uma aproximação da cena, que a acompanha mentalmente e progressivamente, assim reproduzindo sua prosódia; a entonação remete ao pensamento da personagem-narrador que relembra progressivamente e complementa as informações. Se por um lado, pode tornar o entendimento mais penoso, por outro lado, colabora com a formação das imagens, porque desacelera a leitura e permite que se adicionem progressivamente os elementos que compõem a cena.

No primeiro parágrafo da narrativa, pode-se observar a utilização da pontuação “sua primeira menção, um tanto confusa, foi em qualquer manhã, pelo telefone. Uma senhora, muito velha e doente, pedia que o Cônsul lhe fosse à casa, para assunto de testamento. *Frau Wetterhuse*.” (ROSA, 2017, p. 921).

No trecho acima, percebe-se a inserção de informações adicionais por meio dos apostos “um tanto confusa”; do adjunto adverbial “pelo telefone” separado por vírgulas em que a utilização ou não da vírgula é facultativa. De modo similar, é o que ocorre na segunda oração com os apostos “muito velha e doente”, seguido do adjunto adverbial de finalidade “para assunto de testamento”. A pontuação remete à entonação oral, a vírgula corresponde a pausas para adições de informações complementares que podem tanto aludir a um possível leitor

¹⁷ “This is elaborated in *Léxicon of the Mouth* through the study of what I call “mouth movements”. These can be defined as “modalities of mouthing”, or methodologies of bodily figuring, each of which contours, interrupts, conspires with, or elaborates subjectivity. In surveying the movements that shape the mouth – movements that are also choreographies, improvisations, rhythms – it has become clear that what counts as a “communicative acts” are much greater than speech proper. [...] Mouthing is always occupying the very limits of the spoken; in doing so, it both reveals the borders of the linguistics while enlivening understandings of what counts as language.” (LA BELLE, 2014, p. 11).

virtual, quanto à presença de um interlocutor a quem se conta ao ouvido, ou ainda, a própria pausa daquele que conta para relembrar os fatos.

O que se nomeia aqui como ciclo de imagens faz referência, em primeiro lugar, à leitura dos signos linguísticos que são elaborados mentalmente como reproduções das execuções sonoras daquilo que se chamou anteriormente de coreografia da boca. Segundo, remete à produção verbal sonora como *performance*, seja porque a leitura incita determinado ritmo devido à acentuação tonal da língua, mas também pelos possíveis efeitos causados por uma pontuação nem sempre sintática que pode gerar a necessidade de vocalização do texto. O terceiro alude a dois tipos de aproximação imagética ocasionada tanto pela utilização da pontuação, como de pausas que permitem gerar um quadro no qual cada pedaço dele é exposto parte por parte; a outra se dá na conexão entre imagem e som na possibilidade de intersecção entre a imagem referida e a sua provável sonoridade. O ciclo se completa com a elaboração de um sentido do discurso ficcional como um todo em que se fazem presentes todas essas formas de atualização da linguagem.

Santaella (2001) destaca três tipos de linguagem: verbal, visual e sonora, que se constituem como três grandes matrizes lógicas da linguagem e do pensamento, a partir das quais se originam outras formas de linguagem, como a literatura, a música, o teatro, o desenho, a pintura, a gravura e a escultura, sendo que todas elas têm sua fundação primordial nessas três matrizes. A linguagem sonora, segundo Santaella, é primordial e alicerça a linguagem visual, que tem caráter de secundidade, e ambas fundamentam a matriz do discurso verbal, que está no nível da terceiridade, devido à sua natureza simbólica.

Na obra de Guimarães Rosa há a interseção dessas três matrizes da linguagem. A sonoridade e a visualidade, em suas materialidades, estão contidas no discurso poético verbal do autor. A matriz sonora caracteriza-se pela cadência sonora, melódica, rítmica, e a outras figuras de linguagem como, por exemplo, a aliteração e a rima que pode se materializa na leitura. Ao mesmo tempo, há a presença do elemento visual na diagramação do texto, em que os elementos gráficos se configuram como uma espécie desenho ou mesmo até mesmo de uma partitura musical.

Análise

A primeira parte da análise demonstra como a sonoridade conecta o leitor à materialidade ao redor e as estruturas sociais em derredor. No conto observamos o narrador movimentar-se por três espaços topográficos diferentes: o consulado, a rua e a casa de Dame Verônika. Cada um deles evoca determinadas formas de relação com o entorno, com as estruturas e os acontecimentos em derredor, revelando sonoridades e sensações diversas. O narrador, ao perceber o espaço ao redor e as estruturas sociais em derredor, as descreve a partir

MEDEIROS, Andressa Luciane Matheus. A imagem sonora em “A velha”, de Guimarães Rosa, 2018, p. 64-76.

das sensorialidades que as mesmas despertam. O aproveitamento da sonoridade, luminosidade e temperatura descrevem duplamente o estado de espírito do narrador e sua relação com o ambiente, trazendo para a forma a atmosfera sentida, a qual comunica por meio da narração.

Sua primeira menção, um tanto confusa, foi em qualquer manhã, pelo telefone. Uma senhora, muito velha e doente, pedia que o Cônsul lhe fosse à casa, para assunto de testamento. *Frau Wetterhuse*.

O recado se perdia, obrigação abstrata, no tumulto diário de casos, o Consulado invadindo-se de judeus, sob mó de angústias, famintos de partir, sofridos imenso, em desengano, público pranto e longo estremecer, quase cada prometendo-se a coativa esperança final do suicídio. Vê-los, vinha à mente a voz de Hitler ao rádio — rouco, raivoso. Contra esses, desde novembro, se implacara mais desbordada e atroz a perseguição, dosada brutal. Viesse a guerra, a primeira ordem seria matá-los? (ROSA, 2017, p. 921)

A primeira topografia descrita é a do Consulado, espaço fechado que, como repartição pública diplomática, poderia, de início, ser sentida como um lugar protegido. Porém, a atmosfera descrita é turbulenta e tumultuada, a sonoridade do ambiente demonstra o sofrimento e desespero do povo judeu, cujos prantos são ouvidos constantemente.

O que o narrador vê à sua frente o faz rememorar algo ouvido, o ódio e a perseguição ao povo judeu amplamente dissipado por meio do rádio e na voz do *Führer* “a voz de Hitler ao rádio — rouco, raivoso.” (ROSA, 2017, p. 108). A potência daquilo ouvido em algum momento do passado recente, da descrição do evento é comunicada e amplificada por meio da sonoridade empregada. Note-se a aliteração sonora do /r/ em Hitler, “rádio”, “rouco”, “raivoso”, o que representa a sonoridade peculiar do rosnar dos cães enfurecidos som surdo, gutural e rascante. As descrições iniciais contrastam com ao recado, abstrato, de Dame Verônika, que se perde num zumbido.

Observe-se, ainda, no excerto acima, como se dá o aproveitamento da pontuação na construção do ciclo imagético. Tanto numa leitura silenciosa ou em voz alta existe a possibilidade de atualização dos aspectos prosódicos do texto a partir das impressões visuais marcadas pelas vírgulas e pontos finais, indicando a suspensão do pensamento do narrador. Ele conta como se estivesse resgatando da memória aquele passado — criando a impressão de que o conto se ergue concomitantemente à leitura. Ele constrói a narrativa ao mesmo tempo em que conta a história como se não estivesse pronta, como se não a tivesse planejado previamente, o que resulta no resgate do dinamismo do evento narrado.

Os sinais de pontuação, ainda, possibilitam a formação de quadros imagéticos que se constroem cena a cena. O emprego da vírgula realça e singulariza cada palavra, exigindo que o leitor as observe isoladamente e vá construindo um quadro maior, como se juntasse as peças de um quebra cabeça e somente quando todas as peças estão em seus devidos lugares é que se pode

visualizar a imagem como um todo. Com isso, cabe dizer que a construção das imagens ocorre em concomitância com a narração, a qual remete à situação de produção do enunciado.

Numa leitura transversal, ou seja, no interior da cadeia discursiva poética verbal do autor, a significação não se encontra apenas num único signo, mas é gerada, também, pela cadeia de significantes, onde cada palavra tem seu significado ampliado em relação aos demais significantes. Como pode ser exemplificado a partir do excerto acima, uma vez que revela por partes a razão do desespero dos judeus. Vejam como isso ocorre: o narrador vê os judeus, que recorriam ao consulado procurando auxílio para uma fuga desesperada, o que o remete à voz raivosa de Hitler. Consequentemente, lhe vem à memória a perseguição atroz e brutal, então, a possibilidade de uma guerra é iminente para o povo judeu.

O segundo movimento topográfico é marcado pela temperatura e a presença de elementos naturais sobre os quais reflexão filosófica é construída, os símbolos que marcam a época como a suástica e a águia. Antes de deixar o ambiente tumultuado do Consulado, o narrador comunica que “fazia todo o frio”:

Sumia-se no dia noturno a bela, grande cidade hanseática, nem se avistavam seu céu de ferro molhado e as silhuetas das cinco igrejas, suas torres de cobre em azinhavre. Dava-se, que nem caudas de cobras, delgados glaciais chicotes — nevando fortes flocos — o vento mordaz. Saindo para Glockengiesserwall, se bem que abafado em roupas, eu tivera que me enregemer, ao resfrio cravador e à umidade, que transia. (ROSA, 2017, p, 921)

No excerto há a combinação da sonoridade a sensação física ocasionada pelo frio extremo. Os aspectos sônicos criados por Rosa são decorrentes da combinação entre descrição imagética e sonoridade, através das quais as sensorialidades são presentificadas. Por um lado observa-se a propriedade rítmica acentual, que produz uma determinada melodia à leitura, de outro se observa a relação entre som e a semântica dos léxicos empregados para a descrição.

Tais propriedades podem ser exemplificadas no trecho: “Dava-se que nem caudas de cobras, delgados glaciais chicotes — nevando fortes flocos — o vento mordaz.” (ROSA, 2017, p.921). As palavras selecionadas são todas paroxítonas, a tonicidade advinda dessa escolha cria um ritmo que reforça a imagem das “caudas de cobras”, chamando atenção para a sonoridade rítmica de chicotadas. Paralelamente ao ritmo há a aliteração e disposição das consoantes que se associam aos sons de chicotes, ao gelo fino, e ao vento cortante. A composição estética aqui produz um ciclo completo: criação de imagem, produção de ritmo e sons que acarretam na produção de sensações físicas, a conjugação desses elementos resultam na construção do ambiente e a atmosfera que cerca o conto.

A rua opõe-se substancialmente a topografia do consulado, primeiramente pela ausência de pessoas, pelo silêncio e pelo foco na temperatura e no entorno natural (pássaros, neve, árvores, céu) e elementos culturais icônicos (as torres das igrejas, a suástica, a águia e o corvo).

MEDEIROS, Andressa Luciane Matheus. A imagem sonora em “A velha”, de Guimarães Rosa, 2018, p. 64-76.

A atmosfera predominante é a noturna, ampliando assim a sensação de ausência de esperança. A paisagem torna-se invisível, a perspectiva do olhar está restringida e não se vislumbram outros horizontes para além da realidade que se apresenta no entorno imediato.

Via-se, a cada canto, o emblema: pousada num círculo, onde cabia a oblíqua a suástica, a águia de abertas asas. A fora, as sombras dos troncos das árvores na neve, e a curva dos corvos, o corvo da desdita. Dizia-se que, este, muitos anos faz, seria o mais duro inverno, de concumulados gelos: morriam muitos pássaros. O coração daquela natureza era manso, era mau? Sentia-se um, ao meio de tal ponte à face do caos e espírito de catástrofe, em tempo tão ingenerosos, ante ao critério último — o pecado de nascer — na tese anaximândrica. Todos pertencíamos, assim, mesmo, à vida. (ROSA, 2017, p. 921)

No entorno imediato o cônsul se detém sobre os emblemas: a suástica, que ao encontrar-se em todos os cantos hierarquiza a perspectiva do olhar, tornando-se foco daquilo que se apreende pela visão. A suástica impõe-se ao olhar, limita a percepção do entorno. Afora dessa circunscrição icônica, o que se percebe do entorno são apenas sombras de troncos das árvores, nem mesmo as árvores estão disponíveis ao olhar. O voo do corvo é evidenciado como mensageiro de tempos ainda mais sombrios.

No último movimento pela topografia vê-se o cônsul adentrar no espaço fechado, na casa de *Dame* Verônika, mas diversamente do que ocorrera na cena do consulado esse espaço é privado. o dentro é como um subterrâneo, um túnel do tempo “levaram-me ao salão — como se subterrâneo” (ROSA, 2017, p. 921), mas é possível observar que não é um subterrâneo. O ambiente subterrâneo indica, além de suspensão, um espaço onde já não se encontra mais vida sensação que é amplificada pelo comentário do narrador sobre a luminosidade. O ambiente é iluminado por luzes de velas tal qual a luz de um cemitério. A atmosfera torna-se mais opressiva de um lado porque se adentra nas entranhas da terra, do outro porque o ambiente parece pertencer a outro universo. O ambiente está impregnado pelo cheiro de mofo, no mais tudo é antigo, parece pertencer a outros tempos, a outra realidade.

Nesse ambiente os sentidos são reavivados: olfato, visão, audição. Ali a atmosfera predominante é a de um passado longínquo, distante e próximo da realidade do presente; a mobília é antiga, as mulheres se vestem com extremo decoro, a luminosidade é similar a de um cemitério tudo acinzentado e esfumado, o cheiro de um mofo, a temperatura permanece fria, apesar de a lareira estar acesa. O léxico atualizado pelo leitor envolve uma sonoridade diversa das anteriores, uma sonoridade de outros tempos. Assim como a pontuação, que novamente mostra cada ponto da sala, descreve o ambiente como um quadro imagético que parece não pertencer à realidade atual. Ainda que fatos do momento histórico atual, bem como a razão da visita, tenham relação direta com ele, o que predomina é um entorno irreal e fora do tempo, atmosfera mítica que associa-se à Alemanha de outras eras e agora, completamente envolta pelo horizonte da morte.

MEDEIROS, Andressa Luciane Matheus. A imagem sonora em “A velha”, de Guimarães Rosa, 2018, p. 64-76.

Havia lá invernaria de austeridade, o cheiro de irrenovável mofo e de humanidade macerada. Tapeçarias, reposteiros de falbalás, muitos antigos móveis, tudo se unia num esfumado: as cinzas da neve. Assustava a esdruxularia daquele ambiente solífugo e antimundano, de sopor e semiviver, o sentido de solidão; circunstando um ar frio. Tinham ascendido a lareira. Dos lustres descia uma luz, de velas, era luz em cemitério. Esperava-se encontrar, em torno, duendes e lêmures. Encontravam-se criaturas — cinco mulheres, todas velhas, que se retraíam, estafermáticas, estornicadas nas vestes de veludo ou gorgorão de lã, de golas altas, longas mangas terrível decorro. (ROSA, 2017, p. 921-922)

O calor da lareira não produz o calor necessário para aquecer o ambiente, o ar frio envolve todo o espaço; a vida ali parece ter sido suspensa, o tempo progride, mas há uma permanência de costumes e apego ao passado, gerando um estranhamento no narrador.

Novamente, a audição torna-se essencial, sendo, inicialmente, o silêncio que predomina no ambiente. Em seguida é necessário prestar todos os ouvidos para decifrar a voz fraca de Dame Verônika, pois ela “precisava ser ouvida” (ROSA, 2017, p. 921). O olhar dantes despupilado da velha dama repentinamente transforma-se e ela encara o narrador para lhe revelar o assunto tão conspirável, o drama. A velha senhora parece recuperar no passado a voz de outrora, fala ao cônsul em português e já não mais balbucia.

A atmosfera, por brevíssimos momentos, adquire o tom festivo mas ainda longínquo, em que a voz e fala denunciam outros tempos mais solares. O passado, então, se depara com o momento sombrio do presente, sendo que o sol do passado é ofuscado pela realidade do estado totalitário. O tom narrativo adquire um movimento acelerado, as frases tornam-se mais curtas e afirmativas tomadas pelo desespero de Dona Verônica em salvar a filha. A senhora é tomada pela urgência do momento, na última alternativa para salvar a filha, mas o cônsul nada pode fazer. O movimento da fala anterior é interrompido pela impossibilidade de vislumbrar o futuro; a velha senhora retorna ao seu estado anterior, paralisa-se no tempo atual e parece aceitar a condição que se impõe. O silêncio retorna velando aquelas mortes iminentes, tanto pelo passar dos anos quanto pela perseguição atroz daqueles tempos sombrios.

Conclusão

Os sons conectam a linguagem à materialidade ao redor e às estruturas sociais em derredor, recriando a vivência da atmosfera histórica. A subjetividade da biografia emerge do encontro, da ressonância e das influências implicadas no campo partilhado entre a criação estética com a experiência vivida, que ocorrem em simultaneidade com as descrições e comentários sobre as temperaturas, luminosidade e sonoridades dos ambientes pelos quais o narrador se move. As descrições da atmosfera e dos ambientes afetam o narrador e seu estado de espírito, o que é revelado pelas descrições daquilo que vê, sente e ouve e antes de serem percebidas como reflexão, na realidade, se configuram como a experiência transmutada em

MEDEIROS, Andressa Luciane Matheus. A imagem sonora em “A velha”, de Guimarães Rosa, 2018, p. 64-76.

forma, ampliando a reflexão sobre o período histórico. Nesse sentido, os aspectos sensoriais desenvolvidos esteticamente estabelecem a fusão entre a experiência do real à experiência ficcional, que se atualiza por meio dos aspectos estéticos empregados na escrita melódica e sonora do conto.

Referências

- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARTHES, R. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- GALVÃO, W. N. *As formas do falso - um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas*. 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GINZBURG, Jaime. Guimarães Rosa e o terror total. In: CORNELSEN, E. *Literatura e Guerra*. Belo Horizonte: UFMG, 2010, p. 17-27.
- GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- _____. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- LA BELLE, B. *Lexicon of the mouth: poetics and politics of voice and the oral imaginary*. New York: Bloomburly, 2014.
- LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. F. (org). *Guimarães Rosa*, 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 62-97.
- MASSINI-CAGLIARI, G. O conceito de pé como unidade rítmica. In: SCARPA, E. M. (org.), *Estudos de Prosódia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999, p. 113-139.
- MEYER, M. Ser-tão natureza – A natureza em Guimarães Rosa. Belo: Horizonte: UFMG, 2017.
- ROSA, J. G. A velha. In: ROSA, J. G. *Ficção Completa - Ave, Palavra* (Vol. 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 921-923.
- _____. Corpo de Baile. In: ROSA, J. G. *Ficção Completa - Ave, Palavra* (Vol. 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- _____. Grande Sertão: Veredas. In: ROSA, J. G. *Ficção Completa - Ave, Palavra* (Vol. 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- SANTAELLA, L. *Matrizes da linguagem e pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SOETHE, P. A. Os humores de Wotan: fontes alemãs de Guimarães Rosa. In: ALVES, L. K e Cruz da, A.D. (org.). *Literatura e sociedade no contexto latino-americano*. Cascavel: EDUNIOESTE, 2012, p. 223 – 240.
- WARD, T. S. *O Discurso oral em Grande*. São Paulo : Livraria Duas Cidades, 1984.
- MEDEIROS, Andressa Luciane Matheus. A imagem sonora em “A velha”, de Guimarães Rosa, 2018, p. 64-76.

ZILBERMAN, R. *A estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. . São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MEDEIROS, Andressa Luciane Matheus. A imagem sonora em “A velha”, de Guimarães Rosa, 2018, p. 64-76.

AS ESTÉTICAS CONSTRUÍDAS NAS PONTES ENTRE MULHER E CINEMA, MILITÂNCIA E GÊNERO

Autor (a): Anna Paula Zetola (UTP)

Orientador (a): Prof. Dr. Fabio Uchôa (UTP)

RESUMO: O filme *Construindo Pontes* de Heloisa Passos, um documentário híbrido que transita entre a ficção e a realidade, que explora o mundo interior e o exterior, do pessoal e o do político, que ao retratar uma família consegue retratar o auge da polarização midiática que dividiu nosso país em 2014 em esquerda e direita, norte e sul, ricos e pobres, salames e coxinhas. O filme retrata também um encontro de pai e filha, ou seria um embate entre um pai e filha, um embate cinematográfico, poético e amorosamente bélico parafraseando o próprio mote de divulgação do filme. Dentro do filme várias camadas. Um filme corajoso que abre literalmente a porta da casa desta família para falar da relação deste pai e desta filha, da hierarquia existente e sua relação autoritária dominante exatamente como o sistema patriarcal construiu também o cinema. Este artigo pretende cotejar que tipos de estéticas possíveis, à luz das teorias do cinema, são construídas neste filme sob a ótica da mulher ou sob as lentes de sua realizadora.

Palavras chaves: Mulher, subjetividade, gênero, cinema.

Introdução

A história do cinema sempre tratou de relegar a mulher ao segundo plano, fruto de uma sociedade patriarcal, sexista e misógina da década da sua invenção. Na verdade, a mulher sempre participou desta história, mas a ela não foi dada a importância e a justa deferência. Nas últimas décadas este cenário tem mudado e feito o justo resgate das pioneiras criativas do cinema, que ajudaram impulsionar esta indústria tanto por trás das lentes como a frente do seu foco, como musas. Uma destas artistas é a Alice Guy-Blache, que trabalhava nos escritórios da produtora francesa Gaumont como secretária e aos poucos tornou-se membro do núcleo criativo da empresa, trabalhando desde roteiros até a direção. Apesar de ajudar no desenvolvimento do cinema desde seus primórdios, os créditos a ela só foram dados recentemente, sendo este comportamento muito comum na história do cinema. Portanto, o cinema sempre foi ocupado pelos homens em posições de decisão e poder, sendo a presença da mulher no cinema narrativo ou na indústria do cinema pouco expressiva.

Somente na década de 1970 é que temos uma revolução de fato nesta história, com a entrada da Teoria Crítica Feminista do cinema sob o protagonismo de Laura Mulvey, Claire Johnston, Mary Ann Doane entre outras. Elas desenvolveram teorias

críticas contundentes que se opuseram ao sistema patriarcal dominante e operante do cinema vigente, sendo o próprio cinema usado como ferramenta para discutir a situação da mulher. Segundo Robert Stam:

O feminismo fornece uma matriz metodológica e teórica de grande escala com implicações em todas as áreas da reflexão sobre o cinema. Em termos de autoria, a teoria feminista do cinema criticou o masculinismo do “clube do Bolinha” da teoria do autor, ao mesmo tempo possibilitando o resgate “arqueológico” de autoras como Alice Guy-Blache (supostamente a primeira cineasta profissional do mundo), Lois Weber, Anita Loos nos Estados Unidos, Azira Amir no Egito, Maria Landeta no México e Gilda de Abreu e Carmem Santos no Brasil. As teóricas logo revisitaram a questão autoral de uma perspectiva feminina. Sandy Elitterman-Lewis (1990) investigou a “busca por uma linguagem cinematográfica capaz de expressar o desejo feminino”, exemplificada por autoras como Germaine Dulac e Agnès Varda. A teoria feminista do cinema também deflagrou uma nova reflexão sobre o estilo (a questão da *écriture* feminina), sobre as hierarquias e processos de produção industriais (a histórica relegação da mulher a funções de montadora, uma espécie de “costureira”, e continuístas, uma espécie de “arrumadeira”) e sobre as teorias da espetacularidade (o olhar feminino, o masoquismo, a *masquerade*). (STAM, 2013, p. 194-195)

É na década de 1970 que a segunda onda feminista consegue se fazer ouvir no mundo do cinema, graças ao movimento de liberação das mulheres desde a década anterior, multiplicando os interesses e propondo um novo olhar, tanto diverso quanto plural. Os debates promovidos pelos teóricos vão desde políticas públicas e culturais, ao fetichismo na representação da mulher no *star system* e ao sexismo dentro da indústria audiovisual. Pode-se encontrar em Laura Mulvey, uma das principais vozes da teoria do cinema, em seu artigo *Prazer visual e cinema narrativo*¹⁸, um pensamento contundente sobre o cinema, pensamento este que avança tanto num posicionamento político e ideológico em defesa dos pensamentos feministas, mas também na atitude em relação ao seu ponto de vista estético. Mulvey diz:

Avanços tecnológicos (16mm etc.) alteraram as condições econômicas da produção cinematográfica, que agora pode ser tanto artesanal quanto capitalista. Assim, é possível o desenvolvimento de um cinema alternativo. Não importa quão irônico e autoconsciente seja o cinema de Hollywood, pois sempre se restringirá a uma *mise en scène* formal que reflete uma concepção ideológica dominante do cinema. O cinema alternativo, por outro lado, cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto num sentido político quanto estético, e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante. Não escrevo isto no sentido de uma rejeição moralista desse cinema, e sim para chamar a atenção para o modo como as preocupações formais desse cinema refletem as obsessões e premissas. Um cinema de vanguarda estética e política é agora possível, mas ele só pode existir enquanto contraponto. (MULVEY apud XAVIER, 2018, p. 357)

¹⁸ O texto traduzido por João Luiz Vieira, refere-se a um artigo que é uma versão ampliada de um trabalho apresentado ao Departamento de Francês na Universidade de Wisconsin, Madison, na primavera de 1973. Retirado do livro de Xavier, Ismail, Org. A experiência do cinema (antologia) /organização Ismail Xavier – 1ª edição – Rio de Janeiro/SP: Paz e Terra, 2018.

Ela discorre sobre a existência de três séries diferentes de olhares no cinema: o da câmera que registra o acontecimento sob o seu olhar mecânico, o da plateia assistindo ao filme, e aqueles dos personagens dentro da ilusão da tela. Mulvey sustenta que o formato do cinema narrativo rejeita os dois primeiros olhares subordinando ao terceiro olhar, ou seja, o da ilusão da tela, para iludir a plateia distanciando-a da consciência da presença intrusa da câmera, desta forma impedindo a leitura crítica do espectador. Conclui ao final do seu artigo:

Esta interação complexa de olhares é específica ao cinema. O primeiro golpe em cima dessa acumulação monolítica de convenções tradicionais do cinema (já levada a cabo por cineastas radicais) é libertar o olhar da câmera em direção à sua materialidade no tempo e no espaço, e o olhar da plateia em direção à dialética, um afastamento apaixonado. Não há dúvida de que isto destrói a satisfação, o prazer e o privilégio do “convidado invisível”, e ilumina o fato de quanto o cinema dependeu dos mecanismos voyeuristas ativo/passivo. (MULVEY apud XAVIER, 2018, p. 370)

Portanto, teóricas como Mulvey, que também produziu filmes, fazem realmente a diferença na construção do pensamento sobre e como realizar filmes sob uma ótica feminista. Ao lado de Peter Wollen, realizou um dos principais filmes experimentais ingleses, o *Riddles of the Sphinx* em 1977, que traz no seu enredo questões da representação feminina, relação mãe e filha e o lugar da maternidade na sociedade patriarcal. Mulvey sustenta que

A colisão entre o feminismo e o cinema é parte de um encontro explosivo maior entre o feminismo e a cultura patriarcal. Desde muito cedo, os movimentos das mulheres chamaram a atenção para o significado político da cultura: a ausência das mulheres da criação da arte dominante e da literatura como um aspecto integral da opressão. A partir deste *insight*, outros debates sobre política e estética adquiriram nova vida. Foi o feminismo (não exclusivamente, mas em boa medida) que deu uma nova urgência à política da cultura e focou nas conexões entre opressão e comando da linguagem. Amplamente excluídas das tradições criativas, submetidas à ideologia patriarcal dentro da literatura, artes populares e representação visuais, as mulheres tiveram que formular uma oposição ao sexismo cultural e descobrir meios de expressão que quebrassem com uma arte que tinha dependido para sua existência de um conceito exclusivamente masculino de criatividade (MULVEY apud SORANZ, 2018, p. 8-9)¹⁹

¹⁹ Texto retirado do artigo de Gustavo Soranz, *A voz como estratégia narrativa no cinema experimental: sintonias entre a teoria feminista do cinema e as vanguardas artísticas*. <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/368>. Acessado 24/04/2018 às 17:37.

O artigo *Feminist Film Theory*, escrito por Anneke Smelik²⁰, aborda como as primeiras feministas declararam que um cinema feminista deveria rejeitar a narrativa tradicional e as técnicas cinematográficas deveriam dedicar-se às práticas experimentais, sendo um contra cinema:

O contra-cinema feminista teve como inspiração o movimento *avant-garde* no cinema e teatro, como as técnicas de montagem de Sergei Eisenstein, a noção de *Verfremdung* (distanciamento) de Bertold Brecht e a estética modernista de Jean-Luc Godart. Tal como fazia parte do cinema político dos anos setenta. Os melhores exemplos do contra-cinema feminista são *Jean Dielman 23, Quai Du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), de Chantal Akerman, *Riddles of the Sphinx* (1977), de Laura Mulvey e Peter Wollen, e *Thriller* (1979), de Sally Potter. É interessante notar que os filmes radicais de Marguerite Duras atraíram muito menos atenção das críticas feministas anglófonas. *Lives of Performers* (1972), *Film about a Woman Who...* (1974) e *Sigmund Freud's Dora* (1979), de Yvonne Rainer, são importantes exemplos de cinema experimental Americano.

Semelik continua sobre o contra cinema feminista dizendo que ele é não apenas ficcional, mas também tem grande aderência ao gênero documental, sendo que para as cineastas dos anos setenta o documentário feminista deveria manufaturar e construir a “verdade” da opressão das mulheres e não apenas repeti-la. Esse tipo de formalismo feminista foi, aliás, questionado. Semelik cita Alexandra Juhasz, que criticou este formato que prescrevia técnicas anti-ilusionistas enfraquecendo a identificação e apontando a contradição teórica do feminismo que, ao mesmo tempo em que precisa desconstruir a imagem patriarcal e as representações da “mulher”, também necessita estabelecer historicamente sua subjetividade feminina. Apesar do contra cinema consistir em uma pequena parte dos filmes produzidos nos anos setenta, são justamente os filmes experimentais que fizeram a diferença por seus poderes subversivos contra os filmes realistas feministas nos quais as cineastas foram criticadas por conta de seu ilusionismo. E desta disputa entre filmes realistas e narrativos resulta uma crítica maior ao cinema clássico de Hollywood, bem como uma aclamação ao cinema experimental feminino mesmo sendo pouco visto, resultando numa rejeição ao cinema popular contemporâneo feminino.

Não só da história do cinema mundial as mulheres foram postas de lado, em papéis secundários ou fazendo escada, tanto dentro ou fora do filme; o mesmo ocorre na

²⁰ Texto retirado do artigo escrito pela professora doutora holandesa Anneke Smelik, publicado no livro da British Film Institute, *The Cinema Book*, em 2007, dentro da revisão da terceira edição. O artigo foi traduzido e dividido em três partes para a publicação na revista USINA. Sendo este texto retirado da Parte I (A Narrativa Clássica e o Contra-Cinema Feminista): *Introdução, Narrativa clássica, O contra-cinema feminista*. <https://revistausina.com/2015/03/15/teoria-do-cinema-feminista-parte-i/>. Acessado 10/09/2018 às 12:12.

história do cinema brasileiro. Pouco ainda se fala da nossa primeira cineasta, Cléo de Verberena, que no início dos anos 1930 dirigiu e protagonizou o filme *O mistério do dominó preto*. No prefácio do livro *Feminino e Plural – Mulheres no cinema brasileiro*, organizado por Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco, Heloisa Buarque de Hollanda, ao comentar sobre as autoras que escrevem artigos, memórias e reflexões resgatando a trajetória das mulheres cineastas no audiovisual brasileiro, aponta para o fato de que

Não é de hoje que, na literatura, as pensadoras e pesquisadoras feministas vêm trabalhando arduamente no resgate de escritoras invisibilizadas por um cânone majoritariamente masculino. No campo da linguagem, vemos também uma conhecida mecânica de ocultamente sistemático. Definida como arte e/ou linguagem feminina marcada por sensibilidades e qualidades específicas – no dizer de Ana Cristina Cesar, como uma “palavra de luxo” e, portanto, dispensável –, nossas artistas e produtoras culturais são, inevitavelmente, segregadas num nicho menor e avesso aos critérios de valor da série histórica da grande arte. Creio que existe, sim, uma expressão feminina. Entretanto, ela é, antes de tudo, uma expressão libertária de resistência, de formulação política, de expressão transformadora e de construção de novas percepções críticas e projetos políticos. (HOLLANDA, 2017, p. 07).

Ainda neste texto, Hollanda discorre também a respeito do momento atual que vivemos no país, em que existem muitos movimentos feministas, negros, lésbicos, trans que se percebem nas ruas, nas redes sociais. Destacados pelas mídias, estes movimentos trazem foco, voz, luz a estas minorias e também são um verdadeiro laboratório para a criação de um ativismo solidário, inclusivo e coletivo. Ela denomina este momento do nosso país de “Primavera das Mulheres”. Poético, emocionante, mas também cobra um preço. Como todos os outros movimentos de “Primaveras”, são sempre de muita luta, coragem e muitas vezes cobrados a preço de sangue. Como disse o escritor italiano Claudio Magris “*as fronteiras sempre cobram seus tributos em sangue*”.

Karla Holanda, em seu artigo *Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina* diz que **a reivindicação de maior visibilidade dos filmes feitos por mulheres é, acima de tudo, política**. Neste texto ela expõe que os diretores e diretoras, ao estruturarem seus arca-bouços criativos, buscam nas suas vivências e realidades a construção de suas narrativas. Ao falar sobre gênero e de seu pertencimento pelas cineastas, a autora parte primeiramente do fato de estas serem mulheres e a identidade é levada para a construção da narrativa, na construção das personagens e suas relações: direção e personagem/ ator e atriz. Para tanto cita a feminista Teresa de Lauretis (1994, p.228), que entende que a experiência de gênero se produz pelo “**complexo de hábitos**,

ZETOLA, Anna Paula. As estéticas construídas nas pontes entre mulher e cinema, militância e gênero, 2018, p. 77-89.

associações, percepções e disposições que nos engendram como feministas.”

Hollanda continua:

É comum ouvirmos diretoras deixando claro que não são feministas. E, de fato, nem toda cineasta, necessariamente, tem consciência ou prática feminista; nem todas têm intenção de romper com os padrões culturais; e mulheres também podem estar impregnadas de valores machistas. Por outro lado, não é preciso que se afirmem como feministas para que se percebam elementos caros ao feminismo em muitos de seus filmes. Tendo ou não consciência feminista e, mesmo diante de diferenças como raça e classe, as mulheres se aproximam pelo compartilhamento de experiências afins. (HOLLANDA e TEDESCO, 2017, p. 45)

Para este artigo, que analisará o filme *Construindo Pontes* de Heloisa Passos, um documentário híbrido entre ficção e realidade, as considerações colocadas pelo artigo de Hollanda ao retratar a história das diretoras no Brasil tanto em longas metragens de ficção quanto em documentários são bem oportunas, relacionadas à condição feminina e ao contra cinema – uma reposta feminina ao cinema tradicional. Hollanda cita Veiga (2013), que, ao falar sobre o contra cinema, disse não ser suficiente haver protagonistas mulheres. O filme deveria romper com o efeito da realidade, ir na contramão do cinema hollywoodiano seguindo na direção de um cinema experimental, de vanguarda. Quando aborda sobre os documentários em seu artigo, afirma que o documentário funda o Cinema Moderno de autoria feminina. Nos anos de 1970 foram realizados no Brasil 183 documentários de variadas durações e tendo suas temáticas voltadas às questões do feminino daquele momento. Outro apontamento valioso é que o Cinema Moderno de autoria feminina converge ao tripé pensado por Ismail Xavier para o Cinema Moderno Brasileiro como Política dos Autores, filmes de baixo orçamento e renovação da linguagem, acrescido do feminismo. Dentre os documentários desta época, Hollanda cita como fundante do cinema moderno de autoria feminina o documentário.

O filme *A Entrevista* de Helena Solberg, de 1966, tem 19 minutos costurados por falas em voz over, de várias mulheres anônimas de classe média alta, de 17 a 29 anos. Elas falam sobre casamentos, filhos, sexo, virgindade, estudo, trabalho, independência financeira. Neste filme a diretora não formata um pensamento único num discurso heterogêneo. Às vezes é contraditório, ambíguo, sem verdades absolutas, valorizando a pluralidade de pensamentos.

No livro *A experiência do Cinema*, de Ismail Xavier, Doane aponta que a voz over não se dá sem implicações ideológicas, que representa o poder de dispor da imagem e do que ela reflete, sendo que esta voz vem de um espaço outro e

ZETOLA, Anna Paula. As estéticas construídas nas pontes entre mulher e cinema, militância e gênero, 2018, p. 77-89.

indeterminado, e por sugerir que o espaço do outro torna-se a voz que sabe, que tem o poder, sendo um poder roubado, usurpado. Doane diz **que na história do documentário, a voz over tem sido predominantemente masculina, e seu poder está na posseção de conhecimento e na privilegiada, inquestionável atividade de interpretação.** (DOANE, p. 380). Ainda afirma que a “Voz” é a ainda mais poderosa em silêncio. A solução não é banir a voz, mas construir outras políticas. Sendo que a partir disso, e contra a teorização do olhar como fálico, do suporte do voyeurismo e do fetichismo, a voz parece ser uma alternativa para a imagem como um meio potencial viável onde a mulher “pode fazer-se ouvir”.

Análise das pontes estéticas construídas no filme

Interessante pensar que justamente o artifício usado por Solber para realizar seu documentário marco do cinema moderno de autoria feminina foi o uso da voz *over*, e não é por acaso que o documentário *Construindo Pontes* começa também com a voz *over* da diretora Heloísa Passos. O filme *Construindo Pontes* tem várias camadas e estão diretamente ligadas as texturas cinematográficas propostas pela diretora na sua escritura de imagens. As paisagens, tanto da natureza quanto as de concreto, entram dentro do percurso da memória e afeto com o pai. A casa do pai é o espaço de confronto, de embate de ideias, do não apaziguamento. A viagem é o encontro, a tentativa do diálogo e o material de arquivo das imagens de super 8, de arquivo e familiar emprestam à narrativa uma subjetividade que cria uma não linearidade importante para a construção do filme. É possível, desta forma, perceber um estilo do universo do feminino de lidar com o tema, uma busca pela história contada de forma subjetiva. Talvez emprestado dos movimentos de vanguarda, a câmera na mão, longos *travellings*, focos em fragmentos das pessoas, como nas mãos do pai.

O filme começa com o som da água, de mergulho ou de um aquário. O som traz um estranhamento e também um ativamento da memória, e ao vermos as exuberantes imagens das Sete Quedas filmadas em super 8. Nossa memória nos lembra de que temos também afeto a elas, já estamos ligados ao enredo e transportados por outras conectividades, criando junto com o filme. Neste momento escutamos a voz *over* de Heloísa explicando sobre estas imagens, o presente que ganhou de um amigo do seu pai, com rolinhos de super 8 contendo as imagens da Sete Quedas. Em seguida temos a

imagem da explosão das Sete Quedas para submergirem no deserto d'água. Podemos dizer que o filme começa neste ponto a tratar também da relação de Heloísa com seu pai, o engenheiro Álvaro, uma relação explosiva. Heloísa fala que não gosta dela quando está com o pai.



Foto 1 – Filme *Construindo Pontes* de Heloisa Passos

No próximo momento as imagens vão passear pelo deserto d'água. Há um som que reproduz um ruído de elevador descendo ao fundo do poço e nos remete como que para o interior das profundezas da memória. Outra vez o recurso do estranhamento estético do som produz este acesso ao inconsciente. A câmera voa num *travelling* muito rápido conseguido por meio de drones e que conseguem transportar o espectador para dentro do deserto d'água, como se sobrevoássemos esta inundação. As imagens de árvores secas trazem a aridez desta relação e destas memórias submersas neste lugar inundado.



Foto 2 – Filme *Construindo Pontes* de Heloisa Passos

ZETOLA, Anna Paula. As estéticas construídas nas pontes entre mulher e cinema, militância e gênero, 2018, p. 77-89.

Memórias e água serão uma constante no filme, sempre submersas quando tratam do território da relação com o pai. Há uma imagem impactante ao som de Heloísa narrando em voz *over*, afirmando que seu pai a ensinou a nadar no mar e ele dizia para ela ir sempre mais fundo e mais longe. Nestes momentos todos (plateia) entramos junto com ela e com o carro dentro da água e temos a sensação sufocante do afundamento, ou afogamento neste mergulho para o fundo da memória. Então, o lodo do fundo deste rio-mar nos engole e as imagens vão se transformando em outras imagens de fotos da ditadura em plena repressão militar, e a cor de sépia com laranja da lama transforma-se lentamente em vermelho-sangue. O efeito é poético, forte. Estas imagens são importantes para capturar a memória do espectador para importância do debate de 2014 com o *impeachment* de Dilma, a prisão coercitiva de Lula, a divisão que o país testemunhou entre esquerda e direita, ricos e pobres, e da batalha travada dentro da intolerância e da falta do diálogo. Justamente este diálogo, esta ponte, entre pai e filha do qual trata o filme também serve de metáfora para falar desta ponte a ser construída politicamente no país: o retorno à democracia.



Foto 3– Filme *Construindo Pontes* de Heloisa Passos



Foto 4 – Filme *Construindo Pontes* de Heloisa Passos

Outro momento impactante é a entrada da diretora em cena para não sair mais, tornando-se personagem autobiográfica e protagonista, junto com o pai, para narrar esta história, trazendo a dualidade dos dois pontos de vista, dela mulher, filha de esquerda e dele homem, pai de direita.



Foto 5 – Filme *Construindo Pontes* de Heloisa Passos

E é também a partir deste momento que o filme também começa a trabalhar a metalinguagem do filme dentro do filme, fazendo a quebra e lembrando ao espectador que se trata de um documentário, mas também de ficção. Em vários momentos vamos sentir a quebra num estilo bem brechtiano, como o momento em que o pai vai aparar o jardim da frente da casa deles com a máquina de cortar grama elétrica. Ele avisa, após começar a cortar a grama, que o aparelho está sem fita, e que não vai funcionar, mas que ele pode fingir que está aparando a grama. E Heloísa diz: “Finge, então” e continua

filmando seu pai fingindo aparar a grama. Ela traz para a cena os erros, como também uma metáfora a esta relação também feita de erros e enganos, além dos acertos.

Mas será dentro da viagem com o pai para encontrar as estradas e obras que ele construiu na época do governo da ditadura militar, em busca de um final para o filme, longe de casa, numa falta e na dificuldade deste diálogo, que as pontes e os encontros começam a acontecer. A proposta para o final pensado pela diretora não dá certo. Após a plateia acompanhar vários *takes* frustrados, o pai sugere outro final. Vão então em busca de uma estrada de ferro sobre uma ponte que ele havia construído, e mais uma vez acompanhamos aflitos a procura desta ponte, que parece difícil de acontecer.



Foto 6 e 7 – Filme *Construindo Pontes* de Heloisa Passos

Quando chegam lá temos uma cena muito importante que fala deste encontro, deste saber ouvir. A filha quer realizar a tomada final lá em cima na ponte ao lado dos trilhos. O pai avisa para terem cuidado porque pode passar um trem. Ela despreza totalmente a sabedoria e vivência do pai e diz que não passa mais trem ali. O pai tem medo de altura, mas mesmo assim acompanha a filha no mirante do pontilhão, numa cena poética deste encontro que é interrompida pela assustadora passagem do trem. E ZETOLA, Anna Paula. *As estéticas construídas nas pontes entre mulher e cinema, militância e gênero*, 2018, p. 77-89.

então temos o final ao entardecer do dia, no momento mágico do sol emoldurando este encontro de pai e filha.



Foto 8 e 9 – Filme *Construindo Pontes* de Heloisa Passos

Conclusão

O documentário *Construindo Pontes* retrata um encontro que, de muitas maneiras, se transforma num embate entre a diretora Heloísa Passos e seu pai, o engenheiro Álvaro Passos, armando uma narrativa que se vale de materiais de arquivo e conversas entre estes dois personagens, permitindo identificar as profundas diferenças pessoais e políticas que, ao longo da vida, os apartaram. Por isso envolve também um debate sobre memória, junto com estas questões familiares e políticas, público e privado. A equipe do filme é setenta por cento composta de mulheres, o que reafirma o olhar feminino na feitura do filme. Outro ponto importante comentado por Stam é de que a função de montadora e de continuístas eram relegadas às mulheres no começo do cinema como se fosse algo menor como uma atividade de costureiras ou de organização da casa, pois é justamente a montagem deste filme que traz a potência de *Construindo*

Pontes, sendo esta função realizada por Tina Hardy juntamente com Isabela Monteiro de Castro.

É possível dizer que o filme *Construindo Pontes*, na sua estética construída, busca uma aproximação ao contra cinema. Portanto, pode-se dizer que ele é um cinema documental feminista e, no seu estilo híbrido entre ficção e a realidade, aborda problemas da subjetividade desenvolvendo um cinema íntimo, descontínuo, carente de conclusões e com interrupções reflexivas que buscam construir a experiência e a memória através da autobiografia da sua realizadora.

Referências

- HOLANDA, K. e TEDESCO, M. C. (Orgs.) *Feminino e Plural: Mulheres no cinema brasileiro* - Campinas, SP: Papirus, 2017.
- SMELIK, A. *Feminist Film Theory*. Publicado no livro British Film Institute, The Cinema Book. - 3 ed – 2007. Revista Usina. Disponível: <https://revistausina.com/2015/03/15/teoria-do-cinema-feminista-parte-i/>. Acesso em 10/09/2018.
- STAM, R. *Introdução à teoria do cinema/Robert Stam*; tradução Fernando Mascarello. - 5 ed - Campinas, SP: Papirus, 2013.
- XAVIER, I. *A experiência do cinema*. (antologia) / organização Ismail Xavier. - 1a. Edição - Rio de Janeiro / São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- CONSTRUINDO PONTES. Direção: Heloisa Passos, Produção: Tina Hardy e Heloisa Passos. Curitiba (BR): Máquina Filmes, 2017. 1 DVD.

O *MISE EN ABYME* EM “O ESPELHO”, DE MACHADO DE ASSIS

Autora: Prof^a. Dr^a. Cássia Macieira (UEMG)

RESUMO: Em “O espelho”, de Machado de Assis, há duas narrativas e duas vozes: um narrador onisciente que conta a história de um encontro de amigos, em uma sala; e o outro, o narrador-personagem Jacobina, que faz parte desse encontro e relata um acontecimento do qual participa, de uma teoria – a da duplicidade humana. Relata sua luta para provar a falta de lógica e de sentido do mundo, tema comum nos contos machadianos, nos quais vários personagens extrapolam o limite da normalidade. O conto traz algo de vertiginoso e encantador; o efeito especular – o *mise en abyme*; anuncia aquilo que nele se concretiza, como se o discurso se projetasse em profundidade, como uma cascata. Tal artifício reflete o espaço representado, encaixando uma micronarrativa em outra ainda maior. Nesse contexto, Machado de Assis confronta os níveis narrativos, ao colocar Jacobina como narrador-*voyeur* e peça principal da bipolaridade da narrativa. Dá-se aí a *techné* machadiana, representada, durante todo o jogo do conto, pela narrativa dentro da narrativa, e pela dualidade, que se inicia no momento em que Jacobina dá indícios de que não há uma só alma, mas duas, apresentando a metáfora da laranja, a separação da vida em duas metades.

Palavras-chave: Machado de Assis, espelho, *mise en abyme*, Guimarães Rosa.

É inelutável criar analogias entre obras de arte, e o fato se torna particularmente provocativo quando se tem o mesmo objeto privilegiado em narrativas distintas, e por dois grandes autores como Machado de Assis e Guimarães Rosa. Isto ocorre nos contos homônimos “O espelho”, de ambos os escritores, nos quais se pode, entre outras possibilidades, evocar os conceitos de **artifício**, **semelhança**, **dualidade** e **poética**. Mas, além disso, “O espelho”, de Machado, traz algo de vertiginoso e encantador: o efeito especular – *mise en abyme* – artifício que o pintor holandês Jan van Eyck e o espanhol Velázquez usaram em suas pinturas.

O espelho, superfície refratora que às vezes mascara, engana e distorce a realidade, é, invariavelmente, um objeto presente em narrativas fantásticas: toda “aparição de um elemento sobrenatural é acompanhada pela introdução paralela de um elemento pertencente ao domínio do olhar. São em particular os óculos e o espelho que permitem penetrar no universo maravilhoso” (TODOROV, 1975, p. 229). Machado e Rosa, cientes desse objeto atribuído de dualidade, deixaram-se contaminar.

O espelho exerceu fascínio, no século XIX, em cientistas, escritores, filósofos e pintores. E é nesse século que o Impressionismo reivindica a verdade objetiva da perspectiva renascentista e, ao mesmo tempo, rivaliza com a fotografia, como o grande representante de imagens da natureza. Para os impressionistas, a fotografia era um engodo, uma vez que a pintura não precisava de instrumento, bastava olhar para ela.

Três décadas antes da publicação de “O espelho”, de Machado, o Palácio de Cristal – edificado em ferro fundido e vidro, erguido no Hyde Park, em Londres, para abrigar a Mostra

Universal de Ciência e Artes – impressionou os espectadores como a maior construção de vidros e espelhos que, segundo Dostoiévski, não passava de um “orgulho titânico” (ÁVILA, 1995, p. 66). Esse é contexto no qual Machado escreveu “O espelho”, um período em que a representação e a expressão, a ciência e as artes se imbricavam.

Por sua vez, na obra *O casal Arnolfini*, de Jan van Eyck, o reflexo do espelho parece revelar muito mais do que aquilo que é visto na cena principal. De 1434, o duplo retrato apresenta uma cena comum de casamento, embora pouco espontânea e teatralizada pela pose dos noivos e de vários objetos alegóricos. O pintor, cujo estilo se caracterizava pelo hieratismo e pela verossimilhança, posiciona um espelho como centro do quadro, em perspectiva, levando o olhar do espectador para o fundo do quadro onde se vê a mesma representação, agora invertida: os cônjuges retratados de costas e, ainda, um casal desconhecido, resultando, assim, em uma pintura dentro da outra.

Ao ficcionalizar a sua própria representação, Cervantes também encantou Machado de Assis com artifício especular, em *D. Quixote*,²¹: a disputa de Anselmo e Lotário por Camila faz jorrar sangue, e parece que esse “sangue em enxurrada pelo chão” (CERVANTES, 2004, p. 274) invade o ‘tempo real’ da narrativa. Ato contínuo, a novela é lida duas vezes – pelo leitor de Cervantes e por um de seus personagens: “o texto de Cervantes se dobra sobre si mesmo, se enterra na sua própria espessura e torna-se para si objeto de sua própria narrativa” (FOUCALT, 1999, p. 66). Por um lado, na tela de Jan van Eyck a circularidade ocorre pelo olhar atento do espectador, enxergando as várias visadas, enquanto em *D. Quixote* é oferecido ao leitor, gratuitamente: “pouco faltava por ler da novela” e, também, pela mudança de capítulo.

Em outra alternância de narrativa, tal procedimento se dará apenas pelo espaçamento. Silviano Santiago (1978, p. 63-64), em *Uma literatura nos trópicos*, apresenta outras narrativas nas quais se encontra uma obra dentro de outra obra.

Esse processo narrativo [...], a presença no interior do romance de uma outra obra de ficção que reproduz o romance, ou ainda o fato de que o romancista dramatiza dentro do romance, isto é, ao nível dos personagens, o seu ideal, coloca de imediato Eça de Queirós e *O Primo Basílio* ao lado de uma série de outras obras. André Gide talvez seja o primeiro que tenha chamado a atenção para o fenômeno que, segundo ele, se encontra tanto na pintura (os pintores flamengos, Velázquez), quanto no teatro (Hamlet). Na necessidade de uma etiqueta, compara-o ao processo que encontramos na confecção dos escudos, onde um ponto central reproduz, em miniatura, o conjunto do escudo.

O ensaísta ainda pontua que, no romance *O primo Basílio*, a peça *A hora da paixão*, escrita pelo primo de Luísa, Ernestinho, é encenada durante o tempo da narrativa principal,

²¹ Ver especialmente o capítulo XXXIII.

fazendo com que se vá estreitando cada vez mais, organizando-se quase por completo, a vida imaginária da personagem Luísa (SANTIAGO, 1978, p. 62).

Em “O espelho”, de Machado, há duas narrativas e duas vozes: um narrador onisciente que conta a história de um encontro de amigos, em uma sala; e o outro, o narrador-personagem Jacobina, que faz parte desse encontro e relata um acontecimento do qual participa, referente à teoria da duplicidade humana. Descreve sua luta para provar a falta de lógica e de sentido do mundo, tema comum nos contos machadiano se sinalizado por vários personagens que extrapolam o limite da normalidade.

Na obra homônima de Guimarães Rosa, tem-se uma única voz guiando o leitor, tentando convencê-lo de que a narrativa não é uma aventura, mas uma experiência. Já nas primeiras linhas, lê-se:

Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições. Tomou-me tempo, desânimos, esforços. Dela me prezo, sem vangloriar-me. Surpreendo-me, porém, um tanto à parte de todos, penetrando conhecimento que os outros ainda ignoram (ROSA, 1988, p. 65).

Guimarães Rosa, como Machado, quer convencer o leitor de que suas narrativas trate algo que merece ser ouvido: “vejo que começa a descontar um pouco de uma inicial desconfiança, quanto ao meu juízo. Fiquemos, porém, no terra-a-terra. Rimo-nos, nas barracas de diversões, daqueles caricatos espelhos, que nos reduzem a mostrengos, esticados ou globosos” (ROSA, 1988, p. 66). Da mesma forma, Jacobina, de Machado de Assis, também adverte os seus ouvintes:

Mas, se querem ouvir-me calados, posso contar-lhes um caso de minha vida, em que ressalta a mais clara demonstração acerca da matéria de que se trata. Em primeiro lugar, não há uma só alma, há duas... [...] Espantem-se à vontade, podem ficar de boca aberta, dar de ombros, tudo: não admito réplica. Se me replicarem, acabo o charuto e vou dormir... (ASSIS, 1994, p. 144).

Tanto Machado quanto Rosa terminam suas obras de forma surpreendente: Jacobina, depois de bajulado por todos pelo fato de ser alferes, vê-se com sua identidade duplicada, fundindo sua alma exterior e interior, e acaba tendo o espelho como única referência. Por seu turno, o moço vaidoso da obra de Rosa, ao se ver refletido no espelho, acompanha a própria transformação de homem em onça, seu desfiguramento, sua des-alma, e acaba por enxergar apenas um “quase-delineado”. O protagonista de Machado perde a alma e o de Rosa perde a face; e ambos, a identidade. Seus narradores tecem argumentos com dados científicos, ampliam o ilusório, criam hipóteses, afirmam que tudo aponta para o mistério, desfazem a lógica, relembram ao leitor de que está diante de fenômenos sutis, tratam o espelho como esplêndida metáfora, e ainda defendem que cada criatura humana traz duas almas consigo.

Em Machado, o personagem Jacobina, de forma casmurra, impõe sua voz ao relatar a própria história, não admitindo réplica. Quando já alferes, em crise, isolado, perdido e confuso devido à situação moral em que se encontrava, apoia-se no sono, que lhe dava alívio. Ao acordar, “esvaía-se com o sono a consciência do meu ser novo e único – porque a alma interior perdia a ação exclusiva, e ficava dependente da outra, que teimava em não tornar...” (ASSIS, 1994, p. 148). Jacobina termina a narração e se vê no espelho, em sua vestimenta de alferes, como única possibilidade de sair daquele embaraço psíquico: “daí em diante, fui outro. Cada dia, a uma certa hora, vestia-me de alferes, e sentava-me diante do espelho, lendo, olhando, meditando: no fim de duas, três horas, despia-me outra vez. Com este regime pude atravessar mais seis dias de solidão sem o sentir...” (ASSIS, 1994, p. 148). Analogamente, percebe-se o Narciso que é condenado pela impossibilidade de consumir sua própria paixão, uma vez que não há o outro (plateia), mas somente o espelho. Com auxílio de sua farda de alferes é uma sublimação de si mesmo, pensando que é o que não é realmente – “sim, pensando bem, Jacobina é isso mesmo: ‘uma fantasia graduada em consciência’” (MEYER, 1958, p. 67-68).

O efeito cascata ou labiríntico é revelado e legitimado por Jacobina: “o narrador tinha descido as escadas”; desarma o leitor, confunde-o, mas não desmente a realidade própria da narrativa (diegese). Dá-se, aí, a *techné* machadiana, representada, durante todo o jogo do conto, pela narrativa dentro da narrativa, e pela dualidade iniciada no momento em que Jacobina dá indícios de que não há uma só alma, mas duas, apresentando a metáfora da laranja, a separação da vida em duas metades:

Está claro que o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira; as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja. Quem perde uma das metades perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira (ASSIS, 1994, p. 144).

A dualidade da alma é ampliada, justificada e, nessa orquestração, montada pela voz do narrador maior; as narrativas vão se ajustando, convencendo o leitor da veracidade de sua hipótese. Outro jogo de Machado é o metalinguístico (mostrar a técnica da escrita), o qual, nesse conto, é simultâneo ao *mise en abyme* (narrativa dentro da narrativa):

Em Machado, a referência metalinguística concentra-se na denominação final de Jacobina como ‘o narrador’, tendo aparecido discretamente na cena em que o personagem contempla sua imagem no espelho, o qual deveria ter reproduzido sua imagem ‘textualmente’ [...] (LAGES, *apud* FANTINI, 2010, p. 200).

Raymundo Faoro, em *O espelho e a lâmpada*, pergunta ao leitor machadiano o que se deu com a alma interior de Jacobina, aquela alma que é o homem, a natureza humana, e ele mesmo responde, na voz de Jacobina: “evaporou-se na segunda natureza, na farda do alferes. [...] A separação da vida em dois pedaços, revivendo uma ideia dos cétricos gregos, acentua a

MACIEIRA, Cássia. *O mise en abyme* no conto “O espelho”, de Machado de Assis, 2018, p. 90-96.

desumanização, o aviltamento espiritual na existência do contexto social [...]” (ASSIS, *apud* FAORO, 1981, p. 499). O paradoxo da alma exterior e interior, igualmente evocado pelo conto de Guimarães Rosa, pressupõe que a identidade individual está presa à identidade social e a protocolos sociais. Em Machado, a autoimagem de Jacobina e sua autoconsciência formam-se de fora para dentro, e o autor vai ao limite com a tese das duas almas: a opinião, a imagem exterior, o olhar coletivo e social sobrepõem-se à alma interior e a dominam, diluindo o homem, o alferes – as duas partes da laranja.

Esse jogo de semelhanças que se contrastam, mas que culminam em um só corpo engana o leitor, incapaz de decifrar em apenas uma visada toda a cena. Tal como no *miseenabyme* velazquiano, em *Las meninas* (um verdadeiro *trompe-l’oeil*), o espectador vê o rei e a rainha da Espanha refletidos no espelho, embora estejam ausentes da “cena real” do quadro. Pintado em 1656, dois séculos antes da obra de Machado e dois séculos depois de *O casal Arnolfini*, a tela *Las meninas* representa a necessidade e a tentativa de inserir várias visadas em uma única cena – assim como a ficção intencionou driblar sua própria estrutura, conforme ocorre em *D. Quixote*. No quadro de Velázquez, novamente a metalinguagem faz-se presente, uma vez que o próprio pintor também é retratado. Michel Foucault (1999, p. 424), em *O homem e seus duplos*, revela tal jogo:

Enfim, no centro, no coração da representação, o mais próximo do que é essencial, o espelho que mostra o que é representado, mas como um reflexo tão longínquo, tão imerso num espaço irreal, tão estranho a todos os olhares que se voltam para outras partes, que não é mais do que a mais frágil reduplicação da representação.

O *mise en abyme*, autocontemplação, anuncia aquilo que nele se concretiza, como se o discurso se projetasse em profundidade, feito uma cascata. Foi criado em 1891 por André Gide, estudioso de brasões, após seu estudo de uma cena em *Hamlet*, de Shakespeare. Esse artifício de refletir o espaço representado, encaixando uma micronarrativa em outra ainda maior, arrasta e imputa um confronto entre os níveis narrativos, “denuncia uma dimensão reflexiva do discurso, uma consciência estética ativa ponderando a ficção [...] evidenciando-a através de uma redundância textual que reforça a coerência e, com ela, a previsibilidade ficcional” (DALLENBACH, 1976, p. 16).

Machado de Assis também confronta os níveis narrativos ao colocar Jacobina como narrador-*voyeur* e peça principal da bipolaridade da narrativa. O relato de Jacobina em primeira pessoa está inserido em uma moldura na qual o narrador é visto de fora, participando também da reunião, na penumbra de uma sala. Ele dramatiza a realidade que vive e a representa. Tal como duas metades de uma laranja, ou como duas almas em um só corpo, é o jogo da dualidade, das semelhanças. Assim são as vozes bem construídas revelando a dialética da verossimilhança de Machado de Assis: o que não parece ser é o que parece ser; nada é afirmado. A ponte entre a MACIEIRA, Cássia. *O mise en abyme no conto “O espelho”, de Machado de Assis*, 2018, p. 90-96.

realidade e a obra literária dar-se-á nos rastros deixados por Jacobina ao revelar que tudo é uma representação: há personagens, história, tempo, espaço e uma voz narrando. Em *O espelho*, de Machado, o pacto é completo, a dissimulação é absorvida pela lógica interna e quem fica confuso é o leitor.

Referências

ARISTÓTELES. Poética. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril, 1973.

ASSIS, M. de. O espelho. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ÁVILA, M. *Rima e solução*. A poesia nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear. São Paulo: Annablume, 1995.

BOSI, A. et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

CERVANTES, M. de. *D. Quixote de la Mancha*. Trad. Viscondes de Castilho e de Azevedo. Lisboa: MediasatGroup, 2004.

DALLENBACH, L. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Éditions du Seuil, 1976.

DUARTE, L. P; ALVES, M. T. A. *Outras margens*. Estudos da obra de Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FANTINI, M. (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

_____. *Machado e Rosa: leituras críticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

FAORO, R. O espelho e a lâmpada. In: *Coleção Escritores Brasileiros*. Machado de Assis. São Paulo: Ática, 1981.

FERRAZ, M. C. F. *Platão: as artimanhas do fingimento*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GARBUGLIO, J. C. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972.

MACIEIRA, Cássia. *O mise en abyme no conto "O espelho", de Machado de Assis*, 2018, p. 90-96.

HAVELOCK, E. *Prefácio a Platão*. Campinas: Papirus, 1986.

LAGES, S. K. Oblíquos reflexos: Guimarães Rosa, leitor de Machado de Assis. In: FANTINI, Marli (Org.). *Machado e Rosa: leituras críticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

MEYER, A. *Machado de Assis. 1935-1958*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

ROSA, J. G. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*. Ensaaios sobre a dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SPERBER, S. G. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.

STRATER, T. Olhares fotográficos cruzando-se no espelho: Machado de Assis e Guimarães Rosa. In: WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um*. Crítica Literária, Sociologia, Filologia. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

MACIEIRA, Cássia. *O mise en abyme no conto “O espelho”, de Machado de Assis*, 2018, p. 90-96.

UM CADÁVER PARA SOBREVIVER: O NÁUFRAGO DA MODERNIDADE LÍQUIDA

Autora: Celia Regina Celli (UNIANDRADE)

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

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo analisar o filme *Swiss arm man* traduzido como *Um cadáver para sobreviver*. Trata-se de uma produção estadunidense de 2016 e foi o primeiro trabalho dos cineastas Dan Kwan e Daniel Scheinert. Na análise do filme, encontraremos elementos do realismo fantástico, preconizados por Todorov, conseguiremos verificar alguns dos conceitos abordados por Bauman nas obras *Modernidade líquida*, *Amor líquido* e *Vidas desperdiçadas*, que são: a individualidade/solidão, os laços sociais e como essas categorias se relacionam com os novos meios tecnológicos, especialmente os que são designados por redes sociais. As questões essenciais da pós-modernidade, como, a identidade cultural, baseada nos conceitos estabelecidos por Hall para determinar quem é o sujeito, para que e para quem se comunica, são fundamentais para entender que tipo de sujeito está estabelecendo a relação na sociedade contemporânea.

Palavras-chave: modernidade líquida, realismo fantástico, identidade cultural, redes sociais

Introdução

Lançado no Brasil, pela Netflix, no início de 2017, o filme *Swiss arm man* traduzido como *Um cadáver para sobreviver* (EUA/2016), tem como protagonistas os atores Paul Dano e Daniel Radcliffe e ao destacar-se como o primeiro trabalho dos cineastas Dan Kwan e Daniel Scheinert, foi o vencedor do prêmio de melhor direção no festival Sundance 2016.

Hank (Paul Dano) é um jovem que naufragou em uma ilha deserta e depois de muitos pedidos de ajuda com mensagens jogadas ao mar escritas em embalagens, lixo que ele encontrou na ilha, opta por se suicidar. Prestes a por fim em sua vida, enxerga um corpo trazido pelo mar e resolve verificar se ainda está vivo. O cadáver, que será chamado de Manny (Daniel Radcliffe), revela ter poderes especiais que fazem com que Hank saia da ilha, volte à terra firme e procure o caminho de casa para encontrar a pessoa por quem ele se apaixonou, Sarah (Mary Elizabeth Winstead).

A interação entre os protagonistas nos remete ao realismo fantástico e a partir do momento em que essa interação se torna bilateral, pois o cadáver passa a conversar com Hank, percebemos que essa amizade existe com base no elemento fantástico que permite ao filme explorar a relação dos dois protagonistas com muita naturalidade, como já ocorreu na amizade entre o personagem de Tom Hanks e a bola Wilson no filme *O náufrago*, 2000. O espectador questiona a todo o momento se aquilo realmente é real ou se é fruto da imaginação de Hank, que posteriormente se revela uma pessoa depressiva e solitária, sentimentos presentes na sociedade contemporânea.

Hank passa a ensinar a Manny como funcionam as regras de convivência social, segundo sua visão de mundo, e com isso começamos a entender que o filme faz uma crítica a essas regras. Manny não tem noção do que são sentimentos, relacionamentos e convívio na sociedade contemporânea. A partir dos questionamentos levantados por Manny, o que nos remete aos conceitos elaborados por Bauman, os quais afirmam que vivemos tempos de incertezas, tempos líquidos, não se cultiva o tempo necessário para o enraizamento das relações, para o fortalecimento do diálogo e da verdadeira comunicação.

A análise do filme será feita com base na sequência cronológica de algumas de suas imagens, as quais contemplarão os problemas nas relações humanas: a falta de comunicação, isolamento social, exposição da vida nas redes sociais e despersonalização das pessoas comparando-as ao lixo produzido pela sociedade globalizada.

Um cadáver para sobreviver

Ao levarmos em consideração a primeira imagem que vemos no filme, uma embalagem descartável de suco boiando na água do mar, devemos considerar sua importância na narrativa, pois somos levados a fazer uma reflexão sobre sua simbologia acerca de uma problemática da contemporaneidade: as consequências ocasionadas pela produção e remoção do refugio humano, tanto de embalagens industrializadas, como de pessoas excluídas socialmente. “O mundo está cheio”, afirma Bauman:

Embora existam enormes extensões de terra, e muitas delas, mesmo habitadas por poucas pessoas, não existe o espaço social para os inadaptados, os expulsos, os marginalizados, enfim, o lixo humano que foi produzido pela sociedade de consumo. (BAUMAN, 2005, p. 15)



Imagem 1: lixo jogado ao mar com pedido de ajuda. (UM CADÁVER PARA SOBREVIVER, 2016).

Na imagem 2, temos a ilha onde se encontra o naufrago, sua simbologia nos remete ao realismo fantástico e reflete sua importância na narrativa de Hank:

A ilha evoca o refúgio. A busca da ilha deserta, ou da ilha desconhecida, ou da ilha rica em surpresas, é um dos temas fundamentais da literatura, dos sonhos, dos desejos da felicidade terrestre ou eterna. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 502)



Imagem 2: ilha deserta na qual se encontra Hank. (UM CADÁVER PARA SOBREVIVER, 2016).

A ilha é o espaço propício para a imaginação de Hank criar um lugar ideal de convívio social, de realização dos seus sonhos e na qual, inicialmente, está prestes a cometer suicídio. O náufrago enxerga um corpo trazido pelo mar e resolve aproximar-se dele. Essa aproximação, que futuramente se transformará em um relacionamento entre Hank e o cadáver, propicia a reflexão de como se dão as relações interpessoais na sociedade contemporânea:

A escolha dos relacionamentos se justifica em virtude das qualidades que possuem e os tornam representativos da sociedade moderna. A impossibilidade de prever quando e como ocorrerá um relacionamento não está restrita a casos de amor. A previsibilidade seguida da possibilidade de exercer controle sobre os diferentes tipos de relações constituintes das sociedades contemporâneas era uma das expectativas em relação à passagem de uma modernidade sólida para uma modernidade líquida. (BAUMAN, 2004, p. 20)

Tem início uma relação nada convencional entre os dois homens, já que um deles está morto. O cadáver revela ter poderes especiais devido aos gases da decomposição de seu corpo, desloca-se sobre a água como se fosse um jet ski, o que faz com que Hank saia da ilha, aporte em terra firme e procure o caminho de casa.

Neste momento, percebemos a primeira utilidade do defunto, o que nos remete ao título original do filme *Swiss arm man*, que pode ser traduzido como canivete suíço humano, lembrando que o canivete suíço apresenta muitas utilidades e funciona como apoio, algo seguro, oferece ajuda a Hank que se encontra simbolicamente perdido em uma sociedade incerta, líquida.

Na imagem 3, percebemos, segundo a perspectiva de Hank, a tela de um celular com a foto de uma mulher, retratando assim a utilização da tecnologia na sociedade contemporânea e consequentemente com seus ambientes virtuais e o uso das redes sociais. Bauman critica os meios de comunicação atuais, por entender que essa comunicação em rede promove a superficialidade das conexões entre as pessoas:

A “sociedade” é cada vez mais vista e tratada como uma “rede” em vez de uma “estrutura” (para não falar em uma “totalidade sólida”): ela é percebida e encarada como uma matriz de conexões e desconexões aleatórias e de um volume essencialmente infinito de permutações possíveis. (BAUMAN, 2007, p. 9, ênfase do autor)



Imagem 3 - Hank encontra um celular, supostamente no bolso do defunto. Em sua tela há a foto de uma moça, a data e o horário (13 de julho, 7h25). (UM CADÁVER PARA SOBREVIVER, 2016).

Hank desliga e guarda o aparelho celular, depois há uma quebra na sequência da narrativa e Hank está em uma caverna em meio a um temporal com o defunto. Deita o cadáver em seu colo e canta a música de ninar que a mãe cantava para ele quando era criança. Temos dois elementos muito importantes para a análise da personalidade de Hank, a figura materna e a caverna, pois a caverna simbolicamente é definida como “arquétipo do útero materno, a caverna figura nos mitos de origem, de renascimento e de iniciação de numerosos povos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 212). Percebemos a busca de Hank por bases sólidas, por sua origem, em meio a uma situação adversa, pois busca em sua memória as referências de um amor autêntico, o amor da mãe já falecida, em meio à solidão da caverna e em presença da morte representada pelo corpo de Manny:

O amor e a morte – cada um deles nasce, ou renasce, no próprio momento em que surge, sempre a partir do nada, da escuridão do não ser sem passado nem futuro; começa sempre do começo, desnudando o caráter supérfluo das tramas passadas e a futilidade dos enredos futuros. Parentesco, afinidade, elos causais são traços da individualidade e/ou do convívio humanos. O amor e a morte não têm história própria. São eventos que ocorrem no tempo humano – eventos distintos, não conectados com eventos similares. (BAUMAN, 2004, p. 17)

Ainda dentro da caverna, um jato de água brota da boca do cadáver como uma nascente. Hank pega um copo que encontrou em um acampamento abandonado e bebe muita água. Novamente o canivete suíço humano apresenta mais uma utilidade atrelada à simbologia da água “as significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 15). Como consequência dessa fonte de vida que jorra água, o defunto começa a emitir sons e Hank determina a partir dos sons que seu nome é Manny. Hank faz uma crítica ao dizer que Manny não se expressa bem, lembra-se de como seu pai o criticava quando era criança por não se expressar adequadamente e pede desculpas ao defunto pela crítica. Manny aceita o pedido de desculpas e segundo a perspectiva de Hank, Manny responde verbalmente e travam um diálogo:

Manny: -Tá, amigão!

(Hank se assusta, dá um soco em Manny e sai correndo)

Manny: - Por que você me bateu?

Hank: -Você é um milagre ou estou tendo alucinações de tanta fome? Quero voltar para casa!

Manny: - O que é casa? (UM CADÁVER PARA SOBREVIVER, 2016)

Torna-se evidente a busca por uma identidade por parte dos dois protagonistas, e conforme Stuart Hall, a identidade cultural na pós-modernidade está baseada nas ideias de Lacan, já que “o Eu é algo que a criança aprende, ou seja não é inato e sim construído na relação com o Outro, especialmente na relação entre as figuras maternas e paternas” (HALL, 2006, p.37), ambas mencionadas por Hank em seu diálogo com Manny dentro da caverna e consequentemente fazem referência ao lugar de convívio da família, a casa.

Para tentar recuperar a identidade de Manny, Hank pega um pacote de salgadinhos vazio e começa a mostrar todo o lixo que encontrou no caminho para a caverna. “Isso (lixo) é de casa, de onde todas as pessoas são. É lixo, as pessoas não querem mais. As pessoas escondem o lixo” (UM CADÁVER PARA SOBREVIVER, 2016). Hank começa a explicar o motivo de cada objeto ter sido descartado, como vemos na imagem abaixo:



Imagem 4 – Hank: -Isso está vazio! (UM CADÁVER PARA SOBREVIVER, 2016).

Na sequência, na imagem 5, Hank recria pessoas e objetos a partir do lixo para fazer uma simulação do que seria a vida em sociedade, o que gera um questionamento sobre o que é realmente descartável em nossas vidas: os objetos ou as pessoas? Com essa representação da vida e das pessoas por meio do lixo, o filme possibilita a discussão da importância da vida, dos relacionamentos e da exclusão social, fruto da sociedade contemporânea:

Lixo é o excesso do objeto de desejo, é quando o desejo não precisa mais daquilo que sobra. O lixo é aquilo que ficou obsoleto, que foi ultrapassado, que se tornou inútil, feio e enjoativo. A sociedade de consumo tem em seu bojo uma cultura do lixo, cultura essa que não atinge somente os objetos consumidos, mas também o processo de produção, cada vez mais ligado com a descartabilidade e com a novidade. “Há o lixo humano, o refugo, as sobras da globalização, os marginais do processo de construção da ordem e os excedentes populacionais não-empregáveis.” (BAUMAN, 2005, p. 12, ênfase do autor)

Podemos encontrar um exemplo da simbologia do lixo e dos questionamentos sobre a comparação entre a descartabilidade das pessoas e a do lixo, no seguinte diálogo entre os protagonistas:

Manny: - O que fazem com pessoas mortas? Escondem?
Hank: - Sim.
Manny: - Então eu sou lixo?

Hank: - Não, você é diferente. Deve ter caído em resíduos radioativos, ou deve ser um soldado geneticamente modificado, que estava congelado e voltou no tempo para me salvar, ou salvar toda a humanidade. Você tem algo a mais. É como um canivete suíço. (UM CADÁVER PARA SOBREVIVER, 2016)



Imagem 5 - A partir do lixo, Hank recria pessoas por meio de marionetes e objetos para tentar explicar ou relembrar Manny de como é a casa/sociedade. (UM CADÁVER PARA SOBREVIVER, 2016).

Após toda a representação a partir do lixo do que seria a casa e a sociedade, conforme a perspectiva de Hank, Manny chega a uma conclusão, contemplando as afirmações de Bauman sobre a existência do lixo humano na sociedade líquida:

Hank: - Você deve me ajudar a voltar para casa, de volta à civilização! Há 7 bilhões de outras pessoas que vivem no planeta, andando, piscando, respirando e comendo... E você era uma delas! Provavelmente buscava a felicidade! É o que todo mundo faz! Você procurava alguém para te fazer feliz: um amigo, uma namorada, ou um cachorro! Às vezes você pode dar de cara com a pessoa com quem quer passar o resto da e isso é amor!

Manny: - Você quer ir para casa para ter um amor! Mas você fugiu porque ninguém ama você!

Manny: - Você é inútil, vazio, fedorento e velho! Você é lixo, Hank! (UM CADÁVER PARA SOBREVIVER, 2016)

Há uma ruptura na sequência do filme, mas Hank continua tentando recuperar a memória e consequentemente a identidade de Manny. Na próxima imagem, vemos Hank vestido com roupas semelhantes às da mulher que aparece na foto da tela inicial do celular. Ele faz isso com a intenção de ficar parecido com a moça, para que Manny se lembre dela, além disso, recria um ônibus feito de papelão, folhas de árvores e um objeto que dá a impressão de movimento pela janela do ônibus, como forma de mostrar a Manny como era a realidade quando ele estava vivo.



Imagem 6 - Hank tenta vestir-se como a moça da foto do celular de Manny para que ele lembre quem é ela e consequentemente encontre sua identidade. (UM CADÁVER PARA SOBREVIVER, 2016).



Imagem 7 - Hank tenta vestir-se como a moça da foto do celular de Manny e entra no ônibus feito de papelão / simulacro da realidade. (UM CADÁVER PARA SOBREVIVER, 2016).

O simulacro da realidade, da busca do passado, da memória e consequentemente da identidade de Manny funcionou, pois Manny se lembrou do nome da mulher da foto, ela se chama Sarah. A partir dessa retomada da memória, os dois se animam a voltar para casa e para Sarah. A certeza de quem é a mulher da foto e o desejo por encontrá-la os impulsionou e com isso temos novamente, segundo Bauman (2004) “o desejo de descobrir ou inventar sólidos de solidez duradoura, solidez em que se pudesse confiar e que tornaria o mundo que se liquefaz mais previsível e administrável”.

Na sequência, antes do retorno para casa, os dois protagonistas comemoraram muito na floresta a retomada da memória de Manny. Hank estoura pipocas na fogueira e há a presença da metalinguagem ao reproduzir uma sala de cinema para a projeção de cenas famosas de filmes muito conhecidos pelos espectadores, que nada mais são do que sombras projetadas a partir da luz da fogueira. Observamos que a imaginação proporciona a busca por referenciais da realidade como a pipoca e o cinema, os quais são elementos comuns à existência de pessoas que vivem em uma sociedade globalizada e Hank aproxima Manny a essa realidade.

No dia seguinte à festa e ao cinema das sombras, Hank continua a busca por referenciais da realidade por meio da imaginação e descobre outro poder apresentado pelo homem canivete suíço. Hank começa a utilizar Manny como arma para matar animais e consequentemente obter alimentos. Verificamos ao longo do filme, desde a primeira função do homem canivete suíço, a presença da realidade ou irrealidade, preconizadas por Todorov no realismo fantástico. De acordo com Todorov:

A essência desse gênero consiste na irrupção, em nosso mundo, de um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis racionais. É nesse momento que surge a ambiguidade, a incerteza diante de um fato aparentemente sobrenatural. O sentimento de dúvida causado no espectador permite a aparição do fantástico. Como o fantástico só existe na hesitação, quando o espectador ou a personagem encontram uma explicação para os fatos inexplicáveis o efeito do fantástico desaparece, o que para o teórico sempre deve ocorrer no final da narrativa. Se o leitor decide explicar os fenômenos por meio de leis da realidade (coincidência, sonho, loucura, drogas, etc), a obra então pertence ao gênero estranho. Se, ao contrário, ele decide que se devem admitir

novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero maravilhoso. (TODOROV, 2004, p. 156)

Diante de tais proposições, o autor apresenta sua definição para o fantástico com três condições a serem preenchidas:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, a hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem (...). Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. (TODOROV, 2004, p. 39, ênfase do autor)

Embora apresente essa ambiguidade entre realidade e irreabilidade, o filme pontua a importância dos pequenos detalhes da vida, reconhecendo que eles remetem à conexão emocional com a realidade e à necessidade de comunicação entre as pessoas, mesmo que esta pessoa esteja morta ou que exista apenas na imaginação de Hank. Observamos o quanto a comunicação e a interação são fundamentais para as relações interpessoais, conforme destacamos nas cenas em que Hank e Manny encenam suas experiências no meio da floresta por meio de festas, sessões de cinema e passeios de ônibus.

Após a caçada e a preparação dos alimentos, Hank liga o aparelho celular novamente e constatamos que se passaram sete dias desde o momento em que Hank encontrou Manny na beira da praia:



Imagem 8 - Imagem do celular segundo a perspectiva de Hank: 20 de julho, 3h58. (UM CADÁVER PARA SOBREVIVER, 2016).

Segundo Bauman “Aos que se mantém à parte, os celulares permitem permanecer em contato. Aos que permanecem em contato, os celulares permitem manter-se à parte” (BAUMAN, 2005, 14). Hank ao desligar e ligar o celular apresenta controle sobre o uso do aparelho. Mas, na sequência, acessa a rede social *Instagram* e visualiza fotos de Sarah com outro homem. Neste momento ocorre uma ruptura, Hank conta a Manny que o celular é dele e que Sarah é a moça que ele, Hank, via no ônibus diariamente.



Imagem 9 – Imagem do celular, segundo a perspectiva de Hank, mostrando o ícone da rede social *Instagram* em seu aparelho (UM CADÁVER PARA SOBREVIVER, 2016).

Na sociedade contemporânea, a escrita e as imagens são elementos utilizados para a comunicação nas redes sociais, os quais atraem as pessoas, criando nesses ambientes virtuais vidas caracterizadas como perfeitas. Os indivíduos consideram que fazem parte do mundo de outras pessoas, só por estarem conectados a elas em seu mundo virtual, por meio de celulares. Bauman (2004) pontua que, “numa cultura na qual não há valorização de qualidades, num mercado de emoções com (in)satisfações sempre constantes, ser a novidade é a meta a ser alcançada”.

Logo, ao saber que o celular pertence a Hank e que Sarah tem um relacionamento com outro homem, Manny chora copiosamente e muito decepcionado, pergunta para Hank: “O que é a vida?” (UM CADÁVER PARA SOBREVIVER, 2016). Hank começa a ter lembranças e pede que Manny pare de pensar. Com isso, os espectadores percebem que há uma conexão de pensamentos entre os dois e segundo essa perspectiva Manny/Hank, começam a relembrar as imagens na caverna e de outros momentos como a festa, o cinema e o ônibus. Manny, que inicialmente não se lembrava de nada, descobre que aprendeu a pensar: “Isso é um pensamento? Isso também é um pensamento?” (UM CADÁVER PARA SOBREVIVER, 2016), fazendo referência às lembranças dos momentos vividos com Hank na floresta.

Essa ruptura ocorreu devido à conexão com a rede social e consequentemente ao fato de Sarah estar com outro homem nas fotos, com isso Manny se dá conta dos poderes do pensamento, da memória e sofre com eles. Vemos outro pensamento, segundo a perspectiva Manny/Hank de lixo caindo sobre Manny que faz uma pergunta enquanto imagina o lixo cair sobre si:

Manny: - Como esconde seus pensamentos?

Hank: - Manny, esse é só outro poder que seu corpo tem! Pode controlá-lo!

Manny: - Esse é mais um poder estranho que meu corpo tem? Eu costumava ignorar meus pensamentos, mas você apareceu e não quero mais isso. Quero voltar a ser morto. Será que você me entende? (UM CADÁVER PARA SOBREVIVER, 2016)

Novamente surge a simbologia do lixo e o sentimento de ser um refugio social aflora em Hank, agora atrelado à possível ligação com Sarah, que saberemos na sequência, que se trata de um sentimento platônico e totalmente virtual por parte de Hank.

Há uma grande ruptura na sequência do filme devido ao distanciamento com o realismo fantástico, já que neste momento a história não está sob a perspectiva de Hank. Os dois protagonistas aparecem no quintal de Sarah e percebemos que ela não conhece Hank, fica muito assustada ao ver o corpo de Manny, mas mesmo assim entra em sua casa com a filha no colo e chama a polícia para socorrê-los.

Abaixo temos o último diálogo de Hank com Manny e na sequência, temos o diálogo de dois policiais que os socorrem. Neste momento percebemos que todas as aventuras vividas com o cadáver são fruto da imaginação de Hank e que Manny não passa de um alterego de Hank, pois por meio dos supostos diálogos entre os protagonistas, conseguimos indiretamente conhecer a identidade de Hank:

Manny: - Ali está ela!

Hank: - Não é uma boa ideia e se os outros não virem o que eu vejo? Você não conhece o mundo real, Manny! E se conhecerem você e não virem o que eu vejo?

Policial 1: -Ele diz que encontrou o corpo?

Policial 2: Sim. Mas há escoriações pós-morte. A descoloração no abdômen indica que ele se jogou da ponte. Encontramos corpos de suicidas na praia o tempo todo. O corpo vai para o necrotério para descobrirem quem ele é. Se não descobrirem, o município vai pagar o funeral, ao qual ninguém vai, porque ninguém se importava com o desgraçado. (UM CADÁVER PARA SOBREVIVER, 2016)

Ao constatarmos que realmente trata-se da relação com um cadáver e que os poderes do canivete humano suíço não existem, percebemos que Hank buscava uma integração social, nem que fosse com um morto, refletindo um desajuste e um consequente isolamento da comunidade da qual deveria fazer parte, isso porque o isolamento é uma característica fundamental da modernidade:

Em termos sociológicos, o comunitarismo é uma reação esperável à acelerada "liquefação" da vida moderna, uma reação antes e acima de tudo ao aspecto da vida sentido como a mais aborrecida e incômoda entre suas numerosas consequências penosas – o crescente desequilíbrio entre a liberdade e as garantias individuais. Um aspecto muito visível do desaparecimento das velhas garantias é a nova fragilidade dos laços humanos. A fragilidade e transitoriedade dos laços pode ser um preço inevitável do direito de os indivíduos perseguirem seus objetivos individuais, mas não pode deixar de ser, simultaneamente, um obstáculo dos mais formidáveis para perseguir eficazmente esses objetivos - e para a coragem necessária para persegui-los. Isso também é um paradoxo - e profundamente enraizado na natureza da vida na modernidade líquida. (BAUMAN, 2001, p. 195)

Além do desajuste social de Hank, como consequência da liquidez moderna, temos a questão das redes sociais e a idealização da vida de Sarah a partir das fotos visualizadas no

aplicativo *Instagram*, conforme percebemos no diálogo estabelecido entre Hank, que neste momento diz seu nome completo à repórter que pretendia registrar o ocorrido: “Eu sou Hank Thompson! Eu sou Hank e aquele é Manny! Ele me salvou! Ele tem um corpo incrível!” (UM CADÁVER PARA SOBREVIVER, 2016). Hank interrompe a entrevista e diz que vai ficar com Manny. Quando vai em direção ao corpo, Sarah lhe pergunta de quem é o celular e por que há fotos dela no aparelho. Hank responde: “Porque você é muito feliz e eu não!” (UM CADÁVER PARA SOBREVIVER, 2016).



Imagem 10 – Repórter tenta descobrir como o “Homem perdido tropeça no quintal”. (UM CADÁVER PARA SOBREVIVER, 2016).

Sob a ótica de Bauman em relação à interpretação de Hank sobre as fotos de Sarah no *Instagram* e seu comentário “porque você é muito feliz e eu não!” (UM CADÁVER PARA SOBREVIVER, 2016), podemos considerar que “a proximidade virtual/universal e permanentemente disponível graças à rede eletrônica faz a balança pender decididamente em favor do afastamento, da distância e da imaginação” (BAUMAN, 2004, p.82). Dessa forma, percebemos que Hank idealizou uma vida como a de Sarah e alimentou uma possível relação feliz ao lado dela, com base nas imagens vistas nas fotos publicadas por ela na rede social:

A proximidade virtual e a não virtual trocaram de lugar: agora a variedade virtual é que se tornou realidade. Quanto mais atenção humana for absorvida pela variedade virtual de proximidade, menos tempo se dedicará à aquisição e ao exercício das habilidades que o outro tipo de proximidade, não virtual, exige. Isso aumenta os encantos da proximidade virtual (BAUMAN 2004, p. 85)

Ao perceber que sua condição de solitário foi exposta, inclusive na televisão, Hank agarra o corpo de Manny, seu único amigo, que se encontra em avançado estado de decomposição, foge para a floresta e chega à praia onde encontrou o cadáver. Neste momento, os espectadores descobrem que os protagonistas estavam a metros de distância da casa de Sarah. O pai de Hank, que o reprimia quando criança, foi chamado ao local e tenta impedi-lo de fugir com o cadáver:

Pai: - O que sua mãe acharia disso?

Hank: - Ela saberia que alguém me ama.

Hank: - Fica comigo! Não vou deixar que ninguém o leve para nenhum necrotério!

Hank: - Eu estraguei tudo! Desculpa. Eu só queria te dar tudo o que as outras pessoas têm. (UM CADÁVER PARA SOBREVIVER, 2016)

O diálogo com o pai, no qual afirma ser amado por Manny, e a declaração que Hank faz a Manny ressaltam a necessidade que Hank tem de interagir socialmente e consequentemente ser amado. Em se tratando da dificuldade de amar o próximo na modernidade líquida, Bauman define o relacionamento humano pelo conceito bíblico de amar ao próximo como a si mesmo:

O amor próprio é construído a partir do amor que nos é oferecido por outros. Evidencia-se a construção de amar a si mesmo somente quando há o mesmo sentimento – no caso, amor – manifestado por outros que devem nos amar primeiro para que comecemos a amar a nós mesmos (BAUMAN, 2004, p 102)

No desfecho do filme ocorre a prisão de Hank por ter fugido com o corpo de Manny, que para ele, era a única pessoa que o amava. E já que sua idealização por ter a mesma felicidade exposta na rede social de Sarah foi descoberta e ele não seria feliz ao seu lado, então tentou fugir e persistir em ser feliz com Manny: “Não é à toa que beleza e felicidade são os ideais mais almejados da modernidade, porém ninguém nunca será belo e feliz por completo. Não importa se o objetivo será alcançado, persistir na sua busca já é suficiente, é esse percurso que dá sentido à nossa existência.” (BAUMAN, 2004, p 83)

A primeira imagem do filme é uma embalagem de lixo boiando no mar com um pedido de socorro de um naufrago que estava prestes a se suicidar e a última é a imagem de Hank sendo algemado pelo policial. Podemos deduzir que a simbologia retrata que o preso é o refugo social, é o lixo da modernidade. No capítulo *A cada refugo seu depósito de lixo* do livro *Vidas desperdiçadas* (2005), Bauman apresenta as estratégias modernas de controle das massas desordenadas que surgem nas cidades. Os presídios se configuram como os principais depósitos de humanos da contemporaneidade:

Um dos principais resultados da modernidade é a crise aguda de remoção do lixo humano. As prisões, que antes possuíam a tarefa de reciclagem, se tornaram também depósitos de lixo. Assistimos à passagem de um modelo de comunidade incluyente do “Estado social” para um ‘Estado excluyente penal’, voltado para o controle do crime. Os infratores, cada vez mais, deixam de ser reconhecidos como cidadãos destituídos em busca de apoio, e são mostrados, em vez disso, como indivíduos censuráveis, imprestáveis e demasiado perigosos (BAUMAN, 2005, p 108, ênfase do autor)

Considerações finais

Há tantas incertezas, relações líquidas, nas quais o amor é negado, que as relações humanas de hoje são instáveis, e assim não temos certeza do que esperar do Outro. Com isso, Hank mostra a necessidade de que as pessoas têm de se sentir amadas, ouvidas e amparadas, ou simplesmente precisam saber que fazem falta. Por isso, Hank persiste em ficar em seu mundo fantasioso, no qual é amado por Manny.

O que intensifica essas relações instáveis nesse ambiente líquido moderno são os meios de comunicação de massa, representados pelas redes sociais, que segundo Bauman: “As pessoas buscam contatos com outras pessoas mediante um mundo virtual em que podem confirmar seus “fracassos”, “frustrações” e até “conquistas”, os quais ocorrem com a agilidade da Internet.” (BAUMAN, 2004, p. 83, ênfase do autor)

As redes sociais têm como objetivo integrar as pessoas, mas o que está ocorrendo é o oposto. A frustração por não ser feliz como as pessoas, nas fotos postadas na Internet, geram atitudes como as de Hank, que se isolou e substituiu os contatos físicos reais pela idealização de uma vida perfeita a partir das fotos publicadas por Sarah no *Instagram*.

Com base no realismo fantástico, o filme *Um cadáver para sobreviver* faz uma crítica à liquidez da sociedade contemporânea, à perda da identidade cultural e às consequências que as novas interações humanas por meio das redes sociais estão causando às pessoas. A crítica à modernidade líquida e à fragilidade dos laços humanos, como preconiza Bauman, caracterizam um sujeito que não se encaixa na líquida sociedade moderna, metaforicamente é comparado ao lixo, como o refugo produzido pela sociedade, sem amor próprio e descartado em um presídio.

Referências

- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 28ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- BAUMAN, Z. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução de Carlos Medeiros Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- _____. *Modernidade líquida*. Tradução de Carlos Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- _____. *Tempos líquidos*. Tradução de Carlos Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- _____. *Vidas desperdiçadas*. Tradução de Carlos Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- UM CADÁVER PARA SOBREVIVER. Direção: Dan Kwan, Daniel Scheinert, Produção: Miranda Bailey, Estados Unidos: Blackbird Films, 2016, Netflix.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. 3ª ed. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2004.

RECURSOS ÉPICOS NO TEXTO *O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO*, DE BERTOLT BRECHT

Autora: Cristiane Fernandes (UNIANDRADE)

Orientadora: Prof^a Dra. Brunilda T. Reichmann (UNIANDRADE)

RESUMO: Amparada na teoria do teatro épico de Bertolt Brecht, construída e constantemente modificada por ele próprio ao longo de 30 anos, neste trabalho procura-se fazer uma análise literária da obra *O círculo de giz caucasiano*, do dramaturgo alemão, no que tange à utilização de seus recursos épicos. Para contextualizar na prática o efeito de distanciamento, ou estranhamento, o autor emprega diversos recursos, tais como, música e coro, cenário anti-ilusionista, interrupção violenta da emoção, mistura do estilo solene com o burlesco e cômico, entre outros; os quais, contudo, seriam insuficientes no atingimento do efeito pretendido, se não houvesse a primordial figura do ator-narrador. De fundamental importância, também, é a representação do *gestus* social do ator, o que também será objeto de abordagem. Ainda, a partir de reflexões de Anatol Rosenfeld, que serão utilizadas para iluminar a análise, pretende-se discutir alguns questionamentos, de fundo, levantados por Brecht na peça que se evidenciam a partir da teoria de seu teatro épico.

Palavras-chave: Brecht. Recursos épicos. Narrador. *Gestus* social.

Introdução

A obra inicia com uma disputa sobre um vale e com o questionamento quanto a sua posse e propriedade: a quem deverá pertencer o território em ruínas? Aos antigos proprietários obrigados a se deslocarem durante a guerra e que depois retornaram ou àqueles que lhe tomaram posse?

Para comemorar o fim do litígio sobre o vale, o colcós²² vencedor apresenta uma peça teatral, de certa forma, relacionada à disputa. Começa a estória: durante o feudalismo, na Geórgia, um rico governador morre assassinado depois de ser deposto por uma revolta dos nobres e seu filho, ainda bebê, fica à própria sorte durante a fuga da esposa do governador, a qual, negligenciando a criança, demonstrou estar interessada apenas em sua própria vida e em suas roupas. Ao passo que, combatendo toda sorte de adversidades, uma serva se compadece com o abandono e assume os cuidados com o bebê, consolidando aí um vínculo afetivo. Finda a revolução, a esposa do governador volta para reivindicar o que acredita serem os seus direitos. Contudo, para receber a herança, deixada por ocasião do falecimento de seu marido, deve reclamar pelo filho, não interessada no infante, mas nos direitos sucessórios deste. O juiz, então, ordena que a criança seja colocada num círculo traçado com giz, a fim de decidir com quem deverá ficar. As duas mulheres começam a puxá-la e a serva, com medo de machucá-la, pára de puxar, mas, mesmo assim e bem por isso, o juiz concede a “guarda” (em linguagem contemporânea) à serva. Eis o breve resumo da narrativa estudada.

²² Kolkhoz ou colcoz é um tipo de propriedade rural coletiva, típica da antiga União Soviética, na qual os camponeses formavam uma cooperativa de produção agrícola.

Neste artigo procurou-se fazer uma leitura da obra à luz da teoria literária e da teoria do teatro. Para contextualizar na prática o efeito de distanciamento, ou estranhamento, procurou-se valer das reflexões produzidas pelo próprio Brecht, em seu *Estudos para o teatro*, que emprega diversos recursos épicos, tais como, música e coro, cenário anti-ilusionista, interrupção violenta da emoção, mistura do estilo solene com o burlesco e cômico, entre outros; os quais, contudo, seriam insuficientes para atingir o efeito pretendido (contundência social e política), se não houvesse a primordial figura do ator-narrador. De fundamental importância, também, é a representação do *gestus* social do ator, o que também será objeto de abordagem.

O efeito de distanciamento ou estranhamento *verfremdungseffekt* ou efeito V

É condição necessária para se produzir o efeito de distanciamento que, em tudo o que o ator mostre ao público, seja nítido o gesto de mostrar. A noção de uma quarta parede que separa ficticiamente o palco do público e da qual provém a ilusão de o palco existir, na realidade, sem o público, tem de ser naturalmente rejeitada, o que, em princípio, permite aos atores voltarem-se diretamente para o público. (BRECHT, 1978, p. 79-80)

Victor Shklovsky (1893-1984), formalista russo, desenvolveu o conceito e cunhou o termo “efeito de desfamiliarização ou estranhamento” – o *Ur-Verfremdungseffekt* e Brecht sintetizou o efeito V a partir desse conceito, rechaçando o termo alienação que se vê em algumas traduções.

Os efeitos V são meios deliberados de interrupção (rupturas narrativas), para mostrar os verdadeiros mecanismos da ação (as contradições das ações humanas), ou o deslocamento de um elemento do seu contexto para fazer com que seja percebido na sua ausência.

Para efetivar a quebra da ilusão dramática e a mudança de percepção dos espectadores, Brecht elaborou um grande arsenal de técnicas, todas ligadas à concepção fundamental do teatro épico, entre elas a utilização de: tabuletas (para prefiguração da ação ou anúncio do nome das canções); projeção de filmes ou slides (imagens que explicitam a ação, a antecipam ou revelam suas contradições); *chansons* /canções/ cançonetas (melodias de baladas populares com letras satíricas que representam uma ideologia ou revelam as contradições da ação); a inserção do narrador (impedindo a ilusão teatral, o excesso de emoção, eliminando a quarta parede); falas desmentidas ou corrigidas pelos gestos; uso de técnicas anti-ilusionistas (para lembrar os espectadores que estão observando uma representação da realidade e não a própria realidade). Além disso, Brecht também deixava à mostra as engrenagens do fazer teatral. Usava palcos giratórios, bastidores móveis, esteiras rolantes, plataformas para ações simultâneas, tudo às vistas do público.

Tais elementos contribuem para cumprir a finalidade de sua arte ser capaz de transmitir lições sociológicas e morais, fazendo-se necessário eliminar as emoções vazias e a mera vivência das paixões, passíveis de identificação do público com os acontecimentos cênicos.

FERNANDES, Cristiane. Recursos épicos no texto *O círculo de giz caucasiano*, de Bertolt Brecht, 2018, p. 110-121.

O próprio Brecht explica no enunciado 42: “numa reprodução em que se manifeste o efeito de distanciação, o objeto é suscetível de ser reconhecido, e parece, simultaneamente, alheio” (BRECHT, 1978, 42, p. 116).

Por meio do efeito de distanciamento, Rosenfeld esclarece que “o espectador, começando a estranhar tantas coisas que pelo hábito se lhe afiguram familiares e por isso naturais e imutáveis”, convence-se da necessidade de intervir de forma ativa e transformadora. A peça deve, portanto, representar determinado acontecimento na sua relatividade histórica, a fim de demonstrar a sua condição passageira (ROSENFELD, 1994, p. 151).

Dessa forma, no teatro épico, “a nossa própria situação, época e sociedade devem ser apresentadas como se estivessem distanciadas de nós pelo tempo histórico ou pelo espaço geográfico” (ROSENFELD, 1994, p. 151), como na peça em estudo, ambientada na Região do Cáucaso. Assim, a desfamiliarização da situação habitual, a ponto de se revelar a si próprio, conduz, por meio “do choque do não conhecer, ao choque do conhecer”. Portanto, assinala Rosenfeld, “tornar estranho é, ao mesmo tempo, tornar conhecido” (ROSENFELD, 1994, p. 152).

“Distanciar é ver em termos históricos”. Um dos exemplos mais usados por Brecht para exemplificar sua teoria sobre o distanciamento é o de Galileu fitando o lustre quando se pôs a oscilar. Galileu estranhou essas oscilações e foi em razão disso que descobriu uma das leis da física. Nesse sentido, é a orientação, no Enunciado 44, do dramaturgo e teórico:

Para que todos estes inúmeros dados lhe pudessem parecer duvidosos, teria de ser capaz de produzir em si um olhar de estranheza idêntico àquele com que o grande Galileu contemplou o lustre que oscilava. As oscilações surpreenderam-no, como se jamais tivesse esperado que fossem dessa forma e nada entendesse do que se estava a passar. (BRECHT, 1978, p. 117)

O efeito de distanciamento procura produzir, anota Rosenfeld, aquele estado de surpresa que para os gregos se afigurava como o início da investigação científica e do conhecimento (ROSENFELD, 1994, p. 155).

Por fim, Brecht também recorre à técnica provocadora do paradoxal, aproveitando recursos da caricatura e do estilo grotesco, que consiste, nessa peça e em outras semelhantes, em contrapor, especialmente, legalidade e justiça. Assim, naturalmente, preconceitos se esvaem e danos já familiares, e por isso inconscientes, transformam-se em juízos e sentenças proferidas, desmascarando-os por meio de decisões ilegais (segundo o direito positivado), mas em harmonia com os princípios do supremo tribunal da consciência do povo (ROSENFELD, 1994, p. 171-172).

O ator como narrador

Antes de tudo, para se obter o almejado efeito de distanciamento, é necessário que se abdique de representar de modo tradicional (identificando-se totalmente com seu papel). De todos os recursos épicos, o mais substancial é a narração. “O ator épico deve ‘narrar’ o seu papel, com o

gestus de quem mostra um personagem, mantendo certa distância dele” (ROSENFELD, 1994, p. 161).

À semelhança do Teatro Nô, na peça *O círculo de giz caucasiano*, o cantor/narrador desenvolve diversas funções, entre elas: pode representar a voz da consciência de alguns personagens (de Grusche, por exemplo: “fiquei livre do fardo a que tão bem queria. [...] Fiquei livre, mas triste, como quem foi roubada e assim ficou sem nada”); seus pensamentos (“Se achar a casa do mano – pensou –, ele vai levantar-se e me abraçar [...]”) ou exercer a função de comentador, que toma para si o solilóquio dos personagens; ora informa o público sobre questões cronológicas, do entrecho e do ambiente (“Falsos pretextos, suspiros, suor e lágrimas em quantidade cada vez maior. E o seu menino cada vez maior a cada nova passagem da lua”); ele sabe o que os personagens sentem (“só sente o peso dele e quase nada mais”); além de orientar os atores com acompanhamento rítmico-musical.

Vale observar que o ator, narrando os acontecimentos, dissocia-se da personagem, relativiza seu tempo-espaço ideal, uma vez que, dirigindo-se ao público, ele abandona o espaço e o tempo fictícios da ação, valorizando o discurso por meio do gesto, da pantomima e da entoação.

O cantor, o coro e os recursos musicais

Um dos recursos mais importantes do distanciamento é o de o autor se dirigir ao público por meio do cantor e do coro. Assim, geralmente a música assume nas obras de Brecht a função de comentar o texto, de se posicionar frente a ele e acrescentar-lhe novas percepções. O objetivo não é intensificar a ação, mas neutralizá-la, interrompendo o encantamento.

Na peça *O círculo de giz caucasiano*, o personagem cantor na maior parte das vezes narra ou declama as cenas, cantando por apenas três vezes, uma quando o governador é capturado, outra quando Azdak é nomeado juiz e outra após o julgamento de Ludowica. Grusche canta fugindo em direção às montanhas do norte, quando batiza Miguel e também quando responde a Azdak porque não queria o filho rico; os convidados cantam, dirigindo-se ao público, na celebração do casamento de Grusche, e Azdak também canta, ajudado por Schauwa, quando se entrega e antes de se tornar juiz. Há, ainda, um coro.

Algumas músicas são dirigidas “diretamente ao público”, evidenciando “as falhas do mundo narrado”. Outras canções se destinam “tanto ao público como aos outros personagens”. Outros, assinala Rosenfeld, “não têm relação direta com a ação, servem apenas para reter o fluxo dramático” (ROSENFELD, 1994, p. 160).

Ao longo do desenvolvimento da peça *O círculo de giz caucasiano* há um coro e um recitante, que ora cantando (p. 196), ora declamando, comentam a ação ou exprimem os sentimentos que agitam a alma das personagens. Para Manuel Bandeira, em sua apresentação do livro, são nestas passagens que se revela o grande poeta que foi Bertolt Brecht.

FERNANDES, Cristiane. Recursos épicos no texto *O círculo de giz caucasiano*, de Bertolt Brecht, 2018, p. 110-121.

Desse modo, o papel do cantor, como narrador e também mediador da trama, é central para o caráter épico da peça, cuja função primordial é explicitada pelo próprio Brecht, em seu *Diário de Trabalho*:

3.7.44

O círculo de giz caucasiano usa a ficção segundo a qual o cantor encena a coisa toda, i.e., ele chega sem os atores; as cenas são apenas representações dos principais episódios de sua história. Mesmo assim, o ator deve atuar como se fosse o diretor de uma companhia: golpeia o assoalho com um martelinho antes das entradas; deixa claro que em certos pontos está supervisionando as ações, aguardando sua próxima deixa etc. Isto é necessário para evitar os efeitos embriagadores da ilusão. (BRECHT, 2005, p. 231-232)

Ademais, a construção do personagem cantor é essencial para a tessitura da narrativa. Já no primeiro quadro, ele anuncia que tradição e renovação se reencontrarão no curso da peça que ele apresentará: “Esperamos que sintam a voz do velho poeta ecoando também à sombra dos tratores soviéticos. Talvez não seja muito certo misturar vinhos diferentes, mas a sabedoria antiga e a nova combinam perfeitamente” (p.189).

Outra passagem merecedora de comentários é mencionada pelo próprio Brecht, em seu *Pequeno Organon para o Teatro*, (Enunciado 71):

Identicamente, no *Círculo de giz caucasiano*, o modo frio e indiferente com que o cantor canta, ao descrever o salvamento da criança pela criada, apresentando no palco sob a forma de pantomima, põe a nu todo o horror de uma época em que a maternidade se pode transformar em fraqueza suicida. (BRECHT, 1978, p. 131-132)

Assim, a presença do cantor-narrador – citado também nas rubricas (“*Quando o cantor retoma a narrativa, o Soldado Simon Chachava sai correndo atrás de Grusche*” (p. 195) – provoca uma ruptura que levará ao distanciamento, tanto do ator em relação à personagem, como do público em relação à história representada, a exemplo do que ocorre na canção pela qual se anuncia a entrada da protagonista, Grusche Vachnadeze:

Cantor – Tranquila está a cidade.
Pombos arrulham na praça da igreja.
Um soldado da guarda do palácio
diz piadas a uma jovem criada
que traz do rio uma coisa embrulhada.
Grusche Vachnadze, uma rapariga da criadagem, aproxima-se do pórtico do palácio, sobraçando um embrulho de grandes folhas verdes. (BRECHT, 1992, p. 193)

Quanto à representação da peça, verifica-se que boa parte do cenário é sugestionada pelas próprias canções, que colaboram descrevendo o espaço cênico:

Cantor – Quando Grusche Vachnadze chegou ao rio Sirra,
Já o menino pesava e era duro fugir.
Os músicos – A aurora cor-de-rosa sobre os milharais
para quem não dormiu, é até fria demais.
Tinham latas de leite nas granjas, das quais
sobe a fumaça, com ameaças infernais
para quem foge. E com quem o menino vai,

FERNANDES, Cristiane. Recursos épicos no texto *O círculo de giz caucasiano*, de Bertolt Brecht, 2018, p. 110-121.

só sente o peso dele e quase nada mais.

Grusche para diante de uma granja. (BRECHT, 1992, p. 219-220)

Desse modo, ao contrário do teatro dramático, em Brecht, a música contribui decisivamente, seja provocando o distanciamento do espectador da cena, seja funcionando como narrador ou voz da consciência. Assim, ao sugerir o anoitecer, a representação poderá prescindir da iluminação ou outros recursos que recriem um efeito natural de pôr do sol para apenas sugeri-lo.

Assim, Paul Claudel, citado em Rosenfeld, refere, em definitivo, que a música tem na obra de Brecht uma função autônoma, acrescentando comentários independentes aos eventos cênicos, bem como servindo de apoio para a interrupção da ação, como um verdadeiro ator (ROSENFELD, 1994, p. 142).

Entre a lenda e o prólogo existe uma vinculação orgânica. É por intermédio do cantor popular – que relata a estória até o fim, intervindo constantemente, não apenas entre uma cena e outra, mas, às vezes, também dentro da própria cena, dirigindo-se diretamente ao público, chegando a traduzir sentimentos e pensamentos que os personagens em muitos momentos não conseguem exprimir, ou comentando e narrando seus fatos – que Brecht relata o sentido do texto.

***Gestus* social – atuação e representação**

Não escondam o palco/ Recostando-se para trás, deixem o espectador notar/ Os preparativos que transcorrem/ Sutilmente planejados para ele, ele vê/ Uma lua de latão flutuando, um telhado de ardósia/ Sendo trazido. Não lhe mostrem demais. / Mas mostrem! E, amigos, deixem-no consciente de que/ Vocês não são mágicos, mas operários. (BRECHT, citado em DAWSEY, 1999 p. 21)

Partindo-se de uma reflexão sobre uma atuação pautada nas técnicas propostas por Bertolt Brecht, cumpre ressaltar, mais uma vez, as colocações de Rosenfeld:

É extraordinária a economia e a reserva do jogo gástico. Um passo pode significar uma jornada inteira, o levantar de uma mão, um drama pungente, um ligeiro voltar da cabeça, uma recusa terrível. A codificação do gesto lhe dá ampla função narrativa. Mais do que apoiar o diálogo, o gesto lhe acrescenta um comentário épico. (ROSENFELD, 1994, p. 114)

Cumpre, de imediato, apresentar o conceito de *gestus* como preconizado por Brecht:

Gestus não significa mera gesticulação. Não se trata de uma questão de movimento das mãos, explicativos ou enfáticos, mas de atitudes globais. Uma linguagem é *Gestus* quando está baseada num gesto e é adequada a atitudes particulares adotadas pelo que a usa em relação aos outros homens. (BRECHT, 1967, p. 77)

Assim, as relações sociais expressas por atitudes constituem o *gestus*, isto é, a forma, no convívio social, como as pessoas se manifestam e como se inter-relacionam. Trata-se de um complexo de elementos gestuais, com o corpo, a entoação e a expressão fisionômica.

Nesse diapasão, Brecht complementa:

FERNANDES, Cristiane. Recursos épicos no texto *O círculo de giz caucasiano*, de Bertolt Brecht, 2018, p. 110-121.

Ao representar, o ator deve fazer que a todos seja completamente evidente o fato de “já no princípio e no meio saber o fim”, e deve “conservar, assim, uma representação viva, narra a história da sua personagem, mostrando saber mais do que esta e, apresentando o agora e o aqui não como uma ficção que é possível as regras de representação, mas sim, tornando-os distintos do ontem e do algures. (BRECHT, 1978, p. 119-120)

Assim, o épico, porque mais propício, geralmente está ligado às questões de cunho coletivo, como divergências políticas, conflitos sociais, contradições, entre outros. Todavia, Rosenfeld lembra que até mesmo as manifestações aparentemente privadas costumam situar-se no âmbito das relações sociais (ROSENFELD, 1994, p. 163).

O tema é melhor elaborado por Rosenfeld, que exemplifica o conceito sintetizado por Brecht:

Um homem que vende um peixe, a mulher que seduz um homem, a polícia que bate no pobre – em tudo isso há “gestus social”. A atitude de defesa contra um cão adquire gestus social se nela se exprime a luta que um homem mal trajado tem de travar contra um cão de guarda. Tentativas de não escorregar num plano liso resultariam em gestus social se alguém, ao escorregar, sofresse uma perda de prestígio. “O gestus social é aquele que nos permite tirar conclusões sobre a situação social”. (ROSENFELD, 1994, p. 163)

Bertolt Brecht, por sua vez, em seu *Pequeno organon para o teatro*, elucida e ilustra o tema, no Enunciado 66, assim referindo: “Cada acontecimento comporta um “gesto” essencial. Richard Gloster corteja a viúva da sua vítima; por meio de um círculo de giz é descoberta a verdadeira mãe da criança” (BRECHT, 1978, p. 128).

E no que diz respeito aos movimentos em cena, arremata que “há que alcançar a necessária beleza, principalmente através da elegância com que são apresentados e expostos ao olhar do público todos os elementos que constituem esse ‘gesto’” (BRECHT, 1978, p. 128).

Para atingir o desejado efeito de distanciamento, menciona Rosenfeld, também pode-se recorrer a elementos coreográficos e circenses. Assim, o advogado principal de *O círculo de giz caucasiano* é ironizado pela maneira acrobática de se comportar: “Na cena do tribunal, antes de iniciar sua arenga, aproxima-se do juiz com saltos elegantes, graciosamente grotescos, executando uma medida que por si só é um espetáculo e cuja retórica é uma paródia à retórica barata do seu discurso. (ROSENFELD, 1994, p. 163)”.

Outro exemplo extraído da obra é quando o Sargento, cortejando Grusche, oficialmente lhe comunica querer ter um filho com ela. Na rubrica consta “*Grusche dá um pequeno grito*” (p. 222). Na encenação de 1958, Käthe Reichel, no papel de Grusche, dá um grito mudo, com a mão na boca.

A camponesa, ao receber em casa o sargento e os cavalarianos, segue as orientações da rubrica: “*A camponesa inclina-se numa profunda saudação*” (p. 225) e depois “*continua a fazer curvaturas intermináveis*” (p. 225), até que “*caindo subitamente de joelhos*” (p. 225) confessa tudo, sem a menor necessidade, implorando para que não ponham fogo em sua casa.

FERNANDES, Cristiane. Recursos épicos no texto *O círculo de giz caucasiano*, de Bertolt Brecht, 2018, p. 110-121.

Assim também, “*Azduk, com o andar inconfundível do Grão-Duque*” (p. 264), quando representa o acusado no julgamento simulado que definirá o novo juiz, do qual, aliás, resulta nomeado, ao fim, o próprio réu: “Ordeno a Vossa Meritíssima que dê prosseguimento ao interrogatório” (p. 266).

Para visualizar melhor o gesto demonstrativo, é mister imaginá-lo tornado explícito. Rosenfeld o exemplifica na figura de um ator fumando um cigarro:

Salienta, talvez, que se observa a si mesmo na execução do gesto; surpreende-se ante a própria atuação, elogia com um olhar um gesto gracioso; sorri satisfeito porque chorou bem e se comporta um pouco como os mágicos no teatro de variedades. [...] Ademais, atua como se narrasse tudo na voz do pretérito, recorrendo à memória e mostrando esse esforço para lembrar-se. Nos ensaios da sua companhia (Ensemble de Berlim) [...] Brecht muitas vezes fez os atores recitarem seus papéis na forma narrativa, isto é, na terceira pessoa do pretérito, juntamente com as rubricas e na forma indireta. (ROSENFELD, 1994, p. 164)

Nesse diapasão, as ações da personagem deixam de ser uma atuação puramente sentimental e comovente, passando ao status de *gestus social*, já que seus gestos podem ser vistos não como gestualidades –, que, na concepção clássica do termo, segundo Patrice Pavis, é “um meio de expressão e de exteriorização de um conteúdo psíquico interior e anterior (emoção, reação, significação) que o corpo tem por missão comunicar ao outro” (PAVIS, 2011, p. 184) – mas como uma atitude que visa transformar o real. E se suas ações podem ser consideradas um *gestus social* é por mostrarem “[...] como o homem isolado é empurrado para a condição animal, por certas e determinadas manobras dos outros homens” (BRECHT, 1978, p. 194).

Na obra, também, restam evidenciados diversos traços dos contrastes observados na ordem social da divisão da humanidade. Acerca da luta de classes: “Terceira Aia- Nina se preocupa mais que os patrões: ora até as lágrimas eles têm quem chore por eles” (p. 206). Mostrando opressores e oprimidos: “Cabeças-duras, ela já compreendeu. Que medozinho delicioso, vocês não acham?” (p. 222). Ricos e pobres: “Os fidalgos se lamentam e os da plebe estão contentes [...] Quem antes não tinha pão, já tem seu próprio celeiro. Quem esmolava migalhas, agora espalha dinheiro” (p. 277). Schauwa, sobre a repercussão do ato de contrição de Azduk, conta aos couraceiros: “Na rua dos Açougueiros ficaram com pena dele, na rua dos Sapateiros morreram de rir, e foi só” (p. 258). A relação governante e governado, na canção cantada por Azduk: “Se o rei quer novas terras conquistar, o camponês dá a ele seus trocados. Se ao teto do Mundo ele quer chegar, as choupanas que fiquem sem telhados” (p. 259).

Assim, a divisão da humanidade, em Brecht, é notadamente de ordem social, parecendo, na adoção dicotômica de personagens (em bons e maus, proletários e burgueses, oprimidos e opressores e outras correlações), parecendo querer passar a ideia de que quanto maior a riqueza, maior a perversidade do homem.

Outros recursos épicos

Se a peça por sua estrutura se afigura épica, isso se dá mais fortemente em razão de seus fatores típicos, a exemplo do comentarista, do discurso voltado diretamente ao público, da interrupção por vezes violenta da ilusão, da mistura do estilo solene com o burlesco e cômico. Ao lado da atitude narrativa, Brecht emprega de modo particular a ironia, como por exemplo, quando da prisão do Governador:

Cantor – Até sempre, poderoso senhor!
Tenha a dignidade de ir de cabeça erguida!
Do palácio o acompanham os olhares de muitos inimigos!
Já não vai precisar dos arquitetos: basta-lhe um carpinteiro.
Não vai para nenhum palácio novo, vai para um simples buraco na terra.
Dê mais uma olhadinha à sua volta, cego! (BRECHT, 1992, p. 198)

Ou, ainda, quando estava com a boca seca com medo de morrer, Azdak diz: “Está tudo acabado. Mas não vou dar a ninguém o prazer de me mostrar a grandeza humana” (BRECHT, 1992, p. 279).

Outro recurso é a paródia, de vez que, enquanto inadequação entre forma e conteúdo, acaba tornando estranhos o texto e os personagens, ampliando a compreensão do público/leitor por meio do não familiar.

Ainda, um dos recursos mais importantes de Brecht, no âmbito literário, é o cômico, muitas vezes levado de forma paradoxal, “O cômico por si só, como foi demonstrado por Bergson (*Le Rire*), produz certa “anestesia do coração” (BERGSON, citado em ROSENFELD, 1994, p. 157). É de se bem ver que o recurso cômico ligado ao elemento didático resulta em sátira, técnica que ridiculariza um determinado tema, com o objetivo de provocar transformações, cuja presença é marcante em Brecht.

Entre as técnicas satíricas mais utilizadas verifica-se o grotesco. Nesse sentido, o exagero (hiperbolização) é efetivamente um dos sinais característicos do grotesco. Aliás, a própria essência do grotesco é tornar estranho pela associação do incoerente, do díspar, do inconciliável. Brecht, porém, vale-se de tal recurso a fim de tornar o mundo desfamiliar e, assim, explicar e orientar, lembrando que o estranhamento não é necessariamente grotesco. É importante observar, contudo, que este grotesco, ligado ao absurdo e ao *nonsense*, não foi teorizado pelos críticos da literatura ainda. Aliado a isso está o fato de a história da literatura ser permeada de impressões negativas sobre o Direito e a realidade na qual ele se apresenta. Assim, no que tange à obra ora examinada, logo no início da história de Azdak, este menciona ao Grão-duque: “Já ouvi dizer que o presidente de um tribunal soltava peidos altíssimos, em pleno mercado, só para mostrar que tinha opinião própria e era independente” (p. 254). O trecho exalta, de forma grotesca, uma crítica à pretensa supremacia do poder judiciário, em defesa da prerrogativa de independência, perante os poderes executivo e legislativo.

FERNANDES, Cristiane. Recursos épicos no texto *O círculo de giz caucasiano*, de Bertolt Brecht, 2018, p. 110-121.

Mais adiante, em uma passagem de humor sarcástico, vendo o juiz anterior dependurado na forca, Brecht critica a magistratura, por meio de Azdak, dando a entender se tratar de uma classe corrupta e não dada ao trabalho: “-‘o juiz está aí.’ É uma resposta que na Grusínia ainda não tínhamos ouvido” (BRECHT, 1992, p.58).

Nesse contexto, também, verifica-se o uso de contrastes, por Brecht, os quais são colocados lado a lado, muitas vezes, sem elo lógico. Assim, por exemplo, ricos e pobres (na rubrica):

Cantor – Era rico como Crespo. Tinha uma linda mulher. E tinha um filho cheio de saúde. Na Grusínia nenhum outro governador tinha tantos cavalos em sua estabulação [...] Ele sabia aproveitar a vida”

[...] surgem mendigos e pessoas pedindo coisas: crianças magras, aleijados, mãos sacudindo petições no ar. Atrás deles vêm dois Soldados de couraça, e logo a seguir o Governador com a família, ricamente vestidos. (BRECHT, 1992, p. 190-191)

No casamento de Grusche, o Monge confessa: “É uma tarefa muito sedutora para um artista: ao mesmo tempo, marcha nupcial e marcha fúnebre, uma bem alto e a outra bem baixinho” (BRECHT, 1992, p. 242). Em um primeiro momento esses contrastes parecem mera antítese, mas, em verdade, a antítese também é grotesca, na medida em que Brecht consegue fazer uma junção do irreconciliável.

Entre os recursos cênicos e cênico-literários, distinguem-se títulos, cartazes e projeções de textos, os quais comentam a ação e esboçam o pano de fundo social. Acerca disso, Rosenfeld pondera: “Se Brecht tende a teatralizar a literatura ao máximo – traduzindo nas suas encenações os textos em termos – por outro lado procurou também “literalizar” a cena” (ROSENFELD, 1994, p. 158).

Há de se mencionar, ainda, o frequente uso da máscara e o estilo de movimentação, inspirados em Meyerhold, no teatro asiático e na “Commedia dell’Arte”. Rosenfeld anota que em *O círculo de giz caucasiano*, os personagens surgiam com deformidades no nariz, orelhas, cabeça, queixo, produzidas por meio de máscaras parciais que mostram apenas as distorções, como na *Commedia dell’Arte*; mas as deformações brechtianas, observa o autor, atingem, quase sempre, só as classes superiores (ROSENFELD, 1994, p. 153). Além disso, partindo de Mikhail Bakhtin (2013), é possível atribuir uma significação profunda para tais “deformações”. E, neste ponto, é possível se aferir uma ressignificação da alegoria, à medida que as imagens do grotesco dessas pessoas não são apenas destronadas, mas também renovadas.

Quanto ao uso de máscaras nas encenações da obra, o próprio cantor, antes da execução da peça adverte: “Desta vez é uma peça com canções, e nela toma parte o colchão quase inteiro. Trouxemos também máscaras, como antigamente” (BRECHT, 1992, p. 189).

Ratificando a teoria, em seu *Pequeno Organon para o Teatro*, (Enunciado 42), Brecht ensina:

O teatro antigo e o teatro medieval distanciavam as suas personagens por meio de máscaras representando homens e animais; o teatro asiático ainda hoje utiliza efeitos de distanciamento de natureza musical e pantomímica. Tais efeitos de distanciamento tornavam, sem dúvida, impossível a empatia e, no entanto, a técnica que os permitia apoiava-se, ainda mais fortemente do que a técnica que permite a empatia, em recursos sugestivos de natureza hipnótica. (BRECHT, 1978, p. 116)

O cenário, por sua vez, “é anti-ilusionista, não apóia a ação, apenas a comenta. É estilizado e reduzido ao indispensável”, podendo até mesmo contestá-la ou parodiá-la (ROSENFELD, 1994, p. 159). Aliás, Brecht, no Enunciado 57, explica: “Tanto as personagens como os elementos cênicos devem apenas despertar a atenção do público, em lugar de arrebatá-la” (BRECHT, 1978, p. 123). Assim, na exibição da peça pelo Ensemble em 1958, o palco era curvado querendo significar as longas distâncias percorridas pelos personagens em fuga e em perseguição até as montanhas. As paredes das poucas choupanas representadas na peça eram feitas de madeira rústica. Havia a trave para o enforcamento e a cadeira do juiz, tudo com uma estrutura muito simples e retilínea.

Por fim, no que diz respeito às projeções cinematográficas, Rosenfeld anota que seu escopo primeiro é “ampliar a visão universal em espaço e tempo”, realçando-a ao máximo; usadas, também, “para criar efeitos de simultaneidade e ilustrar textos do coro”; ao fim, também servem para visualizar o “monólogo interior” do personagem, tratando-se de um “recurso que acentua o processo narrativo” (ROSENFELD, 1994, p.142). Apesar disso, na obra estudada Brecht não faz uso deste recurso cênico. Em *O círculo de giz caucasiano*, tais funções são substituídas mais fortemente pela presença do cantor/narrador.

Considerações finais

Brecht é um dos mais importantes dramaturgos do teatro moderno. Suas teorias acerca do teatro épico, anti-ilusionista, didático, acerca de um novo tipo de representação, do distanciamento ou “efeito de estranhamento”, solicitando uma atitude crítica do público, exercem influência universal poderosa. As intenções épicas foram levadas ao extremo em *O círculo de giz caucasiano*, obra que é um verdadeiro “conto enquadrado”, uma peça dentro da peça. A fábula central (da mãe adotiva que salva o filho da mãe biológica) é apresentada como coisa passada a um público cênico contemporâneo que, antes, representa o episódio inicial da moldura (quem deve explorar a terra?)

A história do juiz – curiosamente, peça dentro da peça dentro da peça – encontra-se de certo modo no tempo mais-perfeito, visto seu plano temporal ser em parte anterior ao da peça central e bem anterior à moldura “contemporânea”. Assim, toda a peça central é projetada pelos cantores e músicos da moldura para a distância épica de um passado remoto. Os bardos narram a história e comentam a ação, dirigem perguntas ao público e antecipam epicamente o futuro. Ao mesmo tempo incitam os personagens a agir ou a precaver-se (ROSENFELD, 1994, p. 172-173). O cantor dirige-se aos personagens: “Corra, menina: os matadores vêm aí! Ampare o desamparado, você que não tem amparo!” (BRECHT, 1992, p. 222).

FERNANDES, Cristiane. Recursos épicos no texto *O círculo de giz caucasiano*, de Bertolt Brecht, 2018, p. 110-121.

Contudo, a importância do teatro de Brecht reside justamente em sua amplitude, de vez que, sendo ele um homem ligado à teoria do teatro, à dramaturgia, à direção e à construção de todo um pensamento teatral, contribuiu decisivamente para uma nova forma de se fazer e de se pensar o teatro. O autor propunha um teatro que explorasse as contradições do capitalismo de uma forma muito aprofundada, sobretudo no período que se constituiu chamar de teatro épico. Seu teatro épico reverbera sobre os três pilares da atividade teatral: dramaturgia, direção, interpretação, contribuindo também para a pesquisa de um teatro de inserção social, que se propusesse a pensar as questões ligadas ao contexto social.

Por outro lado, não deixa de ser um teatro de protesto, mas sem que o público/ leitor faça uma ligação direta desta denúncia, de forma muito facilitada, mas, ao contrário, fazendo com que ele próprio se sinta envolvido e, às vezes, até como agentes da injustiça denunciada. Soma-se a isso a questão de ele acreditar na arte, no teatro, com este poder de transformação, podendo levar o espectador a uma reflexão de sua própria responsabilidade e de seu campo de ação, neste estado de crítica social, convidando o leitor /público a observar o elo indissolúvel que existe entre o indivíduo e a sociedade.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.
- BANDEIRA, Manuel. Apresentação. In: BRECHT, B. *O círculo de giz caucasiano*. Trad. Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 19-20.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiama Hasse Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- _____. *O círculo de giz caucasiano*. Trad. Geir de Campos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. *Diário de trabalho – vol. II – 1941-1947*. Trad. Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- _____. *Teatro dialético*. Trad. Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- DAWSEY, John C. *De que riem os bóias-frias?: Walter Benjamin e o teatro épico de Brecht em carrocerias de caminhões*. Tese de livre-docência. São Paulo: FFLCH-USP, 1999.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

FRAGMENTO, ESPAÇO E POLIFONIA EM *CONFISSÕES DE RALFO*

Autor: Daiane Carneiro Pimentel (UFMG/CAPES)

Orientador: Luis Alberto Ferreira Brandão Santos (UFMG)

RESUMO: O romance *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*, de Sérgio Sant'Anna, recorre a diferentes estratégias de fragmentação da narrativa, as quais geram um efeito de espacialização e problematizam noções tradicionalmente associadas à literatura, tais como unidade, linearidade e continuidade. Entre essas estratégias de fragmentação, está a incorporação de gêneros textuais, que faz com que a obra adquira uma variedade não apenas linguística como também perspectivística, uma vez que, com frequência, a inserção de um diário, de uma sentença judicial ou de um relatório acarreta a introdução de uma nova voz no plano na enunciação. Em *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária* há, pois, uma montagem de várias vozes, e elas enunciam-se por meio de gêneros textuais distintos, o que ratifica o argumento de Jacques Rancière de que, no regime estético das artes, caracterizado pela parataxe, verifica-se uma mescla de materialidades. Ademais, na esteira de Mikhail Bakhtin, nota-se que o referido romance santanniano, polifônico e dialógico, orienta-se pelas noções de coexistência e interação, de modo a situar simultaneamente, no espaço, múltiplas perspectivas.

Palavras-chave: fragmentação; espacialização; montagem; gêneros textuais.

Fragmentação e efeito de espacialização

Ao debruçar-se sobre as especificidades das diferentes linguagens artísticas, Lessing (1998) classificou as artes em espaciais e temporais, sendo a literatura inserida no segundo grupo. A partir do final do século 19, contudo, obras de diversos escritores começaram a tensionar, de maneira sistemática, a divisão estanque proposta por Lessing, o que, por sua vez, fez com que teóricos como Joseph Frank (2008) identificassem na literatura moderna uma tendência espacializante. A espacialização da literatura decorreria, segundo Frank, da fragmentação do discurso verbal, no seio do qual se instauraria uma oscilação entre a continuidade e a simultaneidade. O presente trabalho se sustenta na hipótese de que o romance *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*, publicado em 1975 por Sérgio Sant'Anna, recorre a estratégias de fragmentação da narrativa que geram um efeito de espacialização e problematizam noções tradicionalmente associadas à literatura, tais como unidade, linearidade e continuidade.

Entre as estratégias de fragmentação empregadas em *Confissões de Ralfo*, está a incorporação de gêneros textuais. Assim, a obra adquire uma variedade não apenas linguística como também perspectivística, uma vez que a inserção de um diário, de uma sentença judicial ou de um relatório, por exemplo, acarreta a introdução de uma nova voz no plano na enunciação. Nesse romance santanniano, há, pois, uma montagem de várias vozes, e elas enunciam-se por meio de diferentes gêneros textuais (QUADRO 1), o que ratifica o argumento de Jacques Rancière (2012) de que, no regime estético das artes, caracterizado pela parataxe, verifica-se uma mescla de materialidades. Ademais, na esteira de Mikhail Bakhtin, nota-se que o romance santanniano,

polifônico e dialógico, orienta-se pelas noções de coexistência e interação, de modo a situar simultaneamente, no espaço, múltiplas perspectivas.

GÊNERO TEXTUAL	TÍTULO DO TEXTO E/OU DO EPISÓDIO	CAPÍTULO	ENUNCIADOR	PESSOA DO DISCURSO
Anúncio	Diário de bordo	Livro I: A partida	Ralfo	3ª pessoa do singular
Canção	Letra para uma canção a ser cantada enquanto marchamos	Livro II: Eldorado	Guerrilheiros	1ª pessoa do plural
	Eu sou uma preta velha aqui sentada ao sol	Livro V: Delinquências, degradingolagens e deteriorações	Preta velha	1ª pessoa do singular
Carta	(Doc. 2) Carta à mãe	Livro VI: D.D.D. 2: Documentos	Ralfo	1ª pessoa do singular
Conto de fadas	Uma estória imbecil	Livro VII: Suicídios, personagens	Ralfo	3ª pessoa do singular
Diário	(Doc. 1) Fragmentos do diário de Madame X, psicopata	Livro VI: D.D.D. 2: Documentos	Madame X	1ª pessoa do singular
Diário de bordo	Diário de bordo	Livro I: A partida	Ralfo	1ª pessoa do singular
Peça teatral	Interrogatório (2)	Livro V: Delinquências, degradingolagens e deteriorações	(Não se aplica)	(Não se aplica)
Relatório	(Doc. 3) Relatório	Livro VI: D.D.D. 2:	Psiquiatras	1ª pessoa do plural

PIMENTEL, Daiane Carneiro. Fragmento, espaço e polifonia em *Confissões de Ralfo*, 2018, p. 122-132.

	conjunto da comissão de psiquiatras convidada a observar o baile de gala no Laboratório Existencial Dr. Silvana	Documentos		
Guia turístico	Roteiro turístico de Goddamn City	Livro IV: O ciclo de Goddamn	Desconhecido	1ª pessoa do plural
Sentença judicial	Sentença judicial	Livro V: Delinquências, degradingolagens e deteriorações	Algum setor da Justiça	3ª pessoa do singular

QUADRO 1 – Gêneros textuais em *Confissões de Ralfo*

Múltiplas vozes

A fim de proceder à análise de *Confissões de Ralfo* aqui proposta, é importante recuperar algumas considerações de Mikhail Bakhtin sobre os gêneros intercalados no romance. Em *Teoria do romance I*, Bakhtin (2015, p. 27) afirma que o romance “é um fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo e heterovocal”, uma vez que combina diferentes estilos, linguagens e vozes. Dessa maneira, “a premissa da autêntica prosa romanesca é a estratificação interna da língua, seu heterodiscurso social e a dissonância individual” (BAKHTIN, 2015, p. 32). Para o teórico russo, os gêneros intercalados são uma das formas pelas quais o romance assume tais características: “Todos esses gêneros que integram o romance inserem nele as suas linguagens, e por isso estratificam a sua unidade linguística e, a seu modo, aprofundam a sua natureza heterodiscursiva.” (BAKHTIN, 2015, p. 109).

Para o autor (2015, p. 109-112), os gêneros intercalados podem ser “apenas mostrados como coisa”, expressando, assim, a “natureza objetual da linguagem”. Isso significa que a incorporação de gêneros textuais contribui, consideravelmente, para que o romance traga à tona “o problema da representação literária da linguagem, o problema da imagem da linguagem” (BAKHTIN, 2015, p. 129, grifo do autor): em vez de ser somente representativa, a linguagem romanesca representa outras linguagens e, ao fazê-lo, permite que várias vozes se manifestem. Por PIMENTEL, Daiane Carneiro. Fragmento, espaço e polifonia em *Confissões de Ralfo*, 2018, p. 122-132.

consequente, há, no romance, uma abertura para o “*discurso do outro na linguagem do outro*” (BAKHTIN, 2015, p. 113, grifo do autor), de modo que é quebrada qualquer pretensão de unidade, inclusive no plano da enunciação, o qual se estilhaça à medida que é povoado por múltiplos estilos e perspectivas.

Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin (2005, p. 4, grifo do autor) argumenta que tais aspectos teriam procedido do campo do sério-cômico e teriam sido explorados, de uma maneira ímpar, no romance polifônico de Dostoiévski: “*A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski.*”. A palavra “polifonia” remete, pois, à presença de várias vozes, as quais são colocadas em uma relação dialógica: “*O romance polifônico é inteiramente dialógico. Há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca, ou seja, eles estão em oposição como contraponto.*” (BAKHTIN, 2005, p. 42, grifo do autor).

Outro aspecto abordado por Bakhtin (2005) que interessa a este trabalho diz respeito à articulação da polifonia e do dialogismo com a simultaneidade e o espaço. Ao tratar da polifonia característica dos romances de Dostoiévski, Bakhtin (2005, p. 28, grifo do autor) afirma que tal escritor “via e pensava seu mundo predominantemente no espaço e não no tempo” e engendrou uma visão artística orientada pelas noções de coexistência e de interação, de modo a “captar as etapas propriamente ditas [do desenvolvimento de um personagem] em sua *simultaneidade, confrontá-las e contrapô-las* dramaticamente e não estendê-las numa série em formação”. Uma vez que coloca em diálogo múltiplas vozes, o ficcionista russo, arremata Bakhtin (2005, p. 28), possui uma “tendência sumamente obstinada a ver tudo como coexistente, perceber e mostrar tudo em contiguidade e simultaneidade, como que situado no espaço e não no tempo”.²³

Embora *Problemas da poética de Dostoiévski* enfatize somente os romances dostoiévskianos, os conceitos formulados por Bakhtin nessa obra são aplicáveis também a romances produzidos por outros escritores. Afinal, como Bakhtin (2015, p. 30) demonstra em *Teoria do romance I*, a especificidade do romance em geral – e não do romance de Dostoiévski em específico – adviria exatamente dos “nexos e correlações especiais entre enunciados e linguagens”, do “movimento do tema através de suas linguagens, [da] sua fragmentação em filetes e gotas de heterodiscurso social e [da] sua dialogização”. Dessa maneira, acredito ser possível empregar os conceitos de polifonia e de dialogismo para abordar a incorporação de gêneros textuais no romance *Confissões de Ralfo* e entender tal incorporação como uma estratégia de estruturar espacialmente a narrativa. Na esteira de Bakhtin, entendo que os gêneros incorporados instauram uma fragmentação

²³ A simultaneidade é inclusive destacada por Bakhtin (2005, p. 31) como um fator essencial para a constituição do romance polifônico: “Esse dom especial de ouvir e entender todas as vozes de uma vez e simultaneamente [...] foi o que permitiu a Dostoiévski criar o romance polifônico.”

visualmente perceptível, pois, sendo “mostrados como coisa”, assemelham-se a objetos colados nas páginas do romance.

Gêneros textuais em *Confissões de Ralfo*

Os comentadores de Sérgio Sant’Anna não deixaram de notar que *Confissões de Ralfo* apresenta uma diversidade de estilos, de materiais, de perspectivas.²⁴ Nesse sentido, Affonso Romano de Sant’Anna (1975, p. 112), em “Super-Ralfo”, observa que a história de *Confissões de Ralfo* é contada “de diversos pontos de vista e em diferentes estilos”. Alguns críticos articulam explicitamente tal diversidade com a incorporação de gêneros textuais, opção que é aqui corroborada.

O “Prólogo” de *Confissões de Ralfo* aponta para o fato de o Autor transfigurado em Ralfo tomar “diversas liberdades” (SANT’ANNA, 1975, p. 2), como objetivar-se por meio da terceira pessoa do singular. Com efeito, alguns episódios desse romance iniciam-se na terceira pessoa do singular, mas logo Ralfo assume a voz narrativa, como ocorre em “Ressurreição”: “Mas se anseia, anseio, por essa injeção, que se supõe, suponho, aliviar a dor.” (SANT’ANNA, 1975, p. 56). Já em episódios como “A partida”, Ralfo narra predominante em primeira pessoa, contudo, em certos momentos, refere-se a si na terceira pessoa: “Pessoas que andam pelas ruas como em qualquer cidade. Rostos vagamente familiares, mas Ralfo não conhece ninguém.” (SANT’ANNA, 1975, p. 14). A enunciação é feita integralmente na terceira pessoa somente nos episódios “Goddamn city (2)”, “Sentença judicial” e “Uma estória imbecil”, sendo que esta história é produzida por Ralfo. Ademais, há alguns episódios em que outros personagens se enunciam, conforme demonstrarei a seguir.

²⁴ A ênfase da minha análise recai sobre os gêneros textuais que, inseridos ao longo de *Confissões de Ralfo*, fragmentam e espacializam a narrativa. Mas é importante lembrar que esse romance santanniano é construído, ainda que parodicamente, como se fosse uma *confissão* e uma *autobiografia*, conforme expresso no título e no subtítulo da obra. Tal aspecto pode ser elucidado com base em Bakhtin (2015, p. 108), segundo quem “existe um grupo especial de gêneros que desempenham no romance o mais importante papel construtivo e às vezes determinam por si sós e de forma direta a construção do todo romanescos, criando variedades peculiares de romance. São eles: a confissão, o diário, a descrição de viagens, a biografia, a carta e alguns outros gêneros.” A abordagem dos usos dos gêneros confissão e autobiografia em *Confissões de Ralfo* foi realizada por diversos críticos, entre os quais Nogueira (2015), Nascimento (2003) e Hilbert (1990).

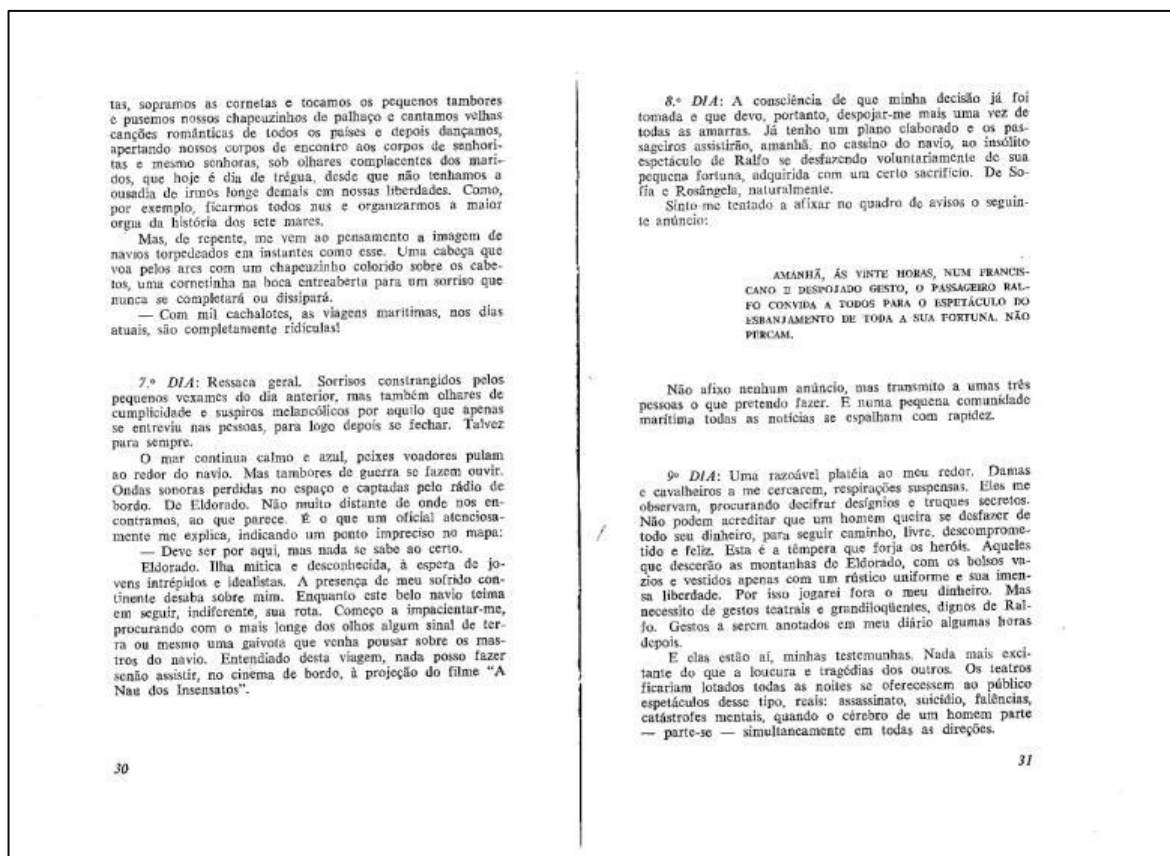


FIGURA 1 – Diário de bordo e anúncio em *Confissões de Ralfo*
Fonte: SANT'ANNA, 1975, p. 30-31.

A narração do romance santanniano é predominantemente realizada por Ralfo, que não se furta a incorporar, como uma colagem, algum gênero produzido por ele mesmo. No “Livro VII”, por exemplo, o episódio “Uma estória imbecil” estrutura-se como um conto de fadas, o qual foi produzido por Ralfo a pedido de sua amante Alice. Ademais, logo no “Livro I: A partida”, depois dos episódios em que Ralfo retrata o período em que viveu com as irmãs Sofia e Rosângela, surge o “Diário de bordo”, no qual o protagonista anota o que experienciou durante sua viagem marítima. Nas páginas desse diário, é inserido outro gênero textual: um anúncio, pelo qual Ralfo convida os passageiros para assistirem ao espetáculo em que ele esbanjaria toda sua fortuna (FIG. 1). Já no “Livro VI: D.D.D. 2: Documentos”, é incluída a carta que Ralfo escreve para sua mãe enquanto estava internado no Laboratório Existencial do Dr. Silvana. Na missiva, o protagonista fala sobre as angústias que sentia e sobre o plano de fuga que pretendia colocar em prática em breve.

O sexto livro de *Confissões de Ralfo* não reúne documentos compostos apenas por Ralfo; ao contrário, outras vozes vêm à tona, o que valida a afirmação, contida no “Prólogo”, de que a “fala de terceiros” (SANT'ANNA, 1975, p. 2) seria incorporada ao romance. Com efeito, a carta escrita pelo protagonista é precedida por trechos do diário da Madame X, no qual esta personagem, também internada no Laboratório Existencial do Dr. Silvana, versa sobre a paixão que nutria por Ralfo, e é sucedida pelo relatório, produzido por psiquiatras, sobre o baile ocorrido no referido

Laboratório.²⁵ São esses três elementos a princípio díspares, mas então reunidos no “Livro VI: D.D.D. 2: Documentos” como se fossem *papiers collés*, que oferecem ao leitor informações específicas sobre a temporada em que o protagonista esteve sob os cuidados do Dr. Silvana. Ademais, os pontos de vista expressos no diário, na carta e no relatório são muito diferentes entre si: Madame X revela-se apaixonada e ingênua, idolatra Ralfo e simplesmente aceita o tratamento médico oferecido pelo Dr. Silvana; já Ralfo se coloca como um filho carente e angustiado e demonstra não suportar permanecer na clínica; os psiquiatras, por sua vez, tentam analisar objetivamente os acontecimentos do baile e apontam Ralfo como o causador do caos em que o baile se torna. Inexistindo um narrador onisciente que organizasse os múltiplos pontos de vista segundo as leis lógico-causais, os três documentos aparecem isolados. Assim, por meio de uma composição polifônica e dialógica, a qual, de acordo com Bakhtin (2005), valoriza o espaço em detrimento do tempo, várias perspectivas são contrapostas.

Na fortuna crítica de Sérgio Sant’Anna, encontram-se diversos estudos que também abordam à luz de conceitos bakhtinianos a incorporação de gêneros textuais em *Confissões de Ralfo*. Entre tais estudos, destaco a tese *Das estórias à história: um olhar crítico-social em narrativas de Sérgio Sant’Anna*, na qual Ana Paula Porto (2011, p. 97) articula a incorporação de gêneros textuais com a mudança do ponto de vista narrativo:

No romance *Confissões de Ralfo*, Sérgio Sant’Anna salienta o discurso bivocal, em que se identifica o entrelaçamento de vozes e discursos entre diferentes personagens e pelo narrador-protagonista – Ralfo. A voz do narrador, multifacetado em diversos papéis, não apresenta total autonomia, uma vez que o discurso de outrem (nem sempre demarcado linguisticamente) transparece. Soma-se a isso o fato de a obra incorporar outros gêneros, compondo o que a teoria bakhtiniana define como hibridismo na linguagem literária.

De modo semelhante, Telma Hilbert (1990, p. 12-28), em *Confissões de Ralfo: um romance de geração*, ao debruçar-se sobre a estrutura dialógica e polifônica da obra santanniana, observa que as confissões de Ralfo “são escritas por vários personagens”, sendo que a “diversidade de visões de mundo dos narradores vai desdobrar-se no plano da composição do livro”, uma vez que são inseridos diversos gêneros textuais.

Além da Madame X e dos psiquiatras, os quais se enunciam, respectivamente, por meio de um diário e de um relatório, outras vozes se imiscuem à de Ralfo. Entre essas outras vozes, está a

²⁵ Nascimento (2003, p. 49) argumenta que a voz manifesta no relatório da comissão tenta iludir o leitor e fazê-lo pensar que há, ali, outro narrador, e não Ralfo, contudo “a voz de Ralfo esconde-se ironicamente no suposto relatório de observadores”, ou seja, a mudança de narrador foi apenas forjada pelo protagonista. De modo semelhante, a referida pesquisadora entende que o desdobramento da voz narrativa no diário de Madame X é apenas um artifício criado por Ralfo. Tais comentários de Nascimento apontam para o fato de que talvez todas as vozes presentes em *Confissões de Ralfo* sejam, de certa forma, variações da voz de Ralfo, a qual, por sua vez, é puramente hipotética e explicitamente ficcional, conforme descobre-se logo no “Prólogo”.

da “preta velha”, cuja canção “Eu sou uma preta velha aqui sentada ao sol” abre o “Livro V: Delinquências, degringolagens e deteriorações” (FIG. 2). Estruturada em versos, a canção é enunciada por uma mendiga (a “preta velha”), que fala sobre sua vida nas ruas. Posto que, logo na página seguinte, Ralfo aparecerá na condição de mendigo, é como se tais versos anunciassem o destino do protagonista. Temática significativamente diferente é abordada na “Letra para uma canção a ser cantada enquanto marchamos”, com que se inicia o “Livro II: Eldorado”. Esta segunda canção, estruturada em versos e enunciada na primeira pessoa do plural, apresenta-se como uma composição coletiva, feita pelos guerrilheiros de Eldorado com o objetivo de encorajá-los durante a guerra de libertação da ilha. Todavia, conforme argumenta Porto (2011, p. 101), “a letra da canção pode ser lida como um jogo parodístico e irônico com as canções revolucionárias e com as palavras comumente utilizadas em situações de conflito (marchamos, guerrilheiros, soldados, etc).” Ademais, a autora, ao analisar a canção da preta velha e a dos guerrilheiros, afirma:

O efeito de sentido causado pela intercalação, no discurso narrativo, do estilo em versos é o de sublinhar, através da alteração da linguagem, a perspectiva sombria a) dos guerrilheiros e das famílias que vivem em lugares onde ocorrem lutas, e b) dos homens encontrados à margem da sociedade, em que os mendigos ilustram de forma representativa a marginalidade social, econômica e política de um contexto de sociedade de classes (PORTO, 2011, p. 102).

Contudo, em *Confissões de Ralfo*, a oportunidade de falar é dada não apenas a quem está à margem da sociedade, mas também a quem detém algum poder e, assim, é capaz de interferir na vida de seus subordinados. Incluem-se neste grupo os já citados psiquiatras que avaliaram o Laboratório Existencial do Dr. Silvana, bem como a justiça, responsável pela emissão da “Sentença judicial” que determinou a internação de Ralfo na referida clínica. No “Livro V: Delinquências, degringolagens e deteriorações”, a sentença é introduzida, sem explicações, logo após os episódios em que Ralfo fora submetido a torturas. Em vez de haver uma narração detalhada sobre o processo que culminou na determinação judicial, a sentença é lançada na página do romance.

Em *Confissões de Ralfo*, o plano da enunciação abre-se, ainda, para o “Roteiro turístico de Goddamn City”, com o qual se inicia o “Livro IV: O ciclo de Goddamn”. Mais uma vez, não há uma contextualização prévia nem uma articulação direta com o livro anterior, que terminara com reflexões de Ralfo sobre sua vida imaginária com Rute. Inesperadamente, pois, o leitor encontra as informações sobre Goddamn City, as quais assumem um tom elogioso e são distribuídas em seções típicas de um guia voltado a viajantes: situação geográfica, população, língua, hotéis, transportes, comércio, praias, restaurantes, atrações turísticas e vida noturna e diversões. Somente depois será explicado ao leitor que os novos líderes de Eldorado enviaram Ralfo para a metrópole Goddamn City e deram-lhe o referido roteiro turístico: “Ralfo foi colocado num velho avião militar – o único da Força Aérea de Eldorado – e transportado naquela sucata até os céus de Goddamn City, onde lhe puseram um guia turístico nas mãos e um pára-quedas nas costas e gritaram: ‘Pule’.”

(SANT'ANNA, 1975, p. 86). Essa explicação posterior não diminui o efeito de ruptura gerado pela inserção do “Roteiro turístico de Goddamn City”, cuja presença secciona o fluxo narrativo. Ademais, a visão que Ralfo virá a ter de Goddamn City é bem distinta da veiculada pelo guia: o protagonista é explorado por seus patrões e não usufrui dos supostos benefícios da metrópole, por isso resolve deixá-la.

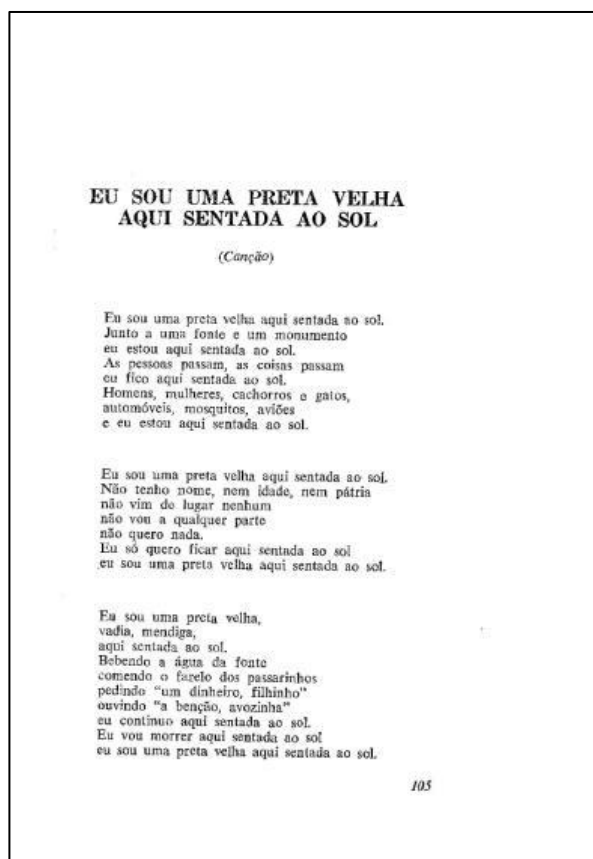


FIGURA 2 – Canção em *Confissões de Ralfo*
Fonte: SANT'ANNA, 1975, p. 105

A cidade grande a que Ralfo chega depois de abandonar Goddamn City também não lhe oferece boas condições de vida, e o protagonista acaba nas ruas, como mendigo, sendo, por fim, perseguido, preso e torturado. A cena da tortura apresentada no episódio “Interrogatório (2)” é estruturada em diálogos entre Ralfo e seus algozes e em notações que se assemelham a rubricas, o que permite dizer que houve a incorporação do gênero peça teatral (FIG. 3). E a incorporação desse gênero fragmenta e espacializa a narrativa. Conforme observa Flora Süssekind (1987, p. 18) em “O baile”, o episódio referido caracteriza-se por uma “súbita teatralização”, que “funciona como eficiente recurso para romper o fluxo narrativo e quebrar possíveis linearidades, multiplicar planos, espacializar o tempo-seta da prosa”.²⁶

²⁶ Valério (2008), além de evidenciar que Sérgio Sant'Anna foi impactado pelo teatro de Robert Wilson e de Antunes Filho, demonstra como esse impacto se materializa na construção de algumas obras do escritor. A influência do teatro na literatura de Sérgio Sant'Anna também foi abordada por Santos (2000).

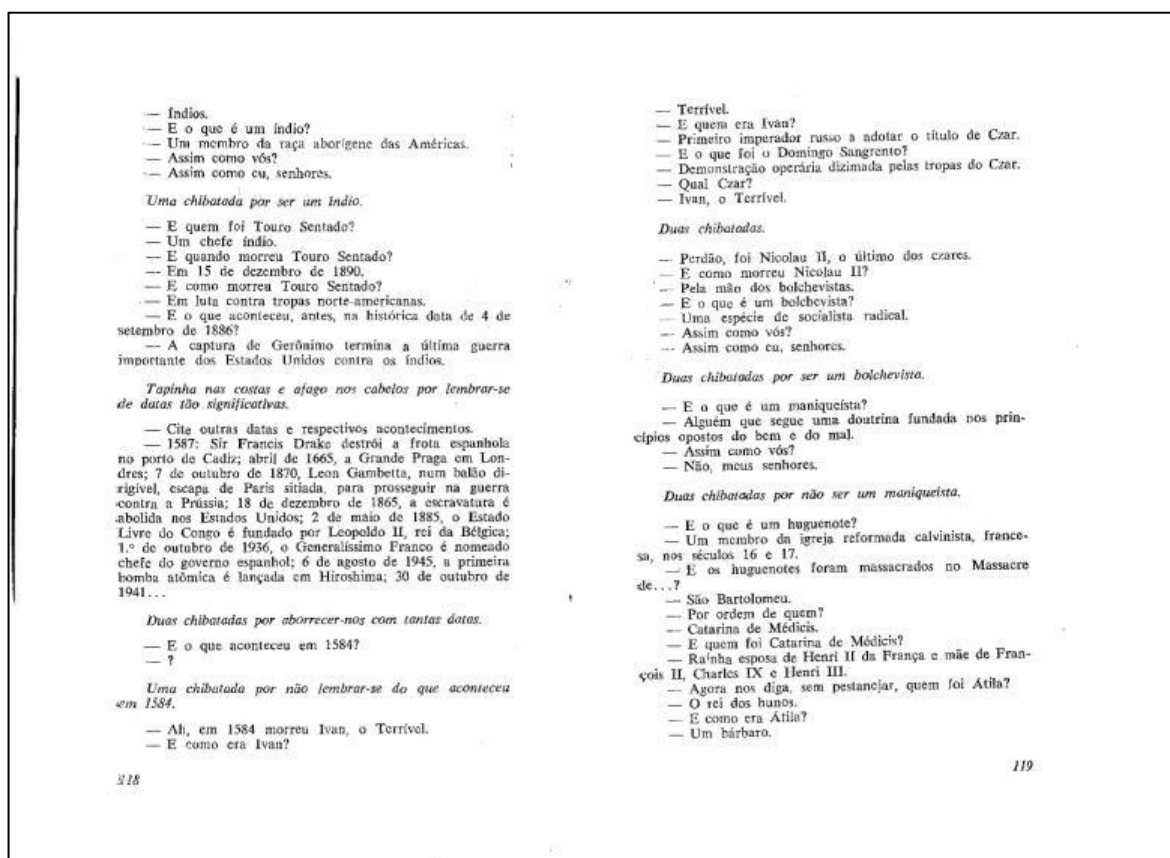


FIGURA 3 – Peça teatral em *Confissões de Ralfo*
Fonte: SANT'ANNA, 1975, p. 118-119.

Considerações finais

É possível estender tal afirmação de Sússekkind a todos os gêneros textuais incorporados a *Confissões de Ralfo*, pois, conforme procurei demonstrar, a presença de cada um desses muitos gêneros instaura uma descontinuidade narrativa, além de estilizar a esfera enunciativa, fazendo-a abrigar e contrapor diferentes vozes. Fragmentado, polifônico e dialógico, o romance santanniano apresenta uma estruturação espacial, da qual participam variados gêneros textuais. Em vez do “tempo-seta”, que preza pela linearidade e pela sequência lógico-causal, *Confissões de Ralfo* explora o “espaço-mosaico”, em que estão dispostos gêneros como o diário, a carta, a peça teatral, a canção e a sentença judicial.

Referências

- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BAKHTIN, M. *Teoria do romance I: a estilística*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2015.

FRANK, J. A forma espacial na literatura moderna. *Intertexto*, Uberaba: UFTM, v. 1, n. 2, jul.-dez., p. 167-198, 2008. Disponível em: <http://seer.uftm.edu.br/revistaelectronica/index.php/intertexto/article/view/85/0>. Acesso em: 18 jun. 2015.

HILBERT, T. M. R. *Confissões de Ralfo*: um romance de geração. Dissertação de Mestrado. Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1990. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/75711>. Acesso em: 20 mar. 2017.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

NASCIMENTO, M. A. *Paródia e transgressão*: uma discussão do sujeito nas *Confissões de Ralfo*. Dissertação de Mestrado. Centro de Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2003. Disponível em: <http://bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000097362>. Acesso em: 20 mar. 2017.

NOGUEIRA, M. C. C. *O discurso da memória e fingimento em Confissões de Ralfo, de Sérgio Sant'anna*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2015. Disponível em: <http://tede2.pucgoias.edu.br:8080/handle/tede/3225>. Acesso em: 20 mar. 2017.

PORTO, A. P. T. *Das estórias à história*: olhar crítico-social em narrativas de Sérgio Sant'Anna. Tese de Doutorado. Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/29437>. Acesso em: 20 mar. 2017.

RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SANT'ANNA, A. R. Super-Ralfo. *Veja*, São Paulo, n. 366, p. 112, 10 set. 1975. Disponível em: <https://acervo.veja.abril.com.br/#/edition/34186?page=112§ion=1>. Acesso em: 24 mar. 2017.

SANT'ANNA, S. *Confissões de Ralfo*: uma autobiografia imaginária. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

SANTOS, L. A. B. *Um olho de vidro*: a narrativa de Sérgio Sant'Anna. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.

SÜSSEKIND, F. O baile. *Leia*, São Paulo, n. 105, ano IX, p. 18, jul. 1987.

VALÉRIO, G. M. F. *Do romance ao teatro*: a teatralidade como recurso para a representação na obra de Sérgio Sant'Anna. Dissertação de Mestrado. Instituto de Letras da Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/1204>. Acesso em: 20 mar. 2017.

PIMENTEL, Daiane Carneiro. Fragmento, espaço e polifonia em *Confissões de Ralfo*, 2018, p. 122-132.

A INSTABILIDADE COMO BARCO: APROXIMAÇÕES ENTRE *A ABADIA DE NORTHANGER* E A HETERONORMATIVIDADE DE JUDITH BUTLER

Autor: Daniel Augusto Zanella (UNIANDRADE)

Orientadora: Prof^a Dr^a Greicy Bellin (UNIANDRADE)

RESUMO: O presente artigo se propõe a estabelecer um breve diálogo entre *A Abadia de Northanger*, da escritora inglesa Jane Austen (1775-1817), publicada postumamente em 1818, e *Problemas de Gênero: feminismo e subversão de identidade*, da filósofa norte-americana Judith Butler (1956), de 1990, publicado no Brasil apenas em 2003. Concentrando-se nos paralelos entre o perfil irônico-demolidor da autora inglesa e no conceito de heteronormatividade da autora norte-americana, serão levantados aspectos convergentes e meritórios de ambos os trabalhos, além de buscar-se demonstrar como as duas autoras questionam elementos do *status quo* e colaboram para uma visão mais ampla (e crítica) de bases sociais pré-estabelecidas.

Palavras-chave: literatura; feminismo; heteronormatividade; anacronismo.

Introdução

Jane Austen sabia fazer rir e ainda rir do entorno. Também sabia cativar. Sua galeria de personagens icônicos é longa. Em um romance célebre como *Orgulho e Preconceito* (1813), temos a jovem e astuta Elizabeth Bennet e o misterioso Fitzwilliam Darcy, geralmente chamado de Mr. Darcy, ambos dos mais marcantes personagens da literatura mundial. Em *Emma* (1817), aparece o casal Emma Woodhouse e Mr. Knightley. A jovem de 21 anos é uma casamenteira que logo verá sua promessa de nunca se casar (ou se interessar por alguém) contestada. O mote não é ímpar, mas a execução espanta pela capacidade de envolver o leitor (e de movimentar a lógica do cânone: são mulheres que pensam). Em *A Abadia de Northanger*, escrito provavelmente entre 1802 e 1803, e publicado apenas após a morte da autora, em 1818, temos um duo semelhante, todavia com características não tão recorrentes. [E nada de musas inspiradoras para viajantes em busca do desconhecido. O percurso feminino de Austen tem dimensão interior, algo inovador para um tempo de pouco espaço de escritoras no mercado editorial.]

O livro apresenta Catherine Morland, a quarta dos dez filhos de um clérigo de condições financeiras razoáveis, que mora em um vilarejo em Wiltshire, localizado na parte sudoeste da ilha. Catherine não é exatamente especial, tampouco brilhante. Também não é retardatária. Apenas normal. Na primeira juventude, a moça lera todos os livros disponíveis sobre heroínas — e o que aprendeu da vida não ultrapassava mais do que as imagens prévias dos castelos fantasmagóricos, das abadias soturnas e dos cavalos imponentes das narrativas de seus livros preferidos. Todavia, logo Catherine é convidada a acompanhar o Sr. e a Sra. Allen, donos da mais valiosa propriedade local, para uma viagem a Bath, cidade com vida social efervescente e destino dos novos-ricos ingleses em virtude de passeios da família real inglesa pela região. Por lá, a vida acontece, por lá, a jovem conhece Henry Tilney, jovem, desconcertante. É uma coisa nova na prateleira (até então) vazia.

ZANELLA, Daniel Augusto. A instabilidade como barco: aproximações entre *a Abadia de Northanger* e a heteronormatividade de Judith Butler, 2018, p. 133-142.

Naturalmente, estamos em Jane Austen e, se assim é, Catherine Morland se interessará pelo moço mais inteligente e crítico dos costumes locais. A relação entre os dois tem maior proximidade quando a protagonista é convidada pela família Tilney para se hospedar em uma abadia, localizada no condado de Northanger, outro destino de férias dos Tilney – é o segundo movimento da trama, após a exposição das veleidades da sociedade inglesa.

Judith Butler, por sua vez, em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* apresentará um outro lócus, um outro campo de batalha, igualmente divertido, embora se exija mais fôlego do aventureiro. Se Austen direciona-nos a olhar a trajetória das suas mulheres por outro panorama, na dimensão existencial, no arcabouço psicológico da pressão social, por aqui, Judith Butler quer atirar mais pra cima e soterrar o conceito de gênero no qual está baseada apenas toda a teoria sobre gênero. Não há espaço de conforto e tudo o que envolve sexo, natureza, gênero e sociedade é transposto para um caldo do qual emerge o conceito de heteronormatividade. Mas não tenhamos pressa.

Os debates feministas contemporâneos sobre os significados do conceito de gênero levam repetidamente a uma certa sensação de problema, como se sua indeterminação pudesse culminar finalmente num fracasso do feminismo. Mas “problema” talvez não precise ter uma valência tão negativa. No discurso vigente em minha infância, criar problema era precisamente o que não se devia fazer, pois isso traria problemas para nós. A rebeldia e sua repressão pareciam ser apreendidas nos mesmos termos, fenômeno que deu lugar a meu primeiro discernimento crítico da manha sutil do poder: a lei dominante ameaçava com problemas, ameaçava até nos colocar em apuros, para evitar que tivéssemos problemas. Assim, concluí que problemas são inevitáveis e nossa incumbência é descobrir a melhor maneira de criá-los, a melhor maneira de tê-los. Com o passar do tempo, outras ambiguidades alcançaram o cenário crítico. Observei que os problemas algumas vezes exprimiam, de maneira eufemística, algum misterioso problema fundamental, geralmente relacionado ao pretenso mistério do feminino (BUTLER, 2003, p.7).

Butler chama pra briga, mas não pela via do grito, e sim pela dimensão da natureza filosófica, curiosa, desconfortável. Por isso é necessário partir de algumas premissas para chegarmos a um possível cerne. Entendamos desconstrução, aqui, não como derrota ou destruição, mas como chamado para novos e possíveis significados. E quais são as novidades propostas por Butler?

O presente artigo buscará estabelecer relações entre Jane Austen e Judith Butler e verificar elementos de críticas ao status quo, sem desconsiderar o contexto em que cada registro de escrita se insere.

Quem ri por último?

Quando Jane Austen escreveu *A Abadia de Northanger*, certamente existia ali um alvo com dardos: a literatura gótica. Na origem, gótico é relativo aos godos ou proveniente deles; designativo de um gênero de arquitetura, também chamado ogival; diz-se dos caracteres usados na Idade Média e, ainda hoje, na imprensa alemã, do latim *gothicu* (DICIONÁRIO GLOBO, 1996). O Dicionário da

Língua Portuguesa comentado por Pasquale Cipro Neto acrescenta à definição: caracteres que eram empregados nas primeiras tentativas tipográficas (DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2009). Aqui, entretanto, estamos a tratar do plano literário. Portanto, a via expressa é aquilo que ficou conhecido como literatura gótica ou horror gótico, gênero que começa a se expandir no século 18, na Inglaterra, com a obra *O Castelo de Otranto* (1764), do rico e longevo Horace Walpole (1717-1797).

Por volta da metade do século XVIII, o aristocrata inglês Horace Walpole (1717-1797) criou um gênero novo de ficção, que se estenderia muito além das fronteiras de seu país e de seu tempo: o romance gótico. Como todo novo gênero, suas raízes estavam espalhadas pela história literária e social, esperando que alguém as recolhesse e criasse a nova forma. E com Walpole não foi diferente: a narrativa que criou levou ao extremo as fantasias e os terrores que, desde tempos imemoriais, vêm tirando o sono de leitores e ouvintes. O romance gótico é uma espécie de patriarca, forma inaugural do que hoje conhecemos genericamente como história sobrenatural ou de terror. É certo que o gótico, como muitos outros gêneros, conheceu os primeiros cultivadores, logo em seguida, um momento de apogeu, para finalmente transformar-se ou se desdobrar em outras formas literárias, que, no entanto, guardam, mesmo após tantos anos, traços do velho estilo. E o iniciador dessa linhagem é o romance de Walpole (VIDAL in WALPOLE, 1996, p.7).

O gênero se disseminou rapidamente na Europa, que também assistia à entrada de uma nova classe de leitores, oriundos dos programas de incentivo à alfabetização em curso em diversos países industriais. Autoras como Ann Radcliffe (1764-1823) e Maria Edgeworth (1768-1849) inundavam as prateleiras do recém-mercado livreiro com histórias de assombro e amores românticos. Não era difícil reconhecer um romance gótico: cenários medievais (castelos, igrejas, cemitérios, florestas, ruínas, donzelas, cavaleiros, vilões, criados), os temas e símbolos recorrentes (segredos inconfessáveis, manuscritos ocultos, profecias, maldições, sinas), índices de suspeita (alguma deficiência física, algum silêncio entrecortado, zunidos, uivos).

Jane Austen escreveu a *Abadia de Northanger* para afrontar pelo flanco do humor a literatura gótica e cutucar o mercado editorial, que tinha em alta autoras como Radcliffe e Edgeworth. Ao colocar Catherine Morland como uma heroína um tanto tapada, temos o cenário perfeito para a maior ridicularização que o gênero gótico passaria, com direito a uma antologia de romances “abomináveis”. Em certo momento, Isabella Thorpe, a amiga interesseira de Catherine Morland, nos revela uma lista de sete “romances abomináveis” em seu pequeno caderno de anotações: *The Midnight Bell* (1798), de Francis Lathom; *The Castle of Wolfenbach* (1793), de Eliza Parsons; *Clermont* (1798), de Regina Maria Roche; *The Mysterious Warning* (1795), também de Eliza Parsons; *The Necromancer or The Tale of the Black Forest* (1794), de Karl Friedrich Kahlert; *The Orphan of the Rhine* (1798), de Eleanor Sleath; e *Horrid Mysteries* (1796), de Karl Grosse. É quase um almanaque da sátira, com recibo, direcionamento. Mais: interessante notar que a lista de livros de qualidade literária duvidosa é desenvolvida pela personagem austeniana mais pífida e superficial.

ZANELLA, Daniel Augusto. A instabilidade como barco: aproximações entre a *Abadia de Northanger* e a heteronormatividade de Judith Butler, 2018, p. 133-142.

Todavia, seria um equívoco diminuir o romance-paródia de Austen ao seu alvo mais óbvio. A autora inglesa entrega muito mais e desde o princípio, ao abrir seu livro da seguinte forma: “Ninguém que tenha visto Catherine Morland em sua infância poderia supor que ela tivesse nascido para ser uma heroína” (AUSTEN, 2012). Mais do que apresentar um avesso do sucesso de mercado, repleto de fórmulas previsíveis, interessa para a escritora inglesa destituir o estatuto de heroísmo, questionar o porquê da mecânica do sucesso. Não se trata de apenas confrontar o heroísmo *per si*, mas identificar o porquê um escritor ou uma escritora se rende a isso. E isso, de fato, pode explicar o périplo para a publicação de *A Abadia de Northanger*. Antes mesmo do livro começar, temos algumas palavras da autora sobre alguns episódios confusos.

DECLARAÇÃO DA AUTORA SOBRE A ABADIA DE NORTHANGER

Este pequeno trabalho foi concluído no ano de 1803 e planejava-se sua publicação imediata. Foi encaminhado a um editor e até mesmo alguns anúncios sobre seu lançamento foram publicados, e por que o projeto não foi concretizado é uma coisa que a autora nunca foi capaz de descobrir. Parece extraordinário que um editor pense que não vale a pena publicar aquilo que ele acha que vale a pena adquirir. Mas, sobre isso, nem a autora nem o público tem com o que se preocupar, embora uma observação seja necessária sobre as partes do trabalho que se tornaram relativamente obsoletas depois de treze anos. Ao público, é solicitado que se tenha em mente que treze anos se passaram desde que o trabalho foi concluído, mais outros tantos desde que foi iniciado, e que, durante este período, lugares, costumes, livros e opiniões passaram por consideráveis mudanças (AUSTEN, 2012, p.12)

A Abadia, naturalmente, é um livro-retrato da sociedade inglesa de seu tempo (como sói acontecer), um formato leve para discutir as ingerências da sociedade nas coisas do coração e, sobretudo, o manifesto de uma pena que sabia o que estava fazendo em matéria de humor e de contestação.

O capítulo 20, da partida para Northanger, é memorável em toda a desconstrução que Jane Austen faz do estafe intelectual da literatura gótica, o que se expressa na conversa entre Catherine e Henry, na qual este último fulmina pressentimentos com o uso de todos os clichês do gênero. É nesta natureza de discurso que a Voz Jane Austen, dissonante para tempos de poucas mulheres com inserção no mercado editorial e dentro de uma redoma de mercado, prevalece e merece ser bem ouvida.

“Northanger não é mais do que minha meia casa. Tenho um estabelecimento em minha própria casa, em Woodston, que fica à quase 35 quilômetros de distância da do meu pai, e um pouco do meu tempo é gasto necessariamente ali”.

“Como você deve lamentar isso!”.

“Sempre lamento deixar Eleanor”.

“Sim; mas, além de sua afeição por ela, você deve gostar tanto da abadia! Depois de se acostumar a morar em uma, um presbitério comum deve ser muito desagradável”.

Ele sorriu e disse, “Você fez uma ideia muito favorável da abadia”.

“Certamente que sim. Não é um lugar antigo e bonito, igual ao que se lê?”

“E você está preparada para encontrar todos os horrores que um prédio ‘igual aos que se lê’ podem proporcionar? Seu coração é resistente? Seus nervos são adequados para estantes deslizantes e tapeçarias?”

“Oh! Sim – não acho que serei facilmente assustada porque haverá tanta gente na casa e, além disso, nunca foi desabitada ou deixada abandonada por anos, para que então a família voltasse sem desconfiar, sem dar notícia alguma, como geralmente acontece”.

“Não, certamente. Não teremos de achar nosso caminho por um corredor mal iluminado pelas brasas arrefecidas de uma fogueira, nem seremos obrigados a espalhar nossas camas pelo chão de uma sala sem janelas, portas ou móveis. Mas você deve estar ciente de que quando uma jovem dama, de qualquer modo, é apresentada a uma residência deste tipo, ela sempre é acolhida separadamente do restante da família. Enquanto eles se retiram confortavelmente para sua própria parte da casa, ela é formalmente conduzida por Dorothy, a governanta anciã, por uma escada diferente e, entre muitas passagens sombrias, até um quarto nunca usado, desde que alguma prima ou parente morreu nele há alguns vinte anos. Você pode aguentar tal cerimônia? Será que sua mente não se aterrorizará quando você se encontrar em tal câmara escura, muito alta e ampla para você, com apenas os raios débeis de uma única vela para você apreender todo o tamanho, suas paredes decoradas com tapetes exibindo figuras maiores que a vida, e a cama, de algo verde-escuro ou de veludo purpúreo, apresentando mesmo uma aparência funérea? Seu coração não se afundará dentro de você?”

“Oh! Mas isso não ocorrerá comigo, estou certa”.

“Com que temor você examinará a mobília de seu quarto? E o que você discernirá? Nada de mesas, toaletes, armários ou gavetas, mas de um lado, talvez, os restos de um alaúde quebrado, do outro, um pesado cofre que nenhum esforço fará abrir, e sobre a lareira, um retrato de algum belo guerreiro, cuja feição inexplicavelmente a surpreenderá, e do qual você não será capaz de tirar os olhos. Dorothy, enquanto isso, não menos surpresa pela sua aparência, irá encarar-la com grande agitação e soltará algumas pistas ininteligíveis. Para melhorar seu ânimo, porém, ela lhe dará razão para supor que a parte da abadia em que você se hospedará é, sem dúvida alguma, mal-assombrada e lhe informará que não haverá nenhum criado perto quando chamar. Com esta cordial despedida, ela sai com uma reverência. Você ouve o som dos seus passos se distanciando até que o último eco a atinja e, quando, com o vigor fragilizado, você tentar trancar sua porta, descobrirá, com crescente alarme, que ela não tem fechadura” (AUSTEN, 2012, p.117-188).

A instabilidade é um registro presente em *Northanger Abbey*. A comédia é mote para desconstrução das fantasias, para a caricatura que a autora faz dos engenhos góticos. A jovem Catherine Morland pouco sabe do mundo — e o que sabe consta nos livros góticos. Em *Ensaio sobre a significação do cômico*, o filósofo francês Henri Bergson (1859-1941) confronta os aspectos do real do qual o humor se faz parte atuante e acima – o humor como derrisão da realidade, capaz de transcender a normalidade.

[...] assim como não há tanque que não deixe flutuar folhas mortas na sua superfície, não existe alma humana em que não se formem hábitos que a enrijeçam contra si mesma enrijecendo-a contra as demais, também não existe língua bastante flexível, bastante viva, bastante presente inteiramente em cada uma de suas partes para eliminar o já feito e para resistir também às operações mecânicas de inversão, transposição etc. que se queiram executar sobre ela como sobre uma coisa qualquer. O rígido, o já feito, o mecânico, contrariamente ao maleável, ao continuamente cambiante, ao vivo, o desvio contrariamente à atenção, enfim, o automatismo contrastando com a atividade livre, eis em suma o que o riso ressalta e pretende corrigir (BERGSON, 1983, p. 62).

Bergson pergunta: “Que significa o riso? Que haverá no fundo do risível? Que haverá de comum entre uma careta de bufão, um trocadilho, um quadro de teatro burlesco e uma cena de fina comédia? Que destilação nos dará a essência, sempre a mesma, da qual tantos produtos variados retiram ou o odor indiscreto ou o delicado perfume?” (BERGSON, 1983). Austen responde, ao seu modo, e a descrição psicológica de Catherine Morland é exemplar de seu itinerário:

Dona de compleição magra e estranha, pele pálida, sem cor, cabelos pretos

ZANELLA, Daniel Augusto. A instabilidade como barco: aproximações entre a *Abadia de Northanger* e a heteronormatividade de Judith Butler, 2018, p. 133-142.

escorridos, e traços fortes – excessivamente fortes para a sua pessoa. E não menos inapropriada para o heroísmo parecia a sua mente. Ela era apaixonada pelas brincadeiras dos garotos e preferia críquete não apenas em relação às bonecas, mas também às diversões mais heroicas da infância, como cuidar de um rato do campo, alimentar um canário ou regar uma roseira. Na verdade, ela não gostava do jardim. E se fazia ramalhetes de flores era principalmente pelo prazer de enganar – pelo menos era o que se supunha, pois ela sempre preferia aquelas proibidas de serem colhidas. Tais eram suas propensões. E suas habilidades eram bem peculiares. Ela nunca podia aprender ou compreender algo antes de ser ensinada. E, às vezes, nem mesmo assim, pois era muito desatenciosa e, ocasionalmente, estúpida. Sua mãe levou três meses para ensiná-la a repetir “Beggar’s Petition”, no entanto sua irmã mais nova, Sally, podia recitá-lo melhor do que ela. Não que Catherine fosse sempre estúpida, de jeito nenhum. Ela aprendeu a fábula “The Hare and Many Friends” tão rápido quanto qualquer garota na Inglaterra. Sua mãe queria que ela aprendesse música, e Catherine estava certa de que gostaria disso, pois adorava pressionar as teclas da velha e abandonada espineta; assim, começou aos oito anos, estudando por um ano apenas, pois já não aguentava mais. A senhora Morland, que não insistia em tornar prendadas suas filhas, a despeito da incapacidade ou do fastio, permitiu que ela abandonasse os estudos. O dia em que demitiu o professor de música foi um dos mais felizes da vida de Catherine (AUSTEN, 2012, p.13).

A instabilidade que a comédia gera pode causar duas sensações: 1) de livro-bufão, apenas comprometido com o anedótico, com o riso fácil; 2) de não-enfrentamento do real. Das duas acusações, Austen pode ser absolvida sem muita dificuldade. Em *A Abadia de Northanger*, o anedótico serve de motor para uma discussão sobre o imaginário literário, como um chamado à racionalidade da literatura feita por mulheres (de sua época). Mesmo Catherine Morland sendo a protagonista menos “brilhante” do catálogo de Austen, ela não deixa de se questionar, de se desconfortar e de fugir das lógicas sociais – temáticas recorrentes na obra da autora inglesa. É uma literatura de aprendizagem, em que a protagonista cresce para o mundo, mas sem deixar de cobrar do mundo a conta por suas lógicas arbitrárias. E tudo com a precisão dos adjetivos e as descrições precisas de sempre, em uma consciência romanesca de si.

O barco por dentro

Eu tenho um barco por dentro
Seu rumo é a curva de um arco
Seguindo o arco do tempo
Que puxa a corda do barco”
Paulo César Pinheiro

A priori, para Butler, o sujeito não é fixo: está em permanente processo. Se assim é, o gênero que está no sujeito é flutuante, construído na linguagem. Identidade? Não existe. Identidade é performance. Identidade é fantasia do indivíduo de sua identidade. Identidade não é território com tijolinhos marcados. E a identidade surge como representação do social, do que é imposto, do que já vem de antemão. “Perguntei-me então: que configuração de poder constrói o sujeito e o Outro,

ZANELLA, Daniel Augusto. A instabilidade como barco: aproximações entre a *Abadia de Northanger* e a heteronormatividade de Judith Butler, 2018, p. 133-142.

essa relação binária entre “homens” e “mulheres”, e a estabilidade interna desses termos? (BUTLER, 2003, p.9).

Quem impõem? Não existe, no pensamento da filósofa, um corpo natural, pré-existente, pois todo corpo é consumido pela cultura. Nada é natural, nem gênero, nem sexo, nem preferências, nem inteligências, tudo são apenas manifestações de poder.

Pemale Trouble é também o título do filme de John Waters estrelado por Divine, também herói/heroína de *Hairspray – Éramos todos jovens*, cuja personificação de mulheres sugere implicitamente que o gênero é uma espécie de imitação persistente, que passa como real. A performance dela/dele desestabiliza as próprias distinções entre natural e artificial, profundidade e superfície, interno e externo – por meio das quais operam quase sempre os discursos sobre gênero. Seria o drag uma imitação de gênero, ou dramatizaria os gestos significantes mediante os quais o gênero se estabelece? Ser mulher constituiria um [início da página 9] “fato natural” ou uma performance cultural, ou seria a “naturalidade” constituída mediante atos performativos discursivamente compelidos, que produzem o corpo no interior das categorias de sexo e por meio delas? (BUTLER, 2003, p.8-9).

Cabe a autora penetrar no interior dos discursos. Interessa-lhe deslocar as respostas de seus locais de aconchego, desestruturar instâncias e origem. E essa desestabilização leva o barco para mares nunca dantes navegados — há um Gigante Adamastor em cada curva do pensamento de Butler. Somos conduzidos para um eixo que não quer o conforto como estadia.

Em sua essência, a teoria feminista tem presumido que existe uma identidade definida, compreendida pela categoria de mulheres, que não só deflagra os interesses e objetivos feministas no interior de seu próprio discurso, mas constitui o sujeito mesmo em nome de quem a representação política é almejada. Mas política e representação são termos polêmicos. Por um lado, a representação serve como termo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos; por outro lado, a representação é a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres (BUTLER, 2003, p.18).

Se não há concessão para a discussão sobre o que é sexo, indivíduo, o social – todo um eixo em que a heteronormatividade, aquilo que rege o social se expande –, também sobra para a identidade feminina. É um movimento importante no repertório intelectual de Judith Butler: o estabelecimento da criticidade em todos os campos do pensamento filosófico.

[...] há o problema político que o feminismo encontra na suposição de que o termo mulheres denote uma identidade comum. Ao invés de um significante estável a comandar o consentimento daquelas a quem pretende descrever e representar, mulheres - mesmo no plural - tornou-se um termo problemático, um ponto de contestação, uma causa de ansiedade. Como sugere o título de Denise Riley, *Am I That Name?* [“Sou eu este nome?”], trata-se de uma pergunta gerada pela possibilidade mesma dos múltiplos significados do nome. Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida.

ZANELLA, Daniel Augusto. A instabilidade como barco: aproximações entre a *Abadia de Northanger* e a heteronormatividade de Judith Butler, 2018, p. 133-142.

(BUTLER, 2003, p.19).

A crítica da heteronormatividade, daquilo que é dividido em dois (homem x mulher) e normatiza a vida cotidiana, é fundamental no pensamento de Butler porque expõem a rede que determina os conceitos que são postos na mesa. “A cultura se torna destino” (p.26). Não se trata de um antifeminismo, mas de um percurso ontológico, uma reflexão mais abrangente sobre o que é ser, estar, pertencer, se identificar.

Se o gênero são os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra, de um sexo desta ou daquela maneira. Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos. Supondo por um momento a estabilidade do sexo binário, não decorre daí que a construção de “homens” aplique-se exclusivamente a corpos masculinos, ou que o termo “mulheres” interprete somente corpos femininos. Além disso, mesmo que os sexos pareçam não problematicamente binários em sua morfologia e constituição (ao que será questionado), não há razão para supor que os gêneros também devam permanecer em número de dois (BUTLER, 2003, p.24).

Butler define a heteronormatividade por diversas nomenclaturas: heterossexualidade compulsória, heterossexualidade institucional, heterossexualidade naturalizada. Um dos momentos mais instigantes, certamente, de *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* é a discussão sobre o conceito freudiano de invertido. [Em justaposição com Jane Austen, o que seria uma literatura invertida? Aquela que se desfaz da âncora do leitor acomodado?]

O corpo lésbico pode ser entendido como uma leitura “invertida” dos ‘Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, de Freud, em que ele defende a superioridade da sexualidade genital em termos do desenvolvimento, sobre a sexualidade infantil, mais restrita e difusa. Somente o “invertido”, classificação médica invocada por Freud para “o homossexual”, deixa de “atingir” a norma genital. Ao empreender uma crítica política da genitalidade, Wittig parece desdobrar a “inversão” como prática de leitura crítica, valorizando precisamente os aspectos da sexualidade não desenvolvida designada por Freud, e inaugurando efetivamente uma “política pós-genital” (BUTLER, 2003, p. 51).

Assim, Butler investiga o que cada gênero conduz de determinismo sexual e busca inverter polos de análise. Nada parece fixo, nada deve ser poupado, pois o cultural estaria antes das concepções de gênero biológico.

Os anacronismos

Uma das maiores dificuldades ao observar dois constructos intelectuais de épocas e intenções tão difusas é não incorrer em anacronismo. Para o Brasil Escola, anacronismo ou anticronismo consiste basicamente em utilizar os conceitos e ideias de uma época para analisar os fatos de outro tempo. Em outras palavras, o anacronismo é uma forma equivocada onde tentamos avaliar um determinado tempo histórico à luz de valores que não pertencem a esse mesmo tempo

ZANELLA, Daniel Augusto. A instabilidade como barco: aproximações entre a *Abadia de Northanger* e a heteronormatividade de Judith Butler, 2018, p. 133-142.

histórico (BRASIL ESCOLA, 2018). Conceito aparentemente óbvio, é fruto de largas elucubrações entre pesquisadores por suas implicações filosóficas.

Em *O Elogio do Anacronismo*, Nicole Leroux relembra que o anacronismo é o pesadelo do historiador, o pecado contra o método, do qual basta apenas o nome para constituir uma acusação infamante. “[...] ao contrário do antropólogo, que em condições análogas, recorre sem perturbação de consciência à prática da analogia” (LEROUX, 1992, p. 57).

Tal dimensão conceitual é importante porque, de fato, não há como estabelecer elos feministas entre Jane Austen e Judith Butler pelo jogo contemporâneo apresentado por Butler. Ao seu tempo, Jane Austen operou seu jogo de acordo com as possibilidades que lhe eram possíveis e as suas regras também não são aplicáveis a Butler – também por isso, o termo protofeminista, empregado por muitos no que tange à obra de Austen e aplicado a uma pessoa que defendia valores semelhantes aos atuais valores feministas em uma época em que o termo “feminista” ainda era desconhecido, ou seja, antes do século 20, é, no mínimo cruel.

Por mais que as obras se distanciem em propósitos e em campos de força, temos sim a presencialidade, aproximações de duas autoras dispostas a romper com esperas, com expectativas, com redomas e com ideais preconcebidos — no plano literário, a mulher assume a dianteira das narrativas; no plano filosófico, temos a ressignificação de espaços a partir da discussão sobre o que é ser uma pessoa, ser um indivíduo, ser uma mulher, um heterossexual, uma lésbica no mundo contemporâneo (sobram perguntas em Butler).

Conclusão

O presente artigo buscou aproximar Jane Austen e Judith Butler sem incorrer em generalizações e anacronismos. Austen parodia a literatura gótica para percorrer seu estatuto da liberdade; Butler se depara com as limitações que permeiam qualquer tentativa de fechar um conceito em si mesmo. Antes, o que é liberdade? E para quê?

Para Butler, a crítica feminista tem de explorar as afirmações totalizantes da economia significativa masculinista, mas também deve permanecer autocrítica em relação aos gestos totalizantes do feminismo (2003, p.33). Aceita-se a pergunta porque é ela que move. [Uma filosofia tão simples como o cômico é casual.] Em Austen, de pouco vale o sucesso de mulheres escritoras se o preço a ser pago é o clichê.

Se há algo de certo na afirmação de Beauvoir de que ninguém nasce e sim torna-se mulher decorre que mulher é um termo em processo, um [início da página 59] devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que tenha uma origem ou um fim. Como uma prática discursiva contínua, o termo está aberto a intervenções e re-significações (BUTLER, 2003, p. 58-59).

De Austen e Butler temos a beleza conjunta de escreverem para além de seus pesados cercados. Não se trata de implodir sistemas, de gestos grandiloquentes de diferenciação. É

ZANELLA, Daniel Augusto. A instabilidade como barco: aproximações entre a *Abadia de Northanger* e a heteronormatividade de Judith Butler, 2018, p. 133-142.

subverter por dentro, criar os chamados espaços de potência e de enfrentamento. E o questionamento, sempre o questionamento, para empurrar o conhecimento e a narrativa pra frente, não-conformismo, seja em Butler, seja na adorável Catherine Morland. Em suma, são duas autoras de voz autoral pujante e dimensões de atuação social heterodoxas, cada qual em seu campo de batalha.

Referências

AUSTEN, J. *A Abadia de Northanger*. Landmark, São Paulo, 2012.

BERGSON, H. *Ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução: Nathanael C. Caixeiro, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 2ª Edição, 1983.

BRASIL ESCOLA. Disponível em <https://brasilecola.uol.com.br/historia/anacronismo.htm>
Acessado em: 04 ago. 2018

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2003.

DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA COMENTADO PELO PROFESSOR PASQUALE. Barueri, São Paulo, Gold editora, 2009.

DICIONÁRIO BRASILEIRO GLOBO. Globo, São Paulo, 1996.

LEROUX, N. In NOVAES, A. (org.). *Tempo e história*. Companhia das Letras, São Paulo, 1992.

WALPOLE, H. *O Castelo de Otranto*. Nova Alexandria, São Paulo, 1994.

ZANELLA, Daniel Augusto. A instabilidade como barco: aproximações entre a *Abadia de Northanger* e a heteronormatividade de Judith Butler, 2018, p. 133-142.

A ESCRITA DE SI E RESISTÊNCIA EM *BECOS DA MEMÓRIA*

Autor: Edelzi Koller(UNIANDRADE)

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

RESUMO: *Becos da memória* (2006), de Conceição Evaristo, é a junção de histórias de vida dos moradores de uma favela, articulada por Maria-Nova, menina que representa a terceira geração das mulheres da família. A identificação autora-narradora-personagem, possibilitada por elementos paratextuais, é posta em xeque no prólogo onde a autora categoriza o livro como ficções da memória, o que fornece elementos para este estudo: a articulação entre história de vida e escrita ficcional, a que Evaristo denomina de escrevivência. Partimos dos conceitos de Philippe Lejeune sobre autobiografia, e de Maurice Halbwachs sobre memória, para analisar o texto como contraponto entre recuperação e invenção do passado, e como veículo de identidade, resistência e preservação de tradições do grupo étnico afrodescendente.

Palavras-chave: Memória. Referencialidade. Resistência. Preservação.

Introdução

Dentre as obras de Conceição Evaristo *Becos da memória* (2006) é exemplar dos traços comuns da literatura afro-brasileira: a afirmação de uma identidade própria, a preservação das tradições do povo negro e o protesto contra a discriminação sociocultural, bem como contra a violência física e moral sofrida ao longo dos séculos. Nessa perspectiva, a produção literária da escritora negra, que focaliza personagens femininas, é particularmente marcada pela violência, uma vez que suas personagens são duplamente discriminadas, não apenas pela cor, mas pelo gênero: a mulher é a parte fraca na escala social, quer na sociedade branca patriarcal, quer nos ajuntamentos marginais da favela. São tendências comuns a escritores afro-americanos contemporâneos, não apenas do Brasil, mas de outros países e línguas, a ficcionalização da história da escravidão, que se volta para o passado, e a escrita de si “que põe em cena o próprio escritor, através de gêneros como as memórias, os relatos de infância e as autoficções” (FIGUEIREDO, 2013, p. 153).

O objetivo central deste trabalho é analisar em *Becos da memória* questões de identidade, preservação da memória e de resistência ao domínio do mais forte, dentro da própria comunidade afrodescendente, ou no contexto de uma sociedade de maioria branca, que dificulta aos negros erguer a voz em autodefesa ou na construção de sua versão própria da história. Consideraremos inicialmente o viés memorialista, uma vez que é por meio das narrativas de memória que o leitor conhecerá as histórias das diferentes personagens, conjugadas em uma história coletiva, na voz da narradora-personagem Maria-Nova, a grande articuladora. As lembranças individuais dos protagonistas de cada história, alicerçadas na memória coletiva do grupo, possibilitam a reconstrução do passado, na voz da narradora-personagem, que é instada a reunir e tecer as narrativas dos seus.

Em virtude de questões socioculturais e de formação, a produção literária da escritora negra é marcada por questionamentos e sentimentos de revolta contra uma vivência marcada pelo preconceito

e pela discriminação. É o que Evaristo aponta como *escrevivência*, isto é, *escrever* sobre a própria vivência/experiência, mesmo que no passado remoto, a fim de reconstituir um quadro de lembranças de que muitas partes foram apagadas.

Becos da memória se constrói, então, a partir de *rastros* fornecidos por aqueles elementos formadores da *escrevivência*: corpo, condição, experiência, resistência, escrita de si. São elementos que reportam a dimensão subjetiva do que realmente se passou com Evaristo e que se repete com Maria-Nova, arquivado na pele e na luta constante por identidade própria, livre de estereótipos desabonadores. A representação do corpo funciona como ato de resistência e arquivo de impressões que a vida confere; o processo enunciativo fraterno e compreensivo abrange várias personagens que povoam a obra. A experiência, por sua vez, funciona tanto como recurso estético quanto de construção, a fim de atribuir credibilidade e poder à narrativa. É a partir de narrativas de si ouvidas dos mais velhos e da observação constante do dia a dia dos moradores da favela que Maria-Nova constrói os becos da memória, onde vive um povo sofrido, reprimido e desamparado.

***Becos da memória*: relato autobiográfico/memórias, manifesto ou romance?**

O título *Becos da memória* bem como os elementos paratextuais *internos*, em forma de fotografias que recobrem capa, contracapa e orelhas do livro, e *externos*, as várias entrevistas concedidas por Conceição Evaristo, despertam o leitor para o caráter autobiográfico do texto. Já nas primeiras páginas, porém, o texto intitulado DA CONSTRUÇÃO DE BECOS fornece informações que confirmam o teor autobiográfico do narrado, mas levantam dúvidas não apenas sobre a identidade da voz narradora, como a respeito da veracidade do relato. “Seria a personagem-narradora Maria Nova, a própria autora recordando memórias de sua vida na favela do Pindura Saia, em Belo Horizonte?”:

[...] nada que está narrado em *Becos da memória* é verdade, nada que está narrado em *Becos da memória* é mentira. Ali busquei escrever a ficção como se estivesse escrevendo a realidade vivida, a verdade. Na base, no fundamento da narrativa de *Becos* está uma vivência que foi minha e dos meus. Escrever *Becos* foi perseguir uma *escrevivência*. Por isso também busco a primeira narração, a que veio antes da escrita. Busco a voz, a fala de quem conta, para se misturar à minha. (EVARISTO, 2017, s/p)

O termo *escrevivência*, cunhado por Conceição Evaristo, “tem conotações ritualísticas: designa a escritura negra tanto como fruto de experiências próprias, como do resgate da memória ancestral” (AZEVEDO, 2015, p. 324). Assim, é necessário distinguir até que ponto o texto é uma representação autobiográfica convencional ou se tem mais valor como uma espécie de manifesto contra a situação do negro na sociedade, ainda em dias de hoje.

As premissas teóricas de Phillipe Lejeune (2008) ajudam a elucidar o problema. O pesquisador francês defende que, nas autobiografias literárias, deve haver uma convergência entre as identidades do autor, cujo nome figura na capa do livro, do personagem, nominado no decorrer da narrativa, e do narrador, preferencialmente em primeira pessoa, conhecedor dos fatos que relata. Não há dúvidas de que os fatos narrados foram vividos ou testemunhados por Evaristo, quer em primeira mão, ou por meio de relatos dos mais velhos da comunidade. Não há dúvidas igualmente de que *Becos da memória* não se classifica como simples autobiografia ou como memórias. Não se estabelece, portanto, o pacto autobiográfico proposto por Lejeune para a identificação da autobiografia e gêneros vizinhos – memórias, diários íntimos e cartas – uma vez que não se efetiva a tríplice identidade autor-personagem-narrador. O leitor tem em mãos, portanto, no dizer de Evaristo, “ficções da memória. A memória ficcionaliza, pois a memória esquece ou muitas vezes não quer lembrar” (citada em FIGUEIREDO, 2013, p. 164).

Ajudaria o leitor nessa identificação genérica, segundo Lejeune (2008), o exame do “espaço autobiográfico” eventualmente criado por publicações anteriores do escritor. Lejeune refere-se particularmente a André Gide para quem “as Memórias só são sinceras pela metade (...) Talvez se chegue mesmo mais perto da verdade no romance” (citado em LEJEUNE, 2008, p. 42). Para enfatizar o valor superior do romance como expressão da verdade, contesta Lejeune, Gide se vale das memórias, gênero vizinho da autobiografia, como termo de comparação, o que significa que “designa o espaço autobiográfico em que deseja que seja lido o conjunto de sua obra” (p. 42).

No caso particular de Evaristo, o espaço autobiográfico em que deseja ser lida constitui-se de uma série de publicações destinadas a dar voz a seu povo; em que emprega personagens com as quais conviveu, imagens típicas e temas característicos da cultura negra. Seja em seu romance mais famoso, *Ponciá Vicêncio*, ou na poesia tocante de *Poemas da recordação* (2017), lá se encontram fragmentos de sua vivência: “A menina e a pipa-borboleta”, “Da velha à menina”, “De mãe”, “Apesar das acontecimentos do banzo”, ou no poema em prosa que ocupa uma das primeiras páginas:

*O olho do sol batia sobre as roupas estendidas no varal e
mãe sorria feliz. Gotículas de água aspergindo a minha vida-
menina balançavam ao vento. Pequenas lágrimas dos lençóis.
Pedrinhas azuis, pedaços de anil, fiapos de nuvens solitárias
caídas do céu eram encontradas ao redor das bacias e tinas
das lavagens de roupa. Tudo me causava uma comoção maior.
A poesia me visitava e eu nem sabia . . .* (EVARISTO, 2017, p. 9)

Perguntada até que ponto as personagens de *Becos da memória* “são pessoas reais, de sua rede de amizade”, Evaristo responde, “De minha rede de emoções ... Mãe Joana, Maria Velha, Tio Totó, Tio Tatão são personagens criadas tendo como inspiração um pouco das histórias de pessoas de minha

família. Maria Nova dispensa qualquer alusão ...” (EVARISTO, citada em FIGUEIREDO, 2013, p. 165).

Nascida em 1946, Conceição Evaristo viveu a infância e parte da juventude na extinta favela do Pindura Saia, em Belo Horizonte, que passou por longo processo de desfavelamento promovido pelo governo municipal, o que forçou os moradores a deixar o local. Este é um dos temas maiores da narrativa de *Becos da memória*, criado a partir de recordações do cotidiano da favela. Concluída em 1988, a obra só foi publicada em 2006 e compõe o espaço autobiográfico em que a autora deseja ser lida, feito de romances, poesias e contos: *Ponciá Vicêncio* (2003), *Poemas da recordação e outros movimentos* (2008), *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011).

Mescla de ficção e relato de vida, *Becos da memória* representa a resistência de Evaristo contra as injustiças que testemunhou, com as armas de que dispõe: seu texto poético e a profunda compreensão das dores humanas, com as quais traça um retrato muito humano do sofrimento.

Um retrato do sofrimento

As breves narrativas da vida na favela, na voz de Maria Nova, traçam um retrato de poucas alegrias e muitas tristezas. São histórias de personagens como Vó Rita, Cidinha-Cidoca, Maria-Velha, Dora, Mãe Joana, Fuizinha, Custódia, Filó Gazogênia – que trabalham como empregadas domésticas, lavadeiras, passadeiras, prostitutas. Mulheres generosas, chefes de família, que lutam para criar suas proles; outras abortam, abandonam ou perdem seus filhos. Nas palavras de Adriana Souza “Algumas sofrem intensa violência, dos maridos, pais, da sogra. Algumas são generosas, poucas são felizes. São todas personagens femininas que atualizam, em suas histórias de vida e em seus próprios corpos, uma relação repetidamente evocada na narrativa: a aproximação entre a senzala e a favela” (SOUZA, 2011, p. 128).

A partir de relatos dos mais velhos e da observação constante do dia a dia dos moradores da favela Maria-Nova reconstruirá as memórias individuais de alguns e, através delas, a memória coletiva daquele povo sofrido. Para Halbwachs, uma questão fundamental acerca da memória coletiva, enquanto fato social, seria a sua ancoragem para cada indivíduo. Em que liames se apoiam os homens no presente para recuperar o caminho de volta para o passado? Que elos se alojam entre passado e presente para que deles possamos ativar o que chamamos de memória?

Halbwachs não estuda a memória, como tal, mas os “quadros sociais da memória”. Por essa via, Halbwachs amarra a memória do indivíduo à memória do grupo, e esta última ao nível superior da tradição, que é a memória coletiva de cada sociedade. Nota-se que a memória parece ser o aglutinador da comunidade em torno de seus atos de resistência, como vemos em Evaristo.

Maria-Nova, que sabia ler e escrever muito bem, torna-se conhecida como “tiradeira de terço”, conduzindo a reza entre os vizinhos analfabetos que “achavam bonito aquela menina esguia (...) de

expressão entre séria e triste, ajoelhada no meio dos grandes a ler tão bem as orações do livro” (EVARISTO, 2017, p. 45). Na oração da Salve Rainha, sua preferida, a menina reconhecia as tristezas e sofrimentos contidos nas histórias que ouvia de Tio Totó e de Maria-Velha. E sentia uma grande angústia. “Naquele momento, sua voz tremia, tinha vontade de chorar”:

*A vós bradamos os degredados filhos de Eva
Por vós suspiramos neste vale de lágrimas[...]*

A trilha pelo cotidiano da favela conduz ao barraco de Fuinha, de quem Maria-Nova tinha muito medo, embora fosse um homem comum: “Conversava, andava, falava, trabalhava normalmente. Aparecia no armazém de Seu Ladislau, (...) bebia uns goles de pinga, falava e até ria um pouco para alguns” (EVARISTO, 2017, p. 74). No entanto, descontava as frustrações cotidianas naquelas que possuíam menos força. Apesar de o nome do agressor, Fuinha, estar no diminutivo, as memórias de Maria-Nova traduzem a força de sua violência. Certamente, era dentro de seu barraco que esse homem se tornava grande, macho e viril e mostrava para todos, que escutavam os gritos das mulheres, a potência de sua masculinidade. Mãe e filha, mulheres humilhadas e sofredoras. A mãe da menina “passiva e temerosa” (EVARISTO, 2017, p. 75) apanhou até a morte. De sua boca ouviam-se apenas gritos, até que em uma noite ela “silenciou de vez”.

A menina Fuizinha crescia em meio a choro e pancadaria. Depois da morte da mãe, passa a ser propriedade absoluta do pai que agora dispunha da vida da filha. “Só que a filha, ele queria bem viva, bem ardente. Era o dono, o macho, mulher é para isto mesmo. Mulher era para tudo” (EVARISTO, 2017, p. 76). Aqui a violência física, simbólica e de gênero se faz presente, refletindo o sofrimento constante naquele barraco. O pai, aquele que deveria proteger, exige por meio da força e autoridade também o corpo da menina humilhada. Nesse processo, a menina passiva repete a conduta submissa da mãe.

Observa-se que o tipo de violência sofrida pela personagem Fuizinha que ocorre nos mais diversos meios étnicos, sociais e mesmo religiosos constitui uma forma de dominação ou de imposição do poder da parte agressora sobre a vitimizada, geralmente mais jovem (SOUZA, 2011, p.134). Essas mulheres submetidas e apassivadas são apontadas pela narradora-personagem, Maria-Nova, como vítimas da miséria do homem. Um tipo de “miséria que nem o amor de pessoas como Vó Rita, como Bondade e como Negro Alírio, que chegou ali bem mais tarde, podia resolver” (EVARISTO, 2017, p. 74). Estes representavam lealdade, a riqueza na pobreza, a grandeza de coração.

Havia muito de amor e de ódio. Havia muito de riqueza na pobreza, na miséria de cada um. E havia também a miséria que transcende a própria miséria, a miséria do egoísmo, da inveja, do ódio, do desejo assassino de liquidar, de acabar com o irmão. Havia a miséria do homem que ainda não se descobriu homem. Do homem que não se descobriu em si próprio nem no outro.

Havia a miséria das pessoas que trazem o coração trancado para qualquer ato de amor. E essas pessoas acabavam atraindo para si o ódio de todos os demais. Fuinha era uma dessas pessoas. (EVARISTO, 2017, p. 74)

A narração do passado cotidiano da favela, que aglutina as vozes de Maria-Nova e de outros moradores, influencia a construção da subjetividade da narradora, à medida que se torna capaz de problematizar as relações sociais observadas na juventude. A revisão de conceitos e pontos de vista na análise do meio social e cultural assinala o amadurecimento da personagem. A menina gostava de ouvir histórias, mas não as narradas por Tio Tatão, que tinha ido à guerra: “[Ele] tinha histórias também. Mas, das histórias dele, Maria-Nova não gostava. Eram histórias com gosto de sangue” (EVARISTO, 2017, p. 33). O desfavelamento progressivo causa desânimo e amolecimento da vontade de todos, mas Maria-Nova obriga-se a continuar, [...] “Ela queria seguir a caminhada, inventar alguma saída, mas ainda não atinava como.” Conhecedora na própria carne da pobreza e mesmo da miséria, já é madura o suficiente para lamentar a inimizade que parece alastrar-se entre os moradores da favela do Pindura Saia: “Percebia a estreita relação de sentido entre a favela e a senzala, mas ainda mais se entristecia ao perceber que nos últimos tempos ali se vivia de pouco amor e muito ódio” (EVARISTO, 2017, p. 137).

Na análise do cotidiano das mulheres da favela, algumas considerações acerca da escrita da mulher afro-brasileira devem ser pontuadas. De acordo com Figueiredo (2009), certamente a questão de gênero tem influenciado as reflexões acerca da literatura produzida pelas mulheres negras, uma vez que a história delas é marcada por uma série de violências: étnica, social e de gênero. Assim, a militância dessa mulher, pertencente a três grupos historicamente subalternizados – mulheres, negras, pobres – distancia-se do movimento feminista da mulher branca, já que “as mulheres negras tinham (ou têm) que se desvencilhar de uma variedade de estigmas que correlacionam a cor e a trajetória histórica com inferioridade” (ALVES, 2009, p. 61). Mulher, negra e miserável, essa é Ditinha, personagem de uma das histórias mais doloridas da favela.

Ditinha morava em um barraco, juntamente com os filhos, o pai paraplégico e a irmã prostituta e, como a maior parte das mulheres negras, era empregada doméstica. A miséria e a solidão para cuidar das coisas práticas da vida eram companheiras constantes nos dois pequenos cômodos do barraco. No bairro nobre onde trabalhava, os elogios da patroa eram para o trabalho de Ditinha, a quem via como um acessório doméstico, não como pessoa:

A casa reluzia! (...) Ditinha olhou para a patroa e sentiu o ar de aprovação no rosto dela. (...) Como D. Laura era bonita! Muito alta, loira, com os olhos da cor daquela pedra das joias. (...) Ditinha gostava muito de D. Laura e D. Laura gostava muito do trabalho de Ditinha. Olhando e admirando a beleza de D. Laura, Ditinha se sentiu mais feia ainda. (EVARISTO, 2017, p. 100)

A comparação do aspecto físico das duas mulheres, e do espaço físico em que vivem, só faz aumentar o desprezo de Ditinha por si mesma. No quarto luxuoso da patroa, onde punha em ordem as roupas e joias, sente-se particularmente incomodada: “Olhou-se no espelho e sentiu-se tão feia, mais feia do que normalmente se sentia” (EVARISTO, 2017, p. 99). “E se eu tivesse vestidos e sapatos e soubesse arrumar os meus cabelos? (Ditinha detestava o cabelo dela). Mesmo assim eu não assentaria com essas joias” (EVARISTO, 2017, p. 99). Os estereótipos de mulher feia, favelada, que não sabe se vestir mesmo que tivesse os desejados produtos de consumo, fazem Ditinha se sentir mulher submissa e incapaz. Apoderar-se de um broche de pedra verde, “tão bonita que até parecia macia” é um ato inconsciente: “Ditinha colocou o broche no peito. Só que do lado de dentro do peito, junto aos seios, sob o sutiã encardido. A pedra não era tão macia assim, estava machucando-lhe o peito” (EVARISTO, 2017, p. 106). A ação quase inconsciente leva Ditinha para a prisão. “E a vergonha?! Ela já tinha tanta vergonha de Dona Laura. Julgava a patroa tão limpa, ela tão suja. E agora, ainda por cima, ladra” (EVARISTO, 2017, p. 103).

Maria-Nova informa ao leitor o desenlace da história da mulher caída em desgraça. De volta da prisão, onde se ocultara na execução contínua de todo tipo de tarefa, Ditinha “continuou presa dentro de casa. Tinha vergonha de tudo e de todos” (EVARISTO, 2017, p. 162). Uma reviravolta acontece no dia em que a vizinhança comparece para carregar no caminhão de mudança “os mesmos trastes, as mesmas velharias, os mesmos colchões rasgados, as trouxas encardidas. As latas de plantas, os penicos, as tinas e as bacias” (EVARISTO, 2017, p. 170). O último objeto a ser carregado é uma mulher que vinha cabisbaixa “carregando sobre si toda a vergonha e tristeza do mundo.” Aos gritos de Ditinha! Era Ditinha! – “grandes e crianças (...) correram para ela e a pegaram no colo. Andaram com ela ali em volta feito santo em andor. Gritando, chorando, rindo.” Ditinha, finalmente, descobriu o rosto, olhou para todos e sorriu. “Era o primeiro sorriso desde aquele dia em que escondera no seio a pedra verde-bonita-suave que até parecia macia.” (EVARISTO, 2017, p. 171)

Conclusão

Em *Paratextos editoriais*, obra em que discute a natureza e o papel dos paratextos, Gerard Genette argumenta que existe uma relação produtiva entre um texto e os elementos verbais ou não verbais que o circundam, isto é, uma relação de *paratextualidade*. Em *Becos da memória*, o prólogo intitulado “Da construção de *Becos*”, em que Evaristo discute seu processo de criação, é um paratexto em que a autora sugere caminhos para a leitura do texto. Trata-se de um paratexto *peritextual*, conforme a classificação de Genette, por situar-se dentro dos limites do texto em análise. Como vimos, o pensamento autoral expresso no item “Da construção de *Becos*” influencia

decisivamente a leitura e a análise da obra feitas neste trabalho. Conceição Evaristo não se identifica como Maria-Nova, mas, em todos os sentidos, menos na identidade triádica proposta por Phillipe Lejeune, ela é Maria-Nova.

Em sua obra seminal *A memória coletiva*, particularmente no capítulo intitulado “Memória individual e memória coletiva”, Halbwachs propõe que as lembranças individuais estarão sempre atravessadas por memórias coletivas, uma vez que “jamais estamos sozinhos” (2003, p. 30). Mesmo que a influência da coletividade não aconteça por meio de pessoas fisicamente próximas, ocorrerá inevitavelmente através de informações transmitidas ao vivo, ou da observação das atitudes de membros de seu grupo social. Ao discutir o viés sociológico de Halbwachs sobre a reconstrução do passado, Eclea Bosi esclarece que “a memória do indivíduo depende de seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão, enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo” (1994, p. 55).

Maria-Nova consegue recuperar as histórias amargas de Ditinha e Fuizinha, histórias individuais de submissão, opressão e violência étnica, etária, de gênero e de classe, porque faz parte de seu grupo de convívio. “Halbwachs amarra a memória da pessoa à memória do grupo e esta última à memória maior da tradição que é a memória coletiva de cada sociedade” (Bosi, 1994, p. 55).

E a narradora-personagem Maria-Nova percebe que outra história seria possível, mas para isso seria necessário (re)contar a história e (re)nascido, mediante a construção de uma nova história, permeada pela constatação da dura realidade vivida, mas marcada pelo desejo de transformação dessa mesma realidade. O primeiro passo, porém, é impedir que as lembranças se apaguem da memória da comunidade da favela do Pindura Saia, que não existe mais na concretude dos barracos e vielas, mas que sobreviverá na memória comum.

Parece inegável ser Maria-Nova, a personagem, quem declara o propósito de usar “a sua ferramenta, a escrita (...) para fazer soar, soltar as vozes, os murmúrios, os silêncios, o grito abafado que existia que era de cada um e de todos”, (EVARISTO, 2017, p. 177) nas páginas finais de *Becos*, e que se tornou escritora no presente da narrativa.

Por outro lado, provavelmente em virtude da proximidade do paratexto autoral, reconhecemos a voz de Evaristo na sofrida nostalgia das frases: “Hoje a recordação daquele mundo me traz lágrimas aos olhos. Como éramos pobres! Miseráveis talvez! Como a vida acontecia simples e como tudo era e é complicado!” (EVARISTO, 2017, p. 17).

Na continuidade, as referências a detalhes do enredo trazem de volta a narradora-personagem, Maria-Nova.

Havia as doces figuras tenebrosas. E havia o doce amor de Vó Rita. Quando eu soube, outro dia,

já grande, já depois de tanto tempo, que Vó Rita dormia embolada com ela, foi que me voltou este desejo dolorido de escrever. Escrevo como uma homenagem póstuma à Vó Rita, que dormia embolada com ela, a ela que nunca consegui ver plenamente, aos bêbados, às putas, aos malandros, às crianças vadias que habitam os becos de minha memória. Homenagem póstuma às lavadeiras que madrugavam os varais com roupas ao sol. Às pernas cansadas, suadas, negras, alouradas de poeira do campo aberto onde aconteciam os festivais de bola da favela. Homenagem póstuma ao Bondade, ao Tião Puxa-Faca, à velha Isolina, à D.Anália, ao Tio Totó, ao Pedro Cândido, Sô Noronha, à D.Maria, mãe do Aníbal, ao Catarino, à Velha Lia, à Terezinha da Oscarlinda, à Mariinha, à Donana do Padin. (EVARISTO, 2017, p. 17)

São “homens, mulheres, crianças que se amontoaram dentro de mim, como amontoados eram os barracos de minha favela” (EVARISTO, 2017, p. 17).

Referências

- ALVES, M. *Brasil Afro autorrevelado: Literatura Brasileira contemporânea*. Belo Horizonte: Nadyala, 2010.
- AZEVEDO, M.M. *A escrevivência na literatura feminina da diáspora negra*. In: MACHADO, R.V. (Org.) *Panorama da literatura negra ibero-americana*. Curitiba: Imprensa UFPR, 2015.
- BOSI, E. *Memória e sociedade. Lembranças de velhos*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- EVARISTO, C. *Becos da memória*. 1.ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.
- _____. *Poemas da recordação. E outros movimentos*. 3.ed. Rio de Janeiro: Malé, 2007.
- FIGUEIREDO, E. *Mulheres ao espelho. Autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- FIGUEIREDO, F.R.de. *A mulher negra nos Cadernos Negros: autoria e representações*. Santa Catarina, 2011.
- GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê, 2009.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.
- LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico. De Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita M. G. Noronha (org.); Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- SOUZA, A.S. de. *Costurando um tempo no outro: vozes femininas tecendo memórias no romance de Conceição Evaristo*.

ANÁLISE DA CRÔNICA “A FLOR NO ASFALTO” DE OTTO LARA RESENDE E A REALIDADE DO TRÂNSITO BRASILEIRO

Autora: Einetes Spada (UNIANDRADE)

RESUMO: Este trabalho aborda a crônica “A flor no asfalto” de Otto Lara Resende, publicada na Folha de São Paulo, em 30 de maio de 1992. O autor nos remete a refletir sobre o trânsito no Brasil. Situações corriqueiras, que perturbam e enlouquecem os indivíduos. O fato narrado é comum, como todos os dias a mídia mostra. Vive-se numa sociedade capitalista que desafia aos seus próprios limites nas ruas das cidades brasileiras. Para compreender tais situações buscou-se autores como: Roberto da Matta que na sua obra *Fé em Deus e pé na tábua* aborda a polêmica e por que o trânsito enlouquece. Zygmunt Bauman traz em seu livro *Modernidade líquida* a compreensão e a responsabilidade de como o mundo funciona, para assim os seres humanos nele se adaptar. Os resultados desta análise possibilitam pensarmos no verbo **respeitar**, aplicado a sinais, pessoas, pedestres e outros veículos no trânsito, cujo uso mostra uma sociedade com dúvidas quanto à igualdade como um princípio central da democracia, e de que os atores sociais, motoristas e pedestres devem, cada um, cumprir com as regras impostas que regem esta mesma sociedade.

Palavras-chave: Trânsito. Brasil. Crônica.

Introdução

Segundo compreende Feldman (2014, s. p.), é a omissão criminosa do poder público que desencadeia o descaso e o abandono nas estradas nacionais, porque o Estado conseguiu produzir o inacreditável: “Os próprios órgãos de trânsito definiram os pontos mais perigosos nas estradas, os ‘concentradores de acidentes’. Mas, apesar de previsível, a tragédia continua por falta de sinalização ou fiscalização adequada nesses trechos” (FELDMAN, 2014, s.p.).

A crônica “A flor no asfalto”, de Otto Lara Resende, narra um fato real, um atropelamento, na estrada Rio-Petrópolis. A vítima foi uma senhora grávida, e este acidente poderia ter sido evitado se ela tivesse usado a passarela de pedestres a poucos metros da travessia perigosa. A criança que ela esperava foi expelida no asfalto (a flor) e que sobreviveu ao acidente, trazendo alguma esperança à situação trágica. Um fato violento, que se repete de forma injustificável, pois há leis de trânsito para serem respeitadas: “Por falar em leis e fiscalização, levante a mão quem afivela o cinto no banco traseiro do automóvel. Pode anotar: menos de 20% dos leitores se manifestam. Agora, quem o faz nos ônibus interestaduais: se alguém levantar o braço, está mentindo” (FELDMAN, 2014, s.p.).

A saída, de acordo com Feldman (2014, s.p.), é cobrar do Estado maior rigor, por parte da diretora da Polícia Rodoviária Federal, por exemplo: “Mas não vai ser possível, pois ela está fazendo cursinho de reciclagem do Detran. Como assim? Cometeu tantas infrações que recebeu 27 pontos no prontuário, se fez de desentendida [...] e continuou dirigindo”.

É possível que haja esta incoerência também no ambiente dos políticos responsáveis pelo trânsito, e por aqueles que são nomeados para ocupar cargos públicos. Exemplo disto foi publicado

SPADA, Einetes. Análise da crônica “A flor do asfalto” de Otto Lara Resende e a realidade do trânsito brasileiro, 2018, p. 152-161.

pela revista *Exame*. Em 8 de maio de 2018, foi exonerado do cargo de diretor do Departamento de Trânsito de Minas Gerais, o Detran-MG, diretor César Augusto Monteiro Alves, por acumular 120 pontos na Carteira Nacional de Habilitação (CNH), documento apreendido em janeiro deste ano (NETTO, 2018).

Em janeiro de 2018, a apreensão da CNH do diretor César Augusto Monteiro teve como base 26 infrações de trânsito, por excesso de velocidade (NETTO, 2018), quando por 18 vezes ultrapassou o limite de velocidade em até 20% e, em quatro multas o motivo foi o avanço no sinal vermelho, uma infração gravíssima, além de outra, por falta uso do cinto de segurança (G1, 2018).

No Brasil, o transporte de massa mais comum é o automóvel. Assim, a violência nas ruas e no trânsito tornou-se mais palpável na medida em que elegemos formas individualizadas e pessoais de circulação motorizada.

Sabe-se que os usuários brasileiros utilizam em grande porcentagem o transporte público ou coletivo. O estudo sobre mobilidade urbana faz parte de uma série chamada Sistema de Indicadores de Percepção Social (SIPS), coordenado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea). A partir deste e de outros estudos, o órgão poderá propor medidas mais adequadas para cada tipo de região. E, também, deixar a população mais esclarecida sobre os serviços e as possibilidades de transporte que são oferecidos.

Os indicadores gerais do SIPS, de 2001, sobre a mobilidade urbana no Brasil indicaram a impossibilidade de pensar em desenvolvimento econômico e social sem transporte, pela necessidade das pessoas em deslocar-se para estudar, trabalhar, fazer compras, viajar e estar em movimento. De fato, são as regiões mais desenvolvidas no Brasil que apresentam os maiores indicadores de transportes, em razão de que a evolução econômica exige maior infraestrutura, especialmente aquela ligada à mobilidade urbana (IPEA, 2012).

De certa forma não se preocupam as regras que esse tipo de mobilidade determina.
Segundo Da Matta:

O bonde foi o primeiro e talvez o mais adequado e bem sucedido meio de transporte urbano e coletivo no Brasil. Era aberto lateralmente, não tendo corredores internos entre os bancos dos passageiros. Destinado a trajetos curtos (por oposição às longas viagens dos trens), não tinha entrada e saída, podendo ser abordado pelos passageiros tanto do seu lado direito quanto esquerdo. A ausência de proteção lateral permitia ventilação constante, de modo que o bonde se ajustava ecológica e socialmente (DA MATTA, 2010, p.21).

O referido meio de transporte chamou atenção porque foi o início do sepultamento das formas individualizadas de transitar nas cidades, mas degenerou com o advento e o sucesso da indústria automobilística a partir dos anos de 1960. Assim trens e bondes foram substituídos por ônibus e, com a adoção de um modelo de vida que enfatizava e glamourizava a autonomia individual e a velocidade, pelos automóveis.

SPADA, Einetes. Análise da crônica “A flor do asfalto” de Otto Lara Resende e a realidade do trânsito brasileiro, 2018, p. 152-161.

Com isso se deflagra o processo de aculturação de um estilo de vida hierárquico com tipo de transporte movido a gasolina, imposto pelo individualismo moderno, conduziu a uma notável indecisão relativa a políticas públicas e ao planejamento urbano de massa de viés horizontal ou igualitário. Assim nossas cidades estão superlotadas de automóveis utilizando espaço com uma ou duas pessoas apenas, consequentemente aumenta diariamente problemas de mobilidade e acidentes.

Análise da crônica

O trabalho em discussão discorre sobre a crônica “A flor no asfalto”, relacionando-a com o problema no trânsito brasileiro. A questão de comportamento no trânsito tem muitas faces, este coloca alguns pontos como a imensa dificuldade de obedecer às leis, de seguir as normas destinadas ao gerenciamento do movimento de veículos e indivíduos nas vias públicas.

“Quem atravessa a avenida Brasil fora da passarela quer morrer. Se morre, ninguém liga. Aparece aquela velinha acesa, o corpo é coberto por uma folha de jornal e pronto. Não se fala mais nisso.” (RESENDE, 2011, p.68).

Roberto Da Mata autor de “*Fé em Deus e pé na tábu*a” nos diz [...]:

Poderíamos sugerir para corrigir as áreas negativas e os comportamentos percebidos como antissociais e agressivos, que, conforme estampam as estatísticas especializadas e os jornais diários, configuram essa dimensão como anômala, doente, vergonhosa, violenta e como um dos principais atores do lado mais negativo do mundo da rua no Brasil. De fato, como explicar toda essa carga de bestial desumanidade no trânsito, num país cuja autoimagem se funda na cordialidade hospitaleira da boa comida e os congaçamentos carnavalescos e informais, abertos e risonhos? [...]. (DA MATTA, 2010, p. 58-9).

Nas ruas brasileiras, fervilham milhares de indivíduos anônimos que ocupam o mesmo espaço. Ninguém conhece ninguém, não se sabe quem senta ao lado no transporte público, xingamentos e buzinas pelos condutores de automóveis. Esse não saber quem é sustenta uma inumanidade relativa ao trânsito e a vida nos grandes centros urbanos brasileiros tornam situações cada vez mais trágicas e intoleráveis. Nas ruas duas dimensões negativas são experimentadas: a igualdade radical é banida da vida doméstica, e um anonimato sinaliza o estranhamento e ausência de humanidade:

Mas no asfalto, expelida com a placenta, apareceu uma criança. Coberta a mãe com um plástico azul, um estudante pegou o bebê e o levou para o acostamento. Nunca tinha visto um parto na sua vida. Entre os curiosos, uma mulher amarrou o umbigo da recém-nascida. Uma menina. (RESENDE, 2011, p.68).

Da Matta comenta:

SPADA, Einetes. Análise da crônica “A flor do asfalto” de Otto Lara Resende e a realidade do trânsito brasileiro, 2018, p. 152-161.

[...] condutor ou pedestre [...] deste modo, as teorias e hipóteses aqui apresentadas são elaborações realizadas no campo mais visível e dramático a esfera pública: a rua, no sentido mais literal a ela atribuído, no caso da sociedade e da ideologia brasileiras, de conjecturas interpretativas já erguidas em outros ensaios e pesquisas. Neste livro elas são investigadas tendo como centro o ato de transitar pelas vias públicas como condutor ou pedestre (DA MATTA, 2010, p.40).

Em geral, nas ruas não se vê sentimentos ou sensibilidade nos rostos ou atitudes; enxerga-se simplesmente posições sociais, formas corporais, feiuras ou belezuras, roupas, entre outros. Também atitudes agressivas, corretivas e punitivas, como buzinas ou aceleração do veículo que dirige-se ou contra outros sujeitos mal-educados ou estúpidos.

Do texto da crônica analisada, registra-se que “Na pista que vem para o Rio, a 20 metros da passarela de pedestres, dona Creusa foi apanhada por uma Kombi. O motorista tentou parar e não conseguiu.” (RESENDE, 2011, p.68).

Uma reportagem publicada no *Jornal do Brasil* (ed. de 18 de setembro de 1986) e intitulada ‘Pedestre desafia o trânsito com impunidade’ foca no combate a rua com pedestre. Este que, com seu habitual descaso pelos sinais e demarcações destinados a gerenciar o fluxo de pessoas e veículos no Rio de Janeiro, contribui para o caos que tipifica o espaço público no Brasil (DA MATTA, 2010, p. 36).

Ainda na referida matéria da folha do *Jornal do Brasil* (18/09/1985), de acordo com o autor um taxista diz o seguinte:

Eles abusam mesmo e há alguns que andam a passos lentos, te olhando na cara, em nítida provocação. Dá vontade - conclui o taxista – de jogar o carro em cima. É o que pode ser chamado de estilo aristocrático-facista de dirigir, manifestado plenamente quando trafegam as autoridades em seus carros, precedidos de batedores e sirenes (DA MATTA, 2010, p. 36).

Situações como essas são vivenciadas diariamente, seja nas pequenas ou grandes cidades. Os conflitos traduzem o que todos os indivíduos chamam de estresse, desconforto, nervosismo, raiva, impaciência, atitudes e sentimentos que formam o núcleo das imprudências e competição negativa que o trânsito explicita, as quais transbordam em tantos acidentes, infrações, perdas materiais e mortes.

Deste ponto de vista, a impaciência no trânsito seria um modo de reagir a essa prescrição igualitária; a essa obrigação de tratar o outro como igual, de ser coagido a seguir um comportamento igualitário, impossibilitando ao máximo o uso de recursos hierárquicos comuns em outras áreas do sistema. Exemplos comuns em nossas cidades, travessia de faixas de pedestres, desrespeito à sinalização, burlar o semáforo, entre outros.

Nestas circunstâncias e desta perspectiva, a obediência passa a ser básica, pois sem ela seria impossível para as pessoas investidas nesses papéis exercerem seu direito à liberdade, movimentando-se com calma e segurança no meio urbano.

SPADA, Einetes. Análise da crônica “A flor do asfalto” de Otto Lara Resende e a realidade do trânsito brasileiro, 2018, p. 152-161.

Na obra de Feldman (2014), o autor refere-se ao texto de Gabriel García Márquez, de 1983, *Crônica de uma morte anunciada*, no qual Angela Vicario acusa Santiago Nasar de tê-la desonrado, uma acusação injusta, a fim de proteger o seu verdadeiro amado. Nasar foi assassinado pelos irmãos de Angela, pagando por um crime que não cometeu.

Esta introdução de Feldman (2014, s.p.) tem como objetivo abordar o trânsito no Brasil, no sentido de que:

Bem que merece uma crônica de Márquez, pois é o país da morte anunciada e onde se vai atrás do criminoso errado, pois os verdadeiros responsáveis não são jamais punidos. Nas semanas com feriados (fim de ano, Carnaval e Semana Santa), repete-se o de sempre: antes, a imprensa prevê sangue no asfalto, depois, as estatísticas registram milhares de acidentes rodoviários com centenas de mortes, numa interminável e previsível carnificina.

Com relação ao texto da crônica, Dona Creusa estava grávida e morreu ao ser atropelada, tendo sua placenta expelida no asfalto, da qual nasceu uma criança (RESENDE, 2011). O trecho mostra que a violência do impacto no atropelamento culminou com a morte da mulher grávida que, pela própria condição gestante, tem seus movimentos limitados

[...] as pessoas andam numa velocidade que varia de acordo com o espaço percorrido e com suas condições físicas. Um jovem, uma mulher grávida e um senhor idoso não cruzam uma rua ou uma rua larga avenida com a mesma velocidade (DA MATTA, 2010, p.71).

De certa forma o pedestre não se transformou num atleta olímpico: continua andando no mesmo ritmo. Na ausência de coordenação, ao cruzar ruas e avenidas passa a ser outro risco, pois em sua experiência e a partir de sua perspectiva o sinal não permanece aberto até que ele tenha tempo necessário para cruzar avenida/rua.

Atravessar as referidas vias torna-se um ato de bravura e um risco, mas há um desafio entre pedestre e motorista. Pronto a acelerar seu carro demonstrando na prática como a rua lhe pertence e o poder de amedrontar o pedestre, reduzido a uma vítima em potencial.

No capítulo ‘Os laços humanos no mundo fluido’ nos diz que: ocupados pelas duas categorias de pessoas, são marcadamente diferentes, mas inter-relacionadas; não conversam entre si, mas estão em constante comunicação; tem muito pouco em comum, mas simulam semelhança. Os dois espaços são regidos por lógicas drasticamente diferentes, moldam diferentes experiências de vida, geram itinerários divergentes e narrativas que usam definições distintas, muitas vezes opostas, de códigos comportamentais semelhantes. E no entanto os dois espaços se acomodam dentro do mesmo mundo e o mundo de que ambos fazem parte é o mundo da vulnerabilidade e da precariedade (BAUMAN, 2001, p.201).

O cidadão brasileiro, seja pedestre, ciclista, motociclista, motorista ou até mesmo carroceiro, tem dificuldade no que diz respeito a obedecer a lei. No Brasil, sempre toma a desobediência e a manipulação da lei como provas definitivas de superioridade social e política.

SPADA, Einetes. Análise da crônica “A flor do asfalto” de Otto Lara Resende e a realidade do trânsito brasileiro, 2018, p. 152-161.

Um reflexo desta desobediência pode ser interpretado na atitude do condutor de veículo, que não aceita respeitar a Lei Seca, que ficou somente no papel, “[...] exceto em poucas capitais onde é levada a sério e não funcionam nem as tradicionais carteiradas” (FELDMAN, 2014, s.p.).

Alterações na Lei Seca permitem que o reconhecimento da embriaguez do motorista possa ser feito por testemunhas e demais evidências, sendo ainda contestada. Em outros países, a legislação é mais branda e a fiscalização mais acentuada, confirmando estatísticas menores de acidentes provocados por motoristas alcoolizados (FELDMAN, 2014).

Muitos caminhoneiros, condutores de ônibus e taxistas sentem-se vítimas de guardas de trânsito, mas os taxistas que trafegam nas cidades percebem como ocorrem com os pedestres, que o trânsito é caótico, agressivo e marcado pela desobediência das regras.

Diante de tais situações, Bauman (2001) comenta que o encontro de estranhos é um evento sem passado, também um evento sem futuro, uma história para não ser continuada, oportunidade única a ser consumada enquanto dure o ato e sem deixar questões pendentes para outra ocasião.

A civilidade deve ser uma característica da situação social. É o encontro urbano que deve ser civil, a fim de que seus habitantes possam aprender as difíceis habilidades.

Em uma analogia à crônica *A flor no asfalto*, busca-se no poema de Carlos Drummond de Andrade, *A flor e a náusea*, uma similaridade na interpretação para a capacidade da doçura e do nascimento para a vida, no âmbito cinzento do asfalto. Também na poesia nasce uma flor no asfalto, desafiante, nas estrofes finais:

Uma flor nasceu na rua! Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego. Uma flor ainda desbotada ilude a polícia, rompe o asfalto. Façam completo silêncio, paralise os negócios, garanto que uma flor nasceu. Sua cor não se percebe. Suas pétalas não se abrem. Seu nome não está nos livros. É feia. Mas é realmente uma flor. Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde e lentamente passo a mão nessa forma insegura. Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se. Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico. É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio (ANDRADE, 2015, p.72).

Camilo (2001) comenta que, na poesia de Drummond, o sujeito lírico se posiciona no chão do asfalto da capital do País, um espaço onde convivem os homens, referindo-se ao asfalto como ‘rio de aço do tráfego urbano’ em horário de *rush*, pressupondo-se a evidência de uma intensidade no ritmo da sociedade capitalista.

A referência a uma flor que se impõe em sua presença em um local inóspito, como o asfalto, o tédio, o novo e o ódio, fez Drummond “conferir materialidade ao símbolo, em meio ao centro da capital do país, iludindo a política, fazendo suspender o ritmo da sociedade capitalista” (CAMILO, 2001, p.219).

E, por se tratar de uma flor, ainda que tenha suas pétalas fechadas, é uma flor, e pode ser tocada e acariciada, garantiu Drummond, ao afirmar que: “lentamente passo a mão nessa forma insegura” (ANDRADE, 2015, p.72).

SPADA, Einetes. Análise da crônica “A flor do asfalto” de Otto Lara Resende e a realidade do trânsito brasileiro, 2018, p. 152-161.

Na crônica de Resende: “Dona Creusa, aos 44 anos, já era avó, mãe de vários filhos e viúva. Pobre, concentração humana de experiências e de dores, tinha pressa de viver. E era uma pilha carregada de vida” (RESENDE, 2011, p.68).

Condições econômicas e sociais precárias treinam homens e mulheres (ou os fazem aprender pelo caminho mais difícil) a perceber o mundo como um contêiner cheio de objetos descartáveis, objetos para uma só utilização; o mundo inteiro, inclusive outros seres humanos. Além disso, o mundo parece ser constituído de caixas pretas, hermeticamente fechadas, e que jamais deverão ser abertas pelos usuários, nem consertadas quando quebram (BAUMAN, 2001, p.203).

A situação vivida por Dona Creusa é comum na sociedade brasileira; infelizmente a classe social a qual a referida senhora pertencia é fragilizada, ou seja, até discriminada pela comunidade.

Um esforço no sentido de ver a situação como um todo revela a dificuldade de lidar com um mundo no qual ninguém sabe ou quer saber quem é o outro, que deve ser sempre superior ou inferior, jamais igual. Somos treinados para ver os conhecidos como pessoas dignas de respeito e compaixão. Todos se espalham e se classificam numa escala que vai do mais próximo ao mais distante.

O fato concreto é que o trânsito põe a nu nossas receitas hierárquicas e sua inaplicabilidade no mundo moderno, o qual começa e tem uma presença marcante e irrecorrível nas vias públicas. A modernidade exerce uma pressão cada vez maior em direção à igualdade e a um reconhecimento universal, sobretudo depois do advento do automóvel e do transporte público de massa.

Leis nacionais para a segurança no trânsito são desprezadas, e a proibição na venda de bebidas na estrada continua, apesar de proibida. E, com relação às lombadas eletrônicas? “Muitas ficam anos inativas por vencimento dos contratos que não são renovados por inoperâncias do governo federal” (FELDMAN, 2014, s.p.).

Diz o poeta Píndaro que é o deus que põe no coração o amor da concórdia. No hospital, sete mães disputaram o privilégio de dar de mamar ao bebê. A vida é forte (RESENDE, 2011, p.68). O autor cita Píndaro, que foi um importante poeta lírico da Grécia Antiga (Período Clássico, século V a.C). Ressalta que apesar da tragédia ainda há humanidade. Quando coloca que sete mães se dispuseram a amamentar, mesmo, num mundo conturbado onde poucos se conhecem, sempre há quem tenha sensibilidade para tal situação. Realmente a criança sobrevive meio a uma situação caótica, provou de que é resistente e há uma missão a cumprir.

Em estudo de Olimpio (2005) com alunos de uma escola pública da periferia de uma cidade, após a leitura de romances, contos, crônicas e poemas, além de ouvirem canções e assistirem a filmes, eles criaram um poema: *Caminheiros*, com inspiração em diversas leituras, incluídas *A flor no asfalto* (crônica), de Otto Lara Resende, e *A flor e a náusea* (poema) de Carlos Drummond de Andrade. O resultado é significativo, registrados alguns fragmentos do poema:

SPADA, Einetes. Análise da crônica “A flor do asfalto” de Otto Lara Resende e a realidade do trânsito brasileiro, 2018, p. 152-161.

Na rua das rimas, à luz da lua, Caminheiros recolhem um fio de prata e tecem o poema. O carteiro e o poeta traçam a meta. Escolhem a metáfora para a poesia do caminho. Uma flor nasceu no asfalto. Era notícia, virou crônica. Pode ser ela, a menina brasileira cem milhões. Apolo, deus da força, mostra que a vida é bela. Salpicada de emoções. [...]. (OLIMPIO, 2005, p. 175).

“No cartão estava escrito: quinta-feira. Foi o dia do atropelamento. Apolo é o símbolo da vitória sobre a violência” (RESENDE, 2011, p.68).

Na mitologia grega, Apolo era o deus das artes, da música, da profecia, da verdade, da poesia, da harmonia, da perfeição e da cura (era brilhante). Considerado um dos mais importantes, versáteis e venerados deuses da Grécia Antiga, pois era um dos deuses olímpicos. Era também muito importante na mitologia romana.

Para esta crônica em análise, tem-se em Bauman (2001) a abordagem ao poeta e à missão que lhe é confiada, de escrever o poema, reivindicando a tarefa de romper com a muralha atrás da qual alguma coisa se esconde, apesar de sempre ter estado lá.

E, se é da história mesmo fazer um desafio, tarefa ou missão para o poeta não servir verdades prontas ou óbvias, ainda que apropriadas, nobres ou justas, porquanto não se caracterizam como verdades ocultas a serem reveladas, mas como muralhas a serem destruídas, considerado por Bauman (2001) como função do poeta e do sociólogo.

No capítulo receitas para enlouquecer: avaliações e julgamentos do trânsito, Da Matta (2010) se reporta assim:

Na qualidade de pedestres e de ciclistas, os usuários do espaço público sentem-se agredidos, inferiorizados e subordinados à lógica selvagem e agressiva do trânsito. Tal lógica se manifesta na força bruta, no poder da velocidade (inclusive quando elas obrigam a fugir ou correr), no valor, no prestígio e no tamanho dos veículos que, na mentalidade dos brasileiros em geral, e dos capixabas em particular, são os verdadeiros donos ou (patrões) do trânsito e os principais atores desse sistema: os automóveis, os ônibus e os caminhões, essas máquinas com quatro rodas, motores mais potentes, lataria mais elaborada, maior peso e densidade, custo e, obviamente, as que ocupam o maior espaço. De fato e de direito, a concepção corrente é de que as ruas não somente foram desenhadas e construídas para eles, mas que são deles no sentido brasileiro do ser como pertencer ou ser subordinado a alguma coisa ou a alguém (DA MATTA, 2010, p. 69-70).

Associando a questão do autor da crônica ao referir-se a Apolo, realmente os motoristas quando estão ao volante sentem-se como os heróis, poderosos, querem brilhar. O usuário tem sua sensibilidade aguçada para o estilo irracional e agressivo de dirigir. Primeiro porque está em geral só e sem proteção do veículo que não lhe serve de couraça, armadura ou trincheira.

Depois, porque não tem nenhuma capacidade de revidar à altura de seus perseguidores e agressores. Com isso, tendem a acentuar o comportamento dos motoristas, deixam de lado a presença de todos os atores que também fazem parte do mesmo cenário, ou seja, de seu próprio comportamento ilegal e malandro nesta paisagem tão dramaticamente marcada por toda sorte de riscos, trapças e ilegalidades.

A capacidade de conviver com a diferença, sem falar na capacidade de gostar dessa vida e beneficiar-se dela, não é fácil de adquirir e não se faz nada sozinha. Essa capacidade é uma arte que,

SPADA, Einetes. Análise da crônica “A flor do asfalto” de Otto Lara Resende e a realidade do trânsito brasileiro, 2018, p. 152-161.

como toda arte, requer estudo e exercício. A incapacidade de enfrentar a pluralidade de seres humanos e a ambivalência de todas as decisões classificatórias, ao contrário, se autoperpetuam e reforçam: quanto mais eficazes a tendência à homogeneidade e o esforço para eliminar a diferença, tanto mais difícil sentir-se à vontade em presença de estranhos, tanto mais ameaçadora a diferença e tanto mais intensa a ansiedade que ela gera (BAUMAN, 2001, p.135).

Diante do cenário, é preciso praticar o respeito ao próximo, a tolerância e a gentileza no trânsito. São gestos simples que fazem a diferença. Acima de tudo respeitar o código de trânsito nacional.

Conclusão

No decorrer das leituras, percebeu-se que pode-se fazer a relação da crônica e os textos relatados nas obras *Fé em Deus e pé na tábua* e *Modernidade líquida*, pois de acordo com os autores dialoga-se sobre este tema tão polêmico que é o trânsito. Portanto:

A obra de Fé em Deus e Pé na tábua tem como alvo compreender a tradicional e significativa expressão. Frase vista nas carrocerias das carretas e cinzelada em nossos corações, essa fórmula configura a crença da divindade que nos protege, e na qual confiamos cegamente, pois ela representa totalidade do mundo e da vida aqui e no além (DA MATTA, 2010, p. 52).

Observa-se que o uso do verbo *respeitar*, aplicado a sinais, pessoas, pedestres e outros veículos no trânsito, revela o lado indeciso de uma sociedade que se recusa a encarar a igualdade como um princípio central da democracia como único valor capaz de ordenar situações da sociedade moderna.

De acordo com Da Matta (2010), nem tudo é negatividade ou autoritarismo inconsciente. Os brasileiros sabem que existe um código de trânsito nacional, sabe-se das regras, para tanto é preciso que as leis sejam disseminadas e discutidas todos os dias na sociedade, que os usuários as conheçam e assimilem.

Os motoristas devem ser conscientes de suas responsabilidades, bem como os pedestres. A incidência de acidentes só diminuirá quando a sociedade de modo geral se conscientizar e cada um no seu espaço cumprir com as regras impostas. No Brasil, até hoje toma a desobediência e a manipulação da lei como provas definitivas de superioridade social e política.

Referências

- ANDRADE, C. D. de. *Multitudinous heart: selected poems*: a bilingual edition. New York: Farrar Straus Giroux, 2015.
- BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- CAMILO, V. *Drummond*: da rosa do povo à rosa das trevas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- DA MATTA, R. da. *Fé em Deus, e pé na tábua, ou, Como e por que o trânsito enlouquece no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

SPADA, Einetes. Análise da crônica “A flor do asfalto” de Otto Lara Resende e a realidade do trânsito brasileiro, 2018, p. 152-161.

FELDMAN, B. *Noiva mecânica: crônicas ligeiras sobre rodas*. Belo Horizonte: Gutenberg Editora, 2014.

G1. *Diretor do Detran-MG entrega carteira de habilitação após acumular 120 pontos*. 18 jan. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/governo-manda-diretor-do-detran-mg-entregar-carteira-de-habilitacao-apos-acumular-120-pontos.ghtml>. Acesso em: 28 maio 2018.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA – IPEA. *Sistema de Indicadores de Percepção Social: Mobilidade Urbana 2ª edição - análise preliminar dos dados coletados em 2011*. Brasília, DF: Ipea, 19 jan. 2012.

NETTO, P. R. Diretor do Detran-MG que acumulou 120 pontos na CNH é exonerado. *Exame*, 8 maio 2018. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/brasil/diretor-do-detran-mg-que-acumulou-120-pontos-na-cnh-e-exonerado/>>. Acesso em: 28 maio 2018.

OLIMPIO, R. M. O texto poético em sala de aula: para além do dizível. *Revista Athos & Ethos*, v. 5, p. 167-177, 2005.

RESENDE, O. L. A flor do asfalto. In: _____. *Bom dia para nascer: crônicas publicadas na Folha de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.p.68.

SPADA, Einetes. Análise da crônica “A flor do asfalto” de Otto Lara Resende e a realidade do trânsito brasileiro, 2018, p. 152-161.

**“MINHAS QUERIDAS FILHAS, ESSES DOIS THESOUROS DE MINH’ALMA”:
O AMOR MATERNO EM JOSEFINA DE NEUVILLE (1823-1889)**

Autora: Elen Biguelini (CHSC-UC)

RESUMO: Em 1823, nasceu no Rio de Janeiro Josefina de Neuville. Embora brasileira, foi em Portugal que passou a maior parte de sua vida, tendo acompanhado uma tia a Lisboa durante sua infância. Nesta cidade se casou com um francês que desconhecia, de quem se separou. Suas *Memórias da minha vida: recordações das minhas viagens* relatam os mais conturbados eventos de sua vida. Ainda que a maternidade não seja o tema central dos relatos de D. Josefina, o amor materno e o desejo de defender as filhas de uma vida tão sofrida quanto à dela permeiam todo o texto. O nascimento das filhas é descrito nestas memórias como um bem, uma salvaguarda das situações impostas a D. Josefina ao longo de sua vida. Este texto pretende, através de uma análise baseada na crítica literária feminista de Gubar e Gilbert (1984), da história das mulheres, assim como dos estudos de gênero, compreender não apenas o que a autora afirma sobre a maternidade em suas *Memórias*, mas também, o quanto suas opiniões sobre o assunto foram marcadas pela sociedade em que viveu D. Josefina.

Palavras chave: História das mulheres; Josefina de Neuville; mulheres que escrevem; século XIX.

Introdução

A memorialista Josefina de Neuville, nascida no Rio de Janeiro, mas erradicada em Portugal, escreveu seu livro *Memórias da minha vida: recordações das minhas viagens* em 1864, para suas filhas. O texto é tanto um relato de sua vida, no qual alguns dados foram colocados erroneamente ou propositalmente de forma enganosa, quanto uma justificativa moral perante a sociedade portuguesa. A maternidade não é a temática mais importante do texto (esta seria o amor), mas é uma das escolhidas por sua autora, sendo o objetivo de seus dois volumes a educação de suas filhas, protegendo-as da mesma sociedade que a excluía.

Josefina de Neuville

Josefina de Neuville nasceu em 31 de outubro de 1826 no Rio de Janeiro. Seus pais, J. Geant Neuville e Lambertine Lassence haviam se mudado para o Brasil apenas quatorze meses antes do nascimento da menina. Com a chegada de um irmão, a mãe faleceu (próximo ao parto, provavelmente em consequência desse). Com cerca de cinco anos de idade a pequena Josefina foi levada por uma tia, Madame Clementine Levaillant, modista da rainha, para Lisboa. Por essa foi criada e enviada para uma escola religiosa na França, o *Sacré-Cœur* de Paris, onde se apegou as freiras, que a protegeram quando sofreu uma tentativa de estupro por parte do tio Lassence. Adolescente, retornou ao Brasil para uma estada de dois ou três anos na casa do pai e de uma irmã recém-casada. Retornou a Portugal e foi mal aceita pela tia, que a tratava mal desde o dia em que ela fugira do tio em Paris.

Acabou sendo obrigada a se casar com Francisco Populaire, um francês que a levou a França e a outros países por quais passou a trabalhar. A união a deixou muito triste, demonstrando

BIGUELINI, Elen. “Minhas queridas filhas, esses dois thesouros de minh’alma”: o amor materno em Josephina de Neuville (1823-1889), 2018, p. 162-170.

traços de depressão que se confundem com a espera de uma criança. Grávida e separada do marido, ela resolve retornar ao país que escolheu seu coração, Portugal. Em Lisboa conhece o amor de sua vida, Henrique Pires (?- 1854), que falece após o nascimento de outra filha. Após a morte do amante, Neuville fica sob o amparo de Manuel Pinto da Fonseca, o Monte Cristo (1804-1855), mas intrigas de seus conselheiros, uma viagem que o leva a França, bem como sua morte durante esta viagem, colocam novamente a autora em necessidades. Neuville inicia então um relacionamento com o que seria posteriormente visconde da Nogueira, Jacinto Augusto Sant'Ana e Vasconcelos Moniz de Bettencourt (1824-1888). O namoro inicia bem, mas eventualmente ele a maltrata, culminando numa tentativa de bater em suas filhas. Assim, a autora se separa do futuro visconde e pede auxílio ao advogado António Augusto Coelho de Magalhães (1815-1870). Com a vista desse senhor, a memorialista afirma não mais ter visto o amante anterior, propondo assim ter esse sido um terceiro amante. D. Josefina faleceu em 22 de março de 1889²⁷, em sua casa na Rua da Rosa, nº230, 3º andar.

D. Josefina teve duas filhas durante sua vida: Clementina de Neuville, nascida em Bruxelas em 18 de novembro de 1848²⁸, casada com Francisco Gonçalves de Sousa em 1866 e D. Maria Henriqueta de Neuville, nascida em Lisboa no dia 4 de fevereiro de 1851²⁹, casada em primeiras núpcias com José Caetano Cardoso em 1873 e posteriormente com Caetano José de Oliveira Roxo, com quem emigrou para o Brasil, tendo falecido em São Geraldo, Minas Gerais em 15 de julho de 1934.

A maternidade no século XIX

O papel feminino mais importante para o século XIX era o ser mãe. Assim, a maternidade tornava-se para além de uma necessidade, a forma pela qual sua educação era moldada e o modelo pelo qual a feminilidade era construída. Uma contemporânea de D. Josefina de Neuville, a condessa de Alva, D. Mariana Vicência de Souza Holstein (1724-1829), em cartas para a sua filha, detalha alguns eventos relacionados à maternidade, tais como o parto, os nascimentos e perdas de diversas suas conhecidas. Nestas cartas a condessa descreve a gravidez como uma ‘esperança’ e, posteriormente, um ‘trabalho’ (Cf. BIGUELINI, 2017). Segundo Maria Antónia Lopes, com o nascimento do primeiro filho, o casal “adquir[e] novos papéis sociais e altera-se completamente a percepção que deles se tem” (LOPES, 2011, p. 154). Ou seja, a função social não apenas da mãe, mas também do pai, modifica-se perante a sociedade. Segundo a historiadora portuguesa, o parto

²⁷ANTT, Registo de óbito da freguesia de Encarnação. Óbitos, Livro 21o, fl. 9 e 24v (corrigido).

²⁸O registo civil de seu nascimento indica seu nome como Josephine Populaire, filha de Josephine Neuville e François Populaire. "Belgique, Brabant, registres d'état civil, 1582-1914," database with images, *FamilySearch* (<https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:S3HT-XXJS-63B?cc=1482191&wc=ST2Y-VZ9%3A966896201%2C967134401> : 22 May 2014), Brussel>Geboorten 1848 > image 469 of 568; BelgiëNationaalArchief, Brussels (Belgium National Archives, Brussels)

²⁹ANTT, Registo de nascimento da freguesia de Encarnação. Nascimentos, Livro 22b, fl. 327v.

BIGUELINI, Elen. “Minhas queridas filhas, esses dois tesouros de minh’alma”: o amor materno em Josephina de Neuville (1823-1889), 2018, p. 162-170.

era feito no próprio lar materno, um “acto de mais pura privacidade, quase sempre reservado a mulheres” sendo que intervenção médica só acontecia quando havia algum problema com a mãe ou o bebê e apenas nas classes superiores (LOPES, 2011, p. 154). Assim, o nascimento era algo privado, reservado à grávida e suas familiares mulheres.

Então, era função feminina casar para poder ter filhos e manter-se casta para que o casamento e os filhos fossem legítimos. Além disso, o pouco que recebiam as mulheres de educação servia para educar os filhos, como se observa no manual de conduta de Maria Amália Vaz de Carvalho, de finais do século: as “mães são sempre e em todos os casos as melhores educadoras do sentimento e do carácter de seus filhos.” (CARVALHO, 1895, p. 158)

Desta forma, toda a educação das mulheres voltava-se para o ser mãe e devido a isso, a maternidade se reflete em todas as formas de autoria feminina; sejam os romances, sejam as memórias, como aquela aqui analisada.

Maternidade e amor materno em Josefina de Neuville

As *Memórias* de Josefina de Neuville foram escritas, segundo sua introdução, para suas filhas. A autora afirma:

Outra idéa se juntava tambem ao meu desejo de realizar este esboço de livro da vida; é que minhas filhas por elle aprendessem de sua mãe a coragem que é preciso para lutar com as adversidades do mundo, com a as afflicções que d’ellas surgem, e finalmente com a esperança viva, e confiança animada, que as boas christãs devem depositar em Deus. (NEUVILLE, 1864, Tomo 1, x).

Assim, por meio do texto, a memorialista pretende prevenir e educar suas filhas contra os males do mundo. Observa-se ao longo do texto que são, na verdade, uma justificativa de suas ações perante a sociedade lisboeta. Isto, no entanto, não retira a demonstração do amor materno presente em toda a obra.

O sentimento maternal aparece não apenas naquele descrito pela memorialista sobre suas filhas, mas também com as duas figuras maternas de D. Josefina: a mãe D. Lambertine Lassence Neuville e a tia Madame Clementine (Lassance) Levaillant.

Em 30 de agosto de 1830³⁰, quando Josefina de Neuville tinha apenas quatro anos, sua mãe faleceu aos 44 anos no parto da filha mais nova, Elizabeth (1830-1859). A perda de sua mãe apresenta uma grande mudança na vida da jovem criança, não apenas pelo falecimento desta figura importante na sua criação, mas também pela substituição da mãe, primeiro por uma escrava amante de seu pai, depois por uma francesa, Carlota, que cuidou da educação dos filhos de Neuville, e posteriormente, pela tia Clementina Levaillant, que a levou para Lisboa.

Segundo D. Josefina, o relacionamento entre os pais havia piorado perante o nascimento da filha de uma de suas escravas:

³⁰Arquivo da Cúria do Rio de Janeiro, Registros de óbito da Igreja de Candelária, Livro 14-o, fl 385v.

D'esse dia fatal, minha mãe não depositou tanta confiança em meu pae, e não tardou muito que ella não soubesse algumas verdades, que a mortificaram, mas que pela bondade de seu coração, ella soffreu até seu ultimo suspiro com a resignação de uma santa (NEUVILLE, 1864, Tomo I, 1).

Assim, o nascimento da filha Elizabeth teria sido um esforço muito grande:

[o]s desgostos que depois de alguns annos minha mãe tinha tido, não a deixaram resistir aos soffrimentos de seu parto doloroso; subiu ao ceo, aonde de certo recebeu a recompensa de suas virtudes, de seus martyrios, seu amor e resignação!(NEUVILLE, 1864, Tomo I, 2).

A figura materna é vista então de forma idealizada, como um modelo perfeito feminino, repleto de virtudes e que sobrevive os 'martírios', ou seja, a injustiça de ser uma mulher traída pelo marido e ter sido deixada de lado por uma escrava (que no texto racista de D. Josefina, significaria uma inferior). As figuras maternas posteriores não são diretamente comparadas com esta figura ideal, mas acabam sendo vistas como 'más mães' por não alcançarem este grau de perfeição materna e não exibirem as características desta senhora, como a caridade e o carinho.

Após a perda da mãe, com uma carta da tia Clementina Levaillant, o pai decidiu enviar Josefina para Lisboa, para ser confiada a esta senhora, que a trataria como sua própria filha. Sobre os primeiros anos da estada na casa de sua tia, D. Josefina afirma:

Minha tia levava-me a toda a parte com ella, fosse a Cintra, ou a Mafra, ou a outro qualquer divertimento. Assim passei dias felizes, sem lagrimas, e sem penas! querida de todos da casa, que para estarem sempre bem com meus tio(sic), bastava fazerem-me festas e caricias, e estarem no meu agrado; eu era (*L'enfantgâté*) sobretudo de M.elleIsaure, que gostava muito de mim.!(NEUVILLE, 1864, Tomo I, 8).

Além da amizade dos tios, tinha uma boneca, Georgette e duas amigas locais, Maria e Joanna. Com brincadeiras, entre elas a de se vestir de Rainha com os tecidos usados pelas costureiras de sua tia, passava o seu tempo. Durante todo este período, D. Josefina é tratada como filha de sua tia e olha para esta com carinho, pois ela apresenta as mesmas características da mãe e a trata com carinho. Mas as brincadeiras iniciaram a irritar sua tia, que escolheu levá-la para a casa do Tio Lassence, em Paris, onde ela acompanhou suas duas primas para o Colégio *Sacré-Cœur* de Confrans. A estada em Paris e um posterior 'ataque' (a autora afirma que um 'phantasma' entrou em seu quarto, mas os leitores conseguem perceber nas entrelinhas do texto que fora uma tentativa de estupro do tio), transformam a relação com a tia, embora D. Josefina só tenha percebido realmente a diferença do tratamento recebido por sua tia quando, com cerca de 15 anos, visita o Brasil e é muito maltratada pela tia em seu retorno.

Após os anos de estudo em uma escola católica em Paris, a casa da tia em Lisboa, um local onde diversas jovens francesas eram empregadas como costureiras e abertamente discutiam sobre seus namorados, era um choque para a moralidade da jovem recém-crismada e doutrinada nas mais moralizantes regras da religião católica. Assim, ela afirma:

BIGUELINI, Elen. "Minhas queridas filhas, esses dois thesouros de minh'alma": o amor materno em Josephina de Neuville (1823-1889), 2018, p. 162-170.

Passar do *Sacré-Cœur* para uma casa d'aquellas, aonde se vivia em continuas intrigas, a quem me havia de confiar, com quem desabafar os soffrimentos do meu coração, quem me comprehenderia?... Se as pessoas que lerem esta minha historia condemnarem algum acto da minha vida, que se recordem d'esta transição; então certamente comprehenderão que eu educada no *Sacré-Cœur*, não podia...oh! não, não podia viver em casa de M.me Levaillant... (NEUVILLE, 1864, Tomo I, 35).

A memorialista, tendo escrito suas memórias 10 ou 15 anos após os acontecidos, comenta com seus leitores que uma vida regrada segundo os preceitos ensinados na escola em que frequentara não poderia habitar uma casa como aquela de Clementina Levaillant. A vida em Lisboa se torna, então, insuportável para a jovem Josefina, que se vê como moralmente superior a tia e suas modistas.

Quando retornou de sua visita ao Brasil, com cerca de 18 anos (ela afirma ter sido antes dos 16, no entanto, comparando os acontecimentos com a data de seu casamento, presume-se que ela tenha já cerca de 18 ou 20 anos quando visita seu país natal), D. Josefina principia a perceber os ciúmes de sua tia para com sua pessoa, especialmente relacionada a forma como era tratada por Sr. Martin, contador da tia e possivelmente seu amante.

Em casa de Mme Levaillant passei uns dias tristes, uns dias mortos, que eu não sabia se vivia, senão quando presencava as scenas que inha tia fazia as francezas; eu acostumada a doçuras, era-me penoso tudo que via, mas como não podia dar remedio calava-me. A minha vida parecia a de uma pessoa que tinha estado nas mais altas regiões celestes, alumiada pelos raios de sol, e que de repente se precipitava n'um profundo abysmo; tudo o que ali via era me incomprehensível em uma palavra estava como vendida, não ousava fazer um movimento, acabar uma phrase, soltar um ai! porque ali ninguem me comprehendia, só o Sr. Martin; mas esse mesmo estava *martyrisado*, soffria bastante, e eu não devia contribuir para o augmento de suas pennas narrando-lhe a dôr de minha alma; soffri!! e só uma pessoa de sentimentos pondo-se no meu caso o pode avaliar!... Do *Sacré-Cœur* para casa de Mme Levaillant! Oh!.. (NEUVILLE, 1864, Tomo I, 78).

Tratada como uma estranha pela tia, a autora “[c]omprehend[eu] que a [sua] posição estava mudada” (NEUVILLE, 1864, Tomo I, 79). D. Josefina se via duplamente reduzida perante a sociedade: de frequentadora da baixa core carioca, tornara-se a sobrinha da costureira da Rainha; ou seja, da baixa aristocracia do Rio de Janeiro, à classe trabalhadora lisboeta. Ao mesmo tempo, a tia mudou sua posição daquela que a recebera após a perda da mãe e passou a ser tratada uma estranha, tratando-a com rancor que culminou em duas bofetadas proferidas na sobrinha por Mme Clementina e que trouxeram a polícia à casa. Sobre a primeira D. Josefina afirma:

Não lhe disse nada e tive força de supportar o meu sentimento não chorando n'aquella occasião, nem depois, que ella me podesse ver com os olhos inchados, e disse comigo, (...); principiarei a considerar Mme Levaillant não como minha tia, mas como uma severa madastra de bom género. ... (NEUVILLE, 1864, Tomo I, 99).

A partir desta primeira bofetada e durante toda a continuação de suas memórias, Madame Clementina Levaillant não é descrita como a tia que acolhera a jovem após a perda da mãe, mas sim uma mulher má, sem moral, que faria tudo pelo seu bem próprio, inclusive roubar o dinheiro da sobrinha enquanto ela convalescia de uma doença. A segunda bofetada foi mais grave, visto ter acontecido em uma escadapela qual a jovem Josefina caiu. O Sr. Martin recomendou que a jovem

BIGUELINI, Elen. “Minhas queridas filhas, esses dois thesouros de minh'alma”: o amor materno em Josephina de Neuville (1823-1889), 2018, p. 162-170.

pedisse perdão a sua tia, mas ela se recusou. O orgulho ferido de D. Josefina se apresenta por diversas vezes e ela não pede o perdão da tia, pois passa a se sentir superior a ela, suas costureiras, e todos aqueles que frequentam a casa de Madame Levaillant. Neuville afirma que “estou resolvida a tudo, tudo, mas nunca a abaixar-me a minha tia. Isto que me podem tomar por soberba, é porque me acho offendida gravemente” (NEUVILLE, 1864, Tomo I, 102).

Josefina de Neuville percebe, a partir deste momento, a maldade de sua tia. A figura materna que até então lhe tratava com carinho, preocupada em dar-lhe uma educação superior (poucas mulheres da primeira metade do século XIX tiveram a possibilidade de estudar em uma escola, quem dirá francesa), tornava-se a vilã da vida da sobrinha:

Oh! eu chorei bastante diante de um ente que possuía um coração de insensibilidade; se elle fosse susceptível de se ressentir de alguma compaixão, mover-se-hia na presença do soffrimento de uma jovem sem mãe, sem pae, sem mais parentes ou amigas em quem se podesse confiar; só entregue ás suas bondades, aos carinhos d’ella, irmã de minha mãe!!! Oh! e aquelle coração não se saciava de prazer senão quando me fazia chorar! não sentia felicidade senão quando com os seus sardónicos risos augmentava um vivo e profundo sentimento! Meu Deus! quanto passei de amargura n’essa casa! se n’ella eu tivesse commettido alguma falta a justiça divina me perdoaria pelo que soffri! e nunca ousei blasfemar ou lançar maldição sobre aquella casa infernal.
Uma criatura, por muita estudada maldade, ou por muita bondade no coração, n’este singular extremo perde muito na sociedade; a maldade arruina esta mesma, a bondade demasiada torna-se lhe nociva e até perigosa ao possuidor de tal dote mal estimado e comprehendido. (NEUVILLE, 1864, Tomo I, 105).

O claro ressentimento com a tia se torna frequente ao longo do livro, especialmente quando D. Josefina tem necessidades e pede o auxílio da tia, como após a separação do marido, quando Clementina Levaillant se recusa a receber a sobrinha ou na frequente presença das costureiras francesas na casa de Neuville, que não aceita a presença amoral destas. Enquanto vivia amancebada com Henrique Pires (presume-se Henrique José Pires Filho, que assina como padrinho de sua filha mais nova, Maria Henriqueta – provavelmente o verdadeiro pai desta menina), D. Josefina se vê como superior as jovens que escolham seus amantes pelo dinheiro e não pelo amor.

Mas para além da relação com sua tia, é a relação com suas duas filhas que se figura como a mais importante na obra de D. Josefina de Neuville. Como já referenciado, as memórias são dedicadas a elas. Maria Henriqueta e Clementina não são as personagens mais importantes do texto, mas os pontos da narração em que aparecem demonstram a sua importância na vida da autora. A filha mais velha, Clementina, nascera em Bruxelas três semanas depois que a memorialista havia deixado (amigavelmente) seu marido em Paris. Levou o nome da tia que a criara, “[e]ra uma prova de gratidão que eu dava áquella que fôra para mim na minha infância uma boa e extremosa mãe, e que infelizmente, poucos annos depois, se tornara para mim uma dura e cruel madrasta.” (NEUVILLE 1864, Tomo I, 197).

O nascimento da pequena é visto como uma nova esperança, “Deus, concedendo-me a creança que eu concebi no meio dos soffrimentos e dissabores, quiz dar um enlevo á minha alma,

BIGUELINI, Elen. “Minhas queridas filhas, esses dois thesouros de minh’alma”: o amor materno em Josephina de Neuville (1823-1889), 2018, p. 162-170.

um thesouro para o meu coração, e um consolo para todos os meus desgostos” (NEUVILLE, 1864, Tomo I, 197). Assim, a filha é a salvação da vida de privações e dores pelas quais havia passados até o momento. D. Josefina de Neuville via naquela “carinha redondinha” um “balsamo para tudo!” (NEUVILLE, 1864, Tomo I, 197-198).

A segunda filha nasceu enquanto D. Josefina vivia com o amor de sua vida e pai da menina, Henrique Pires. Maria Henriqueta provavelmente tenha sido escolhido por ser o feminino de Henrique, visto que este não podia figurar como pai da criança em seu registro, mas apareceu como padrinho, como já mencionado. Sobre a filha ela afirma: “[é] esta creança que eu adoro tando e que muita gente me tem acusado de não estimar. Estas pessoas é que não compreendem o verdadeiro amor de uma mãe.” (NEUVILLE, 1864, Tomo I, 251). É devido a menção do nascimento de sua segunda filha que D. Josefina descreve suas opiniões sobre a maternidade. Iniciando com o que seria uma justificativa da forma como tratava a filha mais nova:

A creança que não sabe, que não tem ainda a intelligencia precisa de conhecer um perigo, chora, e quer que lhe deixem brincar com um vidro em que as suas mãozinhas se podem ferir, e o corpo mutilar. Muitos dizem que é uma falta de amizade pegar-se-lhe este brinquedo; eu nunca o pensei assim, e negava-o á minha Mariquinhas, embora se desfizesse n’um pranto que me afligisse a alma, sem ter forças de o minorar, condescendendo com os absurdos desejos que a ignorância dá as creancinhas. (NEUVILLE, 1864, Tomo I, 252).

A criança é incapaz de compreender o perigo, assim, D. Josefina vê a necessidade de impedir que esta se machuque, ainda que cause o choro ou que seja observada pela sociedade como uma mãe má, afirmando que “[e]stupidas censuras estas, que se julgam hábeis a ajuizar do extremo que vae do peito d’uma mãe ao coração de uma filha!” (NEUVILLE, 1864, Tomo I, 252). Toda a memória de D. Josefina serve como uma justificativa, uma demonstração para a sociedade de que ela não cometera erros. Assim, a autora aproveita a descrição do nascimento da filha para legitimar suas atitudes como mãe perante uma sociedade na qual esta era a função primordial para a mulher. Continua: “O amor materno pode ser o mais dedicado, o mais extremoso, sem por esse motivo deixar de ser o mais humano e benefico aos proprios defeitos das creanças.” (NEUVILLE, 1864, Tomo I, 252).

Posteriormente, quando se separa de seu segundo amante, Jacinto Augusto Sant’Ana e Vasconcelos Moniz de Bettencourt (futuro visconde da Nogueira, 1824-1888), a memorialista descreve o amor materno como superior ao amor entre homens e mulheres: “[d]uas pessoas sabia eu, que me amavam sinceramente, e uma d’ellas podia té jural-o” (NEUVILLE, 1864, Tomo II, 180). Assim, é a forma violenta com que este amante tratava suas filhas (em especial Maria Henriqueta - filha do falecido Henrique) é o golpe final do romance: “[t]udo teria perdoado a este homem, menos o seu orgulho que me suffocava, a sua vaidade que me constrangia, e sobretudo, as pancadas na minha Mariquinha!” (NEUVILLE, 1864, Tomo II, 202), que sentia “retinirem no meu coração” (NEUVILLE, 1864, Tomo II, 227).

BIGUELINI, Elen. “Minhas queridas filhas, esses dois thesouros de minh’alma”: o amor materno em Josephina de Neuville (1823-1889), 2018, p. 162-170.

Sua memória é finalizada lembrando a dedicação as filhas, mencionando sua dedicação a sua educação, pela escolha de uma preceptora (D. Guilhermina Ferreira) e uma mestra de piano (D. Delfina Adelaide Moreira) e pedindo a elas a continuada amizade a “minhas queridas filhas”, com um poema:

Eis a minha vida.
Adorando a Deus
Amando minhas filhas.
Indagando de Patraça e do Tasso.
Conversando com Lamartine
Imaginando com Lord Byron.
Contando com Victor Hugo.
Chorando abraçada a um retrato” (NEUVILLE, 1864, Tomo II, 257-258).

Conclusão

O texto de D. Josefina de Neuville foi escrito como defesa de si perante a sociedade. Assim, o tema central da vida feminina do século XIX se apresenta com importância no texto. A maternidade aparece nas *Memórias de Minha Vida* como uma idealização (relacionada à imagem da mãe); àquelas que usurpam este papel, em especial a tia, tornam-se vilãs. Suas filhas, por sua vez, são uma esperança de felicidade, àquelas que realmente a amaram, àquelas cujo amor a completa. *Suas queridas filhas* são a razão de suas ações e de sua obra.

Fontes

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Registo de óbito da freguesia de Encarnação. Livro 21o, fl. 9 e 24v (corrigido).

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Registo de nascimento da freguesia de Encarnação. Livro 22b, fl. 327v.

Arquivo da Cúria do Rio de Janeiro, Registros de óbito da Igreja de Candelária. Livro 14-o, fl. 385v.

Belgique, Brabant, registres d'état civil, 1582-1914, database with images, *FamilySearch* (<https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:S3HT-XXJS-63B?cc=1482191&wc=ST2Y-VZ9%3A966896201%2C967134401> : 22 May 2014), Brussel>Geboorten 1848 > image 469 of 568; BelgiëNationaalArchief, Brussels (Belgium National Archives, Brussels)

CARVALHO, M. A. V. de. *Arte de viver na sociedade*. Lisboa: Colares editora, 2003[1895].

NEUVILLE, J. de. *Memórias da minha vida: recordações das minhas viagens por Josephina Neuville dedicadas a minhas filhas oferecidas a ****. 2 volumes. Lisboa: Typographia do Panorama, 1864.

Referências

BIGUELINI, Elen. “Minhas queridas filhas, esses dois thesouros de minh’alma”: o amor materno em Josephina de Neuville (1823-1889), 2018, p. 162-170.

BADINTER, E. *O amor incerto: História do Amor maternal do século XVII ao XX*. Lisboa: Relógio D'água, 1986.

BIGUELINI, E. 'Tenho escrevinhado muito'. Mulheres que escreveram em Portugal (1800-1850). Tese de doutoramento em Altos Estudos em História. Universidade de Coimbra, Coimbra, 2017.

LOPES, M. A. As grandes datas da existência: momentos privados e rituais públicos. In VAQUINHAS, I. (Coord.). *História da Vida Privada em Portugal. A época contemporânea*. Lisboa: Temas e Debates, 2011.

LOPES, M. A. *Mulheres, Espaço e Sociabilidade: A transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII)*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.

VAQUINHAS, I. A família, essa 'pátria em miniatura'. In. VAQUINHAS, I. (Coord.) *História da Vida Privada em Portugal. A época contemporânea*. Lisboa: Temas e Debates, 2011.

BIGUELINI, Elen. "Minhas queridas filhas, esses dois thesouros de minh'alma": o amor materno em Josephina de Neuville (1823-1889), 2018, p. 162-170.

**UM SIMULACRO DE MODERNIDADE EM *MACHADO*, DE SILVIANO
SANTIAGO E *O PASSEADOR*, DE LUCIANA HIDALGO**

Autor: Everton Luis Bastos (UTFPR)

Orientadora: Prof^a Dr^a Naira de Almeida Nascimento (UTFPR)

RESUMO: Este trabalho busca apresentar uma leitura crítica sobre o processo de falsa modernização pela qual passou a cidade do Rio de Janeiro no início do século XX, tendo como plano de fundo os cirúrgicos olhares de Machado de Assis enquanto personagem da obra *Machado*, de Silviano Santiago, e de Afonso Henriques de Lima Barreto como protagonista fictício da obra *O Passeador*, de Luciana Hidalgo. Trata-se da reurbanização da capital federal, que implantou uma política com vistas a erradicar epidemias e embelezar seu espaço urbano. No entanto, procura-se esboçar nuances e vestígios de uma sociedade político-burguesa pautada a imitar um modelo francês da *belle époque*, mas que no fundo ainda está ambientada no atraso do preconceito, da exclusão, da discriminação e das desigualdades, uma vez que tais ações estavam vinculadas à classe dominante impregnada pelo desejo de expulsar a população explorada do centro, a qual observou seus barracões demolidos sem quaisquer indenizações. Isso os obrigou a buscar outros lugares para viver, tendo como destino principalmente os morros, onde foram construídos grandes barracões, os quais deram origem às favelas.

Palavras-chave: Modernidade. Machado. Lima Barreto. Simulacro.

Introdução

Na obra *Notas de Petersburgo de 1836*, de Nikolai Gógol, a capital da Rússia é um verdadeiro simulacro francês ambientado no séc. XIX. Também é possível perceber o mesmo efeito no trabalho de Silviano Santiago com a obra *Machado*, cuja narrativa traz, como pano de fundo, as trocas de correspondências entre Machado de Assis e Mário de Alencar, e na obra de Luciana Hidalgo, *O passeador*, cujo principal personagem é nada menos que Afonso Henriques de Lima Barreto. Ambas as obras mostram as ruas empoeiradas do centro, bem como as obras de abertura da Avenida Central imersa em desconstruções.

Historicamente, sabe-se que a transferência do regime monárquico para o republicano foi ameno, uma vez que a própria proclamação da República havia sido pautada por interesses militares. Além disso, não há notícias sobre manifestações populares no dia 15 de novembro de 1889, o que mostra que ocorreu, logicamente, uma notável exclusão de parte da população para atender aos interesses econômicos do país.

E como ocorreu na Paris de Haussmann, também o prefeito do Rio de Janeiro, Pereira Passos, transformará a cidade do Rio visando uma melhora por diferentes perspectivas. O principal objetivo de Haussmann foi transformar a arquitetura em um problema administrativo, destruindo, desta maneira, grande parte da cidade com o intuito de melhorar a circulação e haver acesso rápido a toda cidade. Com uma visão de modernidade, as ruas recebem iluminação e a antiga cidade recebe um contorno por anel viário, são criadas praças com monumentos que trazem a concepção

BASTOS, Everton Luis. Um simulacro de modernidade em *Machado*, de Silviano Santiago, e *O passeador*, de Luciana Hidalgo, 2018, p. 171-182.

de cenário e, além dos *boulevards*, também surge o *Carrefour* (rotatória). Portanto, a cidade passa por um intenso processo de transfiguração.

Contrariamente à reforma de Paris, esta, ambientada no Rio de Janeiro dos últimos anos de Machado de Assis e da época de Lima Barreto, se dá através de muitas e negativas críticas, uma vez que o prefeito da cidade derruba todos os cortiços e deixa grande parte da população sem moradia. Sendo assim, resta o morro, e é então que surgem as inúmeras favelas e seus problemas até os dias de hoje. Lima Barreto, em determinado momento da trama, reflete: “Vão-se os lençóis amarelados dos cortiços, os braços bem torneados das lavadeiras, o cheiro encardido dos operários. [...] A cada rua, ele se despede de fragmentos de um Rio que vem abaixo nesse caótico 1904”. (HIDALGO, 2011, p.8)

Havia de forma muito intensa uma vontade por parte da burguesia de tornar o Rio um ambiente europeizado. Tudo isso se deu através, segundo Sevecenko, de “uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade” (SEVECENKO, 1999, p. 30).

É possível notar o verdadeiro interesse da burguesia, uma vez que desvincula as classes baixas de seu percurso. Há, neste contexto, o anseio por ser europeu, cujo estereótipo aparecerá na música e na moda em geral. Era preciso afastar o atraso, e para isso deveriam ocorrer, além da destruição de antigos casarões, também a remodelação de ruas, obrigando a população pobre a procurar outro espaço, o que resultará na criação de subúrbios pela cidade

Segundo Marx:

A nossa época, a época da burguesia, caracteriza-se, entretanto, por ter simplificado os antagonismos de classe. A sociedade inteira vai-se dividindo cada vez mais em dois grandes campos inimigos, em duas grandes classes diretamente opostas entre si: burguesia e proletariado. (MARX, 1988, p.67).

O Brasil, além de dar à luz as diferentes classes sociais a partir de programas trágicos como a escravidão, também manteve refém a liberdade de parte da população. Nesse sentido, Machado, junto de sua aura irônica, será uma voz determinante para sua época, assim como Lima Barreto, que, ao contrário, teve uma vida amuada e por muitos anos esquecida.

Desta maneira, segundo Nestor Canclini:

Para que vamos ficar nos preocupando com a pós-modernidade se, no nosso continente, os avanços modernos não chegaram de todo nem a todos? Não tivemos uma industrialização sólida, nem uma tecnificação generalizada da produção agrária, [...] o modelo de espaço público onde os cidadãos conviveriam democraticamente e participariam da evolução social. (CANCLINI, p.24).

Esta fala de Canclini resume exatamente o principal ponto a ser discutido neste artigo, uma vez que a luta em forma de literatura renderá inúmeras possibilidades de se entender alguns processos de nossa construção social.

BASTOS, Everton Luis. Um simulacro de modernidade em *Machado*, de Silviano Santiago, e *O passeador*, de Luciana Hidalgo, 2018, p. 171-182.

Machado: O intelectual solitário

Machado, no romance de Silviano Santiago, é um escritor que vive seus últimos anos de forma a sobreviver em meio a um país herdado por confusões pela passagem da monarquia para a república. Além disso, perpassa por inúmeros impropérios que surgem diariamente pela expoente reconstrução da cidade do Rio de Janeiro. O autor de *Memórias Póstumas* dialoga com personagens de seu tempo, a exemplo de Carlos de Laet, Mário de Alencar, filho de José de Alencar e Joaquim Nabuco. Seus passeios pela cidade são tímidos, tristes e enlutados pela perda de sua esposa Carolina.

Vivendo em meio a uma nação com pensamento escravocrata, Machado permanece equidistante do novo processo da república que caminha a passos contínuos para uma reestruturação cada vez maior na política no país. Entretanto, junto a isso, percebe e faz parte de todas essas derrubadas por que passa sua cidade natal, estando, de certo modo, do lado oposto dessas reformas e preferindo a velha cidade colonial.

Da obra *Machado*, pode-se tirar a seguinte referência: “Como clown tropical atrevido, o prefeito do Distrito Federal, o engenheiro Pereira Passos, imita as diabruras do barão Haussmann, o artista da Demolição que, em plena Paris medieval, abriu amplas avenidas e *faubourgs*”. (SANTIAGO, 2016, p.55)

A erudição com a qual se assemelha Machado direciona a leitura para um modo mais objetivo de entender o contexto de sua época, embora se tenha a ideia de que sua vida e obra são a cada momento compêndios cheios de mistérios e conotações indecifráveis. Por outro lado, um dos combustíveis para a produção desta obra, segundo o próprio Santiago, está em compreender qual a relação entre a genial produção literária machadiana com suas convulsões e epilepsia. Qual foi, afinal, sua relação com os dicionários de medicina?

Esse Machado tem relação íntima com Mário de Alencar, ao qual dá a possibilidade de entrar para a Academia Brasileira de Letras, vencendo a eleição contra o então afamado escritor cearense Domingos Olímpio. Desta feita, Mário traz consigo grandes perturbações, principalmente relacionadas à condição de sua saúde, que se relaciona com a do mestre, uma vez que começa também a apresentar um quadro epilético na época. A doença fará com que ambos troquem infinitas cartas, as quais serão o pontapé inicial para a construção do romance, daí a estratégia em chamá-lo de romance documental de sobrevida, pois narra, ficcionaliza, inventa, recria e reaproxima momentos tanto reais como imaginários, compreendendo principalmente a relação entre o sujeito e seu próprio tempo, sendo este um comboio desarmônico, pois reduz a sociedade cada vez mais à sua miséria.

Lima Barreto: *O passeador*

Na obra de Luciana Hidalgo, ao lado desse passeador há uma silhueta chamada Sofia que o segue através do movimento de derrubada de uma cidade inteira. Afonso é o sujeito que a tudo critica e percebe o que ninguém consegue perceber. Está em todos os lugares, caminha sem um destino certo e se encontra sempre com a sombra desta menina que aos poucos se concretiza. Ambos se cruzam e se perdem. Ele inventa personagens e histórias em meio a uma época instável reconstruída literariamente. É notório perceber, a partir de certo ponto do romance, que Afonso deixa seu papel de *flanêur* e representa metaforicamente um passeador, enquanto Sofia, com seu jeito enigmático começa a observá-lo, tornando-se, portanto, a *flanêur* deste passante. Há, neste aspecto, uma inversão de papéis. O que representa Afonso, por uma perspectiva de “observado”? O que representa Sofia, que em certos momentos parece ser ficção e em outros, real?

Em meio ao enredo, tem-se por desventura a projeção de uma modernização aos trancos e barrancos. “as solas quase transparentes denunciam o *flâneur* engolido pelas ruas. Faz do paletó um montinho, deixado num canto, e senta numa escada de madeira junto ao livro escolhido para o entardecer”. (HIDALGO, 2011, p.14).

Sofia, inspiradora e misteriosa, esbarra em Afonso, sempre tão passageiro nas cenas, tanto com relação ao passado como no presente, sobre grandes canteiros de obras, e bastou uma distração para perdê-lo de vista. *O Passeador* apresenta aspectos sinestésicos de pedreiros a darem início ao trabalho de abertura da Avenida Central. Sofia acompanha de longe a névoa de poeira erguida pelos pés velozes de Afonso, ao mesmo tempo em que um registro grave da construção ecoa em seu tímpano. “Ela não deveria estar aí, mas gosta de aí estar [...] pode vislumbrar os bastidores da metamorfose da cidade, o momento em que o presente trapaceia o passado. E entende por que Afonso e Tiago tanto criticam essa trapaça travestida de modernização”. (HIDALGO, 2011, p.16). Dentro do suspeito progresso, o prefeito Pereira Passos baixou decreto proibindo que se cuspa ou se escarre nos meios de transporte. Outra lei impedirá que se ordenhem vacas na rua. Vira-latas são recolhidos com destinos duvidosos. Mendigos são varridos das ruas. Ume saneamento geral muito oportuno, mas há, paralelo a isso, o sacrifício da população humilde em toda essa imposição de civilidade.

Encontra-se, ao fim, com três conhecidas personagens da ficção brasileira: Isaías, de *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, que, exaltado, acha que a questão racial está na origem de toda a angústia do autor; Policarpo, de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, que lamenta em Afonso o excesso de utopia, o mesmo idealismo que o levou a, no romance, ser internado no hospício e, por último, Gonzaga, de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, que não tem o tom acusatório dos outros personagens, apenas comenta humildemente a solidão de Afonso, a opção pelo celibato e todo seu sacrifício pela literatura. E em seguida, Afonso percorre algumas quadras

BASTOS, Everton Luis. Um simulacro de modernidade em *Machado*, de Silviano Santiago, e *O passeador*, de Luciana Hidalgo, 2018, p. 171-182.

da Avenida Rio Branco, pensa de que servem as noções de tempo e espaço, dados reais e ficcionais, pessoas e personagens, percebe Sofia. Segue adiante, trôpego num caminho onde as costuras imaginárias entre passado, presente e futuro parecem para sempre desfeitas.

As reformas do Rio de Janeiro no início do século XX

“A rua em derredor era um ruído incomum,/ longa, magra, de luto e na dor majestosa,/ Uma mulher passou e com a mão faustosa/ Erguendo, balançando o festão e o debrum”. Estes versos citados são do poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867), e trazem à tona a construção de um ambiente urbano pautado por um processo de modernização. A relacionar-se com o Brasil, é importante saber que o Rio de Janeiro, cuja trajetória de construções e desconstruções vem sendo discutida neste trabalho, nem sempre foi considerada como a Cidade Maravilhosa.

Pereira Passos foi prefeito do Rio entre 1902 e 1906, e antes de suas reformas a cidade era conhecida como “Porto Sujo” ou “Cidade da Morte”, pois a falta de infraestrutura sanitária trouxe variados tipos de doenças, como a febre amarela e tuberculose, por exemplo. Com a grande quantidade de imigrantes europeus chegando e de escravos semilibertos, houve uma taxa de crescimento de 95% entre o final do séc. XIX e início do séc. XX. Sendo assim, a população aumentou pela metade em muito pouco tempo.

Em decorrência disso, tanto o prefeito Pereira Passos como também o governo federal de Rodrigues Alves iniciam seus projetos de modernização da cidade. Tal iniciativa ficou conhecida como “Bota-abaixo”, com a demolição de casas, principalmente de cortiços que aumentavam com a chegada de imigrantes.

Tal modernização excludente é o estopim para o surgimento das primeiras favelas do Rio de Janeiro, pois a população mais pobre, ao ser expulsa de seu local na região central foi, de modo cruel, obrigada a subir o morro e ainda permanecer próxima de seu trabalho. A reforma, em resumo, significou a separação de classes sociais e criou uma modernidade falseada na discriminação e exclusão de parte da população que vivia à margem, tudo isso em nome de um embelezamento urbano e da higiene.

As políticas de saúde foram conduzidas pelo médico e sanitarista Oswaldo Cruz, cujo projeto de campanha de vacinação culminou na Revolta da Vacina, em 1904. Contudo, houve, no final do séc. XIX, um registro de cinco mil mortes por febre amarela e após a vacinação, apenas quatro casos.

A reforma trouxe pontos positivos e negativos, pois combateu naquele momento a insalubridade a que tantos eram submetidos, principalmente na região portuária, uma vez que uma das causas para que isso tenha acontecido foi de inserir o país no mercado internacional. Além disso, havia os interesses de oligarquias que dominavam na época. Porém, a reforma teve seu revés

BASTOS, Everton Luis. Um simulacro de modernidade em *Machado*, de Silviano Santiago, e *O passeador*, de Luciana Hidalgo, 2018, p. 171-182.

e seus pontos negativos pela forma como foi planejada, de modo incompleto e excluindo a população mais pobre. Por fim, o prejuízo está sendo percebido até os dias atuais.

Segundo André Nunes de Azevedo (2003), houve divergências entre os planos de urbanização do Rio de Janeiro, um promovido pelo presidente da República e o outro pelo então prefeito Pereira Passos. A reforma pelo governo federal operou-se com o objetivo de modernizar o porto, uma vez que era a porta de entrada e saída do desenvolvimento técnico e econômico do país. Por outro viés, a reforma de Pereira Passos trará uma hegemonia e exclusão de uma parcela da população que morava principalmente nos cortiços. Desta forma, é importante ressaltar que não há a possibilidade de ir contra uma reforma de higienização e saúde para todos, contudo, a maneira como ela foi esboçada é que causa grandes preocupações.

Grande parte da repercussão desta reforma foi reconstruída por nomes da literatura brasileira, como nos escritos de João do Rio, “Repórter da pobreza na cidade”, também na obra *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, romance naturalista de 1890, o qual ambienta a exploração e a vida precária dos moradores dos cortiços cariocas no final do séc. XIX. Além destes, há principalmente os nomes aqui estudados, Machado de Assis, intelectual de sua época e crítico das ideias republicanas, e Lima Barreto, observador da sociedade desta Primeira República, com grandes reflexões sobre as metamorfoses pelas quais passou a cidade do Rio de Janeiro.

Sobre a Modernidade: Os homens das multidões

Segundo Octávio Paz:

A modernidade é um conceito exclusivamente ocidental e não aparece em nenhuma outra civilização. O motivo é simples: todas as outras civilizações postulam imagens e arquétipos temporais, dos quais é impossível deduzir, inclusive como negação, nossa ideia de tempo. O vazio budista, o ser sem acidentes nem atributos do hindu, o tempo cíclico do grego, do chinês e do asteca ou o passado arquetípico do primitivo são concepções que não têm relação com nossa ideia do tempo. (PAZ, 1974, pgs. 43-44)

Considera-se, pelo viés acima exposto, que a modernidade é um conceito propriamente ocidental, uma vez que abrange, na sua máxima, as chamadas divergências do tempo e espaço do homem moderno. A modernidade e os processos de modernização, assim como o tão impróprio prefixo “pós” para a modernidade que surge como a querer defender algo que sucede o que ainda nem chegou, faz com que diferentes questionamentos surjam.

Diferentemente da dicotomia de significação do “pós”, um dos principais nomes a questionar e colocar na sua literatura a face da modernidade que chega vestida de multidão será o americano Edgar Allan Poe, na obra “O homem da multidão”, cuja narrativa se constrói a partir de um sujeito, o próprio narrador da história, que se senta num café na cidade de Londres e coloca-se a

BASTOS, Everton Luis. Um simulacro de modernidade em *Machado*, de Silviano Santiago, e *O passeador*, de Luciana Hidalgo, 2018, p. 171-182.

observar a multidão que caminha do lado de fora. Este narrador passa o seu tempo a identificar as pessoas pelos seus tipos e jeitos até chegar a noite. A partir deste momento, se detém a observar um homem decrépito, com quase setenta anos de idade, e sai do café com a insistência de seguir o homem que perambula por esta multidão sem um destino final. Nesta relíquia escrita por Poe, é possível estabelecer uma crítica em que o autor identifica o velho como a antiga Europa e seus velhos costumes enraizados, pois ser moderno também é uma preocupação do escritor, uma vez que isso representa certa inquietação com a própria identidade nacional.

Edgar Allan Poe, antes mesmo de Baudelaire, seu primeiro tradutor para o francês, já explora a temática do espaço urbano. Há a chamada explosão demográfica das cidades, principalmente Londres e Paris, surgindo, então, o ambiente urbano moderno. Estas mudanças são registradas na literatura da época. É nesta ordem da narrativa que se pode situar um segmento do enredo de “O homem da multidão”, de Edgar Allan Poe: “Um desvio de rota levou-nos a uma praça brilhantemente iluminada e transbordante de vida. As antigas maneiras do estranho voltaram a aparecer”. (POE, 1999, p.135).

Aqui, pode-se fazer um paralelo com o personagem Afonso, de *O Passeador*. No entanto, ele é o observado em um espaço de transformações urbanas, incluindo aqui a luz elétrica que começa a tomar o espaço dos combustores à base de gás:

Pois vejam vocês, todas essas nossas tradições estão com os dias contados. Tudo isso está prestes a acabar com a tal da iluminação elétrica, que já vem ganhando espaço aqui pelo centro. As companhias estrangeiras não param de chegar e vão se estabelecendo por aí sem o menor controle. Já soube que a tal da avenida Central vai ser ladeada por alguns postes com essas novas luminárias. É mais uma rasteira dessa tal de modernidade, que pouco a pouco acaba com nossos valores mais bonitos e antigos...(HIDALGO, 2011, p. 137)

São estas as palavras de Tiago com a reprovação da chegada da luz elétrica à cidade. Intensifica-se, a partir deste fragmento do enredo, a não aceitação da modernidade não só por sua essência, por ser o novo que chega. Fica claro, portanto, que os personagens apresentam grandes dificuldades em aceitar as novidades, e continuam a santificar o velho e suas tradições. Já a modernidade, com base nas palavras de Compagnon (2010), apresenta-se como a “ruptura com as tradições, já que a nova tradição moderna acaba por ser muitas vezes paradoxal”.

Um exemplo claro de ruptura com a tradição clássica, por exemplo, pode ser encontrado no conto “O machete”, do próprio Machado, em que o rabequista Inácio Ramos apaixona-se por violoncelo, toca apenas músicas sacras e clássicas para sua mãe, apreciadora deste modelo, em seguida à sua esposa, Carlotinha. Sua casa, contudo, passa a ser frequentada por dois jovens apreciadores de música, sendo que um deles toca machete. A mulher do violoncelista acaba por fugir com o machetista, e Inácio enlouquece. Apresenta-se, nesta obra, um forte conflito entre a arte erudita e a popular, os espaços que começam a se abrir inclusive e principalmente nos meios

BASTOS, Everton Luis. Um simulacro de modernidade em *Machado*, de Silviano Santiago, e *O passeador*, de Luciana Hidalgo, 2018, p. 171-182.

culturais. “– Oh! Nada, disse Inácio, ela foi-se embora, foi-se com o machete. Não quis o violoncelo, que é grave demais. Tem razão; machete é melhor.”(ASSIS apud GLEDSON, 1998, p. 31).

Outro exemplo de passeador, ou melhor, de *flanêur* que caminha pela multidão, pode ser encontrado no poema em prosa “As multidões”, do francês Charles Baudelaire:

O poeta goza desse incomparável privilégio que é o de ser ele mesmo e um outro. Como essas almas errantes que procuram um corpo, ele entra, quando quer, no personagem de qualquer um. Só para ele tudo está vago; e se certos lugares lhe parecem fechados é que, a seu ver, não valem a pena ser visitados. O passeador solitário e pensativo goza de uma singular embriaguez desta comunhão universal. Aquele que desposa a massa conhece os prazeres febris dos quais serão eternamente privados o egoísta, fechado como um cofre, e o preguiçoso, ensimesmado como um molusco. Ele adota como suas todas as profissões, todas as alegrias, todas as misérias que as circunstâncias lhe apresentem. (BAUDELAIRE, 1995, p.41)

Baudelaire traz referências ao novo espírito que habita o espaço urbano: a modernidade. Sua modernidade está ambientada na análise do próprio ato de ser poeta, ou seja, pode ser ele próprio ou outros, uma vez que é um construtor, um inventor de histórias. Para ele há lacunas a serem preenchidas. É este passeador sozinho que apreende todas as profissões a si, todas as pobrezaas que se lhe encantam.

É neste espaço moderno no qual a técnica e comércio iniciam uma longa vida lado a lado que se poder trazer a referência de Karl Marx: “Tudo que é sólido se desmancha no ar”, da qual Marshall Berman se apropriará: “Todos são movidos pelo desejo de mudança – de autotransformação e de transformação do mundo em redor – e pelo terror da desorientação e da desintegração, o terror da vida que se desfaz em pedaços.” (BERMAN, 1986, p.13). Este desejo por mudança está relacionado ao espírito moderno, do inesperado e do incógnito, uma vez que para coexistirem impactos desta metamorfose, são necessários o auto-ajuste e a inquietude do homem de seu tempo.

Por estas palavras, é perceptível compreender a falta deste ajuste tanto em Afonso quanto em Machado, uma vez que não aceitam o novo não apenas por expulsar as pessoas menos favorecidas de seus espaços entre outras objeções, a exemplo da reconstrução do Rio, mas por prever na tradição uma estabilidade social. Sendo assim podem, inclusive ganhar a alcunha de antimodernos.

Segundo Baudelaire:

O pintor da vida moderna é, antes de mais, um ser urbano, ‘grande amante da multidão e do incógnito’, que ‘mergulha na multidão como num imenso reservatório de eletricidade’, como ‘um espelho tão imenso quanto esta multidão; como um caleidoscópio dotado de consciência. (BAUDELAIRE, 1993, p.79).

O ser urbano, segundo Baudelaire é o amante da multidão, é fazer parte da massa de pessoas e ao mesmo tempo se fazer indizível, invisível. A eletricidade representa esta multidão, ou

BASTOS, Everton Luis. Um simulacro de modernidade em *Machado*, de Silviano Santiago, e *O passeador*, de Luciana Hidalgo, 2018, p. 171-182.

melhor, esta engrenagem absoluta. É de certa feita, a própria perda, sem medo, da individualidade, como se mostra no poema em prosa do próprio autor “A perda do halo”. Contudo, há a busca incansável pelo novo que se apresenta constantemente.

Outro grande teórico que se debruçará sobre os estudos a partir da presença do *flanêur* é Walter Benjamin, cuja sensibilidade em tratar do tema é ímpar. Após o crescimento das grandes cidades, principalmente Londres e Paris em fins do séc. XIX, surge o novo ambiente urbano com seus *boulevards* e grandes avenidas. Benjamin faz uma análise de como foi, a partir da literatura, a recepção destas novas tendências chegadas à Europa.

Porém, pode-se dizer que o *flanêur* se dá na figura do burguês, ou seja, do sujeito que tem tempo de sobra e pode ficar o tempo que tiver disponível a observar o seu redor. O *flanêur* busca seu olhar com o objetivo de capturar mais experiências para sua vida, é o leitor do espaço urbano em êxtase e distração, além disso, apossa-se também de certos saberes, que na visão de Benjamin são dados mortos, pois já foram vividos.

Logo, o narrador de “O homem da multidão”, de Poe pode ser uma versão inglesa do *flanêur* de Baudelaire. No entanto, Londres se apresenta de forma pesada, a grande industrialização está presente e constante na vida dos transeuntes, tudo parece estar automatizado. Enfim, existe uma relação entre o olhar do narrador de Poe com o olhar de Constantine Guys, de Baudelaire, uma vez que são convalescentes e inconstantes.

Veio-me então o imperioso desejo de manter o homem sob minhas vistas... de saber mais sobre ele. Vesti apressadamente o sobretudo e, agarrando o chapéu e a bengala, saí para a rua e abri caminho por entre a turba em direção ao local em que o havia visto desaparecer, pois, a essa altura, ele já sumira de vista. Ao cabo de algumas pequenas dificuldades, consegui por fim divisá-lo, aproximar-me dele e segui-lo de perto, embora com cautela, de modo a não lhe atrair a atenção. (POE, 1990: 177-178)

A face principal deste observador/ passeador está relacionada à perseguição que se dá pelo homem que passa sem um destino específico. Tudo isso se finaliza com a caminhada de um dia inteiro de modo errôneo, a deambular por inúmeros espaços da grande cidade. Enfim, o velho o ignora quando o narrador o olha de frente, causa que reforça a sugestão de haver, metaforicamente, a corrida do novo em busca do velho que foge às mãos cada vez mais rapidamente.

A partir de uma relação entre o *flanêur* de Poe e Baudelaire, também se pode citar Afonso e Machado, porém, em ambientes completamente opostos, uma vez que na cidade do Rio de Janeiro a reconstrução se dá de forma mais promíscua e de modo a objetivar grandes desconstruções. Ainda, segundo Benjamin:

O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado, que, entre os muros dos prédios, vive, experimenta, reconhece e inventa tanto quanto os indivíduos ao abrigo de suas quatro paredes. Para esse ser coletivo, as tabuletas das firmas, brilhantes, brilhantes e esmaltadas, constituem decoração mural tão boa ou melhor do que o quadro a óleo no salão burguês; os muros com “défenser d’ afficher” (proibido colar cartazes) são sua escrivania, as bancas de jornal suas

BASTOS, Everton Luis. Um simulacro de modernidade em *Machado*, de Silviano Santiago, e *O passeador*, de Luciana Hidalgo, 2018, p. 171-182.

bibliotecas, as caixas de correspondência, seus bronzes, os bancos, seus móveis de quarto de dormir, o terraço do café, a sacada de onde observa o ambiente. (BENJAMIN, 1989, p.194).

Por estas palavras, percebe-se que a casa do observador são as próprias ruas, enquanto que a concepção de espaço privado se deteriora, o espaço comum urbano se transforma em um ambiente propício dos que vivem naturalmente entre as avenidas e calçadas.

Além disso, a modernidade traz outro visitante às ruas da cidade: o automóvel. Segundo João do Rio:

- Ah! Um automóvel, aquela máquina que cheia mal?
- Pois viajei nele.
- Infeliz!

Para que ele se firmasse foi necessária a transfiguração da cidade. E a transfiguração se fez: rua arrasaram-se, avenidas surgiram, os impostos aduaneiros caíram, e triunfal e desabrido o automóvel entrou, arrastando desvairadamente uma catadupa de automóveis. Agora, nós vivemos positivamente nos momentos do automóvel, em que o chofer é rei, é soberano, é tirano. (RIO, 1911, p.8)

Em *Vida Vertiginosa*, o automóvel ganhará a nomenclatura de símbolo. Dá-se a perceber as grandes transformações pelas quais passariam as ruas, principalmente, por conta dos motores que chegavam e exerciam suas funções no lugar das carroças, eis outra faceta da modernidade que chega ao país no início do séc. XX.

Além disso, na obra Machado, há um relato sobre o médico de Machado de Assis e Mário de Alencar, o Dr. Miguel Couto:

Elogiado pelos altos dignatários da extinta Monarquia e da recente República, o médico é reprovado pelos fiscais de trânsito quando ao volante do automóvel. Em outubro de 1906, o proprietário do veículo placa nº 19 e já médico clínico de Machado de Assis e de Mário de Alencar é multado em cem-mil-réis por infração do artigo 2º do decreto 858 de 15 de abril de 1902. (SANTIAGO, 2016, p. 204).

Machado perambulava por todos os cantos da cidade a fiscalizar uma obra urbana de derrocadas. Diferentemente do que se observou nos *flanêurs* de Poe e Baudelaire, aqui se tem um espaço que aos poucos se transforma e dá uma nova cara ao Brasil, deixando, porém, grandes cicatrizes em uma parcela da população. Afonso despede-se de grandes casarões históricos, perambula pelas ruas excedendo-se na boemia dos cafés e se afundando cada vez mais em uma tristeza sem saída.

Enfim, a modernidade brasileira, aparece como que pautada em um desfecho e mudanças construídas por um degrau mais alto da sociedade, ou seja, por uma sociedade capitalista que urgia por mudanças positivas, mas sem pensar que esta metamorfose urbana traria malefícios aos menos favorecidos daquele tempo.

BASTOS, Everton Luis. Um simulacro de modernidade em *Machado*, de Silviano Santiago, e *O passeador*, de Luciana Hidalgo, 2018, p. 171-182.

Considerações finais

Por fim, como homens de seu tempo, tanto Machado quanto Lima Barreto carregam o desejo por uma sociedade mais justa, a qual gere melhores condições a quem dela faça parte. No âmago, o início do século XX traz uma profunda reflexão acerca do quão superficial foi a reforma da cidade do Rio, cujas características de promiscuidade continuam com seus resquícios até os dias de hoje. É notório, além disso, estabelecer uma reflexão acerca das impossibilidades de Lima Barreto não inserir-se em alguns contextos, como na Academia Brasileira de Letras, por exemplo, uma vez que não tenha recebido a grandiosidade merecida ainda em vida, enquanto Machado, um de seus co-fundadores, ao final da vida transitava entre sua solidão por conta da doença, mas continuou atroz com sua faca de bom corte: a ironia.

Suas vidas e obras fizeram parte do ambiente de modernização da cidade do Rio de Janeiro, daí vem sua grandeza em poder observar de que forma se deu a derrocada do espaço urbano carioca para, em seguida, ser reconstruída e orquestrada através da divisão de classes. Sendo assim, os grandes protetores da modernização foram contra o ideal de crítica presente em Lima Barreto, cuja personalidade sempre teve como objetivo poder fazer parte do ambiente cultural emergente daquele momento. Por outro lado, além disso, Machado de Assis trouxe um novo olhar para o modelo de construção literária da época, dando a ela um teor de universalidade, ao passo que conseguia conviver de modo mais astucioso com a elite em torno de si. Resume-se, portanto, que o lugar estava fora das ideias.

Depois de um século ainda é possível perceber em nosso país, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, a desigualdade, a indiferença e a exploração sobre as classes mais baixas pelos que detém o poder. Daí a dizer que Machado de Assis e Lima Barreto são e sempre serão objeto de estudos literários, pois suas obras não se limitam apenas ao processo nostálgico das inutilidades mantidas pela sociedade, mas muito pela prática constante da crítica irônica, velada, calcada em valores muito além do que se pode imaginar.

A partir dessa revolução literária é possível compreender o objetivo de revelar de forma inteligente e perspicaz a verdadeira face da sociedade instigada por uma força que vem abraçada pelos interesses individuais e contra os quais se devem lutar. Por fim, as obras *Machado*, de Silviano Santiago e *O passeador*, de Luciana Hidalgo, trazem personagens inquietos e inspirados a mostrar os defeitos de seu entorno, que desejam até certo ponto, mudanças que sejam feitas dentro de uma estrutura igualitária a todos, sem danificar ou prejudicar os menos favorecidos. Além do mais, procurou-se mostrar neste artigo como nossa sociedade ainda está atrasada, pois, mesmo depois de cem anos, ainda observamos grandes problemas como o preconceito e as desigualdades sociais. Os cortiços não deram lugar à construção de lares, apenas deixaram grandes cicatrizes e amarguras que hoje são perceptíveis nos morros, nas grandes favelas e nos desfechos trágicos

BASTOS, Everton Luis. Um simulacro de modernidade em *Machado*, de Silviano Santiago, e *O passeador*, de Luciana Hidalgo, 2018, p. 171-182.

equiparados por tiroteios, mortes e violência. Por isso é necessário deixar as obras de Machado de Assis e de Afonso Henriques de Lima Barreto cada vez mais vivas e práticas.

Referências Bibliográficas

- ASSIS, M. de. *50 Contos de Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- AZEVEDO, A. N. de. “[A reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração urbana](#)”, *Revista Rio de Janeiro*, n. 10, maio-ago. 2003, p. 39-79.
- BAUDELAIRE, C. *O pintor da vida moderna*. Lisboa: Veja, 1993. CRUZ, Teresa. “Posfácio”:p.63-102.
- _____. *O Spleen de Paris. Pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- _____. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad: José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERMAN, M. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Cia das Letras, 1986.
- CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.
- COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- GOGÓL, N. *Avenida Niévski*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- HIDALGO, L. *Literatura da urgência: Lima Barreto no domínio da loucura*. São Paulo: Annablume, 2008.
- _____. *O passeador*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- MARX, K; ENGELS, F. *Manifesto do Partido Comunista*. Petrópolis: Vozes, 1988, p.67
- PAZ, O. *Os filhos do barro, do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974, pgs. 43-44.
- POE, E. A. *Os melhores contos de Edgar Allan Poe*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. São Paulo: Globo, 1999.
- RIO, J. do. *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro: H. Garnier – Livreiro-Editor, 1911.
- SANTIAGO, S. *Machado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016
- SEVECENKO, N. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- BASTOS, Everton Luis. Um simulacro de modernidade em *Machado*, de Silviano Santiago, e *O passeador*, de Luciana Hidalgo, 2018, p. 171-182.

A “NOITE DE VALPÚRGIS” DE HARRY CLARKE³¹

Autor: Fabricio Vaz Nunes (UNESPAR/EMBAP)

RESUMO: Publicadas em 1925, as ilustrações do artista irlandês Harry Clarke para o *Fausto* de Goethe se configuram como uma perturbadora interpretação visual do clássico alemão, articulando aspectos da arte sacra com figurações de caráter grotesco, erótico e diabólico. Dentre este conjunto de imagens para o livro de Goethe, aquelas criadas para a “Noite de Valpúrgis” – a célebre cena da reunião das bruxas e outras criaturas sobrenaturais no monte Brocken – se destacam pela intensificação das características grotescas, da deformação figurativa e da monstruosidade como dimensões essenciais dos procedimentos figurativos presentes nas ilustrações. Neste trabalho pretendemos analisar as relações entre o texto de Goethe e as imagens de Clarke para o *Fausto*, incluindo ainda outras imagens relacionadas à cena da “Noite de Valpúrgis”, do ponto de vista das operações inter- e transmidiáticas que se efetuam no processo da ilustração literária, articulando-as com os conceitos de monstruoso (Noël Carroll) e de carnavalização (Mikhail Bakhtin).

Palavras-chave: Ilustração de livros; literatura e artes visuais; Harry Clarke (1889-1931); *Fausto*.

Foi no contexto de uma Irlanda recém-saída de um violento processo de independência, a que se seguiu a traumática Guerra Civil entre os anos de 1922 e 1923, que o vitralista e ilustrador Harry Clarke (1889-1931) criou as ilustrações para o clássico de J. W. von Goethe, o *Fausto*, publicadas em 1925 em Londres pelo editor inglês George G. Harrap. Tendo sido formado como vitralista na companhia de vitrais do pai e na *An Túr Gloine* – oficina de vitrais criada pela artista e empresária Sarah Purser, ligada ao movimento *Arts and Crafts* irlandês –, Clarke desenvolveu na ilustração literária uma obra que se afastava bastante dos temas religiosos e tradicionais das suas encomendas eclesiásticas (cf. BOWE, 2015). Sua fama como ilustrador foi estabelecida com as imagens criadas para os *Tales of Mystery and Imagination* de Edgar Allan Poe, em duas edições (1919 e 1923), marcadas pela exploração do bizarro, do insólito e de aspectos eroticamente perversos que já se faziam notar em suas ilustrações para os *Fairy Tales* de Andersen, de 1919. Foi nas ilustrações de 1925 para o *Fausto*, no entanto, que Clarke mais aprofundou a exploração dos elementos ligados ao monstruoso e ao erótico, articulando-os aos elementos diabólicos e bizarros do texto de Goethe. Este trabalho aborda estas ilustrações para o *Fausto*, com foco específico nas imagens relacionadas à célebre cena da “Noite de Valpúrgis”, buscando analisar as operações inter- e transmidiáticas presentes no trabalho da ilustração literária.

³¹ O presente trabalho é um desdobramento da pesquisa desenvolvida no Estágio Pós-Doutoral na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais – FALE / UFMG (2017-2018) e foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Tema relegado à margem pela história da arte e de limitada recepção no âmbito dos estudos literários, a ilustração de livros é um campo fértil para a investigação das operações intermediáticas e, alternativamente, de fenômenos culturais transmidiáticos. Elencando resumidamente a classificação dos fenômenos de intermedialidade de Irina Rajewsky (2012, p. 19), a ilustração literária pode ser vista como *transposição de mídias* – na medida em que a ilustração “transpõe”, até certos limites,



Fig. 1 – Harry Clarke, ilustração para Fausto, 1925,

elementos da narrativa textual para o universo das artes visuais –, como *combinação de mídias* – na medida em que o livro ilustrado é composto, conjuntamente, de texto e imagem – e como operadora de *referências intermediáticas* – já que a ilustração, com frequência, emprega elementos provindos de outras artes, tanto de outras ilustrações (realizadas para a mesma obra ou para outras obras literárias) como de outras mídias convencionalmente instituídas, como a pintura, a escultura, o cinema, a fotografia etc. Por esta razão, acreditamos que o termo *transmedialidade* seja o mais adequado para se referir, de maneira mais abrangente, às operações poéticas efetuadas pela ilustração literária: a ilustração, por sua própria natureza de codependência em relação ao texto e ao suporte físico do livro, efetua diversas operações de *atravessamento* entre diversas mídias, e nisso reside a sua riqueza e seu interesse para os estudos intermediáticos.

No caso das ilustrações para o *Fausto* de Goethe, Clarke aproveita sua experiência como vitralista para “importar”, do universo do vitral, elementos visuais ligados à religiosidade, que, no entanto, são “contaminados” pela presença do bizarro e do grotesco. Na vinheta que encerra a cena do “Prólogo no teatro” (Fig. 1), por exemplo, a figura do anjo celestial é contraposta a estranhas criaturas, compostas de formas orgânicas mais ou menos reconhecíveis (animais, plantas e – talvez – anelídeos), que remetem a uma vitalidade terrena, porém distorcida, que as associa às deformidades morais encarnadas em Mefistófeles. No texto, a cena é finalizada com uma proclamação de tudo o que será abarcado no drama de Goethe, dentro do “estreito barracão” do teatro:

Percorrei, pois, no estreito barracão,
Toda a órbita da criação,
E, em comedido curso alterno,
Transponde a terra, o céu e o inferno (GOETHE, 2007, p. 44).

É precisamente esta “transposição” que é materializada pela imagem, o que é reforçado pela espécie de dupla moldura decorativa formada pelos dois semicírculos em oposição,

enquadrando o anjo, na seção superior, e os elementos orgânicos, terrenos e, talvez, diabólicos, na seção inferior. Na interpretação de Clarke, assim, o elemento celestial é representado com referência ao universo do vitral eclesiástico e o terreno, mesclado ao infernal, surge nas bizarras criações orgânicas que, desde o início da narrativa, já sugerem a dimensão do monstruoso.

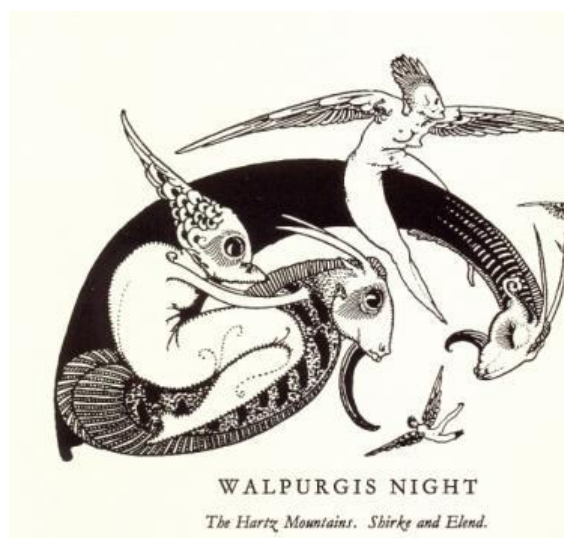


Fig. 2 – Harry Clarke, ilustração para Fausto, 1925, p. 212.

É na cena da “Noite de Valpúrgis”, que representa a reunião das bruxas no Monte Brocken, que estes aspectos ligados ao monstruoso se fazem mais presentes, tanto na economia narrativa do texto de Goethe – com a inserção de numerosos personagens fantásticos – como na interpretação visual efetuada por Clarke. A abertura visual da cena, configurada na vinheta ilustrativa que encima a página da edição de 1925, é realizada em um registro que aponta para o maravilhoso, tendo elementos em comum com as ilustrações para os contos de Andersen, de 1916; na imagem criada para o drama de Goethe, no entanto, predominam as anatomias estranhas e disformes, relativamente pouco descritas no texto – um pouco por sua própria natureza de texto dramático, pouco afeito às descrições elaboradas, mais comuns no gênero do romance –, criadas a partir da distorção e da articulação entre elementos anatômicos de diferentes espécies animais. Na fecunda análise da poética do horror artístico realizada em *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*, Noël Carroll especula que o monstro é o ser que se caracteriza pela intersticialidade categorial, pela contradição categórica, pela incompletude ou pela deformação: o ser monstruoso, assim, pode ser ao mesmo tempo vivo e morto, humano e animal, animado e inanimado, e é através desta impureza que o artista busca estabelecer as respostas de repulsa, medo e/ou perturbação, mescladas ao fascínio, que caracterizam o gênero do horror (CARROLL, 1999, p. 50). Na vinheta que abre a cena da “Noite de Valpúrgis”, o leitor/espectador é colocado diante de seres que não são humanos, mas também não podem ser identificados com a imagem tradicional do anjo cristão; dois deles montam caprídeos cujo corpo não se coaduna com nenhuma representação realista; a figura humanoide em primeiro plano não é alada, mas possui um apêndice na cabeça que lembra a forma de uma asa de pássaro: em toda a composição, assim, predomina o indistinto, o bizarro, uma versão do fantástico que confina com o monstruoso, elemento central nas poéticas do horror.

Embora, evidentemente, não se possa classificar o *Fausto* como um drama de horror, o elemento diabólico é parte essencial da sua arquitetura poética e narrativa; na interpretação de Clarke, a indefinição categorial é empregada para ressaltar a dimensão horrífica do drama de Goethe, também nas imagens de página inteira, de caráter mais narrativo. Na cena, os elementos minerais e vegetais são representados em bizarra mistura com formas animais, enfatizando, assim, as características orgânicas sugeridas pelo texto: árvore ou magma fervente, o elemento indefinível entre o vegetal e o mineral contribui para o movimento dinâmico e vertiginoso em que Fausto se vê envolvido (Fig. 3). No trecho da tradução inglesa de John Anster inclusa na legenda da imagem, a rocha é referida como dotada de costelas, bastante de acordo com o



FIRMLY SEIZE
THE OLD PROJECTIONS OF THE RIBBED ROCK

Fig. 3 – Harry Clarke, ilustração para Fausto, 1925, entre p. 216

e 217

original alemão: “*Du musst des Felsens alte Rippen packen*”; “*Firmly seize the old projections of the ribbed rock*”. Também na tradução de Jenny Klabin Segall, de que apresentamos um trecho mais longo, fica clara a caracterização da matéria mineral como elemento vivo, animado, dotado de som e movimento:

Da penha agarra as costas seculares,
Ou te arremessará neste abismal barranco.
Condensa-se a noite em garoa.
Ouve, como a floresta atroa!
Fogem mochos sobre águas brunas.
Ouve, lascam-se as colunas
De eternamente verdes paços.
Arrulho e quebra dos braços!
Troada possante dos troncos!
De pés rangidos e roncós!
Em confusão e horríferos tombos,
Uns sobre os outros caem aos ribombos,
E por escombros e arrombamentos
Sibilar e uivam os ventos (GOETHE, 2007, p. 443-445)

Observe-se que tais monstruosidades eram elementos caros ao modernismo irlandês, já pressentidos no *Irish Revival*: o *Livro de Kells*, obra arquetípica da arte hibernico-saxã do século

VIII repleta de animais fantásticos e de criativas deformidades figurativas próprias de uma cultura monástica que se apropriava de esquemas representativos em que jamais houvera qualquer influência da arte clássica. Na literatura, os mitos do herói épico Cúchulainn, compilados por Lady Gregory – importante colaboradora de William Butler Yeats – em 1902, já continham bizarras deformações e transformações de seus personagens, envoltos em um mundo de magia e sensualidade irrefreada (cf. CAHILL, 1999, p. 98-100). O principal expoente do modernismo irlandês, James Joyce, emprega vários elementos do grotesco e do monstruoso na sua descrição do “Cidadão” e na construção do episódio alucinatório que transcorre no capítulo 15 do seu *Ulisses*, “Circe”, nos quais, como busca demonstrar Élide Oliver, transcorre toda uma visão de mundo, comparável, nestes aspectos, ao universo mítico de Cúchulainn: “É através do exagero, da ultrapassagem de todos os limites, da deformação que o grotesco nos mostra que o mundo, os seres e a linguagem não têm uma realidade estável. Tudo é impermanente, transitório, passageiro e pode, assim, participar da renovação perpétua da Natureza” (OLIVER, 2008, p. 64).



Fig. 5 – Michael Herr, *Verdadeiro esboço e representação da festa amaldiçoada e ímpia dos feiticeiros*. Gravura, 1626

É o mesmo espírito que perpassa a grande composição de página dupla criada por Clarke para ilustrar a “Noite de Valpúrgis” (Fig. 5), que apresenta uma espécie de cortejo de seres disformes que seguem a figura monstruosa que monta uma porca voadora. Uma fonte provável

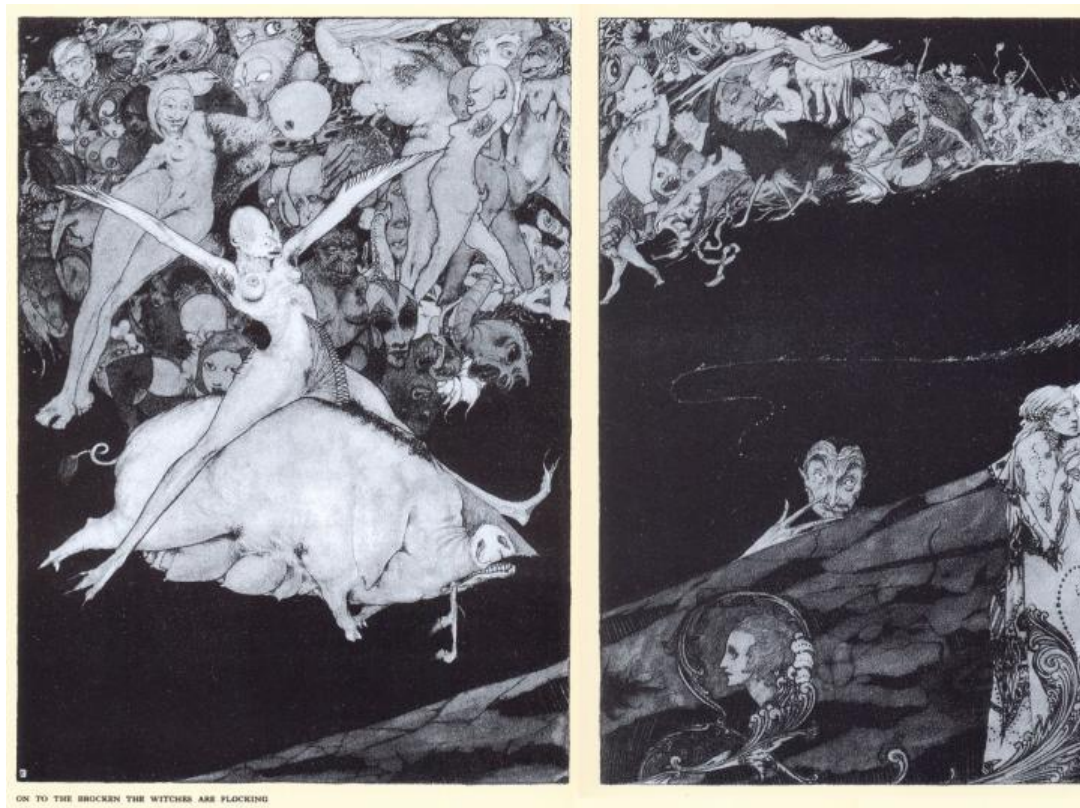


Fig. 6 - Harry Clarke, ilustração para Fausto, 1925, entre p. 218 e 219.

para a ilustração de Clarke é a gravura de Michael Herr de 1626 (Fig. 4), pertencente ao acervo do British Museum desde 1880 e, portanto, acessível para Clarke, que visitava a capital inglesa com frequência – e que, de acordo com comentadores, teria servido de inspiração para o próprio Goethe na criação da cena (cf. MAZZARI in GOETHE, 2007, p. 433). Intitulada *Verdadeiro esboço e representação da festa amaldiçoada e ímpia dos feiticeiros*, a gravura apresenta vários elementos das crenças populares acerca das reuniões de bruxas, feiticeiros, demônios e outros entes diabólicos, com vários aspectos comparáveis aos empregados por Clarke: a grande fila de pessoas em variadas atitudes que sobe a montanha, à esquerda; a variedade das figuras bizarras e diabólicas distribuídas por toda a imagem; o movimento em turbilhão, simétrico na imagem do século XVII, assimétrico e gerando a continuidade entre as duas metades da imagem na criação de Clarke. A ênfase de Clarke, no entanto, é nas figurações anatômicas disformes e repugnantes, com uma atenção especial aos aspectos sensuais e provocantes. À frente do monstruoso cortejo vê-se Baubo, montada sobre uma porca grávida, como referida no texto:

VOZ

A velha Baubo vem sozinha;
Numa porca-mãe se avizinha.

CORO

Honra, pois a quem honra cabe!
A velha à frente, já se sabe!
Porca robusta e anciã peralta,
Das bruxas segue toda a malta (GOETHE,
2007, p. 445).

Baubo, na mitologia grega, é a velha criada de Deméter que, para distraí-la da tristeza causada pelo rapto da filha, Perséfone, mostra-lhe a vulva e narra histórias devassas e cômicas, provocando seu riso. Suas representações artísticas incluem a figuração como um estranho ser desprovido de cabeça, em que o rosto se situa no ventre e o queixo na região da vulva; outra de suas manifestações iconográficas é a de uma mulher corpulenta com as pernas abertas, no ato de exibir a genitália. Clarke cria uma nova representação de Baubo, com as pernas abertas sobre a bizarra porca e o corpo híbrido em que as mãos se parecem com asas atrofiadas e o rosto é disforme; a região da genitália é ocupada por um grande rufo – elemento do vestuário europeu entre os séculos XVI e XVII que funcionava como sinal de distinção e nobreza e que aqui estabelece a estranha ambiguidade sexual da personagem. O rosto de Mefisto aparece, com uma curiosa expressão, por trás das rochas que preenchem o espaço inferior, delimitado em diagonal ascendente. No canto inferior direito, um estranho casal parece envolvido em uma conversa íntima, sugestão do flerte entre Fausto e a “Beldade”, uma jovem e atraente bruxa:

FAUSTO (*dançando com a jovem*)

Um lindo sonho outrora tive;
Numa macieira me detive,
Duas maçãs lhe espiei, tão belas,
Que na árvore trepei, por elas.

A BELDADE

Já as maçãs nas férteis hastes
Do jardim do Éden almejastes.
Quanta alegria sinto em mim,
Por ter iguais em meu jardim (GOETHE, 2007, p. 461).

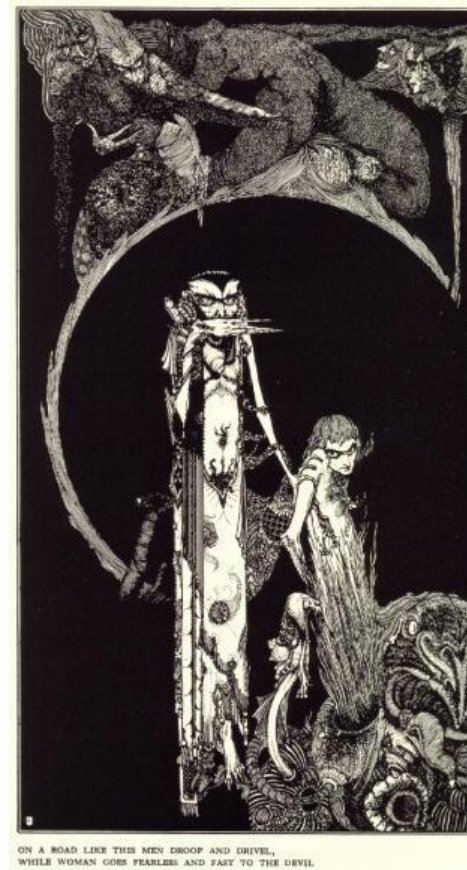


Fig. 7 – Harry Clarke, ilustração para *Fausto*, 1925,

Na seção inferior da mesma imagem, um retrato feminino em perfil, circundado por uma moldura, sugere a lembrança de Margarida que retorna à mente de Fausto, malgrado os excessos sensoriais e as tentações proporcionadas pelo sabá das bruxas: a imagem manifesta, assim, mais uma contraposição entre o belo, representado por Margarida, com seu perfil clássico e harmonioso, e o grotesco desfile de uma miríade de seres disformes e caricatos.

A sensualidade ameaçadora, identificada com o diabólico, também está presente nas margens de outra ilustração de página inteira para este episódio: sobre o fundo negro, a altaneira figura de Mefisto tem uma das mãos firmemente pousada sobre o ombro de Fausto (Fig. 6). Este, por sua vez, surge parcialmente engolido pelo emaranhado de formas biológicas, dificilmente identificáveis, da seção inferior. Na seção superior, ao centro e à esquerda, três figuras femininas se contorcem, enlaçadas de maneira sugestivamente sensual, seus corpos preenchidos por estranhas texturas que sugerem putrefação ou sujeira; à direita há três rostos em perfil, dos quais um pode ser identificado como masculino. Esta seção superior da imagem parece estar diretamente relacionada com o texto da legenda (*On a road like this men droop and drivel, / While woman goes fearless and fast to the devil*), retirado do trecho em que se contrapõe o semicoro dos bruxos com o coro das bruxas, disputando quem é mais merecedor do inferno, como se lê na tradução de Jenny Klabin Segall:

SEMICORO DOS BRUXOS

Seguimos nós pacatamente,
Todo o femeão está à frente.
Pois, indo para o inferno a gente,
Tem mil passos a fêmea à frente.

A OUTRA METADE

Não nos perturba isso, sequer,
Com mil passos fá-lo a mulher;
Mas, corra o que puder, detrás
Vem o homem e de um salto o faz (GOETHE, 2007, p. 447).

Entre a seção superior, com suas formas humanas identificáveis – ainda que disformes e perturbadoras –, e a seção inferior, formada por biológicas fantásticas, estabelece-se outra dualidade, que corresponde, no texto de Goethe, ao diálogo entre as vozes “em cima” e as vozes “embaixo”, logo em

seguida ao trecho em que se contrapõem as porções feminina e masculina do bruxedo presente na “Noite de Valpúrgis”. Na imagem, a contraposição aparece na forma de representação, em que as

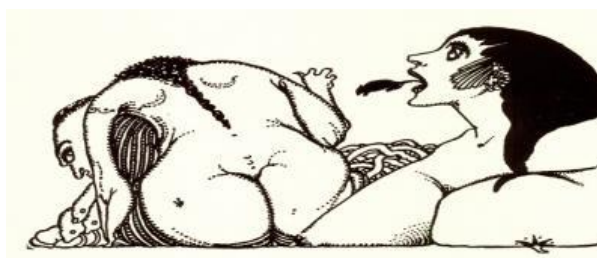


Fig. 8 – Harry Clarke, ilustração para *Fausto*, 1925, p. 233.

formas reconhecíveis e humanas do alto contrastam com as anatomias irreconhecíveis e disformes da seção inferior, tão contorcidas e labirínticas como um ornamento do *Livro de Kells* – ou de uma versão infernal dele.

No conjunto de imagens dedicadas à “Noite de Valpúrgis”, a sensualidade e as anatomias fantásticas são levadas, assim, a um máximo de intensificação. A cena se conclui com a vinheta (Fig. 7) em que se vê a figura feminina de cuja boca sai um rato, referência direta ao momento em que Mefisto pergunta a Fausto por que desistiu de seu flerte com a Beldade:

Por que é que largas da formosa jovem
Que à dança aliava o suave canto?

FAUSTO

Ui! Lhe pulou da boca, entanto,
Um rato vermelhinho e vil.

MEFISTÓFELES

E só por isso estás birrento?

Pois basta que não foi cinzento!

Quem se liga a tal, numa hora pastoril? (GOETHE, 2007, p. 465-467).

A vinheta apresenta o rosto delicado da bruxa, de cuja boca sai um ratinho; seu corpo, à maneira de um busto, apresenta exagerados seios que se apoiam sobre a base da imagem; na seção esquerda, um opulento corpo feminino, visto de costas, tem uma cabeça vista meio de trás, que não se coaduna perfeitamente com o corpo; um de seus braços se converte em um pequeno corpo feminino. Por trás das figuras humanas, elementos vermiformes sugerem a putrefação e a decadência.

Na vinheta à cena seguinte (Fig. 8), a continuação da “Noite de Valpúrgis”, as anatomias fantásticas são elevadas ao ápice, com um acúmulo de figuras bizarras que é dificilmente descritível com os meios da linguagem. Segmentos de corpos e estruturas que aludem a anatomias ou biologies vagamente identificáveis, o corpo de um pássaro híbrido entre o vivo e o assado, um rosto pela metade vomitando algo que parece ser seus próprios órgãos

internos e que é parte de um corpo dotado de estranhos úberes – todos estes elementos servem como introdução à mais estranha e desnorteante cena do *Fausto I*, o paródico “Sonho da Noite de Valpúrgis” que comemora as bodas de Oberon e Titânia, espetáculo com que Mefisto busca afastar

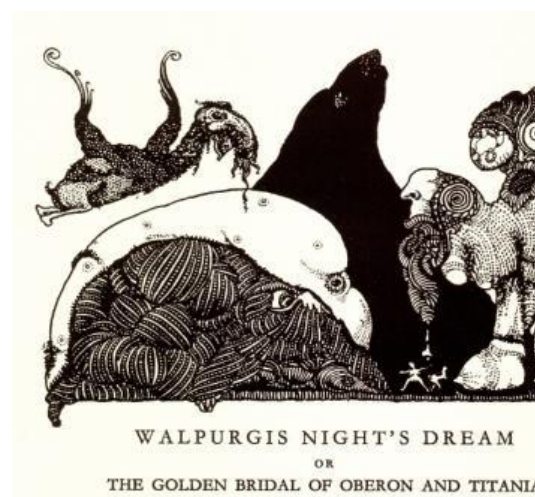


Fig. 9 – Harry Clarke, ilustração para *Fausto*, 1925, p. 234.

o pensamento de Fausto da angustiante lembrança de Margarida. No texto da cena, uma orquestra mágica, formada de insetos e sapos, acompanha o desfile dos espíritos, em trecho repleto de sugestões imagéticas e sensoriais:

ORQUESTRA TUTTI

Moscas, sapos e a caterva
De seus múltiplos afins,
Rã na mata e grilo na erva,
Isso são os musiquins!

SOLO

Vê, a cornamusa vem!
É a bolha de sabão!
Ouve o nhegue-nhague-nhem,
Por seu chato narigão.

GÊNIO EM VIAS DE FORMAÇÃO

Ventre de rã, pé de aranha,
E asas para o duendezinho!
Um bichinho não se ganha,
Mas se ganha um poemazinho (GOETHE, 2007, p. 475).

No conjunto das ilustrações para a “Noite de Valpúrgis”, assim, Clarke intensifica a dimensão grotesca – de resto, presente em todo o conjunto de imagens para o *Fausto* –, que se manifesta visualmente no sentido da deformação e composição de elementos anatômicos e corporais, correspondendo, assim, à carnavalização orgiástica proposta no texto de Goethe. Como nota Koneski, o sabá das bruxas do *Fausto* representa

[...] a carnavalização e o riso irônico em contraposição à seriedade e às estruturas hierárquicas das festas religiosas, uma paródia da coletividade, uma “moral às avessas”. [...] O prazer é coletivo. O espiritual é dissolvido e transfere para o material tudo o que é elevado e ideal. Há o privilégio do prazer, do sensorial e do presente, tudo misturado a uma grande paródia que destrói com a seriedade da tradição. É a total desritualização, é o jogo com os opostos, com a Vida e com a Morte, com o Certo e o Errado, com o Bom e o Mal, com o Sacro e com o Profano (KONESKI, 1999, p. 173).

A recuperação do conceito de “carnavalização” a partir de Bakhtin e da análise do *Fausto* por Haroldo de Campos, que vê na linguagem de Mefistófeles os sinais mais evidentes da carnavalização proposta pelo texto (CAMPOS, 2008, p. 77), é aqui pertinente. Nas ilustrações de Clarke trata-se, precisamente, desta dimensão corporal e baixa – que envolve as funções digestivas, as vísceras, a corrupção, a vida pululante do apodrecimento – que se faz visível e material, em uma conjunção alucinante de anatomias em transformação, nascimento e decadência em todo seu espetáculo repulsivo, asqueroso e, ao mesmo tempo, cômico e divertido. A interpretação que Clarke faz da orgia sacrílega no Brocken está ligada – até certos limites – às formas culturais que Bakhtin descreve como “realismo grotesco”, termo com que ele define a cultura popular manifestada em Rabelais:

No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente *positivo*, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida. *O princípio material e corporal* é percebido como *universal e popular*, e como tal opõe-se a toda *separação de raízes materiais e corporais do mundo*, a todo *isolamento e confinamento em si mesmo*, a todo caráter ideal abstrato, *a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo*. O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal [...] (BAKHTIN, 1987, p. 17. Grifos no original.).

As ilustrações de Clarke materializam, precisamente, estruturas anatômicas híbridas, misturadas umas às outras, em que não há individualização, mas sim uma tendência a uma unidade biológica em que o monstruoso é uma dimensão essencial. Como traço fundamental deste “realismo grotesco” figura o *rebaixamento*, ou seja, a transferência dos valores elevados, espirituais e ideais ao plano da terra e do corpo, com a valorização das funções “baixas” e degradadas, ligadas aos aspectos menos nobres da vida fisiológica:

Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o *começo* (BAKHTIN, 1987, p. 19. Grifos no original.).

Evidentemente não se trata, nas ilustrações de Clarke, do “realismo grotesco” de Rabelais, mas sim de um *grotesco fantástico* como manifestação dos mundos inferiores onde impera a incerteza – uma incerteza *anatômica*, corporal. Para Harry Clarke, naquele momento de eclosão do modernismo irlandês nas artes visuais, o grotesco fantástico foi uma estratégia poética central na sua interpretação do *Fausto* de Goethe; como ele expressou a seu amigo Thomas Bodkin, não se tratava de um livro “obsceno” (*bawdy*), mas “pestilencial” (*pestilential*), uma visão que Clarke atribuía à sua educação no ambiente religioso do Belvedere College (HELMERS, 2016, p. 183-184), onde James Joyce também estudou. Assim, nas suas manifestações mais intensas – como as ilustrações para o conjunto ligado à “Noite de Valpúrgis” –, o festivo está unido ao funéreo, o alegre se faz acompanhar do ameaçador, e a sexualidade surge em parceria com a doença e a culpa. Este grotesco fantástico, na sua associação com o demoníaco, é ambivalente como o realismo grotesco de que fala Bakhtin; nele convivem e são colocados em conflito e inversão todos os dualismos, o alto e o baixo, o sagrado e o sacrílego – colocando em relevo todas as tensões que estas dualidades trazem consigo.

Referências

- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BOWE, N. G. *Harry Clarke – the life & work*. Dublin: The History Press Ireland, 2015.

CAHILL, T. *Como os irlandeses salvaram a civilização*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

CAMPOS, H. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe: marginália fáustica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CARROLL, N. *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

GOETHE, J. W. F. *Faust*. Trad. John Anster. Mineola, New York: Calla Editions, 2013 (fac-símile da edição de George G. Harrap & Co., Londres, 1925).

_____. *Fausto – uma tragédia. Primeira parte*. 3. ed. Trad. Jenny Klabin Segall. Apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2007.

HELMERS, M. *Harry Clarke's war – illustrations for Ireland's Memorial Records 1914-1918*. Sallins, Co. Kildare: Irish Academic Press, 2016.

KONESKI, A. P. *Um “olhar” para o Fausto de Goethe*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1999.

OLIVER, E. V. *Rabelais e Joyce: três leituras menipéias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

Imagens

Todas as imagens reproduzidas neste trabalho foram extraídas de GOETHE, J. W. F. *Faust*. Trad. John Anster. Mineola, New York: Calla Editions, 2013 (fac-símile da edição de George G. Harrap & Co., Londres, 1925).

**TRILOGIA *HOUSE OF CARDS* DE MICHAEL DOBBS:
O NASCIMENTO DE UM MONSTRO NA NARRATIVA FICCIONAL E NA
MINISSÉRIE DA BBC**

Autor: Francis Raime Zagury Matos (UNIANDRADE)

Orientadora: Prof^a Dr^a Brunilda Tempel Reichmann (UNIANDRADE)

RESUMO: Este artigo visa analisar a paulatina construção do monstruoso personagem Francis Urquhart, que anseia o cargo de primeiro-ministro do Reino Unido na trilogia *House of Cards* (1989), do escritor inglês Michael Dobbs. Além da crueldade inata do personagem ao queimar dois jovens cipriotas ainda vivos, revelada no volume 3, sua sede pelo poder vai se agigantando à medida que adentramos as páginas do romance e assistimos a série homônima da BBC. Este artigo pretende demonstrar também como o produtor britânico, Ken Riddington, utiliza a técnica de abrandamento ao recriar o momento crítico do nascimento do jovem Francis Urquhart na minissérie, evitando assim o repúdio dos espectadores. Recorremos aos conceitos da psicanálise freudiana para demonstrar como o inconsciente se manifesta no cotidiano de Urquhart, quando seu passado volta no terceiro volume da trilogia. Nesse diálogo entre passado e presente discorreremos como as memórias, **voluntária e involuntária** (Beckett) do protagonista vão sendo construídas no texto e na série.

Palavras chave: *House of Cards*. Intermedialidade. Memórias. Psicanálise Freudiana.

Introdução

A obra literária do escritor, hoje lorde inglês, Michael Dobbs, *House of Cards* (1989), chamou rapidamente a atenção do público desde seu lançamento, tendo seu reconhecimento já aclamado no ano seguinte quando do lançamento da série inglesa da BBC *House of Cards Trilogy* (1990-1994). O romance, composto por três volumes: *House of Cards* (Livro 1), *House of Cards – xeque-mate* (Livro 2) e *House of Cards – o último ato* (Livro 3), discorre sobre os bastidores da política britânica, tendo o sanguinário Francis Urquhart, um monstro disposto a tudo para chegar do poder, como protagonista da diegese.

Sobre a narrativa do romance, Brunilda T. Reichmann afirma:

A narrativa de Dobbs é construída de forma episódica, mas, nos dois primeiros volumes, conserva a linearidade. Se esses romances não exigem uma maior participação do leitor como coautor da diegese, o terceiro volume, por outro lado, exige uma atenção redobrada pela intercalação de episódios que remetem a um passado longínquo, vinculado ao protagonista, à participação de novos personagens e à utilização de relatos históricos, ficcionais ou não. (REICHMANN, 2017, p. 9)

Neste trabalho, analisamos como as memórias do passado do protagonista surgem em momentos tensos e decisivos na narrativa, em que os acontecimentos guardados no inconsciente de Urquhart, adormecidos mas não esquecidos, vão dando forma ao personagem e mantendo viva a chama por vingança e poder, mesmo após vários anos.

MATOS, Francis Raime Zagury. Trilogia *House of Cards* de Michael Dobbs: o nascimento de um monstro na narrativa ficcional e na minissérie da BBC, 2018, p. 195-206.

A adaptação dos romances para a minissérie da BBC, tanto no que se refere à recriação dos personagens e seus nomes, quanto aos detalhes típicos da cultura onde se passa o romance, no Reino Unido da era Thatcher, preservam os eventos sobre os quais discorrem. Porém, em qualquer transposição midiática, há necessidade de ajustes, mantendo o diálogo intertextual/intermediático que se estabelece entre o texto adaptado com o texto originário e vice-versa e não uma cópia mais ou menos fiel do anterior (REICHMANN, 2017, p. 4).

Examinamos como a transposição midiática dos romances de Dobbs para a série da BBC vai dando vida ao monstro Francis Urquhart, permitindo ao espectador ter uma imagem da narrativa com base nos estudos de Samuel Beckett, Sigmund Freud e a análise de Brunilda Reichmann.

Tentamos isolar o momento da recriação do jovem tenente Francis Urquhart na minissérie da BBC, quando o idealizador da série utiliza o abrandamento de uma das cenas mais cruéis da trilogia: o exato momento do nascimento desse personagem. Posteriormente, recorreremos aos conceitos da psicanálise freudiana para demonstrar como o inconsciente de Urquhart, já no cargo de primeiro-ministro, vem à tona e o assombra diariamente de forma avassaladora, e finalizamos com a demonstração da construção das memórias **voluntária e involuntária** do protagonista no texto e na série, com base nos estudos de Beckett.

Adaptação da trilogia para a minissérie da BBC

Atualmente existem muitas séries a respeito de política, nas quais os acontecimentos nos bastidores do poder são abordados das mais diversas formas. Uma dessas séries, que conseguiu prender a atenção dos espectadores e interagir com eles, é a série britânica da BBC, *The House of Cards Trilogy*, adaptada da trilogia *House of Cards*, *To Play the King* e *The Final Cut*. Tanto nos romances quanto na série, o leitor percorre os mais escuros caminhos que levam os personagens a imergir na mais profunda corrupção, traição e criminalidade, na busca incansável pelo mais poderoso cargo a ser conquistado na política britânica e sua permanência nele.

A série discorre sobre a crueldade do sistema político da Inglaterra e o alto preço que se paga por quem aceita participar deste jogo, no qual perder não é uma opção. É assim que o protagonista, Francis Urquhart (F.U.) na série britânica joga: para ganhar, e está disposto a tudo para registrar seu nome na história. Dobbs deixa claro que para ser vencedor é preciso ser cruel. Algumas citações presentes no primeiro volume e no artigo de Reichmann (2017) são a prova dessa informação:

Sua carcaça queimada e enegrecida soltou pequenos vapores de desespero ao tombar em direção ao chão. A noite havia feito sua primeira vítima. (p. 9)

Política exige sacrifício. Sacrifício dos outros, é claro. (p. 33)

MATOS, Francis Raime Zagury. Trilogia *House of Cards* de Michael Dobbs: o nascimento de um monstro na narrativa ficcional e na minissérie da BBC, 2018, p. 195-206.

Se tiver que infligir dor, certifique-se de que será uma dor irresistível e esmagadora, assim o outro saberá que você pode lhe fazer mais mal do que ele jamais será capaz de lhe fazer. (p. 38).

A crueldade, de qualquer natureza, é imperdoável. Portanto, não faz sentido algum ser cruel pela metade (p. 288)

Assim, passamos a conhecer mais Francis Urquhart, vice-líder da bancada conservadora do Parlamento inglês, um político que colocará em ação seu desejo de vingança contra o recém-eleito primeiro-ministro fictício da Inglaterra, uma vez que se sente traído por ele quando não mantém a promessa de lhe conceder um cargo no gabinete. Manipulando a jornalista Mattie Storin, com quem tem um caso amoroso, Urquhart vai passando “informações tendenciosas”. Quando Storin se dá conta que Urquhart é o responsável por todas as crueldades que estão acontecendo e o confronta, é jogada para a morte do terraço do Parlamento britânico por seu amante.

No segundo livro da obra, uma verdadeira guerra é travada entre Francis Urquhart, agora recém-eleito primeiro-ministro e o Chefe de Estado da Grã-Bretanha. Fica muito claro que as opiniões de Urquhart não são consentidas pelo rei e, novamente, o monstro volta a atacar, agora de maneira mais baixa onde nem escândalos sexuais envolvendo membros da família real e fraudes em pesquisas de opinião estão descartadas.

Na adaptação da trilogia de Dobbs para a série televisiva, são nos acontecimentos presentes no terceiro volume do romance que chegamos ao olho do furacão da narrativa, na gênese do mal, no ato em que um ser humano tomado por uma ira sem igual se tornaria um “monstro”. Assim foi quando o jovem tenente Francis Ewan Urquhart, com vinte e dois anos de idade, queimou vivos dois adolescentes nas montanhas de Chipre. Esse ato mudaria para sempre a política britânica, pois o mesmo monstro voltaria a agir com a mesma crueldade, agora contra os inimigos políticos que tentam tomar seu cargo.

Na criação do monstro na narrativa, o leitor chega a sentir repulsa pelo ato criminoso que ceifou a vida dos dois adolescentes gregos. Na minissérie os adolescentes não são queimados vivos, abrandando, assim, a reação do espectador. No entanto, quanto ao assassinado de Mattie Storin, a reação do espectador é intensificada, ao escutar os gritos da jovem ao ser jogada do terraço do Parlamento por Urquhart.

O inconsciente e as lembranças de F.U.

Como nasce um monstro? Por um mero acaso da natureza? Um momento de fraqueza de um ato impensado? Pode até ser, mas não foi assim no caso de Francis Ewan Urquhart. Desejando provar o seu valor, o jovem tenente, durante o período que estava servindo no Exército, foi o mentor de uma barbárie que o assombraria pelo resto da vida.

Em uma determinada situação onde um de seus comandados foi morto acidentalmente por dois adolescentes cipriotas, George e Alcides Passolides, Urquhart viu a chance que tanto desejava
MATOS, Francis Raime Zagury. Trilogia *House of Cards* de Michael Dobbs: o nascimento de um monstro na narrativa ficcional e na minissérie da BBC, 2018, p. 195-206.

de entrar em ação. Após ser tomado por uma ira incontrolável e não admitindo o fracasso sob seu comando, ele joga gasolina no local onde os adolescentes estavam escondidos entre as rochas e os queima vivos.

A imagem, bem como o cheiro de gasolina queimando os corpos dos adolescentes, ainda está bem frescos na memória de Urquhart mesmo após aproximadamente 40 anos, quando ocupa o cargo de primeiro-ministro da Inglaterra.

Urquhart nunca mais voltou a falar no incidente na montanha, mas, em tempos de crise pessoal, ou quando tinha que tomar decisões importantes, sempre que fechava os olhos ou, às vezes, quando estava adormecido, a imagem brilhante e as lembranças do que se passara naquele dia voltavam à sua memória, parte como inspiração para suas ações. Ali nasceu Francis Urquhart. (DOBBS, 2016, p. 28)



Figura 1: Frame dos corpos dos irmãos Passolides sendo queimados.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Goqw0fDMbUg>>

Acesso em: 14 set. 2018

Freud afirmou que nada ocorre ao acaso e muito menos os processos mentais. Há uma causa para cada pensamento, para cada memória revivida, sentimento ou ação (FADIMAN, 1939, p. 7). No decorrer da trilogia verificamos que os atos de Urquhart não são menos cruéis do que o que deu origem ao monstro que ele se tornou, mas que na verdade se tornaram um hábito. Sobre esta afirmação, Beckett diz: “O hábito é o acordo efetuado entre o indivíduo e seu meio, ou entre o indivíduo e suas próprias excentricidades orgânicas, a garantia de uma fosca inviolabilidade, o para-raios de sua existência.” (BECKETT, 2003, p. 17).

MATOS, Francis Raime Zagury. Trilogia *House of Cards* de Michael Dobbs: o nascimento de um monstro na narrativa ficcional e na minissérie da BBC, 2018, p. 195-206.

Insatisfeito por não assumir um cargo no gabinete como prometido pelo primeiro-ministro que ajudara a eleger, Urquhart se sente traído e novamente é tomado por uma ira sem controle. Na série da BBC, seu descontentamento pela traição do primeiro-ministro é mostrado de forma contundente. Ao chegar em casa e conversar com sua esposa, apenas um pensamento se apodera de sua mente: vingança. Incentivado pela esposa, Urquhart jogará com todas as cartas que têm para vingar-se e tomar o lugar de seu inimigo no cargo de primeiro-ministro: “Na série, a alteração do nome da esposa de Urquhart de Mortima para Elizabeth, faz alusão a Elizabeth I e Elizabeth II (reinado de maior duração na história da Inglaterra) e sugere uma sobreposição da força inerente às duas rainhas na personagem feminina.” (REICHMANN, 2017, p. 11).

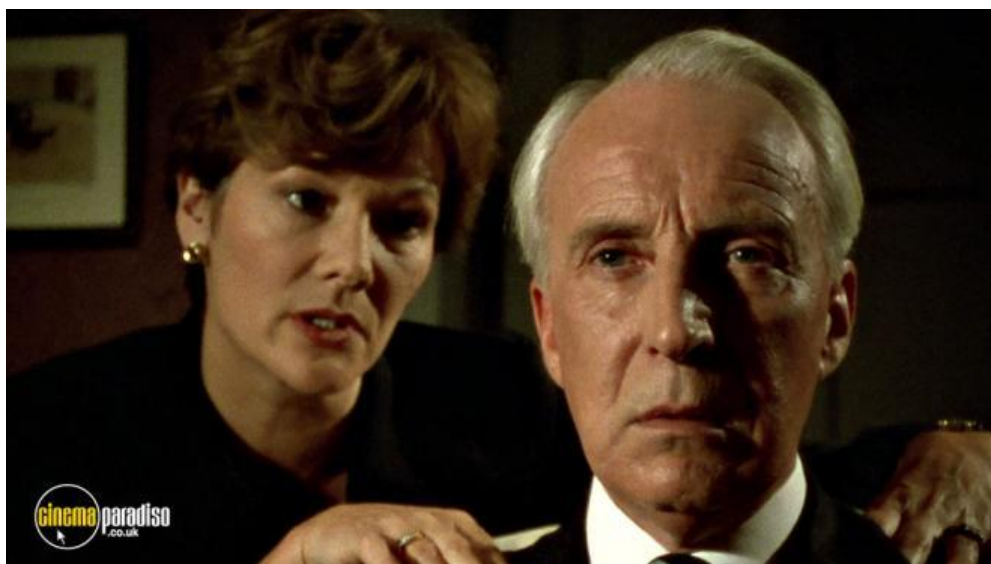


Figura 2: Francis e Elizabeth Urquhart na série *House of Cards Trilogy* da BBC.

Disponível em: <<https://cdn-3.cinemaparadiso.co.uk/clp/720478-25780-clp-950.jpg>>

Acesso em: 12 set. 2018

Nesta cena é possível perceber que desejos inconscientes de Urquhart emergem e tomam forma consciente. Do inconsciente, os elementos instintivos de preservação estão aflorando e a essência do monstro está prestes a se manifestar novamente. Isso se deve ao fato que o hábito de não fracassar ainda vivo, como Beckett afirma: “O hábito pode não estar morto (ou praticamente morto, fadado a morrer) mas sim adormecido” (BECKETT, 2003, p. 19).

Interagindo com o espectador de forma dissimulada, Urquhart usa seu poder de manipulação para informar como planeja colocar em prática sua vingança e se tornar primeiro-ministro do Reino Unido. Na série, o protagonista utiliza um *modus operandi* bem planejado ao vazar informações para a jornalista Mattie Storin (REICHMANN, 2017, p. 12). Ele manipula a

MATOS, Francis Raime Zagury. Trilogia *House of Cards* de Michael Dobbs: o nascimento de um monstro na narrativa ficcional e na minissérie da BBC, 2018, p. 195-206.

jovem repórter investigativa e amante em seu plano de vingança, passando informações falsas, pesquisas com dados adulterados, segredos do passado de seus adversários, que rapidamente chegam às manchetes dos principais jornais britânicos.

Esse *modus operandi* de Urquhart traz à tona como, em situações onde seus planos e desejos são ameaçados, o monstro age de forma instintiva para manter a sua vontade inabalada. Ao se sentir abandonado pela deslealdade do primeiro-ministro, F.U. se arma para se vingar de seu inimigo, como uma reação de preservar quem ele realmente é. Nesta linha de pensamento, Beckett descreve que: “Nossa primeira essência, portanto, correspondendo, como veremos mais tarde, a um instinto mais profundo do que o mero instinto animal de autopreservação, vem à tona durante esses períodos de abandono. E suas crueldades e seus encantos são as crueldades e encantos da realidade.” (BECKETT, 2003, p. 22).



Figura 3: Francis Urquhart e Mattie Storin no terraço do Parlamento.

Disponível em: <<https://archivetvmusings.files.wordpress.com/2015/05/house-01-06.jpg?w=463&h=348>>

Acesso em: 12 set. 2018

O plano de Urquhart está em plena atividade. Storin, agora sua amante, está fazendo exatamente o que ele quer que ela faça. Seus inimigos estão sendo eliminados um a um em seu caminho rumo ao poder, porém, mais uma vez, o monstro age sem piedade. Ao perceber que Urquhart é o responsável pela morte de Roger O'Neill, Storin o confronta no terraço do Parlamento e, tomado pelo caos da revelação, a joga do terraço. Os gritos que Storin ecoa só cessam quando seu corpo atingiu as pedras, vindo a morrer. Na série, quando Urquhart a joga do terraço, ela grita

MATOS, Francis Raime Zagury. Trilogia *House of Cards* de Michael Dobbs: o nascimento de um monstro na narrativa ficcional e na minissérie da BBC, 2018, p. 195-206.

várias vezes, utilizando a expressão que usava para chamá-lo “Daddy, Daddy”, e cai em cima de um veículo.

Tanto no texto quanto na série, percebemos que Urquhart não muda seu modo de reagir às emoções diante de situações de tensão, agindo como se fosse um animal ameaçado. O instinto de autopreservação fala mais alto no momento, sem razão alguma. Freud discorre sobre esse instinto dizendo que: “Um instinto nunca pode tornar-se objeto da consciência – só a ideia que o representa pode. Podemos apenas referir-nos a um impulso instintual cuja representação ideacional é inconsciente, pois nada mais entra em consideração.” (FREUD, [1915], 1996, p. 105).

Associado às lembranças provocadas pelos gritos de Mattie Storin, podemos afirmar que o inconsciente age através das memórias involuntárias de Urquhart, trazendo a visão do evento na montanha em Chipre para o presente. A este processo onde a memória é revelada subitamente, trazendo à tona os sentidos do passado e presente ao mesmo tempo, Beckett descreve na obra *Proust* como **memória involuntária**:

A memória involuntária é explosiva, uma deflagração total, imediata e deliciosa [...] subtrai o útil, o oportuno, o acidental, porque em sua chama consumiu o hábito e seus labores e em seu fulgor revela o que a falsa realidade da experiência não pode e jamais poderá revelar – o real. [...] a memória involuntária é um mágico rebelde e não se deixa importunar. Escolhe seu próprio tempo e lugar para a operação do milagre. Não sei quantas vezes este milagre reaparece em Proust. (BECKETT, 2003, p. 33)

Não há limites para Francis Urquhart. Arrogante e agora na cadeira mais cobiçada do parlamento inglês, ele continua a agir de modo dissimulado, no segundo volume da trilogia. Travando uma verdadeira guerra com o monarca da nação britânica, Urquhart não admitirá que alguém o impeça de realizar suas façanhas. Agindo com personalidade, no segundo volume da obra, o monstro, agora se guiando por sua memória voluntária, direciona seus interesses para combater um novo inimigo, o rei da Inglaterra. Dobbs deixa uma pista nesta citação contida no segundo livro da trilogia: O sabor da vitória cega muitos homens. O jogo só acaba depois que a baioneta é introduzida profundamente e as vísceras, retorcidas (DOBBS, 2016, p. 40).

Sem baixar a guarda e reorganizando seus pensamentos, Urquhart age agora de modo direcionado, atacando da mesma forma que fez contra o primeiro-ministro que o traiu. Minuciosamente seleciona as armas que usará em sua batalha épica. As lembranças do *modus operandi* que colocou em prática no passado e que agora usará novamente, como uma consulta, plagiando seu primeiro feito contra um inimigo, Beckett chama de memória voluntária:

A memória voluntária é a memória uniforme da inteligência; é de confiança para a reprodução, perante nossa inspetoria satisfeita, daquelas impressões do passado formadas por ação consciente da inteligência. [...] As imagens que escolhe são tão arbitrárias quanto às escolhidas pela imaginação e igualmente distantes da realidade. Sua ação é comparada por Proust à de virar as páginas de um

MATOS, Francis Raime Zagury. Trilogia *House of Cards* de Michael Dobbs: o nascimento de um monstro na narrativa ficcional e na minissérie da BBC, 2018, p. 195-206.

álbum de fotografias. [...] insiste na mais necessária, salutar e monótona forma de plágio – o plágio de si mesmo. (BECKETT, 2003, p.32)

Urquhart, após sua primeira conversa com o rei da Inglaterra, não têm nenhuma dúvida de que precisaria agir rapidamente para manter seus planos em andamento. Discordando com o rei sobre um assunto de Meio Ambiente, pouco antes de sair do Palácio Real responde com a seguinte frase: "Vou cuidar pessoalmente desse assunto, Majestade. Tem a minha palavra" (DOBBS, 2016, p. 33). O que F.U. realmente deixa claro é que não permitiria que os desejos do rei atrapalhassem seu governo. Uma citação no segundo volume revela essa determinação: "Quando ele morrer, centenas de milhares vão se alinhar nas ruas para homenagear o rei morto. Eu, claro, estarei entre eles para ver o caixão passar. Quero ter certeza" (DOBBS, 2016, p. 174).

No terceiro volume, mesmo tendo passado mais de 10 anos no poder, Urquhart ainda quer mais. Querendo immortalizar seu nome na história, não pretende deixar "seu" trono "de bandeja" para quem quer que seja. Porém, "as lembranças pesavam em sua memória" (DOBBS, 2016, p. 219), seu inconsciente está lá, agitado, comandado por fortes pulsões.

O fato é que Urquhart estava se sentindo ameaçado por um adversário mais jovem, ousado e ameaçador. F.U. se sentia acuado, sem forças e:

Nos últimos tempos, sempre que se afastava dos holofotes, vozes vindas das sombras murmuravam que o momento de sua queda estava chegando, era apenas questão de tempo. Naquele instante, sentado no banco, os sussurros estavam de volta, cada vez mais fortes, mais insolentes, quase rindo dele. (DOBBS, 2016, p. 196)

A **memória involuntária** de Urquhart tem uma posição de destaque neste volume. Ela deve atuar nesse momento de tensão de modo que o próximo passo não pode ser em falso e sim o primeiro rumo à glória maior – fazer parte da história como o primeiro-ministro que permaneceu mais tempo no poder. Para Beckett isso se deve ao fato de que "O homem de boa memória nunca lembra de nada, porque nunca esquece de nada" (BECKETT, 2003, p. 29).



Figura 4: Francis Urquhart em seu gabinete.

Disponível em: <<https://i.ytimg.com/vi/bhLN0L5JdD4/hqdefault.jpg>>

Acesso em: 12 set. 2018

Francis Urquhart nunca se esquece de nada porque na formação de seu inconsciente estão as memórias mais sombrias de um passado que, em certas situações, se manifestam através de ações no presente. Freud, em seus estudos sobre psicanálise, justifica:

[...] o conceito de inconsciente como necessário em seu artigo de 1915, *O Inconsciente*. Ele afirma que dados da consciência, a partir de pressupostos, apresentam inúmeras *lacunas*. Tais lacunas não podem ser explicadas pela consciência e algumas delas são lembranças encobridoras, os atos falhos (ou parapraxias), os sonhos e os sintomas psíquicos que só podem ser elucidados através do inconsciente”. (FREUD, [1915], 1996, p. 171)

Essas lacunas desencadeiam em Urquhart, a mais sensível lembrança, as manifestações do monstro aprisionado dentro de si próprio, mas que, com graça e elegância, se liberta para atacar seus inimigos. Mas nesse último volume, o então primeiro-ministro está vulnerável. Os nervos estão à flor da pele. O brilho dos seus olhos desaparecera, escurecendo seu caminho e dificultando a caminhada. Este fato é percebido quando, durante uma reunião no Parlamento, sendo atacado pela oposição, suas lembranças o levam para as montanhas de Chipre: “Na sua cabeça ainda rimbombava o caos de vozes, gritos, explosões e o ricochete das balas. Não conseguia ver mais

MATOS, Francis Raime Zagury. Trilogia *House of Cards* de Michael Dobbs: o nascimento de um monstro na narrativa ficcional e na minissérie da BBC, 2018, p. 195-206.

nada, cego pelas memórias do sol do Mediterrâneo refletido nas rochas, as narinas dilatadas e cheias do fedor agriçoce de carne humana queimada.” (DOBBS, 2016, p. 198).

Dessa forma, em um segundo momento, não podendo mais fugir de suas memórias, Urquhart entrará para a história da forma mais inusitada que um personagem poderia imaginar. Durante a inauguração da estátua da ex-ministra Margaret Thatcher, ele leva um tiro e morre nos braços de sua esposa, proferindo sua última frase: “- Grandes ruínas.....” (DOBBS, 2016, p. 198).

Mesmo diante da morte, o monstro estava completo. A narrativa da série da BBC consegue finalizar o monstro da obra eterna de Dobbs. Um político que vivia à sombra de suas memórias, com seu inconsciente sempre de sentinela nos momentos em que a inquietação deixava Urquhart sem rumo.

Sua vitória pode ser percebida nesta passagem presente na última página do terceiro livro da trilogia, quando é atingido por tiros durante seu último discurso: “Não sentia dor. Apenas um pouco de exaustão. E de euforia pelo triunfo. Por tê-los enganado, até o final. Mesmo à custa de seu próprio final. Enganara a todos, menos a Mortima (DOBBS, 2016, p. 198). Na série, Urquhart é assassinato de forma orquestrada por seu guarda-costas Corder, em parceria com sua esposa Elizabeth, com quem o guarda-costas mantém um caso, com o propósito de não permitir que o passado sombrio de Urquhart venha ser descoberto.



Figura 5: Morte de Francis Urquhart

Disponível em:

<http://uselectionatlas.org/FORUM/GALLERY/3776_03_02_13_10_59_17.png>

Acesso em: 13 set. 2018

MATOS, Francis Raime Zagury. Trilogia *House of Cards* de Michael Dobbs: o nascimento de um monstro na narrativa ficcional e na minissérie da BBC, 2018, p. 195-206.

Assim, é possível perceber que as memórias **voluntária e involuntária** de Francis Urquhart mantêm vivo, no presente, o monstro que nasceu na ilha de Chipre, vindo a aterrorizar a política britânica agora em um contexto político onde só há uma regra: jogar para vencer.

CONCLUSÃO

Nesta leitura do romance *House of Cards*, percebemos que as memórias de Francis Urquhart vão dando vida ao protagonista no decorrer da narrativa na trilogia de Dobbs. Desde a gênese até seu último suspiro na jornada do monstro recriado na série britânica da BBC, o passado e o presente estão sempre presentes na vida de F.U. devido ao seu inconsciente, que constantemente está guiando seus atos, mantendo a essência da realidade, recriada pelas memórias que se relacionam. A relação entre os feitos de Urquhart é melhor compreendida nesta citação de Fadiman:

A premissa inicial de Freud era de que há conexões entre todos os eventos mentais. Quando um pensamento ou sentimento parece não estar relacionado aos pensamentos e sentimentos que o precedem, as conexões estão no inconsciente. Uma vez que estes elos inconscientes são descobertos, a aparente descontinuidade está resolvida. (FADIMAN, 1939, p. 7)

No terceiro volume da trilogia, o elo entre os acontecimentos do presente e o passado, não menos cruel, é construído quando seu inconsciente, ou seja, lembranças e sonhos que revelam seus atos sanguinários emergem ao consciente, revelando o rastro de sangue que deixou pelo caminho. Isto pode ser confirmado no hipertexto da BBC em vários momentos, em que as mãos do protagonista tremem de descontentamento com ideias com as quais ele não concorda, e quando os fantasmas de seu passado o atormentam com imagens dos horrores que ele causou.

Seu passado está tão próximo ao seu presente que o "hábito" de solucionar suas batalhas não muda. A passagem em que discorre sobre os acontecimentos nos quais o Bispo Theophilos mantém um alto comissário britânico como refém e mais 03 pessoas no chalé presidencial que, na época do tenente Urquhart, era a residência de verão do governador inglês em Chipre, é a prova disso. Concluindo que não haveria acordo com o Bispo, Urquhart profere as seguintes palavras: "– Vou atear fogo nesse desgraçado" (DOBBS, 2016, p. 310).

Assim, podemos enfatizar que, na trilogia de Dobbs e na série da BBC, os conceitos de Beckett sobre memória **voluntária e involuntária** se confirmam, bem como a manifestação do inconsciente de Urquhart, que interliga seus feitos do presente aos seus feitos no passado, principalmente na montanha em Chipre.

“Mais vulnerável e cruel no terceiro volume da obra, Urquhart arrisca tudo, pois está certo de uma coisa: qualquer que seja o resultado, seu nome jamais será esquecido” (REICHMANN, 2017, p. 10). A narrativa que vai dando vida ao personagem Francis Urquhart é realmente

MATOS, Francis Raime Zagury. Trilogia *House of Cards* de Michael Dobbs: o nascimento de um monstro na narrativa ficcional e na minissérie da BBC, 2018, p. 195-206.

intrigante e cheia de surpresas, mas é na sua morte que se concretiza o plano maior do protagonista: o de entrar para a história como o chefe de governo britânico que permaneceu mais tempo no poder.

REFERÊNCIAS

BECKETT, S. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DOBBS, M. *House of Cards*. Trad. Luis reyes Gil. São Paulo: Benvirá, 2014.

_____. *House of Cards – xeque-mate*. Trad. Carlos Haag. São Paulo: Benvirá, 2016.

_____. *House of Cards – o último ato*. Trad. Carlos Haag. São Paulo: Benvirá, 2016.

FADIMANN, J; FRAGER, R. *Teorias da personalidade*. Trad. Camila Pedral Sampaio, Sybil Safdié. São Paulo: HARBRA, 1986.

FREUD, S. (1915). O Inconsciente. In: História do Movimento Psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XIV)

REICHMANN, B.T. *House of Cards: Shakespearian DNA in the Trilogy and the Series*. *Revista Raído*, v. 11, n. 28 (2017), p. 141-164.

MATOS, Francis Raime Zagury. Trilogia *House of Cards* de Michael Dobbs: o nascimento de um monstro na narrativa ficcional e na minissérie da BBC, 2018, p. 195-206.

DA LITERATURA AO CINEMA: CORMAC MCCARTHY E O ESPAÇO DO OESTE

Autor: Francisco Romário Nunes (UFBA)

Orientador: Prof. Dr. Décio Torres Cruz (UFBA)

RESUMO: Este artigo analisa o romance *No country for old men* (2005), do escritor norte-americano Cormac McCarthy, em comparação com a adaptação cinematográfica, dirigida pelos irmãos Ethan e Joel Coen. A narrativa literária de Cormac McCarthy inclui o espaço do oeste como o cenário principal, onde a violência gráfica ocorre e os personagens são retratados como parte da própria paisagem. O oeste como espaço pode ser caracterizado como um fluxo, que atravessa a terra e os personagens, e também está entrelaçado à linguagem literária. O cinema, por sua vez, contribui para criar imagens desse oeste. Nesse contexto, o romance *No country for old men* foi adaptado para as telas em 2005, premiado como o melhor filme e melhor roteiro adaptado no Oscar. Com base em alguns princípios dos estudos da adaptação (CATTRYSSSE, 1992; STAM, 2008) e dos espaços americanos (ESTES, 2013; ELLIS, 2006), discutiremos de que forma o oeste, retratado na obra de McCarthy, é reimaginado no cinema e seu papel como parte de uma tradição que é transmitida ao público contemporâneo.

Palavras-chave: Oeste; Literatura; Cinema; Cormac McCarthy

O presente artigo problematiza o espaço do oeste no romance *No country for old men* (2005), de Cormac McCarthy, e a adaptação fílmica homônima dirigida pelos irmãos Joel e Ethan Coen, lançada no ano de 2007. O trabalho articula a construção do espaço do oeste nas narrativas literária e fílmica, e aborda alguns aspectos dos estudos de adaptação fílmica para compreender de que modo o oeste recriado nas telas atualiza esse espaço na produção cultural contemporânea. Assim, lançamos os seguintes questionamentos: considerando técnicas específicas da sétima arte, como os diretores reconstroem a paisagem do oeste na narrativa cinematográfica? Quais intertextos são observáveis na mudança de linguagem do texto literário para a imagem fílmica?

McCarthy possui uma extensa produção de textos literários, tendo recebido o prêmio *National Book Award* pelo romance *All the pretty horses* (1992), primeira narrativa da Trilogia da Fronteira (composta pelos romances posteriores *The crossing* (1994) e *Cities of the plain*, de 1998); o autor também foi agraciado com o prêmio Pulitzer em literatura com o romance *The road* (2006). Dentre suas obras, destaca-se ainda o romance *Blood meridian or the evening redness in the west*, publicado no ano de 1985. A linguagem dessa narrativa evoca o oeste como um espaço de violência e extermínio das minorias, especialmente dos povos nativos. O romance faz parte da tradição na escrita literária dos Estados Unidos em que o oeste é construído como um espaço de fronteira onde os movimentos dos personagens sintetizam a história da formação do país no século XIX, quando o progresso era tido como destino natural da jovem nação.

As narrativas do oeste perpassam toda a história dos Estados Unidos, desde os primeiros anos da colonização britânica na América do Norte até o período das grandes viagens em direção ao meio-oeste do continente, após a independência. A expansão da fronteira foi, por muito tempo, o

principal mote da nação que precisava garantir o domínio sobre vastas terras em direção à costa do pacífico.

Doval (2013) explica que o conceito de fronteira é um componente móvel na geografia americana, em que a conquista do oeste se coloca como um aspecto decisivo para a formação do país. As produções literárias durante os séculos iniciais de dominação destacavam o território dos Estados Unidos como uma terra promissora que deveria ser explorada a todo custo. Por ser um continente desconhecido para os europeus da época, as primeiras narrativas norte-americanas descreviam a exploração e a colonização, servindo como uma espécie de propaganda para atrair imigrantes do Velho Continente. Dentre os grupos de colonizadores que aportaram na Nova Inglaterra, os Puritanos viam a América como a “Terra Prometida” descrita na Bíblia (HIGH, 1986). Nesse contexto, destaca-se o livro *Of Plymouth Plantation* (1651), de William Bradford, que descreve a relação difícil dos Puritanos com os índios nas primeiras décadas.

Frye, ao escrever sobre as primeiras narrativas, afirma que:

Ao considerar as regiões a oeste dos assentamentos, os primeiros puritanos pensavam na terra despovoada em termos tipológicos, como um “deserto” sombrio de experimentação e transformação espiritual. Escritores de ficção posteriores, como James Fenimore Cooper, Robert Montgomery Bird e William Gilmore Simms, imaginaram o oeste como o fundamento para uma história americana por excelência: a narrativa de fronteira, que se tornou talvez a mitologia ocidental mais dominante desde o Renascimento. Na literatura, no cinema, na arte pictórica e na fotografia, as histórias da fronteira e do oeste americano foram exportadas com sucesso para todo o mundo, e foram recebidas com entusiasmo da Europa Ocidental, à Ásia, através do Oriente Médio, à Índia. Esse interesse levou a uma tradição da escrita ocidental e uma literatura regional identificável – a literatura do oeste americano. (FRYE, 2016, p. 1).³²

Nesse sentido, a produção literária problematiza traços da formação de uma identidade nacional em relação com o modo como os indivíduos experimentavam as mudanças dos espaços sociais e econômicos dos Estados Unidos, entendendo essas transformações como parte de um progresso (nem sempre) positivo e necessário. O oeste, portanto, passou a ser um espaço vivido e imaginado por milhares de imigrantes que se ofereciam para se estabelecer naquele território selvagem que estava à espera da “civilização” em detrimento dos nativos que lá habitavam.

Ella Shohat e Robert Stam no livro *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação* (2006) afirmam que “a evolução das nações sempre se materializa na forma de narrativas.” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 144). Dessa forma, os autores defendem que a literatura

³² In pondering the regions west of the settlements, the early Puritans thought of the unsettled land in typological terms, as a dark “wilderness” of spiritual trial and transformation. Later fiction writers like James Fenimore Cooper, Robert Montgomery Bird, and William Gilmore Simms imagined the West as the source ground for a quintessential American story: the frontier narrative, which has become perhaps the most dominant Western mythology since the Renaissance. In literature, film, pictorial art, and photography, stories of the frontier and the American West have been exported successfully throughout the world, and they have been received with enthusiasm from Western Europe, into Asia, through the Middle East, to India. This interest has led to a tradition of Western writing and an identifiable regional literature – the literature of the American West. (FRYE, 2016, p. 1). Todas as traduções não referenciadas são de nossa autoria.

contribui para elevar a identidade nacional, cristalizando sua ascensão e fundando mitos para sua materialização. Nos Estados Unidos, por exemplo, a ficção literária enquanto forma dominante de narrativa entre os séculos XVII e XIX explorou o imaginário da América, um território geográfico novo imbuído de uma paisagem grandiosa à espera de conquistas. Após a invenção do cinema no final do século XIX, esse imaginário ganhou outras proporções, especialmente pela popularidade que a nova expressão artística obteve ao produzir imagens que justificavam a vitória da civilização ante o mundo considerado primitivo.

Assim, a relação do cinema com a literatura se intensificou com a atualização de temas e a mitificação de heróis nacionais, especialmente com o avanço da indústria de filmes criada em Hollywood, onde, como exemplo, “um número infindável de filmes tratam da conquista do Oeste” em que “Kit Carson, Billy the Kid, e general Custer” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 169) são algumas figuras que fazem parte dessa conquista.

Nos Estados Unidos, a indústria do cinema se firmou logo nas primeiras décadas do século XX. A subsequente ideologia hollywoodiana desenvolveu o objetivo de ditar regras de conduta não apenas em território americano, mas também de direcionar seus costumes morais à cultura do outro (CRUZ, 2004). Cruz escreve que “[...] independente de onde se está assistindo a um filme, em uma sala de aula ou em qualquer cinema ou sala de projeção, aspectos culturais e determinados valores são disseminados pelo mundo afora através da grande escola do império americano.” (CRUZ, 2004, p. 160).

Nesse contexto, segundo Shohat e Stam “o cinema [...] absorveu gêneros populares como a ‘ficção da conquista’ do sudoeste americano” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 143), e com isso, atingiu seus objetivos com um imaginário regional sendo distribuído internacionalmente. Nesse sentido, os autores observam que a invenção do cinema coincidiu com projetos imperialistas. A partir disso, “o cinema, haja visto o seu papel – por excelência – de contador de histórias da humanidade, adequou-se perfeitamente à função de retransmissor das narrativas das nações e dos impérios, por meio de projeções.” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 144). O aparato cinematográfico contribuiu, portanto, para formar e consolidar as identidades nacionais, para manter espaços de poder, e a projetar um imaginário local – nesse caso, as histórias do oeste americano – como parte de uma identificação universal, por tratar de aspectos morais e éticos tidos como critérios civilizatório e progressista.

Compreendido tais problemáticas, alguns aspectos conceituais sobre a relação entre literatura e cinema precisam ser discutidos. No campo dos estudos de adaptação fílmica, Patrick Cattrysse (1992) defende que a adaptação de obras literárias (ou de outros tipos) para o cinema também é um tipo de tradução. Assim, um filme adaptado de um romance, por exemplo, compreende uma tradução, e por isso, ela passa por uma transformação para se adequar ao contexto semiótico – o cinema – e cultural.

NUNES, Francisco Romário. Da literatura ao cinema: Cormac McCarthy e o espaço do oeste, 2018, p. 207-218.

Por conseguinte, Cattrysse (1992) afirma que é preciso entender a adaptação fílmica a partir de três procedimentos: primeiro, encontrar e explicar as relações entre práticas discursivas com seus contextos (políticos, sociais, culturais etc.); segundo, entender quais práticas de transferências tem funcionado como adaptação, ou paródia, tradução etc.; e terceiro, explicar porque essas práticas ocorreram desse modo. Tal metodologia contribui para compreender as práticas de adaptação entre diferentes sistemas semióticos, tendo em vista que os objetos interagem e um pode influenciar o outro.

Em outro ponto de vista, Robert Stam (2008) articula o conceito de intertextualidade ao de adaptação. Para o autor, um filme adaptado dialoga com o texto de partida e produz uma série de traços narrativos que podem deslocar ou aproximar ambas as narrativas. Nesse sentido, não cabe discutir se uma adaptação é fiel ou não, uma vez que uma adaptação é automaticamente diferente do original, pois se trata de um outro sistema de linguagem, em que os diretores lidam com o som, com a fotografia, a composição dos quadros, etc. Além disso, um filme, segundo Stam (2008, p. 21), “envolve a colaboração”, e no campo fílmico “a originalidade total, consequentemente, não é possível nem desejável.”

Para Stam (2008) adaptações fílmicas envolvem um contínuo fluxo de transmutações e processos intertextuais, sem um ponto de origem visível. Assim, a adaptação é uma mistura de discursos, talentos e trajetos que a transformam em uma atividade “híbrida”, em que são mesclados mídia e discursos.

Ao abordar um filme adaptado como uma entidade que possui relações intertextuais, Stam advoga que outra obra surge por conta das operações que ocorrem, exatamente porque “o texto fonte forma uma densa rede informacional, uma série de sinais verbais que o texto fílmico em adaptação pode aceitar, amplificar, ignorar, subverter, ou transformar.” (STAM, 2000, p. 68).

Nessa perspectiva, o romance *No country for old men*, de McCarthy, ao ser traduzido para a linguagem fílmica, tem seus temas atualizados e reconstituídos de acordo com as técnicas cinematográficas. O texto literário apresenta o oeste como o principal cenário, onde os personagens atravessam suas paisagens e entram em conflitos.

Sobre a construção do espaço do oeste no romance de McCarthy, algumas considerações podem ser feitas. De modo geral, o espaço exerce importante função nas obras de McCarthy, sendo muitas vezes mais realçado do que as ações dos próprios personagens, como aponta Ellis (2006) no livro *No place for home: spatial constraint and character flight in the novels of Cormac McCarthy*. O autor faz uma relação entre os espaços narrados nas obras e as experiências dos personagens em cada universo diegético. Na sua concepção, ao afirmar que McCarthy confia mais no cenário do que na construção do enredo, ou até mesmo na personagem, Ellis (2006) entende que há uma relação de conflito entre os limites espaciais – os cenários descritos – e a liberdade de movimento dos sujeitos.

NUNES, Francisco Romário. Da literatura ao cinema: Cormac McCarthy e o espaço do oeste, 2018, p. 207-218.

Para Ellis, “além da extensão e frequência das passagens que descrevem florestas, encostas, desertos e casas destruídas, o estilo aplicado a essas descrições destaca sua importância.” (ELLIS, 2006, p. 1-2).³³ O autor defende o argumento que o cenário tem pouca visibilidade a partir das falas e pensamentos dos personagens, mas são as descrições com palavras voltadas aos aspectos do lugar e do espaço que possuem maior valor. Contudo, tal assertiva não se concretiza em *No country for old men*, por exemplo, quando o Xerife Bell encontra seu tio, e este fala sobre a terra, e o quão ela têm sido violenta para com os seus habitantes. Portanto, há uma indicação de que os personagens têm consciência desse espaço, da natureza da terra e do oeste, como podemos observar no trecho abaixo:

Esta terra era dura com as pessoas. Mas elas nunca pareciam culpar a terra por isso. Num certo sentido isso parece peculiar. Que não culpassem. Pense em tudo o que aconteceu com esta família. Não sei o que estou fazendo ficando ainda aqui. Todos aqueles jovens. Nós não sabemos nem mesmo onde a metade deles está enterrada. Me pergunte o que havia de bom em tudo isso. Então volto ao assunto. Por que as pessoas não sentem que esta terra tem um bocado de coisas pelas quais responder? Elas não sentem. Você pode dizer que a terra é apenas a terra, que ela não faz nada ativamente, mas isso não significa muito. Vi um homem atirar em sua própria picape com uma espingarda certa vez. Deve ter pensado que o carro tinha feito alguma coisa. Esta terra pode te matar num piscar de olhos e mesmo assim as pessoas a amam. Entende o que estou dizendo? (MCCARTHY, 2005, p. 271).³⁴

De toda sorte, Ellis (2006) elenca uma série de elementos espaciais presentes nos romances de McCarthy que são caracterizados como espécies de impedimentos à liberdade dos sujeitos nas histórias, que na maior parte das vezes, são protagonizadas por homens jovens. O autor destaca como os tipos mais comuns de limitações espaciais as casas, os cemitérios e as cercas. No entanto, esses impedimentos não são capazes de limitar a capacidade de movimento e fugas dos personagens, uma vez que, Ellis escreve, “em reação àquelas restrições fracassadas, os personagens devem fugir, ou eles devem circular em torno de uma restrição maior do espaço que normalmente não pode contê-los.” (ELLIS, 2006, p. 4).³⁵

Por sua vez, Andrew K. Estes, em *Cormac McCarthy and the writing of American spaces* (2013), postula que os romances de McCarthy – incluindo *No country for old men* – “derivam sua estrutura de duas visões concorrentes da terra, algo essencialmente bom ou essencialmente

³³ Beyond the length and frequency of passages describing woods, hillsides, deserts, and broken-down houses, the style lavished on these descriptions highlights their importance. (ELLIS, 2006, p. 1-2).

³⁴ This country was hard on people. But they never seemed to hold it to account. In a way that seems peculiar. That they didnt. You think about what all has happened to just this one family. I dont know what I’m doin here still knockin around. All them young people. We dont know where half of em is even buried at. You got to ask what was the good in all that. So I go back to that. How come people dont feel like this country has got a lot to answer for? They dont. You can say that the country is just the country, it dont actively do nothin, but that dont mean much. I seen a man shoot his pickup truck with a shotgun one time. He must of thought it done somethin. This country will kill you in a heartbeat and still people love it. You understand what I’m sayin? (MCCARTHY, 2005, p. 271). As traduções de trechos do romance são de autoria de Adriana Lisboa, da edição brasileira intitulada *Onde os velhos não têm vez*, Alfaguara, 2006).

³⁵ In reaction to those failed constraints, characters must take flight, or they must circle around within a larger constraint of space that usually cannot contain them. (ELLIS, 2006, p. 4).

maligno.” (ESTES, 2013, p. 15).³⁶ Essa correlação pode ser observada nas narrativas do oeste – o espaço mais disseminado na história americana – em que o destino do homem depende da sua coragem para enfrentar os perigos inerentes à sua natureza ou produzidos pelo próprio homem. Desse espaço, ou o personagem encontra a derrota ou vence no espaço como um herói, mesmo que o preço a pagar seja o isolamento e a fuga da vida social, para se transformar numa espécie de herói mítico.

No caso da narrativa *No country for old men*, o cenário do oeste se sobrepõe às personagens. Há um caráter narrativo do espaço explorado por McCarthy ao longo do romance em que a linguagem se espacializa através da descrição dos lugares, das personagens e dos deslocamentos pelas estradas e cidades próximas à fronteira do México. O contexto da narrativa é os anos 1980, época em que o tráfico de drogas crescia na região da divisa entre Estados Unidos e México. Llewellyn Moss é um veterano da Guerra do Vietnã, combatente no período de 1966 a 1968, que encontra uma valise com alguns milhões de dólares em uma cena de tiroteio no deserto quando caçava antílopes. Ao levar o dinheiro consigo, Moss passa de caçador à caça. A experiência da guerra corrobora a imaginação de um possível herói, porém, essa possibilidade cai por terra. Seu contraponto na narrativa é Anton Chigurh, um sujeito que trabalha a mando dos carteis de drogas, mas que age com uma moral própria e decide a sorte de suas vítimas a partir de uma moeda. Moss e Chigurh passam a ser investigados por Xerife Bell, por sua vez, veterano da Segunda Guerra Mundial, que carrega em si o peso de ter abandonado seus homens mortos no campo de batalha.

A história, portanto, imbrica personagens, que de certa forma, estão em estreita relação com o oeste, seja na tentativa de domínio para garantir uma ilusória ordem, seja por um imaginário masculino de coragem e força que alimenta o perfil do homem na terra. O romance sintetiza diferentes experiências oriundas das demarcações do espaço pela ação humana. As próprias ações das personagens indicam uma sobreposição entre homem e espaço. Nesse contexto, tanto o homem quanto o lugar se entrelaçam e a natureza de ambos se confunde.

No country for old men é composto por trechos narrativos e vários monólogos do Xerife Bell, os quais mostram uma visão conservadora do personagem sendo posta em xeque pelas transformações da sociedade da época. Bell representa a ordem numa terra com um extremo crescimento da criminalidade resultante do tráfico de drogas na região da fronteira. A experiência da Segunda Guerra Mundial, e, principalmente, a vivência no campo de batalha na França é um fragmento de memória que caracteriza um dilema na vida do xerife, pois ele sente-se obrigado a proteger as pessoas que moram no seu condado. Ele não pode falhar novamente. Contudo, essa proteção escapa das suas mãos quando a criminalidade foge do controle.

³⁶ [...] especially the most critically acclaimed and well known, such as *All the Pretty Horses* and *The Road*, derive their structure from two competing views of the land, something as essentially good or essentially evil. (ESTES, 2013, p. 15).

Esse contexto explorado na narrativa indica uma espécie de retorno a uma América ainda ligada ao imaginário do oeste, o espaço da América por excelência, onde se vê o aspecto trágico, aventureiro, sendo vigiado por um homem da lei típico da região, entrecortado por traços do passado. Nesse universo, a problemática do tráfico é atravessada pela memória das guerras vividas por seus personagens na Europa e no Vietnã. E o espaço não é mais aquele ligado à formação de povoados, das ferrovias ou da disputa por terras. Além disso, a nova geografia do oeste se conjuga com uma contemporaneidade diferente, envolvendo os indivíduos em uma violenta disputa pelo mercado de narcóticos, atividade esta que se contrapõe às políticas de segurança da região.

Tendo em vista esses novos movimentos no espaço da fronteira, o oeste renova suas temáticas. O desenrolar da narrativa é marcado por encontros e desencontros. As personagens estão sempre em movimento por estradas, cidades e motéis. Llewelyn Moss, levando o dinheiro, deixa para trás a esposa, Carla Jean, na promessa de retornar para viverem juntos. Sua decisão de voltar à cena do crime horas depois evidencia essa impossibilidade.

A memória do Vietnã também faz parte de um passado não muito distante, que se bifurca no espaço presente do personagem: “Ele estudou a planície azulada lá embaixo em silêncio. Um vasto e imóvel anfiteatro. Esperando. Ele tinha tido essa sensação antes. Em outro país. Nunca imaginou que fosse voltar a tê-la.” (MCCARTHY, 2005, p. 30).³⁷ O espaço apresentado através da voz do narrador como um anfiteatro coloca Moss como um personagem em cena. Ele decide fazer parte da peça. Porém, mesmo com a experiência da guerra, Moss não compreende o seu lugar naquele oeste contemporâneo.

Na fuga desesperada, Moss se volta para o espaço vasto e o observa em constante movimento: “Sentou-se numa praia de pedregulhos com a bolsa vazia dobrada sobre o colo e ficou vendo o sol se pôr. Vendo a terra ficar azul e fria. Uma águia-pescadora sobrevoou num rasante o lago. Então restou apenas a escuridão.” (MCCARTHY, 2005, p. 89).³⁸ Apesar da vastidão do espaço, percebemos que aquele lugar não idealiza uma liberdade condizente à condição do personagem. O espaço também produz restrições que impedem o movimento ou a fuga total. Essa característica tem a ver com as novas configurações do oeste, sendo algo externo à própria vontade do personagem. Desse modo, os desejos vão aos poucos sendo transformados, ou melhor, moldados de acordo com as inserções de barreiras que buscam canalizar o espaço e os sujeitos que nele vivem.

Assim que Moss escolhe o prêmio errado neste espaço da fronteira, ele entra no país do contrabando. Lá, o movimento do homem com o tráfico, ou o dinheiro, é forçado a mais do que ele

³⁷ He studied the blue floodplain out there in the silence. A vast and breathless amphitheatre. Waiting. He'd this feeling before. In another country. He never thought he'd have it again. (MCCARTHY, 2005, p. 30).

³⁸ He sat on a gravel beach with the empty bag folded in his lap and watched the sun set. Watched the land turn blue and cold. An osprey went down the lake. Then there was just the darkness. (MCCARTHY, 2005, p. 89).

poderia saber, enquanto o senso de lugar daqueles, como Bell, que não estão diretamente envolvidos no contrabando parece subitamente instável. Espaços de contrabando embarçam as leis usuais da física ao que concernem espaços se transformando em lugar. A esperança de Moss de desaparecer, no entanto, prova-se insensata. (ELLIS, 2006, p. 237-238).³⁹

Nessas circunstâncias, o romance parece revelar que aquele oeste antigo já não existe mais. Há outras formas de poder – da lei e do contrabando – que produzem um território conflituoso, que atravessam a geografia e implicam os sujeitos nelas envolvidos.

Na ficção de McCarthy, o oeste contemporâneo possui complexidades diversas que o constitui a partir da difusão de culturas e identidades conflituosas. O espaço do oeste se mostra de forma fragmentada, atravessado por identidades, culturas, discursos, elementos naturais, e, na literatura de Cormac McCarthy, essas categorias se cruzam permanentemente. A própria definição de fronteira como algo que deve ser protegido não se sustenta, uma vez que ela não se caracteriza apenas como um ponto de passagem, mas se configura um eixo de experiências onde sujeitos podem viver. Assim sendo, as tentativas de demarcação do território não impedem as travessias. Em *No country for old men*, mexicanos e americanos, por exemplo, vivenciam a fronteira de diferentes formas, seja através de travessias por pontes ou mesmo pelo Rio Grande, como construindo resistências que ultrapassam os ideais de nação de cada país.

No curso da narrativa, portanto, o espaço se revela complexo, não apenas pela inscrição de suas características naturais, mas pelas culturas que são produzidas pela ação humana, que transcendem as dualidades daquele espaço fronteiriço. O oeste contemporâneo de *No country for old men* é um espaço difuso em que os personagens possuem diferentes existências. Nele, Moss é visualizado como uma espécie de herói que vacila e produz a sua própria tragédia. Chigurh, por sua vez, parece ter mais intimidade com o espaço e escapa do controle da polícia. E, por fim, Xerife Bell termina interpelando a si mesmo sobre o país e que em nenhum momento aquele território teve um período de uma paz longa.

Tendo esses traços narrativos, o romance foi adaptado para o cinema pelos irmãos Joel e Ethan Coen em 2007 e possui título homônimo. A produção foi vencedora do Oscar de melhor diretor, e levou ainda as estatuetas de melhor roteiro adaptado e melhor ator coadjuvante, com Javier Bardem interpretando o personagem Anton Chigurh.

A narrativa insere como problemática fílmica uma série de referências ao espaço do oeste. O filme inicia com vários planos da paisagem texana em que a montagem dos planos é acompanhada de *voice-over*, através do ponto de vista de Bell (Tommy Lee Jones), que relata na sua fala a relação de sua família com a atividade de xerife na região, indicando uma aproximação

³⁹ As soon as Moss picks up the wrong prize in this frontera space, he is in smuggling country. There, the movement of the man with the contraband, or the money, is constrained more than he might know, while the sense of place of those, such as Bell, who are not directly involved in smuggling feels suddenly unstable. Smuggling spaces confound the usual laws of physics regarding spaces collapsing into place. Moss's hope to disappear nonetheless proves foolish. (ELLIS, 2006, p. 237-238).

do seu discurso com as transformações daquele espaço. Além disso, o filme explora a perspectiva de um *road movie*, ou seja, apresenta os personagens sempre em errância pelas rodovias do Texas. Llewelyn Moss (Josh Brolin) e Anton Chigurh travam uma violenta disputa no espaço da fronteira, causando mortes.

É necessário, antes disso, entender como o processo de construção do espaço corrobora o estudo do gênero *western*, por exemplo, referente aos modos como os personagens são filmados em meio ao deserto, onde ações como perseguições e duelos entre mocinhos e bandidos acontecem. A montagem dos planos, a relação entre campo e contracampo, e a disposição do conteúdo na tela tinham o objetivo de desenvolver um filme narrativo. Nesse sentido, os filmes de faroeste foram os primeiros a serem definidos dentro de um modelo realista (VUGMAN, 2012). O *western movie* transformou o Velho Oeste em um documento histórico, e para isso as histórias precisavam intercalar episódios num vasto território, onde a ameaça era representada pelos índios e por homens fora da lei. Segundo Vugman (2012), *The great train robbery* (1903), de Edwin S. Porter, por exemplo, narra um roubo em um trem quase como um documentário, evidenciando o início de uma cinematografia que foi progressivamente explorando a função realista da narrativa fílmica. Aos poucos, dramas históricos foram sendo produzidos com o intuito de reescrever a história americana, reforçando o mito da conquista do oeste, onde o espaço deveria receber o progresso por meio da estrada de ferro, conectando o leste ao oeste, e com ela trazendo a ordem e a civilidade dominante. Assim, os filmes buscaram reconstruir várias cenas do passado americano. Sobre isso, Vugman escreve o seguinte:

O período histórico a que o gênero se refere é o das guerras contra os índios, mas também coincide com os anos seguintes à Guerra Civil americana e se estende até o começo do século XX, quando o oeste dos EUA ainda estabelecia os códigos de lei e ordem que se tornariam a base para as condições sociais contemporâneas. (VUGMAN, 2012, p. 163).

Elemento comum a esses eventos históricos, a paisagem do oeste se projeta como principal cenário nos filmes. Dentre esses espaços, o Monument Valley, no estado do Arizona, se destaca pela terra desértica com várias formações rochosas. Segundo Vugman (2012, p. 163), é nessa paisagem que o embate entre o civilizado e o selvagem gera a mitologia do oeste. Nesse contexto, “são várias as oposições a expressar esse embate: cultura *versus* natureza, Leste *versus* Oeste, o verde e o deserto, a América e a Europa, a ordem social e a anarquia, o indivíduo e a comunidade, a cidade e as terras selvagens, o *cowboy* e o índio [...]” (VUGMAN, 2012, p. 163), dentre outras oposições que marcaram a construção do gênero *western*.

Essas oposições ainda podem ser encontradas na cinematografia contemporânea, como na adaptação do romance de McCarthy *No country for old men*. No filme, o personagem Chigurh é uma figura sanguinária que é paga para resgatar uma maleta com alguns milhões de dólares do narcotráfico, roubada por Llewellyn Moss. Por sua vez, o Xerife Bell tem o papel de resguardar a

NUNES, Francisco Romário. Da literatura ao cinema: Cormac McCarthy e o espaço do oeste, 2018, p. 207-218.

ordem contra o banho de sangue derramado em meio ao deserto do Texas. O espaço do oeste (grandes planos do deserto) aparece logo no prólogo do filme, se afirmando como o principal cenário da narrativa. Na figura abaixo, o deserto amanhece, ao mesmo tempo em que o Xerife narra as histórias do seu passado familiar, e de experiências vividas naquele espaço:

Figura 1 – Amanhecer no deserto



Fonte: COEN, J; COEN, E, 2007

Em seguida, a narração do Xerife é intercalada por uma sequência de enquadramentos fixos do oeste, em que aparece uma linha de transmissão de energia, campos abertos com baixa vegetação com montanhas ao fundo, um pequeno rancho, um moinho de vento solitário em meio ao terreno árido, etc. A sequência, então, termina com um plano panorâmico à esquerda no segundo minuto do filme, com o sol já cintilante, colocando no quadro Chigurh sendo preso por outro xerife, e ao mesmo tempo explorando a perspectiva de profundidade, com a estrada que segue ao lado:

Figura 2 – A prisão de Chigurh na estrada



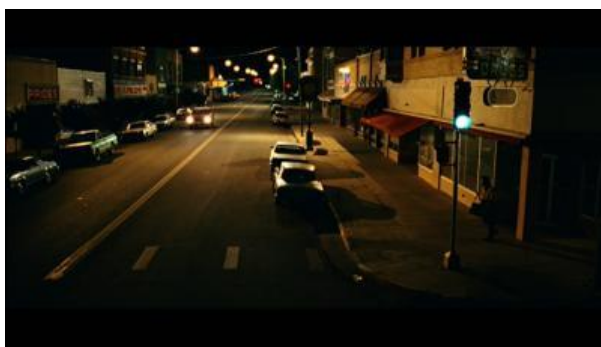
Fonte: COEN, J; COEN, E, 2007

Como visto, “no filme, que possui a perspectiva por construção, a expressão do espaço é um processo sintético em que a atividade cenográfica se desloca, e ele deve preservar a coerência das vistas sucessivas.” (AUMONT, 2012, p. 240). Em *No country for old men*, portanto, a construção do espaço entra em estreita relação com o conteúdo do filme a partir dos tipos de planos NUNES, Francisco Romário. Da literatura ao cinema: Cormac McCarthy e o espaço do oeste, 2018, p. 207-218.

e enquadramentos. Os recortes do espaço passam a compor uma unidade narrativa que flui de um lugar a outro, mas mantém uma coerência na forma como são conectados no tempo do filme.

Podemos dizer que a narrativa dos irmãos Coen, portanto, reconstrói o gênero *western* na forma dos duelos entre as personagens, especialmente de Moss e Chigurh, que acontecem nas ruas (Figura 3), onde vítimas inocentes sucumbem diante dos constantes tiroteios.

Figura 3 – Moss foge por uma rua



Fonte: COEN, J; COEN, E, 2007

No country for old men configura-se como um faroeste contemporâneo, que dialoga de forma intertextual com o romance de McCarthy, em que a luta do homem no espaço é caracterizada por outras questões históricas, como o tráfico de drogas e a ilusão de dominação de personagens problemáticos, especialmente por carregarem consigo memórias ligadas às contradições imperialistas dos Estados Unidos.

Dessa forma, o escritor Cormac McCarthy e os diretores Joel e Ethan Coen constroem percepções que dialogam sobre o espaço do oeste em linguagens diferentes. O filme, contudo, explora a construção do gênero *western* para seduzir os espectadores para a permanente expansão de imaginários do oeste americano. Assim como no romance, não há a presença de um personagem herói que se sobrepõe na narrativa. Por outro lado, o vilão representado pela figura de Chigurh escapa. Em conclusão, o oeste em McCarthy e nos irmãos Coen compartilha do mesmo enigma: a existência do oeste como um espaço de mistério, assim como a própria existência humana na terra.

Referências

- AUMONT, J. et al. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. Campinas: Papirus, 2012.
- CATTRYSSE, P. Film Adaptation as Translation: Some Methodological Proposals. In: *Target 4:1*. Amsterdam: John Benjamins, 1992, p. 53-70.

NUNES, Francisco Romário. Da literatura ao cinema: Cormac McCarthy e o espaço do oeste, 2018, p. 207-218.

- CRUZ, D. T. O cinema como linguagem pedagógica/ideológica para o ensino de línguas estrangeiras: (re)descobrimos a cultura do outro. In: MOTA, K; SCHEYERL, D. (Org.). *Recortes interculturais na sala de aula de línguas estrangeiras*. Salvador: EDUFBA, 2004, p. 143-172.
- DOVAL, G. *Breve história da conquista do oeste*. Tradução de Gabriela Beatriz Ferro. Rio de Janeiro: Versal, 2013.
- ELLIS, J. *No Place for Home: spatial constraint and character flight in the novels of Cormac McCarthy*. New York: Routledge, 2006.
- ESTES, A. K. *Cormac McCarthy and the writing of American spaces*. New York: Editions Rodopi, 2013.
- FRYE, S. (Org.) *The Cambridge Companion to the Literature of the American West*. New York: Cambridge University Press, 2016.
- HIGH, P. B. *An outline of American Literature*. New York: Longman, 1986.
- MCCARTHY, C. *No country for old men*. Vintage Books, 2005.
- _____. *Onde os velhos não têm vez*. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- _____. *Onde os velhos não têm vez*. Direção de Joel Coen e Ethan Coen. Direção de fotografia de Roger Deakins. Paramount, 2007. 1 DVD (122 min), color. Título original: *No country for old men*.
- STAM, R. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Conçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008
- _____. Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. In: NAREMORE, J. (Org.). *Film Adaptation*. Piscataway: Rutgers University Press, 2000, p. 54-76.
- SHOHAT, E; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- VUGMAN, F. S. Western. In: MASCARELLO, F. (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2012, p. 159-175.

“LIKE SOFTEST MUSIC TO ATTENDING EARS!”: ROMEU E JULIETA – AO SOM DE MARISA MONTE, ANÁLISE DE UMA ADAPTAÇÃO

Autores: Gabriel Leibold Leite Pinto (PUC-RIO)
Ana Cristina Menezes (PUC-RIO)

Orientador(a): Prof. Dr. Leonardo Béranger (PUC-RIO)

RESUMO: Nesta comunicação, parto do diálogo estabelecido entre as teorias da adaptação (HUTCHEON, 2003; SANDERS, 2005; KIDNIE, 2009) e a prática adaptativa para analisar a adaptação musical intitulada *Romeu e Julieta – ao som de Marisa Monte* (2018), realizada a partir da peça *Romeu e Julieta* (1596), escrita por William Shakespeare (1564 – 1616). Assim sendo, argumento a favor da existência de um duplo movimento de adaptação: em primeiro plano, nas escolhas textuais específicas para a performance do texto adaptado (KIDNIE, 2009; HUTCHEON, 2003) e, simultaneamente, na edição das músicas de Marisa Monte e sua inserção encadeada no texto shakespeariano. Ainda analiso os recursos específicos de que a adaptação dispõe para representar a passagem do cômico ao trágico em *Romeu e Julieta* – entre eles o diálogo oriundo do texto adaptado integrado às músicas de Marisa Monte, modificadas conforme as necessidades do adaptador; a iluminação do espaço; e, também, aspectos da cenografia. Outras considerações a serem feitas, giram em torno das opções do adaptador considerada a leitura que a crítica feminista fez dos textos shakespearianos, assim como o diálogo estabelecido por *Romeu e Julieta – ao som de Marisa Monte* com adaptações anteriores da peça de William Shakespeare.

Palavras-chave: William Shakespeare; *Romeu e Julieta*; Marisa Monte; Adaptação; Musical.

Ao longo dos séculos, a história das peças de William Shakespeare se misturou com a história das *adaptações* das peças de William Shakespeare. Linda Hutcheon, uma das principais teóricas pensando a adaptação como produto cultural relevante, reconhece como, “num sentido bastante concreto, qualquer produção de uma peça impressa poderia ser a princípio considerada, em sua *performance*, uma adaptação” (HUTCHEON, p. 68, 2013). Outra autora que discute as adaptações shakespearianas, Margaret Jane Kidnie, complementa o raciocínio de Hutcheon ao afirmar que

(...) discord[a] dos críticos que localizam a obra [de Shakespeare] na mente do autor ou em um texto impresso particular (frequentemente reconstruído ou hipotético) argumentando que a obra, longe de funcionar como um padrão objetivo para medir a suposta exatidão das edições e as encenações, atuais ou históricas, toma forma continuamente como consequência da produção. (KIDNIE, 2009)

É, portanto, decorrente de encenações das peças shakespearianas que o imaginário cultural no qual estão circunscritas passa a ser, paulatinamente, construído. Perguntas acerca da forma “correta” de se montar Shakespeare passam a surgir, segundo Kidnie, justamente desse amálgama de produções e de suas interpretações do texto shakespeariano. Assim, nesta comunicação, vou analisar como a adaptação musical intitulada *Romeu e Julieta – ao som de Marisa Monte* (2018) responde ao imaginário cultural fabricado pelo conjunto das produções que

optaram por interpretar a peça *Romeu e Julieta* (1596), escrita por Shakespeare. Segundo define Hutcheon,

A adaptação é uma repetição, porém repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o. (HUTCHEON, 2013, p. 28)

Em outras palavras, adaptar envolve um ato criativo por parte do adaptador. Repetir a encenação de uma peça famosa como *Romeu e Julieta* não significa fazer as mesmas escolhas que outros encenadores, diretores, produtores fizeram com relação à peça. No que diz respeito à adaptação que me propus analisar aqui, assinada por Gustavo Gasparani e Eduardo Rieche, é possível observar um gesto criativo dos adaptadores que atinge toda a estrutura da montagem. Este consiste no que poderia ser chamado de um duplo movimento de adaptação - incidindo tanto nas escolhas textuais específicas para a performance do texto adaptado como, paralelamente, na edição das músicas de Marisa Monte e sua inserção encadeada no texto shakespeariano.

Historicamente, *Romeu e Julieta* estabeleceu um diálogo longo e muito frutífero com suas adaptações musicais. O crítico Adrian Poole, em sua *Introdução* para a tradução mais recente da peça, aponta que:

No século XIX, encontramos as óperas de Vincenzo Bellini (1830) e de Charles Gounod (1867), assim como a *Sinfonia Dramática* de Hector Berlioz (1839) e a *Abertura-Fantástica* de Tchaikovsky (1870); no século XX, encontramos o balé de Sergei Prokofiev (1939), o musical *West Side Story* (1957) de Leonard Bernstein, e as impressionantes trilhas sonoras de Nino Rota e Nelloe Hooper para os filmes de Zeffirelli e Baz Luhrmann. Como ocorre em muitas adaptações bem-sucedidas, essas abordagens exploram recursos técnicos e artísticos que não estavam disponíveis na época de Shakespeare, mas também utilizam um elemento presente no texto original: nesse caso, o impulso lírico nas declarações apaixonadas dos amantes, o anseio de pôr-se a cantar, por euforia, por felicidade ou por tristeza. (POOLE, 2016, p. 22-23)

Diante dessa nota de rodapé historiográfica, repara-se que há um guarda-chuva de produções nas quais a música opera como fio condutor da adaptação. Se, como afirma Poole em outro trecho, os filmes de Zeffirelli e Baz Luhrmann serão caracterizados como “operáticos” pela crítica isso se deve, pelo menos em parte, a uma referência pré-estabelecida no imaginário cultural por Bellini, para citar um exemplo, do que seria uma interpretação “operática” de *Romeu e Julieta*. A partir disso pretendo ilustrar a existência de um diálogo ininterrupto entre as produções shakespearianas. Um diálogo que se dá no âmbito de um legado pré-estabelecido pelas performances de determinada peça - contendo traços particulares a uma produção, ao mesmo tempo que contém traços compartilhados pelas mais diversas encenações. É sobre isso que fala o teórico cultural Raymond Williams quando afirma que

O que é verdadeiro acerca de “uma cultura”, de maneira geral, - ou seja, que nunca há apenas um contexto no qual as pessoas acontecem de estar vivendo, isoladamente, mas sim uma seleção e organização de contextos, passados e presentes, promovendo suas próprias formas de continuidade - é também verdadeiro, em diferentes níveis, para muitos elementos do processo cultural. Por isso toda forma [da obra de arte] é, inerentemente, passível de reprodução. (WILLIAMS, p. 184, 1981)

PINTO, Gabriel Leibold Leite; MENEZES, Ana Cristina. “Like softest music to attending ears!”: *Romeu e Julieta* - ao som de Marisa Monte, análise de uma adaptação, 2018, p. 219-228.

Reproduz-se, assim, mais do que uma casca, ou superfície, que daria conta de cobrir a **ideia** de que consiste *Romeu e Julieta*. O que está em jogo, na realidade, é a reprodução (sem replicação) daquilo que se acredita ser *Romeu e Julieta* - uma **ideia** em constante debate no imaginário cultural, disputada pelos diversos adaptadores da peça ao longo da história. Isso ocorre, por exemplo, quando certas passagens do texto da peça são selecionadas para a encenação em detrimento de outras, da mesma forma que, em *Romeu e Julieta - ao som de Marisa Monte*, algumas músicas procuram dar conta de (ou complementar) passagens canonizadas em performances anteriores da peça - adaptações ou não. É exemplar a inspiração *queer* do Mercúcio de Ícaro Silva na versão cinematográfica *Romeu + Julieta*, idealizada por Baz Luhrmann, na qual Mercúcio vai à festa dos Capuleto vestido como uma *drag queen*.

Antes de dar início à análise (propriamente dita) da adaptação em pauta, faz-se necessário esclarecer o que entendemos por teatro musical. Uma primeira acepção é fornecida pela já citada Linda Hutcheon, quando a autora afirma que

Nos teatros musicais, a música já foi chamada de ‘incorporação do excesso’: quando os personagens que falam iniciam a canção, eles sugerem que ‘a vida não pode ser contida em sua forma ordinária; é necessário ultrapassá-la em ritmo, som e movimento’. (HUTCHEON, p. 71, 2013)

Compreendido, aqui, como um complemento à definição de Hutcheon, o diretor de teatro Julian Woolford declara que

A característica decisiva de um musical é que a canção tem um relacionamento integral com a narrativa. Isto significa que as músicas criadas precisam ser capazes de levar adiante o enredo, desenvolvendo características [dos personagens], comentando sobre a ação ou, de alguma outra forma, fazendo a narrativa funcionar. (WOOLFORD, 2013, p. 245)⁴⁰

Determinadas nossas bases teóricas, cabe colocar uma questão acerca de *Romeu e Julieta - ao som de Marisa Monte*; qual história seus encenadores e adaptadores escolheram contar? Conta-se, sempre, apenas *uma* versão da história dos dois jovens apaixonados. Todas as escolhas relativas à encenação afetam como essa versão é apreendida pelo público. E caberá ao público, assim como à crítica, incorporar ou rejeitar a performance em questão dentro do espectro mais vasto que compõe o que o imaginário cultural entende por *Romeu e Julieta*. No século XXI (e já, em alguma medida, no século XX), a versão estabelecida no imaginário cultural consiste na clássica história do amor que supera todos os obstáculos - a autora Marjorie Garber explorou, em seu livro *Shakespeare and Modern Culture* (2008), as motivações por trás do estabelecimento dessa versão como aquela que denota a suposta **ideia** de que consiste *Romeu e Julieta*. Se nos voltarmos para o programa de *Romeu e Julieta - ao som de Marisa Monte*, encontramos declarações como:

Romeu e Julieta, uma história de amor e tragédia... (...) a maior história de amor do mundo!
Convido vocês a assistir ao espetáculo com o corpo aberto e deixar o amor juntar nossas
almas.

⁴⁰ Tradução de minha autoria.

O casamento cuidadoso com a luz e a encenação buscou transmitir a dramaticidade e a emoção dessa história de amor que parece não envelhecer nunca.

O amor morreu? O teatro está morrendo? Quem disse isso? Estão mais vivos e necessários do que nunca!

Há de se reconhecer uma agenda temática por trás desse tipo de enunciação - *Romeu e Julieta* - ao som de Marisa Monte tratará, acima de tudo, da história de amor entre dois jovens que se amam apesar de terem nascido em famílias rivais. Exemplo disso é a cena que dá início à adaptação. Substituindo o famoso prólogo responsável por determinar o malfadado destino dos dois amantes, a cena se dá com Romeu, sozinho, iluminado por um holofote, cantando a seresta *Ontem, ao luar*. Dois aspectos importantes dessa cena são, em primeiro lugar, o enfoque dado ao protagonista Romeu com sua característica melancolia amorosa e, em segundo lugar, não menos importante, o diálogo dos adaptadores com um imaginário cultural que só enxerga em Romeu o amado de Julieta - ignorando, portanto, seu passado de amores inconsoláveis e inconstante por Rosalina (detalhe representado textualmente por Shakespeare no início da peça). Parece interessante considerar a possibilidade de crer que Romeu canta, desde o primeiro momento, para Julieta - e, logo na cena seguinte, a plateia ser completamente traída ao descobrir que ele está caído de amores por outra.

Comentar uma performance de *Romeu e Julieta*, adaptada ou não, compreende passar, mesmo que de forma breve, por excertos canônicos e pelas escolhas dos encenadores frente ao legado deixado por performances anteriores. Dentre tais excertos, abordarei três momentos da adaptação em pauta - i) o primeiro encontro do casal, ii) a “cena do balcão” e iii) a “cena da cotovia”. A primeira, com direito ao lirismo do soneto shakespeariano, encontra, em *Romeu e Julieta* - ao som de Marisa Monte, uma miscelânea de referências aos filmes de Franco Zeffirelli - que empresta as primeiras notas de *What is a Youth*, música que, no filme, envolve, pela primeira vez, os dois jovens em seu mundo à parte da realidade - e de Baz Luhrmann - fornecendo aparente inspiração na coreografia do encontro. O diálogo com adaptações prévias, ao mesmo tempo que as presta homenagem, reconhece seus papéis na disputa por uma **ideia** da peça, *Romeu e Julieta*. Assim, a produção de uma nova adaptação se insere no imaginário cultural também por meio das referências que faz a outras produções da peça. Daí deriva a famosa “cena do balcão”, por exemplo, em que, apesar de nenhuma indicação no texto shakespeariano acerca de um balcão, tornou-se norma a presença de uma sacada, instituída historicamente pelas diversas produções da peça, na qual Julieta proclama seu amor por Romeu e sob a qual Romeu não apenas a escuta, como a responde. Na adaptação musical em pauta, o texto shakespeariano é conjugado com passagens de duas músicas de Marisa Monte, *Amor, I Love You* - na voz de Julieta, confessando às rosas cenográficas que pendem do céu, “Hoje, contei pras paredes/ Coisas do meu coração” - e *Ainda Bem* - na voz de Romeu, que sai do segundo encontro com sua amada comemorando em plena alegria, “Ainda bem/ que agora encontrei você.” A harmonização de Shakespeare e Marisa Monte, PINTO, Gabriel Leibold Leite; MENEZES, Ana Cristina. “Like softest music to attending ears!”: Romeu e Julieta - ao som de Marisa Monte, análise de uma adaptação, 2018, p. 219-228.

nessa cena, retoma as rédeas da disputa pela sua versão de *Romeu e Julieta* como a “clássica história de amor”. Processo semelhante ocorrerá na famosa “cena da cotovia”, em que, após Romeu saber do decreto de seu exílio e de consumir seu amor com Julieta em sua noite de núpcias, ambos conciliam o texto shakespeariano à música *Velha Infância*, dos Tribalistas. Em um momento da música, escutamos Romeu e Julieta, em uníssono, “E a gente canta,/ E a gente dança,/ E a gente não se cansa/ De ser criança./ A gente brinca/ Na nossa velha infância.../ Seus olhos meu clarão/ Me guiam dentro da escuridão/ Seus pés me abrem o caminho/ Eu sigo e nunca me sinto só...” Esse trecho parece revelar dois aspectos interessantes sobre o estado emocional dos protagonistas nessa altura da peça. Além de serem felizes, um ao lado do outro, apesar de todas as mortes que já se passaram - lembrando que, aqui, Mercúcio e Teobaldo já morreram -, há uma espécie de reconhecimento de que são apenas “crianças” a viverem seu momento de paixão. Não obstante, reconhecem mutuamente que essa infância que sentem quando estão juntos já é velha e que seu papel, como casal, consiste em guiar um ao outro na escuridão do amadurecimento.

Uma outra cena que contribui para a constituição de *Romeu e Julieta* - ao som de Marisa Monte como “a clássica história de amor” é quando os dois jovens não apenas decidem se casar, mas de fato o fazem no palco - uma cena apenas implicada pelo texto shakespeariano. Além de ser uma das mais belas composições cênicas de toda a montagem, encerrando com grandiosidade o primeiro dos dois atos em que a adaptação musical optou por se dividir, ela passa uma mensagem de que o amor é, ao menos nessa adaptação musical, o epicentro da esperança para um futuro melhor. Ainda assim, o subtexto da cena contém mensagens em um diálogo muito sólido com interpretações canônicas do Frei Lourenço - nas quais este está menos interessado na felicidade do casal do que em usar do casamento dos jovens herdeiros de duas famílias em guerra para solucionar o problema de Verona. Parte da elevação que o espectador experimenta na cena advém do tom grave da voz do ator Cláudio Galvan - escutamos Frei Lourenço, em alto e bom tom, cantar a música *Vilarejo*, sonhando com o futuro em que Verona se transforme no “Vilarejo ali,/ onde areja o vento bom (...)” em que “Toda gente cabe lá,/ Palestina ou Shangri-lá.” O Frei inunda o espectador com esse mesmo sentimento e colabora, dramaticamente, para que a queda vivenciada do início do segundo ato, na estrutura da adaptação musical, até o final da peça - em que assistimos ao suicídio de Romeu e Julieta - compreenda um abismo ainda maior.

As pontuações anteriores não carregam o intuito de dizer que o aspecto sociopolítico da peça é deixado completamente de lado nessa adaptação musical - mas, certamente, a narrativa do amor é priorizada. Diga-se de passagem que, das três entradas que o Príncipe faz em praça pública no texto de Shakespeare, apenas duas são encenadas nessa adaptação; assistimos a intervenção do

Príncipe no final da cena que se desenvolve ao fundo do palco enquanto Romeu canta sua seresta⁴¹, uma coreografia que mistura luta e dança para dar conta da briga de rua entre os servos dos Montéquio e dos Capuleto; novamente vem o Príncipe intervir pelo bem de Verona após a morte de Mercúcio e de Teobaldo, resultando no banimento de Romeu para Mântua; no entanto, a cena que encerra o arco político da peça, consolidando a autoridade do Príncipe frente aos seus súditos, uma vez que a guerra civil levou à morte da juventude em ambas as famílias, é substituída pela música *A Primeira Pedra*, dos Tribalistas, cantada de mãos dadas pelos membros restantes dos Capuleto e dos Montéquio. Basta, aqui, a transcrição de seus dois primeiros versos: “Atire a primeira pedra/ Quem não sofreu, quem não morreu por amor.” Retornemos, portanto, ao argumento relativo à cena inicial - a versão da história de *Romeu e Julieta* que está sendo contada é aquele que dá subsídio à sua leitura como “a clássica história de amor”.

Contudo, insisto em afirmar que há, sim, uma preocupação com o espectro político de *Romeu e Julieta* nessa adaptação musical. Nossa afirmação tem por base, essencialmente, a construção ideológica das famílias rivais - os Montéquio e os Capuleto. O crítico David Bevington identifica, no texto shakespeariano,

Um código de honra patriarcal [que] obriga os homens da casa dos Capuleto a odiarem todos os Montéquio e seus servos, e vice-versa. Uma provocação leva a outra. (...) O código de honra impele esses homens a provarem sua masculinidade e sua lealdade ao seu próprio grupo, desafiando o inimigo a responder um insulto humilhante. (BEVINGTON, 2006, p. 39)

Esse código pode ser representado por uma tríade de versos ditos por Romeu após este causar, indiretamente, a morte de seu companheiro e aliado, Mercúcio, pelas mãos de Teobaldo. Tais versos, na tradução de Onestaldo de Pennafort, são:

Oh! Julieta querida, a tua formosura
Tornou-me efeminado
E embotou na minha alma o gume da bravura! (III. i. 128-130)

A concepção de “efeminado”, como aparece no texto shakespeariano, diz respeito à ordem patriarcal que regia a estrutura feudal de cada uma dessas famílias. Outras evidências textuais encontradas em *Romeu e Julieta* reforçam essa ideia da masculinidade cuja construção depende da provocação ao inimigo, sendo esse um dos motivos que retroalimenta o ódio entre os Montéquio e os Capuleto. Inclusive, uma das cenas nas quais isso fica mais evidente é suprimida da adaptação musical, a cena um do ato um, na qual uma briga de rua decorre do fato de que os Montéquio cometeram uma ofensa capital para com os Capuleto ao morderem seu polegar. Tal supressão não é gratuita. Afinal, como já pontuamos, a versão da história que se pretende contar em *Romeu e Julieta - ao som de Marisa Monte* é “a clássica história de amor” - preferimos ver Romeu cantar

⁴¹ É digno de nota como vemos, aqui, a omissão completa da primeira cena do texto shakespeariano. Cena a qual denuncia aspectos muito importantes para a compreensão do contexto de guerra civil em que Verona se encontra - por exemplo, o fato de que, de nenhum dos lados, os servos se lembram do motivo porque continuam em guerra.

PINTO, Gabriel Leibold Leite; MENEZES, Ana Cristina. “Like softest music to attending ears!”: *Romeu e Julieta - ao som de Marisa Monte*, análise de uma adaptação, 2018, p. 219-228.

amor em uma serenata solitária para a lua do que assistir os baderneiros que servem às famílias brigando porque alguém mordeu um polegar. As famílias não serão compostas, como fica a impressão no texto shakespeariano, de servos exclusivamente do sexo masculino; na adaptação musical, as mulheres são parte corpo de vozes que compõem a massa cênica tanto dos Capuleto quanto dos Montéquio.

Nota-se que o traço de lealdade daqueles que servem às famílias é muito caro à peça para ser completamente dispensado. Uma parte da solução que os adaptadores e encenadores encontraram para dar conta da representação dessa lealdade foi construir a honra e a aliança por meio de uma paleta de cores que distinguia visualmente os membros da família Capuleto, vestida em diferentes tons de azul/prata, e da família Montéquio, ornada em diferentes tons de vermelho/dourado. Outra parte veio a reboque de um recurso técnico do teatro musical denominada *Coro* ou *Ensemble*. Este é composto por um grupo de atores cujo papel é secundário ou, ainda, estão na peça para dar força à presença corpórea e vocal do *Coro*. O diretor de teatro Julian Woolford afirma que

Dentro do *Coro* podem haver papéis de destaque. Estes, no entanto, irão compor pequenas partes do espetáculo nas quais serão atribuídas algumas poucas falas ou um solo para determinados membros do *Coro*. Tais papéis são úteis pois adicionam ao *Coro* um certo colorido e o fazem sentir mais como uma coleção de personagens, não como um grupo qualquer. (WOOLFORD, 2013, p. 219)

Será incidindo sobre esse colorido que os adaptadores e encenadores darão conta de estabelecer o vínculo não só de Romeu com Benvólio e, a partir dele, com os outros membros do *Coro* dos Montéquio, mas também o vínculo de Teobaldo com os aliados dos Capuleto. A cena na qual esse aspecto fica mais evidente é a que abre o segundo ato da adaptação musical, em que vemos Mercúcio e Teobaldo se enfrentarem. Cabe ao *Coro* colorir as duas metades do palco, dividindo-as entre vermelho e azul, cada qual com seu padrão de movimento. Ao mesmo tempo, conforme a música *Boa Educação* é cantada em uníssono, sem distinção vocal entre as famílias rivais, observamos a massa de ódio propagado, indistintamente, por ambos Montéquio e Capuleto, vibrar conforme o *Coro* nos versos finais da música:

Aqui nesse barco/ Ninguém quer a sua orientação/ Não temos perspectivas/ Mas o vento nos dá a direção/ A vida que vai à deriva/ É a nossa condução/ Mas não seguimos à toa/ Não seguimos à toa/ Volte para o seu lar/ Volte para lá.

Partindo da noção de teatro musical apontada, é interessante reparar como, nessa adaptação musical, as músicas comportam, para além de sua função dramática de condução da trama, o papel de assinalar a interpretação escolhida pelos encenadores para esta ou aquela cena. Isto é, os encenadores e adaptadores responsáveis pela montagem participam, por meio dessa e de outras estratégias, na disputa pela suposta **ideia** em que consiste a peça *Romeu e Julieta*. Com o objetivo de ilustrar esse argumento, nos detenhemos sobre a cena do baile dos Capuleto. Nela, os Montéquio entram ao som da música *Um Só*, lançada pelos Tribalistas - banda da qual Marisa Monte faz parte.

PINTO, Gabriel Leibold Leite; MENEZES, Ana Cristina. "Like softest music to attending ears!": Romeu e Julieta - ao som de Marisa Monte, análise de uma adaptação, 2018, p. 219-228.

A letra da música sublinha uma questão importante no macrocosmo da peça: há uma guerra civil ocorrendo em Verona e as famílias inimigas, responsáveis pelo problema (e únicas capazes de solucioná-lo), não passam de gente da mesma estirpe. Entram os Montéquios cantando: “Somos comunistas/ E capitalistas/ Somos anarquistas/ Somos o patrão/ Somos a justiça/ Somos o ladrão/ Somos da quadrilha/ Viva São João./ Somos todos eles da ralé da realeza/ Somos um só, um só/ 1, 2, 3, somos muitos, quando juntos/ Somos um só, um só.” Eis que em meio a tantos binarismos, as duas famílias compõem um só corpo político que vive em função da guerra e a prolongam sob o preceito da lealdade ou pior, do esquecimento do problema que deu início à toda a briga, tornando impossível a sua solução. Uma leitura da situação sociopolítica de Verona, no início da peça, à semelhança da interpretação indicada em *Romeu e Julieta - ao som de Marisa Monte* é corroborada, por exemplo, pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro e pelo historiador Ricardo Benzaquen de Araújo quando, em seu texto “*Romeu e Julieta* e a origem do Estado”, escrevem acerca da ordem “horizontal” que domina a cidade logo na primeira cena, em que súditos Montéquio enfrentam súditos Capuleto sem dar ouvidos ao governante. A indistinção política entre súditos e governantes faz com que todos respondam apenas à tradição estabelecida em guerra e para guerra - uma lealdade pautada no ódio irrestrito pelo outro.

No entanto, não é só de ódio que é feito *Romeu e Julieta* - como insistimos anteriormente, a agenda narrativa principal diz respeito à versão da “clássica história de amor”. Acontece que, no teatro elisabetano, uma história de amor com final feliz (em geral, o casamento das personagens protagonistas) possui o suficiente para ser denominada uma *comédia*. A professora emérita da UFRJ, Marlene Soares dos Santos, nos ajuda a esclarecer o entendimento de *comédia* à época de Shakespeare:

O final feliz é considerado a principal característica das comédias românticas [no teatro elisabetano] em geral; entretanto, ao escrever as suas, Shakespeare, na maioria das vezes, brinca com as expectativas de seus espectadores/leitores, pois ora lhes oferece um final parcialmente feliz, ora um interrogativo e, até, um decididamente infeliz. (DOS SANTOS, 2016, p.43)

A adaptação musical, *Romeu e Julieta - ao som de Marisa Monte*, nos permite, justamente, observar a concretização da infelicidade desse casal cujas promessas de esperança permeiam não só seu futuro, como o futuro sociopolítico da cidade de Verona. Permanece incontestável o caráter trágico de *Romeu e Julieta*, sustentado por todo o segundo ato da adaptação musical em pauta, e cujo ápice se dá no suicídio dos dois jovens amantes. Apesar disso, como afirma o crítico David Bevington,

“*Romeu e Julieta* é dolorosamente engraçado nos três primeiros atos [que, em *Romeu e Julieta - ao som de Marisa Monte*, compreendem o primeiro ato e início do segundo] - dolorosos não apenas porque as pessoas riem muito, mas também porque a alegria termina em mortes que parecem extremamente evitáveis. *Romeu e Julieta* tem a estranha distinção de ser a mais engraçada das tragédias de Shakespeare.” (BEVINGTON, 2006, p. 37)

PINTO, Gabriel Leibold Leite; MENEZES, Ana Cristina. “Like softest music to attending ears!”: *Romeu e Julieta - ao som de Marisa Monte*, análise de uma adaptação, 2018, p. 219-228.

Essa operação de passagem do cômico ao trágico é realizada em *Romeu e Julieta - ao som de Marisa Monte* com o auxílio da cenografia projetada por Daniela Thomas.

Os planos verticais, minimalistas e longilíneos de [Gordon] Craig e as torres de pedra das cidades medievais (...) foram a fonte do desenho do cenário. Torres que, ao moverem-se delicadamente pelo espaço - marcando a passagem do tempo -, criam todas as paisagens da história. (PROGRAMA DA PEÇA)

As torres de pedra às quais Thomas se refere compreendem grandes blocos monolíticos que movimentam-se de acordo com o decorrer da trama. No início da peça, assistimos à briga de rua, na qual o Príncipe intervém, ocorrendo por entre os blocos que se encontram separados uns dos outros, espalhados em desordem pelo palco. Conforme o primeiro ato dá conta da jornada de aproximação entre Romeu e Julieta, merecendo uma menção especial à cenografia da cena do balcão (em que rosas descem dos céus para celebrar o amor de Julieta e seu Romeu), a culminância do ato se dá na cena do casamento. Esta tem como pano de fundo as torres de pedra unidas umas às outras, implicando à inimizade entre Montéquio e Capuleto uma ordenação possível, como já enxergava o Frei Lourenço ao solenizar a união dos dois com a música *Vilarejo*, como já mencionei. A quebra dessa ordem em potencial na cenografia se colocará no início do segundo ato da adaptação musical, ou seja, na cena em que Mercúcio e Teobaldo se enfrentam, dando início à série de mortes que caracteriza o lado trágico de *Romeu e Julieta*. Os blocos começam a se movimentar ao longo da luta entre os dois e, após a morte de Mercúcio, durante todo o trecho em que Romeu é tomado pela ira e vai atrás de Teobaldo buscar vingança pela morte do amigo. Com o exílio de Romeu e as cenas que guiam a trama em direção ao suicídio dos jovens amantes, os blocos desorganizam-se progressivamente.

Conclui-se, portanto, que a adaptação musical *Romeu e Julieta - ao som de Marisa Monte* estabeleceu uma relação dialética com outras adaptações musicais da peça shakespeariana ao mesmo tempo que buscou introduzir novas possibilidades de montagem, principalmente, a partir das músicas de Marisa Monte. As críticas positivas que a peça vem recebendo indicam a consolidação da peça como uma montagem de sucesso, conferindo-a, também, certa autoridade na disputa pela versão que prevalece no imaginário cultural acerca de *Romeu e Julieta*. A “clássica história de amor” cuja força não se perdeu, cuja versão ainda recebe considerável apoio popular e da crítica especializada se mantém consistente com a brilhante definição de Marjorie Garber:

Cósmica ou local, trágica ou "trágica", Romeu e Julieta tem sido, ao longo de sua história e especialmente em suas interações com a modernidade, a história de um amor perfeito perturbado pelas circunstâncias. (GARBER, 2008, p. 56)

Referências

BEVINGTON, D. *How to Read a Shakespeare Play*. Oxford: Blackwell, 2006.

PINTO, Gabriel Leibold Leite; MENEZES, Ana Cristina. “Like softest music to attending ears!”: Romeu e Julieta - ao som de Marisa Monte, análise de uma adaptação, 2018, p. 219-228.

- CASTRO, E. V. de e ARAÚJO, R. B. de. “*Romeu e Julieta* e a origem do Estado”. In: VELHO, Gilberto, org. *Arte e sociedade. Ensaios de Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977, pgs. 130-169.
- GARBER, M. *Shakespeare and Modern Culture*. New York: Pantheon Books, 2008.
- HUTCHEON, L. *Uma Teoria da Adaptação*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.
- KIDNIE, M. J. *Shakespeare and the Problem of Adaptation*. London;New York: Routledge, 2009.
- POOLE, A. *Introdução*. In: SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.
- SHAKESPEARE, W. *Romeu e Julieta*. Tradução Onestaldo de Pennafort. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde Pública, 1940.
- WILLIAMS, R. *Culture*. London: Fontana Press, 1981.
- WOOLFORD, J. *How Musicals Work and How to Write Your Own*. London: Nick Hern Book, 2013.

A MORTE NOS CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES: UMA REFLEXÃO EXISTENCIAL

Autora: Gabriela Bastos Cordeiro Tremba (UTFPR)

Orientador: Rogério Caetano de Almeida (UTFPR)

RESUMO: O presente artigo se propõe a analisar quatro contos da escritora brasileira Lygia Fagundes Telles publicados no livro *Venha ver o pôr-do-sol* (2004) sob a perspectiva da morte na e da narrativa. O objetivo é compreender como a morte se torna fio condutor dos contos “Natal na Barca”, “Venha Ver o Pôr-do-Sol”, “Jardim Selvagem” e “Antes do Baile Verde”, permitindo ao leitor a contemplação e o questionamento de sua própria vida. Nesse sentido, pretende-se também entender os contos como uma metáfora da morte da narrativa, segundo a teoria de Benjamin (1987) juntamente com uma reflexão existencial humana e literária, como propõe Adorno (2003). Partindo da análise estrutural e estilística dos textos literários e da reflexão teórica, conclui-se evidente a onipresença da morte nas referidas narrativas de Lygia Fagundes Telles. A temática que conjuga vida e morte como duas faces, nem sempre opostas, emerge nas histórias transcendendo a arte de narrar para refletir “o desencantamento do mundo” (ADORNO, 2003, p. 68). Dessa maneira, confirma-se o pensamento dos autores mencionados de que a partir do século XX – que trouxe experiências traumáticas para a humanidade – a arte de narrar aventuras transmutou-se em reflexão existencial.

Palavras-chave: Lygia Fagundes Telles, morte, Adorno, Benjamin

Introdução

Venha Ver o Pôr-do-Sol e outros contos é uma coletânea de oito contos selecionados da extensa obra da enigmática Lygia Fagundes Telles. Ela, que nasceu e viveu na cidade de São Paulo e publicou seu primeiro livro ainda adolescente, desde sempre apresentou propensão ao mistério. Não é diferente nos quatro contos que fazem parte da obra acima citada e que serão analisados a seguir: “Natal na Barca”, “Venha Ver o Pôr-do-Sol”, “Jardim Selvagem” e “Antes do Baile Verde”.

Em todas as histórias, a morte como tema é evidente. Apesar de se apresentar de maneiras diferentes em cada conto, o maior mistério da vida é o fio condutor das quatro tramas fantásticas da autora. É sob esse prisma, então, que irá se discorrer no presente trabalho, tendo como base as teorias de Walter Benjamin e Theodor Adorno. Para Adorno, “nenhuma obra de arte moderna que valha alguma coisa deixa de encontrar prazer na dissonância e no abandono”. (ADORNO, 2003, p. 63). Isso significa que a experiência passa a ser agora a do sofrimento, do trauma, da extrema angústia, como também aponta Benjamin:

A matriz do romance [e dos contos de Lygia] é o indivíduo em sua solidão. O homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo (BENJAMIN, 1987, p. 54).

TREMB, Gabriela Bastos Cordeiro. A morte nos contos de Lygia Fagundes Telles: uma reflexão existencial, 2018, p. 229-235.

E é nesse paroxismo que a autora se inspira. O sentimento profundo de morte carrega de vida os contos, revelando personagens tão humanas ao ficar diante dessa situação que, ao mesmo tempo, assume tantos significados e conduz à reflexão existencial.

No conto “Natal na Barca”, a narradora em primeira pessoa descreve o que acontece durante a travessia que faz de um rio dentro de uma barca. Não é possível saber em que cidade ou em que época a história se passa, detalhes que não fazem a diferença no entendimento do conto. O discurso mescla-se em indireto e direto, no diálogo entre a narradora e outra mulher que se encontra na barca. Pode-se dizer que as duas são as personagens da narrativa, juntamente com o pequeno bebê que a mulher carrega no colo. Pouco se sabe sobre tais personagens, não importa, pois se sabe o que elas representam, ou melhor, o que a conversa que travam representa: a tênue linha que separa a vida da morte.

Os sinais da temática aparecem desde os primeiros momentos da narrativa. “Só sei que em redor tudo era silêncio e treva [...] Uma lanterna nos iluminava com sua luz vacilante: um velho, uma mulher com uma criança e eu” (TELLES, 2004, p. 20). Assim, com a “treva” iluminada por uma “luz vacilante”, se expõe a fragilidade da vida. O ambiente é cercado de mistério, com frestas de vida que trazem à tona as condições existenciais do ser humano: “Ali estávamos os quatro, silenciosos como mortos num antigo barco de mortos deslizando na escuridão. Contudo, estávamos vivos. E era Natal” (TELLES, 2004, p. 20). Tal cena transparece a angústia de viver, na antítese formada entre os elementos “mortos”, “escuridão”, “vivos” e “Natal”. O Natal, aliás, assume importância central como elemento de reflexão. Ele é, por excelência, símbolo de nascimento, em especial do nascimento de Jesus Cristo. No conto, no entanto, o bebê no colo da mãe é descrito como morto, o que causa horror e espanto.

A analogia com os elementos cristãos se segue ao longo do texto. O menino é filho único, pois os outros já morreram, além disso, apesar de ser declarado insistentemente como morto pela narradora, ao fim, “ressuscita”. “Inclinei-me. A criança abriu os olhos – aqueles olhos que eu vira cerrados definitivamente. E bocejava, esfregando a mãozinha na face de novo corada. Fiquei olhando sem conseguir falar” (TELLES, 2004, p. 24). O espanto da personagem mostra sua surpresa diante da esperança que surge em meio à descrença, exatamente o significado da ressurreição de Cristo para os cristãos. Por outro lado, pode ainda ser vista como uma metáfora da morte e ressurreição da narrativa, colocando a morte não com status de fim, mas de recomeço por um novo caminho, como aponta Benjamin.

A ideia da eternidade sempre teve na morte a sua fonte mais rica. Se essa ideia está se atrofiando, temos que concluir que o rosto da morte deve ter assumido outro aspecto. Essa transformação é a mesma que reduziu a comunicabilidade da experiência à medida que a arte de narrar se extinguiu. (BENJAMIN, 1987, p.207).

De acordo com o autor, o modo de vida burguês extinguiu a vivência de aventuras, fazendo com que a narrativa se transmutasse em romance: a história da catástrofe. O que, embora Benjamin

(1987) critique o nascimento da *short-story* como uma simplificação, também se aplica aos contos de Lygia Fagundes Telles, mas não com uma conotação negativa.

Percebe-se claramente que a experiência humana relatada nos contos é carregada pelo trauma. A mulher na barca foi abandonada pelo marido e seu primeiro filho morreu: “tinha verdadeira mania com mágicas. Claro que não saía nada [...] Só a última mágica que fez foi perfeita, vou voar! – disse abrindo os braços. E voou.” (TELLES, 2004, p.22). A catástrofe, todavia, é relatada, como se pode notar no trecho anterior, de maneira poética, conferindo à situação uma tênue esperança, corroborada pelo bebê no colo, ainda vivo, embora doente.

Mesmo com uma vida de desgraças, a mulher de “belos olhos claros, extraordinariamente brilhantes” e de “roupas puídas”, mantém a placidez, o que causa desconforto à narradora. Cada vez mais incomodada, a viagem para ela vai se tornando um tormento para a alma, ela que tentava evitar o contato humano se deparava agora envolta na contradição da existência: a água, na escuridão da noite era gelada, mas pela manhã era “verde e quente”. Assim, a eminência da morte se transforma em esperança de vida.

Os mesmos sinais de vida e morte estão presentes em “Venha Ver o Pôr-do-Sol”, ainda que assumam um significado distinto. Tanto num conto como no outro as evidências da morte aparecem fortemente na descrição do ambiente em contraste com elementos fugazes de vida. “Ela subiu sem pressa a tortuosa ladeira. [...] No meio da rua sem calçamento, coberta aqui e ali por um mato rasteiro, algumas crianças brincavam de roda. A débil cantiga infantil era a única nota viva na quietude da tarde” (TELLES, 2004, p. 27). O trecho inicial, carregado de adjetivos que evidenciam o discurso indireto livre, antecipa de maneira subliminar todo o decorrer da narrativa.

O conto, narrado em terceira pessoa, traz a história de dois amantes que vão se encontrar pela última vez. O encontro acontece em um cemitério abandonado. Abandonado também se sente a personagem masculina, já que a antiga paixão o deixou para se casar com um homem rico. Essa comunhão entre ambiente e personagem aponta para o caminho que a história irá trilhar, assim como a “ladeira tortuosa” e a “débil cantiga infantil”.

Tais elementos vão revelando que o aparente ato de amor de Ricardo por Raquel, um convite para ver o pôr-do-sol, na verdade se constitui em vingança, carregada de sinais de morte iminente. A feição dúbia assumida pelo rapaz é um exemplo disso:

Ficou sério. E aos poucos, inúmeras rugazinhas foram-se formando em redor dos seus olhos ligeiramente apertados. Os leques de rugas se aprofundaram numa expressão astuta. Não era nesse instante tão jovem quanto aparentava. Mas logo sorriu e a rede de rugas desapareceu sem deixar vestígio. Voltou-lhe novamente o ar inexperiente e meio desatento. (TELLES, 2004, p. 28).

Mesmo amedrontada, Raquel se deixa levar, pois no fundo parece saber o que a aguarda. Entram no cemitério, os portões gemem. As crianças continuam brincando de roda, a cantiga parece um agouro: é a vida inocente anunciando o fim trágico. Raquel caminha para o destino ao

mesmo tempo desconhecido e tão certo: a morte. Aí se aplica o comentário de Adorno sobre os romances de Franz Kafka:

Por meio de choques ele [Kafka] destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida. Seus romances, se é que de fato eles ainda cabem nesse conceito, são a resposta antecipada a uma constituição do mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação. (ADORNO, 2003, p. 61).

A iminência da “catástrofe” segue presente em cada elemento. Nos “pálidos medalhões de retratos esmaltados”, no “anjinho de cabeça decepada”, na inscrição da lápide que diz **“A minha querida esposa, eternas saudades”**. Essas informações colocam o leitor em posição de desconforto: ele conhece o fim e, solidário aos sentimentos de abandono de Ricardo, até mesmo o deseja. Isso, porém, contradiz a consciência e a moral, levando-o a se sentir incomodado com a situação ou, sem pudores, a compartilhar do sarcasmo da personagem masculina.

Assim, a vingança, já sabida pelo leitor, toma forma e representa ao mesmo tempo a morte e a vida: a morte para Raquel, a vida para Ricardo. O seguinte trecho é representativo desse paradoxo:

O mato rasteiro dominava tudo. E não satisfeito de ter-se alastrado furioso pelos canteiros, subira pelas sepulturas, infiltrara-se ávido pelos rachões dos mármore, invadira as alamedas de pedregulhos esverdeados, como se quisesse com sua violenta força de vida cobrir para sempre os últimos vestígios da morte. (TELLES, 2004, pp. 28 e 29).

O “mato rasteiro” e “furioso” transparece a alma de Ricardo, pois sua fúria interna o torna traiçoeiro e o impele a “cobrir” para sempre aquilo que para ele significava a morte: o amor.

Tal ideia é reforçada pelo momento final do conto, quando Ricardo leva Raquel para o túmulo que supostamente seria da família dele. Ao perceber que havia sido enganada, ela se desespera trancada na catacumba. Dali poderia ver o “pôr-do-sol mais lindo do mundo”, nesgas de luz que entravam pelas frestas das grades, um fio de vida que aos poucos se extinguia até findar-se totalmente. “O sol imortal nasce toda manhã e se põe toda noite no reino dos mortos; portanto, pode levar com ele os homens e, ao se pôr, dar-lhes a morte.” (CHEVALIER, 2005, p.836. In: MOREIRA, 2008, p.62). Raquel estava enterrada viva, eternizada na memória de Ricardo, os gritos dela se dissipavam, sumiam no ar, “Crianças ao longe brincavam de roda” (TELLES, 2004, p.34). E, dessa maneira, “o fim repentino do romance [do conto, no caso] é como a morte, nos convida á reflexão sobre o ‘sentido da vida’” (BENJAMIN, 1987, p.213).

Esta reflexão aparece ainda no conto “O jardim selvagem”. Narrado da perspectiva de uma criança, mas longe da inocência, o conto trata do casamento e morte do Tio Ed. Logo, o sonho de tia Pombinha anuncia os caminhos que a história irá tomar. “Ainda na noite passada ele me apareceu no sonho... [...] Mas o que me deixou nervosa foi ter sonhado com dentes na mesma noite” (TELLES, 2004, p. 44). De acordo com a tradição popular, sonhar com dentes significa que alguém irá morrer, o que de fato passa a ser esperado pelo leitor e acontece.

TREMBIA, Gabriela Bastos Cordeiro. A morte nos contos de Lygia Fagundes Telles: uma reflexão existencial, 2018, p. 229-235.

A noiva misteriosa de Ed deixa sua irmã Pombinha desconfiada. Esse sentimento é, no entanto, superficial, uma vez que ao saber da riqueza da cunhada, Pombinha simpatiza com ela. Daniela, o jardim selvagem, segue mesmo assim sendo símbolo de mistério. A figura enigmática da moça extremamente bonita e que nunca tira a luva de uma das mãos desperta o interesse de Ducha, a menina narradora. Tão fascinante como a própria morte, Daniela sacrifica com um tiro um cachorro da família que estava doente. No fato, contado à garota pela cozinheira chocada, Daniela diz que “a morte para ele seria um descanso” (TELLES, 2004, p. 48).

Tempos depois chega a notícia de que Tio Ed estava doente. Daniela é retratada como sua enfermeira dedicadíssima. Outra notícia, porém, surpreende a família (mas não o leitor): Ed havia se matado com um tiro, o que, embora não dito, parece despertar na mente de Ducha a história do cachorro e a ideia a assusta tanto que não pode ser comunicada, até mesmo para o leitor, embora seja através dele que a história se torne comunicável. Isto é, a construção da narrativa permite que mesmo sem palavras explícitas, faça-se a associação entre a morte do cachorro e a morte de Tio Ed.

Seguindo essa linha de pensamento, de acordo com Benjamin, o modo de vida burguês extingue a morte como algo público e inerente à própria vida. No entanto, “é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida - e é dessa substância que são feitas as histórias - assumem pela primeira vez uma forma transmissível” (BENJAMIN, 1987, p.207). Tal ideia vai ao encontro com o que pensa Lygia Fagundes Telles sobre a narrativa: “o escritor deve ser testemunha desse mundo. Testemunha participante”. E citando o poeta russo Vladimir Maiakovski “A morte não é difícil. Difícil é a vida e seu ofício”, um paralelo da frase de Daniela após matar o cachorro.

Por isso, o conto se finda na imaginação que Ducha faz da tia Daniela “metida num vestido preto. E de luva preta, como não poderia deixar de ser” (TELLES, 2004, p. 50). A mulher enigmática vestida de preto adquire mais uma vez o status da própria morte, excêntrica, bela e fatídica, a única testemunha do fim, talvez participante.

A convivência com a morte também envolve a história contada em “Antes do Baile Verde”. Duas mulheres se preparam para um baile de carnaval. Tatisa, a patroa, pede (quase ordenando) que Lu, a empregada, ajude-a a terminar a fantasia para o “baile verde”. A empregada, no entanto, tem pressa, pois o namorado a espera. As duas seguem pregando lantejoulas na saia de Tatisa, como se tecendo a vida, esperassem a morte.

Não demora para que o símbolo da morte apareça naquele ambiente que parece tão repleto de vida. No topo da cabeça da empregada lá está ele: um crisântemo. Nota-se então que a inquietude das personagens vai além da preocupação com o carnaval. “_Estive lá/ _E daí?/ _ Ele está morrendo?” (TELLES, 2004, p. 62). Esse diálogo e o que se segue gira em torno da possibilidade da morte do pai de Tatisa, que, ao que tudo indica, está doente.

A morte aparece então como empecilho moral à diversão da personagem. A empregada, como se tomasse o papel da consciência, lembra toda hora a patroa da “eminência da catástrofe”. O calor intenso que sente Tatisa demonstra o tamanho desconforto que isso lhe causa. Com o suor, o crisântemo desliza para o pescoço de Lu, como se quisesse lembrar a outra que no quarto ao lado pai dela agoniza.

Transformando-se em ameaça constante, a catástrofe anunciada inquieta. “Nunca transpirei tanto, sinto o sangue ferver”, diz Tatisa (TELLES, 2004, p. 63). O jovem sangue que ferve contrasta com o sangue gélido dos que estão à beira da morte, uma canção entra pela janela: “Acabou chorando... acabou chorando...” (TELLES, 2004, p. 63), o que mostra que a possibilidade de morte gera culpa. A história que poderia ser a de como foi divertido o Baile Verde e o encontro com o namorado, centra-se na hesitação e no desconforto diante de algo que deveria ser natural. Isso porque “a morte é a sanção de tudo que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade” (BENJAMIN, 1987, p.208).

A existência humana, caracterizada pela dúvida, pelo incerto, só passa a fazer sentido a partir do mistério da morte. Saber se o pai vai ou não morrer não é de fato decisivo, mas viver intensamente na presença da morte pode ser imoral, desumano. Como podemos levar a vida adiante sem sentir tamanha angústia que nos move ou nos paralisa? Não seria necessário contar essa história se ela não levasse a tal reflexão.

Nesse sentido, já no fim do conto, os seguintes trechos são fundamentais:

- Você vai deixar a luz acesa?
- Melhor, não? A casa fica mais alegre assim.

No topo da escada ficaram mais juntas. Olharam na mesma direção: a porta estava fechada. Imóveis como se tivessem sido petrificadas na fuga, as duas mulheres ficaram ouvindo o relógio da sala. [...] O som prolongado de uma buzina foi se fragmentando lá fora. Subiu poderoso o som do relógio. Brandamente, a empregada desprende-se da mão da jovem. Foi descendo a escada na ponta dos pés. Abriu a porta da rua. [...] E apoiando-se no corrimão, colada a ele, [Tatisa] desceu precipitadamente. Quando bateu a porta atrás de si, rolaram pela escada algumas lantejoulas verdes na mesma direção, como se quisessem alcançá-la. (TELLES, 2004, pp. 68 e 69).

Deixar a luz acesa representa uma tentativa de se eximir da culpa, o que, entretanto, desmancha-se na atitude seguinte. O relógio badalando parece anunciar que o tempo não espera, não perdoa e está se esgotando. O som da buzina chama à vida (fragmentada), mas a batida do relógio se acentua como num triunfo da morte. A empregada que se solta suavemente é a consciência que se desprende, impulsionando a jovem a fechar as portas para a angústia que a persegue. Inútil, as lantejoulas que a perseguem estarão lhe esperando à porta no momento em que ela retornar, assim como o pai, assim como a morte.

Conclusão

Diante dessa análise panorâmica dos contos, fica evidente a onipresença da morte na narrativa de Lygia Fagundes Telles. A temática que conjuga vida e morte como duas faces, nem sempre opostas, emerge nas histórias encaminhando-as para a reflexão existencial, transcendendo a arte de narrar para refletir “o desencantamento do mundo” (ADORNO, 2003, p. 68).

Apesar de ora se apresentar por meio do ambiente, ora por meio dos personagens ou do diálogo, causa sempre inquietação. Assim como a narradora de “Natal na Barca” está atemorizada com a suposta morte do bebê, Raquel hesita diante do cemitério, Ducha se cala diante da possibilidade de Daniela ter matado o marido, e Tatisa sente o suor escorrer em seu corpo, incomodada com a iminente morte do pai.

Para Benjamin, a morte é a harmonia com a natureza, pois morrer é natural. Mesmo assim, constitui-se como “o mais profundo choque da experiência individual” (BENJAMIN, 1987, p. 215). Apresenta-se aí o grande paradoxo gerador da inquietação. Todos os personagens têm ciência da morte, assim como a humanidade a tem, ninguém, todavia, conhece-a de fato, e o desconhecido causa medo, gera culpa, conserva a esperança. Em outras palavras, confere sentido a própria vida.

Referências

- ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: __ *Notas de Literatura*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003, p. 55 – 63.
- BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: __ *Magia e Técnica, arte e política. Ensaaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197 – 221.
- MOREIRA, A. G. O fantástico e o medo: uma leitura de *mistérios*, de Lygia Fagundes Telles. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em <<http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/MoreiraAG.pdf>> Acesso em: 21 out. 2013.
- TELLES, L. F. *Venha Ver o Pôr-do-Sol e outros contos*. 19. ed. São Paulo: Ática, 2004.

LUPUS IN FABULA: INTERTEXTUALIDADES EM FÁBULAS

Autora: Gabriela Chiva de Sá e Santos (UFPR)⁴²

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Patrícia da Silva Cardoso (UFPR)

RESUMO: A partir da expressão latina “*lupus in fabula...*”, comumente conhecida na língua portuguesa como “falou no diabo...”, o trabalho tem como objetivo analisar a história em quadrinhos da Maurício de Sousa Produções, *Fábulas* (2006), estudando a sua natureza ficcional por meio da intertextualidade. Na história, a personagem Bidu menospreza o fato de que nas fábulas os animais tenham a capacidade de falar (fato que deixa seu dono, Franjinha, encantado, e o próprio Bidu muito ofendido, já que em todas as suas histórias os animais também falam). Bidu, no entanto, acaba entrando (literalmente) em um livro de fábulas de La Fontaine, e é a partir desta fusão entre os dois mundos – o mundo real de Bidu e o mundo ficcional das fábulas – que se desenvolve esta pesquisa. Este trabalho faz parte da comunicação coordenada intitulada Intertextualidade nos Quadrinhos; portanto, é pretendida a análise dos elementos presentes na HQ que sirvam ou auxiliem o leitor a compreender o universo ficcional da fábula, permitindo o entendimento e eventuais aproximações ou separações entre os dois mundos.

Palavras-chave: Intertextualidade. Fábulas. História em Quadrinhos. Ficcionalidade.

Introdução

A primeira noção de intertextualidade utilizada neste trabalho, mesmo que de maneira sutil, veio da expressão *lupus in fabula*. De origem latina, a expressão é utilizada popularmente na Itália para se referir à situação de quando alguém comenta sobre outra pessoa, e esta aparece de repente (ECO, 1994, p. 7). Traduzida literalmente, ela significa “o lobo na história” e se refere a um dos animais que mais aparecem nas fábulas e histórias populares – até mesmo no mito formador da cidade de Roma. No Brasil há uma expressão equivalente que é “falando no diabo, aparece o rabo” ou, ainda, a versão resumida “falou no diabo...”. Independentemente do idioma, a ideia de evocação é a mesma nos dois casos, isto é, ambos se referem a um elemento que é citado em um primeiro momento e que aparece a posteriori.

Uma obra de literatura é “construída a partir de sistemas, códigos e tradições estabelecidas por obras literárias anteriores” (ALLEN, 2000, p. 1)⁴³ e não é concebida de forma isolada: além de padrões e técnicas literárias, os contextos histórico, social e cultural influenciam na produção e na leitura de um texto. Deste modo, uma obra também não pode ser separada de seus leitores, visto que

A produção de um texto sempre implica a retomada de muitos outros e depende do olhar do leitor para que se criem e recriem significações, já que este último é corresponsável por sua construção. A *intertextualidade* se dá, pois, tanto na produção como na recepção da grande rede cultural, de que todos participam (CURY, 2018).

⁴² Trabalho desenvolvido com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES)

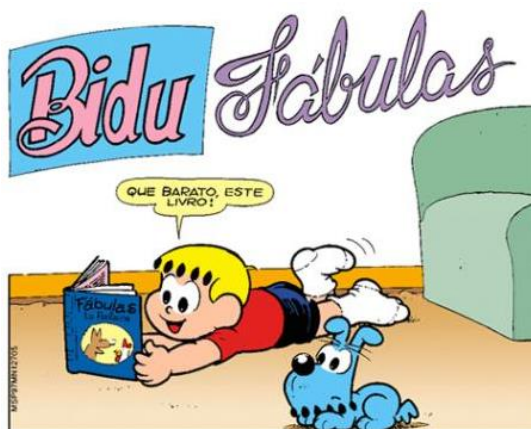
⁴³ Tradução feita livremente pela autora. Do original, “[Works of literature] are built from systems, codes and traditions established by previous works of literature” (ALLEN, 2001, p. 1).

O sentido de um texto, portanto, é construído de maneira conjunta. Enquanto um texto lembra outro que, por sua vez, lembra um terceiro, um quarto e um quinto texto, a intertextualidade vai lentamente compondo uma “rede de relações textuais” (ALLEN, 2000, p. 1)⁴⁴. Assim, o principal tema desta pesquisa se concentra nas menções diretas ou indiretas que possam trazer à tona essas conexões intertextuais – a presença do lobo na história, o *lupus in fabula*.

Como objeto de estudo, foi definida a história em quadrinhos da Maurício de Sousa Produções (MSP) intitulada *Fábulas*. O próprio título já pode ser considerado um sinal da intertextualidade da história. De maneira geral, a fábula é classificada como uma história curta que apresenta uma moral ou ensinamento. Ela, no entanto, também pode ser definida como uma “história mentirosa ou fantástica” (AULETE, 2004, p. 359), o que não é algo exclusivo das fábulas, mas da própria ficção. Além disso, a fábula é entendida como uma narrativa alegórica, ou seja, que visa transpor “ideias abstratas para imagens e situações concretas” (FRYE, 2017, p. 57). A própria noção de transposição, de uma coisa para outra ou de um texto para o outro, colabora não somente para a compreensão da intertextualidade como também da intermedialidade e da adaptação entre textos.

Por mais que o título apresente a temática geral da história, já no primeiro quadrinho Franjinha aparece lendo um livro de nome *Fábulas*, com o nome do autor La Fontaine logo abaixo (FIGURA 1). Esse detalhe, que pode passar despercebido em uma primeira leitura, torna-se o seu *lupus in fabula*: é a partir dele que o leitor reconhece as fábulas que serão apresentadas posteriormente no quadrinho, as de La Fontaine (1621-1695), famoso fabulista francês:

FIGURA 1 – Referências presentes no título da história e no título do livro de Franjinha



Fonte: FÁBULAS (2006, p. 120) e www.turmadamonica.uol.com.br/wp-content/uploads/2014/02/fabulas-01.jpg.

⁴⁴ Do original, “a network of textual relations” (ALLEN, 2000, p. 1).

Franjinha comenta com Bidu que, no livro, as personagens principais são animais que falam. Bidu não se impressiona porque em todas as suas histórias os animais também falam, mas, curioso, vai até o livro e acaba entrando nele – literalmente. Logo, Bidu passa do mundo real para o ficcional, o mundo do livro. O leitor mais atento sabe que a história como um todo é ficcional, mas as crianças – público-alvo do quadrinho – podem não ter consciência disso. O intuito, então, é fazer com que esses leitores (em suma, menos experientes) compreendam que existem esses dois mundos na história e, para isso, utilizem alguns elementos que os ajudem no processo de leitura.

O objetivo da presente pesquisa é estudar como é trabalhada a intertextualidade na história em quadrinhos da MSP e, por meio dela, de que modo operam a ficcionalidade e os mundos ficcionais. Para tal, foram definidos dois pontos de análise: os elementos de diferenciação (que justamente auxiliam o leitor a diferenciar os dois mundos da história, o real e o ficcional), e as marcas de correspondência (as quais têm como objetivo aproximar o texto da obra que faz referência, direta ou indiretamente).

Elementos de diferenciação

Como foi comentado anteriormente, os aqui denominados elementos de diferenciação ajudam o leitor a perceber que Bidu transita entre dois mundos distintos dentro de uma mesma história ficcional: o primeiro deles é o mundo real – que seria uma versão do mundo objetivo e concreto – e o segundo, o mundo ficcional – a representação do ambiente em que se passa a história do livro lido por Franjinha, *Fábulas*. O primeiro dos elementos é sutil e possivelmente não seja percebido de imediato pelas crianças, mas se refere à diferença nos balões de fala. Bidu se expressa em suas histórias por meio dos balões de fala, mas é somente quando Franjinha ou qualquer outro ser humano não está por perto que ele utiliza o balão ativo de fala (FIGURA 2b).

FIGURA 2 – Diferença dos balões de fala: passivo (a) e ativo (b)



Fonte: FÁBULAS (2006, p. 120) e www.turmadamonica.uol.com.br/wp-content/uploads/2014/02/fabulas-01.jpg.

De acordo com Vergueiro (2006), os balões de fala são uma “forma de indicar ao leitor a mensagem ‘eu estou falando’” (apud RAMOS, 2009, p. 32), e podem aparecer em um quadrinho sob diferentes formatos que, conseqüentemente, vão sugerir efeitos de fala distintos. Nas histórias de Bidu, os animais falam (como ele mesmo comenta na FIGURA 2b). No entanto, quando há seres humanos por perto, suas falas se caracterizam por balões de pensamento (FIGURA 2a); isto é, somente os leitores têm consciência do que essas personagens estão dizendo. Isso, de certa forma, ajuda a reforçar que, naquele momento, Bidu está no mundo real, aproximando-se do aspecto da vida real objetiva em que os animais não falam (ou, ao menos, se falam, não são compreendidos). Ao mesmo tempo, salienta o caráter ficcional do quadrinho, pois é somente nesta história em que, ao simular o mundo real, os animais falam.

Outro elemento que beneficia a compreensão de que há dois mundos diferentes no quadrinho é o fundo dos quadros. Quando Bidu entra no livro, por exemplo, o quadro que vem em seguida e que, com a exceção de mais um quadro semelhante no final da história, difere completamente dos demais: sua aparência é mais dinâmica, mesmo sendo constituída apenas por uma cor base (o alaranjado) com linhas pretas que indicam movimento (FIGURA 3). A sensação provocada no leitor, portanto, é a de que Bidu se desloca de um lugar para outro, marcando o quadro não apenas como um quadro de diferenciação entre os mundos, mas também de transição entre eles.

FIGURA 3 – Quadro de transição entre os mundos

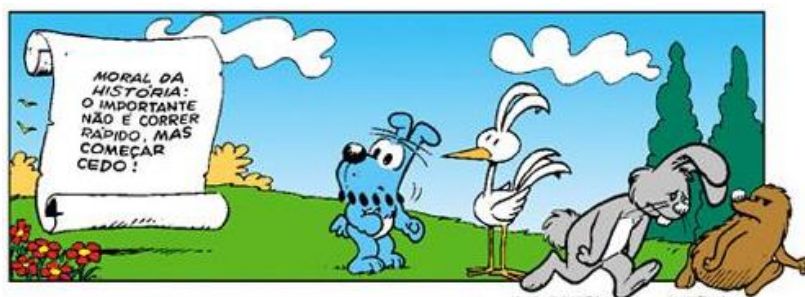


Fonte: FÁBULAS (2006, p. 121) e www.turmadamonica.uol.com.br/wp-content/uploads/2014/02/fabulas-02.jpg.

Por fim, um elemento que também auxilia na compreensão de que Bidu está no mundo ficcional (o mundo do livro) é a moral da história. Como mencionado anteriormente, a moral é algo característico das fábulas e se manifesta no quadrinho de Bidu de uma forma peculiar: ao final de

uma situação, como a vitória da Tartaruga sobre a Lebre na corrida, por exemplo, ela aparece quase como em um passe de mágica, de repente, e tem o formato de um pergaminho que flutua (FIGURA 4). A presença da moral da história no quadrinho, *per si*, auxilia a caracterizar e afirmar o universo ficcional em que Bidu se insere. Ainda, é possível interpretá-la a partir do modo como aparece na história como uma voz exterior (já que não é um balão de fala proferido por alguma personagem), até mesmo como a voz do narrador.

FIGURA 4 – Aparição da moral da história



Fonte: FÁBULAS (2006, p. 124) e www.turmadamonica.uol.com.br/wp-content/uploads/2014/02/fabulas-05.jpg.

A moral da história, no entanto, serve tanto como elemento de diferenciação, ao demarcar a ficcionalidade e o universo das fábulas, quanto para aproximar propriamente a história a determinada fábula. Enquanto está imerso no livro, Bidu encontra as personagens e situações das fábulas de maneira bem fluida, ou seja, não há legendas para indicar ao leitor de que fábula se trata naquele momento, como o título no início do quadrinho. Cabe, então, ao leitor a tarefa de identificá-las conforme os elementos, as personagens e as situações apresentadas ao longo da história, denominadas aqui como marcas de correspondência entre o quadrinho e o texto de La Fontaine.

Marcas de correspondência

Logo no início do quadrinho, é possível considerar como a primeira marca de correspondência o livro que Franjinha está lendo, *Fábulas*, por conta das informações que ele traz em sua capa (FIGURA 1). No entanto, apesar do leitor saber que as fábulas do livro foram escritas por La Fontaine, é preciso considerar que o autor escreveu mais de 600 fábulas ao longo de sua vida. Por conta disso, e por fazer parte de um gibi voltado ao público infantil e ter um número de páginas relativamente curto, o objetivo do quadrinho não é contemplar todas as fábulas do autor na história, apenas algumas delas (*A Lebre e a Tartaruga*, *O Lobo e o Cordeiro*, *A Raposa e o Bode* e *A Raposa e as Uvas*).

Não há legendas para indicar o leitor de que fábula se trata, mas é entregue uma série de marcas ou referências que o auxiliam nesse processo. Elas se dividem em referências diretas e indiretas ao texto original.

Referências diretas

A primeira referência direta às fábulas, de um modo geral, são as personagens. No livro de Franjinha, todas elas são personagens animais e, mais do que isso, animais que costumam aparecer com muita frequência nas fábulas, tais como a raposa e o lobo. Além deles, há também a presença da lebre e da tartaruga. Mas o que vai fazer que essas personagens se relacionem diretamente com as fábulas de La Fontaine são as situações e os contextos em que estão envolvidas. A primeira situação e personagens com os quais Bidu se depara ao entrar no livro é uma corrida entre uma lebre e uma tartaruga (mediada por um porco-espinho e uma cegonha), o que já remete ao leitor mais experiente ou que já tenha tido contato com as obras de La Fontaine à fábula *A Lebre e a Tartaruga*.

Do mesmo modo que na fábula, a Lebre possui uma grande confiança de que vai ganhar a corrida. No entanto, ela acaba perdendo a corrida para a Tartaruga justamente pelo excesso de confiança. No texto original de La Fontaine, em francês, ele descreve que a Lebre, ao ver a Tartaruga se aproximando da linha de chegada, corre como um “traço” (LA FONTAINE, 2018a)⁴⁵. Do mesmo modo, na tradução em inglês, a Lebre corre “mais rápido que uma flecha” (LA FONTAINE, 1886, p. 346)⁴⁶ para alcançar a Tartaruga. No quadrinho, a situação é a mesma: a Lebre corre, deixando para trás apenas uma linha de fumaça, para encontrar a Tartaruga já na linha de chegada (FIGURA 5). O uso da onomatopeia “zup” ajuda o leitor a compreender a velocidade da Lebre

⁴⁵ Do original, “A la fin, quand il vit / Que l'autre touchait presque au bout de la carrière, / Il partit comme un trait; mais les élans qu'il fit / Furent vains: la tortue arriva la première” (LA FONTAINE, 2018).

⁴⁶ Do original, “He [Hare] quicker than the arrow flew. / Alas! his efforts failed to win, / The Tortoise came the first one in” (LA FONTAINE, 1886, p. 346).

FIGURA 5 – A corrida da Lebre para alcançar a Tartaruga



Fonte: FÁBULAS (2006, p. 123) e www.turmadamonica.uol.com.br/wp-content/uploads/2014/02/fabulas-04.jpg.

Outra situação que faz referência direta ao texto de La Fontaine, *A Raposa e as Uvas*, é quando a Raposa despreza as uvas de uma parreira, mesmo estando com fome, apenas porque ela não conseguia alcançá-las. No original, as uvas são descritas pela raposa como “muito verdes” (LA FONTAINE, 2018c, p. 12)⁴⁷ e, na tradução em inglês, como “azedas” (LA FONTAINE, 1886, p. 125)⁴⁸. O mesmo acontece no quadrinho, e a Raposa utiliza, inclusive, o mesmo adjetivo do texto original para descrever as uvas (FIGURA 6).

FIGURA 6 – O desprezo da Raposa pelas uvas



Fonte: FÁBULAS (2006, p. 129) e www.turmadamonica.uol.com.br/wp-content/uploads/2014/02/fabulas-10.jpg.

As referências diretas não se configuram somente por meio de situações, mas também por cenários ou elementos que correspondem às fábulas referidas. No caso de *A Raposa e o Bode*, as

⁴⁷ Do original, “Le galant en eût fait volontiers un repas; / Mais comme il n’y pouvait atteindre: / ‘Ils sont trop verts, dit-il, et bons pour des goujats” (LA FONTAINE, 2018c, p. 12).

⁴⁸ Do original, “‘Well, well,’ he [Fox] muttered, as he walked away, / ‘It’s my conviction that those Grapes are sour’” (LA FONTAINE, 1886, p. 125).

personagens buscam matar a sede dentro de um poço e ficam presas nele (em ambos os textos, no original e na tradução⁴⁹). No quadrinho, uma dessas personagens não aparece (o Bode), então a maneira pela qual é possível fazer a referência à fábula é a presença do poço (FIGURA 7).

FIGURA 7 – Poço como elemento de correspondência



Fonte: FÁBULAS (2006, p. 126) e www.turmadamonica.uol.com.br/wp-content/uploads/2014/02/fabulas-07.jpg.

Referências indiretas

Do mesmo modo que, ao referenciar à fábula *A Raposa e o Bode*, somente uma das personagens aparece no quadrinho, o Lobo confunde Bidu com um cordeirinho (FIGURA 8) e faz uma alusão à fábula *O Lobo e o Cordeiro*. O Cordeiro não aparece fisicamente em nenhum momento da história, mas, ao mencioná-lo, o Lobo acaba trazendo-o indiretamente à história e, assim, é possível identificar a fábula tratada.

FIGURA 8 – Confusão entre Bidu e o Cordeiro



Fonte: FÁBULAS (2006, p. 125) e www.turmadamonica.uol.com.br/wp-content/uploads/2014/02/fabulas-06.jpg.

A utilização do humor também é algo muito utilizado para fazer referências indiretas às fábulas. No caso da história original de *A Lebre e a Tartaruga*, a Lebre decide dormir durante a

⁴⁹ No original, em francês: "La soif les obligea de descendre en un puit: / Là, chacun d'eux se désaltère" (LA FONTAINE, 2018b). No original, da tradução em inglês: "Thirst drove these folks, it so befell, / To seek the bottom of a well" (LA FONTAINE, 1886, p. 161).

corrida, confiante de que vai ganhar mesmo assim⁵⁰. No quadrinho, ela, além de dormir, decide fazer um lanche e tomar um banho (FIGURA 9). Esta é uma forma de reforçar o comportamento confiante da Lebre e de fazer humor, algo que é característico dos quadrinhos infantis.

FIGURA 9 – Uso do humor no quadrinho



Fonte: FÁBULAS (2006, p. 122) e www.turmadamonica.uol.com.br/wp-content/uploads/2014/02/fabulas-03.jpg.

Considerações finais

O quadrinho da MSP permite, a partir dos elementos elencados, certas reflexões. A primeira delas gira em torno da transposição que envolve o trabalho com intertextos, principalmente quando se refere à adaptação para o público infantil. Apesar de serem comumente associadas às crianças, nem sempre as fábulas se dirigem a elas, isto é, mesmo que apresentem uma certa aparência infantil, elas possuem um “caráter geralmente crítico, de análise precisa e tradução sintética dos fatos que são tanto objetivos quanto eloquentes para o entendimento” (GOÉS, 1991, p. 144). A criança, como leitora, muitas vezes não consegue apreender completamente os sentidos alegóricos e a significação das fábulas ou analisar um texto literário criticamente.

Para que o texto seja adequado para o público infantil, Goés aconselha que exista uma

(...) cuidadosa seleção das fábulas antes de a sujeitarmos às crianças. Devem reunir: um mínimo de condições que não permitam confusões interpretativas naquilo que pretendem ensinar; conceito claro e objetivo; sobriedade narrativa; linguagem depurada de toda terminologia vaga, abstrata, inacessível às crianças (1991, p. 148).

Nesta direção, os elementos de aproximação e diferenciação entre os textos auxiliam na leitura da obra. Ainda que seja preciso que a criança tenha tido contato com as fábulas presentes no quadrinho para que ela consiga fazer essas relações, seja por meio da leitura do texto propriamente dito ou por meio das suas várias adaptações e traduções, isso não necessariamente é um empecilho para que a história desperte a sua curiosidade.

⁵⁰ No original, em francês: “Ayant, dis-je, du temps de reste pour brouter, / Pour dormir, et pour écouter / D’où vient le vent (...)” (LA FONTAINE, 2018a). No original, da tradução em inglês: “Plenty of time for him [Hare] to browse, / To sleep, and then again to rouse” (LA FONTAINE, 1886, p. 346).

Por fim, é possível interpretar o quadrinho como sendo metaficcional, ou seja, uma ficção que fala de si mesma (HUTCHEON, 1980, p. 1)⁵¹, a partir da análise da moral da história, pois ela se configura em diferentes modos ao longo da história. A primeira delas aparece logo após a vitória da Tartaruga (FIGURA 1) e Bidu, apesar de questionar a sua existência, continua a sua jornada e a moral se mantém intacta. A segunda moral surge quando o Lobo ameaça comer Bidu – como faz o Lobo com o Cordeiro na fábula original – e Bidu nega que a história acabe ali.

FIGURA 10 – Aparição da segunda moral da história



Fonte: FÁBULAS (2006, p. 125) e www.turmadamonica.uol.com.br/wp-content/uploads/2014/02/fabulas-06.jpg.

Apesar de que a segunda moral também se mantenha a mesma, a história da fábula original se altera, afinal, Bidu consegue escapar. O mesmo não acontece com a terceira moral, pois, além da história se alterar, Bidu literalmente a rasga (FIGURA 11).

FIGURA 11 – Aparição da terceira moral da história



Fonte: FÁBULAS (2006, p. 127) e www.turmadamonica.uol.com.br/wp-content/uploads/2014/02/fabulas-08.jpg.

⁵¹ Do original, "[Metafiction] is fiction about fiction—that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity" (HUTCHEON, 1980, p. 1).

Bidu, então, passa a participar mais ativamente da história das fábulas, alterando-as, tanto que a moral da história seguinte é substituída por ele. Quando a Raposa despreza as uvas, Bidu joga algumas mamonas para que ela acredite que são uvas caídas no chão e a moral passa de “quem desdenha quer comprar” para “quem ri por último, ri melhor” (FIGURA 12).

FIGURA 12 – Aparição da quarta moral da história



Fonte: FÁBULAS (2006, p. 130) e www.turmadamonica.uol.com.br/wp-content/uploads/2014/02/fabulas-11.jpg.

Até que, no último quadro, Bidu aprende com a sua própria história e escreve com um lápis a sua própria moral (FIGURA 13). Já fora do mundo do livro, ele a escreve olhando para o leitor e, desta forma, ajuda a caracterizar a sua própria história como uma fábula, pois há sempre uma moral da história no final das fábulas.

FIGURA 13 – A moral final da história



Fonte: FÁBULAS (2006, p. 132) e www.turmadamonica.uol.com.br/wp-content/uploads/2014/02/fabulas-13.jpg.

Referências

ALLEN, G. *Intertextuality*. Londres/Nova York: Routledge, 2000.

CURY, M. Z. F. *Intertextualidade*. Disponível em: <http://ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/intertextualidade>. Acesso em: 02 out. 2018.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 7.

SANTOS, Gabriela Chiva de Sá e. *Lupus in Fabula: intertextualidades em Fábulas*, 2018, p. 236-247.

FÁBULA. In: AULETE, C. *Minidicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 359.

FÁBULAS. In: *Coleção um tema só: Cascão - Fábulas*. São Paulo: Globo/Maurício de Sousa, n. 49, fevereiro de 2006. p. 120-132.

_____. Disponível em: <http://turmadamonica.uol.com.br/historia/bidu-fabulas-2/>. Acesso em: 06 out. 2018.

GOÉS, L. P. *Introdução a literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Pioneira, 1991. p. 144-150.

HUTCHEON, L. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Canada: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

LA FONTAINE, J. de. La lièvre et la tortue. *Fables de La Fontaine*. Disponível em: <https://dl.wdl.org/14237/service/14237_1.pdf>. Acesso em: 18 out. 2018a.

_____. Le renard et le bouc. *Fables de La Fontaine*. Disponível em: <https://dl.wdl.org/14237/service/14237_3.pdf>. Acesso em: 18 out. 2018b.

_____. Le renard et les raisins. *Fables choisies pour les enfants* et illustrées par M. B. de Monvel. Disponível em: <<https://dl.wdl.org/355/service/355.pdf>>. Acesso em: 18 out. 2018c.

FRYE, N. *A imaginação educada*. São Paulo: Vide Editorial, 2017.

RAMOS, P. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2009. p. 31-54.

TODOS OS CAMINHOS LEVAM A MARLEY? UMA REFLEXÃO DE TRÊS CANÇÕES A PARTIR DE METÁFORAS VISUAIS NA CASA MUSEU BOB MARLEY

Autor: Gildeon Alves dos Santos (UFBA/FAPESB)

Orientadora: Sílvia Maria Guerra Anastácio (UFBA)

RESUMO: A relação entre a produção e recepção dos signos entre humanos tem sido motivo de calorosas discussões, sobretudo quando se trata dessa inter-relação entre mídias diversas, processo que Clüver (2011) discute a partir da metáfora do cruzamento de fronteiras. Trata-se de textos de determinado gênero ou mídia, que fazem referências a outros textos de gêneros ou mídias diferentes (um texto literário faz referência ao cinematográfico, ou um texto pictórico faz referência a um texto literário etc.); ou ainda textos que são adaptados de uma mídia para outra: romances adaptados para o cinema; contos de fadas adaptados para o balé; canções adaptadas para novelas, entre outros. Em meio a este cruzamento de fronteiras, é possível que muito do que foi codificado no texto (mídia) de partida não se aproveite na mídia de chegada. Ou o contrário: muito do que se pode acrescentar na mídia de chegada não estaria presente na mídia de partida. Um fato a ser problematizado mais ainda é a questão das metáforas, que, às vezes, parecem muito claras na mídia de partida e não na de chegada. Diante disso, e entendendo que as metáforas representam ideologias, costumes e culturas diversas, que se dispersam (ou não) em um processo de cruzamento de fronteiras midiáticas, o presente documento objetiva compreender de que forma as ideologias presentes nas canções de Bob Marley estão representadas nas metáforas visuais da Casa Museu Bob Marley, em Kingston-Jamaica. O conceito de metáfora, neste trabalho, se desenvolve à luz da teoria da metáfora conceitual de George Lakoff e Mark Johnson (1980), enquanto que os conceitos de cruzamento de fronteiras midiáticas e adaptação se baseiam nos estudos de intermedialidade desenvolvidos por Claus Clüver (2011).

Palavras-chave: Intermidialidade; Adaptação; Metáfora Conceitual; Ideologias

Trabalhos relevantes

No artigo *Intermedialidade*, que trata do “cruzamento de fronteiras que separam as mídias”, após discutir o conceito de mídia, Claus Clüver (2011) aborda três aspectos (subcategorias) da intermedialidade, a saber: combinação de mídias, referências intermediáticas e transposição midiática.

No que concerne ao conceito de mídia, o autor corrobora a definição de três estudiosos alemães, Bohn, Müller e Ruppert (1988), que se baseia na “metáfora da transmissão de mensagens ou signos por um emissor para um receptor.” (CLÜVER, 2011, p.10). Para ele, apesar desta definição estabelecer uma relação direta com os meios de comunicação de massa – rádio, televisão, internet, etc. –, ela também diz respeito às manifestações artísticas, como a dança, a música, as artes plásticas etc., que são emissoras de signos para diversos receptores. Assim, com a ampliação do conceito de mídia, abre-se espaço para uma gama de possíveis interpretações do termo, que, segundo o autor, “é uma construção cultural, resultado de circunstâncias históricas e ideológicas”. (CLÜVER, 2011, p.10). Isso significa dizer que a figura do leitor/receptor assume um papel

essencial na conceituação do termo, já que este passa a depender das suas experiências culturais e ideológicas, do seu horizonte de expectativas, bem como, dos meios físicos e técnicos utilizados.

A combinação de meios, segundo o autor, diz respeito à “presença de mídias diferentes dentro de um texto individual”. (CLÜVER, 2011, p. 15) Por exemplo, a combinação título-imagem em que a mídia verbal complementa a imagética na construção do sentido em uma pintura, fotografia, xilogravura etc. Para ele, no entanto, é necessário registrar que a combinação de mídias é influenciada pelos diferentes gêneros textuais, de maneira que

[...] podemos distinguir entre textos multimídias, que combinam “textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes”, e textos mixmídias, que “contêm signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto”. Canções, revistas, emblemas são textos multimídias; exemplos de textos mixmídias são cartazes de publicidade, histórias em quadrinhos e selos postais. (CLÜVER, 2011, p. 15)

Além dos textos multimídias e dos mixmídias, ainda temos os intermídias, aqueles que incorporam dois ou mais sistemas de signos de tal maneira que esses se tornam indissociáveis na compreensão do texto como um todo. *Graffiti*, caligramas e certos logotipos são exemplos de textos intermídias, segundo o autor.

Já sobre as referências intermediáticas, ele afirma que essas têm estreita ligação com a intertextualidade, uma vez que se trata de mídias que, por diversas razões, aludem a ou citam outras mídias. No cinema, as referências ao teatro, à música e à literatura, só para citar alguns; na literatura, as referências ao teatro e às artes plásticas; na música, as referências à pintura e à literatura são exemplos de referências intermediáticas.

A terceira e última, mas não menos importante, subcategoria de intermedialidade entre os textos, a transposição midiática, diz respeito à aclimação de um texto produzido em uma mídia às convenções e características de uma nova mídia. Para o autor, esta categoria está diretamente ligada aos conceitos de adaptação “[...] romance para o cinema, peça teatral para a ópera, contos de fada para o balé etc.” (CLÜVER, 2011, p.18); transformação intersemiótica “[...] recriações na mídia verbal de textos compostos em outra mídia, por exemplo, de uma pintura”) (p.19); e tradução interlinguística “[...] substituição linguística total, utilizando as possibilidades na nova língua para reproduzir os sentidos e os efeitos do texto-fonte.”) (p.19). Para o autor, a tradução interlinguística pode ser comparada com a transformação intersemiótica, pois, se nela ocorre uma substituição linguística, “[...] no caso da transformação intersemiótica de uma pintura para a mídia verbal” ou “[...] os signos pictóricos são completamente substituídos por signos verbais” (p.19). Além disso, nos dois casos, pode-se ler o texto traduzido comparando-o com o texto-fonte para perceber, por exemplo, como o tradutor/autor interpretou o texto de partida e quais estratégias discursivas ele utilizou na reconstrução das mensagens interpretadas no texto de chegada. A diferença é que na transformação intersemiótica o texto traduzido não substitui o texto de partida.

SANTOS, Gildeon Alves dos. Todos os caminhos levam a Marley? Uma reflexão de três canções a partir de metáforas visuais na casa museu Bob Marley, 2018, p. 248-257.

Em síntese, Clüver afirma que essas três categorias supracitadas, apesar de essenciais no discurso da intermedialidade, não são fixas e impermeáveis, de maneira que as mesmas podem ser transformadas e somadas com outras, que surgirem no desenrolar de novas pesquisas na área.

No presente trabalho, interessam-me essas subcategorias na medida em que elas dialogam com os aspectos discursivos de “metáforas conceituais” (LAKOFF; JOHNSON, 1980), uma vez que tais metáforas evocam significados que perpassam grande variedade de textos/mídias outros(as), sendo esses(as) verbais e/ou não verbais. Quando esses pesquisadores conceituam metáfora como o entendimento de um domínio cognitivo B a partir de um domínio cognitivo A, dando ênfase à cognição, bem como aos aspectos discursivos e culturais, eles revelam a possibilidade de se perceber metáforas, também, em produções não-verbais. Assim, conforme acima mencionado, pode-se falar de metáforas não apenas em textos escritos, mas também em outras modalidades, tais como, a fotografia, o teatro, o cinema etc. Essas são as chamadas metáforas visuais e/ou multimodais discutidas a seguir.

Metáforas verbais X Metáforas visuais

Kennedy (2008) traz uma reflexão muito pertinente para o entendimento da relação entre metáforas verbais e metáforas visuais quando ele diz haver metáforas que são muito bem aplicadas na língua escrita, mas soam estranhas na sua representação visual. Nas palavras do autor:

Além de serem apropriadas ou arbitrarias, as metáforas pictóricas podem falhar. Por exemplo, os emblemas relacionados ao amor podem ficar esquisitos em imagens. É coerente na língua escrita descrever uma paixão ardente. A pessoa amada pode desencadear chamadas apenas com uma olhada rápida, as palavras nos fazem acreditar nisso. Uma carta, uma breve mensagem, um telefonema rápido podem acender a chama do desejo, pode ter isso numa história. Os corações são aquecidos pela atenção daqueles pelos quais nos importamos, podemos pensar assim. Isso fica tudo muito bem na língua, mas com certeza a imagem de uma pessoa em chamas é algo a ser prontamente rejeitado. Certamente, cartões com mensagens amorosas não mostram o objeto de afeto com marcas de fumaça ou colocando brasas no peito da pessoa amada [...]. (KENNEDY, 2008, p. 455 – Tradução minha).⁵²

Apesar de o pesquisador apontar algumas inadequações das metáforas visuais no trecho supracitado, ele também concorda que, em algumas mídias, com maior frequência nas mais voltadas para o grande público, as metáforas visuais se sobressaem, visto que essas podem sintetizar um filme de longa metragem em uma única imagem, de maneira que, a despeito das singularidades, nota-se que, tanto as metáforas verbais quanto as visuais apresentam características

⁵²Besides being apt or arbitrary, metaphoric pictures may fail. For example, love's emblems can be gauche in pictures. It is a fine thing in language to have a burning passion. The loved one can be stoked by the fires with one brief glance, words might have us believe. A letter, a brief message, a hurried call can inflame desire, a story might have it. Hearts are warmed by attention from the one we care for, we might think. This is all very well in language, but surely a picture of an actual person in flames is something to be rejected outright. Certainly, greeting cards do not show the object of affection holding out a smoking brand or putting burning coals to the adoring one's chest [...].” (p. 455).

comuns muito importantes: são criadas por alguém, em dado momento histórico, com determinada intenção.

Desta forma, o autor conclui que tanto na imagem como na língua são os contextos e as representações que orientam a leitura de ambas, metáforas verbais e metáforas visuais. Nesta mesma linha de raciocínio, Forceville (2008), ao discutir metáforas pictóricas e representações multimodais, diz que, independente de se tratar de metáforas verbais ou não, três questões devem ser levadas em consideração, a saber: identificação de dois domínios cognitivos; identificação do domínio fonte e do domínio alvo; seleção de características ou conjunto (estruturado) de características que podem (ou tem que) ser mapeadas do domínio fonte para o alvo. É com base nessas proposições que inicio a análise que se segue.

Estabelecendo o contexto

Antes de iniciar a análise comparativa das imagens na Casa Museu com as letras das canções, faz-se necessária uma breve contextualização histórico-biográfica para que tenhamos um cenário mais amplo, possibilitando melhor compreensão das metáforas presentes nessas diferentes mídias e como elas se relacionam.

O músico, cantor e compositor jamaicano Robert Nesta Marley – Bob Marley (1945-1981) torna-se mundialmente conhecido nos anos de 1970 quando o grupo Bob Marley & The Wailers (1962) sai em turnê internacional, disseminando suas canções, com mensagens de paz, amor, esperança, equidade de direitos e justiça social. Sua identidade, além dos indícios no figurino despojado e dos *dreadlocks*, se configura, principalmente, a partir do substantivo *wail*, que remete à palavra lamúria, ou gemido de dor, ou ainda, à expressão oral de sentimentos com sons de gemido. Assim, o grupo adota este nome para tentar expressar oralmente as angústias de 99% do povo jamaicano, que vivia nos guetos e em situação de extrema vulnerabilidade social.

The Wailers passa quase uma década sem destaque internacional. Porém, em meados dos anos 1970, os protestos dos negros londrinos, vítimas da segregação racial britânica, fazem de Londres um local fértil para a disseminação das ideologias presentes nas músicas do grupo. Isso contribui decisivamente para que os artistas façam sua primeira apresentação no Speakeasy, afortaleza do mundo branco do *rock*, frequentado por artistas como Rod Stewart, Elton John, entre outros. O sucesso na carreira traz mais dinheiro para o cantor, que compra uma mansão em Kingston, sendo essa (a casa) antiga propriedade do seu produtor musical, Chris Blackwell. Doze anos depois da morte do artista, sua viúva, Rita Marley, transforma a residência em uma Casa Museu, cujas imagens são objetos da presente análise.

Com a transformação da moradia em Casa Museu, vem a proibição do registro de imagens no interior da mesma, de maneira que a minha análise se desenvolve tendo como base, principalmente, alguns registros pictóricos externos, numa tentativa de, a partir de uma análise

SANTOS, Gildeon Alves dos. Todos os caminhos levam a Marley? Uma reflexão de três canções a partir de metáforas visuais na casa museu Bob Marley, 2018, p. 248-257.

comparativa dessas imagens com as letras de suas canções, compreender como se configuram as ideologias do artista nas metáforas visuais em sua Casa Museu. Para finalizar, verificaremos de que forma as ideologias representadas no espaço supramencionado contribuem para melhor compreensão dos valores, do estilo de vida, da cultura do artista e do povo jamaicano.

Metáforas verbais nas canções “Get Up, Stand Up” (1973), “No Woman No Cry” (1974) e “War” (1976)

Conforme consta no título dessa seção, seguem seis versos de três canções diferentes, nas quais aponto algumas metáforas conceituais semelhantes entre si para depois retomá-las numa comparação com aquelas presentes nas imagens da Casa Museu. Opto por reproduzi-los na língua de partida para oferecer ao leitor a oportunidade de apreciar os efeitos sonoros das rimas presentes na canção, bem como para identificar outras metáforas que, para dar conta do meu objetivo neste pequeno espaço, possivelmente, não serão analisadas no artigo em questão. Vejamos os versos que se seguem:

- i) “*Get up, stand up: stand up for your rights!*”
- ii) “*Preacher man, don't tell me, / Heaven is under the earth*”
- iii) “*It's not all that glitters is gold / 'Alf the story has never been told*”
- iv) “*Almighty God is a living man*”
- v) “*Observing the hypocrites / As they would mingle with the good people we meet*”
- vi) “*Until the color of a man's skin / Is of no more significance than the color of his eyes / Me say war*”

Uma breve reflexão dos versos acima torna claras algumas metáforas conceituais que, embora retiradas de diferentes canções, parecem comuns à boa parte delas. Em (i), os verbos *get up* e *stand up*, expressões comuns do cotidiano, revelam o conceito BOM É PARA CIMA. O levantar e resistir, ou elevar-se, nesse contexto, soa como um chamado para a luta por direitos básicos negados às pessoas que foram escravizadas e aos seus descendentes no contexto da Jamaica dos anos 1970. A metáfora em (i) dialoga com (ii), visto que ali temos uma crítica à religião do colonizador, cujo discurso se baseia na metáfora O PARAÍSO É DEBAIXO DA TERRA. Tal conceito se revela, com mais clareza, quando percebemos o que Clüver (2011) chamou de “referência midiática”, considerando que a letra de uma canção faz referência a trechos da Bíblia. São trechos sustentados na premissa de que aqueles que guardam os mandamentos, conquanto vivam numa situação desfavorável no tempo presente, após sua morte, herdarão o paraíso. Entendendo que, na nossa cultura, a maioria das pessoas mortas é enterrada, indo, portanto, para debaixo do chão, o artista resiste ao discurso dos colonizadores, que professam o contrário—que vão para o paraíso.

SANTOS, Gildeon Alves dos. Todos os caminhos levam a Marley? Uma reflexão de três canções a partir de metáforas visuais na casa museu Bob Marley, 2018, p. 248-257.

Resistências a essa metáfora encontram-se, em grande parte, na literatura caribenha, em especial, colocada de forma bastante irônica, pela escritora Jamaica Kincaid (1991), através da narradora personagem de *Onseeing England for the First Time*. A protagonista é uma menina em idade escolar que, numa sala de aula, vê a professora abrir o mapa da Inglaterra e dizer com bastante entusiasmo: “Essa é a Inglaterra”. Para a garota, a professora fala tão empolgada, como se estivesse se referindo a Jerusalém, que, segundo ela, era o lugar para onde todas as boas pessoas iriam, mas apenas quando morressem.

Em (iii), temos um exemplo da terceira subcategoriada intermedialidade, a transposição midiática. Trata-se da adaptação de uma mídia (peça) para outra (letra de uma canção). Se observa uma transcrição da peça *O mercador de Veneza* (1605), de William Shakespeare, cujo personagem, Bassânio, precisa escolher entre três caixas: uma de ouro, uma de prata e outra de chumbo, aquela onde está guardada a imagem de Pórcia, pois só assim ele pode casar-se com a rica herdeira e ambos se tornarem muito felizes. Cada um dos três recipientes guarda algo diferente: na de ouro, muito reluzente, jaz uma caveira apodrecida; na de prata, o retrato de um zombeteiro desdenhando da má sorte de quem a escolhe. Bassânio, por sua vez, desconfia da claridade e do brilho das primeiras, escolhendo a negra caixa de chumbo, justamente a que contém o retrato da pretendida dama. Por que, depois de quase quatro séculos, o artista transcreve na íntegra o trecho dessa peça? Defendo a ideia de que, assim como Shakespeare foi um crítico dos costumes da sociedade moderna, Bob Marley ficou conhecido como um crítico das práticas sociais contemporâneas, sobretudo as de origem europeia. No verso em questão, nota-se, portanto, uma aversão ao claro, ao reluzente, ao brilhante. Assim, temos as metáforas conceituais NEGRO É BOM e BRANCO É RUIM. Para compreendê-las, no entanto, é necessário que nos seja contado o outro lado da história escrita pelos homens brancos europeus.

Em (iv) e (v), percebe-se a validação das metáforas apresentadas em (i), (ii) e (iii). Ali temos o desprezo pela religião do homem branco europeu, visto que, na canção, o deus todo-poderoso é um ser de carne e osso. Isso nos remete aos princípios da religião Rastafari, que tem na figura do imperador etíope, Haile Selassie, a encarnação do messias prometido por Deus. Por fim, em (vi) temos outro exemplo de transposição midiática, visto que trechos do discurso do imperador Haile Selassie, proferido na então Assembleia Geral da Liga das Nações em 1936, são adaptados para a canção “War”. Nota-se aqui a metáfora conceitual COR É PODER. Nessa perspectiva, considera-se que quanto mais se valoriza uma cor, sobretudo quando ligada a uma questão étnico-racial, mais hegemônica ela se torna, o que, segundo o artista, é uma das razões pelas quais as guerras se perpetuam, com a supervalorização de pessoas de pele clara e tudo que essa “claridade” representa no contexto da era pós-colonial.

SANTOS, Gildeon Alves dos. Todos os caminhos levam a Marley? Uma reflexão de três canções a partir de metáforas visuais na casa museu Bob Marley, 2018, p. 248-257.

Que nos dizem as imagens?

Figura 1: Disponível em: <www.tripadvisor.com.br> Acesso em: 08/10/2018



Já no portão de entrada da Casa Museu, percebem-se três elementos bastante relevantes: a bandeira da Etiópia à esquerda; a imagem de Bob Marley no centro, entre o símbolo de dois leões; e a bandeira da Jamaica à direita. A bandeira etíope, com suas cores verde, amarela e vermelha, para além de representar valores cristãos, tais como, a esperança, a caridade e a fé, nos diz muito sobre a valorização da natureza (o lugar dos recursos naturais nas terras etíopes), representando os vários momentos de guerras que o povo africano enfrentou. Ela representa, sobretudo, a influência que esse país exerce na cultura africana, em geral, e na jamaicana especificamente, visto que vários países do continente africano se inspiraram nas cores da bandeira etíope para confeccionarem as suas. As imagens de Bob Marley entre os dois leões são metáforas do poder da cultura afro e desse artista concomitantemente. Como se pode notar, existe uma coroa na cabeça do cantor, que lhe confere o *status* de monarca. Além disso, são representações do poder as figuras dos leões, que fazem ali uma referência ao apocalíptico Leão da Tribo de Judá, o único que tem o poder de abrir o livro onde estão os segredos da vida. A bandeira jamaicana, à direita, por sua vez, traz as cores amarela, verde e preta. Adotada na década de 1960, no contexto da independência política da Federação das Índias Ocidentais, esse importante símbolo nacional jamaicano tem na cor verde uma metáfora para a esperança e que simboliza as riquezas naturais da ilha; na cor amarela, a metáfora para o sol, que é muito constante naquele país; e, por fim, a cor preta, representando a

SANTOS, Gildeon Alves dos. Todos os caminhos levam a Marley? Uma reflexão de três canções a partir de metáforas visuais na casa museu Bob Marley, 2018, p. 248-257.

força e criatividade do povo negro. É curioso notar que, apesar da ascendência paterna europeia de Bob Marley – filho de um militar da realeza britânica –, não vemos nesta primeira imagem nenhuma referência aos costumes do homem branco ocidental. No entanto, percebe-se claramente uma exaltação da cultura africana, do homem negro, forte e criativo. Assim, fica fácil perceber, nessas metáforas visuais, a metáfora conceitual BRANCO É RUIM e PRETO É BOM.

Igual metáfora está presente também no muro da Casa Museu conforme se observa na Figura 2 abaixo.



Figura 2: Disponível em: <www.tripadvisor.com.br>. Acesso em: 08/10/2018

Esta é uma imagem desenhada na parede do muro da Casa Museu. Nela é possível notar a figura do imperador etíope HaileSelassie que, segundo a religião Rastafari, é o messias enviado para juntar o povo africano, que foi cruelmente retirado do continente africano para trabalhar na condição de escravizado em colônias europeias. Na sequência, temos a imagem de Bob Marley, seguido de alguns homens com seus *dreadlocks*, numa alusão clara à figura do messias e seus seguidores. Importante notar que todos são negros, contrariamente ao que se observa nas representações ocidentais da religião cristã. Observa-se, assim, clara aversão ao branco e tudo que ele representa na mesma proporção de uma valorização do negro e tudo que lhe diz respeito. Temos, portanto, também nessa imagem, as metáforas conceituais BRANCO É RUIM e PRETO É BOM.

Para concluir esta breve reflexão, vejamos o que nos diz uma terceira imagem, diferente das acima mencionadas.



Figura 3: Disponível em: <www.tripadvisor.com.br> Acesso em: 08/10/2018

Esta é uma imagem da área interna, onde se percebe um cercado com estacas provavelmente de madeira, de um metro de comprimento, em formato de coração. Chamam atenção as cores verde, amarela e vermelha pintadas nas estacas. Dentro do cercado, o cultivo de plantas, entre as quais algumas já ultrapassam o tamanho das estacas do cercado. As três cores supracitadas são ícones da cultura etíope reapresentados, já que esses mesmos se fazem presentes desde a entrada da casa. Importante notar que nessa reapresentação tais ícones estão na parte interna do muro e em formato de coração. Dessa maneira, fica clara a tentativa de informar ao visitante do museu que, para além do que é mostrado aparentemente, o respeito e a admiração pela cultura etíope é algo intrínseco. Está no coração do povo jamaicano. As plantas verdes crescidas dentro do cercado, com características *dacannabis sativa*, são uma metáfora para os valores disseminados nas canções do artista. Representam a esperança, através da cor verde, e a paz, visto que os efeitos do cigarro confeccionado a partir dessa planta dão sensações de paz e parecem estar em harmonia com a natureza. Por fim, temos nessas três imagens, mesmo que diferentes entre si, uma mesma metáfora - a metáfora conceitual NEGRO É BOM – somam-se a elas as letras das três canções supramencionadas, onde aparecem metáforas conceituais idênticas.

Considerações finais

Diante do acima discutido, é possível afirmar que a leitura de uma mídia, seja ela uma peça teatral, uma dança, a letra de uma canção etc., se torna muito mais plurissignificativa quando conseguimos abordá-la como parte de um sistema maior, de uma rede de significados que perpassa outras mídias, além daquela que temos em mãos. Cada uma abre ou propõe novas possibilidades de leitura e interpretação. Além disso, essa abordagem em rede nos permite lidar com a problemática das especificidades nas diversas mídias, visto que não nos tornamos reféns de modelos de análise absolutos e unilaterais.

No que concerne às canções de Bob Marley e suas representações metafóricas ideológicas em mídias visuais na Casa Museu, nota-se que, apesar de se tratar de mídias diferentes, com ênfase

SANTOS, Gildeon Alves dos. Todos os caminhos levam a Marley? Uma reflexão de três canções a partir de metáforas visuais na casa museu Bob Marley, 2018, p. 248-257.

no visual *versus* verbal, as metáforas primárias BRANCO É RUIM e PRETO É BOM se mantêm nas duas mídias.

Tal bipolarização, longe de expressar uma orientação filosófica que leve a uma convivência mais harmônica entre essas duas diversidades étnico-raciais, nos faz pensar em uma mudança possível, no sentido de ser oportuno colocar ambas em perspectiva para aproveitarmos o que de bom cada uma delas tem a oferecer. Afinal, na condição de seres humanos, somos e estamos genuinamente ligados a essas duas diversidades e a muitas outras mais.

Referências

- CLÜVER, C. Intermedialidade. *Revista do Programa de Pós Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, Belo Horizonte, n. 2, p. 08-23, 2011.
- EVANS, V.; GREEN, M. What does it mean to know a language. In: *Cognitive Linguistics: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. p. 05-23.
- FORCEVILLE, C. Metaphor in Pictures and Multimodal Representations. In: *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Santa Luz: Cambridge University Press, 2008. (p. 462-479).
- KENNEDY, J. M. Metaphor and Art. In: *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Santa Luz: Cambridge University Press, 2008. p. 447-461.
- KÖVECSES, Z. Metaphor and Cultural Models. In: *Metaphor in Culture: Universality and Variation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 193-230.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metaphor We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- MARLEY, B. *War*. Intérprete: Bob Marley & The Wailers. Kingston, Jamaica. Álbum: *Rastaman Vibration: Reggae*. Gravadora Chris Blackwell. 1976. 1 CD.
- MARLEY, B.; FORD, V. *No woman / no cry*. Intérprete Bob Marley & The Wailers. Kingston, Jamaica. Álbum *Natty Dread: Reggae*. Gravadora Chris Blackwell. 1974. 1 CD. (04 min 06 s)
- MARLEY, B.; TOSH, P. *Get up/stand up*. Intérprete Bob Marley & The Wailers. Kingston, Jamaica. Álbum *Burnin': Reggae*. Gravadora Chris Blackwell. 1973. 1 CD. (03 min 3 s).
- MÜLLER, C.; CIENKI, A. Metaphor, Gesture, and Thought. In: *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Santa Luz : Cambridge University Press, 2008. p. 483-501.
- ONE iconic man: two iconic location. Disponível em: <<https://www.bobmarleymuseum.com>>. Acesso em: 30 ago.2018.
- REGGAE the story of Jamaican music BBC documentary. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oypi5OPD0s4>> Acesso em: 30 ago.2018.
- SHAKESPEARE, W. *The Merchant of Venice*. New York:The Pelican Shakespeare. A. R. Braunmuller, 2000.
- ZBIKOWSKI, L. M. Metaphor and Music. In: GIBBS JR, R. W. (Org.). *Metaphor and Thought*. New York: Cambridge University Press, 2008. p. 502-524.

SANTOS, Gildeon Alves dos. Todos os caminhos levam a Marley? Uma reflexão de três canções a partir de metáforas visuais na casa museu Bob Marley, 2018, p. 248-257.

MIRA SCHENDEL: A FORMA PLÁSTICA COMO INSTRUMENTO MULTISSÍGNICO

Autor(a): Giovana Luersen Chaves (FAE)

Orientador(a): Prof^a Dr^a. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE/FAE)

RESUMO: este estudo analisará a relação entre a linguagem da instalação, presente nas Artes Visuais, e a palavra como verso, ligada à literatura. Para isso será analisada uma das instalações que compõem a série *Monotipias*, produzida entre 1964 e 1966, por Mira Schendel, artista visual de origem suíça radicada no Brasil. O objeto de estudo é um painel gráfico-poético sem título, com inscrições da caligrafia de Schendel, nos versos reproduzidos pela artista, como elementos multissígnicos, que se misturam à prosa. Logo, o objetivo é identificar e observar como se constroem e onde se localizam os potenciais plásticos da palavra. Devido à caligrafia e às diferentes formas do signo verbal, o texto modifica-se visualmente, razão pela qual este estudo adotará a perspectiva interartística, tomando por base os postulados de Santaella e Nöth. Por fim, a instalação de Schendel será apresentada como exemplo de processo intermediário, pela migração da palavra do livro impresso para o espaço de exposição artística.

Palavras-chave: multissígnico; intermediário; artes visuais; verso

Introdução

Como ponto de partida, analisaremos, neste artigo, a construção visual de Mira Schendel, começando pelo desenvolvimento da série *Monotipias*, do qual faz parte o painel gráfico escolhido para esta análise.

A série *Monotipia* foi produzida entre 1964 e 1967. Neste período, a artista produziu cerca de duas mil monotipias. Os painéis feitos para a instalação tem formato de dois quadrados superpostos de aproximadamente 46 x 23 centímetros. A monotipia é um tipo de gravura impressa sobre vidro, acrílico ou papel, técnica esta que artistas contemporâneos ressignificam, abandonando a histórica placa de cobre e adotando novas linguagens.

A técnica utilizada pela artista consistia em entintar a lâmina de vidro, polvilhar uma fina camada de talco – para que o papel não absorvesse na hora a tinta – e colocar a folha de arroz sobre o vidro. Assim, traçavam-se linhas sobre a superfície branca, usando qualquer instrumento pontiagudo que permitisse o contato entre o papel e a tinta (Cf. BRITO, 2005, p. 266). A partir dessa descrição, é possível perceber que a técnica adotada por Mira se configura como intermediária, já que não é desenho, nem gravura.

Dois terços da obra contam com utilização da escrita, por meio de letras, formando palavras isoladas, fragmentos de frases e passagens completas de textos. Os materiais utilizados nesse período se concentram em papel de arroz e tinta a óleo. Por isso, podemos observamos o painel analisado.

CHAVES, Giovana Luersen. Mira Schendel: a forma plástica como instrumento multissígnico, 2018, p. 258-264.

Para Beiguelman (2003, p.127), “esses trabalhos, que expressam um dinamismo visual próximo ao do barroco, e na modernidade, também do futurismo, passariam a realizar-se num repertório cada vez mais econômico. (...) que transformariam mensagens em imagens e vice-versa” (DIAS, 2018). A partir do momento inaugura, no Brasil, um novo olhar dentro das Artes Visuais. A caligrafia passa a ter um teor imagístico, na qual imagem e palavra coexistem. Segundo Dias:

Os desenhos/monotipias de Schendel combinam poesia com espacialidade, apresentando similaridades com a caligrafia oriental e com a pintura abstrata gestual. Mas é a palavra, com seu significado inerente, que se revelaria como um meio poderoso para o “congelamento” do fluxo do tempo no contexto espacial. (DIAS, 2018, ênfase do autor)

Portanto, Schendel desenvolve uma linguagem visual em que a escrita – por meio da caligrafia pessoal da artista – estabelece a relação de tempo e espaço, com base em recortes de pensamentos cotidianos e do inconsciente, que se materializam em formas e palavras, transformando-se, assim, em poesia. Já para Beatriz Lagoa “A monotipia difere de outras técnicas de gravura por permitir um único exemplar. Próxima do desenho e da pintura, ela se caracteriza por uma execução de grande espontaneidade e rapidez” (LAGOA, 2018). Segundo a ensaísta:

Muitas vezes o elemento plástico e o elemento verbal estão dissociados; os traços que delimitam áreas e as palavras que ocupam os espaços no plano podem nos remeter ao que está em volta, às ideias que não foram mencionadas e ao texto que não está lá. As palavras muitas vezes são elementos picturais e as manchas podem se assemelhar às formas que imaginamos. (LAGOA, 2018)

Ou seja, para a completa absorção das *Monotipias* é necessário que o espectador desenvolva um olhar aberto para ideias que estão em torno da palavra e de suas formas. É preciso enxergar além das estruturas visuais delineadas por Mira.

As monotipias admitem a percepção da sutileza e, assim, criam um ambiente de reflexão, o qual pode levar à transgressão, ou seja, à recusa de automações futuras. A artista não entrega a reflexão de forma gratuita, pois exige um olhar atento, que detecte os pormenores possibilitando um exercício crítico. Dessa maneira, o crítico de arte Ronaldo Brito refere-se às exposições da artista como “raro convite para a pausa e o silêncio” (GODOY, 2018), que faz o espectador parar e realmente problematizar o que vê.

No que diz respeito à estrutura da composição, segundo Lagoa: “Nas Monotipias, a palavra é suporte para imagem, legenda. Em outros casos, a interferência no papel por parte da artista é tão fugaz, que a autoria desaparece para não intervir” (LAGOA, 2018). É nesse ponto e Schendel explora a questão da identidade, em que o sujeito desaparece, pois o vazio passa a ser o foco da artista. Entretanto, em outras instalações, a artista aponta para o caminho contrário: páginas aparecem repletas de referências: desenhos, palavras, como se Schendel não pudesse conter o fluxo criativo daquele momento.

A imigração geográfico-artística

Mira Schendel ou Myrrha Dagmar Dub (Zurique, 1919 - São Paulo, 1988) é um dos expoentes da arte contemporânea produzida no Brasil, ao lado de nomes como Hélio Oiticica, Lygia Clarck, Lygia Pape, Almícar Castro, entre outros. De origem suíça, a desenhista, pintora e escultora imigra para o Brasil durante a Segunda Guerra Mundial, em 1949, após uma série de perseguições devido à sua origem judaica. Ela chega ao Rio de Janeiro em 12 de janeiro de 1949 e em seguida, fixa-se em Porto Alegre. Na capital do Rio Grande do Sul, passa a dar aulas de pintura e trabalhar com cerâmica. Durante este período, Mira aproxima-se da poesia, e chega a publicar alguns poemas, com o sobrenome Hargesheimer, já que no mesmo período, conhece o livreiro alemão Knut Schendel, com quem casa-se, e assim, adota o sobrenome Schendel.

Durante os primeiros anos no Brasil, Schendel desenvolve trabalhos visuais relacionados a retratos, cenas de paisagens urbanas e, principalmente, naturezas mortas. É importante destacar, que historicamente, o país, experimentava um momento decisivo para a renovação das artes, principalmente devido à criação da Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, em que Mira participa ao lado de artistas brasileiros, como Cândido Portinari (1903-1962) e Di Cavalcanti (1897-1976). Dias complementa esse panorama, indicando que:

Numa trajetória iniciada em Porto Alegre em 1950 e encerrada com sua morte em São Paulo em 1988, a artista partiu da pintura figurativa, avançou com desembaraço para as linguagens abstratas, explorou processos de impressão como a monotipia, excursionou pela produção de objetos e instalações, para retornar à pintura, rompendo, nos últimos trabalhos, com os limites desta linguagem. (DIAS, 2018)

Dois anos depois, em 1953, Mira muda-se para São Paulo e a partir da década de 1960, passa a explorar as potencialidades gráficas das letras, por meio de suas formas. As gravações da série são feitas em papel de arroz, e compõem o período em que Schendel estudou a transparência.

Seu trabalho sempre esteve associado a questões filosóficas e existenciais. Dessa maneira, Mira buscou, por meio da palavra, um meio que fosse ao mesmo tempo concreto e poético, em direção à universalidade da linguagem. Além disso, destaca-se, nas produções de Schendel, a importância visual dada ao espaço branco da página. O objetivo é permitir que a figura e o fundo dialoguem. Assim, elementos como a pausa, o silêncio e o respiro são representados no branco do papel e passam a ser vistos como um espaço compositivo, conceito que também é importante na Poesia Concreta (Cf. CAMPOS *et al.*, 2014). É possível, então, dividir a obra de Schendel em dois grupos, nos quais se concentram os estudos da transparência e da opacidade.

A potencialidade visual do texto multissígnico

Os fenômenos intermediáticos se configuram em diversas relações. Entre elas, podemos destacar a plurimedialidade e/ou multimedialidade. Segundo Clüver, a partir das relações entre signos – cada um dotado de configurações próprias – surgem três classes de configurações midiáticas. São elas:

(...) textos multimídias, que combinam, textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes, e textos mixmídias, que contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto (...). Diferentes desses tipos de combinação de mídias são textos, ou gêneros de textos, que recorrem a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis. A esse tipo de texto chamamos de texto intermídia ou intersemiótico. (CLÜVER, 2018)

Por isso, podemos considerar o objeto de estudo deste artigo como um fenômeno intermediático. A instalação de Schendel pode ser descrita como uma rede de relações entre palavra e imagem, além de abranger o deslocamento da mídia impressa para o formato da instalação, que privilegia as Artes Visuais.

O termo intermídia é criado durante os anos 1960 por Dick Higgins, um dos fundadores do Grupo Fluxus, movimento artístico caracterizado pela mescla de diferentes artes, visuais, musicais e literárias, e que teve seu auge entre as décadas de 1960 e 1970. O objetivo de Higgins era nomear o que o artista considerava obra de arte intermídia, ou seja, aquela expressão artística que se construía da interseção de dois ou mais suportes.

Quanto à ideia intermediática contemporânea, percebe-se que seu desenvolvimento tem relação direta com as mídias de massa, principalmente ao longo do século XX. Segundo Santaella, tais mídias se tornaram formas híbridas de linguagem, compondo as relações denominadas “rede intermídia” (SANTAELLA, 1992, p.116).

Entretanto, é a Escola Cubista, entre 1907 e 1914, que aponta a possibilidade de independência da pintura em relação ao que é visível no primeiro contato do espectador com a obra de arte. As formas da natureza representadas por meio de figuras geométrica desconstruíam, por exemplo, o compromisso de semelhança visual com o referente real. O principal objetivo dos cubistas era promover a fragmentação, a decomposição, e a geometrização das formas. Segundo Nöth e Santaella, os cubistas “avançaram suas investigações sobre a desestruturação do código figurativista até o limite de debilitar o poder denotativo dos signos pictóricos, reduzindo-os a traços elementares que obliteram a referencialidade das figuras” (NÖTH; SANTAELLA, 1998, p. 181).

O pictórico e a poética não-linear

No painel *Monotipias*, percebe-se como temática central o amor. Schendel apresenta esse tema, a partir da apropriação de trechos presentes na *Bíblia*, mais especificamente em *1 Coríntios* 13:1-7. De acordo com Barbosa (2018), apropriação diz respeito ao ato de retirar imagens ou objetos de seus locais de origem, utilizando-os para construir outra obra. Tal procedimento não é algo novo na história da arte, mas o uso do termo e a produção artística que oficializa essa técnica surgem na contemporaneidade. Na obra de Duchamp, por exemplo, pode-se encontrar a intervenção que o artista fez na *Monalisa* de Da Vinci, produzida em larga escala e representada com bigode e cavanhaque, constituindo, assim, outra obra. Andy Warhol também se apropria de imagens de ícones populares, utilizando a técnica popular de impressão em série: a serigrafia. Crimp afirma que o ato de apropriação se dá em diversos aspectos, que vão desde produções hoje massificadas até importantes contribuições artísticas: “Apropriação, pastiche, citação, esses métodos estendem-se virtualmente a todos os aspectos da nossa cultura, dos produtos mais clinicamente calculados da indústria da moda e do entretenimento às atividades críticas mais comprometidas dos artistas.” (CRIMP, 2005, p.115).

Então, a técnica criativa em questão se desenvolve sob um olhar direcionado à reconfiguração do discurso bíblico. É o caso dos trechos: “não arde em ciúmes” (SCHENDEL, 2018) – trecho incluído por Mira ou **é benigno**, parte mantida pela artista. O sintagma “o amor jamais terá fim” (SCHENDEL, 2018), também é inserido na criação de Schendel, desenvolvendo um trabalho que tem como base o conteúdo bíblico, mas, que, sobretudo, constrói sua autoria.

Quando analisamos a potencia visual das palavras, é importante frisar que elas não são legendas para a forma, pois são trabalhadas em sentido pictórico. Logo, o verso não é apenas um signo escrito, mas também visual. As palavras são distribuídas livremente, no painel, rompendo a estrutura poética linear e convencional.



Figura 1: Painel sem título (1964-1966), da série *Monotipias* de Mira Schendel.
Imagem disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/360076932690402678/>>

Segundo Nöth e Santaella, “(...) há uma espécie de força interior ao signo para produzir determinações no seu processo evolutivo, em uma espécie de tentativa ininterrupta e inatingível de toda e qualquer linguagem para superar seus limites” (NÖTH;SANTAELLA, 1998, p. 158). Os fragmentos poéticos de Schendel apontam justamente nessa direção, em que o elemento palavra se transforma no elemento imagem, e vice-versa.

Cada uma delas – o som, a imagem e o verbo – não é substituível pela outra. O que uma realiza cognitivamente, a outra não pode igualmente realizar. Portanto, são matrizes que se complementam, se cruzam, se enroscam, se juntam e se separam. Cada uma delas sobrevive na sua autonomia, com características, potenciais e limites que lhe são próprios. (SANTAELLA, 2018, p.17)

Para Santaella, tais elementos funcionam de maneira complementar e autônoma. Entretanto, no painel, percebe-se uma espécie de **extensão** da funcionalidade da palavra, a partir do momento em que ela passa a cumprir a função da imagem. Ainda conforme Santaella e Nöth: “Na relação de relais, o texto e a imagem se encontram numa relação complementar. As palavras, assim como as imagens, são fragmentos de um sintagma geral e a unidade da mensagem se realiza em um nível mais avançado” (NÖTH; SANTAELLA 1998, p.55).

À medida que a artista desenvolve o tema, em forma de painel, a disposição das palavras cria um jogo de caráter emocional, que pode sustentar novas formas interpretativas. Um exemplo é o reforço visual sobre a palavra **não**, por meio do negrito. Assim, é possível que o texto esteja aberto à interpretação do espectador que a lê, ao mesmo tempo em que indica um caminho para a leitura visual.

Essa experiência com a obra da artista acontece justamente porque “[...] são as diferenças materiais, sensoriais, espaço-temporais e semióticas entre a mídia fonte e a mídia destino que permitem alterações inventivas que tornam os produtos de mídia novas criações” (ELLESTRÖM, 2017, p. 239). Dessa maneira, conclui-se que “O texto se expande, contrai-se, dá voltas. As palavras pulsam, esticam-se e encolhem, [...] aproximando-se de uma escritura ergódica, aquela que demanda esforços não-triviais de produção e configurações alternativas das próprias mídias utilizadas” (BEIGUELMAN, 2003, p. 39-40). Ou seja, a *Monotipia* de Schendel denota novos sistemas para as artes visuais, exigindo assim, uma leitura que circula entre a palavra e a instalação, e que ressignifica o modo de produção artística por meio de diferentes linguagens.

Referências

- BARBOSA, A. A. T. B. Referência de fonte eletrônica. Releitura, citação, apropriação ou o quê? Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/histedbr/article/view/8639619>. Acesso em: 02 out.2018.
- BEIGUELMAN, G. *O livro depois do livro*. São Paulo: Peirópolis, 2003.
- BRITO, R. Mira Schendel: A rede da obra. Costa. In: LIMA, S. de. (Org.). *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 117-142.
- CAMPOS, H.; CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Ateliê, 2014.
- CLÜVER, C. Referência de fonte eletrônica. Intermidialidade. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16/16>. Acesso em: 05 set.2018.
- CRIMP, D. Apropriando-se da apropriação. In: _____. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 71-78
- DIAS, G. S. Referência de fonte eletrônica. *Contundência e delicadeza na obra de Mira Schendel*. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202003000100010>. Acesso em: 09 out. 2018.
- ELLESTRÖM, L. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermidialidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.
- GODOY, L. Referência de fonte eletrônica. Estudo sobre as Monotipias de Mira Schendel. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/pos/sepoga/index.php/sepoga/sepoga16/rt/captureCite/39/0>. Acesso em: 02 out. 2018.
- LAGOA, B. B. Referência de fonte eletrônica. Um ensaio sobre as monotipias. Disponível em: <http://alfredo-braga.pro.br/ensaios/mira.html>. Acesso em: 3 set. 2018.
- NÖTH, W. SANTAELLA, Lúcia. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SANTAELLA, L. Referência de fonte eletrônica. Uma imagem é uma imagem, é uma imagem, é uma imagem... Disponível em: <http://periodicos.uniso.br/ojs/index.php/triade/article/view/225>. Acesso em: 28 ago. 2018.
- SCHENDEL, M. Referência de fonte eletrônica. [Sem título] Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/360076932690402678>>. Acesso em: 18 out. 2018.

JANE EYRE NO CINEMA: UMA ADAPTAÇÃO DO ROMANCE DE CHARLOTTE BRONTË

Autora: Giselle Andrade Pereira (UFC)

Orientadora: Prof^a Dr^a. Fernanda Maria Abreu Coutinho (UFC)

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo analisar o processo de adaptação do romance *Jane Eyre*, publicado em 1847, de autoria da escritora inglesa Charlotte Brontë, para o filme homônimo de 1944, dirigido por Robert Stevenson, estrelado por Joan Fontaine (Jane Eyre) e Orson Welles (Mr. Rochester), observando traços de leitura na mudança de sistemas de linguagem. Em sua obra mais famosa e uma das mais significativas da Era Vitoriana, Brontë critica a sociedade da época ao construir uma personagem que não aceita as normas, costumes e padrões sociais vigentes no período. Como base teórica, utilizamos os textos de Lefevere (2007) Stam (2008) e Hutcheon (2013) que discorrem sobre tradução como reescrita, intertexto e adaptação fílmica. Partimos do pressuposto de que a adaptação, produzida quase cem anos após a primeira publicação do livro, acentua a voz de Mr. Rochester, apagando a crítica feita pela escritora à sociedade vitoriana, bem como atenua a voz ativa da personagem protagonista Jane Eyre, gerando um tom mais romântico à narrativa.

Palavras-chave: Jane Eyre. Literatura. Cinema. Adaptação.

Introdução

Esse presente artigo analisa o processo de adaptação do livro *Jane Eyre*, da escritora inglesa Charlotte Brontë, publicado pela primeira vez na Inglaterra em 1847, para o filme homônimo produzido pela produtora 20th Century Fox e dirigido por Robert Stevenson no ano de 1944, nos Estados Unidos, com enfoque na tradução das personagens Jane Eyre e Mr. Rochester para as telas.

A análise é desenvolvida a partir de uma abordagem crítico-descritiva das narrativas em estudo. As obras literária e fílmica são contextualizadas em relação aos seus períodos de produção, considerando aspectos narrativos dos dois sistemas de linguagem, bem como os aspectos socioculturais que podem influenciar determinadas construções das personagens no cinema.

Nosso ponto de partida é a obra literária de Charlotte Brontë, *Jane Eyre* (2012), em língua inglesa, sobre a qual realizamos uma breve discussão. Em seguida, apresentamos a escritora e o contexto histórico no qual estava inserida quando da publicação da obra. Nesse sentido, os trabalhos de Burgess (1969), Gilbert e Gubar (2000) e Woolf (2013; 2014), que escrevem sobre elementos socioculturais da Inglaterra Vitoriana, são relevantes para nossas reflexões; por fim, a partir dos estudos de Lefevere (2007) Stam (2008) e Hutcheon (2013) sobre reescrita, tradução e adaptação fílmica, analisaremos a adaptação cinematográfica de 1944 do romance *Jane Eyre*, observando o contexto de cada linguagem.

Partimos da hipótese de que a narrativa adaptada para o cinema, quase cem anos depois de sua primeira publicação, não segue uma tendência transgressora, ao passo que silencia a voz ativa

da personagem principal, Jane Eyre, em contraste com a construção da personagem no romance, apagando assim os questionamentos e as críticas sobre o papel da mulher em plena Era Vitoriana. Portanto, a adaptação fílmica se caracteriza por uma narrativa mais tradicional, possivelmente por influência do contexto político da época em que o filme foi produzido, em plena Segunda Guerra Mundial. Além disso, naquele momento, padrões restritos de comportamento feminino eram exigidos, tais como a dedicação exemplar ao lar, ao marido e aos filhos, padrões esses que acenavam para as escolhas dos produtores, diretor, roteiristas e estilo dos filmes da época. Para comprovarmos tais hipóteses, utilizamos fotogramas dos filmes, destacando os tipos de enquadramento, planos fílmicos, espaço, som, dentre outros elementos que contribuem para a leitura acerca da construção das personagens, em um processo intertextual entre as linguagens e as obras em estudo.

Charlotte Brontë, *Jane Eyre* e a Inglaterra Vitoriana

Charlotte Brontë foi uma escritora e poetisa inglesa, irmã mais velha de Emily Brontë (1818-1848) e Anne Brontë (1820-1849), também escritoras e grandes nomes da Literatura Inglesa. O livro *Jane Eyre*, publicado pela editora Signature Editions (2012), traz as seguintes informações biográficas da autora: nasceu em 21 de abril de 1816 em Thornton na Inglaterra, onde viveu boa parte da sua vida. Faleceu em 31 de março de 1855, com apenas 38 anos de idade, na sua cidade natal.

A autora iniciou sua escrita literária juntamente com suas irmãs, quando ainda eram crianças, e escreveu diversos contos e histórias sobre lugares imaginários. Charlotte e as irmãs iniciaram os estudos em uma escola interna e depois os concluíram em casa com a ajuda do pai e de uma tia. Quando adultas, Charlotte, Emily e Anne trabalharam como professoras e governantas em escolas e em casas de famílias, profissões essas retratadas nas suas obras e nas de Anne.

Durante sua vida, a escritora publicou poesia, contos e romances. No entanto, é preciso notar que, naquele contexto, as mulheres tinham dificuldade para escrever e publicar por vários motivos, como por exemplo, falta de dinheiro, falta de tempo dedicado aos estudos e de um lugar apropriado para a escrita, como aponta Woolf (2014) em *Um teto todo seu*. Além disso, a dificuldade de aceitação das editoras, do público e da crítica literária pode ter sido um fator que contribuiu para que Charlotte Brontë usasse em suas obras o pseudônimo masculino Currer Bell, pois a literatura era restrita e dedicada aos homens, sendo assim mais fácil publicar com nomes masculinos.

Suas irmãs, Emily Brontë e Anne Brontë, também publicaram os seus romances com nomes masculinos, Ellis Bell e Acton Bell. Charlotte, em um prefácio que escreveu para o romance da irmã Emily, *Wuthering Heights*, em 1850, aborda o preconceito sofrido por ela, por suas irmãs e

pelas escritoras daquele período e explica o motivo de terem publicado seus livros com nomes masculinos:

Adversas à publicidade pessoal, ocultamos os nossos nomes sob os pseudônimos de Currer, Ellis e Acton Bell, sendo a escolha ditada por uma espécie de escrúpulo que nos levava a assumir nomes positivamente masculinos, não querendo confessarmo-nos mulheres porque — embora então não suspeitássemos de que a nossa maneira de pensar e de escrever não era o que se chama “feminina” — tínhamos a impressão de que as escritoras eram encaradas com espírito preconcebido. Notáramos que os críticos por vezes usavam a arma do desprezo pelos escritos femininos ou, ao contrário, da lisonja gentil ao belo sexo. (BRONTË, 1985, p. 6).

Nesse sentido, a autora descreve os motivos do uso dos pseudônimos: primeiro, para preservarem suas identidades pessoais; segundo, por acharem que seus escritos não fossem o que era esperado que mulheres no século XIX escrevessem, ou seja, narrativas com temas românticos em que a personagem principal fosse uma mulher frágil, que não questionasse sua condição, apenas buscando proteção masculina; e, por último, porque os críticos tratavam de maneira diferenciada as obras que tinham por autoria mulheres. Por essas razões, as irmãs Brontë publicaram inicialmente com nomes masculinos.

Porém, ainda em vida, Charlotte tornou-se conhecida por toda a sociedade inglesa, principalmente, após a publicação de *Jane Eyre*, (a primeira edição foi vendida em apenas dois meses), a escritora revelou-se e passou a publicar com o seu verdadeiro nome e divulgou, também, o nome das irmãs para toda a Inglaterra.

Jane Eyre, romance considerado sua obra-prima e um dos mais significativos da Era Vitoriana (BURGESS, 1969), aborda um assunto polêmico da época: a liberdade da mulher. Após sua primeira publicação em 1847, o romance não foi bem visto pelo público em geral e por críticos literários, possivelmente, por ter como personagem principal uma jovem questionadora, de opinião própria e que se distanciava dos moldes e padrões estabelecidos às mulheres da época. Gilbert e Gubar (2000) explicam as possíveis causas da crítica negativa ao romance: “[...] a sua recusa ‘anticristã’ para aceitar as formas, costumes e padrão da sociedade – em suma, seu feminismo rebelde [...] [e] a recusa da heroína em se submeter ao seu destino social [...]. O que horrorizava os vitorianos era a raiva de Jane.”⁵³ (GILBERT e GUBER, 2000, p. 338).

Charlotte também escreveu os romances *Shirley*, lançado em 1849; *Villette*, em 1853; e *O Professor*, publicado postumamente em 1857. A autora também publicou um livro de poemas juntamente com as irmãs Emily Brontë e Anne Brontë, *Poems by Currer, Ellis, and Acton Bell*, em 1846, sua primeira obra literária publicada. Nos romances mencionados acima e também em *Jane Eyre*, a autora aborda e enfatiza a condição social da mulher e a diferença de papéis de gênero estabelecidos na Era Vitoriana, tema esse que perpassa toda a sua produção literária. Por fim, sua

⁵³[...] its “anti-Christian” refusal to accept the forms, customs, and standard of society – in short, its rebellious feminism [...] the heroine’s refusal to submit to her social destiny [...]. What horrified the Victorians was Jane’s anger. (Todas as traduções não referenciadas são de nossa autoria).

obra, mesmo após mais de um século desde a primeira publicação, continua sendo bastante vendida e seu principal romance é frequentemente adaptado para o cinema e séries televisivas.

O romance *Jane Eyre* inicia com sua protagonista enquanto criança e se prolonga até a sua vida adulta. A jovem enfrenta vários desafios na sua trajetória, o que a torna uma mulher questionadora, forte e independente. A personagem narra, por exemplo, a perda dos pais quando criança, o que a fez morar com o tio materno, Mr. Reed, na mansão Gateshead Hall, porém, após um ano, ele também falece; em seguida, Jane é criada por sua tia, Mrs. Reed, esposa de seu tio, uma mulher de temperamento difícil, que desprezava e maltratava a sobrinha ainda na idade infantil.

Após quase 10 anos convivendo com a família Reed, Jane Eyre é enviada para estudar e morar permanentemente em uma escola interna, Lowood School, onde também passa por várias dificuldades, no entanto, o ambiente era melhor que a casa da tia. Depois de oito anos vividos em Lowood School, Jane demonstra cansaço por aquela vida reservada e afastada do mundo. A jovem decide partir e conhecer outros lugares, outras pessoas, e, em primeiro lugar, ter a liberdade que ela almejava e lhe foi, na maior parte de sua vida, negada, como podemos observar no trecho da narrativa abaixo:

[...] as regras e obrigações da escola, seus hábitos e noções, suas vozes e rostos e frases, costumes, preferências e antipatias: isso era o que eu sabia da existência. E agora sentia que não era o bastante. Cansei-me, numa tarde, da rotina de oito anos. Desejava liberdade, ansiava pela liberdade; pela liberdade rezei uma oração, que pareceu se dispersar no vento suave [...]. (BRONTË, 2012, p. 80).⁵⁴

Nesse momento do romance, percebemos como Jane não aceita o que lhe é imposto, pois a personagem não deseja passar a vida inteira presa em um internato. A partir dessa reflexão, a jovem anseia por algo para mudar seu destino. Jane anuncia em um jornal e logo é contratada para trabalhar como governanta e professora de uma menina chamada Adèle, na mansão *Thornfield Hall*, longe da escola e mais longe ainda da casa de Mrs. Reed. Nesse lugar, Jane conhece Mr. Edward Rochester, por quem ela se apaixona e é correspondida.

Jane Eyre se caracteriza como um romance de autobiografia ficcional da personagem protagonista, em que Jane narra sua própria história e coloca em questão temas sociais relacionados às mulheres do período, uma vez que a mulher era considerada um ser frágil e submisso (WOOLF, 2013). A personagem reivindica, através da escrita, dos diálogos e dos discursos, os direitos que lhe eram negados e questiona as tarefas que apenas as mulheres deveriam cumprir, como também expõe a sua opinião sobre o sexo masculino ser privilegiado:

⁵⁴ [...] school-rules, school-duties, school-habits and notions, and voices, and faces, and phrases, and costumes, and preferences, and antipathies — such was what I knew of existence. And now I felt that it was not enough; I tired of the routine of eight years in one afternoon. I desired liberty; for liberty I gasped; for liberty I uttered a prayer; it seemed scattered on the wind then faintly blowing. [...]. (Todas as traduções do romance *Jane Eyre* são de Adriana Lisboa, da edição brasileira, da editora Zahar, ano 2018).

Das mulheres se espera que sejam calmas, de modo geral. Mas as mulheres sentem como os homens. Necessitam exercício para suas faculdades e espaço para seus esforços, assim como seus irmãos; sofrem com uma restrição rígida demais, com uma estagnação absoluta demais, exatamente como sofreriam os homens. E é uma estreiteza de visão por parte de seus companheiros mais privilegiados dizer que elas deveriam se confinar a preparar pudim e tricotar meias, a tocar piano e bordar bolsas. É insensato condená-las ou rir delas se elas buscam fazer mais ou aprender mais do que o costume determinou necessário ao seu sexo. (BRONTË, 2012, p. 104).⁵⁵

No trecho acima, observamos que Jane Eyre expõe sua opinião sobre os privilégios masculinos e sobre as atividades destinadas às mulheres. Do mesmo modo, percebemos sua força de questionar os papéis direcionados ao seu sexo na era vitoriana.

No curso da narrativa, a personagem passa por grandes provações e, apesar de tudo, Jane não desiste de seus princípios e ideais. Mesmo sozinha no mundo, ela se torna uma mulher confiante e com uma boa educação. O desfecho do romance se dá com a protagonista conquistando sua liberdade com condições financeiras favoráveis a um bom estilo de vida – concedido por uma herança de um tio –, e casando-se por vontade própria com Mr. Rochester: “Leitor, casei-me com ele”.⁵⁶ (BRONTË, 2012, p. 437), sendo ela a dona do seu destino, em uma época em que as mulheres não tinham o direito de serem protagonistas da própria história de vida.

O contexto histórico em que a escritora Charlotte Brontë está inserida é a Inglaterra Vitoriana, período em que corresponde ao reinado da Rainha Vitoria, entre os anos de 1837 e 1901. Essa era se caracteriza por diversas mudanças na economia, na indústria e nas artes em geral, mas também possuía uma moral rígida, em que o tradicionalismo, as repressões de gênero e de classes sociais eram incentivadas e requeridas.

A Inglaterra Vitoriana foi um período puritano com uma moral rígida, na qual as bases eram “[...] grandes famílias com o pai como a cabeça divina, e a mãe, como uma criatura submissa.” ⁵⁷ (BURGESS, 1969, p. 235). Essa época consolidou muitos padrões sociais, especialmente, aqueles destinados às mulheres, que tinham seus direitos negados, não podendo expressar-se naquela sociedade repleta de valores que não poderiam ser desobedecidos, como as constituições familiares, os deveres da fé, entre outros. Portanto, a narrativa se passa na sociedade vitoriana, uma sociedade patriarcal onde os papéis sociais de homens, de mulheres e de crianças eram estritamente definidos. Nesse contexto, Jane Eyre se apresenta como uma personagem que questiona e desconstrói determinados valores impostos ao sexo feminino.

⁵⁵[...] Women are supposed to be very calm generally: but women feel just as men feel; they need exercise for their faculties, and a field for their efforts, as much as their brothers do; they suffer from too rigid a restraint, to absolute a stagnation, precisely as men would suffer; and it is narrow-minded in their more privileged fellow-creatures to say that they ought to confine themselves to making puddings and knitting stockings, to playing on the piano and embroidering bags. It is thoughtless to condemn them, or laugh at them, if they seek to do more or learn more than custom has pronounced necessary for their sex.

⁵⁶ Reader, I married him.

⁵⁷[...] large families with the father as a godlike head, and the mother as a submissive creature.

Jane Eyre no cinema: uma adaptação do romance de Charlotte Brontë

O romance *Jane Eyre* foi adaptado para o cinema e TV em diversas ocasiões. A primeira versão cinematográfica da obra é de 1910, na época do cinema mudo e foi produzida pela Thanhouser Company nos Estados Unidos. A primeira adaptação do cinema falado é de 1934, dirigido por Christy Cabanne. O livro também foi adaptado para uma série televisiva com onze episódios, pelo canal britânico BBC em 1983, e também em 2006, com quatro episódios; a adaptação fílmica mais recente é de 2011, dirigida por Cary Joji Fukunaga.

A adaptação que escolhemos para analisar nesse trabalho é a de 1944, quando o romance foi roteirizado e adaptado com título homônimo para o cinema com a direção do cineasta inglês Robert Stevenson e no time de roteiristas havia o escritor norte-americano Aldous Huxley.

É importante salientar que a relação entre literatura e cinema começou no início do século XX e com ela os estudos sobre adaptação fílmica. Stam (2008), Hutcheon (2011), entre outros, desenvolvem pesquisas acerca desse fenômeno, em que obras literárias adaptadas para o cinema são estudadas. Nesse sentido, vale ressaltar a contribuição de Lefevere (2007) acerca do conceito de reescritura, na qual o autor afirma que “a tradução é, certamente, uma reescrita de um texto original. Toda reescritura, [...] reflete uma certa ideologia.” (LEFEVERE, 2007, p. 11), uma vez que as traduções – entre línguas, poéticas, culturas e sistemas – passam pela mediação dos tradutores, que podem “[...] escolher adaptar-se ao sistema, permanecendo dentro dos parâmetros delimitados por suas restrições [...], ou eles podem escolher opor-se ao sistema, tentando operar fora de suas restrições.” (LEFEVERE, 2007, p. 32). Nesse sentido, diretores de cinema – vistos como tradutores – reescrevem e transformam os textos literários de acordo com as configurações estéticas do cinema e das condições mercadológicas da sétima arte, como também de acordo com o contexto em que estão inseridos, para que essas reescrituras, traduções e adaptações sejam bem recebidas nos seus contextos de chegada.

Outro ponto importante no conceito de Lefevere (2007) é a ideia de que os tradutores, a partir da reescritura de obras, criam imagens de autores e das próprias obras em outros sistemas, como no caso de *Jane Eyre*, que é reescrita no cinema. Para Lefevere:

No passado, assim como no presente, reescritores criaram imagens de um escritor, de uma obra, de um período, de um gênero e, às vezes, de toda uma literatura. Essas imagens existiam ao lado das originais com as quais elas competiam, mas as imagens sempre tenderam a alcançar mais pessoas do que o original correspondente e, assim, certamente o fazem hoje (LEFEVERE, 2007, p. 18-19).

Portanto, entendemos a adaptação fílmica de uma obra literária como a criação de outra obra, então, não cabe aqui julgarmos se o filme é fiel ou não e sim buscarmos aspectos narrativos que são construídos a partir de cada sistema de linguagem, a partir da leitura e observação dos

determinados contextos. O filme adaptado do romance *Jane Eyre* representa outra leitura, sendo diferente e, ao mesmo tempo, mantendo intertextos com a obra de Charlotte Brontë.

Nesse sentido, Stam (2008) argumenta o seguinte:

Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2008, p. 20).

Nessa perspectiva, considerando os aspectos supracitados do romance *Jane Eyre*, e os conceitos de Lefevere (2007) e Stam (2008), levantamos os seguintes questionamentos: é possível observar deslocamentos e/ou apagamentos, bem como aproximações com relação à construção do filme de 1944? Quais imagens da personagem Jane Eyre e Mr. Rochester o filme cria? Por fim, apresentamos o problema central do trabalho: como se dá o processo tradutório do romance *Jane Eyre* para a narrativa cinematográfica?

A adaptação fílmica de *Jane Eyre* de direção do cineasta inglês Robert Stevenson foi filmada em 1944 nos Estados Unidos, com Joan Fontaine no papel de Jane Eyre e Orson Welles como Mr. Rochester; ambos já possuíam, no momento em questão, certa fama na cinematografia norte-americana. O filme é em preto e branco e tem 97 minutos de duração. As localidades escolhidas possuem paisagens que retratam o cenário da Inglaterra rural, semelhantes às descrições do livro. Nesse contexto, por exemplo, o espaço é uma marcação intertextual importante entre as obras em questão. Outra marcação intertextual com o livro é que a personagem Jane Eyre também narra a sua história. Na cena inicial do filme há um livro aberto e este contém a história de Jane, e ela, em *voice-over*⁵⁸, nos conta essa história. Cenas semelhantes se repetem outras vezes durante a adaptação.

A adaptação foi produzida em 1943 e lançada em 1944, com a Segunda Guerra mundial em andamento. Segundo Sabadin (2018), o cinema já era, nessa época, o maior canal de divulgação, difusão e manipulação das populações. A indústria cinematográfica norte-americana produziu muitos filmes durante a guerra, e entre 1942 e 1944, cerca de 440 longas eram produzidos anualmente, sendo a maioria sobre a guerra (SABADIN, 2018). Filmes dramáticos e góticos também foram bastante produzidos nesse período, com ênfase para a própria narrativa *Jane Eyre*.

No livro *Uma teoria da adaptação* (2013), Hutcheon trabalha com a proposta de que uma adaptação é produto e processo, sustentando a premissa de que as obras “pertencem a um contexto – um tempo e um lugar, uma sociedade e uma cultura” (HUTCHEON, 2013, p. 17). Assim, ao observarmos os critérios que regem a adaptação de um livro para o cinema, é necessário compreender que cada adaptação está inserida em uma dada cultura e sua respectiva época.

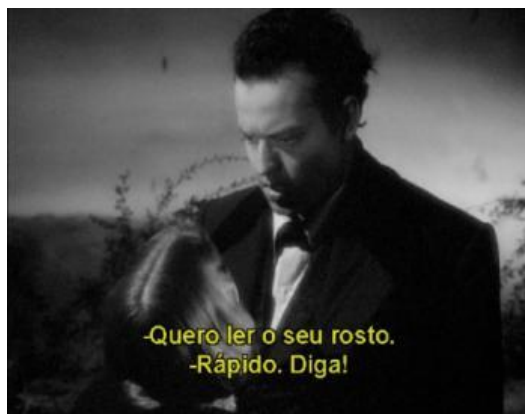
⁵⁸ *Voice-over* é uma técnica audiovisual na qual podemos ouvir as vozes dos personagens em segundo plano.

Portanto, analisamos o filme de 1944 a partir de seu contexto histórico e as características cinematográficas da época em questão.

Sobre o cinema desenvolvido por Hollywood, Segundo Vanoye & Goliot-lété (2012) “as técnicas cinematográficas empregadas na narrativa clássica serão, portanto, no conjunto, subordinadas à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência da narrativa, assim como, é claro, a seu impacto dramático”. (VANOYE, F. & GOLIOT-LÉTÉ, A, 2012, p. 25). Observa-se que o filme *Jane Eyre* de 1944 possui características da narrativa cinematográfica clássica. O filme possui um enredo linear – Jane narra sua história da infância até o nascimento do seu filho –; também possui um impacto dramático e gótico, representado por névoas, sombras imensas, cenários inquietantes e música dramática.

No que diz respeito à adaptação das personagens, o foco narrativo é no personagem Mr. Rochester, uma vez que sua voz é acentuada, chegando a ser o protagonista da maioria das cenas com Jane Eyre. E, em todas essas cenas, o ator é colocado sempre em um plano mais alto que a personagem feminina, ou ela está sentada e ele em pé imponente, ou se os dois estão em pé, ele sempre se encontra em um local mais alto (ver Figura 1). Há um apagamento da personagem questionadora e que critica a sociedade vitoriana, além de não haver diálogos ou questionamentos por parte da personagem em querer mudanças em sua vida, exceto quando criança. Quando Jane conhece Rochester, ela se torna submissa a ele e as suas ordens e não o enfrenta nos diálogos. Um tom mais romântico é agregado à narrativa.

Figura 1 – Cena com foco em Mr. Rochester



Fonte: Stevenson (1944)

Algumas técnicas do cinema tais como o tipo de câmera e o elemento de *voice-over* podem indicar uma personagem enquanto centro da instância narrativa, como é o caso de Jane narrando sua própria história. No entanto, o filme tem a capacidade de suceder o ponto de vista com certa dinamicidade, especialmente pela quantidade de planos e cortes produzidos na esfera da montagem, que dão voz a vários outros personagens, modificando, desse modo, o ponto de vista no decorrer da história e no caso, dando mais voz e foco ao Mr. Rochester.

PEREIRA, Giselle Andrade. *Jane Eyre* no cinema: uma adaptação do romance de Charlotte Brontë, 2018, p. 265-274.

Observa-se, ainda, que o filme apaga alguns aspectos narrativos do romance, como fica evidente com relação à liberdade da protagonista que obtém condições financeiras favoráveis, conquistada a partir do recebimento da herança que recebe de um tio – esse aspecto não é mencionado no filme. A figura abaixo explicita uma posição de submissão, quando Jane Eyre implora para que Mr. Rochester não a mande embora, essa cena faz com que Rochester seja o protagonista de toda a ação final do filme, contrastando com o romance

Figura 2 – Penúltima cena do filme



Fonte: Stevenson (1944)

Esse deslocamento em relação ao livro define uma condição tradicional nas produções fílmicas do período de guerra, em que a mulher continua sendo colocada com papéis submissos e dependentes do homem. Traços como esses indicam que as personagens foram construídas a partir do ideal de masculino e feminino da época, sendo o primeiro o dono e senhor da mulher e a mulher o ser submisso da relação e da sociedade americana da década de 1940.

Conclusão

Concluimos, portanto, que o filme representa uma reescritura com padrões clássicos do cinema americano, sendo diferente do livro ao criar a imagem de uma Jane Eyre susceptível e submissa às ordens do personagem Mr. Rochester, não o enfrentando, e isso insere certo domínio do ser masculino que apaga a voz da personagem feminina.

Por fim, justificamos a relevância de estudos acerca da obra de Charlotte Brontë que foi e continua sendo adaptada no cinema em diferentes momentos. Dessa maneira, esperamos contribuir para as pesquisas desenvolvidas sobre sua produção literária, bem como acerca do campo de estudos da Adaptação Fílmica, ampliando as perspectivas de leituras do romance *Jane Eyre*, no contexto da literatura inglesa do século XIX, em relação com o cinema, abordagem na qual a palavra e a imagem promovem um jogo dinâmico de interpretações na contemporaneidade.

Referências

- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. New York: Signature Editions, 2012.
- _____. *Jane Eyre*. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- BRONTË, Emily. *O morro dos ventos uivantes*. Tradução de Vera Pedroso. São Paulo, Cedibra, 1985.
- BURGESS, Anthony. *English Literature: a survey for students*. London: Longman, 1969.
- GILBERT, Sandra & GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2000.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.
- JANE Eyre. Direção: Robert Stevenson, Produção: William Goetz. Estados Unidos da América: 20th Century Fox, 1944. 1 DVD.
- LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru-SP: EDUSC, 2007.
- SABADIN, Celso. *A história do cinema para quem tem pressa*. Rio de Janeiro: Valentina, 2018.
- STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas-SP: Papyrus, 2012.
- WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. London: Collector's Library, 2014.
- _____. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2013.

LAVOURA ARCAICA NO DIVÃ: QUESTÕES SOBRE A FUNÇÃO PATERNA

Autor: Gledson Marcelo Brugnolo dos Santos (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª Drª . Brunilda T. Reichmann (UNIANDRADE)

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo analisar o romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, a partir da crítica psicanalítica, utilizando como referências as teorias de Sigmund Freud e Jacques Lacan. Analisaremos os conflitos familiares, especialmente de André, o protagonista, com seu pai. Pertencendo a uma família de origem patriarcal, André questiona a austeridade paterna. Neste sentido, *Lavoura arcaica* atualiza uma questão central à psicanálise: o que é um pai?. Portanto, é a construção literária da relação conturbada de André com seu pai que este trabalho vai explorar. Servindo-se do conceito psicanalítico definido como função paterna, avaliaremos os conflitos que André estabelece com seus familiares, buscando analisar, principalmente, a rivalidade pai-filho e o desejo incestuoso entre os irmãos.

Palavras-chave: Pai. Função paterna. Incesto.

Introdução

O romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar (1989), lançado em meados da década de 70 do século 20, despertou o interesse de muitos leitores ao abordar temas que são fundamentais nas relações humanas, como o amor, a família e o trabalho. O texto narrado por André, protagonista da obra nassariana, atualiza reflexões acerca de conflitos que ocorrem nas relações humanas, principalmente na família, e que atravessam os tempos na história da humanidade.

Apesar do romance, na época do seu lançamento, já ter conquistado um espaço na crítica literária brasileira, com o filme de Luiz Fernando Carvalho (2001), a obra ganhou nova recepção. Sedlmayer ressalta que, a partir do lançamento do filme, houve uma renovação do interesse pela obra, pois também despertou o interesse do público mais jovem que primeiramente assistiu ao filme para, em seguida, ler o livro. Dessa forma, nas palavras da autora, “(...) se no início teve uma aclamação crítica, prossegue paulatinamente com leitores que se apaixonam pelo texto e em seguida novamente se acentua pela ação dinamizadora do cinema, que atraiu vários leitores” (SEDLMAYER, citado em REICHMANN, 2007, p. 8).

Assim, impulsionado pelo cinema, *Lavoura arcaica* conquistou novos interessados e também ampliou a crítica literária, possibilitando a análise e a interpretação dos temas explorados na obra por diferentes campos do saber. Portanto, a inclusão do termo “divã” no título deste trabalho anuncia a abordagem que será utilizada neste trabalho: a Crítica Psicanalítica.

Como foi mencionado inicialmente, o texto do romance suscita várias questões. Um dos aspectos que se destaca entre os temas abordados em *Lavoura arcaica* são os conflitos familiares. Tradicionalmente, a família é regida por leis instauradas socialmente, no intuito de promover uma regulação nas relações e trocas entre as pessoas de uma mesma comunidade, tornando-a civilizada.

De acordo com o psicanalista francês Jacques Lacan, “(...) a família desempenha um papel primordial na transmissão da cultura” (LACAN, citado em HOYER, 2010, p. 100).

Dentre os conflitos familiares, no romance se sobressaem os conflitos de um dos filhos. Pertencendo a uma família que segue um modelo patriarcal, André, o protagonista da história, questiona em sua narrativa a postura rígida de seu pai. Depois de sair de casa, enquanto permanece por um tempo “(...) para além das divisas do pai” (NASSAR, 1989, p. 14), André mostra-se revoltado com os sermões dele. Quando Pedro, seu irmão primogênito, tenta convencê-lo a voltar para casa, é declaradamente interrogado por André que, dentre outros assuntos, indaga a intransigência paterna, responsabilizando o pai pelas “nossas surras e as nossas marcas no corpo” (NASSAR, 1989, p. 31) devido aos pesados sermões de família.

Assim, é neste contexto dos conflitos familiares que o presente trabalho vai se inserir, utilizando-se de conceitos psicanalíticos para analisar, principalmente, a série de conflitos que André atribui a seu pai ao longo da história. O papel do pai, também um conceito central para a Psicanálise, aparece no núcleo da narrativa do protagonista. Ao questionar o discurso paterno, André vai interrogando a relação do pai com suas inquietações e com os conflitos familiares e, dessa forma, também vai atualizando para si e para o leitor a questão freudiana sobre o pai.

Portanto, considerando que o discurso paterno ganha importância na escrita de Raduan Nassar, bem como a sua incidência nas relações familiares, o presente trabalho, com referência nas teorias dos psicanalistas Sigmund Freud e Jacques Lacan, analisará o texto de *Lavoura arcaica*, realizando, sobretudo, uma leitura que possibilite relacionar os conflitos familiares com as falhas daquilo que foi conceituado pela Psicanálise como função paterna.

O gérmen da neurose: o conflito com o pai

Apesar de serem as queixas e as reivindicações que prevalecem na narrativa do protagonista, em alguns momentos, ao contrário das reclamações, André considera o pai um modelo a ser seguido, por exemplo, enquanto fala sobre o consenso que chegava em relação aos sermões do pai: “As coisas vão mudar daqui pra frente, vou madrugar com nossos irmãos, seguir o pai para o trabalho, arar a terra e semear, acompanhar a brotação e o crescimento, participar das apreensões da nossa lavoura” (NASSAR, 1989, p. 96).

Outra parte da narrativa que demonstra André identificado à figura paterna é quando ele afirma que “(...) foi um milagre descobrirmos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família” (NASSAR, 1989, p. 96). Contudo, o que fica mais evidente são os conflitos entre pai e filho. Ao longo do texto, André manifesta sentimentos hostis em relação ao seu pai, criticando os sermões, assim como as atitudes paternas. Um exemplo de tal hostilidade acontece depois do seu retorno à casa dos pais, quando ele tem uma conversa com seu pai. Apesar de recebê-lo com

SANTOS, Gledson Marcelo Brugnolo dos. *Lavoura arcaica* no divã: questões sobre a função paterna, 2018, p. 275-286.

alegria, seu pai trata-o como um filho pródigo e questiona a hostilidade do filho, enfatizando que naquela casa ele sempre fora tratado com amor. Discordando dos motivos da saída de André, ele diz para o filho: “Não receba com suspeita e leviandade as palavras que te dirijo, você sabe muito bem que conta nesta casa com nosso amor!” (NASSAR, 1989, p. 137).

Por sua vez, no diálogo, André contesta o discurso de seu pai:

O amor que aprendemos aqui, pai, só muito tarde fui descobrir que ele não sabe o que quer; essa indecisão fez dele um valor ambíguo, não passando hoje de uma pedra de tropeço; ao contrário do que se supõe, o amor nem sempre aproxima, o amor também desune; e não seria nenhum disparate eu concluir que o amor na família pode não ter a grandeza que se imagina. (NASSAR, 1989, p. 137)

Assim, os trechos do romance citados anteriormente ilustram o vínculo ambivalente que André mantém com seu pai, caracterizado pela mistura de amor e ódio, identificação e contestação. Diante da ambivalência afetiva descrita por seus pacientes e frente às primeiras preocupações quanto à origem da neurose, Sigmund Freud já se deparava com a pergunta sobre o que é um pai. A primeira teoria desenvolvida por Freud (1896), sobre a etiologia da neurose, intitulada como teoria da sedução, o pai é situado como agente principal na causa da neurose. Tal teoria foi desenvolvida a partir do discurso de suas pacientes histéricas que revelavam recordações de cenas traumáticas de sedução sofridas durante a infância, nas quais o pai ou um substituto, como um tio ou um professor, por exemplo, ganhava um papel do sedutor para a criança. Então, de acordo com tal teoria, a recordação do neurótico seria produto de algum acontecimento traumático na infância, em que o sujeito teria sofrido uma sedução de ordem sexual.

Entretanto, entre 1895 e 1897, a continuidade dos estudos, a partir das evidências clínicas, fez com que a teoria da sedução fosse abandonada por Freud, sobretudo, quando ele introduz um novo elemento em suas produções teóricas: as fantasias dos neuróticos. Questionando se todos os pais dos neuróticos seriam pervertidos, pois a lógica da teoria da sedução levaria a esta dedução, somada a descoberta das fantasias histéricas e ainda com a concepção do complexo de Édipo, Freud (1897) concebe uma nova teoria sobre a origem da neurose: a teoria da fantasia.

Então, concluindo que as recordações de sedução jamais poderiam ter ocorrido e que elas não passavam de fantasias carregadas de desejos inconscientes e construídas pelo próprio sujeito neurótico, Freud também foi elaborando suas teorias sobre a realidade psíquica, a sexualidade infantil e o amor edipiano ao pai.

Nos livros *A interpretação dos sonhos* (1900), *Sobre as teorias sexuais das crianças* (1908a), *Romances familiares* (1908b) entre outros, Freud foi fundamentando sua teoria sobre a existência daquilo que chamou de realidade psíquica que, mesmo diferente da realidade das experiências práticas, continha fantasias inconscientes que poderiam atuar no psiquismo com a mesma força que os acontecimentos da realidade.

Ademais, sustentado pela repetição dos relatos de pacientes que revelavam fantasias que envolviam seus pais e também na sua própria autoanálise, Freud começa a conceber o Complexo de SANTOS, Gledson Marcelo Brugnolo dos. *Lavoura arcaica* no divã: questões sobre a função paterna, 2018, p. 275-286.

Édipo, em que o amor edipiano pelo pai ocuparia um lugar central. Abaixo, Freud descreve tal concepção a seu amigo Wilhelm Fliess, médico correspondente, com quem ele trocava cartas:

(...) um único pensamento de valor generalizado revelou-se a mim, verifiquei, também em mim a paixão pela mãe e o ciúme do pai, e os considero agora como um acontecimento universal da primeira infância. Sendo assim, podemos entender a força avassaladora de *Oedipus Rex*. Mito grego que capta a compulsão que toda pessoa reconhece porque sente sua presença dentro de si mesma. Cada pessoa da plateia foi, um dia, em germe ou na fantasia, exatamente um tal Édipo, e cada qual recua, horrorizada, diante da realização de sonho aqui transposta para a realidade com toda a carga de recalçamento que separa seu estado infantil do seu estado atualmente. (FREUD, 1897, p. 285, ênfase no original)

Assim, tomando emprestado de Sófocles, Freud (1897) reconhece na leitura da tragédia grega do século V a.C., *Édipo Rei*, a manifestação de fantasias inconscientes dos filhos com os pais. Na obra de Sófocles, o Édipo assassina seu pai e casa-se com sua mãe. Não suportando ver a realidade objetiva, ou seja, que havia matado seu pai e se casado com sua mãe, o herói arranca os próprios olhos.

Para investigações psicanalíticas sobre o incesto, Freud (1897) adotou da tragédia grega o amor que o filho sente pela mãe e o assassinato do pai para fundamentar sua teoria que denominou de Complexo de Édipo. Para Freud (1910), entre três e cinco anos de vida, as crianças experimentam sentimentos de ternura em relação ao genitor do sexo oposto e de hostilidade/rivalidade em relação ao genitor do mesmo sexo. Segundo a teoria freudiana, tais sentimentos podem retornar mais tarde ocasionando o que denominou de Complexo de Édipo. No caso do protagonista do romance, a relação com seus pais evidencia o Complexo de Édipo de André.

A primeira vez em que Freud expressou tal ideia de hostilidade da criança contra seus pais foi quando ainda levantava sua primeira hipótese sobre o Complexo de Édipo, em 31 de maio de 1897, ao compartilhar com outro médico por carta: “Os impulsos hostis contra os pais (desejo de que eles morram) também são um elemento integrante das neuroses. (...) parece que esse desejo de morte, no filho está voltado contra o pai e, na filha, contra a mãe” (FREUD, 1897, p. 275).

Portanto, de acordo com a teoria psicanalítica, é considerado normal que, no Complexo de Édipo do menino, exista ambivalência afetiva na sua relação com o pai como aparece no romance. Ao longo do Édipo, o amor pelo pai é transformado em hostilidade, viabilizando uma possível identificação com o homem da mãe ou, simplesmente, uma identificação com o homem. Assim, os efeitos neurotizantes causados pela ambivalência afetiva do menino durante a fase do Complexo de Édipo podem ser considerados como normais. Considerando tais efeitos, o psicanalista Násio (1999) comenta que “(...) o essencial do Édipo masculino são as vicissitudes da relação do menino com o pai, e não – como se costuma acreditar – com a mãe, pois é no vínculo perturbado com o pai que reside a causa mais frequente da neurose no homem adulto” (NASIO, 1999, p. 67).

Entretanto, o que causaria essa passagem do amor idealizado que o filho tem por seu pai para uma hostilidade que gera tal rivalidade na relação entre eles?

Função paterna e sua dimensão simbólica

De acordo com suas teorias, além de haver uma rivalidade com o genitor do mesmo sexo, Freud diz que, durante a infância, a criança desenvolverá um apego pelo genitor do sexo oposto. Ele afirma que “(...) com frequência uniforme pelas pulsões sexuais da criança em relação aos pais, que, via de regra, já são diferenciados devido à atração pelo sexo oposto – o filho se sente atraído pela mãe e a filha, pelo pai” (FREUD, 1905, p. 233/234). Em *Lavoura arcaica*, André, que é o filho preferido por sua mãe, descreve seu apego por ela ao lembrar-se dos momentos de sua infância nos quais era acariciado por sua mãe, como se observa neste trecho:

(...) só esperando que ela entrasse no quarto e me dissesse muitas vezes “acorda, coração” e me tocasse muitas vezes suavemente o corpo até que eu, que fingia dormir, agarrasse suas mãos num estremecimento, e era então um jogo sutil que nossas mãos compunham debaixo do lençol, e eu ria e ela cheia de amor me asseverava num cicio “não acorda teus irmãos”, e ela depois erguia minha cabeça contra a almofada quente do seu ventre e, curvando o corpo grosso, beijava muitas vezes meus cabelos (...). (NASSAR, 1999, p. 27)

Para compreender o papel que o pai exerce na dialética edipiana, vale lembrar que Freud (1897) destacou da obra *Édipo Rei* dois aspectos como principais para sua teoria: a morte do pai e a relação incestuosa mãe-filho. Ao investigar o incesto, Freud demonstrou a existência da proibição de um desejo inconsciente: o desejo incestuoso interditado pelo pai.

Desta forma, verifica-se pela teoria psicanalítica que o pai representa uma barreira que opera no sentido de impedir o impulso desejante da criança em relação ao genitor do sexo oposto, agindo como uma barreira contra o incesto. Na dialética edípica, a presença do pai é um estorvo ao desejo incestuoso da criança pela mãe. É em torno do pai que a trama edípica acontece e, por esta razão, a lei que interdita o desejo incestuoso está ligada à figura do pai.

Ainda sobre a interdição do incesto, Hoyer comenta que “(...) poderíamos então dizer que o complexo de Édipo, ao introduzir a proibição, delimita a estrutura pela qual o sujeito desfilará sua singularidade. Ele opera como um organizador da estruturação psíquica do sujeito, enodando sua relação com o Outro, com a sociedade e a cultura” (HOYER, 2010, p. 25).

Portanto, é importante notar que há um ponto paradoxal, atualizado quando ocorre a interdição do incesto no Complexo de Édipo. O interdito institui uma barreira que insere o sujeito na ordem da cultura, ao mesmo tempo que insere aquilo que é pertence à cultura num sujeito que está por vir, inclusive, dessa forma, viabilizando o surgimento do sujeito a partir da instauração desta lei primordial. Como diz Dor, a proibição do incesto “(...) já é a cultura, agindo e impondo sua regra no seio de fenômenos que em nada dependem originalmente dela” (DOR, 1991, p. 27).

SANTOS, Gledson Marcelo Brugnolo dos. *Lavoura arcaica* no divã: questões sobre a função paterna, 2018, p. 275-286.

Destacando a universalidade da proibição do incesto como fundamental na cultura, Freud argumenta que “(...) a barreira contra o incesto está provavelmente entre as conquistas históricas da humanidade (...)” (FREUD, 1905, p. 232). Ainda, Freud acrescenta que o incesto é antissocial e, portanto, sua interdição funda o social. Assim, afirma que “(...) o respeito por esta barreira é essencialmente uma exigência cultural feita pela sociedade” (p. 232).

Os estudos do fundador da Antropologia Estruturalista, Claude Lévis-Strauss, é referenciado no ensino de Jacques Lacan (1953). Sua teoria confirma o aspecto primordial da Lei. Segundo Hoyer, Lévis-Strauss afirma que a proibição do incesto funda e estrutura a cultura:

O processo pelo qual a natureza se ultrapassa a si mesma. Acende a faísca, sob a ação da qual forma-se uma estrutura de novo tipo, mais complexa, e se superpõe, integrando-as, às estruturas mais simples da vida psíquica, assim como estas se superpõem, integrando-as, às estruturas, mais simples que elas próprias, da vida animal. Ela opera, realiza, e constitui por si mesma o advento de uma nova ordem. (HOYER, 2010, p. 24)

Assim, para Lacan, apoiado nos estudos de Freud e Lévis-Strauss, ao interditar o desejo incestuoso, o pai introduz a criança numa ordem simbólica, confirmando o caráter organizador da proibição do incesto como uma Lei: “uma lei simbólica e universal” (LACAN, citado em DOR, 1991, p. 25). Desta forma, pode-se entender que a interdição do incesto tem o pai como um agente que presentifica uma Lei anteriormente simbólica e universal. Temos assim o papel central do pai: uma função. Neste sentido, “(...) por pouco que tenhamos entretanto que considerá-lo como um ser, trata-se menos de um ser encarnado do que uma entidade essencialmente simbólica que ordena uma função” (DOR, 1991, p. 14).

Portanto, na Psicanálise, quando se refere ao pai, se vai além do senso comum. A noção de pai, dentro do campo psicanalítico, é carregada de uma conotação muito particular e que não se resume à função exercida pelo genitor ou qualquer substituto. Sendo considerada como uma função estruturante na constituição do psiquismo, a função paterna encontra-se potencialmente aberta durante o desenvolvimento do sujeito. Como disse Freud, em seu trabalho intitulado *Romances familiares*, “(...) o pai é sempre incerto, ao passo que a mãe é certíssima” (FREUD, 1908, p. 245).

Como lembra Dor a partir do ensino lacaniano, “falar do pai implica levar em conta três registros da estrutura: Real, Simbólico e Imaginário” (DOR, 1991, p. 62), então, para a Psicanálise de orientação lacaniana, a instância paterna incide naqueles três registros, definindo, assim, o Pai real, o Pai simbólico e o Pai imaginário.

Desta forma, é na dimensão simbólica que o pai é indispensável, ou seja, é o Pai simbólico que tem a principal função na interdição do incesto, determinante na estruturação e organização do psiquismo.

Segundo a Psicanálise, a transformação de um homem em pai requer uma promoção simbólica que resulta da dinâmica que ocorre durante o Complexo de Édipo. O pai simbólico advém de uma sucessão de operações que estão circunscritas no processo edípiano.

Falha da função paterna em *Lavoura arcaica*

Considerando, então, a estruturação cultural e edípica que promove a existência de uma dimensão simbólica do pai enquanto função, como poderíamos compreender os conflitos de André com seu pai, sua mãe e seus irmãos?

Uma das partes de *Lavoura arcaica* que impressiona por seu aspecto incestuoso é o desejo que André revela ter por sua irmã. São diversos os momentos na sua narrativa que ele expõe a seu irmão Pedro o desejo por Ana:

(...) ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva enquanto dançava no centro do todos (...) e eu, nessa postura aparentemente descontraída ficava imaginando de longe a pele fresca do seu rosto cheirando a alfazema, a boca um doce gomo, cheia de meiguice, mistério e veneno nos olhos de tâmara (...). (NASSAR, 1989, p. 31- 32)

Vimos que no Édipo masculino considerado normal, o desejo incestuoso do menino acontece com a mãe. Segundo a teoria psicanalítica do desenvolvimento psicosssexual de Freud (1905), na adolescência, o sujeito vai passar por uma reedição do Complexo de Édipo. Haverá uma reconstrução do Édipo originário, possibilitando ao jovem buscar novas relações muito particulares.

No romance, a narrativa de André mostra que, na adolescência dele, houve um deslocamento da mãe, enquanto objeto de amor, para sua irmã Ana. Tal operação psíquica indica que, no desenvolvimento de André, em alguma medida, houve a incidência da função paterna, deslocando o investimento para além do objeto de amor originário. Portanto, André mostra-se invadido por uma paixão pela irmã Ana. Em alguns momentos, André considera seu sentimento perfeito, sentindo-se um privilegiado com aquele desejo. Por outro lado, André revela conflitos sobre tal sentimento, expressando sentimentos de culpa e dúvidas que perseguem seus pensamentos, e isso também demonstra algum limite que implica na existência de alguma barreira reguladora.

Filho de um pai extremamente rigoroso quanto à tradição de seus valores, por vezes, André demonstra alguma intimidação quanto à paixão que sente pela irmã, temendo possíveis consequências. Todavia, tal temor não é suficiente para barrar totalmente seu desejo, atualizando, desta forma, uma dimensão edípica de desafio com a figura paterna.

Assim, fica evidente, que se instala uma espécie de competição e rivalidade de André com a imago paterna. De forma ambivalente, ele se mostra, em alguns momentos, onipotente e

questionador quanto aos sermões do pai, mas, em outros momentos, porta-se como um derrotado, assujeitado, como um servo aos valores paternos.

A relação que André estabelece com a bebida alcoólica sugere que havia dificuldades para ele suportar e reconhecer-se em tais condições, evidenciando perturbações que causavam algum sofrimento psíquico.

Analisando a etiologia das neuroses e seus sintomas correlacionados ao Complexo de Édipo, Freud afirma que “(...) a investigação psicanalítica mostra quão intensamente o indivíduo luta contra a tentação do incesto durante seu período de crescimento e quão frequentemente a barreira é transgredida nas fantasias e mesmo na realidade” (FREUD, 1905, p. 233).

Ao abordar as formas de sintoma pela perspectiva psicanalítica, Alberti relaciona a neurose à função paterna, afirmando que há uma falha na função paterna. Nas palavras da autora citada, “De todas as coisas que Freud conseguiu transmitir, a percepção da falha da função paterna foi, talvez, a mais genial de todas (...). O que Freud pode perceber é que a neurose implica uma falha da função paterna” (ALBERTI, 2011, p. 288).

Portanto, do ponto de vista psicanalítico, a narrativa de André revela muitos conflitos que indicam, então, uma falha da função paterna. Mas qual seria a falha no seu caso?

O capítulo do livro que descreve o retorno de André para casa começa com uma citação do Alcorão, Surata IV, 23, referindo-se aos sermões do pai junto à família: “Vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs, (...) humilde, o homem abandona sua individualidade para fazer parte de uma unidade maior, que é de onde retira sua grandeza” (NASSAR, 1989, p.119).

Ao longo da narrativa de André, verifica-se que existe barreira contra o desejo incestuoso, mas que, no entanto, uma barreira que não consegue operar de forma suficiente. Como diz André, “Pedro, meu irmão, eram inconsistentes os sermões do pai” (NASSAR, 1989, p. 37).

Fica evidente que, para André, há uma carência paterna na sua função simbólica, que fosse suficiente para desviar e promover a inauguração de novas possibilidades amorosas e não incestuosas. Como vimos no romance, André afasta-se da mãe, mas fixa no desejo incestuoso pela irmã sem conseguir realizar uma substituição.

Assim, analisando a narrativa de André constata-se que a problemática com o pai encontra-se no processo metafórico que viabiliza a transformação do pai da realidade introduzindo como referência paterna um Pai simbólico. No caso de André, a simbolização do pai mostra-se ainda insuficiente, potencializando, desta forma, o Pai imaginário.

André descreve seu pai como extremamente severo. Contudo, vale analisar se tal rigidez paterna é somente uma característica que é, de fato, do seu pai ou tal característica que aparece na narrativa de André poderia ser, também, uma herança edípica. Ou seja, resultado da posição subjetiva que André permanece fixado e que não permite que ele considere seu pai de outra forma.

O pai rígido seria somente o pai da realidade, ou seja, Iohána, ou ainda poderia estar recoberto pelas atribuições que André introjetou do pai durante o seu Complexo de Édipo.

Considerando como possível a hipótese de que André, por estar assujeitado a uma condição que lhe foi possível ao longo de sua constituição subjetiva, rivaliza com seu pai na dimensão que é, principalmente do Pai imaginário, também cabe aqui analisar tal prevalência. O que estaria impedindo André no seu processo de simbolização da função paterna?

Durante o Complexo de Édipo, é necessário que, num primeiro momento, o menino suponha que a mãe encontra junto ao pai o objeto desejado que ela não tem e, portanto, consequentemente, nem ele enquanto filho, tem.

Esta suposição da criança, de que o pai possui algo que ela não tem, é uma condição para que o filho se identifique ao pai, que simbolicamente estará viabilizando a renúncia necessária para que o filho abandone a posição anterior de ser o objeto de amor da mãe, para querer ter aquilo que supostamente seu pai teria. “O Pai simbólico, pois, só surge para a criança como Pai castrador estritamente na medida em que a criança o investe igualmente como um Pai doador diante da mãe” (DOR, 1991, p. 54). Mas, para que esta operação ocorra de forma suficiente, a mãe também precisa renunciar e liberar o filho do lugar de objeto de seu desejo.

Contudo, ainda identificado ao Pai imaginário, no qual a criança supõe possuir algo que lhe falte, vai ser necessário um terceiro momento neste processo de simbolização do pai, no qual a criança conclua que o pai também não tem aquilo que ela supunha que ele tivesse e que, portanto, o que aproxima os pais é a busca por algo que nenhum dos dois possui. É aquilo que falta aos pais que proporciona a circulação do desejo. Dado este passo, finalmente, instaura-se o campo simbólico para que o filho se torne um sujeito desejante, como explica Dor:

A renúncia da criança ao objeto fundamental de seu desejo, se é, antes de mais nada, uma renúncia simbólica. Abrindo para ela, propriamente falando, o acesso ao simbólico, essa renúncia lhe assegura a possibilidade de poder se manifestar aí, ela mesma, como sujeito desejante. (DOR, 1991, p. 54)

Sobre a renúncia do filho em relação ao objeto incestuoso, em sua narrativa, André deixa claro sua resistência em abrir mão da paixão por Ana. São muitas falas de André que ilustram essa resistência, a exemplo de quando ele vai atrás dela na capela, ajoelhada em frente ao oratório, como quem tenta convencê-la sobre a possibilidade de se unirem dizendo o seguinte:

(...) que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância? que culpa temos nós se tomos duramente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos? Que culpa temos nós se tantas folhas tenras escondiam a haste mórbida desta rama? Que culpa temos nós se fomos acertados para cair na trama desta armadilha? (NASSAR, 1989, p. 106)

Da mesma forma, resiste aos limites colocados pela irmã, e apela dizendo a ela: "Ana, ainda é tempo, não me libere com a tua recusa, não deixe tanto à minha escolha, não quero ser tão livre, não me obrigue a me perder na dimensão amarga deste espaço imenso, não me empurre, não me conduza, não me abandone na entrada franca desta senda larga (...)" (NASSAR, 1989, p. 108).

Porém, a dialética edipiana mostra que a instauração do Pai simbólico para o filho depende também de um pai que tenha seu desejo intermediado pela Lei, submetido à instância paterna, ou seja, que também se reconheça como faltante não possuidor do objeto do desejo.

André tenta simbolizar as falhas do pai, inclusive, de forma apelativa, destituindo o saber paterno e enfatizando sua incompletude. Mas fracassa, recua, pois seu pai não consegue suportar as próprias imperfeições e incompletudes na relação com seus filhos e acusa André por sua rebeldia, não tolerando as contradições do filho, tampouco reconhecendo as próprias. Recusa a admitir que também não possui tudo. "Você sempre teve aqui um teto, uma cama arrumada, roupa limpa e passada, a mesa e o alimento, proteção e muito afeto. Nada te faltava" (NASSAR, 1989, p. 129).

Conclusão

A demarcação simbólica do pai enquanto função ocorre quando existem determinadas condições. Verifica-se que as relações familiares em *Lavoura arcaica* apresentam algumas características que nos permitem concluir a existência de algumas falhas na função paterna e que, por sua vez, contribuem para existência e manutenção dos conflitos narrados.

Como vimos ao longo do desenvolvimento deste trabalho, segundo a Psicanálise, durante o Complexo de Édipo do menino é imprescindível que, num determinado momento, o pai reconheça que não tem e nem sabe tudo. Para que o menino seja deslocado da posição de rivalidade para identificação simbólica ao pai, isto é, pai enquanto homem, é fundamental que o pai admita sua incompletude, suas limitações enquanto homem, ou seja, que reconheça e sustente a própria castração na relação com o filho. Assim, a simbolização do pai enquanto função, a internalização da lei na sua dimensão simbólica, depende daquela operação. Portanto, a simbolização do pai depende deste passo. Para que o filho rompa com a identificação à imagem do pai completo, imaginário, é fundamental que o filho se depare com um pai que sustente sua incompletude.

É possível concluir que a postura do pai de André é um dos fatores que contribuíram para que a interdição conseguisse operar eficazmente, devido às falhas na sua dimensão simbólica. A narrativa de André demonstra o quanto ele padece de uma posição infantil que retorna deixando à mostra as falhas na incidência da função paterna ao longo de seu desenvolvimento. Mesmo assim, André se esforça para fundar, ou seja, inaugurar simbolicamente um pai que admita que não é todo-poderoso. Entretanto, ao contrário, continua encontrando um pai ameaçador e intransigente, que consequentemente, mantém a imagem de um pai onipotente e aterrorizante.

A saída de casa realizada por André pode ser entendida como uma tentativa para encontrar outros discursos que ajudassem a dialetizar o discurso do mestre “(...) para além das divisas do pai” (NASSAR, 1989, p. 14) e que, assim, favoreceriam a simbolização da Lei, já que ela não se efetua a contento na relação com o pai.

Entretanto, vale ponderar também que a expressão “falha na função paterna” se refere a uma insuficiência na operação que barra o desejo incestuoso e promove a inauguração de laços amorosos substitutivos. Nestas condições existe uma lei, mas que fica referenciada ao pai imaginário, por isso, dependente das contingências do homem real. Em *Lavoura arcaica*, o pai de André exige que o filho siga a tradição que herdou e julga ideal, não suportando metaforizações de nenhuma espécie. Assim, consideremos o quanto a edificação da função paterna numa família não depende somente do pai, pois depende também da relação que ele teve com seu próprio pai, ou seja, depende do que se transmite entre as gerações durante relações de filiação dentro de uma família. Contudo, analisar a relação que Iohána, pai de André, teve com seu pai foge ao escopo do presente trabalho, podendo ficar como ponto de início para outro estudo.

Referências

- ALBERTI, S. Sintoma e política. *Revista mal-estar e subjetividade*, Fortaleza, v.11, n. 1, p. 285-307, 2011.
- DOR, J. *O pai e sua função em psicanálise*. Trad. Dulce Duque Estrada, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- FREUD, S. A etiologia da histeria. In: *Primeiras publicações psicanalíticas*. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v. 3. Rio de Janeiro: Imago, 1969 (1896). p. 217 - 254.
- _____. Extratos dos documentos dirigidos a Fliess. In: *Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos*. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v. 1. Rio de Janeiro: Imago, 1969 (1897). p. 243 – 380.
- _____. A deformação nos sonhos. In: *A interpretação de sonhos*. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v. 4. Rio de Janeiro: Imago, 1969 (1900). p. 143 - 172.
- _____. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: *Um caso de histeria e três ensaios sobre a sexualidade*. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v. 7. Rio de Janeiro: Imago, 1969 (1905). p. 129 - 250.
- _____. Sobre as teorias sexuais das crianças. In: *Delírios e sonhos na “gradiva” de Jensen*. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v. 9. Rio de Janeiro: Imago, 1969 (1908a). p. 213 -232.
- SANTOS, Gledson Marcelo Brugnolo dos. *Lavoura arcaica* no divã: questões sobre a função paterna, 2018, p. 275-286.

_____. Romances Familiares. In: *Delírios e sonhos na “gradiva” de Jensen*. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v. 9. Rio de Janeiro: Imago, 1969 (1908b). p. 243 - 250.

_____. Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens. In: *Cinco lições de psicanálise*. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v. 11. Rio de Janeiro: Imago, 1969 (1910). p. 149 - 162.

HOYER, C. *A função paterna na Instituição: do individual ao coletivo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

LACAN, J. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998 (1953). p. 238 – 324.

LAVOURA arcaica. Direção: Luiz Fernando Carvalho, Produção: Mauricio Andrade Ramos. Rio de Janeiro (BRA): Videofilmes, Riofilme, 2001, 1 DVD.

NASIO, J-D. *O prazer de ler Freud*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

NASSAR, R. *Lavou arcaica*. 3.ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

REICHMANN, B. *Relendo Lavoura arcaica*. Curitiba: Beatrice, 2007.

SANTOS, Gledson Marcelo Brugnolo dos. *Lavoura arcaica no divã: questões sobre a função paterna*, 2018, p. 275-286.

**RECORDAR, ESCREVER E ELABORAR:
A FUNÇÃO TERAPÊUTICA DO DIÁRIO**

**REMEMBERING, WRITING AND ELABORATING:
THE THERAPEUTIC ROLE OF THE JOURNAL**

Autor: Gledson Marcelo Brugnolo dos Santos (UNIANDRADE)

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

RESUMO: De acordo com Philippe Lejeune, inicialmente, o diário não servia para descrever experiências pessoais. No final do século 18, ele foi colocado a serviço da pessoa, tornando-se um meio de expressão. Assim, neste trabalho, considerando contribuições de Lejeune e Serge Doubrovsky, analisaremos a função terapêutica do diário. Para isso, utilizaremos como objetos de estudo, o *Diário íntimo* e o *Diário do hospício*, de Lima Barreto, e, como referência para tal análise, as teorias de Sigmund Freud. A utilidade do diário como escrita terapêutica atualiza uma questão que acompanha a Psicanálise desde seu surgimento: a cura pela palavra. Assim, para analisarmos o efeito terapêutico da escrita, utilizaremos as teorias freudianas sobre a elaboração simbólica através da palavra, sobretudo, o conceito de sublimação.

Palavras-chave: Escrita. Diário. Elaboração. Sublimação.

Introdução

Ah! A literatura ou me mata ou me dá o que eu peço dela.

(BARRETO, 1993a, p. 24)

Embora as escritas de si já existissem em diferentes épocas anteriores, foi apenas a partir do século 18 que este tipo de escrita começou a ser considerada, no campo literário, como narrativa que descrevesse as experiências pessoais.

Entendendo que a autobiografia seria o melhor exemplo das escritas de si, Lejeune (2014) considera o texto *Confissões*, de Jean-Jacques Rousseau, como o ponto de início da narrativa sobre si mesmo.

Para que isso acontecesse, existiram duas mudanças de paradigmas que ocorreram ao longo da história e favoreceram o surgimento da escrita de si. Foram elas o desenvolvimento da individualidade durante o Renascimento e o surgimento da subjetividade ao longo da modernidade.

Pode-se considerar que as circunstâncias do Renascimento promoveram o desenvolvimento do sentimento de individualismo. No Renascimento, “(...) a individualidade vem à tona, pois progressivamente se dissolve a vivência medieval da comunitas e o indivíduo se encontra perante si mesmo, quando se intensifica, a partir do século XVI, a ruptura nas condições das expectativas de conduta segundo um modelo prévio” (LIMA; SANTIAGO, 2010, p. 23).

Por outro lado, tivemos o surgimento do sujeito moderno como aquele que existe a partir do pensamento sobre as coisas, inclusive, sobre si mesmo. O aparecimento deste sujeito ocorreu a partir da dúvida cartesiana. Conhecido como o “cogito de Descartes” (SPINELLI, 2009, p. 39), a

SANTOS, Gledson Marcelo Brugnolo dos. Recordar, escrever e elaborar: a função terapêutica do diário, 2018, p. 287-298.

dúvida cartesiana funda a queda dos ideais e da certeza natural, que viria consequentemente afirmar que só seria possível ter acesso à verdade através da razão, pois os sentidos seriam enganadores. Assim, colocando-se em dúvida a origem e a existência das coisas, defendia-se a ideia de que o pensamento seria a única forma de acesso à verdade. Nesse contexto surge a valorização das reflexões sobre a singularidade do eu e a consciência de si. “Nada pode nos ocupar com mais proveito que o esforço de conhecer a si próprio” (DESCARTES, citado por SPINELLI, 2009, p. 38).

Portanto, foi a partir desta construção histórica que as escritas de si, enquanto narrativa de si mesmo, como as confissões, os testemunhos, as memórias e outros textos autobiográficos, começaram a conquistar seu lugar no campo literário.

Assim, pertencendo àquela diversidade de textos caracterizados pela autorreflexão das experiências individuais, surge o diário como uma narrativa sobre si que, ao longo dos tempos, ganha distintas funções e utilidades, que vão desde uma técnica confessional até a historicização da própria vida, como método introspectivo de conhecimento sobre si mesmo.

Ao descrever as diferentes funções que o diário foi ganhando ao longo dos anos, Lejeune diz que, com transformações históricas e culturais, o diário se pôs a serviço da pessoa. “Ter um diário tornou-se, para o indivíduo, uma maneira possível de viver, ou de acompanhar um momento de vida” (LEJEUNE, 2014, p. 302).

Considerando, então, as múltiplas utilidades do diário, Lejeune (2014) vai destacar que uma das funções que o diário pode ocupar na vida de uma pessoa é a liberdade de expressão para escrever, proporcionando, desta forma, reflexões e autoconhecimento. “Decepções, raiva, melancolia, dúvidas, mas também esperanças e alegrias: o papel permite expressá-las pela primeira vez, com toda a liberdade” (LEJEUNE, 2014, p. 303).

Aqui se localiza o objetivo deste trabalho: analisar a função terapêutica do diário enquanto uma das formas de escrita de si. Para tal análise, serão utilizados como objetos de estudo o *Diário íntimo* e o *Diário do hospício*, ambos de Lima Barreto, e que tiveram um valor importante na vida do autor. Vale destacar que seu diário íntimo será utilizado para o estudo porque, muito antes de suas internações, que ocorreram no antigo Hospício Nacional dos Alienados, em consequências de suas intoxicações por bebidas alcóolicas, Lima Barreto já utilizava o diário como meio de expressão de si mesmo. Vida familiar conturbada, adoecimento do pai, dificuldades financeiras e frustrações com a literatura geravam muitas apreensões e que aparecem na sua escrita ao longo do *Diário íntimo*.

Expressando em palavras um pouco daquelas inquietações, ele escreve em janeiro de 1904: “Dolorosa vida minha! (...) A minha casa ainda é aquela dolorosa geena pra minh’alma. É um mosaico tétrico de dor e tolice. Meu pai, ambulante, leva a vida imerso na sua insânia. (...) Como me tem sido difícil reprimir a explosão. Seja tudo que Deus quiser!” (BARRETO, 1993, p. 17). Do

SANTOS, Gledson Marcelo Brugnolo dos. Recordar, escrever e elaborar: a função terapêutica do diário, 2018, p. 287-298.

mesmo modo, suas memórias sobre a vida no manicômio, registradas no *Diário do hospício*, serão utilizadas para a avaliação sobre a dimensão terapêutica do diário. Referindo-se às duas vezes que esteve no hospício, ele escreveu: “Digo com franqueza, cem anos que viva eu, nunca poderá apagar da minha memória essas humilhações que sofri” (BARRETO, 1993, p. 173).

A utilidade do diário como uma forma de escrita terapêutica atualiza uma questão que acompanha a Psicanálise, desde a sua invenção, como um tratamento que ocorre por meio da palavra. Foi descrevendo o tratamento psicanalítico criado por Sigmund Freud, como “talking cure” (FREUD, 1895, p.64-65), ou seja, cura pela fala, que uma das pacientes descreve o método psicanalítico como a “limpeza de uma chaminé”.

Do mesmo modo, ainda nos primórdios da Psicanálise, pedindo para que a deixasse se expressar sem interrupções, outra paciente de Freud contribuiu para o surgimento do método da livre associação. Demonstrando o caráter terapêutico da palavra, pedindo para que ele parasse de fazer perguntas e a deixasse falar, ela diz: “Fique quieto! Não diga nada!” (FREUD, 1895, p. 82).

Assim, considerando a fala como meio de tratamento, Freud começou a desenvolver suas teorias a respeito da elaboração dos conflitos psíquicos inconscientes através da palavra. Destacando a dimensão simbólica que a palavra possui, ele foi criando vários conceitos para compreender a importância e a função da palavra.

Portanto, para contextualizar a função terapêutica da escrita e do diário, o desenvolvimento deste trabalho terá como referências as considerações de Serge Doubrovsky e Philippe Lejeune. No entanto, para analisar o efeito terapêutico da escrita, será utilizada como referência a teoria freudiana sobre a elaboração simbólica através da palavra, sobretudo, o conceito de sublimação que, associando à alegria dos artistas em criar, Freud descreve como um dos modos de satisfações pulsionais “(...) mais refinadas e mais altas” (FREUD, 1930, p. 98).

O diário e a função terapêutica da escrita

Como foi descrito anteriormente, o entendimento da escrita de si como uma narrativa que descreve experiências pessoais é resultado de uma construção histórica e cultural. Desta forma, o surgimento do diário íntimo ocorreu em consequência da modernidade, pois se considera que “(...) com a expansão do individualismo e do sentimento de privacidade, (...) surge o desejo imperioso de ‘falar de si’ e de narrar-se. (...) a modernidade introduz uma nova modalidade de interesse. Surgem as autobiografias e diários públicos” (LIMA; SANTIAGO, 2010, p. 26).

Do mesmo modo, o diário como escrita de si também passou por um processo até seu surgimento, pois nem sempre a escrita sobre a pessoa foi sua principal característica. Inicialmente, a base do diário era a data, destacando o essencial do diário, ou seja, a autenticidade do momento. “Um diário sem data, a rigor, não passa de uma simples caderneta” (LEJEUNE, 2014, p. 300).

O caráter da intimidade foi uma característica secundária do diário e foi somente no final do século 18 que o diário passou a servir para a escrita das particularidades da pessoa. “Ter um diário tornou-se, para um indivíduo, uma maneira possível de viver, ou de acompanhar um momento da vida” (LEJEUNE, 2014, p. 302). Assim, o diário se pôs a serviço da pessoa, inclusive, diversificando gradativamente a sua utilidade para os indivíduos daquela época. “A destinação dos diários variou muito ao longo da história. No início, os diários foram coletivos e públicos, antes de entrarem também na esfera privada, depois individual, e, enfim, na mais secreta intimidade. Quanto ao conteúdo, depende de sua função (...)” (LEJEUNE, 2014, p. 301).

Quanto às funções do diário, Lejeune considera que a utilidade de escrever num diário pode ser conservar a memória e proporcionar uma organização ao indivíduo. Contudo, ele descreve outras funções como desabafar, conhecer-se, tomar decisões, recuperar energias, buscar forças, ajudar a pensar e, finalmente, aquilo que parece ser o aspecto que perpassa todos os anteriores: escrever livremente. “Mantém-se enfim um diário porque se gosta de escrever. É fascinante transformar-se em palavras e frases e inverter a relação que se tem com a vida ao se auto engendrar. (...) O prazer é ainda maior por ser livre” (LEJEUNE, 2014, p. 306).

Destacando a importância sobre o ato de escrever, Lejeune também aborda uma espécie de libertação pelo papel. Enfatiza que escrever pode ser uma forma de fazer algo, por exemplo, para além do sofrimento, como uma possibilidade de triunfar sobre o sofrimento que um autor pode alcançar depois que escreve.

Como é engraçada a libertação pelo papel! Parece que a partir do momento em que escrevi, aquilo não é mais inteiramente eu e mesmo que esse papel continue desconhecido, meu sofrimento será partilhado (...). E, depois, há a alegria de se sentir descrito, compreendido, ao menos por si mesmo. A alegria de ter triunfado sobre o sofrimento, uma vez que se conseguiu fazer alguma coisa além dele: uma página escrita. (LEJEUNE, 2014, p. 361)

Portanto, a escrita tem uma dimensão que está muito além da comunicação e que pode ser entendida como um aspecto terapêutico da escrita. Sobre tal função, Anna Faedrich afirma que “Dobrovsky relaciona autoficção à psicanálise, considerando ambas ‘práticas da cura’ (...). Não são raras as declarações dos autores sobre a necessidade de escrever a partir do trauma, visando mitigar a dor e conferir maior inteligibilidade à experiência traumática, até então caótica” (FAEDRICH, 2015, p. 55).

A escrita nos diários com Lima Barreto

Em entrevista realizada por Philippe Vilain em seu livro *Defesa de narciso*, Dobrovsky destaca a dimensão existencial da escrita: “Já disse em algum lugar, não me lembro mais onde, que escrevo para morrer menos. Eis o ponto central de meu trabalho de escritor. Para mim, a literatura é fundamentalmente existencial” (DOUBROVSKY, citado em BARBOSA, 2008, p. 172).

SANTOS, Gledson Marcelo Brugnolo dos. Recordar, escrever e elaborar: a função terapêutica do diário, 2018, p. 287-298.

Lima Barreto não deixa dúvidas sobre o caráter vital da escrita em sua existência. Como exemplo disto, temos sua escrita realizada no dia da Festa de São Sebastião, durante uma de suas internações, quando ele se lastima sobre o tédio que o aborrece ao longo do dia e descreve sua “(...) paixão pela literatura” (BARRETO, 1993, p.180-181). Ele destaca o quanto sua vida não seria possível sem a literatura e descreve seu prazer pela escrita e pelos estudos da sociedade: “as formas das cousas que a cercam, e as suas criações, e os seus ridículos, me interessam e dão-me vontade de reproduzi-los no papel e descrever-lhe a sua alma, e particularidades”. De tal modo, ele ia do tédio, do aborrecimento à escrita.

De acordo com Francisco de Assis Barbosa, um de seus principais biógrafos, Lima Barreto questionava os escritores da sua época e afirmava que a literatura não era simplesmente uma forma de escrever bonito; “(...) não podia ele admitir a literatura contemplativa, a literatura plástica, a literatura apenas pela literatura” (BARBOSA, 1964, p.233).

Questionando as palavras ocas, ou seja, vazias de ideias, sentimentos e afetividades, Lima Barreto (1956) defendia que o processo de expressão pela escrita estava correlacionado ao meio, à raça e ao momento do escritor. Portanto, assim como o escritor é afetado por condições que são impostas pela realidade, acreditava que a literatura poderia afetar e transformar a realidade. Dizia que “A arte seria uma simples álgebra de sentimentos e pensamentos, se não fosse assim, e não teria ela, pelo poder de comover, que é um meio de persuasão, o destino de revelar uma alma às outras, de ligá-las, mostrando-lhes mutuamente as razões de suas dores (...)” (BARBOSA, 1964, p. 236).

Portanto, considerando a indiscutível importância que a literatura tinha na vida de Lima Barreto, destaca-se a função existencial que a escrita ocupou em determinados momentos da vida dele, principalmente, quando era utilizada como meio para expressar e tentar transformar a realidade da sua vida, bem como seus sentimentos e pensamentos, ou seja, sua realidade subjetiva.

Desta forma, se por um lado Lima Barreto reconhecia sua escrita como produto de sua realidade, por outro lado, também admitia que a escrita era o meio para tentar transformar tal realidade. Assim, são estas características que nos permitem analisar a dimensão terapêutica da escrita em seus diários.

Conforme foi descrito por seu biógrafo Barbosa (1964), Afonso Henrique de Lima Barreto foi criado por seu pai a partir dos seis anos, quando sua mãe morreu vítima de tuberculose, mas que até a morte influenciou consideravelmente na paixão do filho pelas letras. Segundo relatos do biógrafo, Lima Barreto sentiu muita falta de sua mãe pelo apego que tinha a ela até sua morte.

Filho mais velho, tinha três irmãos e, pelas circunstâncias de sua história, após a morte da mãe, desenvolveu uma identificação intensa com seu pai, que trancou o curso de Medicina e queria que o filho fosse “doutor!” (BARBOSA, 1964, p. 57); Lima Barreto seria engenheiro. Após o

adocimento de seu pai, que enlouqueceu, aos 21 anos precisava trabalhar, cuidar do pai, três irmãos menores e mais quatro agregados à família que precisavam ser alimentados e vestidos.

Vítima de preconceito racial e arcando com as responsabilidades da família, abandonou os estudos e gradativamente começou a beber. Com aproximadamente 22 anos escreve em seu *Diário íntimo*: “Ah! Santo Deus, se depois disso não vier um futuro de glória, de que me serve viver? Se, depois de percorrido esse martirólogo, eu puder ser mais alguma coisa do que o diota Rocha Faria, antes morrer” (BARRETO, 1956, p. 33).

Em 26 de janeiro de 1905, ou seja, antes de completar 24 anos, questionando-se sobre a sua realidade, indaga: “A minha família tem sido uma atroz desgraça. Entre eu e ela há tanta dessemelhança, tanta cisão, que eu não sei como adaptar-me. Será o meu ‘bovarismo’?” (BARRETO, 1956, p. 91).

Em 16 de julho de 1908, sentindo-se desencantado com sua realidade, queixa-se e maldiz o destino: “Estou com vinte e sete anos, tendo feito uma porção de bobagens, sem saber positivamente nada; ignorando se tenho qualidades naturais, escrevendo em explosões, sem dinheiro, sem família, carregado de dificuldades e responsabilidades” (BARRETO, 1956, p. 135).

Nesta época, Lima Barreto já reconhecia que havia estabelecido uma relação muito particular com as bebidas alcóolicas e se pergunta sobre seu futuro. “Vai me faltando a energia. Já não consigo ler um livro inteiro, já tenho náuseas de tudo, já escrevo com esforço. Só o Álcool me dá prazer e me tenta... Oh! Meu Deus! Onde irei parar?” (BARRETO, 1956, p. 136). Assim, a relação que Lima Barreto estabeleceu com o álcool avançou rapidamente até chegar às internações.

Lejeune afirma que uma das utilidades do diário é conhecer-se. Sobre a escrita no papel, ele infere que “O papel é um espelho. Uma vez projetados no papel podemos nos olhar com distanciamento, (...) ele também pode ser um espaço de análise, de questionamento, (...) muitas vezes vivida como uma viagem de exploração” (LEJEUNE, 2014, p. 303).

Como foi mencionado anteriormente, Lima Barreto também se questiona sobre sua vida através da escrita, inclusive, sobre a bebida, reconhecendo que havia outros fatores em sua vida que influenciaram em suas escolhas. “Essa questão do álcool, que me tinge, pois bebi muito e, como toda gente, tenho que atribuir as minhas crises de loucura a ele, embora sabendo bem que ele não é o fator principal (...)” (BARRETO, 1993, p. 40).

De acordo com seus escritos nos diários, as principais fontes de apreensões de Lima Barreto eram as preocupações com seu pai e as frustrações no campo da literatura, o que fica evidente na seguinte passagem:

Muitas causas influíram para que eu viesse a beber; mas, de todas elas, foi um sentimento ou pressentimento, um medo, sem razão nem explicação, de uma catástrofe doméstica sempre presente. Adivinhava a morte de meu pai e eu sem dinheiro para enterrá-lo; previa moléstias com tratamento caro e eu sem recursos; amedrontava-me com uma demissão e eu sem fortes conhecimentos que me arranjassem colocação condigna com a minha instrução; e eu me aborrecia e procurava distrair-me,

SANTOS, Gledson Marcelo Brugnolo dos. Recordar, escrever e elaborar: a função terapêutica do diário, 2018, p. 287-298.

ficar na cidade, avançar pela noite adentro; e assim conheci o chopp, o whisky, as noitadas, amanhecendo na casa deste ou daquele. (BARRETO, 1993, p.35)

As frustrações por não se realizar nos estudos e no campo literário contribuíram no uso problemático de bebidas alcóolicas. Ao assumir suas dificuldades para parar de beber, ele escreve: “(...) do sentimento de não poder ter a liberdade de realizar o ideal que tinha na minha vida, que me levou a ela, só outro bem forte, mas agradável, que abrisse outras perspectivas, talvez me tirasse dessa imunda bebida (...). Não quero morrer, não; quero outra vida” (BARRETO, 1993, p. 32).

Assim, sentindo-se envergonhado e humilhado pelas circunstâncias da sua vida e consequentes internações, Lima Barreto encontrou na escrita em seu diário o meio terapêutico para resistir às adversidades. Como Lejeune descreveu, “(...) transformar o ‘foro íntimo’ em campo de defesa onde recuperamos as energias e buscamos as forças. O diário pode trazer coragem e apoio (...)” (LEJEUNE, 2014, p. 303).

Lima Barreto gostava de conversar, porém, frente às dificuldades para falar com os outros pacientes, muitos delirantes e distantes dele, ou para conversar com os enfermeiros e médicos, o escritor acaba buscando a literatura como meio para resistir àquela realidade que vivia dentro do hospício. “Cá estou na seção Calmeil há oito dias. Raro é o seu hóspede com quem eu possa travar uma palestra sem jogar o disparate. Ressinto-me muito disto, pois gosto de conversar e pilheriar, (...) mas com esses que deliram, o melhor é calar-se, pouco dizer, mergulhar na leitura (...)” (BARRETO, 1993, p. 32).

Conforme Lejeune, outra característica terapêutica do diário é a sua função de confidente. “Tomando-o como confidente, livramo-nos de emoções sem constranger os outros. Decepção, raiva, melancolia, dúvidas, mas também esperanças e alegrias (...)” (LEJEUNE, 2014, p. 303).

Portanto, na impossibilidade de conversar e ler, como gostava de fazer, pois as condições do hospício também dificultavam a leitura tranquila dentro da biblioteca, Lima Barreto escrevia. “O diário é um espaço onde o eu escapa momentaneamente à pressão social, se refugia protegido em uma bolha onde pode se abrir sem risco, antes de voltar, mais leve, ao mundo real. Ele contribui, modestamente, para a paz social e o equilíbrio individual” (LEJEUNE, 2014, p. 303). Na solidão do seu isolamento, a palavra foi o seu amparo. A escrita, seu meio de dizer.

Desta forma, verifica-se que o ato de escrever em seus diários (*Diário íntimo* e *Diário do hospício*) ganhou uma função terapêutica na vida de Lima Barreto. Além de encontrar no papel um espaço para desabafar, em paralelo, por meio das palavras, a escrita exercia uma função de elaboração dos conflitos pessoais, descida ao passado e ao presente. Desse jeito, escrever não era simplesmente uma forma de comunicação ou expressão, mas uma tentativa de transformação, ou como disse Freud (1930), um ato de sublimação.

Escrita terapêutica: elaborar conflitos através da palavra

Durante a segunda internação, Lima Barreto se pergunta sobre suas contradições. Buscando respostas para seus conflitos, escrevendo, questiona-se, por exemplo, sobre os motivos para o uso do álcool. Além disso, marcado pela “loucura progressiva de meu pai” (BARRETO, 1993, p. 31) e pela experiência vivida no hospício, pergunta se o amor não poderia ser também um fator desencadeante da loucura e se, portanto, estaria enlouquecendo. “O que há em mim, meu Deus? Loucura? Quem sabe lá?” (BARRETO, 1993, p. 38).

O surgimento da Psicanálise, enquanto prática clínica ocorreu a partir de várias circunstâncias. Como vimos, inicialmente, um dos fatores que favoreceram a sua invenção foi o pedido de uma paciente de Freud para falar livremente. A partir deste momento, a palavra conquistou um lugar central no tratamento e nas teorias psicanalíticas.

Um dos psicanalistas que mais valorizou as teorias freudianas sobre o aspecto simbólico da palavra no tratamento foi o psicanalista francês Jaques Lacan, que também realizou estudos sobre a função da palavra.

Segundo Lacan, Freud conclui em seus trabalhos sobre as produções oníricas que “(...) o sonho tem a estrutura de uma frase, ou melhor, atendo-nos à sua letra, de um rébus (...)” (LACAN, 1953, p. 268), ou seja, a representação de palavras ou frases, através de desenhos ou sinais. Assim, segundo Lacan, foi através dos estudos sobre os sonhos, ou seja, sobre sua dimensão simbólica da realidade, que Freud descobre a função que a palavra ocupa na constituição da realidade psíquica.

Além disso, ao analisar a estrutura e a dinâmica dos sintomas das neuroses, Freud (1895) começou a constatar a utilidade da palavra como meio de acesso ao inconsciente, quando verifica, na sua prática, o distanciamento da realidade que a palavra proporciona ao separar as coisas em si da sua representação simbólica. Suas teorias irão averiguar a correlação entre os sintomas e a dimensão simbólica.

Desta forma, a palavra começou a exercer uma função terapêutica no tratamento psicanalítico quando Freud (1895) começou a constatar na sua clínica o poder de simbolização da palavra. Segundo Lacan (1953), foi o reconhecimento de que a palavra, além de nomear as coisas, realiza uma operação que funciona como um corte que separa a coisa em si da realidade, e funda o campo simbólico, em que a palavra representa a coisa. Morre a coisa em si e nasce outra coisa representada pelos símbolos que determinam o significado da coisa inicial.

Considerando esta lógica estudada pela linguística e a função simbólica na estruturação do psiquismo, Lacan define que a palavra mata a coisa em si, ou seja, que “(...) o símbolo se manifesta inicialmente como assassinato da coisa” (LACAN, 1953, p.320-321). Desta forma, como lembra Lacan, “é o mundo das palavras que cria o mundo das coisas, inicialmente, (...) dando um ser concreto à essência delas e dando lugar (...)”.

SANTOS, Gledson Marcelo Brugnolo dos. Recordar, escrever e elaborar: a função terapêutica do diário, 2018, p. 287-298.

Portanto, a novidade freudiana não foi, pois, certamente, o de ter introduzido a dimensão simbólica da palavra, mas sim o de ter encontrado, e, sobretudo, inaugurado a função terapêutica da palavra por sua dimensão simbólica e, além disso, reconhecer a existência de uma realidade, tão real quanto a realidade dita exterior dos fatos, chamada de realidade psíquica.

A partir desta perspectiva, pode-se atribuir à escrita uma função que vai além de um meio para expressão de ideias e opiniões, isto é, uma função de transformar a realidade psíquica.

Tratando-se da escrita no diário, considerando, então, sua utilidade de “(...) transformar-se em palavras e frases e inverter a relação que se tem com a vida” (LEJEUNE, 2014, p. 305), sua função de transformar a realidade torna-se ainda mais manifesta. Como afirma Hidalgo, uma “(...) tentativa de se elaborar, se transformar e alcançar certo modo de ser” (HIDALGO, 2008, p. 229).

Em relação aos diários de Lima Barreto, além de servir para desabafar, confidenciar pensamentos e sentimentos, a escrita também é utilizada para transformar-se. Através da escrita no diário, o autor tenta libertar-se de uma realidade que o constitui subjetivamente, tentando inscrever no campo simbólico outra realidade. Questionando-se sobre sua existência, sobre sua realidade, ele pode dizer a si mesmo, através da escrita, sobre o desejo de transformar-se: “Não quero morrer, não; quero outra vida” (BARRETO, 1993a, p. 32).

Palavra transformadora: sublimação

Com a descoberta do inconsciente, Freud (1915) constatou que havia instâncias psíquicas que regulavam a dinâmica do psiquismo sem que o sujeito soubesse. Sua experiência fez com que ele formulasse e reformulasse teorias que explicassem o funcionamento daquelas instâncias psíquicas que trabalhavam a serviço do inconsciente, com a função de regular e, por vezes, barrar a constante busca de satisfação das pulsões sexuais.

O conceito de pulsão foi forjado por Freud (1915) para explicar a constante busca do ser humano por satisfação, diferenciando-o dos animais que são movidos unicamente por necessidades biológicas. Assim, no humano, a pulsão encontra sua origem no corpo, ou seja, nas zonas erógenas do corpo que são desenvolvidas durante a infância na relação que os adultos estabelecem com as crianças. Sobre a origem das pulsões, o psicanalista Nasio explica que sua fonte corresponde “(...) a uma região do corpo muito sensível e excitável, chamada zona erógena” (NASIO, 1999, p. 46).

Por sua vez, o conceito de sexual para a Psicanálise ganha uma acepção muito mais ampla do que algo meramente genital. Do ponto de vista psicanalítico, a sexualidade não se restringe ao contato ou à estimulação dos órgãos genitais. “Chamamos sexual a toda conduta que, partindo de uma região erógena do corpo (boca, ânus, olhos, voz, pele etc.), e apoiando-se numa fantasia, proporciona certo tipo de prazer” (NASIO, 1999, p. 48).

Portanto, segundo a teoria freudiana, as pulsões sexuais são múltiplas e, apesar de permanecerem no inconsciente, sendo reguladas por instâncias psíquicas, como os mecanismos de

SANTOS, Gledson Marcelo Brugnolo dos. Recordar, escrever e elaborar: a função terapêutica do diário, 2018, p. 287-298.

defesa, recalque e supereu, ficam constantemente buscando satisfação. Nasio afirma que as pulsões sexuais são “(...) essas tendências, que nascem em uma zona erógena do corpo, aspiram ao ideal impossível de uma satisfação sexual absoluta, esbarram no recalque e, finalmente, exteriorizam-se por atos substitutos do impossível (...)” (NASIO, 1999, p. 47).

Assim, Freud (1908) percebeu em sua prática que alguns sujeitos conseguiam satisfazer tais pulsões sexuais através de atividades que desviavam as barreiras que regulavam a dinâmica das pulsões inconscientes. Tais sujeitos aliviavam a tensão do psiquismo sem precisar transgredir os princípios morais do sujeito e do meio externo. Desta forma, esse tipo de atividade foi originalmente proposta por Freud como sublimação.

A ideia de sublimação encontra sua origem no campo da química e significa transformar a matéria do seu estado sólido para estado gasoso. O termo também guarda outros significados importantes num aspecto moral, como engrandecer, exaltar algo, elevando a uma dignidade.

Para a Psicanálise, o termo sublimação, assim como vários conceitos nas teorias freudianas, passou por reformulações que não serão descritas aqui, pois tal trajetória fugiria ao escopo deste trabalho. Utilizaremos as considerações finais de Freud sobre a sublimação, já que o que importa aqui é sua correlação com a escrita. Dessa forma, para Freud, as realizações culturais e artísticas, assim como as atividades profissionais, os laços fraternos, são expressões da “deflexão da sexualidade” (FREUD, 1908, p. 165) ou “dessexualização da libido” (1923, p. 44). Nasio acrescenta que “(...) essa manobra é chamada sublimação e reside na substituição do objetivo sexual ideal (incesto) por um outro objetivo, não sexual, de valor social” (NASIO, 1999, p.55).

Nota-se, então, que a utilização do termo sublimação, em Psicanálise, manteve a ideia original do termo, ou seja, transformação. Portanto, a escrita pode ser entendida como uma atividade sublimatória em que o autor transforma em palavras escritas os seus sentimentos, suas ideias, suas recordações, que também podem ser entendidos como representantes pulsionais de suas vivências passadas e presentes.

Conclusão

Quando Lejeune analisa as funções do diário, afirma que, no mínimo, deve servir “(...) para construir ou exercer a memória de seu autor”, e acaba concluindo que “(...) a função fundamental do diário é a memória e a organização” (LEJEUNE, 2014, p. 385).

Como podemos perceber no presente trabalho, a Psicanálise compreende que o ato de escrever pode promover uma reorganização psíquica das vivências passadas ou presentes do escritor. Muito além de seu caráter informativo e expressivo, a escrita viabiliza o processo de elaboração psíquica das experiências do escritor.

O presente trabalho traz em seu título, de forma indireta, o texto de Freud (1914) intitulado *Recordar, repetir e elaborar*. Ali, o autor abordou o fenômeno da repetição durante uma análise.

SANTOS, Gledson Marcelo Brugnolo dos. Recordar, escrever e elaborar: a função terapêutica do diário, 2018, p. 287-298.

Freud percebeu que, diante de uma resistência à análise, ao invés de recordar os conteúdos reprimidos, o analisante, sem perceber, passa a atuar tais conteúdos, ou seja, coloca os conteúdos em ação como meio de elaboração dos conflitos psíquicos. Então, na impossibilidade de recordar um conflito, o sujeito elabora repetindo-o.

Desta forma, a alusão feita ao texto freudiano no título deste trabalho teve como objetivo destacar a função que a escrita pode exercer na elaboração de conflitos psíquicos inconscientes.

Como vimos em seus diários, a escrita de Lima Barreto também serviu como uma via para a simbolização, isto é, até mesmo antes de suas internações, sua escrita já servia como elaboração de suas apreensões. Portanto, mesmo considerando que existiam outras funções para seus diários, verificamos que a sua escrita também tinha uma dimensão terapêutica de tentar transformar sua realidade psíquica. Assim, concluímos que a escrita realizada no diário, o objeto de estudo deste trabalho, pode exercer uma função terapêutica.

Referências

- BARBOSA, F. A. *A vida de Lima Barreto*. 3. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- BARBOSA, N. L. *Infinitivamente pessoal: A autoficção de Caio Fernando Abreu, o biógrafo da emoção*. Tese de Doutorado. Departamento de Teoria Literária e Literatura comparada da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- BARRETO, L. *Diário do hospício; cemitério dos vivos*. v. 8. Rio de Janeiro: Secretaria municipal de cultura, departamento geral de documentação e informação da cultura, divisão de editoração, 1993a. (Coleção Biblioteca Carioca – série Literatura).
- _____. *Diário íntimo: memórias*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- _____. *Um longo sonho do futuro: diários, cartas, entrevistas e confissões dispersas*. Rio de Janeiro: Graphia, 1993b.
- FAEDRICH, A. O conceito de autoficção: Demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, jan./jun, p. 45-60, 2015.
- FREUD, S. *Casos clínicos*. In: *Estudos sobre a histeria* (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v. 2. Rio de Janeiro: Imago, 1969 (1895). p. 63-184.
- _____. Fantasias histéricas e sua relação com a bissexualidade. In: *Delírios e sonhos na “gradiva” de Jensen*. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v. 9. Rio de Janeiro: Imago, 1969 (1908). p. 163-174.
- _____. Recordar, repetir e elaborar. In: *O caso de Schreber e artigos sobre técnica*. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v. 12. Rio de Janeiro: Imago, 1969 (1914). p. 193-207.
- SANTOS, Gledson Marcelo Brugnolo dos. Recordar, escrever e elaborar: a função terapêutica do diário, 2018, p. 287-298.

_____. Os instintos e suas vicissitudes. In: *A história do movimento psicanalítico*. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v. 14. Rio de Janeiro: Imago, 1969 (1915). p. 137-168.

_____. O ego e o id. In: *O ego e o id*. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). v. 19. Rio de Janeiro: Imago, 1969 (1923). p. 23-90.

HIDALGO, L. *A loucura e a urgência da escrita*. ALEA, Rio de Janeiro, v.10, n. 2, jul./dez, p. 227-242, 2008.

LACAN, J. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998(1953). p. 238 – 324.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: De Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed., Belo Horizonte: UFMG, 2014.

LIMA, N. L.; SANTIAGO, A. L. B. *O diário íntimo como produto da cultura moderna*. Arquivos brasileiros de psicologia, Rio de Janeiro, v.62, n. 1, p. 22-33, 2010.

NASIO, J-D. *O prazer de ler Freud*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

SPINELLI, M. *O cogito de Descartes enquanto retomada extrema do conhece-te a ti mesmo*. Filosofia Unisinus, Porto Alegre, v.10, n.1, p.37 – 56, jan./abr. 2009.

SANTOS, Gledson Marcelo Brugnolo dos. Recordar, escrever e elaborar: a função terapêutica do diário, 2018, p. 287-298.

UM CORPO QUE CAI E TRÁGICA OBSESSÃO: DIÁLOGOS CINEMATOGRAFICOS

Autor: Guilherme Gonçalves Velho (FARESC)

Orientadora: Prof.^a Solange Viaro Padilha (FARESC)

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo evidenciar e analisar o diálogo entre duas importantes obras do cinema norte-americano, comumente identificadas com o gênero suspense ou *thriller*: a primeira delas é *Vertigo* (1958), dirigida por Alfred Hitchcock, que no Brasil recebeu o título de *Um corpo que cai*; e a segunda, *Obsession (Trágica Obsessão)*, 1976, dirigida por Brian de Palma, uma espécie de refilmagem do já citado filme de Hitchcock. Serão utilizados como base para essa análise: o conceito de “intertextualidade” conforme a definição dada por Julia Kristeva, baseada na noção de “dialogismo” cunhada por Mikhail Bakhtin; a classificação das modalidades intertextuais realizada por Gerard Genette, particularmente sua definição de “hipertextualidade”; e finalmente as formulações de Voloshinov acerca das formas de citação, mais especificamente suas definições de “estilo pictórico” e “discurso indireto analisador da expressão” (DIAE). Por meio desse estudo busca-se demonstrar o modo pelo qual se dá a releitura da obra hitchcockiana por De Palma, tanto no plano temático como no plano estilístico.

Palavras-chave: Cinema. Intertextualidade. Hipertextualidade. Diálogo.

Um Corpo Que Cai (Vertigo, 1958) é um filme dirigido pelo cineasta inglês Alfred Hitchcock. Considerado uma das grandes obras-primas da filmografia hitchcockiana, é também julgado por muitos críticos e cinéfilos um dos maiores filmes da história do Cinema. O roteiro é de Alec Coppel e Samuel A. Taylor, com base em um romance policial francês, *D’entre les morts*, cujos autores são Pierre Boileau e Thomas Narcejac. Este, por sua vez, foi inspirado em um romance simbolista do belga Georges Rodenbach (1856-1898), *Bruges-la-Morte*, com a diferença de que os autores franceses operaram uma mudança de tom, transpondo a trama para o gênero de mistério/*thriller* (MOGG, 2011, p. 40-41).

A história de *Vertigo* se passa na cidade de São Francisco, Califórnia, EUA, e tem como protagonista o detetive John ‘Scottie’ Ferguson (James Stewart). Um amigo de faculdade contrata Scottie para investigar a própria esposa, Madeleine (Kim Novak). A moça tem tendências suicidas e o marido acredita que ela está possuída pelo espírito de uma antepassada. Não demora muito até Scottie se apaixonar pela mulher do colega. Tragicamente, Madeleine acaba se suicidando lançando-se de uma torre de igreja e Scottie não consegue impedi-la por causa de sua acrofobia (medo de alturas). Após um período mergulhado em profundo depressão, no qual é corroído pela culpa, Scottie encontra-se com o duplo da falecida, Judy (Kim Novak) uma mulher muito parecida com Madeleine. Ele a aborda, os dois começam um caso. Scottie tenta reconstruir Madeleine obsessivamente, obrigando Judy a se vestir e arrumar o cabelo como a falecida.

Trágica Obsessão (Obsession, 1976) é uma releitura de *Um corpo que cai*, dirigida pelo norte-americano Brian de Palma, com roteiro de Paul Scharader, baseado em uma história da

autoria de ambos. O cenário é New Orleans, Louisiana, EUA, e o protagonista é o empresário Michael Courtland (Cliff Robertson), que perde a mulher Elizabeth (Geneviève Bujold) e a filha em um trágico acidente de carro que ocorre durante uma perseguição a bandidos que sequestraram tanto a esposa quanto a filha de Courtland, exigindo em troca um resgate em dinheiro. Courtland é corroído pela culpa durante anos após o ocorrido, pois se considera responsável pela morte de ambas. Um dia em Florença, na Itália, ele conhece o duplo de sua falecida esposa, uma italiana chamada Sandra (Geneviève Bujold). Imediatamente os dois se envolvem romanticamente e Courtland deseja casar-se o mais rapidamente possível com a aparente reencarnação de Elizabeth. Sandra, por sua vez, fica obcecada com o passado da falecida esposa de Courtland.

Segundo Carvalho “(...) a intertextualidade, cunhada e difundida por Kristeva, é explicada como uma propriedade do texto literário, ‘que se constrói como um mosaico de citações, como absorção e transformação de outro texto.’ (CARVALHAL, 2006, p. 127). Stam (2006) considerará a intertextualidade uma permutação de textualidades, enfatizando, com base no dialogismo bakhtiniano, a construção híbrida que enfeixa o discurso do autor ao discurso de outrem, e o processo de retransmissão textual sutil, conceito este que faz eco à disseminação, expressão da terminologia derridiana.

A intertextualidade é, portanto, uma relação entre textos, na qual um absorve, transforma, retransmite e dissemina o outro, em um jogo de permutações, trocas, que se estabelecem por meio das citações, plágios ou alusões. No entanto, Genette irá propor uma definição mais inclusiva das relações intertextuais, a transtextualidade, que para ele refere-se a “tudo aquilo que coloca um texto em relação com outros textos, seja essa relação secreta ou manifesta.” (STAM, 2006, p. 29).

Entre os tipos de transtextualidade, Genette destacará a hipertextualidade, que define como: “(...) toda relação que liga um texto (dito então hipertexto) a um texto anterior dito hipotexto – com exceção do comentário crítico.” (AUMONT e MARIE, 2006, p. 171). Stam (2006) apontará que as relações hipertextuais são aquelas nas quais o hipertexto (um segundo texto) “transforma, modifica, elabora ou estende” (STAM, 2006, p. 29) um texto anterior, um hipotexto.

Segundo Fiorin:

Com base nos princípios bakhtinianos, a Análise do Discurso de linha francesa propõe o princípio da heterogeneidade, a ideia de que a linguagem é heterogênea, ou seja, de que o discurso é tecido a partir do discurso do outro, que é o ‘exterior constitutivo’, o ‘já dito’ sobre o qual qualquer discurso se constrói. Isso quer dizer que o discurso não opera sobre a realidade das coisas, mas sobre outros discursos. Todos são, portanto, ‘atravessados’, ‘ocupados’, ‘habitados’ pelo discurso do outro (...). Por isso, a fala é fundamentalmente, constitutivamente heterogênea. Sob a palavra, há outras palavras. A palavra do outro é condição de constituição de qualquer discurso (...). Observe-se que o conceito de heterogeneidade é uma maneira de precisar teoricamente o conceito bakhtiniano de dialogismo. (FIORIN, 1996, p. 128-129)

Baseado em Authier e Maingueneau, Fiorin afirmará a linguagem como um complexo tecido formado por uma diversidade de discursos entretecidos. Citando ainda os dois autores,

VELHO, Guilherme Gonçalves. *Um corpo que cai e Trágica obsessão: diálogos cinematográficos*, 2018, p. 299-308.

estabelece que a heterogeneidade discursiva pode dividir-se em duas variantes: a constitutiva e mostrada. Na primeira, a heterogeneidade é disfarçada, há uma aparente unicidade no discurso. Já na segunda, a pluralidade discursiva é deixada evidente, não há preocupação em ocultar a presença do discurso de outrem (FIORIN, 1996, p. 129).

Ao comparar os dois filmes e aplicando o conceito de intertextualidade anteriormente apresentado, podemos observar que o segundo filme, *Obsession*, é um exemplo de reflexo intertextual do primeiro, *Vertigo*. Em *Obsession* há muitas citações e alusões ao estilo de filmar hitchcockiano. O primeiro que podemos destacar é o uso do *dolly zoom*:

Em termos muito gerais, o efeito “Dolly Zoom” é conseguido graças à ação conjugada entre o movimento de câmara (*dolly*) para a frente (*in*) ou para trás (*out*), e, simultaneamente, com o movimento aparente criado pelo avanço (*zoom in*) ou recuo de zoom (*zoom out*). Em termos de imagem no ecrã vê-se o personagem em causa como se este estivesse estático, enquanto o fundo onde está inserido se aproxima ou afasta, distorcendo-se, completamente, o conceito que concebemos sobre a perspectiva associada. (HENRIQUES, n.p.)

Com o *dolly zoom*, que após o seu uso no filme de Hitchcock ficou conhecido como “Efeito Vertigo”, cria-se uma deformação da imagem que transmite ao espectador a desorientação associada ao estado de espírito de um personagem. Em *Vertigo*, o efeito é usado para ilustrar a acrofobia, o terrível medo de altura, que acomete o herói. *Obsession* usa o mesmo efeito para transmitir a desorientação de Courtland ao, por exemplo, se aproximar da fachada da igreja florentina na qual conheceu sua falecida esposa. Temos uma perfeita e sutil representação visual do desconcerto do protagonista diante da memória de tempos passados.

Como segundo exemplo, podemos apresentar a alternância entre câmara subjetiva e câmara objetiva. Nesta técnica narrativa, observa-se a intercalação entre o ponto de vista subjetivo de um personagem, com a câmara aproximando-se do objeto observado, assumindo o olhar do personagem, e o ponto de vista objetivo da própria câmara, que assume o ângulo do espectador, focando no personagem e na sua reação ao que ele observa, acompanhando o movimento do mesmo em direção ao objeto observado. Em *Vertigo*, podemos citar o movimento de Scottie em direção ao hotel durante a perseguição detetivesca que empreende no encalço de Madeleine. Em *Obsession*, há uma cena muito significativa, na qual Sandra, obcecada pelo passado da falecida esposa de Courtland, se aproxima do túmulo construído em homenagem a Elizabeth e sua filha, uma exata reprodução da fachada da igreja florentina.

O uso de movimentos rotativos da câmara, em intermináveis circunvoluções ao redor de dois personagens, aparece em *Vertigo* em uma cena na qual Scottie e Judy (já transformada em Madeleine) se abraçam apaixonadamente. Ao fundo do quadro, imagens fantasmagóricas ilustram a obsessão amorosa do detetive pela mulher morta, agora ressuscitada em seus braços. Em *Obsession*, no grande clímax ao final do filme, a câmara comporta-se da mesma maneira, girando

ao redor de Courtland e Sandra no aeroporto, durante um abraço no qual os dois finalmente se reconhecem.

Os dois filmes compartilham, além disso, de muitas composições de plano semelhantes: o herói diante da lápide da mulher amada; a mulher idealizada emoldurada pelo limiar de uma porta; a personagem feminina observando, fascinada, o retrato em quadro da mulher morta, sua precursora na relação amorosa com o herói.

Nota-se o uso de um filtro enevoado sobre a lente da câmera, de modo a evocar uma atmosfera onírica. Em *Vertigo* trata-se da cena inquietante na qual Scottie segue Madeleine no cemitério de uma igreja. Em *Obsession*, o filtro é incorporado à fotografia do filme em toda sua extensão.

Por fim, o compositor da trilha sonora de ambos os filmes é o mesmo: o norte-americano Bernard Herrmann (1911-1975). Para *Vertigo*, Herrmann compôs uma grandiosa trilha sinfônica, evocando *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner. Em *Obsession*, ouvimos os ecos desse seu primeiro trabalho, com a diferença, entretanto, ressaltada pelo uso proeminente do órgão (que conjura um tom sacro e ao mesmo tempo sinistro) e de um coro de vozes femininas (que podem representar o peso do destino, a tragicidade da repetição iminente de um passado sombrio). Ambas as trilhas acompanham e enfatizam o teor romântico e ao mesmo tempo mórbido das narrativas. A respeito de Herrmann foi dito: “A intensidade arrebatadora e a ambiguidade harmônica da música de Herrmann são indelevelmente associadas com a obra madura de Hitchcock (...) Herrmann impeliu o cinema de Hitchcock profundamente a mundo de ansiedade e obsessão.”⁵⁹(SULLIVAN, 2011, p. 229). Ao que parece, De Palma, ao convocar o músico de Hitchcock, quis justamente intensificar na sua obra esses aspectos de ansiedade e obsessão, tão presentes na parceria Hitchcock-Herrmann.

As citações e alusões estendem-se para além das referências à *mise-en-scène*. Percebemos também a recorrência de determinados motivos visuais, determinados símbolos que parecem obcecar e exercer fascínio em ambos os diretores.

Entre esses motivos visuais, destacamos, em primeiro lugar o olho ou o olhar. Em *Vertigo* esse motivo aparece logo na sequência de abertura com os créditos do filme, na qual temos *close-ups* extremos no rosto e, particularmente, nos olhos de uma mulher misteriosa. Em *Obsession*, o mesmo procedimento é observado com relação ao olhar dos personagens, enfatizando a agudeza psicológica e a penetração de seu interesse voyeurístico.

O segundo motivo visual, associado ao primeiro, é o do vórtice ou espiral. Aqui temos um símbolo que realiza a conjunção de três temas: a obsessão, a repetição, a vertigem. Em *Vertigo* temos, nos créditos iniciais, os vórtices brotando das pupilas do rosto da mulher misteriosa; a escada em espiral que sobe para o campanário da igreja e cuja altura aterroriza Scottie; e os

⁵⁹“Herrmann’s gripping intensity and harmonic ambiguity are indelibly associated with Hitchcock’s mature work (...) Herrmann pushed Hitchcock’s cinema deeper into a world of anxiety and obsession.”

movimentos circulares de câmera que ecoam o signo espiralado, também presentes no filme de De Palma. Em *Obsession*, temos o *perpetuum mobile* do girar das rodas do motor de uma balsa, a balsa da qual Courtland lançará a maleta com o dinheiro do resgate para os sequestradores de sua esposa e de sua filha.

Os exteriores e interiores de igrejas, com seus ícones religiosos, também fazem sentir sua forte presença. A igreja de *Vertigo* é o local no qual se encena o suicídio de Madeleine. No momento em que Scottie entra na igreja para impedi-la de subir as escadarias da torre, entrevemos um quadro de Jesus Cristo sendo batizado e uma pia batismal logo à frente. Um símbolo do batismo de fogo que Scottie sofrerá? Os altares e ícones religiosos evidenciam uma presença espiritual no filme e insinuam um significado expiatório ao sofrimento do herói. O mesmo se passa em *Obsession*, com os interiores da Igreja de San Mineato, intensamente iluminados com velas, as paredes com retratos representando o martírio de Jesus Cristo, do beijo de Judas à crucificação. A fachada dessa mesma igreja é reproduzida no túmulo que Courtland ergue em homenagem à esposa e à filha mortas.

A morte marca sua presença nos motivos visuais dos cemitérios e de suas lápides. Em *Vertigo*, somos assombradas pela lápide de Carlotta Valdes, antepassada de Madeleine. Em *Obsession*, chama-nos a atenção o marco do túmulo imitando a frente da igreja na qual Courtland conheceu Elizabeth e na qual encontrará o duplo da esposa, Sandra. Em ambos os filmes esses espaços exercem um papel fundamental na construção do clima de uma ameaça ou esperança além-túmulo.

Os retratos em pintura de Carlotta Valdes (em *Vertigo*) e de Elizabeth (em *Obsession*) representam a presença opressiva do espectro de figuras femininas mortas. O primeiro, exposto em um museu, é admirado por Madeleine em um estado de transe. O segundo, na parede da mansão de Courtland, é objeto do olhar obsessivo de Sandra.

Podemos afirmar, com base no conceito anteriormente apresentado por Fiorin, aplicado ao texto cinematográfico, que *Obsession* é, por assim dizer, um discurso no qual se manifesta explicitamente sua heterogeneidade, que nesse caso podemos considerar como sendo mostrada. De Palma não tem medo de citar ou aludir aos movimentos de câmera ou a composições de plano de seu grande mestre, Alfred Hitchcock. Keesey afirma:

(...) para muitos espectadores e críticos, Brian de Palma continua a ser conhecido como um mero imitador de Alfred Hitchcock, como um discípulo inferior do mestre (...). O fato é que nenhum diretor seguiu os temas e técnicas de outro diretor em seus próprios filmes de maneira tão próxima e tão repetidamente quanto De Palma fez com Hitchcock. (KEESEY, 2015, n.p.)⁶⁰

⁶⁰(...) for many viewers and critics, Brian de Palma continues to be known as a mere imitator of Alfred Hitchcock, as an inferior follower of the master (...). The fact is that no director has ever followed another director's themes and techniques in his own films as closely or as repeatedly as De Palma has done with Hitchcock.

De fato, Brian de Palma é acusado até hoje de ser um imitador barato de Hitchcock. No entanto tal fama é o resultado de uma confusão que se faz entre imitação e releitura, imitação e adaptação. Ao trabalho depalmano podemos aplicar o conceito de adaptação presente na obra de Hutcheon, que postula que o grande prazer de adaptar “(...) vem simplesmente da repetição com variação, do conforto do ritual combinado à picância da surpresa. Reconhecimento e lembrança são parte do prazer (e do risco) de experienciar uma adaptação; assim também como a mudança.”⁶¹(HUTCHEON e O’FLYNN, 2013, p. 4). De Palma não se limita a copiar Hitchcock. Em seu filme-homenagem ao mestre, podemos claramente perceber a assinatura de palmiana, o seu prazer em repetir não só as técnicas, como também os temas hitchcockianos (como veremos adiante) e adicionar seus próprios toques, inserir seu próprio discurso. Hutcheon e O’Flynn(2013), citando Horton e McDougal, diz que as adaptações podem ser vistas como possuindo uma intenção dupla: homenagear ao mesmo tempo que inveja o homenageado de maneira edipiana (HUTCHEON, 2013, p. 7). Acrescenta ainda que a adaptação pode ser vista de três pontos de vista: como entidade formal ou produto, como processo de criação e como processo de recepção (Idem, 2013, p.7-8).

Obsession pode ser enquadrado em todas essas definições. É uma entidade formal ou produto por tratar-se da transposição de uma outra obra a uma estrutura e a um contexto diversos. É um processo de criação, pois o filme é uma reinterpretação, uma recriação, uma apropriação da obra hitchcockiana. É um processo de recepção, pois se trata de um palimpsesto da obra anterior: a memória de *Vertigo* ressoa na mente dos espectadores por meio da repetição associada à variação.

As citações que De Palma faz não consistem em plágio descarado, mas antes em apropriações de uma obra e de um artista admirado, que se fazem acompanhar pelos comentários daquele que se apropria. Voloshinov indica que as citações em um texto podem seguir duas diferentes orientações. Acerca da primeira delas, Castro indica:

O estilo linear é a primeira dessas orientações. Nele, todo o esforço de apreensão da voz alheia é realizado no sentido de manter a integridade do seu discurso, delimitando-o claramente no contexto da narração, fazendo com que o teor da palavra do outro não sofra influência por parte de quem a reproduz. A individualidade de quem cita, nesse caso, fica quase que apagada, não admitindo ‘a passagem do verdadeiro ao falso, do bem ao mal’ do discurso citado, o que ressaltaria o sentido dogmático dessa forma de lidar com a voz do outro e um certo caráter de neutralidade ideológica. (CASTRO, 2009, p. 124)

Acerca da segunda, diz:

Já na segunda orientação, acontece uma elaboração mais sutil do processo de apreensão da palavra do outro que permite ao autor imprimir ao discurso citado suas réplicas e seus comentários. Esse estilo é chamado por Voloshinov de *estilo pictórico*, porque por meio dele o autor consegue atenuar ou destruir a estrutura compacta do discurso citado, diminuindo o grau de autoridade, podendo, enfim, ‘colori-lo com as suas entoações, o seu humor, a sua ironia, o seu ódio, com o seu encantamento ou o seu desprezo’. (Idem, 2009, p. 124)

⁶¹ “(...) comes simply from repetition with variation, from the comfort of ritual combined with the piquancy of surprise. Recognition and remembrance are part of the pleasure (and risk) of experiencing an adaptation; so too is change.”

De Palma, em *Obsession*, definitivamente segue um estilo pictórico. Na sua releitura de *Vertigo* podemos entrever todo o seu “encantamento” e até mesmo sua “ironia”, conforme as palavras de Voloshinov, dirigidos ao discurso hitchcockiano. De Palma trata dos mesmos temas de interesse de Hitchcock, porém sua visão sobre eles é um tanto diversa. Não obstante, permanece uma dimensão de linearidade, observada principalmente nos aspectos técnicos.

Mas em quais aspectos de *Obsession*, em comparação com *Vertigo*, podemos observar a hipertextualidade, a heterogeneidade, a pictorialidade, a variação, a recriação e a reinterpretação? Principalmente na estrutura narrativa e no modo como as diversas temáticas comuns a ambos os filmes são tratadas. Em se tratando da estrutura narrativa os dois filmes compartilham muitas semelhanças. Podemos representar o arcabouço do enredo da seguinte maneira: “Homem obcecado persegue suposta reencarnação de uma mulher amada já falecida, que aparentemente volta de entre os mortos. A resolução, no entanto, caminha para uma repetição trágica dos eventos que levaram à perda da primeira mulher”. Nos dois filmes a repetição de um evento passado da escala temporal, *odéjà vu*, é a reincidência da experiência traumática vivida pelo herói. A primeira ocorrência (morte da mulher amada) desencadeia o complexo de culpa; a segunda, repetição da primeira, é o desvelamento da realidade oculta por trás das aparências que libertará o personagem central dos fantasmas do passado.

No filme de Hitchcock a história se encaminha para um desfecho que, apesar de libertador, é trágico e amargo. Scottie perde tanto o simulacro feminino que é objeto de suas fantasias, quanto a possibilidade de se relacionar com uma mulher real, Judy, que se lança da torre da igreja. Na releitura de De Palma temos uma espécie de redenção do passado por meio de um desfecho completamente diferente, que no último momento afasta a tragédia e sobe às raias da apoteose. Courtland recupera a filha, Amy, que na verdade não havia morrido no acidente, mas se fizera passar por Sandra. Podemos compilar os temas retratados nos dois filmes da seguinte forma: paixão obsessiva, perda da mulher amada, complexo de culpa, retorno da mulher desejada de entre os mortos, possessão ou reencarnação, duplo, projeção da imagem da mulher idealizada em uma segunda figura feminina, *déjà vu*. Em *Vertigo*, tanto a mulher original a qual o protagonista ama e da qual anseia o retorno, como o duplo, a duplicata da mulher amada, são simulacros. Na primeira vez Scottie persegue Madeleine, que na verdade não é a esposa investigada e sim uma atriz representando o papel da verdadeira esposa. A mulher por quem Scottie se apaixonara na verdade não existe. Mas ao descobrir o duplo (Judy, a própria atriz de rosto limpo, fora do papel de Madeleine), Scottie tenta trazer de volta dos mortos esse simulacro, sem saber que desde o início Madeleine não era mais que uma imitação. Ele consegue por um momento “ressuscitar” a amada, porém a verdade vem à tona. Scottie finalmente descobre que Madeleine era apenas um papel representado por Judy. Esta, remoída pela culpa, se joga definitivamente da torre da igreja. Em *Vertigo*, as ilusões, as fantasias, não resistem aos golpes fatais da realidade.

VELHO, Guilherme Gonçalves. *Um corpo que cai e Trágica obsessão: diálogos cinematográficos*, 2018, p. 299-308.

Courtland, em *Obsession*, projeta a imagem de Elizabeth na figura de Sandra. O que ele perdeu no acidente não foi o mero simulacro de uma mulher e sim a própria esposa o que acentua em muito a tragédia. O duplo da mulher é a própria filha de Courtland, por quem ele se apaixona sem saber que é sua filha. No entanto o desfecho se encaminha para o reconhecimento entre os dois, e, em troca de uma duplicata de Elizabeth, Courtland recebe a própria filha novamente “de entre os mortos”.

Devemos dar especial atenção ao tema da idealização da figura feminina presente nos dois filmes. Scottie persegue freneticamente a imagem de uma mulher morta que nunca existiu. Para Courtland, no entanto, a morte da esposa se configura em uma perda muito real. Entretanto, até mesmo Elizabeth é uma figura idealizada e Courtland a tenta reconstruir obsessivamente a partir de Sandra/Amy. No roteiro de Paul Schrader, originalmente intitulado *Déjà Vu*, lê-se a descrição da personagem de Elizabeth:

ELIZABETH COURTLAND, vinte e oito anos, é como a Madonna da qual certa vez fez um esboço – pura, distante, quase boa demais para esse mundo. Ela não é realmente essas coisas, claro, mas os homens encontram nela um símbolo – o ícone – da Beleza a qual aspiram, e ela está contente em deixar esse ser seu papel na vida. (SCHRADER, p. 4)⁶²

Schrader compara Elizabeth com a imagem de uma “Madonna”, um ícone da beleza que atrai os olhares masculinos, uma figura pura, distante, quase boa demais para o mundo real. O roteirista enquadra-a em um mundo platônico, um mundo de ideias e ideais perfeitos. Sandra, em seu primeiro encontro com Courtland, na igreja de San Mineato, não coincidentemente realiza um trabalho preparatório para a restauração de um dos painéis nas paredes, uma representação da Madonna pelo pintor renascentista italiano Bernardo Daddi (1280-1348). Elizabeth é o ícone sagrado a ser restaurado pelos esforços tanto de Courtland como de Sandra. Em outra cena, Sandra recita para Courtland um fragmento do *Soneto XXI*, da *Vita Nuova*, de Dante Alighieri (1265-1321): “Não devereis jamais, senão na morte, /olvidar a que é morta, vossa amada’/Assim fala minh’alma; e então suspira” (ALIGHIERI, 1996, p. 309)⁶³. Essa citação ao poeta florentino ilustra a devoção de ambos os personagens, tanto Courtland, o viúvo, como de Sandra/Amy, a órfã, pela figura da esposa/mãe Elizabeth, que foi visivelmente inspirada na Beatriz de Dante. O estilo pictórico empreendido por Brian de Palma pode ser ainda associado ao conceito de discurso indireto analisador de expressão (DIAE). Para Voloshinov, o estilo pictórico de citação está associado ao discurso indireto. Este, por sua vez, pode se dividir em duas variantes. A primeira delas é o

⁶²ELIZABETH COURTLAND, twenty-eight, is like the Madonna she once sketched – pure, distant, almost too good for this world. She really isn’t these things, of course, but men find in her the symbol – the icon – of the Beauty they aspire to, and she is content to let this be her role in life.

⁶³“Voi non dovreste mai, se non per morte, /la vostra donna, ch’è morta, obliare’/Così disse ‘l meo core, e poi sospira” (ALIGHIERI, 1996, p. 308)

discurso indireto analisador de conteúdo (DIAC). A segunda, o já citado DIAE (CASTRO, 2009, p. 125).

O DIAC é a modalidade que elimina da fala citada qualquer registro da maneira de dizer daquele que está sendo citado, restringindo-se ao tema tratado por aquele a quem cita. (Idem, 2009, p. 125-6). O DIAE, por meio de efeitos pictóricos, vai além da preocupação com o conteúdo ou tema do discurso citado, reproduz a maneira de dizer do outro, absorve a fala do outro (Idem, 2009, p. 126). De Palma não se preocupa somente com a temática hitchcockiana ou com a estrutura narrativa filmada, mas também absorve, por meio da citação, o estilo de fazer cinema de Hitchcock, porém transfigura esses temas e esse estilo, imprimindo uma marca própria à sua obra. *Obsession* é muito mais que um conjunto de referências intertextuais a *Vertigo* de Hitchcock, ou que uma imitação barata e destituída de originalidade, é um hipertexto que modifica e transfigura a obra na qual se baseia, por meio de um estilo pictórico que não apenas cita, mas também ressignifica o discurso hitchcockiano. Aliado a esses aspectos podemos unir o conceito de discurso indireto analisador de expressão, pois a *mise-en-scène* de De Palma absorve em grande medida o estilo de filmar do próprio Hitchcock. *Obsession* é uma resposta a *Vertigo*, a ligação entre as duas obras se estabelece em um intenso diálogo. O filme de Hitchcock narra a patética jornada de um herói iludido por uma miragem feminina, o seu calvário e sua libertação pelo choque brutal com a realidade. A reinterpretação/recriação realizada por De Palma em sua adaptação é a tragédia real de um homem que enfrenta o luto, a culpa e a iminente repetição trágica dos eventos passados, porém alcança a redenção. Trata-se de um jogo complexo de citações, alusões e releituras. Esse jogo evidencia uma heterogeneidade do discurso de De Palma, que é mostrada, pois De Palma não teme mostrar suas origens e evidenciar sua adoração por Hitchcock. Por fim, pode-se afirmar que *Obsession* é um duplo cinematográfico de *Vertigo*. Oliveira (2015) diz, acerca do filme de Hitchcock:

Vertigo, tem sido ao longo de décadas objeto recorrente de revisões, *remakes*, plágios, reprises (...) *Vertigo* é um filme cujo próprio enredo já é pautado na repetição, no retorno de uma imagem que obceca – a imagem da mulher que fascina a personagem de James Stewart. (OLIVEIRA, 2015, p. 1)

E acerca do fascínio exercido pela obra de Hitchcock no geral: “As imagens de Hitchcock (...) parecem naturalmente destinadas à repetição, ao eterno retorno. São imagens que voltam – tanto no interior da própria obra de Hitchcock (...) quanto nas obras de outros artistas.” (Idem, 2015, p. 1).

Ao que parece, De Palma, à semelhança de Courtland, estava destinado a ser um agente e um objeto dessa repetição, desses eternos retorno e obsessão, com seu *remake* de *Vertigo* que, ao mesmo tempo em que repete a história, a transfigura, a renova e a ressignifica, assim como Sandra/Amy, é a imagem aperfeiçoada e conclusiva de sua mãe, Elizabeth, em *Obsession*.

Referências

- ALIGHIERI, D. *Lírica*. Trad. Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Papirus, 2006.
- CARVALHAL, T. Intertextualidade: a migração de um conceito. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, n. 9, p. 125-136, 2006.
- CASTRO, G. Formas sintáticas da enunciação: o problema do discurso citado no Círculo de Bakhtin. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin e o Círculo*. São Paulo: Contexto, 2009.
- FIORIN, J. L. O romance e a representação da heterogeneidade constitutiva. In: FARACO, C.A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. (Orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: UFPR, 1996.
- HENRIQUES, C. A. Dolly-zoom: um efeito vertiginoso. Disponível em: <www.colorizemedia.com/detalhe_noticia.php?pag=369>. Acesso em: 27 out. 2018.
- HUTCHEON, L.; O'FLYNN S. *A theory of adaptation*. London and New York: Routledge, 2013.
- KEESEY, D. *Brian de Palma's split screen: a life in film*. Jackson: University Press of Mississippi, 2015.
- MOGG, K. Hitchcock's literary sources. In: LEITCH, T.; POAGUE, L. (Eds.). *A companion to Alfred Hitchcock*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011.
- OLIVEIRA Jr., L. C. G. Vertigo: a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno. Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- SCHRADER, P. DéjàVu. Disponível em: <<https://cinephiliabeyond.org/obsession-de-palma-stepped-hitchcocks-shadow/>>. Acesso em: 27 out. 2018.
- STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Revista Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, 2006.
- SULLIVAN, J. Hitchcock and music. In: LEITCH, T.; POAGUE, L. (Eds.). *A companion to Alfred Hitchcock*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011.
- TRÁGICA OBSESSÃO. Direção: Brian de Palma, Produção: Harry N. Blum, Robert S. Bremson, George Litto. Columbia Pictures, 1976, 1 DVD.
- UM CORPO QUE CAI. Direção: Alfred Hitchcock, Produção: Alfred Hitchcock, Herbert Colerman. Universal Pictures, 1958, 1 DVD.

O FIGURINO EM *SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO*, DE MICHAEL HOFFMAN

Autor: João Carlos dos Passos (UNIANDRADE)

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

RESUMO: A presente pesquisa objetiva discutir a criação do figurino na adaptação fílmica *Sonho de uma noite de verão* (1999), dirigida por Michael Hoffman, baseada no texto homônimo escrito por Shakespeare no final do século XVI. Como nesse filme a narrativa dramática de Shakespeare foi transposta para o século XIX, a idealização do figurino segue padrões estabelecidos nesse contexto histórico-social. Assim, os nobres vestem trajes da classe alta do período vitoriano; as indumentárias dos rústicos artesãos lembram o vestuário da classe menos privilegiada do mesmo período; e os personagens Muro, Leão e Luar, representados pelo corpo dos atores artesãos na peça dentro da peça, portam figurinos descritos em suas falas no texto de Shakespeare. As roupas das fadas, por sua vez, aludem à hierarquização existente no reino dos seres elementais da floresta. A representação do figurino dos personagens no filme de Hoffmann revela não somente o período histórico em que eles estão inseridos, mas também a rígida divisão em classes sociais que continuava a imperar no século XIX. Para a análise das especificidades dos figurinos serão utilizadas perspectivas teóricas de Patrice Pavis e de outros críticos contemporâneos.

Palavras-chave: Shakespeare; *Sonho de uma noite de verão*; Figurinos; Figurinos alegóricos.

Introdução

A peça *Sonho de uma noite de verão*, escrita por Shakespeare no final do século XVI, dramatiza a multiplicidade das formas de amor, “tais como a paixão, o erotismo, o desejo, a empolgação, os desvarios e as crueldades de nossos envolvimento emocional e sexual e, ainda, o amor dos artesãos pela arte de encenação teatral” (CAMATI, 2009, p. 291). A presente pesquisa objetiva discutir a criação dos figurinos na adaptação fílmica homônima, dirigida por Michael Hoffman em 1999. Sabemos muito pouco a respeito dos figurinos no teatro de Shakespeare. Excepcionalmente, em *Sonho de uma noite de verão*, alguns detalhes sobre os figurinos das personagens Muro, Leão e Luar são descritos nas falas dos atores artesãos que interpretam essas figuras alegóricas.

O figurino é um elemento importante nas representações teatrais e fílmicas, assim sendo é de suma importância compreender o conceito de figurino e a função que o mesmo exerce. Segundo Patrice Pavis, no momento em que um personagem aparece em cena, a vestimenta converte-se em figurino que, por muito tempo exerceu “o simples papel de caracterizador encarregado de vestir o ator de acordo com a verossimilhança de uma condição ou de uma situação” (PAVIS, 1999, p. 168). No entanto, na contemporaneidade, além de revelar o período histórico e a classe social em que as personagens estão inseridas, “o figurino tem papel cada vez mais importante e variado, tornando-se verdadeiramente ‘a segunda pele do ator’” (PAVIS, 1999, p. 168), visto que “o figurino é tão vestido pelo corpo quanto o corpo é vestido pelo figurino. O ator ajusta sua

personagem, afina sua subpartitura ao experimentar seu figurino: um ajuda o outro a encontrar sua identidade [...]” (PAVIS, 2003, p. 164).

Ainda de acordo com Pavis, “hoje, na representação, o figurino conquista um lugar muito mais ambicioso, multiplica suas funções e se integra ao trabalho de conjunto em cima dos significados cênicos” (PAVIS, 1999, p. 168). Entre as diversas modalidades de vestuário, destaca-se o figurino alegórico como parte dessa composição de múltiplos significados, sendo que este “é um processo de articulação de metáforas” (PAIVA, 2015, p. 110). Com isso, as representações tornam-se metafóricas, expressando os pensamentos e até mesmo sentimentos através da encenação que o ator realiza. Nesta perspectiva, como já foi dito acima, destacam-se as alegorias descritas abreviadamente na obra de Shakespeare, o Asno, o Muro, o Leão e o Luar. Na adaptação fílmica *Sonho de uma noite de verão* de Michael Hoffman (1999) as performances destes personagens são absolutamente metafóricas, uma vez que, o Muro não é definitivamente um muro material, mas sim um personagem que o interpreta, e o mesmo acontece com os outros intérpretes.

A seguir, serão abordadas as especificidades da indumentária dos nobres, dos atores artesãos e das figuras alegóricas do filme de Michael Hoffmann. Inicialmente, analisaremos o figurino dos nobres que segue os padrões, estabelecidos na era vitoriana, para o vestuário da classe alta.

O figurino dos nobres inspirado no vestuário da era vitoriana

No período vitoriano (1837 a 1901), que abrange o século XIX, a divisão em classes sociais continuava rígida, porém a produção de roupas em escala industrial determinou algumas mudanças. É importante ressaltar que a era vitoriana foi marcada pelo reinado da Rainha Vitória que “[...] reinou sobre a Inglaterra, no século XIX, durante 63 anos, de junho de 1837 a janeiro de 1901 (SANTANA, 2006, s/p). A rainha governou com passividade, fazendo com que o país prosperasse através do comércio e industrialização, ressurgindo assim, uma sociedade desenvolvida e ilustrada. Por isso, historiadores afirmam que, além de a rainha ter influenciado positivamente no desenvolvimento social, a mesma também foi referência de moda:

[...] a Revolução Industrial, que começou no Reino Unido no século XIX, revolucionou totalmente os meios de fabricação de roupas. Até então, os tecidos e as roupas eram produzidos manualmente, e por meios artesanais. A criação das máquinas de fiar na década de 1760, por britânicos foi uma das bases da Revolução Industrial. Com elas passou a ser possível fabricar tecido usando pouca mão de obra. (ORSI, CARMO, 2015, p. 03)

Por conseguinte, a produção de vestimentas tornou-se de fácil acesso a todos os meios sociais, sendo a rainha Vitória, um modelo para todas as mulheres da época. Na sequência seguem duas imagens que retratam vestimentas femininas (figura 1) e masculinas (figura 2) da época:

PASSOS, João Carlos dos. O figurino em *Sonho de uma noite de verão*, de Michael Hoffman, 2018, p. 309-318.



Figura 1 – Vestimentas femininas da época vitoriana. Fonte: NÚCLEO C, 2018.



Fig. 2 – Trajes masculinos da época vitoriana. NÚCLEO C, 2018.

As roupas femininas exibiam cores claras, em tons pastel ou amarronzados, prevalecendo a estética extravagante. O uso do espartilho feito pelas mulheres era um acessório essencial na vestimenta, no entanto, o mesmo prejudicava não só a coluna, como os órgãos internos, pois impossibilitavam que as moças respirassem profundamente. Os trajes masculinos eram baseados nas vestimentas do Príncipe Albert, fazendo parte do figurino, um casaco que se denominava como veston, paletot, peel ou *bucksain*, seu nome dependia inteiramente do material do qual era feito. De acompanhamento, estavam a calça e o colete, que eram confeccionados do mesmo tecido.

Deste modo, a elegância da época girava em torno das figuras da realeza e, como o enredo da peça de Shakespeare foi transposta para o século XIX por Michael Hoffman, o figurino dos nobres na adaptação fílmica é baseado nos trajes da classe alta da era vitoriana. As vestes das mulheres da classe social palaciana são compostas por belos vestidos, acessórios e chapéus com adereços. Os homens também finos e elegantes trajam combinações de calças, paletós, gravatas, chapéus e sapatos reluzentes.

O vestuário das mulheres era composto de vestidos até as canelas, mais adornados, brilhantes e embelezados do que os que no Império, a forma cilíndrica passou para uma forma mais cônica, os ombros e os decotes eram mais altos e as mangas tornaram-se compridas e justas ao pulso. [...] Para os homens, a casimira – tecido que pode ser bem esticado e bem moldado –, tornou-se febre entre os alfaiates ingleses. Esse tecido e as roupas ajustadas ao corpo tornaram essência para a elegância [...]. (ORSI, CARMO, 2015, p. 05)

No filme de Hoffman (Figura 3), vislumbram-se os vestuários luxuosos usados, pelos casais da nobreza, Hérnia e Lisandro e Helena e Demétrio no casamento do duque Teseu, estes típicos da classe social alta da era vitoriana.



Figura 3 – Representação da classe social dos jovens casais de amantes por meio de figurinos do século XIX. Fonte: SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO, 1999.

Os figurinos dos artesãos, artistas que ensaiam a peça dentro da peça, intitulada *A mui lamentável comédia e cruelíssima morte de Píramo e Tisbe*, apresentam roupas simples e de aparência desgastada. A adaptação fílmica (1999) coloca em destaque um artesão ator chamado Bottom, que posteriormente é transmutado para a forma de Asno. O mesmo traja roupas simples, mas ao mesmo tempo estas são diferenciadas em cores, se destacando dos demais por apresentar vestimentas mais claras, chapéu branco, bengala, gravata borboleta e sapatos de duas cores, típicas da figura do *dandy*. O personagem Bottom também se distingue pela sua personalidade esperta e sentido aguçado, respeitado e admirado pelos seus pares.



Figura 4 – Figurinos dos atores artesãos inspirados no vestuário da classe menos privilegiada na época vitoriana. Fonte: SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO, 1999.



Figura 5 – O figurino extravagante de Bottom. Fonte: SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO, 1999.

Figurinos alegóricos no filme de Hoffman

No decorrer do enredo da peça de Shakespeare, Bottom é a figura que transitará no mundo real e também no mundo fantástico das fadas onde é transformado em asno por uma magia lançada por Puck, personagem do mundo fantástico. Na primeira cena do terceiro ato do texto de Shakespeare, ambientada na floresta onde os atores artesãos ensaiam a peça, compreende-se que Bottom tornou-se um Asno:

(Entram Puck e Bobina, este com a cabeça de burro)

[...]

QUINA Que monstro! Que horror! É assombração! Todo mundo reza e dá no pé! Fugam! Socorro!
(Saem Quina, Justinho, Sanfona, Bicudo e Fominha.)

[...]

BOBINA Por que fugiram? Isso é uma safadeza deles para me assustar.
(Entra Bicudo.)

BICUDO Bobina, você está diferente! O que é isso que eu estou vendo em você?

BOBINA O que é que você está vendo? Só podia ser a sua cabeça de burro, ora essa.
(Sai Bicudo.)

(Entra Quina.)

QUINA Deus que o abençoe, Bobina! Você está transmutado! (SHAKESPEARE, 2004, p. 57-58)

Percebe-se que, inicialmente, Bottom (Bobina, na tradução de Barbara Heliodora) mostra dificuldade em entender que havia sido transmutado em um asno, por isso, continuou a sua atuação

PASSOS, João Carlos dos. O figurino em *Sonho de uma noite de verão*, de Michael Hoffman, 2018, p. 309-318.

no ensaio, ignorando os comentários dos colegas quando referiam-se à sua aparência. A autoconfiança de que há somente beleza em seu ser, é mais uma característica da personalidade egocêntrica de Bottom.

No filme de Hoffman, Bobina enquanto asno, ao invés de portar uma cabeça de asno como em alguns outros filmes, têm apenas longas orelhas e pêlos faciais espessos (Figura 6).



Figura 6 – Bobina metamorfoseado em Asno. Fonte: SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO, 1999.

Outro personagem alegórico que se destaca é o Muro, representado pelo ator Bicudo, um funileiro, que traz a ideia de pilar de sustentação durante a peça. O Muro tem a função de separar os dois amantes Píramo e Tísbe, que se comunicam através de uma fresta representada pelas mãos do ator Bicudo, como ele mesmo revela na peça dentro da peça, na primeira cena do quinto ato do texto de Shakespeare:

MURO Neste interlúdio acontece, aqui juro,
Que eu, Bicudo, represento o Muro.
E este Muro que eu sou, fiquem sabendo,
Tinha uma fresta ou buraquinho horrendo
Por onde Píramo e Tísbe, amantes,
Vinham sempre falar por uns instantes.
A pedra e a argamassa que eu aperto
São provas de que eu sou um Muro certo;
E esta frestinha aqui é o lugar
Onde os mortais amantes vão falar.
(SHAKESPEARE, 2004, p. 107)

No filme de Hoffman, seu figurino compõe-se de roupas simples dos trabalhadores, adornadas de cortinas pintadas com traços de pedras sobrepostas e desenho de folhas. Em sua cabeça, o ator artesão usa um chapéu com formato de coluna.



Figura 7 – Muro: o figurino alegórico de Bicudo. Fonte: SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO, 1999.

O terceiro personagem da classe trabalhadora, Justinho, apresenta alegorias inusitadas, interpretando um animal felino. No filme de Hoffman, seu figurino foi composto e elaborado com uma pele de animal e uma cabeça com a boca aberta, possibilitando que os espectadores vissem a face do ator.



Figura 8 – Leão: figurino alegórico de Justinho. Fonte: SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO, 1999.

Para elaboração da cabeça foram usados materiais que representavam os dentes do animal, no entanto, para que a alegoria não colocasse medo na plateia, houve a necessidade de o personagem falar e mostrar o rosto, conforme adverte o próprio personagem na peça dentro da peça na primeira cena do quinto ato do texto de Shakespeare:

LEÃO Senhoras, cujos corações tem medo
De um monstro de um ratinho pelo chão,
É possível que tremam e sacudam
Quando rugir este Leão selvagem.
Mas eu sou só Justinho, o marceneiro,
Nem leão, nem leoa, a sua mãe.
Se eu fosse um leão mesmo, fera brava,

PASSOS, João Carlos dos. O figurino em *Sonho de uma noite de verão*, de Michael Hoffman, 2018, p. 309-318.

Vivo desse lugar não escapava. (SHAKESPEARE, 2004, p. 111)

Por fim, o último personagem alegórico descrito no texto de Shakespeare é o Luar encarnado por Fominha, um alfaiate. Tal personagem foi necessário, pois na noite em que a peça sobre Píramo e Tisbe foi apresentada, havia luar. Para representá-lo, os atores artesãos utilizaram-se de uma lanterna acesa que Fominha segurava, dizendo:

LUA Esta lanterna são os cornos da Lua...
[...]
LUA Esta lanterna são os cornos da Lua,
E eu 'stou parecendo o homem dela.
[...]
Só o que tenho que dizer é que a lanterna é a Lua,
que eu sou o homem da lua, que estes gravetos são meus gravetos
e que este cachorro é meu cachorro.
(SHAKESPEARE, 2004, p. 111-112)

Os figurinos das fadas

Os figurinos dos seres da floresta geralmente são representações materiais de pinturas de fadas e elfos do período romântico e vitoriano. No entanto, no filme de Hoffman, as roupas dos seres do reino das fadas também aludem à hierarquização da sociedade. A rainha das fadas, Titânia, se apresenta com vestidos luxuosos e coroa de ouro (Figura 9), já as fadas de sua corte são representadas com vestes mais simples. Os figurinos de Titânia denotam sua posição social no reino das fadas:



Figura 9 – A posição social de Titânia expressa por meio do figurino. Fonte: SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO, 1999.

Os detalhes de todos os figurinos da versão do filme foram elaborados para que todos possam perceber a hierarquização de uma sociedade, seja ela no mundo dos homens, ou no mundo dos seres da mitologia. Além disso, os figurinos também são importantes vetores na caracterização

das personagens. A partir dessa premissa, é válido ressaltar que essa perspectiva vai de encontro com as ideias de Pavis:

[...] o figurino só tem sentido para e sobre um organismo vivo; ele não é apenas, para o ator, um ornamento e uma embalagem exterior, é uma relação com o corpo; ora serve o corpo adaptando-se ao gesto, à marcação, à postura do ator, ora, enclausura o corpo submetendo-o ao peso dos materiais e das formas [...]. (PAVIS, 1999, p.169)

Portanto, toda relação de figurino está interligada à interpretação dos personagens, uma vez que é um trabalho conjunto que ajudará a explicitar ao público a ideia central que a obra deseja transmitir.

Considerações finais

O presente estudo buscou analisar o figurino dos nobres, dos artesãos atores e dos seres do reino das fadas retratados na versão fílmica de *Sonho de uma noite de verão* (1999), de Michael Hoffmann. Assim, o filme permitiu ao público vislumbrar as condições sociais e culturais, propiciando um mergulho de volta ao passado.

Sendo assim, a roupa é definida como simbolização social, representação de uma classe e hierarquização, visto que, mesmo quando se tratava dos atores artesãos, o personagem Bottom era destaque, dando a entender que ele era o ator-protagonista da companhia de teatro. A distinção também ocorre no reino dos seres da floresta, uma vez que na versão fílmica, a rainha Titânia usa roupas que indicam sua posição social.

Foi mostrado que o figurino do filme de Hoffman não somente remete à hierarquia que regia a época, mas também oferece traços distintivos na caracterização das personagens. Entretanto, o enfoque principal desta investigação foi embasado nas breves descrições feitas por Shakespeare, referentes aos personagens alegóricos da peça, entre eles, Muro, Leão e Luar. Os figurinos alegóricos dos atores artesãos indicam que eles não tinham recursos para uma grande produção e que, por isso, utilizavam-se de seus próprios corpos e de alguns acessórios para atingir seus objetivos.

Referências

- BRANDÃO, A. Uma história de roupas e de moda para a história da arte. Modos. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n. 1, p. 40-55, jan. 2017. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/728>. Acesso em: 28 abr. 2018
- BRANDINI, V. *Moda, Comunicação e modernidade no século XIX. A fabricação sociocultural da imagem pública pela moda na era da industrialização*. Interin, v. 6, n. 2, 2008.

- CAMATI, A. S. Sonho de uma noite de verão no cinema: travessias e transações intermediárias. *Revista da Anpoll, Multimodalidade e intermedialidade: abordagens linguísticas e literárias*, n. 27, p. 289-312, jan./jun. 2009.
- NÚCLEO C. Era Vitoriana - Linguagem visual, cores e formas. Disponível em: <http://trabalhosnc.blogspot.com/2013/04/04-era-vitoriana-linguagem-visualcores>. Acesso em 30 out. 2018.
- ORSI, V; CARMO, L. *Reflexões sobre o léxico e a moda do século XIX. Moda documentada: museu, memória e designer*. p. 3-5 São Paulo. 2015.
- PAIVA, D, O. Sonho de uma noite de verão: mimese, imaginação e alegorias no teatro shakespeariano. *Revista Outras Fronteiras*, Cuiabá – MT, vol. 2, n. 2, jul/dez, 2015.
- PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SANTANA, A. L. Era vitoriana. Disponível em: <https://www.infoescola.com/historia/era-vitoriana/>. Acesso em: 24 abr. 2018.
- SHAKESPEARE, W. *Sonho de uma noite de verão*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.
- SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO. Direção de Michael Hofmann. Itália, Reino Unido e Estados Unidos, 1999; son.

LITERATURA LATINO-AMERICA: PERSPECTIVA LOCALISTA E O FANTASTICO EM A GUERRA NO BOM FIM DE MOACYR SCLiar

Autora: Leni Dias Fabri (UNIANDRADE)

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

RESUMO: Este ensaio analisa a obra literária *A Guerra no Bom fim*, do escritor brasileiro filho de imigrantes judeus, o gaúcho Moacyr Scliar em seu aspecto de novela localista com viés no gênero fantástico. *Guerra no Bom Fim* utiliza-se do espaço do bairro do Bom Fim, reduto judaico na capital do Rio Grande do Sul, para situar uma família de imigrantes, onde o menino Joel, chamado de capitão, e que no período da Segunda Guerra Mundial, luta junto com a sua família para se adaptar a uma sociedade que não é a sua. As colônias de veraneio, em especial Capão da Canoa, são cenários de guerra e aparecem como símbolo da resistência a tirania, ao fascismo e obediência e luta. Joel constrói dentro dessa dualidade entre realidade e alienação uma nova, onde o menino do Bonfim na luta contra o nazismo foi um sonho impossível. A metamorfose entre realidade e imaginação, Scliar ficcionaliza o espaço urbano da capital gaúcha, sua cultura, seus costumes. Sua identificação com a fantasia não a torna menos realista numa época em que as utopias se multiplicam.

Palavras chave: Localismo. Fantástico. Memória. Intertextualidade.

Introdução

O presente artigo concentra-se na sociedade contemporânea que é caracterizada pela “desterritorialização da cultura”, a mestiçagem cultural ao que Canclini chama de “culturas híbridas”, ou seja, à transfiguração das grandes identidades em identificações efêmeras, em um contexto em que os avanços das tecnologias, os fluxos migratórios e os mercados globais passam a afetar de forma mais intensa as expressões culturais. (CANCLINI, 2015, p 28).

Segundo Domenico de Masi, em conexão com Darcy Ribeiro, em referência as matizes da cultura brasileira na modernidade,

Podemos dizer que a cultura brasileira tem quatro matizes: a indígena, da qual adquire a propensão ao ócio criativo, visto não como preguiça ou indolência, mas como inclinação à estética, à lentidão, à benevolência, ao ritual, à tolerância, à antropofagia entendida como disposição para metabolizar culturas externas: a portuguesa, da qual os brasileiros adquirem a propensão a viajar, ao jeitinho, à desenvoltura; a africana, de onde extraem sua musicalidade e seu sincretismo; a mundial (alemã, italiana, polonesa, judaica, etc.), da qual extraem o espírito de abertura, a solidariedade, o internacionalismo, a interculturalidade. (MASI, 2015, p.27).

Winck defende que quanto mais complexa é uma dada sociedade, mais complexos e diversificados serão os indivíduos e grupos de indivíduos que a constituem. O processo que permite a diferenciação social desses indivíduos e grupos dentre as diversas sociedades pode ser compreendido por meio da identidade cultural (WINCK, 2017, p.23).

Os autores citados demonstram que a nossa identidade está sempre sendo construída em camadas num processo cumulativo do qual ele é herdeiro e reflete o conhecimento e a experiência pelas numerosas gerações anteriores

Há uma clara identidade latino-americana constituída por fatores, históricos linguísticos, de interesses compartilhados e por sobre tudo por uma grande mestiçagem de culturas que dão a região uma particular identidade no conceito internacional. Para a nossa identidade há um ponto de partida e não há uma meta final. (IGLESIAS, 2016, p.60).

Nélida Piñon aponta que a identidade cultural do povo latino-americano assim se define: “ancorados nesse continente, somos tantos e todos ao mesmo tempo polissêmicos e solitários, unos e fragmentados, um conjunto que confirma o caos do sangue e da memória.” (PIÑON, 2016, p.96).

A identidade cultural latino-americana se constrói a partir da integração entre o passado e o presente, entre o moderno e o histórico, sendo a literatura influenciada e influenciadora da história. É possível deslocar para este assunto, a expressão de Antonio Cândido (2000) sobre a dialética do local e do cosmopolitismo, em seu ensaio literatura e sociedade, que aponta uma integração entre as duas tendências acerca da vida cultural brasileira.

Ainda não podemos dizer que as literaturas latino-americana e brasileira se afirmaram mundialmente, mas facilmente se reconhece que os autores do continente são interpretados como brilhantes ficcionistas, quando através do localismo concentram-se e inserem na literatura mundial as suas nações. Nesse contexto apresentam-se Juan Rulfo, pelo México e os brasileiros Guimarães Rosa, Jorge Amado e Moacyr Scliar.

Moacyr Scliar na obra *A Guerra no Bom Fim* e em sua extensa produção literária encontrou a maneira de se auto-representar na sociedade brasileira em um período ditatorial que tomava a América Latina, com a urbanização dos centros populacionais, tendo Porto Alegre capital do Rio Grande do Sul como palco para a representação do “povo brasileiro”.

O que torna original a cultura brasileira é a lógica do acasalamento e da mistura, a recusa da pureza e do exclusivismo. É essa lógica da relação que junta a casa com a rua, este mundo com o outro, o antigo com o moderno, a ideologia individualista com os laços de família. Faz parte dessa cultura a indecisão com traços bem visíveis. A diversidade cultural do Brasil não é irreduzível, ao contrário, uma sociedade de perfil múltiplo como a brasileira possivelmente está entre as mais aptas a enfrentar a modernidade.

Scliar Amado Guimarães, os localistas fantásticos

A literatura brasileira está hoje entre as mais difundidas no mundo. Foi no espaço literário, mais que na filosofia ou nas ciências humanas que a sociedade aqui desenvolvida pode chegar a uma visão original sobre a sua própria cultura. Poetas, romancistas e ensaístas enfrentaram-se com a necessidade de forjar uma visão nova que correspondesse à novidade absoluta de um país em formação. Talento, tenacidade e audácia produziram um legado literário de categoria excepcional.

FABRI, Leni Dias. Literatura latino-americana: perspectiva localista e o fantástico em *A Guerra no Bom Fim*, de Moacyr Scliar, 2018, p. 319-332.

Romances históricos e interesses pela história muitas vezes convivem nos anos 70 e oitenta, com outra tendência bastante forte: o interesse renovado pela identidade nacional. Não resta dúvida quanto ao fato de que o aparecimento massivo e o sucesso devastador da literatura latino-americana também revelam a conscientização de todo um continente que procura assenhorar-se de seu espaço cultural no mundo.

A produção do escritor brasileiro Moacyr Scliar acerca do Rio Grande do Sul caracteriza o localismo-representando, portanto uma porção do Brasil - mas também um pedaço da América. A obra de Scliar, assim como Rulfo, Guimarães Rosa e Jorge Amado pode ser estudada como a síntese de um local que representa a união de um todo com suas partes em uma relação bastante complexa, mas extremamente rica.

Alguns autores, como Lígia Chiappini (2002) ainda defendem o uso do termo "regionalismo" enquanto outros como Paulo Moreira, preferem adotar o conceito de "localismo" porque segundo ele, "localismo" me permite integrar a minha reflexão à ficção centrada em um olhar atento e amoroso a ambientes urbanos e inclusive metropolitanos."

Moreira sugere que

Chamemos de localismo a esse compromisso literário de uma vida com regiões específicas do Mississipi, por parte de Faulkner, de Jalisco, por parte de Rulfo, e de Minas Gerais, por parte de Guimarães Rosa. No caso, trata-se de um compromisso com regiões inequivocamente rurais e subdesenvolvidas localizadas nas margens de sub-regiões marginais, dentro de regiões marginais na expansão capitalista nas Américas. Nesse caso particular de localismo rural, o regionalismo era uma tradição literária estabelecida à qual os três escritores respondiam com independência criativa e crítica, enquanto dialogavam com outras tradições, nacionais, internacionais e linguísticas. (MOREIRA, 2012, p. 21).

Moacyr Scliar ao desenvolver a trama ficcional em *A Guerra no Bom Fim* utiliza-se do localismo defendido por Paulo Moreira, escolhendo a cidade de Porto Alegre em período de urbanização e o bairro do Bom Fim, reduto de imigrantes judeus, onde colocou Joel, o protagonista das batalhas que invocando a defesa da nação e com vigor, destemor e inteligência venceram os nazistas, em sua beligerância e domínio, pretendiam tomar o Brasil e daqui tomar toda a América.

No final dos anos 1960, Tzvetan Todorov se destaca por promover e introduzir o "vilão literário da modernidade", que é a literatura de modalidade fantástica, da mesma forma que fez Mikhail Bakhtin, com seu resgate do modo carnavalesco, assim como Northrop Frye, com a legitimação do modo romanesco, de grande importância para a tradição literária (CESARANI, 2006, p.7).

Muitos outros vieram na trilha de Todorov, com a efervescência de estudos na Europa e América no século XX, como

Publicações de ensaios, congressos, propostas de teorizações, traduções, e compilações de antologias, publicações de romances e contos fantásticos de diversos autores, com repêchages de

FABRI, Leni Dias. Literatura latino-americana: perspectiva localista e o fantástico em *A Guerra no Bom Fim*, de Moacyr Scliar, 2018, p. 319-332.

obras menores e até então pouco observadas das mais variadas tradições literárias – de Hoffmann a Gautier, de Nodier a Maupassant, de Dickens a Henry James, de Max Beerbohn a Vernon Lee, a tantos outros ainda. (CESERANI, 2006, p. 7).

Nas páginas da crítica é evidente que o “fantástico” é usado como uma grande categoria geral e como sinônimo de “irrealidade”, “ficção” ou “imaginário”. O romancista americano John Bart, em uma fuga espirituosa, declara que apesar de o fantástico ser usado como uma grande categoria geral e como sinônimo de muita coisa, “a realidade é um lugar agradável para visitar, mas ninguém tem vontade de viver ali por muito tempo, e certamente também a literatura ficou muito tempo presa a ela” (CESERANI, 2006, p. 9).

De acordo com Ceserani, há uma tradição textual precisa que vem da primeira metade do século XIX, na qual o modo fantástico é usado para organizar a estrutura fundamental da representação e “para transmitir de maneira forte e original experiências inquietantes à mente do leitor” (CESERANI, 2006, p. 12). Théophile Gautier foi um dos primeiros a acolher essa sugestão na França e a promover a moda literária dos contos fantásticos.

Todorov (1975) comenta, a respeito do fantástico, que ele é um conceito vinculado ao real e ao imaginário e que, desde o século XIX, construiu-se uma tradição baseada na figura do herói que se divide entre dois mundos contraditórios: a realidade e a fantasia. Autores como Castex, Luis Vax e Roger Caillois associavam o fantástico com o “mistério”, o “inexplicável”, o “inadmissível”.

O fantástico é encarado não só como estranho, mas com efeitos de linguagem e na maneira de ler, por sua visão ambígua de linguagem, que acaba por afetar a sua leitura. Para Todorov (1975), o século XIX viveu na era positivista a dicotomia entre o real e o imaginário, o que fortaleceu a literatura fantástica. A partir do século XX, com as novas percepções sobre a realidade, acredita-se mais no devir e menos na imutabilidade, o que refletiu bastante na produção literária, como a narrativa de Kafka em *A metamorfose*, que pode ser incluída na categoria sobrenatural. Na obra, há um acontecimento considerado chocante, para algum autor até mesmo impossível, que acaba por se tornar possível, sendo descrito de forma tão real, quanto os outros elementos literários existentes em qualquer obra. (TODOROV, 1975).

Scliar em suas obras evoca a memória judaica, a aflição que move os médicos, a ancestral sensação de terra estranha, da catástrofe eminente e o como hábil narrador determina o espaço geográfico brasileiro, Rio Grande do sul, onde nasceu para elaborar a teia ficcional da grande maioria dos seus romances.

No fim do século XIX e começo do século XX, os movimentos migratórios judaicos tomaram uma nova direção, a da América. Juntavam-se assim a milhões que deixavam uma Europa empobrecida e dilacerada pelos conflitos, em busca de uma nova vida, a maior parte para os Estados Unidos.

Judeus: identidade em movimento

Ainda de acordo com Moacyr Scliar que faz um relato histórico intenso sobre a chegada dos judeus na América Latina e no Brasil “A Presença judaica no Brasil é ainda mais extensa do que se pensa”. Os judeus estavam associados à famosa Escola de Sagres com destaque a vários nomes. (p. 107-109)

Ao chegar ao Brasil especificamente no Rio Grande do Sul, no período entre a Primeira e a Segunda Grande Guerra Mundial, se dirigiam a áreas rurais da região, mas acabavam se concentrando em Porto Alegre, sobretudo na região do Bom Fim, onde se dedicavam ao comércio e a pequenas indústrias de móveis e confecções. Essas comunidades cresceram em todo o país com a chegada dos refugiados da Segunda Guerra Mundial, e o surgimento de instituições, colégios, sinagogas, clubes, bibliotecas e outras.

A contribuição Judaica à cultura brasileira é importante: artistas como Lasar Segall, escritores como Clarice Lispector, médicos como Noel Nutels e o médico escritor autor do romance *Guerra no Bom Fim* objeto do estudo do presente artigo Moacyr Scliar.

Moacyr Scliar ficcionou *A Guerra no Bom Fim* às sombras do regime ditatorial no Brasil e procurou um viés para denunciar sem nenhuma contradição direta ou oposição a realidade brasileira iluminando o texto com a literatura fantástica, demonstrando uma desordem em relação à representação realista da realidade, há o caos, o absurdo, o sem sentido. No aprofundamento das leituras aparentemente sem sentido nasce uma profusão deles.

Moacyr Jaime Scliar nasceu em 1937, em Porto Alegre (RS), no Bom Fim, bairro que até hoje reúne a comunidade judaica. Filho de José e Sara, foi alfabetizado por sua mãe, que era professora primária. Mais tarde formou-se em medicina pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Em 1962 publicou o primeiro livro, *Histórias de um médico em formação*. A partir daí, não parou mais. São mais de 60 obras que abrangem o romance, a crônica, o conto, a literatura infantil, o ensaio, pelos quais recebeu inúmeros prêmios literários. Suas obras são marcadas pelo flerte com o imaginário fantástico e pela investigação da tradição judaico-cristã. Algumas delas foram publicadas na Inglaterra, Rússia, República Tcheca, Eslováquia, Suécia, Noruega, França, Alemanha, em Israel, nos Estados Unidos, na Holanda, Espanha e Portugal, entre outros países.

Historicamente, por meio da literatura, o médico tem cultivado sua capacidade de reflexão, empatia e autoconhecimento. A capacidade de narrar fatos está diretamente relacionada ao poder que os profissionais médicos têm de convencer seus pacientes a utilizarem determinadas terapias e até mesmo de persuadi-los para mudanças de hábitos de vida mais saudáveis.

É um exercício intertextual, ou metaficcional, dos mais notáveis operados por Scliar. Parece óbvio que, independentemente dos aspectos metafísicos, espirituais, a religião é um

fenômeno indissoluvelmente ligado à História. O surgimento e as modificações do judaísmo como religião foram condicionados por inflexões históricas.

Considerando a ficção de Moacyr Scliar como alegoria da história judaica, no contraste entre a utopia e a realidade, e como alegoria de si mesma, enquanto registro de um mundo próprio que excede o conteúdo da história de um povo, rastreamos nas suas narrativas o passado judaico, desvelando o mundo do misticismo e da tradição: o outro lado da historiografia judaica oficial. É no meio dessas ideias que cresce o menino Moacyr Scliar convivendo com o hábito arraigado nas tradições judaicas de se reunir para contar histórias.

Conforme Winck (2017), em sua prosa, Moacyr Scliar é único, não apenas pela temática, mas também por ser um dos poucos autores brasileiros a flertar com o fantástico e o absurdo. Muitas vezes transforma escritores judeus, como Marx, Freud e Kafka, em personagens de sua escrita, mantendo intertextualidade com a Bíblia e o Talmude.

Nas obras de Scliar a alegoria é mitológica, quando ela retoma elementos míticos de antigas tradições e os anima de um conteúdo social e humano, com a incidência do fantástico e a sua analogia do fantástico. O resgate da cultura popular e a fidelidade a uma tradição integram o processo de criação da obra de Scliar, tanto como a abertura à temática social vinculada ao tema da colonização judaica no Brasil. Esse processo de resgate e ressurreição culmina com a conquista da identidade cultural, resultando longo e penoso, cheio de contradições, eivado de dificuldades.

A Guerra no Bom Fim, sonho de uma noite de verão

A primeira edição do livro, de 1972, consta de três partes: *A Guerra no Bom Fim*, *A Guerra no Morro da Velha*, ou *Uma Odisséia Ontológica*, e *A Guerra em Israel*. A segunda e a terceira partes foram retiradas das edições posteriores pelo próprio autor

Em *A Guerra no Bom Fim*, o interesse pelo bairro faz ressurgir a esperança soterrada no passado e denunciar aquilo que a esmagara. No “pequeno país das memórias de Joel, está o esforço desesperado de recuperar algo irrecuperável: a imagem de um mundo harmônico, tão utópico, tão utópico quanto a nova a Nova Birobidjan” (SCLIAR, 1972, p. 69).

No universo do Bom Fim, tal como o descreve o narrador onisciente, persiste a ideia da era dos milagres como um legado do passado movendo-se na tensão entre a tradição e a modernidade (SCLIAR, 1972, p. 70).

Como um hábil narrador, na tradição dos ouvintes e dos narradores de estórias, Scliar constrói as memórias dos habitantes do Bom Fim de forma fluente e agradável, num tom de naturalidade, tendendo sempre para o mágico. Na verdade, sobretudo nas duas primeiras partes de *A Guerra no Bom Fim*, nota-se sob o ar de conversa amena, quase anedota, o clima de estranheza e de perplexidade (SCLIAR, 1972, p. 71).

A mão segura, a imaginação fértil e circundante de Scliar, a visão de que a construção da identidade é um processo inacabado marcam a presença do imigrante judeu na história do Brasil situando-o no Rio Grande do Sul, em Porto Alegre e no bairro do Bom Fim

Uma homenagem merecida e que me fez lembrar minhas raízes. [...] Na literatura, são importantes. Universal, [...] é o escritor que escreve sobre sua aldeia. Claro, não basta escrever sobre a aldeia, é preciso saber escrever sobre a aldeia. Mas a trajetória pessoal conta muito; sobretudo no início, a aventura literária é inevitavelmente autobiográfica. (SCLIAR, 2017, p. 22)

Um ponto explorado pelo autor em sua obra é a intertextualidade, presente ao referenciar, outros autores como Kafka e outras artes como a música e a pintura presentes em Marc Chagall. Na literatura, como bem salienta MACHINSKI (2005) existem vários meios de rememorar a presença de outros autores e artistas, sendo essa maneira histórica. Provavelmente o fio de condução do tema e das personagens, a utilização de um mundo fantasioso, do fantástico e do grotesco, do humor fantástico, passando pela diáspora, cria um universo de ambiguidade e angústia, para Scliar que em sua obra, constrói a cena pintada por Chagall em sua própria literatura fantástica

Ao crepúsculo, uma luz mágica, dourada, iluminava o Bom Fim. Nesse bairro, nesse pequeno país, a esta luz, Chagall teria visto os violinistas em lento vôo sobre os telhados; eram quatro; três, quem seriam? O quarto era Nathan, filho de Samuel e Shendl e irmão de Hoel; Nathan teve uma hemoptise tocando *A idishe Mame* e caiu morto sobre a estante. Esses violinistas nunca mais foram vistos; desapareceram durante a guerra [...] (SCLIAR, 2004, p. 8)

A imagem e as angústias de Kafka são um espectro que paira sobre o passado e o presente de Joel, um menino filho de judeus, morador no bairro do Bom Fim, reduto judaico na capital do Rio Grande do Sul, e que, no período da Segunda Guerra Mundial, luta junto com a sua família para se adaptar em uma sociedade que não é sua

Ninguém reparou em Marcos. Ele atirou a pasta no lago e deitou-sena grama, fitando o olho escarninho do sol poente. Uma espécie de secura apertou-lhe a garganta, desceu-lhe pelos braços e pernas que ficaram escurões e secos como patas de baratas. E barata ele virou, uma barata grande que voava sobre o Bom Fim [...] Dizem que essa história foi narrada, de maneira ligeiramente diferente, por um autor judeu chamado Franz Kafka. (SCLIAR, 2004, p. 18)

Há ainda a presença, o humorismo na fantasia do combate aos nazistas, onde locais como colônias de veraneio são cenários de guerra, capão da canoa aparece triunfalmente como símbolo da resistência à tirania, ao fascismo e obediência a luta. Joel constrói dentro dessa dualidade entre realidade e alienação, uma nova, onde o menino do Bonfim na luta contra o nazismo foi um sonho impossível (SKLO, 1990).

Em 1943 as noites eram negras. O país estava em guerra com a Alemanha e observava-se o black-out, furado de vez em quando pela quinta-colunas que acendiam cigarros para dar aos Stukas e Messerschmitts a posição da defesa antiaérea no Bom Fim. Os nazistas estavam em toda parte; na

FABRI, Leni Dias. Literatura latino-americana: perspectiva localista e o fantástico em *A Guerra no Bom Fim*, de Moacyr Scliar, 2018, p. 319-332.

Rua Fernandes Vieira foram descobertos numa fábrica de caramelos que foi cercada e incendiada pelas tropas da Fernandes Vieira, grande quantidade de balas café com leite sendo capturadas na ocasião. (SCLIAR, 2004, p. 9).

Em trechos como o que narra à história da égua “Malke Tube”, é possível notar um humor melancólico empregado, ao retratar a luta pela liberdade durante a vida até o definhamento, sem que a égua houvesse parado de sonhar com os inglórios centauros. A égua “Malke Tube” chamava-se antes “Maliciosa”... Nascida numa estância, era muito linda – [...] Era realmente muito linda, realmente sensual. [...] Numa noite de luar o estancieiro acorda sobressaltado. Da cocheira vêm relinchos e sussurros abafados [...] Furioso manda [...] matar a égua. O capataz, [...] em vez de matá-la, vende-a ao fazendeiro Soares de Castro [...] Silenciosamente a égua deixa-o livre, enfim galopa pelos cantos. Dias depois, faminta e suja de barro, chega a Filipson e abriga-se na estribaria do velho Leão. [...] o velho Leão chora e agradece ao Todo-Poderoso. Batiza-a de “Malke Tube” e atre-la a na carroça. [...] no Bom Fim a égua envelhece e perde o deboche. [...] Mas seus olhos não perderam o antiho brilho; e à noite sonha com centauros. (SCLIAR, 2004, p.12-14)

De acordo com Skalo, a obra de Scliar apresenta duas frentes: uma voltada para o passado, para o ideal utópico da tradição; outra voltada para o presente, caracterizada pelos marcos do pensamento de uma classe média em ascensão. Sua identificação com a fantasia não a torna menos realista, numa época em que as utopias se multiplicam, confundindo as fronteiras reais do processo histórico – cultural. (SKALO, 1990, p.17).

A primeira parte é uma espécie de crônica em que o narrador traça um panorama da comunidade de judeus imigrantes instalados no Bom Fim no início dos anos 1940, retratando o impacto da Segunda Guerra Mundial, através da fantasia da personagem principal, o menino Joel, e de seus amigos. A narrativa inicia com a criação do espaço e de seus limites geográficos, apresentando ao leitor essa localidade bastante tradicional do município de Porto Alegre e a inauguração do Parque Farroupilha – a Redenção – ponto turístico da cidade, onde as pessoas se encontram para lazer, prática de esportes, exposição e vendas de artesanato gaúcho, o famoso Brique da Redenção.

As gordas avós judias dormiam, os pálidos judeuzinhos dormiam, de boca aberta e respiração ruidosa por causa das adenoides. As mães judias dormiam seu sono leve e intranquilo. Os pais judeus dormiam; logo acordariam e iriam, bocejando, acender os fogões de lenha. (SCLIAR, 2004, p.6)

Segue o enredo concentrando-se num relato bem-humorado da vida familiar, das relações com os vizinhos e das brincadeiras comuns entre os meninos do bairro. A partir daí, Scliar introduz no texto as tensões ocorridas na Europa com os judeus através da fantasia de Joel e pela representação de alguns dos conflitos europeus e brasileiros no Bomfim:

Batidos em Stalingrado e na Sicília, com problemas de abastecimento e ameaçados na África, os nazistas se voltaram para o país do Bom Fim. Este pequeno país estava de pé e mobilizado, sob as ordens do rei Joel. Um ataque frontal não seria possível. A quinta coluna entrou em ação. Aconteceu na festa do Divino... (SCLIAR, 2004, p. 25)

[...]

Alertados pelo barulho, Joel e sua turma vieram correndo da Henrique Dias. O que viram deixou-os horrorizados. [...] Não perderam tempo. Com tabuas e pedras tiradas de uma obra construíram às pressas uma espécie de trampolim [...] tal como estava previsto, tomou impulso e subiu na noite estrelada! [...] O povo aplaudiu Joel e seus valente; (SCLIAR, 2004, p. 26)

A partir dessa metamorfose entre realidade e imaginação, Scliar ficcionaliza o espaço urbano da capital gaúcha, sua cultura, seus costumes, e relata a adaptação dessas famílias judaicas e a formação de uma identidade judaico-portoalegrense, ou seja, a nova geração de judeus nascidos naquele município – a qual o próprio escritor pertencia – e que constitui uma cultura híbrida, convivendo a tradição familiar e a local. Além das representações culturais, Scliar traz a barbárie nazista para o Bom Fim e permite ao leitor associar os constantes conflitos entre judeus, alemães, negros e poloneses – protagonizados por Joel e seus amigos – criando uma metonímia da Segunda Guerra em Porto Alegre.

Enfrentaram os alemães no terreno baldio ao lado da garagem, onde eles estavam entrincheirados. As metralhadoras matraqueavam sem cessar. Caíram mortos Dudi, Jean e Beto. Bons companheiros! Vendo-os tombar, o coração de Joel encheu-se de ódio: “Para frente, turma” - gritou e lançou-se contra um ninho de metralhadoras. Levou um balaço no ombro, mas continuou avançando. Seguiam-no os fiéis companheiros serrando, cortando, puxando, fincando, esburacando, apedrejando, rachando e sangrando os alemães. Joel liquidou um nazi a socos, virou a metralhadora contra os outros e liquidou-os também. (SCLIAR, 2004, p. 54).

Scliar escreve uma obra centrada em uma forte vertente judaica, sem se afastar da cultura gaúcha que o abriga, num processo de reconfiguração das identidades culturais e nacionais. No entanto, a sua temática é universal porque trata de questões cabíveis a qualquer indivíduo, independentemente de sua descendência. Assim, esse primeiro romance do autor é semente que germinará numa obra rica, em experiências dentro de seu grupo de origem e da identidade híbrida do homem, erigida nesse percurso, retratando um universo fecundo onde se encontram diversas culturas na literatura brasileira.

Conclusão

A leitura de *A Guerra no Bonfim* mostra, com uma linguagem leve, como as pessoas e principalmente as crianças reagiram aos conflitos mundiais. Nesse sentido, pode-se perceber a importância do escritor ao retratar uma época difícil para a humanidade, contribuindo com a memória cultural e com a formação de uma identidade nacional. Tendo como objeto de ficção o judaísmo, o localismo, a medicina, Moacyr Scliar encontra o ponto ideal de contato entre o real e o fantástico, estabelecendo a “guerra da alma” na escritura de *A Guerra no Bom Fim*.

O mundo da fantasia, do lúdico, do racional e da ficção fantástica científica está presente nesta obra e na vasta produção literária de Scliar. Há romances que desbloqueiam o imaginário, que

fazem explodir as estruturas fixas, estereotipadas transformando o universo cotidiano, criando um passado, transpassando o presente, escrevendo um futuro em uma dinâmica criativa irreversível. São os que misturam uma série de acontecimentos bizarros ou extraordinários à evocação de uma vida banal, que criam personagens com alguns aspectos muito cotidianos e com outros místicos. São aqueles cujo humor permite fazer a delimitação entre o real e o imaginário, entre o fantástico e o cotidiano.

A obra de Scliar nos contempla com esse aspecto, ainda que escrita no período da ditadura militar no Brasil, como outros livros da sua geração, lançam novas luzes sobre o passado e a identidade nacional. A produção da obra literária *A Guerra no Bom Fim* de Moacyr Scliar é escrita na década de setenta e demonstra claramente a repressão da ditadura da época, que impedia que artistas, poetas, escritores, intelectuais, demonstrassem nas diversas formas de pensamento livre o que se passava no Brasil como em toda a América Latina.

Scliar, assim como outros tantos outros escritores latino-americanos tomaram situações de outros momentos e fora do círculo ditatorial da América para expor os traumas de um regime não democrático que estavam vivendo. E o fantástico em todas as suas vertentes, aparece como ambíguo em *A Guerra no Bom Fim*, tendo como personagens crianças que abrem as portas obscuras do que não pode ser lido com os olhos e com os dedos, mas que uma criança adivinhará facilmente por trás do som das palavras e do aço dos espelhos.

Nestas rápidas reflexões, o presente trabalho procura mostrar o quanto é possível revisitar obras literárias produzidas na época mencionada e retirar da novela, *A Guerra no Bom Fim*, sentidos outros, renovados e colocando na contemporaneidade.

Figura 1 Judeus imigrantes, na marcenaria de Abraão Slavutsky, em 1928. Bairro de Bom Fim, Porto Alegre. Fonte: Depto. De Memória Judaica do Int. Cultural Judaico Marc Chagall. (SCLIAR, 1994, 116)

Figura 2 Vendedores ambulantes judeus, em Porto Alegre. Ano de 1940. Fonte: Depto. De Memória Judaica do Int. Cultural Judaico Marc Chagall. (SCLIAR, 1994, 116)



Referências

- CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980. p. 109-138
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. de Nilton Cezar Tridapalli.- Curitiba : Ed. UFPR, 2006.
- CHIAPPINI, Ligia; BRESCIANI, Maria Stella. (orgs). *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da USP, 2015.
- IGLESIAS, H. La cultura importa. In: PIÑON, Nélica. *As Matrizes do Fabulário Ibero Americano*. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 2016.
- MASI, Domenico De. *2025: caminhos da cultura no Brasil* / Trad. de Marcello Lino e Stefano Palumbo. Rio de Janeiro: Sextante, 2015.
- MOREIRA, Paulo. *Modernismo localista das Américas: os contos de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- PIÑON, Nélica. *As Matrizes do Fabulário Ibero Americano*. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 2016.
- SCLIAR, Moacyr. *A condição judaica: das tábuas da lei à mesa da cozinha*. Porto Alegre, L&M, 1985.
- . *Judaísmo: dispersão e unidade*. Porto Alegre, Editora Ática, 1994.
- . *Uma auto-biografia literária: o texto, ou: a vida*. 1. Ed., Porto Alegre : L&M, 2017.
- SZKLO, Gilda Salem. *O Bom Fim do Shtetl*: Moacyr Scliar. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- TODOROV, Teodor. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- WINCK, Otto Leopoldo. *Ecos do trauma em Moacyr Scliar*. UEPG. Ponta Grossa, 2017.
- . *Minha pátria é minha língua: identidade e sistema literário*. Curitiba: Appris Editora, 2017.

A MULHER DE TRINTA ANOS DA PERSPECTIVA DOS ESTUDOS FEMINISTAS E DE GÊNERO

Autor(a): Liliana Suemi Nakakogue (UNIANDRADE)

Orientador(a): Prof. Dra. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

RESUMO: Este trabalho objetiva analisar o romance *A mulher de trinta anos* do escritor Honoré de Balzac, da perspectiva dos estudos feministas e de gênero na figura da mulher que, retratada na protagonista, possibilita a análise de vários aspectos: a posição da mulher na sociedade como pessoa, esposa e mãe, seus conflitos internos e externos no plano individual, conjugal e social, a questão da problemática de gênero nos papéis da mulher e do homem, a imposição social e o conservadorismo, a paridade no casamento, os laços de dependência entre homem e mulher na relação matrimonial, a submissão e a fragilidade da mulher, assim como o contexto histórico e realista do romance. Esta análise será baseada na teoria de Simone de Beauvoir sobre o patriarcado e a opressão, bem como seus efeitos na identidade pessoal e social da mulher que envolvem a protagonista. Por fim, analisaremos a relação do discurso amoroso com a linguagem literária utilizada por Balzac para compor o romance segundo a teoria de Roland Barthes.

Palavras-chave: balzaquiana; gênero; feminismo; Balzac.

Introdução

Honoré de Balzac, renomado escritor francês, nascido em 1799, é conhecido por suas obras sentimentalistas, realistas, cheias de conflitos e com um forte conteúdo histórico, pois costumava apresentar a realidade das mulheres, a luta pelo seu espaço, e ainda retratava a vida provinciana, a vida parisiense, campestre e também política. O autor tem como principal obra *A Comédia Humana*, com oitenta e oito narrativas que levam o nome de *Estudos Filosóficos*, *Estudos Analíticos* e *Estudos de Costumes*, e deste último, subdividido em *Cenas da vida provinciana*; *Cenas da vida parisiense*; *Cenas da vida política*; *Cenas da vida militar*, *Cenas da vida rural* e *Cenas da vida privada*, que é caracterizado pelo espaço familiar e doméstico, do qual faz parte o romance *A mulher de trinta anos*, publicado em 1832.

Para contextualizar sobre as mulheres do ponto de vista dos estudos feministas e de gênero em relação ao romance de Balzac, é preciso entender as mulheres do século XVIII, como estas estavam inseridas na sociedade e quais papéis eram desempenhados por elas. Segundo Simone de Beauvoir (1970, p.7), é preciso saber que lugar as mulheres ocupam no mundo e que lugar deveriam ocupar. O escritor apresentou em vários de seus romances, figuras femininas com idades incomuns do que eram apresentadas para protagonistas na época, pois geralmente eram mulheres que se aproximavam dos vinte e poucos anos ou menos.

Segundo a amiga do autor Zulma Carraud, Balzac era um grande entendedor do coração das mulheres, com inteligência sobre elas que nenhum homem até então havia tido. (citada em BALZAC, 1881, p.2)

Esse destaque do autor em relação às suas personagens com idade próxima aos trinta anos trouxe o termo balzaquiana, muito utilizado como adjetivo para fazer referência as mulheres de trinta anos, ou maduras, e que tem como inspiração a mulher retratada no romance de Balzac.

Em *A mulher de trinta anos*, que se inicia em 1813, Balzac constrói seu romance a partir da protagonista, Julie de Chastillon, trazendo o realismo da vida cotidiana de uma jovem mulher, que é, no início do romance, uma mulher cheia de vida, sonhos e desejos de quem está no auge da juventude. Aos poucos, Julie vai se desiludindo com a vida, e sua relação conjugal vai contra a instituição do casamento, desenvolvendo conflitos internos e externos que acabam envolvendo também sua família e a sociedade na qual ela vive.

Se não é uma absoluta obra-prima literária, *A mulher de trinta anos*, na opinião dos críticos, se constitui num elemento importante na história da emancipação feminina, uma vez que a infeliz heroína deste romance levanta problemas fundamentais da vida amorosa e sentimental das mulheres e mostra a sua perplexidade diante do fracasso do casamento. (Ivan Pinheiro Machado em BALZAC, 1998, p.10)

Aos trinta anos

Ao contrário do que sugere o título, o romance não trata da história de uma mulher de trinta anos, já que a vida da protagonista inicia-se com na sua mocidade e encerra em sua velhice. A obra, porém, tem grande significado para as mulheres, em particular pela narrativa sobre as características de uma mulher de trinta anos sob a perspectiva do narrador do romance que, de certa forma, está inserida no discurso de Balzac e do seu ponto de vista como escritor.

É interessante observar como o autor narra características enaltecendo a personagem, dando ênfase à seguinte expressão: “com apenas trinta anos de idade”, reforçando o componente positivo desta idade no homem, que ao atingi-la era considerado ainda jovem:

O coronel Vítor d'Aiglemont, com apenas trinta anos de idade, era alto, bem-proporcionado, esbelto; e seu belo corpo sobressaía melhor que nunca quando empregava a força para governar um cavalo cujo dorso elegante e flexível parecia curvar-se abaixo dele. Seu rosto másculo e moreno possuía aquele encanto inexplicável que uma perfeita regularidade de traços comunica a rostos jovens. A testa era alta e larga, os olhos de fogo, protegidos por sobranceiras espessas e com longos cílios, desenhavam-se como duas ovas brancas entre duas linhas negras. O nariz tinha a graciosa curvatura de um bico de águia. O púrpura dos lábios era realçado pelas sinuosidades do inevitável bigode preto. As faces largas e fortemente coradas ofereciam tons castanhos e amarelos que denotavam um vigor extraordinário. Sua fisionomia, dessas que a bravura marcou com um sinete, era o tipo que o artista hoje busca quando quer representar um dos heróis da França imperial (BALZAC, 1998, p. 30).

Para a sociedade da época, a referência à idade de uma mulher de trinta anos era acompanhada da expressão “já com”, como se para a mulher fosse uma idade avançada. Balzac, em seu romance, coloca de fato que é uma fase mais experiente da mulher, relacionando essa idade com fatores vantajosos e atrativos ao qual dedica algumas páginas e onde descreve o que considera ser pertinente à mulher de trinta anos.

O autor trata das mulheres jovens como cheias de ilusões que cedem facilmente ao ímpeto, portanto destruiriam famílias inteiras pensando em satisfação própria. Considera a mulher jovem como alguém que quer aprender tudo e é ingênua. Tornar-se-à uma amante por já estar muito corrompida, contando apenas com sua coqueteria e nudez, pois, ao tirar o vestido, terá dito tudo. A mulher de trinta anos, por outro lado, possui atrativos considerados irresistíveis a um homem, sendo menos influenciada a ceder e entregando-se completamente. Por sua experiência, é capaz de ser conselheira, instruir aos jovens, que isso os atrai a obediência. Trata-se de uma mulher mais controlada, capaz de conservar sua dignidade, mas também mais agitada em relação à indecisões, temores e dúvidas, pois, devido à idade, precisam ter restituída a estima por um homem jovem. (BALZAC, 1998, p.84).

Enfim, além de todas as vantagens de sua posição, a mulher de trinta anos pode fazer-se jovem, representar todos os papéis, ser pudica, e inclusive tornar-se mais bela com uma infelicidade. Entre as duas há a incomensurável diferença entre o previsto e o imprevisito, a força e a fraqueza. A mulher de trinta anos satisfaz tudo, e a jovem, sob pena de não ser, nada deve satisfazer. (BALZAC, 1998, p. 83-84).

Uma mulher em fase adulta é vista e tratada pela sociedade conforme sua situação financeira, social, matrimonial, mas principalmente física e emocionalmente. Questões como o casamento e condição social eram levadas muito a sério, determinando na maioria das vezes a relação dessa mulher com sua família, tendo de prestar contas à sociedade por sua condição.

Com as transformações que ocorrem na sociedade, as mulheres de trinta anos não são mais vistas como mulheres que atingiram o ápice da vida, porém podemos dizer que a mulher está cada vez mais jovial, de forma que é possível entender pelas características da mulher dos séculos XX e XXI que as mulheres com mais de cinquenta anos poderiam ser comparadas como o que mais se aproxima dessa mulher descrita por Balzac.

O rosto de uma mulher jovem tem a calma, o polimento, o frescor da superfície de um lago. A fisionomia das mulheres só começa aos trinta anos. Até essa idade o pintor só encontra em seus rostos o rosa e o branco, sorrisos e expressões que repetem um mesmo pensamento, pensamento de juventude e amor, pensamento uniforme e sem profundidade; mas, na velhice, tudo na mulher se exprimiu, as paixões se enrustaram em seu rosto; ela foi amante, esposa, mãe; as expressões mais violentas da alegria e da dor acabaram por caracterizar, torturar seus traços, imprimindo neles mil rugas, todas com uma linguagem; e um rosto de mulher torna-se então sublime de horror, belo de melancolia, ou magnífico de calma; se é lícito prosseguir essa estranha metáfora, o lago seco deixa ver então os traços de todas as torrentes que o produziram; e o rosto envelhecido de mulher não pertence mais nem à sociedade, que, frívola, assusta-se ao perceber nele a destruição de todas as ideias de elegância a que está

habituada, nem aos artistas vulgares, que nele nada descobrem, mas sim aos verdadeiros poetas, àqueles que têm o sentimento de um belo independente de todas as convenções sobre as quais repousam tantos preconceitos em matéria de arte e de beleza. (BALZAC, 1998, p.151)

Julie sofria em seu casamento e já não apresentava o mesmo vigor da jovem do início do romance. E por que este casal se mantinha junto, por que esta mulher que estava infeliz se mantinha nesta condição, mantinha esse relacionamento? Por muitas vezes um relacionamento era mantido pelas aparências, pelo status que esta relação proporcionava e pela forma com que a mulher era vista pela sociedade. Havia uma cobrança para que a mulher se casasse, que não se demorasse para tal, que fosse fiel e obediente. Isto se tornava um fardo na vida da moça, o que justificava sua infelicidade:

As leis sociais pesam-me demais no coração e dilaceram-me muito fortemente para que eu possa elevar-me ao céu. Mas as leis talvez não sejam tão cruéis quanto os costumes da sociedade. Oh! A sociedade!

– Senhora, devemos obedecer a ambos: a lei é a palavra, e os costumes são as ações da sociedade.

– Obedecer à sociedade?... retomou a marquesa deixando escapar um gesto de horror. Nossos males vêm todos daí meu senhor! Deus não fez nenhuma lei de infelicidade; mas os homens, ao reunirem-se, falsearam sua obra. Nós, mulheres, somos mais maltratadas pela civilização do que o seríamos pela natureza... o casamento, tal como é praticado hoje, parece-me uma prostituição legal. Daí nasceram meus sofrimentos. (BALZAC, 1998, p.71)

A relação matrimonial que chega ao fracasso foi sempre considerada como falha da mulher, mas esta mesma relação a anulava como indivíduo. No contexto da época, assim que se dava o matrimônio, acabava a existência da mulher como indivíduo singular, passando a ser a extensão do marido, de forma que não existia o outro, apenas um. Ao marido era concedido o título de salvador da mulher, enquanto a mulher era salva, pela instituição do matrimônio, de uma vida medíocre sem um marido, obrigada a ser grata por ser bem vista socialmente por essa relação matrimonial.

A família conferia aos homens estabilidade ou movimento, além de influir no status e na classificação social. Pouco se referia ao indivíduo enquanto figura isolada — sua identificação era sempre com um grupo mais amplo. O termo “família” apareceu sempre ligado a elementos que extrapolavam os limites da consanguinidade — entremeava-se a coabitação e aparentela, incluindo relações rituais e de aliança política. (CARDOS, 1997, p. 371)

Nesse sentido, nas práticas do passado, o matrimônio era algo arranjado por interesses financeiros e políticos. No romance de Balzac, embora seu pai não aprovasse o homem que Julie havia escolhido para casar, ela não foi impedida dessa escolha. Então, diferentemente de muitas mulheres que eram forçadas a aceitar os maridos que lhes eram impostos, a personagem do romance *A mulher de trinta anos* já havia conquistado um feito para a época, com a liberdade de escolha, pois decidiu, mesmo a contragosto de seu pai, o homem com quem desejava passar a vida.

Segundo Barthes (2000, p.193), amar alguém é algo feito por indução, em que o ser amado é desejado porque em alguma condição alguém mostrou que ele era desejável. Se por um lado o pai de

Julie dizia que o homem por quem ela se apaixonou não era o homem ideal, pois segundo ele o Coronel Vitor D' Aiglemont não sabia tratar uma mulher, por outro lado o desejo incontrolável de casar com aquele homem poderia vir de puro desejo de contrariar o pai, comportamento típico dos jovens. “Para te mostrar onde está o teu desejo, basta te proibi-lo um pouco (se é verdade que não existe desejo sem proibição).” (BARTHES, 2000, p.194)

Por um tempo esse desejo de concretizar o casamento proporcionou a Julie muitos momentos felizes. Da convivência surge a modificação causada pelos detalhes que o casal até então não havia reparado, e aquela boa imagem do outro se altera e por muitas vezes, se inverte. A rotina é propagadora do tédio, na mulher é colocada a responsabilidade de manter a chama viva do amor do casal, se fazer agradar e aceitar os defeitos que seu cônjuge possa ter, desde que ele cumpra seu papel de marido, pois o homem está ocupado conquistando o pão de cada dia, o conforto e a boa qualidade de vida para sua família. Mesmo o marido de Julie cumprindo seu papel, ele se mostra incapaz de atender aos desejos da mulher, principalmente na relação íntima do casal. Falar sobre o desejo e satisfação da mulher é algo que mesmo nos dias de hoje ainda é considerado um tabu. A mulher sempre foi educada a satisfazer seu marido e nunca questionar ou pensar em si nesse sentido. Isso acaba trazendo um desgaste para a relação, de forma que aos poucos os dois deixam de procurar um ao outro, pois isso começa a refletir no comportamento de Julie. Ela não se sente feliz, se sente incompleta, pois não está realizada e demonstra precisar de mais atenção do que recebe.

Quando um relacionamento esfria, não é descartada a possibilidade da traição conjugal, a qual Balzac retrata como algo abominável. Isso fica claro no comportamento de Julie ao longo do romance, quando conhece um jovem rapaz, Arthur Ormont (Lord Grenville), pouco mais de um ano de casada, data em que viaja a casa da tia de seu marido em decorrência da morte de seu pai. Esse jovem que se encanta por Julie não consegue concretizar seus desejos por ela, pois Julie é muito firme em relação ao seu casamento, porém não se afasta da corte do rapaz por estar sensível a essa falta de atenção por parte do marido e ter encontrado no rapaz um amor que considera verdadeiro e puro. A corte, portanto, não passam de um flerte, pois ela própria também não concebe a ideia de trair seu marido.

O papel da mulher

Ao longo da vida de Julie, seus dissabores trazem-na uma profunda tristeza, tendo como consequência um tipo de depressão diminuída pelo nascimento de sua filha Helena. Julie sente-se renovada e feliz, porém essa felicidade dura aproximadamente dois anos, e após isso, Julie volta a ficar deprimida. A depressão não era um termo conhecido, mas a tristeza por um luto ou decepção amorosa é um tema há muito abordado nos romances. A protagonista do romance, que desde o início de seu

casamento detém dessa infelicidade, também não consegue se realizar como mãe. Vê em sua filha a decepção de tê-la concebido não de seu grande amor, Arthur, mas de seu marido, a quem já não mais amava.

Além de boa esposa, a mulher sempre foi muito cobrada para ser uma boa mãe, conceber a maternidade. Porém, nem todas as mulheres têm esse desejo e se identificam com essa realidade. Na história, o filho gerado era a certeza de continuidade de uma família, prova da virilidade no homem, utilidade e cumprimento do papel da mulher dentro do matrimônio.

Mas uma coisa para se olhar além é que o mau relacionamento de Julie com sua filha também tem relação com a competição de ambas pela atenção da figura masculina, marido de Julie, pai de Helena. Para a filha, o pai demonstrava todo o amor e doçura, atenção essa que Julie também desejava receber e ter recebido do marido. E essa é uma relação que parece ser um círculo vicioso não só desta família, mas da sociedade, onde as situações se repetem ao longo das gerações, não havendo uma perspectiva de mudança. Embora houvesse tentativa por parte das mulheres, pouco avançavam as reivindicações devido ao regime patriarcal em que viviam, sem poderes políticos, morais, sem controle algum, pois, embora responsáveis pela educação das crianças, não eram detentoras da autoridade, palavra final no domínio da sua família. Porém, no romance, há uma passagem que cita Julie à frente do controle financeiro da família, o que traz uma questão de crise de identidade, pois seu marido era quem cuidava destes detalhes, assim como os homens de forma geral na sociedade da época, demonstrando que ao homem era atribuída a força, enquanto à mulher era atribuído o “encanto do sexo” e as fraquezas, “nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino” (BUTLER, 2003, p. 26).

Todavia, o sr. d'Aiglemont era modesto em casa, sentia ali instintivamente a superioridade da esposa, ainda que ela fosse jovem; e, desse respeito involuntário, nasceu um poder oculto que a marquesa viu-se forçada a aceitar, apesar de todos os seus esforços para afastar esse fardo. Conselheira do marido, ela dirigia suas ações e sua fortuna. Essa influência antinatural foi para ela uma espécie de humilhação e a fonte de muitos padecimentos que sepultava no coração. Antes de mais nada, seu instinto tão delicadamente feminino dizia-lhe que é muito mais belo obedecer a um homem de talento do que conduzir um tolo, e que uma jovem esposa, obrigada a pensar e a agir como homem, não é nem mulher nem homem, abdica todos os encantos de seu sexo ao perder suas fraquezas, e não adquire nenhum dos privilégios que nossas leis reservaram aos mais fortes. Sua existência ocultava uma derrisão bastante amarga. Não era ela obrigada a honrar um ídolo oculto, proteger seu protetor, pobre criatura que, em troca de uma dedicação contínua, só lhe dava o amor egoísta dos maridos, vendo nela apenas a mulher, não se dignando ou não sabendo, injúria igualmente profunda, interessar-se pelos prazeres dela nem pela causa de sua tristeza e definhamento? (BALZAC, 1998, p.36)

Conclusão

O romance tem uma forte expressão sobre o desejo da mulher de se libertar socialmente na relação conjugal, inclusive sexual, se libertar do olhar vigilante e preconceituoso da sociedade, ser

NAKAKOGUE, Liliana Suemi. *A mulher de trinta anos* da perspectiva dos estudos feministas e de gênero, 2018, p. 333-340.

compreendida e correspondida na relação conjugal e íntima. Esta mulher representada por Julie D' Aiglemont não consegue esta libertação, mas permite ao leitor sentir-se confiante deste desejo e analisar se há ganhos e perdas nesta tentativa de emancipação.

Balzac ousou trazer para seus leitores não somente uma personagem à frente do seu tempo, mas uma mulher com a coragem de se expor e se demonstrar descontente com o que lhe era imposto, o que permitiu problematizar dentro do conceito feminista sobre o papel do homem e da mulher no relacionamento conjugal e no relacionamento com a sociedade da época.

Sendo um romance da vida cotidiana, que relata os costumes de uma sociedade, permitiu analisar as relações entre os personagens, que se assemelham à vida real. Com amores e dissabores advindos dessas relações e que sustentam os discursos amorosos, com histórias de amor e tragédias, como Schelling⁶⁴ citado em Barthes (1981, p.21): “Não saio nem vencedor, nem vencido, sou trágico”, e assim podemos considerar esse romance, que não tem vencedores ou perdedores, como a ousadia do desabafo de uma mulher à margem da sociedade e do patriarcado, as reflexões de uma mulher balzaquiana.

Referências

- BALZAC, H. *A comédia humana*. Org. Paulo Rónai. Porto Alegre: Editora Globo, 1954. Volume III
- BALZAC, H. *A mulher de trinta anos*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1998.
- BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. 2ª Edição. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.
- BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: Fatos e Mitos*. 4ª Edição. Trad. de Sérgio Milliet. Difusão Europeia do Livro, SP.
- BUTLER, J. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Trad. Renato Aguiar. 11 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.
- CARDOSO, C., VAINFAS, R. *Domínios da História: Ensaios de Teoria e Metodologia*. 5 ed. Rio de Janeiro: Campus Ltda, 1997.
- COSTA, P. *Janela das Andorinhas: A experiência da feminilidade em uma comunidade rural*. 2007. 103p. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.
-
- ⁶⁴ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling – Nascido na Alemanha em 27 de janeiro de 1775, faleceu na Suíça em 20 de agosto de 1854, foi um filósofo alemão e um dos principais representantes do idealismo alemão. A carreira de Schelling foi marcada pela constante busca de um sistema que permitiria conciliar a natureza e o espírito humano com o absoluto, explorando as fronteiras entre arte, filosofia e ciência.
- NAKAKOGUE, Liliana Suemi. *A mulher de trinta anos da perspectiva dos estudos feministas e de gênero*, 2018, p. 333-340.

Disponível em: < https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/10160/10160_1.PDF> Acesso em: 14 de Agosto de 2018.

DA CRISE DO ROMANCE À CRISE DO DRAMA: O ÉPICO BRECHTIANO NO COLETIVO DE TEATRO ALFENIM

Autor(a): Luana Suellen Abreu Paes (UEM)

Orientador(a): Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory (UEM)

RESUMO: este trabalho estuda a peça *Quebra-Quilos* (2007), do Coletivo de Teatro Alfenim, na linha do materialismo histórico-dialético, a partir de discussões de Adorno e Benjamin. Tais autores, partindo da crise do narrador no romance do final do século XIX, dão respaldo para se compreender problemas análogos no teatro: as inadequações da forma do drama burguês em contraste com conteúdos novos, que exigem atualização. Essas questões surgem nos anos 1930 no teatro brasileiro, desenvolvem-se nos 60 e são retomadas nos anos 1990. Nesse cenário se compreende o trabalho do coletivo Alfenim, que sempre levou em conta a necessidade da busca de novas soluções estéticas para atender as demandas dos processos sócio-históricos no Brasil. A peça tematiza um fato histórico ocorrido por volta de 1874 na Paraíba, levado para âmbito formal ao questionar o acontecimento histórico como resultado de conflitos de interesses individuais – seja do Rei, de um poderoso local, ou de um dos sediciosos – pois entende a questão coletivamente, apresentando os resultados da disputa em grupos sociais à margem das decisões. Assim, recusa a visão hegemônica sobre a História como sequência de acontecimentos ligados a grandes homens, recurso que ganha potencialidade dentro da abordagem épico-dialética do teatro de Bertolt Brecht.

Palavras-chave: Coletivo Alfenim; Teatro Épico; Teatro de grupo; Quebra-Quilos.

Introdução

O presente artigo tem por objetivo analisar criticamente alguns procedimentos narrativos na peça *Quebra-quilos* (2007), do Coletivo de teatro Alfenim, em correspondência com as teorias sobre a crise do romance, circunscrita na figura do narrador, e desenvolvidas, preferencialmente, nas obras de Theodor Adorno (2003) e Walter Benjamin (1994), sendo este último responsável pela perspectiva teórica norteadora do trabalho: o materialismo histórico-dialético. Tal escolha metodológica se fundamenta na ideia de que a crítica materialista entende a arte não como algo isolado da sociedade, mas sim como expressão desta em determinado momento de sua dinâmica histórica. Um de seus interesses está em analisar de que modo uma obra de arte pode manifestar-se dentro de determinado contexto sócio-histórico a ponto de conseguir desvelar questões profundas que afirmam ideologias provindas de um pensamento unilateral, que permanece naturalizando contradições sociais existentes em cada período.

Adorno (2003), em seus estudos sobre a crise do romance, ilustra isso com eficiência quando afirma que antes mesmo de uma mensagem adquirir fundo ideológico, “já é ideológica a própria pretensão do narrador” (ADORNO, 2003, p. 56), ou seja, trata-se do nível formal, de como contar uma história em pleno curso do mundo moderno gerador de um processo de individualização e que tende a fragmentar-se e a relativizar-se, não podendo mais ser absoluto, ainda que haja a insistência em

transparecer o contrário, de forma velada, como é o caso do romance burguês, que surge com a promessa de, artisticamente, descrever o mundo real tal qual ele se apresenta.

Nos rumos do teatro, segundo Sérgio de Carvalho (2009), a luta por uma forma teatral se dava em duas frentes: ou pelo conflito das vontades, que constitui a base universal do teatro convencional, ou pela impossibilidade da representação narrativa, uma vez que o sujeito teria sido suprimido por forças desconhecidas do mundo contemporâneo. Quem poderia, portanto, narrar alguma coisa? Questiona-se. Com base nisso, o objetivo primordial era criar experiências de encenação que desmentissem as tendências formais da época, amparadas na estrutura do drama psicológico e nas teorias pré-modernistas. Para isso, a obra de Bertolt Brecht mostrou-se determinante, por sua abordagem que permite a mediação entre conteúdo e forma, além de propor experiência material para a exposição do processo de alienação e objetificação das relações sociais, ativando a capacidade de reflexão crítica.

Desse modo, a necessidade de se pensar sobre os processos artísticos faz com que *Quebra-quilos* (2007), um dos primeiros trabalhos do Coletivo Alfenim, tenha papel fundamental no terreno da arte que se pretende engajada, na medida em que se preocupa em abordar um fato histórico muito pouco estudado, ocorrido na Paraíba por volta de 1874, em que a população se insurgiu contra as normas estabelecidas pelo governo da época, especialmente a mudança dos padrões de medida dos produtos comercializados – anteriormente nacionais – para o sistema importado da França. Adotando uma visão que vai de encontro com o materialismo histórico benjaminiano, o qual se propõe a ir na contramão da historiografia oficial, a peça focaliza a visão daqueles que são afetados pelo conflito de forma indireta, tornando explícita a perspectiva voltada à classe baixa adotada pelo Coletivo ao retomar esse pequeno capítulo da história da Paraíba, do mesmo modo que, anos atrás, em 1958, estreava *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, assumindo proposta similar, conforme aproximação sugerida pelo olhar atento de Maciel (2010).

Do romance ao teatro: uma abordagem sobre a crise da forma

Nos apontamentos de Rosenfeld (1996), a virada da década de 50 e a ascensão do que se pode chamar de modernidade trouxe para o campo das ciências em geral mudanças extremas. No caso das artes, isso apareceu de maneira muito ilustrada principalmente na pintura, a qual recusou-se a permanecer no campo mimético das representações da realidade empírica, até então seu objeto mais característico. Tal processo, denominado de “desrealização” pelo autor, pode ser muito bem observado na pintura abstrata ou nas artes não-figurativas (cubismo, expressionismo e surrealismo), que tendem sempre a negar, deformar ou até eliminar qualquer elemento realista, inclusive o próprio ser humano. A

perspectiva, que permaneceu por muito tempo como o elemento central da pintura, também foi afetada, na medida em que sofreu distorções e falsificações. O que se vê, portanto, na conclusão do autor, é a negação do realismo.

Com a literatura não foi diferente, pois, para Rosenfeld (1996), há, para cada fase histórica, um zeitgeist, “um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais” (ROSENFELD, 1996, p.75). Prova disso, encontra-se ora em Adorno (2003), ao passo em que discute sobre a crise do romance, enquanto forma, apontando o paradoxo para o qual se retorcia a figura do narrador: “Não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2003, p. 55), ora em Benjamin (1994), para quem à ascensão do romance sucede a morte da narrativa, porque o narrador não é mais capaz de compartilhar experiências, comprometendo sua coletividade pela imposição da característica individual do mais novo gênero: “A origem do romance é o indivíduo isolado” (BENJAMIN, 1994, p.201).

Por mais que o conceito de narrador para os dois autores seja distinto, a similaridade se debruça sobre a crise da representação realista que contamina a narrativa, seja ela oral, nos termos benjaminianos, ou a que surge no seio do romance, pois nem uma nem outra pode apreender o mundo tal qual ele ilude apresentar-se. Para Adorno (2003), o romance surge como a forma literária específica da classe burguesa, com a capacidade de, artisticamente, dominar e descrever o mundo real. Porém, o processo que dá início ao momento que remonta do século XIX até os anos de 1950, começa a questionar esse estatuto, muito em decorrência da guinada do subjetivismo que contaminou a objetividade (traço intrínseco do romance burguês), ou seja, os fatos relatados pelo narrador estão carregados de ideologia e nada escapa a sua visão de mundo.

Desse modo, a matéria realista como objeto de descrição torna-se questionável, e esse processo, que pode e deve ser localizado historicamente, se justifica na medida em que a modernidade vai transformando as relações entre os homens, e entre estes para com o mundo. Em contribuição, Benjamin (1994) situa que o narrador oral, responsável por alicerçar a tradição, está se esfacelando, pois as experiências não podem mais ser comunicáveis. O autor se refere a um mundo pós-guerra, em que há a impossibilidade de narrar algo de modo contemplativo devido à realidade sórdida que tem como cerne a experiência da guerra de trincheiras, tão desmoralizante quanto “a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes” (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Para o autor, mais do que insistir em uma visão utópica da busca por um mundo que não existe mais, torna-se necessário encontrar soluções para a crise da narração que se evidencia no cenário atual, em que a impossibilidade de resgate de uma narrativa que saiba aconselhar entra em profundo contraste

com uma sociedade que vê a sua essência, a própria humanidade, se dilacerar diante do relevo de uma estrutura de organização capitalista que prevê a reificação de todas as relações, como formula Adorno (2003). Para complementar essa ideia, Benjamin (1994) aponta que o desenvolvimento da técnica resulta na perda do valor e reconhecimento do processo do trabalho humano, resultando na objetificação das relações pessoais. Como efeito desse novo modelo de sociedade, surge a informação, forma de comunicação que, conforme Benjamin (1994), é também responsável pelo fim da narrativa oral, pois, ao carecer de explicações, elimina o princípio da sabedoria, tão caro ao espírito da narrativa oral. Além disso, Adorno (2003) explicita que o romance também perdeu suas funções para a reportagem e para os meios da indústria cultural, principalmente para o cinema, de modo que precisaria buscar recursos para ultrapassar o nível do relato.

Diante disso, Adorno (2003) evidencia três escritores que reagiram a esses impasses impostos pelo desenvolvimento histórico das formas artísticas: Joyce, Proust e Kafka; seja por alcançar os limites da experimentação, pelo recurso do fluxo de consciência ou quando atacam a distância estética – que no romance tradicional era fixa e garantia o efeito de ilusão do leitor – a ponto de fazê-la desaparecer, como em Kafka, que encolhe completamente a distância quando “por meio de choques destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa” (ADORNO, 2003, p. 61). Essas são tentativas de reagir ao terreno falso no qual pisam os defensores do romance tradicional que, comparado ao palco italiano do teatro burguês, coloca em prática a técnica da ilusão, que tende a jogar o leitor para dentro da obra, com a promessa de representar a realidade absoluta. Isso faz com que o leitor, muitas vezes, seja impedido de olhar criticamente para a matéria ali apresentada.

Em suma, compreende-se que a crise pela qual a narrativa, em específico o romance, passou e ainda passa, exige que se busque alternativas não só para os novos conteúdos em voga, mas também para os problemas no âmbito da estrutura. Assim, a reação contra o romance tradicional encontrou estímulo nas obras de autores como Joyce, Kafka e Proust, conforme Adorno (2003), porém, levando em consideração o teatro, há uma lacuna na obra do autor no que tange às soluções para crise do drama burguês, que se inicia no Naturalismo e acabará despontando nas formulações épicas de Brecht. Por isso, torna-se necessário, para este trabalho, desenvolver um breve panorama desse quadro do teatro épico em resposta à crise da forma dramática.

Breve panorama sobre as formas dramática e épica

De acordo com Costa (2012), o que há de verdadeiramente social na literatura é a forma, pois ela permite ao poeta “comunicar uma experiência ao seu público” (LUKÁCS apud COSTA, 2012, p.12). Indo além, considera que o conteúdo não se sedimenta por si só, necessitando, portanto, ser

formado. A forma é “conteúdo social sedimentado”, ou seja, “conteúdos viram formas” (LUKÁCS apud COSTA, 2012, p.12). Dessa forma, quando um conteúdo não evolui no interior da forma estabelece-se uma relação dialética entre esses enunciados, uma vez que o artista utiliza de formas já existentes para passar sua mensagem.

Isso significa que, quando um conteúdo novo surge, dele resulta a premência de uma nova forma, pois a antiga já não o contempla mais. Um exemplo seria considerar a forma dramática em contraposição à épica. No drama, cujo pressuposto é o indivíduo autônomo, há o conflito de vontades que se expressa através do diálogo interindividual, constituindo a ação. Como o drama é focado na ação das personagens, o tempo é o presente, estabelecendo a ligação entre as cenas por meio da causalidade, engendrando, portanto, o enredo da peça. Por conta disso, não admite interferência externa, um “narrador” que conte uma história ou uma instância com essa função, nem a quebra das unidades de ação, espaço e tempo (COSTA, 2012).

Em termos cênicos, todo esse contexto dramático propicia a ilusão. Quanto aos atores, instaura-se, na relação com o público, a quarta parede, e na relação com os personagens, a identificação. Segundo Rosenfeld (2012), a identificação leva o público a experienciar, junto às personagens, as emoções vivenciadas por estas, chegando ao ponto de não se pensar criticamente sobre a matéria encenada, porque o descargo das emoções (catarse) leva à satisfação imediata das situações e, conseqüentemente, à aceitação do estado “natural” das coisas.

Essa forma se faz muito propícia à visão classista burguesa como meio de divulgação de seus valores, muito em função do movimento subjetivo que harmoniza a obra, situando-a no âmbito privado das relações. Devido ao seu caráter intersubjetivo, o drama não abre espaço para tratar de assuntos do âmbito público e social. Pois, ainda utilizando os estudos de Costa (2012) e Rosenfeld (2012), se não há o antagonismo das vontades e o diálogo interindividual como seu veículo, não há forma dramática. Brecht, por outro lado, se posiciona contrário à essa estrutura teatral e teoriza os elementos que rompem com a forma tradicional, haja vista que, pelas suas teorias, o homem é fruto das relações sociais, e não seres determinados metafisicamente, pressupondo um destino trágico já estabelecido, diferentemente do que acontece no drama, no qual há sempre um herói direcionado a um destino final a partir das decisões que toma.

Eis o ponto de partida da crise formal, pois, como situa Sérgio de Carvalho na apresentação da *Teoria do drama burguês* (2004) de Peter Szondi, a impossibilidade do drama se origina na crise da ordem liberal, “numa época em que o universalismo do humanismo burguês colidiu com as dinâmicas do capitalismo” (CARVALHO in SZONDI, 2004, p.10). Carvalho expõe que o drama não faz sentido – por considerar “o intercâmbio dialogado das subjetividades”, a “superação das crises íntimas pela

atividade”, “o elogio da vontade livre e autoconsciente do indivíduo” – num mundo formado por indivíduos coisificados, “homens tornados estranhos a si mesmos pela exploração mercantil de sua substancial vital” (CARVALHO in SZONDI, 2004, p.10), na mesma direção seguida por Adorno (2003) ao tratar de reificação.

Diante desse quadro, é primordial pensar sobre as relações sociais que determinam os indivíduos, e não olhar isoladamente para eles, numa perspectiva que se analise situações e acontecimentos que exigem explicação por não serem naturais (COSTA, 1998). A primeira tentativa de concretizar e dar forma a esse complexo quadro de experiências foi o surgimento do teatro naturalista, reivindicando o protagonismo da classe operária. Devido a isso, o drama começa a narrar, uma vez que a dimensão do assunto não poderia ser abordado na forma dramática já sedimentada, abrindo caminho para o épico, que vai além do diálogo intersubjetivo e do âmbito privado das relações. Além disso, há um objetivo didático na proposta desse teatro, pois, ao eliminar a ilusão e o efeito purificador da catarse, tem-se espaço para o desenvolvimento da reflexão, pelo recurso da distância estética:

Demasiadamente identificados com a nossa situação, devemos vê-las a uma luz estranha para que cheguemos a conhecê-la realmente. A teoria é dialética: a anulação da familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela se afigurar estranha a nós mesmos, transforma em grau mais elevado esta nossa situação, mais conhecida e mais familiar. Através do choque do não conhecer, é suscitado o choque do conhecer, a negação é negada. A função do distanciamento é, portanto, a de anular-se a si mesma – é um distanciamento que aproxima, como já foi exposto. Somente mercê ao choque da compreensão – compreensão crítica, contudo, que não traz uma lição unilateral, mas que se reveste de suficiente ambiguidade para impor ao espectador um processo de reflexão própria, de tomada de consciência das contradições humanas e sociais. (ROSENFELD, 2012, p.35-36)

Assim, em termos de efeito, o equivalente ao narrador no âmbito do romance (objetivo/neutro, que ganha expressão no realismo/naturalismo), e que é responsável por instaurar a distância estética, no teatro, como sugere Flory (2010), seria a forma do drama burguês, que, embora recuse qualquer instância narrativa, diferentemente do romance, por isso mesmo contribui para a manutenção da ilusão. Assim, o drama se absolutiza, ele basta a si mesmo, não aceita nada que vem de fora.

Rumo ao épico: procedimentos narrativos em *Quebra-quilos*

Isto posto, surge a necessidade de pensar esse quadro crítico levando em consideração o contexto atual do teatro de grupo no Brasil, que tem por objetivo retomar o projeto de politização do teatro brasileiro das décadas de 30 e 60. Tendo isso em mente, o Coletivo Alfenim tem um papel fundamental no terreno da arte que atende a essa proposta, na medida em que se preocupa em revisitar, com suas peças, a historiografia brasileira e seus processos sociais de maneira sempre questionadora. O grupo, estabelecido na Paraíba, surge no cenário teatral em meados de 2007 com a peça *Quebra-quilos*,

a qual nos propomos a analisar, seguindo uma orientação coletiva de trabalho. Dado ao caráter plural de atuação do grupo, foi necessário fazer um recorte para o presente estudo, de modo a analisar uma cena representativa da peça.

Quebra-quilos (2007) concentra-se no fato histórico ocorrido na Paraíba por volta de 1874, que foi a passagem do modelo de medidas local para aqueles da metrópole - quilos, litros etc - e, além disso, o aumento dos tributos sobre o comércio e sua cobrança mais efetiva. Esse quadro gerou vários pontos de choque entre as forças da colônia e os cidadãos prejudicados por tal medida, os quais se rebelaram, conduzindo manifestações e atos de revolta por toda a Província, como a quebra dos aparelhos de medição, invasões às câmaras municipais, cartórios, queima de documentos importantes, como lista de impostos, hipotecas etc. Segundo Lima (2009), o motim resultou-se da insatisfação e desconfiança popular em adequar-se aos novos padrões de medida estrangeiros, uma vez que a população (a maioria analfabeta, na época) já estava há muito tempo acostumada ao padrão antigo de medição e sentiam dificuldade para moldar-se aos novos:

Os governantes tinham a intenção de, com esta medida, “ordenar” e “civilizar” o território, porém, os homens livres e pobres não compartilhavam desta ideia, uma vez que o comércio, as relações pessoais, e o seu dia-a-dia possuíam uma ordem própria. Portanto, eles não aderiram ao ideal das elites de ordenar um espaço que, no entender deles, já estava ordenado. (LIMA, 2009, p. 1)

Lima (2009) aponta que todo esse processo, ocorrido em meio à crise da economia nordestina na década de 1870, implicou na interferência direta do governo na vida das pessoas, uma vez que as consequências foram de ordem não só política e econômica, mas também cultural, afetando os hábitos, costumes e conhecimentos construídos historicamente. Inclusive, o antigo método de medição tinha seu espaço simbólico na vida da população, uma vez que se adaptava a ele conforme suas necessidades.

Além disso, outros fatores contribuíram para fomentar a sedição, como a lei de recrutamento militar, o imposto cobrado sobre o chão das feiras, a Lei do Ventre Livre e a luta dos escravos por mais espaço na sociedade e pela efetiva execução das leis direcionadas a eles. Quanto aos revoltosos, Lima (2009) mostra que eram tratados como bandidos, arruaceiros, quando não freados de maneira violenta, ocasionando em prisões, mortes e sessões de tortura.

Todas essas discussões ganham expressão estética em *Quebra-quilos* (2007), que não se interessa por fazer uma encenação aos moldes realistas, impedido, inclusive, pela falsa imparcialidade dessa ação, mas sim, vai de encontro aos pressupostos de Benjamin (1994) na linha do materialismo histórico, quando se compromete com a tese de que: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja

no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994, p. 224), ideia presente, também, no trabalho de Venâncio (2010), e que justifica o trabalho do grupo, haja vista que este compreende a história como um processo aberto e inacabado, repercutindo na atualidade.

Assim, *Quebra-quilos* (2007) utiliza o conflito entre Joaquina e Floriana, mãe e filha, respectivamente, como mote central. As duas mulheres saem do campo para a cidade em busca de sobrevivência, devido, justamente, à crise econômica nordestina e à Revolta dos Quebra-quilos, a qual arrancou-lhes o pai – Francisco – e, conseqüentemente, os modos de manutenção à continuidade da vida na fazenda. Num olhar menos esmiuçador, tal relação pode configurar simplesmente o núcleo dramático responsável pelo contato intersubjetivo e o conflito de vontades entre as personagens, quando, na verdade, serve como fachada do que vem a ser o interesse real da peça: o movimento dos Quebra-quilos, mencionado, sugerido ou narrado via diálogo.

Compreendendo as questões explanadas acima e percebendo que a forma épica é a que melhor contempla o método dialético de trabalho do grupo, por abrir caminhos para a narração no teatro, analisaremos a seguir uma cena da *Quebra-Quilos* (2007), que é representativa da proposta brechtiana de um teatro anti-ilusionista, tendo como base o texto dramático e a encenação disponibilizada em vídeo⁶⁵. Desde o início, a peça rompe com a ilusão cênica, ao deixar evidente que o que se faz ali no palco é teatro e que os atores estão ali para encenar uma peça. Com um palco que não exige tantos metros e munidos de poucos acessórios (mas precisos) em cena, os atores não se escondem. Não há uma cortina que reforce um clima ilusionista. Os atores permanecem dispostos, tanto os que encenam, no centro do palco, como os que aguardam entrar na encenação ou os músicos, ao lado. Sendo assim, para um espectador mais desavisado e afeiçoado aos moldes mais tradicionais de encenação, o estranhamento se instaura de imediato.

Embora tais recursos sejam dignos de análise, é na última cena que se concentrará o foco de análise deste trabalho, uma vez que ela é emblemática como procedimento narrativo e para efeito de distanciamento. A filha anuncia que os “matutos” revoltosos estão se aproximando, inclusive seu pai, liderando a manifestação. A mãe a interrompe, por não entender o que a filha diz, e por insistir que a luta não pertence a elas, pois são “gente ordeira” (QUEBRA-QUILOS, 2007, p. 16). Floriana, por sua vez, introduz um sonho que teve, direcionando-se ao centro do palco no qual os atores estendem um pano vermelho.

No sonho, Floriana descreve uma espécie de guerra metaforizada no cenário de um circo, no qual a vila se transforma em picadeiro, e ela vê palhaços por toda parte pendurados pelo pescoço:

⁶⁵ ⁶⁵ Não está disponível o ano da encenação gravada, apenas a data de postagem do vídeo na plataforma digital, em 2014.

As línguas de fora. Riam de tudo:
Da dor, da humilhação, da violência.
Tinham os olhos saltados das órbitas (...)”
Você, mãe, andava de sombrinha no arame,
Sem rede nem proteção.
O pai voava no trapézio de cabeça para baixo
Como galinha morta no gancho,
Estava encoletado (...) (QUEBRA-QUILOS, 2007, p. 16)

A narrativa do trecho acima se apoia na descrição, por meio de uma linguagem poética, da brutalidade com a qual eram tratados os Quebra-quilos, inclusive a prática covarde do “acoletamento”, em que o sujeito era asfixiado até a morte por um colete de couro, além de fazer menção à situação de abandono e iminente desfecho negativo da mãe. Num ritmo frenético, as vozes do coro vão formando um crescendo e Floriana descreve as últimas linhas do sonho num tom de voz alto e ritmo acelerado:

Eu disse não às feras
Eu disse não à dor, à humilhação, às bocas vazias
Eu empunhei a garruchinha de prata.
O primeiro tiro rasgou a lona e eu pude ver o sol
O segundo ecoou pelo mundo e os covardes esqueceram o medo
O terceiro explodiu como um grito de mil vozes aguda
Então já não era um
E a multidão desmediu. (QUEBRA-QUILOS, 2007, p. 18)

A narração do sonho e as vozes do coro são interrompidos de forma abrupta, quebrando o ambiente de exasperação sentimental e angústia que poderia ser provocado nesse instante. Isso revela o jogo permanente de manipulação da peça, que lança o público para dentro dela e depois o tira, quebrando a contemplação sobre o que está sendo representado pelos recorrentes cortes, estejam eles na música, nas falas ou na própria encenação. Além disso, voltando a atenção aos versos recitados por Floriana, “E a multidão desmediu”, tem-se a revelação, sugerida pelo plano metafórico, de que o povo, na condição de luta, recupera o seu papel de sujeito da história, deixando de ser objeto (ou mero produto), podendo modificar a sua condição preestabelecida.

Porém, após esse êxtase momentâneo, o coro intercepta cantando uma canção sobre os Quebra-quilos, atravessada por uma chuva de vozes carregando ideologias diferentes. Enquanto um dos personagens estimula a ação revoltosa contra os novos padrões de medida, outro, identificado como delegado (no texto da peça) o confronta, acusando-os de baderneiros e responsabilizando-os por romper o equilíbrio social, recurso que materializa as diferentes visões sobre a Revolta. No meio disso, o conflito é reforçado na última fala do delegado, não tendo representação direta no palco: “Abram

fogo!/Empunhem sabres/Degolem se preciso/Matem pelas costas/Em nome da ordem/Em nome da lei.” (QUEBRA-QUILOS, 2007, p. 17).

Pelo modo como a cena corre, pode-se intuir que Floriana, centralizada no palco sobre o pano vermelho, com a arma e um rosário em mãos, será a protagonista de algum ato, por assim dizer, heroico. Seguem as falas:

FLORIANA – Tentaram me ensinar que a riqueza é para poucos. Eu recusei a lição.

JOAQUINA – Minha filha na alça da mira.

FLORIANA – Me fizeram acreditar que nesta terra a vida é só infortúnio, mas duvidei.

JOAQUINA – Eu podia retroceder como fera encurralada, mas abri o peito com raiva do mundo.

FLORIANA – Eu podia me deixar matar inocente e seria culpada por isso. Então algo em mim decidiu e eu não capitulei. (QUEBRA-QUILOS, 2007, p. 18)

Porém, percebe-se que, até mesmo quando Floriana toma uma decisão, assume a posição de aderir à revolta, seu fim caminha para uma direção trágica, que é a morte da mãe. Isso é imposto pela própria condição que ocupa na peça, uma vez que sofre as consequências do conflito. A ação é interrompida tanto pela intervenção narrativa localizando Floriana na fala de Joaquina, como pelo deslocamento daquela para fora do palco, longe da focalização da luz. O pano vermelho, metáfora do massacre sangrento que caracterizou a Revolta, serve agora de invólucro para Joaquina, já distanciada de seu personagem e pronta para narrar a sua própria morte, a qual é descrita de maneira seca e objetiva, dispensando qualquer atitude muito emotiva na interpretação da atriz. Em poucas e breves palavras: atriz que representa Joaquina “– A baioneta penetra-lhe o ventre. Joaquina sangra. Joaquina grita. Joaquina morre” (QUEBRA-QUILOS, 2007, p. 18).

A cena é finalizada quando Floriana vai até a atriz que interpreta a mãe e fecha-lhe os olhos, fazendo menção a sua morte. Porém, o instante “infeliz” é quebrado quando a luz se apaga e é introduzida uma música, intitulada *Canção do Velho Sofista*, que tem por objetivo comentar o tema da peça e perspectivá-lo na atualidade, suscitando, para a cena, um alívio cômico. Além disso, o procedimento narrativo da morte corresponde à recusa da dramatização, que poderia apresentar-se gerando a identificação com as personagens, pela exasperação da emotividade. Vale ressaltar que esse recurso não anula totalmente a emoção desse teatro, mas sim pretende elevar a emoção ao raciocínio, aos moldes brechtianos.

Desse modo, a encenação relativiza o fato histórico e o que se evidencia ali não é um quadro de experiências em que Joaquina decide lutar e morrer ou está condicionada a um fim trágico, protagonizando o conflito. Antes de focar em um indivíduo, a peça busca olhar para a coletividade, realizando o desmonte de uma visão hegemônica que impediria uma leitura a contrapelo da história, e,

além do mais, serve como ferramenta para “atravessar o contexto do primeiro plano e expressar o que lhe é subjacente, a negatividade do positivo” (ADORNO, 2003, p. 62). Ou seja, mostrar quais pressupostos estão por trás do que gerou a Revolta e de suas consequências, numa perspectiva que não intenciona beneficiar o vencedor, mas sim questionar o ocorrido. Em suma, os recursos narrativos em *Quebra-quilos* (2007) analisados aqui são alternativas de superação da crise da forma dramática em contraste com os modos de representação mais tradicionais, que não dão conta de um conteúdo dessa extensão, por isso, faz-se necessário situar a peça no plano do teatro épico, por sua intermediação dialética entre conteúdo e forma.

Considerações finais

A revisitação da história empenhada pelo Coletivo de teatro Alfenim com a peça *Quebra-quilos* (2007) vem em um momento de grande necessidade, visto que a interpretação da história como um processo inacabado e que precisa ser (re)interpretado pelo presente se justifica no fato de que “O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, 1994, p. 224/225). Assim, a recusa a uma representação realista beneficiadora de uma visão unidimensional e a resistência aos padrões tradicionais – e comerciais – abre possibilidades para por expor as contradições determinadas socialmente e envolvidas no processo de formação dos sujeitos, que, muitas vezes, escondem um quadro de opressão e anulação destes.

Em conclusão, a recuperação de um fato histórico muito expressivo no decurso da formação social paraibana pôde despertar à consciência a sua atualidade e necessidade de reflexão em âmbito nacional, uma vez que as lutas populares continuam sendo deslegitimadas cada vez com mais intensidade tanto por parte dos que governam quanto pelos próprios sujeitos históricos, que deveriam retomar seu papel como agentes, mas se veem impotentes diante das condições que o Capital e o discurso hegemônico criam para deixá-los inativos. Isso vem sendo explorado dentro do projeto cênico do Coletivo, desde *O deus da fortuna* (2011), peça que expressa o complexo sistema de exploração pelo capital financeiro e mostra o quanto a população é determinada pelas relações econômicas, além de crer no discurso igualitário e democrático que o capitalismo prega. Porém, essas falsas afirmações são dialeticamente desmentidas durante o espetáculo pela introdução dos intermezzos, que tecem comentários sobre conceitos presentes na peça. Esse é só um exemplo para ressaltar que o Coletivo tem uma linha nítida de trabalho no tocante à arte ideologicamente engajada.

Referências

- ADORNO, T. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. In: *Notas de Literatura I*. Trad.: Jorge de Almeida. Ed. 34. São Paulo: Duas cidades, 2003. p. 55-63.
- BENJAMIN, W. *O narrador*: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas*: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, v. 1, 3. ed., São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- _____. *Sobre o conceito da História*. In: *Obras escolhidas*: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, v. 1, 3. ed., São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.
- CARVALHO, S. *Introdução ao teatro dialético*: experimentos da Companhia do Latão. 1. Ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- COSTA, I. C. *Nem uma lágrima*: teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular, 2012.
- _____. *Sinta o drama*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- FLORY, A. V. *Literatura e teatro*: encontros e desencontros formais e históricos. *Revista JIOP*, Maringá, n. 1, p. 18-40, 2010.
- LIMA, O. V. *Aprendendo com a história*: o quebra-quilos na construção do imaginário nordestino. In: *Seminário Nacional de História da Historiografia*: Aprender com a História? Ouro Preto. Anais. Curitiba: Eudop, 2009.
- MACIEL, D. A. V. *Quebra-Quilos*: entre dramático e não-dramático. In: MACIEL, D. A. V. (org.). *Pesquisa em dramaturgia*: exercícios de análise. João Pessoa: Ideia, 2010. p. 11-38.
- QUEBRA-QUILOS (oitava versão inacabada do roteiro). Inédito. Cópia mimeografada. 2007, 18 f.
- _____. Disponível em: <https://vimeo.com/89111764>>. Acesso em: 10 fev. 2017.
- ROSENFELD, A. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- _____. *Reflexões sobre o romance moderno*. In: *Texto/Contexto I*. 34 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SZONDI, P. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosacnaify, 2004.
- VENANCIO, R. *Teatro-política-história*: algumas notas a partir de Brecht. *A palo seco*: Escritos de Filosofia e Literatura. Ano 2, n. 2, 2010. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/apaloseco>>. Acesso em: 10 fev. 2017.

“A BELA E A ADORMECIDA”: UMA (SUB)VERSÃO DO CONTO DE FADAS

Autora: Luísa Faria de Almeida Braga (UFMG)

Orientadora: Míriam de Paiva Vieira (UFSJ)

RESUMO: Pense em uma mulher forte e independente. Certamente, Branca de Neve não foi a sua primeira opção. Entretanto, em “A Bela e a Adormecida” (2014), de Neil Gaiman com ilustrações de Chris Riddell, a princesa luta (como uma garota) para salvar seu reino de uma maldição do sono. Este trabalho investiga as diferentes representações das meigas princesas Branca de Neve e Bela Adormecida nos contos de fadas dos irmãos Grimm (1812), nas respectivas adaptações feitas pela Disney (1937, 1959) e no *retelling* feminista “A Bela e a Adormecida”. O conto de Gaiman foi lançado pela primeira vez em “Rags & Bones” (2013), uma coleção organizada por Melissa Marr e Tim Pratt, e publicado como livro ilustrado em 2014. Para identificar como princesas estão representadas em cada produto midiático e como a interação das diferentes mídias envolvidas no livro ilustrado (re)cria as personagens, esta pesquisa faz uma análise intermediária baseada nas categorias propostas por Irina Rajewsky (2005) no artigo “Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre intermedialidade”, utilizando os conceitos de combinação e transposição midiática e referências intermidiáticas. Este trabalho é resultado da orientação da Profa. Dra. Míriam de Paiva Vieira durante a disciplina Arts and Media (UFMG, 2017).

Palavras chave: Intermedialidade; Releitura; Contos de Fadas; Feminismo

“Forte” e “independente” não são adjetivos usualmente utilizados para se referir à Branca de Neve. Entretanto, tais adjetivos são perfeitos quando se trata da protagonista de *A Bela e a Adormecida* (2015), livro ilustrado de Neil Gaiman e Chris Riddell e objeto de análise deste artigo. O significado pleno dessa obra só pode ser compreendido levando-se em consideração a combinação das mídias verbal e visual, uma vez que a adição das ilustrações é não só relevante, como enriquecedora. Ademais, é preciso analisar a relação que o livro estabelece com as representações tradicionais das princesas, nomeadamente os contos de fadas, nas versões escritas pelos irmãos Grimm (1812) e Charles Perrault (1697), e os filmes animados da Disney (1937, 1959). *A Bela e a Adormecida* é um conto escrito por Neil Gaiman e foi publicado pela primeira vez em *Rags & Bones: New twists on timeless tales*, uma coleção de histórias selecionadas por Melissa Marr e Tim Pratt lançada em 2013. O conto de Gaiman foi republicado pela editora Bloomsbury em 2014, no formato de livro ilustrado com arte de Chris Riddell e, em 2015, no Brasil, traduzido por Renata Pettengill para a editora Rocco. O resultado é uma bela obra que revela uma concepção própria de Branca de Neve e Bela Adormecida em uma adaptação moderna e feminista. Nela, a soma de texto e imagem retrata as princesas de uma maneira que subverte suas representações tradicionais.

É importante ressaltar que a leitura do livro se sustenta por si. No entanto, o conhecimento dos contos de fadas e dos filmes precedentes, adicionado à consciência do diálogo estabelecido pelo livro

com tais obras, faz com que a experiência de ler *A Bela e a Adormecida* (2015) seja mais significativa e valiosa. Além disso, o conhecimento prévio é fundamental para compreender qualquer tipo de subversão, já que para a ocorrência desse fenômeno são necessárias pelo menos duas obras. Qualquer produto de mídia que é subversivo muda os valores de outra configuração midiática. O fenômeno só existe quando se coloca um objeto em relação a outra coisa, outro objeto em particular, um grupo de produtos midiáticos específicos, um gênero em geral ou até mesmo um sistema.

Desta maneira, é relevante olhar para os contos de fadas que definem a versão tradicional da narrativa e a representação convencional das personagens. Também é pertinente considerar os filmes animados da Disney (1937, 1959), uma vez que eles operaram como influentes produtores do imaginário que cerca a Branca de Neve e a Bela Adormecida. Eles representam a visão moderna canônica dos contos de fadas, circulando por todo o mundo. Assim, ignorar o impacto desses filmes historicamente aclamados sobre a percepção e construção das figuras das princesas é um equívoco.

Segue um breve resumo da adaptação, que não faz jus ao conto, a título de contextualização: Uma semana antes de seu casamento, a rainha (que é a Branca de Neve⁶⁶ apropriada) descobre que uma maldição fez o reino vizinho adormecer e agora se aproxima do seu reino. Ela vai, com três anões, até o castelo onde tudo começou. Ali, encontra uma velha acordada e uma moça dormindo. A rainha beija a moça e nada acontece. A velha conta que quando era jovem, encontrou uma mulher fiando que fez com que ela espetasse o dedo na roca e fosse amaldiçoada. O leitor descobre, então, que a velha é a princesa e a moça na cama é a feiticeira adormecida. A primeira envelheceu, sempre acordada, enquanto a segunda restaurava sua juventude e poder. Quando a feiticeira desperta e revela seus feitos e planos, a rainha entrega o fuso da roca para a velha, que o enfia no peito da bruxa, matando-a. A velha princesa adormece, o reino desperta. Por fim, a rainha decide não se casar e sai em busca de mais aventuras com os anões.

A primeira seção deste artigo explora a combinação de mídias que constitui *A Bela e a Adormecida* (2015), utilizando as categorias propostas por Irina Rajewsky no artigo *Intermedialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade* (2012)⁶⁷ para investigar como a relação estabelecida entre as diferentes mídias contribui para a significação da obra. A segunda seção se debruça sobre a relação entre o livro ilustrado, os contos de fadas dos irmãos

⁶⁶ Neste artigo, “Rainha” se refere sempre à protagonista de *A Bela e a Adormecida* (2015), e “Branca de Neve” se refere à personagem do conto de fadas (1812) ou do filme da Disney (1937).

⁶⁷ Este artigo foi escrito embasado no artigo *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality* publicado em 2005, em inglês. Posteriormente, entrei em contato com a versão traduzida publicada num volume organizado pela Prof. Thaís Nogueira Diniz Flores e fiz a devida atualização das citações e termos de acordo com tal versão. O mesmo ocorreu quanto ao livro de Gaiman: o artigo foi escrito com base em *The Sleeper and the Spindle* (2014), e atualizado com referências a “A Bela e a Adormecida” (2015).

Grimm (publicados primeiramente em 1812) e os filmes da Disney (1937, 1959), selecionando brevemente elementos importantes do enredo fundamental da estória e discutindo, sobretudo, a protagonista de *A Bela e a Adormecida* (2015): a Rainha. O objetivo é compreender como ela é retratada e como sua representação tradicional foi subvertida no livro ilustrado.

Combinação de mídias

Irina Rajewsky apresenta duas compreensões básicas de intermedialidade. A primeira, mais ampla, trata do termo como “uma condição ou categoria fundamental” (RAJEWSKY, 2012, p. 19), que diz respeito ao fenômeno de diálogo e cruzamento de fronteiras entre as mídias. A segunda vê a intermedialidade de maneira mais restrita, como “uma categoria crítica para a análise concreta de produtos ou configurações de mídias individuais e específicas” (RAJEWSKY, 2012, p. 19). Nessa perspectiva, a autora propõe uma divisão em três subcategorias. Para ela, “em relação a essa divisão tripartida, é importante notar que uma única configuração midiática pode preencher os critérios de dois ou até de todas as três das categorias intermediáticas apresentadas” (RAJEWSKY, 2012, p. 26). Este é o caso de *A Bela e a Adormecida* (2015), que se enquadra nos critérios das três subcategorias:

1. O livro ilustrado constitui uma **transposição midiática**, o que envolve a transformação de uma configuração midiática ou de seus elementos essenciais em outra. A fonte, neste caso, são os contos de fadas: o produto final é uma adaptação de um gênero tradicionalmente oral⁶⁸. Além disso, quando se considera a influência dos filmes da Disney, a transposição de mídias é inegável: texto oral e filme convertidos em texto escrito e ilustrações.

Como o título em português indica, Neil Gaiman fez uma releitura de um conto de fadas muito conhecido: *A Bela Adormecida*. Ele adaptou o original, a fonte textual oral, para outra mídia, transformando-o no processo e mantendo, ao mesmo tempo, sua essência em certa medida. O enredo conta como a maldição da Bela Adormecida foi quebrada, mas é reconstruído com alterações em alguns elementos chave: a jovem adormecida era, na realidade, a bruxa que lançou a maldição sobre a princesa; a princesa não chegou a adormecer, envelhecendo aprisionada no castelo cercado por uma floresta de espinhos; não havia príncipe algum vindo resgatá-la, mas uma rainha.

2. O livro ilustrado constitui uma **combinação de mídias**, o que envolve um produto constituído por uma constelação midiática, formada a partir da interação de duas mídias. No caso do livro, duas mídias convencionalmente diferentes, texto e imagem, estão materialmente presentes em

⁶⁸ Com a finalidade de fazer uma análise mais aprofundada, serão consideradas as estórias compiladas pelos irmãos Grimm por escrito, apesar de originalmente pertencerem ao campo da oralidade e serem veiculadas num tipo diferente de mídia.

um único objeto. Isso ocorre de três maneiras distintas, que correspondem às configurações multimídias, mixmídias e intermídias, citadas pela autora.

2.1 **Multimídia:** A justaposição de texto e imagem, de maneira que cada um possa ser compreendido coerentemente se separados. Há vários exemplos em todo o livro, começando nas ilustrações das primeiras páginas, apresentadas lado a lado com os blocos de texto.

2.2 **Mixmídia:** O texto verbal e os desenhos podem ser separados, mas não compreendidos coerentemente um sem o outro, característica típica de histórias em quadrinhos e novelas gráficas. Isso ocorre, por exemplo, na ilustração de Riddell nas páginas 12 e 13.

2.3 **Intermídia:** Duas mídias se fundem no produto final e é impossível separá-las. As letras maiúsculas no início de cada sessão do livro constituem um exemplo: elas são decoradas com um emaranhado de galhos, espinhos e rosas que são indissociáveis da tipografia em si. Além disso, há também os números das páginas cobertos em teias de aranha e os fusos estilizados que pendem de certas letras em frases que integram diversas ilustrações de Riddell.

3. As **referências intermediáticas** apontam para outra configuração midiática ou até mesmo outro sistema de mídia. Isso ocorre de várias maneiras no livro, por exemplo no trecho a seguir:

- Uma Bruxa! – disse o bebum.
- Uma fada má – corrigiu um homem de cara gorda.
- Pelo que ouvi dizer, ela era feiticeira – interveio a garçonete.
- Fosse o que fosse – tornou o beberrão –, não foi convidada para a celebração do nascimento da criança.
- Tudo balela – retrucou o funileiro. – Convidada ou não para a festa de batismo, teria amaldiçoado a princesa de qualquer jeito. Ela era uma das bruxas da Floresta, relegada a uma vida à margem de tudo, há mil anos, e uma criatura má. Lançou uma maldição sobre o bebê logo que nasceu, tal que, quando completasse dezoito anos, a menina furaria o dedo e cairia num sono eterno. (...)
- Havia rosas – acrescentou a garçonete – Rosas que cresceram ao redor do castelo. E a Floresta se adensou até se tornar intransponível. Isso foi, o quê, há cem anos?
- Sessenta. Oitenta, talvez – corrigiu uma mulher que até então não havia se manifestado. – Sei disso porque minha tia Letícia se lembra do acontecido de quando era garota, e ela não passava dos setenta quando morreu de disenteria, e isso foi há apenas cinco anos, que se completam no fim deste verão. (...) (GAIMAN, 2015, p. 15-16).

Tradicionalmente, a existência de muitas fontes resultou na ausência de um relato consensual do que aconteceu. O texto imita uma qualidade essencial dos contos de fadas transmitidos oralmente e,

portanto, ironicamente inconsistentes devido às suas muitas e distintas versões. O trecho reproduz um diálogo em que os personagens discutem sobre qual seria a versão “oficial” dos acontecimentos, evocando o gênero de contos de fadas orais como um todo.

A autora destaca o caráter “**como se**” que pode se aplicar às referências intermediáticas: “uma qualidade específica e capaz de formar a ilusão de outra mídia que é inerente às referências.” (RAJEWSKY, 2012, p. 28) Ele ocorre porque “um produto de mídia não poder *usar* ou genuinamente *reproduzir* elementos ou estruturas de um sistema midiático diferente através dos próprios meios específicos da mídia; ele pode apenas *evocá-los* ou *imitá-los*.” (RAJEWSKY, 2012, p. 28). Há uma cena no livro em que os moradores de uma vila, sonâmbulos, perseguem a Rainha e seus companheiros **como se** fosse um filme de zumbis. A descrição dos quatro correndo de uma multidão de seres inconscientes e letárgicos provoca no leitor uma conexão com a maneira em que, nos filmes, as pessoas fogem de zumbis lentos e sem atividade cerebral, uma imagem que é extremamente reforçada pelas ilustrações. Este trecho evoca o sistema de uma mídia diferente: o gênero de filmes de zumbi, no geral, fazendo referência tanto ao comportamento das personagens que fogem quanto aos sonâmbulos que as perseguem, assemelhados a uma horda de zumbis.

Adaptação e subversão

O livro ilustrado pode ser visto como uma adaptação do conto “A Bela Adormecida” e uma apropriação da personagem Branca de Neve, que é inserida na história como protagonista. Embora nomes não sejam mencionados em momento algum, as características incorporadas pela Rainha permitem identificá-la com Branca de Neve. Ao mesmo tempo, o enredo segue as linhas básicas da narrativa de Bela Adormecida: uma princesa, amaldiçoada e adormecida, precisa ser resgatada.

Os elementos fundamentais da estória estão presentes nas versões de Charles Perrault (“*La Belle au Bois Dormant*”, i.e. “A Bela Adormecida no Bosque”, 1697) e dos irmãos Grimm (“*Dornröschen*”, i.e. “A Rosa dos Espinhos”, 1812), na adaptação filmica feita pela Disney (*A Bela Adormecida*, 1959) e em *A Bela e a Adormecida* (2015), de Gaiman: houve uma celebração pelo nascimento da princesa, para a qual uma fada (bruxa, feiticeira) não foi convidada. Enquanto as outras fadas⁶⁹ abençoaram o bebê, ela entrou no evento sorrateiramente e lançou uma maldição: a uma certa idade, a princesa furaria o dedo numa roca e morreria⁷⁰. Uma das outras fadas aliviou a praga para um sono mágico. Os anos se passaram e a princesa encontrou uma velha fiando, concretizando a maldição. O sono se espalhou pelo reino e uma floresta de espinhos cresceu ao redor do castelo, impedindo todos

⁶⁹ Doze sábias, na versão dos Grimm (1812); sete fadas madrinhas na versão de Perrault (1697); três fadas madrinhas, na animação da Disney (1959).

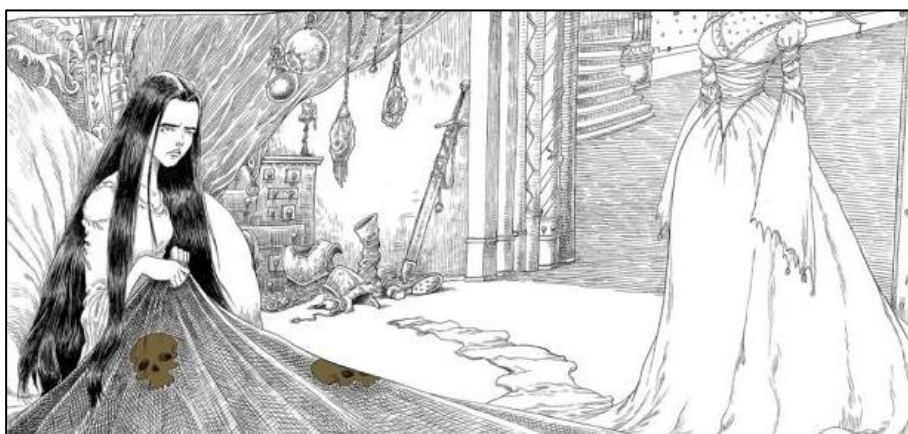
⁷⁰ No filme da Disney (1959) e na versão dos Grimm (1812) o rei manda queimar todas as rocas.

aqueles que tentaram atravessá-la até que um dia, um monarca passou pelos espinhos e alcançou a jovem, acordando-a com um beijo⁷¹, o que terminou por despertar as demais pessoas do reino.

Este artigo não trata das peculiaridades de cada versão, uma vez que não pretende fazer um contraste metódico entre elas, mas explorar a subversão a partir das relações entre os produtos midiáticos. Apesar disso, uma particularidade merece destaque: o monarca que transpõe os obstáculos até a princesa e a desperta é, em *A Bela e a Adormecida* (2015), uma mulher⁷². Essa é a primeira subversão: não há príncipe e uma rainha é a heroína, alterando valores de gênero.

Além da presença dos anões, outros elementos na caracterização da rainha permitem sua identificação com a Branca de Neve. A ilustração a seguir revela o cabelo muito negro da personagem:

Fig. 1 – A Rainha e o vestido de casamento, detalhe.



Fonte: RIDDELL, 2014, *The Sleeper and the Spindle* (Ebook). (Recorte meu.)

Nota-se um esquema de cores associado com a personagem Branca de Neve (branco, vermelho e preto) que foi estabelecido na descrição dos contos dos irmãos Grimm: “branca como a neve, os lábios vermelhos como o sangue e o cabelo preto como ébano.” (tradução minha)⁷³ (GRIMM, 2013, n.p.). No filme da Disney (1937), o Espelho Mágico, ao descrever Branca de Neve para a Rainha Má, faz uma referência direta a essa paleta de cores: “Lábios vermelhos como uma rosa. Cabelos negros

⁷¹ Na versão dos Grimm (1812), o príncipe beija a princesa coincidentemente no momento em que a maldição termina porque se passaram cem anos. A passagem do tempo também é a razão do porquê ele consegue chegar ao castelo. Na versão de Perrault (1697), o bosque se abre para que ele passe e não há beijo: a princesa acorda quando o período estabelecido pela maldição termina. Há uma continuação na versão de Perrault, que não está presente em nenhuma das outras.

⁷² No filme *Malévola* (2014), outra releitura moderna do conto de fadas, também é uma mulher que desperta a princesa adormecida.

⁷³ “as white as snow, and as red as blood, and her hair was as black as ebony”

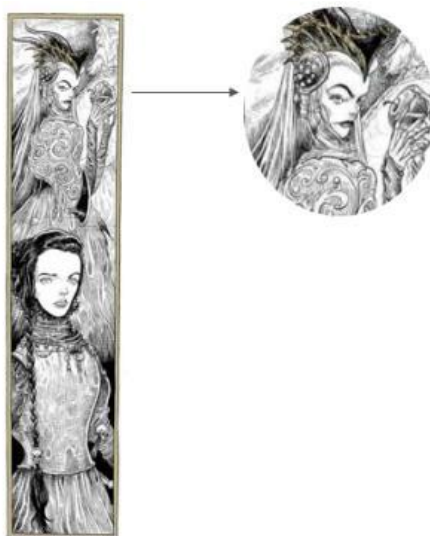
como o ébano. Pele branca como a neve.” (tradução minha)⁷⁴. Há, ainda, passagens no livro ilustrado cuja estrutura frasal também é muito semelhante, por exemplo, o trecho que acompanha a imagem acima: “A rainha usava um vestido de noiva mais branco que a neve” (GAIMAN, 2015, p. 20). Além disso, ao ouvir sobre a maldição do sono estar se espalhando, a rainha “[p]assou a mão pálida pelos cabelos negros como as penas dos corvos, exibindo um semblante sério.” (GAIMAN, 2015, p. 20). Esse trecho aponta tanto para pele clara quando para o cabelo escuro, mencionado novamente em outros momentos: “com o cabelo mais preto que já vira na vida” (GAIMAN, 2015, p. 47). Há até mesmo uma comparação entre a pele da Rainha e a neve: “a pele pálida da rainha, que, na penumbra do quarto, parecia quase tão branca quanto a neve” (GAIMAN, 2015, p. 59). Ademais, ela é comparada a “uma rosa carmim na neve caída” (GAIMAN, 2015, p. 41), e caracterizada como dona de “lábios cor de carmim” (GAIMAN, 2015, p. 49). Como as ilustrações de Riddell foram realizadas exclusivamente em preto e ouro, não aparece a cor vermelha, que é visível apenas por escrito e sugerido por hachuras nos lábios desenhados nas gravuras. A pele pálida e o cabelo escuro, por sua vez, estão claramente visíveis nas ilustrações.

Além de ter acesso às descrições e imagens de sua aparência, o leitor também recebe algumas indicações da história do passado e de como poderia ser o futuro da rainha. A escolha dessa personagem como protagonista é muito auspiciosa, já que ela também passou por uma maldição do sono no passado; na verdade, esta é a razão pela qual ela pôde suportar a maldição sem adormecer durante o tempo necessário para chegar ao castelo na narrativa de Gaiman: “Você dormiu um ano inteiro – respondeu ele. – E depois acordou, sã e salva. Se há alguém entre vocês, pessoas grandes, com chance de permanecer desperto por lá, esse alguém é você.” (GAIMAN, 2015, p. 20).

No início da narrativa, a Rainha está prestes a se casar, e na linha do tempo da personagem, *A Bela e a Adormecida* (2015) se insere depois do momento em que ela foi acordada pelo príncipe e antes de seu casamento. Há ainda outros elementos que amarram a trajetória de Branca de Neve com a da Rainha. Esta, quando atravessa a floresta quase caindo no sono, encontra os fantasmas de seu passado, “pessoas que ela sabia que não poderiam estar ali” (GAIMAN, 2015, p. 41), como seu pai, sua mãe e sua madrasta: “– Minhas irmãs governavam o mundo – afirmou sua madrasta, arrastando os sapatos de ferro pela trilha na floresta. Os sapatos incandesciam em brasa, mas nenhuma das folhas secas queimou ao tocá-los.” (GAIMAN, 2015, p. 41). Os sapatos de ferro estão presentes em algumas das versões de Branca de Neve como a punição dada à Madrasta por causa de seus feitos malignos. Acompanhando essa passagem, há uma ilustração:

⁷⁴ “Lips red as the rose. Hair black as ebony. Skin white as snow.”

Fig. 2 – A rainha e a madrasta



Fonte: RIDDELL, 2014, *The Sleeper and the Spindle* (Ebook). (Destaque meu)

Examinando a imagem, é possível ver que a madrasta segura uma maçã. Assim, é inescapável a conclusão de que a Rainha é de fato Branca de Neve. A soma desses elementos forma uma imagem muito precisa: a protagonista de Gaiman é análoga à protagonista de Grimm. Há semelhanças demais entre as duas para se cogitar mera coincidência. Portanto, pode-se concluir que a personagem foi apropriada e inserida em uma continuação de sua história, a partir de um ponto próximo ao final do conto de fadas.

Além das similaridades, há maneiras pelas quais as personagens se afastam. A garota doce e inocente dos contos de fadas tradicionais aparece em *A Bela e a Adormecida* (2015) como uma mulher forte e independente. Como Rainha, e não apenas princesa, ela é apresentada desde o princípio como mulher madura e não como criança inexperiente. A versão dos Grimm, em que ela tinha apenas sete anos, contrapõe-se à estória de Gaiman, na qual ela é não só uma adulta, como uma governante que carrega as responsabilidades de um reino inteiro. É relevante notar que ela ainda não se casou: seu noivo provavelmente exercerá o papel de príncipe consorte, já que eles vivem no reino dela. O único momento em que ele aparece no livro é quando a Rainha está prestes a sair do castelo: “Ela mandou buscar o noivo, pediu-lhe que não fizesse cena; disse que ainda se casariam, mesmo ele sendo apenas um príncipe, e ela, uma rainha, e fez cócegas no belo queixo dele, e beijou-o até que ele abrisse um sorriso. (GAIMAN, 2015, p. 21). Fora isso, fala-se apenas no casamento vindouro.

Vale a pena explorar alguns detalhes na primeira aparição da Rainha, pois eles iluminam pontos em que a personagem diverge de Branca de Neve:

A rainha acordou cedo naquela manhã. – Em uma semana – pensou em voz alta. – Em uma semana, estarei casada. Isso parecia ao mesmo tempo improvável e extremamente definitivo. Ela ficou se perguntando como se sentiria na condição de esposa. Seria o fim de sua vida, concluiu, se a vida fosse um tempo de escolhas. Em uma semana não teria mais o que escolher. Reinaria sobre seu povo. Teria filhos. Talvez morresse durante o parto, talvez de velhice, ou em batalha. Mas o caminho para a sua morte, a cada batida de seu coração, seria inevitável. Ela podia ouvir os carpinteiros no prado ao pé do castelo fazendo os bancos que permitiriam seu povo assistir ao casamento. Cada golpe de martelo soava como a batida de um coração. (GAIMAN, 2015, p. 14)

Nesta passagem, o leitor vislumbra um cenário medieval em que as convenções sociais sugerem *a priori* que a independência de uma mulher diminuiria após o casamento. Contudo, essa primeira impressão poderia ser fruto de uma transposição precipitada para este mundo de fantasia a partir da sociedade do mundo real, em que isso de fato ocorreu para as mulheres durante a Idade Média e nos séculos posteriores. Certamente, esse era o caso para Branca de Neve nos contos de fadas, mas não necessariamente para a Rainha de Gaiman. Em *A Bela e a Adormecida* (2015), a Rainha encara um futuro muito diferente do das princesas: reinar para o seu povo e até mesmo, quem sabe, morrer em batalha, cenário impensável para uma mulher ou princesa de contos de fadas.

O receio da Rainha com o casamento não se relaciona à transferência do seu poder de decisão para o marido, nem à perda de sua independência. Sua apreensão pré-marital é uma inquietação pela perspectiva de ter sua vida definida. Depois da união, ela seria obrigada a seguir o caminho escolhido, o que, em sua concepção, a levaria à morte. Todas as suas escolhas estariam delineadas e seus papéis decididos: rainha, esposa, mãe, compelida a desempenhar seus deveres. É essa linha de pensamento que inspira a sua decisão no final do livro. Em conflito entre regressar ao castelo e ao destino definido que a aguarda ou sair para um futuro incerto, opta por seguir para o leste em busca de si mesma e de sua liberdade.

A Branca de Neve da Disney (1937) tem uma posição oposta: ela constantemente expressa seu desejo pela vida restrita que inquieta a rainha. No filme, ela canta repetidamente sobre amor, o que indica que suas aspirações na vida são se apaixonar e se casar, como entoava para os anões: “Algum dia, meu príncipe virá / Algum dia, nós nos encontraremos de novo / E para seu castelo iremos / (...) E os pássaros cantarão / e os sinos matrimoniais soarão / Algum dia meu sonhos se realizarão” (tradução minha)⁷⁵. Segundo as convenções sociais da época e do universo diegético em que se passa a narrativa, o futuro reservado para ela seria mudar-se para o castelo do Príncipe e cuidar dele, cumprindo os deveres de esposa. Além disso, no filme da Disney, Branca de Neve é apresentada como um modelo para as jovens. Enquanto vivia com os anões, realizava alegremente uma multitude de tarefas domésticas, de acordo com o padrão que as meninas deveriam seguir: assumir a limpeza e a casa de

⁷⁵ Someday my prince will come / Someday we'll meet again / And away to his castle we'll go / (...) And the birds will sing / And wedding bells will ring / Someday when my dreams come true".

bom grado, enquanto os homens trabalham e tratam de seus próprios assuntos. Além disso, cabe mencionar que embora Branca de Neve aceite seu papel satisfeita, ela não pode escolher um futuro diferente. Na condição de mulher em uma sociedade patriarcal, o casamento é sua única possibilidade. Optar por outro destino é um privilégio que só a Rainha possui, e apenas porque o mundo criado por Gaiman difere da realidade das mulheres na época medieval, no cenário dos contos de fadas tradicionais e no início do século XX, quando o filme da Disney foi produzido e lançado.

A posição que o Príncipe ocupa na vida de Branca de Neve também contrasta em grande medida com o caso da Rainha. Enquanto as ambições da princesa giram em torno do Príncipe, as da Rainha não: apesar de se preocupar com ele, como é possível ver na interação entre os dois, ela toma a decisão de ir quebrar a maldição e, posteriormente, ir para o leste. A Rainha não parte por causa do noivo, mas apesar dele. O fato de uma protagonista recusar o casamento é um movimento subversivo, pois altera completamente o que se espera de uma personagem em posição análoga à das princesas nos contos de fadas. Ao fazer essa opção, a Rainha afasta-se da perspectiva de uma vida que orbita em torno do sexo oposto e toma seu futuro em suas próprias mãos.

Isso está diretamente ligado à ideia principal da subversão no livro ilustrado, que é a mudança na relação entre homens e mulheres. Não há, em *A Bela e a Adormecida* (2015), hierarquia de gênero. A superioridade que a rainha exerce em relação aos anões deve-se apenas às suas respectivas posições sociais: monarca e súditos, independentemente de gênero.

Nos contos de fadas de Perrault (1697) e Grimm (1812), e nos filmes da Disney (1937, 1959) há um forte sexismo que se reflete em como as princesas são apresentadas. Certos comportamentos são reforçados ao longo das narrativas de várias maneiras, retratando as mulheres de uma forma estereotipada. Como modelo, elas incorporam um conjunto de traços definidos e desejáveis numa jovem, tais como beleza, graça, gentileza, doçura, lealdade e devoção ao marido e à vida doméstica, e, de preferência, com habilidade de canto afinado e uma voz harmoniosa.

Além disso, enquanto o universo dos contos de fadas é dominado por homens, em *A Bela e a Adormecida* (2015) há poucos personagens masculinos, a protagonista é mulher e não há domínio de qualquer um dos sexos na narrativa. A Rainha não está à espera de um homem para salvá-la, para resolver seus problemas, para cuidar dela ou até mesmo para que ela possa cuidar dele. A jovem tem opiniões e ambições independentes e faz suas próprias escolhas, tomando a iniciativa e agindo quando necessário. A reação da Rainha ao descobrir sobre a maldição é outra maneira pela qual sua caracterização é subversiva. No lugar de agir como uma moça impotente e desamparada, enviando alguém (que poderia ser até mesmo o próprio príncipe) para lidar com a situação, ela tomou a questão em suas próprias mãos. Responsavelmente, certificou-se do bem-estar do reino durante sua ausência,

estudou os mapas, ordenou uma evacuação das áreas de risco, acalmou seu noivo, mandou buscar sua armadura, espada e cavalo. Em suma, a Rainha lidou com a questão proativamente.

É possível olhar para as obras sob uma ótica de oposição entre atividade e passividade. Tanto em *A Bela Adormecida* como em *A Branca de Neve*, as princesas são retratadas como passivas: esperam e desejam que os príncipes venham até elas. O fato de serem vítimas do sono encantado faz com que permaneçam estáticas e inconscientes enquanto aguardam o resgate. Enquanto nos contos de fadas as princesas são donzelas em perigo, em *A Bela e a Adormecida* (2015), a Rainha é marcada por sua bravura. É ela quem sai para o resgate e que, ativamente, acorda a jovem na torre. Além disso, é a princesa, já velha, que ativamente quebra a própria maldição ao matar a feiticeira. Apesar de não ser aprisionada pelo sono mágico, ela ficou retida dentro do castelo e foi forçada a passar décadas sozinha, enquanto todos os outros habitantes do palácio dormiam. A personagem não escapa à passividade supramencionada, pois ela estava incapacitada de quebrar a maldição que lhe afligia antes da chegada da Rainha. No entanto, ela desempenha um papel muito importante no final do livro: depois que a feiticeira é despertada e fica enfim vulnerável, a princesa é quem a perfura com o fuso. Com a ajuda da rainha, ela pôde, afinal, transferir-se da passividade para a atividade.

Não obstante a emancipação feminina e subversiva da Rainha, a representação da jovem adormecida permanece tipificada. Ainda que seu papel na narrativa tenha sido fundamentalmente transformado de vítima em vilã, ela é apresentada como uma feiticeira maligna que valoriza sua aparência acima de tudo, o que não foge ao lugar comum. Similar à Madrastra, a bruxa quer ser amada por todos. Ela lança a maldição para se tornar jovem e bonita, determinada a usar seus atributos físicos e carisma para conseguir o que quer: mais poder. Ela não é uma princesa passiva, sob uma maldição do sono lançada por outrem, mas uma feiticeira maquiavélica que coloca a si mesma em um sono mágico para mais tarde alcançar seus objetivos.

Conclusão

De uma perspectiva diacrônica, considerando o contexto de produção dos contos de fadas e dos filmes, é possível notar que a representação das princesas, sobretudo Branca de Neve, reflete o tempo e os valores da época. Com o crescimento do movimento feminista a partir da metade do século XX e sobretudo no início do século XXI, releituras de contos de fadas começaram a se popularizar, à medida que as versões tradicionais passaram a ser cada vez mais criticadas. A subversão de *A Bela e a Adormecida* (2015) só foi possível por causa da época de produção do conto e porque a sociedade subverteu os seus próprios valores. É compreensível que muitas representações desfavoráveis às mulheres tenham sido criadas nos últimos séculos, revelando a misoginia que era regra social. A

literatura é tanto um reflexo de mudanças, como é promotora de transformações. Com a resistência feminista a esse tipo de raciocínio patriarcal e injusto, constrói-se o caminho para uma sociedade mais igualitária. Melhores modelos (como a Rainha de Gaiman) devem ser apresentados às jovens. A representação das mulheres não pode ser a mesma utilizada em uma cultura antiquada e machista, porque o lugar das mulheres na sociedade não pode permanecer o mesmo. Aqui reside a maior importância de obras como *A Bela e a Adormecida* (2015).

O livro ilustrado, uma releitura feminista, apropria-se da personagem Branca de Neve e subverte sua representação tradicional. O diálogo estabelecido entre as mídias visual e verbal e com os contos de fadas e filmes de animação aprofunda a compreensão desse produto midiático. Sem o conhecimento de seus precedentes, é ineficaz tentar compreender como este livro é subversivo. A representação da Rainha como uma personagem forte, ativa e independente contrasta de forma aguda com o retrato tradicional de uma jovem princesa, doce, inocente, focada no príncipe e na vida conjugal.

Os exemplos selecionados nesta análise a partir das categorias de Rajewsky (2012) provam que há um diálogo rico entre *A Bela e a Adormecida* (2015) e outros produtos e sistemas midiáticos. Há ainda mais amostras de aspectos intermediários, tanto em um sentido restrito quanto em uma compreensão mais ampla das mídias e relações intermediárias. Esta versão da estória foi criada magistralmente por Gaiman e Riddell e revela-se um objeto fértil para novos estudos, pois há diversos pontos que não puderam ser esclarecidos ou analisados neste artigo. Os temas recorrentes nas ilustrações (como as teias de aranha e crânios), a expansão do mundo de Gaiman feita por Riddell (há personagens que aparecem apenas nas ilustrações, por exemplo), uma análise baseada em outros teóricos da área da intermedialidade, uma investigação aprofundada com viés feminista e de estudos de gênero (por exemplo, estudando a subversão heteronormativa no fato de ser uma mulher beijando outra e não apenas uma inversão de gêneros em que uma princesa desperta um príncipe adormecido), uma maior exploração da mudança dos papéis da feiticeira e da princesa são apenas exemplos do que resta para estudar. Quem sabe em uma próxima vez.

Referências

GAIMAN, N.; RIDDELL, C. *The Sleeper and the Spindle*. Great Britain: Bloomsbury Publishing Plc, 2014. Ebook. Paginação irregular.

_____. *A Bela e a Adormecida*. Trad. Renata Pettengill. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2015.

GRIMM, J.; GRIMM, W. *Children's and Household Tales*. Trad. Margaret Hunt. Publicação original: 1812. Maplewood Books, 2013. Ebook. Paginação irregular.

BRAGA, Luísa Faria de Almeida. "A bela e a adormecida": uma (sub)versão dos contos de fadas, 2018, p. 353-365.

HUTCHEON, L. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.

MARR, M.; PRATT, T. *Rags & Bones: New twists on timeless tales*. Little Brown Books for Little Readers, 2013. Ebook. Paginação irregular.

MALÉVOLA. Direção: Robert Stromberg, Produção: Roth Films e Walt Disney Pictures. (EUA): Walt Disney Productions, 2014, 1 DVD.

PERRAULT, C. Le Belle au Bois Dormant. In: *Les Contes de ma mère l'Oye*. Paris, 1697.

_____. *Sleeping Beauty*. Trad. Andrew Lang. Disponível em: <http://www.surlalunefairytales.com/sleepingbeauty/index.html>. Acesso em: 28 jun. 17.

RAJEWSKY, I. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermediality* 6, 2005: 43–64.

_____. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre intermedialidade. In: DINIZ, T. N. F. (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

SNOW White and the Seven Dwarfs. Direção: David Hand, Produção: Walt Disney. (EUA): Walt Disney Productions, 1937.

SNOW White and the Seven Dwarfs. Direção: David Hand, Produção: Walt Disney. (EUA): Walt Disney Productions, 2001, 1 DVD.

THE SLEEPING Beauty. Direção: Clyde Geronimi, Produção: Ken Peterson. (EUA): Walt Disney Productions, 1959.

THE SLEEPING Beauty. Direção: Clyde Geronimi, Produção: Ken Peterso. (EUA): Walt Disney Productions, 2008, 1 DVD.

HAG-SEED: UM OUTRO HIPERTEXTO DE A TEMPESTADE

Autora: Luísa Machado Osório Pereira (UFMG)

Orientadora: Thaís Flores Nogueira Diniz (UFMG)

RESUMO: Este trabalho visa analisar o mais recente livro de Margaret Atwood, *Hag-Seed* (2016), enquanto uma releitura explícita de *A tempestade* (1611), última e mais fantástica comédia de Shakespeare. O livro é parte do projeto chamado Hogarth Shakespeare, da editora Hogarth, o que prova seu reconhecimento como releitura da peça teatral. Meu foco é, portanto, a transposição dos elementos da peça, como personagens, temas, motivos, e eventos, para o livro de Atwood, de modo a mostrar como a essência dela permaneceu, independentemente das mudanças na mídia e na história. Tal análise revela como *Hag-Seed*, sendo um hipertexto de *A tempestade*, pode ser classificado em suas relações intermediáticas, de acordo com os termos de Genette em *Palimpsests* (1982). *A tempestade* também é vista como sendo uma peça dentro de outra, considerando que Próspero age como diretor, controlando o destino dos personagens. Nesse sentido, Atwood conseguiu ir ainda mais fundo em *Hag-Seed*, escrevendo uma peça dentro de uma peça, dentro de um livro, tornando-o, portanto, mais que uma transposição. Este trabalho é resultado da orientação da Profa. Dra. Thaís Flores Nogueira Diniz (UFMG) no projeto de Iniciação Científica iniciado em abril de 2018.

Palavras-chave: Shakespeare; Hag-Seed; adaptação; hipertexto

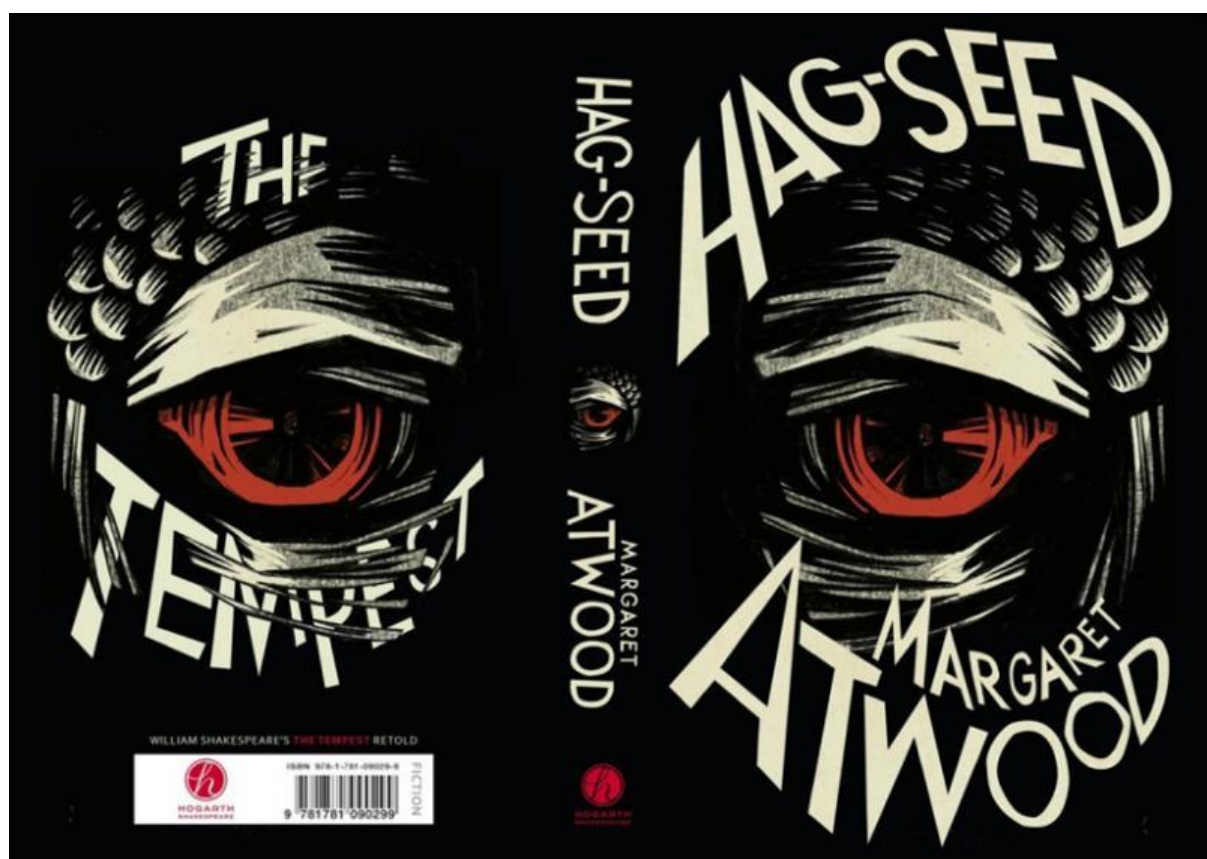
Introdução

Hag-Seed é como foi intitulado o mais recente romance da autora canadense, Margaret Atwood, publicado em 2016. A obra é parte de um projeto chamado *Hogarth Shakespeare*, organizado pela editora *Hogarth*, que convidou renomados autores contemporâneos para escrever releituras de peças shakespearianas adaptadas para os dias atuais. Por se tratar de uma transposição de *A tempestade*, última comédia de Shakespeare, o romance *Hag-Seed* foi escolhido como objeto de estudo do presente trabalho, que visa compreender como a releitura de Atwood foi construída, revelando-se como uma transposição em três níveis e configurando-se como mais um entre os muitos hipertextos de *A tempestade*.

Hipertexto e hipotexto são termos utilizados pelo teórico francês Gérard Genette, em *Palimpsests* (1982), ao falar sobre textos que, respectivamente, adaptam e são adaptados. Para explicar essas variadas relações de intertextualidade, ele traz o conceito de palimpsestos, que ajuda a evidenciar a complexidade por trás de, por exemplo, releituras de Shakespeare. Palimpsestos eram uma espécie de pergaminho onde, devido a seu alto custo, se escrevia por cima dos resquícios apagados de outros textos, de modo que traços antigos ainda ficam visíveis sob o novo escrito. Esse é o nome da obra na qual Genette propõe que, da mesma forma, todo texto pode ser lido como tendo sido escrito sobre resquícios de anteriores, assim como se tornará base para futuras produções. Hipertextos seriam, então, os baseados em outras obras, enquanto hipotextos são os anteriores, que podem ser lidos por trás dos mais recentes.

Como pode ser observado na imagem abaixo, a capa do romance de Atwood logo remete a essa ideia de palimpsesto. Ao apresentar *Hag-Seed* na capa como uma outra metade, posterior, de *A Tempestade*, fica explícita essa relação de transtextualidade. É visível que o romance se coloca, tal qual as outras obras da *Hogarth Shakespeare*, como uma releitura da peça shakespeariana. Até a divisão do livro em cinco partes, tal qual a peça consiste em cinco atos, pré-estabelece isso. Ademais, o título é outro elemento que confirma a origem da adaptação, uma vez que “hag-seed” – um xingamento literalmente traduzido para o português como semente de bruxa – é um dos termos utilizados por Próspero em *A tempestade* para ofender o personagem Calibã.

Figura 1 – Capa do livro *Hag-Seed*



Fonte: Editora Hogarth (2016). Imagem de divulgação.

Uma vez evidenciada a presença de *Hag-Seed* como parte do palimpsesto de *A Tempestade*, torna-se necessário classificar que tipo de relação se estabelece entre as obras. Genette propõe seis tipos de maneiras como podem ocorrer as práticas hipertextuais, dispostas na tabela a seguir, sendo a transposição a que melhor define o romance de Atwood.

Figura 2 - Tabela das práticas hipertextuais

Regime Relação	lúdico	satírico	sério
transformação	PARÓDIA	TRAVESTIMENTO	TRANSPosição
imitação	PASTICHE	CHARGE	FORJAÇÃO

Fonte: GENETTE, 1982, p. 25.

Se observados os critérios para definição da tabela, *Hag-Seed* não imita, mas transforma a obra de Shakespeare, com objetivos sérios, e não satíricos ou lúdicos. Por isso pode ser classificada como uma transposição, que é descrita por Genette como a mais ampla e desafiadora prática hipertextual, já que permite obras maiores em extensão, e de maior “ambição estética e/ou ideológica” (GENETTE, 1982, p. 28). A vasta pluralidade de procedimentos de uma transposição possibilita, portanto, que ela extrapole suas características hipertextuais.

Isso torna a tarefa de Atwood, de escrever um romance baseado em *A tempestade*, ainda mais desafiadora, posto que, mais de quatro séculos depois, tantas transposições já foram produzidas sobre a peça, e para além dela. É claro que a sobrevivência da obra de 1611 por tantos anos se deve, em parte, a esse grande palimpsesto; mas essas inúmeras imitações e transformações já feitas podem gerar também um sentimento equivocado de que novos hipertextos não conseguirão mais trazer algo novo. Atwood cumpriu o desafio com maestria e construiu em seu romance, não apenas um, mas três níveis de transposição de *A tempestade* contidas em uma única obra, tornando então seu hipertexto completamente original.

O hipotexto, *A tempestade*

A tantas vezes recontada comédia shakespeariana começa de fato com uma tempestade, provocada por Ariel, um espírito, a mando de Próspero. O objetivo da tempestade é atingir um navio, no qual estão: Antônio, o duque de Milão; Alonso, o rei de Nápoles; seu irmão, Sebastião; seu filho, Ferdinando; seu conselheiro, Gonzalo; além de Estéfano e Trínculo, um mordomo e um bobo da corte. Próspero e sua filha, Miranda, observam a tempestade a partir da ilha onde vivem, isolados há 12 anos. Quando Miranda demonstra preocupação com o navio, o pai a acalma e revela todo o seu passado. Próspero é o legítimo duque de Milão, mas Antônio, seu irmão – que cuidava de questões práticas enquanto ele se dedicava a seus livros de magia –, o traiu e tomou Milão, com a ajuda de Alonso. Então Próspero e Miranda, que tinha apenas 3 anos, foram colocados em um barco com apenas algumas roupas e os poderosos livros, graças à ajuda de Gonzalo, indo em direção a uma ilha onde acabam exilados.

O navio que se aproxima da ilha é, portanto, a oportunidade de Próspero de se vingar. Ele o faz com a ajuda do bom servo Ariel, e também do monstro Calibã, filho da bruxa Sycorax, que é obrigado por Próspero a servi-lo como punição por ter tentado abusar de Miranda. Assim, Próspero consegue enganar e ludibriar seus inimigos, mostra seu poder, que os aterroriza, e desse modo faz com que eles se arrependam e redimam. Paralelamente, Miranda e Ferdinando, os únicos jovens do enredo, se apaixonam instantaneamente, enquanto Estéfano e Trínculo, bêbados na ilha, passam por situações cômicas. Ao fim, todos retornarão a Milão em segurança, Calibã terá a ilha de volta para si, e Próspero libertará o espírito de Ariel, como prometido, além de pedir a ajuda das palmas da plateia para se libertar de seus poderes.

Inúmeras adaptações dessa história foram produzidas nos últimos quatro séculos de sua existência, tanto para o próprio teatro, quanto para poemas, livros, entre diversas outras mídias, e principalmente para o cinema. O trabalho de Shakespeare ficou especialmente conhecido nas últimas décadas por suas várias adaptações filmicas, importantes, portanto, para a sobrevivência dessas obras até o presente, e em todo o globo. Atwood usa isso a seu favor. Sua escrita remete a aspectos fílmicos em diversos momentos do romance, como no epílogo, que é uma cena escrita como se fosse um roteiro de cinema. Ademais, o fanatismo shakespeariano fomentado por essas obras também aparece em *Hag-Seed*, uma vez que o personagem principal, além de ser um admirador do bardo, identifica em si e em sua própria vida as semelhanças com *A tempestade*. Dessa forma, é como se Atwood fizesse uma transposição, não apenas da peça que visa recontar, mas também de seus hipertextos.

Essa ideia se relaciona com os estudos mais recentes de adaptação, principalmente os propostos por Linda Hutcheon (2006), que defende o uso de novas possibilidades permitidas pela mídia utilizada e pelas mudanças efetuadas. Através de seu romance, Margaret Atwood foi capaz de trazer essa complexidade de uma transposição em níveis, atualizando a peça *A tempestade*, e configurando, então, uma obra que atrai tanto os leitores que já conhecem e admiram Shakespeare, quanto o público mais jovem e que tem mais contato com as outras obras de seu palimpsesto.

O hipertexto, *Hag-Seed*

Para explicar os aspectos encontrados nessa análise inicial de *Hag-Seed* que demonstram os seus três níveis, é necessário um resumo do romance. O foco desse resumo será, portanto, a construção da transposição em três níveis, mas é importante ressaltar que a obra é rica em diversos outros aspectos que, contudo, não serão tratados aqui, de modo que sua leitura permanece uma experiência reveladora.

A obra começa com o personagem Felix recordando a traição que sofreu no passado. Ele era um renomado diretor de teatro, que estava produzindo uma interpretação alternativa de *A tempestade*.

Essa peça dirigida por Felix já seria, então, o primeiro nível da transposição. Anthony, que era melhor amigo e braço-direito de Felix, controlava as questões financeiras, e usou disso para traí-lo e assumir seu lugar, com a ajuda do político Sal O’Nally. Perante o ocorrido, Lonnie, assim como o Gonçalo de Shakespeare, ajuda Felix no momento da demissão, entregando a ele uma caixa com seus pertences, inclusive um manto – visto por Felix como mágico – que ele usaria em seu papel de Próspero na própria peça.

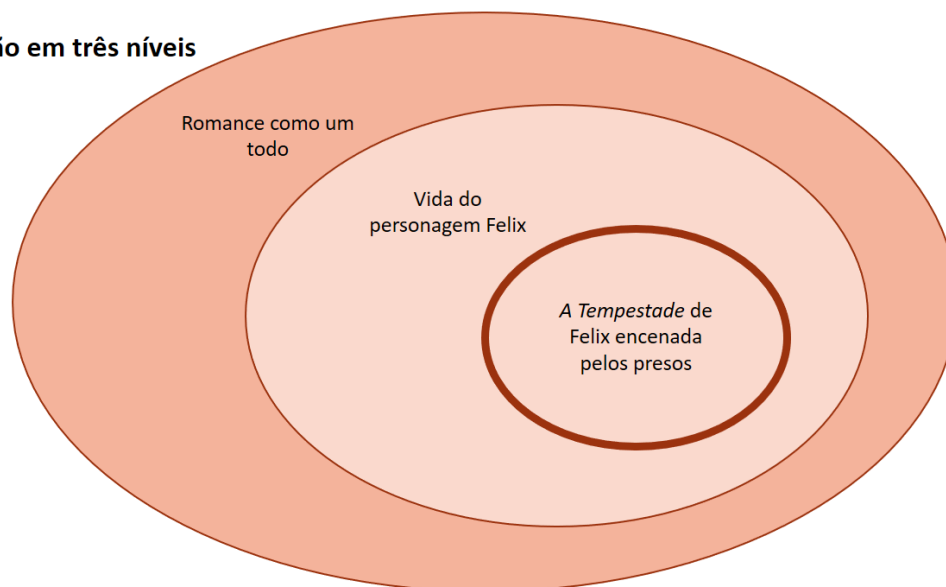
Logo, fica claro que Felix é espelho de Próspero. Mas além de interpretá-lo na peça que está dirigindo, Felix se coloca como Próspero em sua própria vida, identificando as semelhanças em sua história, e então agindo como o personagem shakespeariano. Quando sua esposa falece no parto, ele dá à filha o nome de Miranda. Ela, no entanto, fica doente e morre aos três anos, antes que Felix tenha tempo de levá-la ao hospital por estar muito dedicado ao trabalho. Além disso, quando sofre a traição de Anthony, Felix dirige sem rumo até um interior afastado e desconhecido, sua ilha, e lá se exila por 12 anos. Nesse período, ele alimenta a presença imaginária da filha que morreu, sonhando com a Miranda que estaria ali com ele se ele tivesse cuidado dela como deveria, enquanto planeja e espera sua oportunidade de vingança.

Com o codinome Mr. Duke, outra autorreferência a Próspero, ele dá início a seu plano conseguindo emprego em um programa de letramento de presos através da literatura, no qual discute peças de Shakespeare com os presidiários, que produzem a sua própria versão teatral. O projeto começa a ganhar visibilidade, e um grupo de políticos decide ir até a prisão assistir à próxima peça. Felix escolhe então trabalhar com *A tempestade*, pois os políticos que farão a visita são Anthony e Sal O’Nally, seus inimigos. Em vista disso, ao mesmo tempo em que é diretor da peça com os detentos, Felix usa a peça para assustar os visitantes, drogá-los, fazer uma aparição que não deixa de ser uma encenação, e assim consegue um pedido de perdão dos que o traíram no passado, tendo a vingança que desejou. Portanto, o segundo nível da transposição de *A Tempestade*, é o teatro da vida de Felix, que conscientemente se coloca nesse papel.

Ao final do livro, é apresentado o ponto de vista de cada um dos presos sobre os papéis que interpretaram, com ideias, planos e até raps feitos para sugerir o que poderia ser um destino alternativo de cada personagem. Vemos também o destino da atriz que interpretou Miranda, que se apaixonou pelo filho de Sal O’Nally em meio à encenação e os dois realmente ficam juntos. E, por fim, há a libertação do espírito de Miranda, similar à de Ariel no final da comédia de Shakespeare. Tudo isso constitui o terceiro nível da transposição construída por Atwood, o romance em si, em toda a sua complexidade.

Figura 3 – Níveis de *Hag-Seed*

Adaptação em três níveis



Fonte: Elaborada pela autora.

Como pode ser observado na imagem acima, o teatro que Felix monta com os presos é o primeiro nível da releitura, e de certa forma mais similar ao original de Shakespeare, por ser, assim como *A tempestade*, uma peça. Na verdade, trata-se então de uma *mise-en-abyme*, uma peça dentro da peça, recurso muito utilizado inclusive pelo próprio Shakespeare, por exemplo em *Hamlet*. Já o segundo nível de adaptação de Atwood é a vida de Felix, construída como um teatro. Ele se coloca como Próspero, de modo a atuar e controlar as outras pessoas em sua vida como tal. O personagem e suas ações na obra são uma adaptação shakespeariana por si só. Porém existem outros aspectos e outros personagens do livro que escapam à compreensão dele. A narração em terceira pessoa permite esse distanciamento, e dessa forma é possível enxergar com crítica as ações de Felix, além de compreender também o ponto de vista de outros personagens. Temos então o terceiro nível da adaptação, mais amplo, englobando os outros dois níveis, e que carrega mudanças de teatro para romance, do século 17 para o 21, da Europa para o Canadá, mas também de elementos que vão além da obra que serviu de fonte.

A partir dessa análise, é possível traçar uma relação entre os personagens da peça que é transposta, *A Tempestade*, e cada um dos níveis da transposição em *Hag-Seed*. O nível mais interior trata dos personagens enquanto atores interpretando a peça. No segundo nível, são os próprios personagens do romance que, identificados e/ou manipulados por Felix, seguem o enredo da peça de Shakespeare. O terceiro nível engloba os dois primeiros, pois tanto os presos atores quanto os outros personagens apresentam de fato certo grau de relação com os personagens shakespearianos. E nesse

terceiro nível, final, estão inclusas também similaridades que escapam à consciência de Felix, como os dois guardas da prisão, Dylan e Madison, que se assemelham a Estéfano e Trínculo enquanto alívio cômico na obra. Essa relação entre personagens está exposta na figura abaixo e poderá ser mais explorada em futuros trabalhos.

Figura 4 – Relação de personagens entre *A Tempestade* e *Hag-Seed*

<i>A Tempestade</i>	<i>Hag-Seed</i>		
	Peça de Felix	Vida de Felix	Romance
Próspero	Felix	Felix	Felix
Miranda	Anne-Marie	Miranda	ambas
Ariel	8Handz	espírito de Miranda	ambos
Calibã	Pernazz	todos os presos	ambos
Antônio	Kobra	Anthony (Tony)	ambos
Alonso	Krampus	Sal O’Nally	ambos
Ferdinando	Garoto Prodígio	Fred O’Nally	ambos
Gonçalo	Colarinho Branco	Lonnie Gordon	ambos
Sebastião	Phil o Doentio	Sebert Stanley	ambos
Estéfano e Trínculo	Coioote Vermelho e Pastel de Vento	-	Dylan e Madison
Sicorax	-	-	Estelle

Fonte: Elaborada pela autora.

No entanto, há outro recurso ainda a ser discutido aqui, que se liga à essa divisão em níveis. Logo na epígrafe do romance, há três citações que já ajudam a explicitar os três níveis de transposição.

“Uma coisa é certa: um homem que pensa em vingança mantém abertas as próprias feridas que, caso contrário, fechariam e seriam curadas.
SIR FRANCIS BACON, Sobre a vingança
...embora existam pessoas interessantes no palco, existem algumas que deixariam seu cabelo em pé.
CHARLES DICKENS
Outras ilhas floridas devem existir / No mar da Vida e da Agonia: / Outros espíritos a flutuar e a fugir / Acima daquele abismo... PERCY BYSSHE SHELLEY, Versos escritos em meio às Colinas Eugêneas”
(ATWOOD, 2018, p.9)

A primeira refere-se à vingança, no caso, à vingança de Felix, espelho da de Próspero. A segunda, sobre atores de arrepiar os cabelos, se liga diretamente à peça criada por Felix e encenada pelos presos. E a terceira engloba o plano mais amplo do romance, o que inclui as ilhas e espíritos que vão além da consciência de Felix, como o espírito da Miranda que morreu. As três citações, cada uma a

seu modo, se relacionam com a ideia de “hag-seed”, de semente de bruxa, de monstruosidade, que dá nome ao livro.

Temos também o epílogo, no qual, como mencionado acima, a cena é narrada como se fosse um *script* de uma peça de teatro. Essa cena é a mesma que aparece mais à frente no livro, e narra o início da vingança de Felix, quando Antony e Sal O’Nally são encurralados na prisão durante o começo da exibição da peça que foram assistir. É a cena que corresponde à tempestade do início da obra de Shakespeare, o que justifica sua utilização no epílogo, mas ao mesmo tempo mostra como a vingança de Felix, a própria vida dele, é como se fosse uma peça de teatro.

Conclusões

A utilização dos mesmos personagens, eventos, temas e motivos, mas de modo tão diferente e complexo, se enquadra perfeitamente na definição de adaptação de Hutcheon (2006), por oferecer repetição com variação. Essa variação se relaciona à ideia de Genette, aqui mencionada, de que uma transposição tem o poder de ir além do hipotexto, trazendo novos elementos e novas perspectivas. o que amplia também o seu alcance. De acordo com esse conceito, a obra descendente, *Hag-Seed*, superou a original, ao ir além da repetição e acrescentar novas características que permitem um olhar crítico sobre a peça que se propõe a adaptar. O terceiro nível da adaptação em *Hag-Seed*, por ser mais externo à vida de Felix e à peça que ele dirige, possibilita que o leitor julgue com mais abrangência o enredo de *A tempestade*.

E se várias adaptações já haviam sido feitas, Atwood faz uso do romance enquanto gênero capaz de trazer três níveis de adaptação em uma, provando que é sempre possível trazer novas interpretações para as obras de Shakespeare. São justamente essas variações que permitem a ampliação do palimpsesto do texto base e, simultaneamente, o sucesso da adaptação perante o público alvo. Portanto, fica claro o êxito do distinto hipertexto que é o romance *Hag-Seed*.

Referências

- ATWOOD, M. *Hag-seed: William Shakespeare's The Tempest retold*. London: Vintage, 2016.
- _____. *Semente de Bruxa*. Tradução: Heci R. Candiane. São Paulo: Editora Morro Branco, 2018.
- GENETTE, G. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Trans. Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln: U of Nebraska P, 1997.
- HUTCHEON, L. Beginning to Theorize Adaptation. In: *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006, p. 1-32.
- SHAKESPEARE, W. *A tempestade*. São Paulo: Brasiliense, 1965.

VISÃO DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL NO FILME *TÚMULO DOS VAGALUMES*

Autor(a): Luiza Pires Bastos (UTP)

Orientador(a): Prof.^a Dr.^a Denise Guimarães (UTP)

RESUMO: Para os japoneses, a Segunda Guerra Mundial é um assunto delicado. Antes da derrota, acreditava-se que a população nipônica tinha origem divina. Esse pensamento engajou diversas batalhas e as consecutivas vitórias aumentaram ainda mais o ego nacional. Atualmente, os japoneses se orgulham de não poderem ter forças armadas em seu território, isso devido à constituição implantada pelos americanos depois da invasão. O filme produzido pelo estúdio de animação Ghibli, *Túmulo dos Vagalumes*, lançado em 1988, conta a história de Seita e Setsuko. Com a ida do pai para a guerra e a morte da mãe devido a uma bomba, os irmãos tiveram que superar cada dia para conseguir comida e sobreviver com as advertências da guerra. Não vemos a guerra em si, mas as dificuldades que ela traz para aqueles que não vão ao front, uma batalha psicológica típica de um filme japonês. O objetivo do artigo é analisar o outro lado da guerra. Estamos acostumados a ver a Segunda Guerra Mundial pelos olhos ocidentais, porém, qual foi a reação dos japoneses a esse fato histórico e como eles mostram isso em seus filmes? Para a análise serão usados como referências David Bordwell, Yamashiro José, Lucia Nagib, entre outros pesquisadores.

Palavras-chave: Segunda Guerra Mundial; Studio Ghibli; *Túmulo dos Vagalumes*, Semiótica.

A Segunda Guerra Mundial

A Segunda Guerra Mundial teve início em 1939 e durou até 15 de agosto de 1945, com a rendição do Japão após o ataque das bombas atômicas pelos Estados Unidos em Hiroshima e Nagasaki, em 6 e 9 de agosto, respectivamente. O país nipônico foi o último integrante do Eixo a declarar sua derrota, colocando, portanto, um fim à guerra.

O Japão foi criado para acreditar que tinha origem divina. Segundo a crença, os deuses Izanagi e Izanami criaram o arquipélago e enviaram um de seus descendentes – o filho da deusa do Sol, Amaterasu – para governar o novo reino, dando origem ao território japonês. Por isso, o imperador seria a figura máxima e divina, para a qual todos deviam obediência e respeito, pois era considerado um descendente dos deuses. A crença “reforçava o orgulho de que os japoneses seriam racialmente homogêneos, sem nenhuma mistura com outros povos” (FERREIRA; TOBACE, 2012, p. 21). Até a derrota, na Segunda Guerra Mundial, todas as escolas e livros didáticos ensinavam essa versão. Foi só a partir dessa época que os cientistas e historiadores obtiveram o aval para publicar pesquisas sobre a verdadeira história da origem nipônica.

Esse pensamento engajou os japoneses a entrarem em diversas guerras. E as sucessivas vitórias que conquistavam inflavam ainda mais o espírito de que eles seriam uma nação melhor que as demais. A primeira delas foi na Primeira Guerra Mundial, em que o Japão conseguiu a vitória ao lado dos

Aliados em 1918. Crente do seu poder bélico, o país avançou sobre o leste da China e implantou bases militares na Sibéria Oriental, buscando se expandir ainda mais. As atitudes começaram a incomodar a opinião internacional, gerando divergências com os Estados Unidos, que eram contra a expansão japonesa no continente e visavam deter o avanço japonês sobre o continente asiático.

A crise que assolou os Estados Unidos em 1929 chegou também ao Japão, o que fez com que o número de desempregados aumentasse e a concentração da riqueza nas mãos dos capitalistas ficasse ainda mais evidente. A corrupção gerava cada vez mais descontentamento da classe operária e isso abria espaço para os ideais fascistas. A união de militares ambiciosos com civis descontentes estourou diversas rebeliões, que culminaram em 1930, quando a política passou a ser dirigida pelos militares. A partir de então, o Japão começou a retroceder.

Em 1939, o mundo dividiu-se entre Aliados (EUA, Grã-Bretanha, França e União Soviética) e Eixo (Alemanha, Itália e Japão). Em 1940, o controle militar no Japão se tornou ainda mais rígido.

O contra-ataque dos aliados começou em abril de 1942 e as cidades nipônicas passaram a ser bombardeadas constantemente. A resistência militar durou até agosto, quando os americanos lançaram a primeira bomba nuclear em Hiroshima e, posteriormente, outra em Nagasaki. O número de vítimas, mortos e desaparecidos ultrapassou os 200 mil. Tornando-se inviável continuar na guerra, no dia 15 de agosto de 1945, o Imperador Hirohito comunicou a rendição do país. Pela primeira vez na história, o Japão foi derrotado em uma guerra e teve que se curvar para outra nação. O Imperador Hirohito fez uma declaração à população, indicando os novos rumos do país e ainda afirmou que “era apenas humano (...), não se estribam no falso conceito de que o imperador é um Deus presente e que o povo nipônico é superior aos demais, por isso, está destinado a governar o mundo” (YAMASHIRO, 1997, p. 287).

Análise do filme

Produção do estúdio de animação japonesa Studio Ghibli e foi dirigida por Isao Takahata, em 1988, o filme *Túmulo dos Vagalumes* se baseou no romance parcialmente biográfico do escritor Akiyuki Nosaka, publicado em 1967. A história se passa nos meses finais da guerra, quando o Japão sofria sucessivos ataques aéreos dos americanos, mais especificamente na cidade de Kobe. O filme relata a tentativa de sobreviver dos irmãos Seita e Setsuko, que se encontram sozinhos depois da morte da mãe, devido a um bombardeio, e cujo pai ainda está no campo de batalha.

Um recurso muito usado no cinema é começar a produção cinematográfica pelo fim da história. Apesar de ser uma técnica muito explorada, ela é de grande valia quando o objetivo é impactar o espectador. É isso que verificamos no filme em questão. Logo no começo temos o personagem Seita,

introduzindo o espectador à história: “21 de setembro de 1945... Essa foi à noite em que morri”. Em seguida, vemos Seita abandonado em uma estação de metrô. O olhar está completamente vazio, como se já estivesse morto por dentro. Então se inicia a narrativa em uma espécie de *flashback*, todo o cenário fica vermelho e somos apresentados à personagem Setsuko. Até este momento não fazemos ideia do que está acontecendo, e apenas mais para frente que o espectador conseguirá compreender que os dois personagens já estão mortos e o que vemos é uma infinidade de acontecimentos que são as memórias deles.

IMAGEM 1



Temos aqui um conceito que Lucia Nagib verificou nas pintoras tradicionais da Era Meiji, a *ukiyo-e*, em que a professora defende as várias visões de uma mesma cena. O filme é contado na visão de Seita, e o próprio personagem aparece observando ele mesmo no passado. Quando essa dualidade ocorre, Seita, já morto, aparece com uma forte luz vermelha, olhando o seu eu do passado. E dentro do próprio *flashback* há mais *flashbacks*. As memórias do passado de Seita e de Setsuko são resgatadas, sempre indo mais fundo na recordação dos personagens, quando se lembram dos momentos bons que tinham com a mãe, como as idas à praia. Na imagem abaixo podemos notar a semelhança entre os desenhos antigos e as cenas da produção. Em ambos vemos a morte observando os vivos, porém há um tumulto de pessoas, o que não permite ao observador descobrir quem seria o “alvo”.

IMAGEM 2



A esquerda: *Soma no furu-dairi ni Masakado no himegimi Takiyasha*,
[Utagawa Kuniyoshi, c. 1844.](#)

Por sua vez, os protagonistas representam os opostos um do outro, a maneira que cada um leva os tempos difíceis de guerra. Seita é o irmão mais velho que, quando fica sem pai e mãe, se vê na obrigação de proteger a irmã custe o que custar. Seita se torna obrigado a pegar o papel de homem da família, aquele que protegerá e conseguirá comida. Portanto, representa o orgulhoso homem japonês, o responsável, e o que tem medo de falhar com aqueles que necessitam dele. Fato que faz Seita roubar, apanhar, trocar os quimonos da mãe e outras diversas ações explicadas pelo objetivo de sobreviver e cuidar de Setsuko. Ele se sente tão responsável pela irmã que não aceita os desaforos que vem recebendo da tia no período que eles têm que morar com ela. Este acontecimento faz os dois mudarem-se para um pequeno morro. Setsuko é a pequena, que não deve ter mais do que quatro ou cinco anos. Ela é a visão da esperança, da ingenuidade e da pureza. Ela é a luz no fim do túnel, que vê um final feliz no meio de toda aquela guerra. Setsuko está sempre animada e procura ajudar o irmão da melhor maneira possível, mas como toda criança ela chora de noite pela falta da mãe e não entende direito todo o contexto que está vivendo. Todavia, vendo que precisa ajudar o irmão, ela guarda suas frustrações para si. Esse é outro ponto interessante da relação dos irmãos: apesar de Seita ser o responsável pela irmã, é Setsuko que dá lhe grande suporte para. Ao saber que a mãe está morta, o mais velho chega para irmã e explica que os dois terão que seguir sozinhos agora, pois a mãe ficará internada mais um tempo (ele não tem coragem de contar para a pequena sobre a morte da mãe). Ao ver o irmão triste, Setsuko pega sua carteira e joga vários botões no chão, tranquilizando o irmão e afirmando que ele não precisa se preocupar, pois ela tem bastante “dinheiro” guardado (imagem 3 – à esquerda). E mesmo após descobrir sobre a morte da mãe através da tia, Setsuko finge ainda não saber para que o irmão não fique decepcionado. Há ainda a cena em que Seita é preso e é com a irmã que ele consegue se confortar para continuar a batalha deles pela sobrevivência (imagem 3 – à direita).

IMAGEM 3



Aqui temos mais um fato interessante que André Bazin traz em seu texto *Alemanha Ano Zero* (1991). Ele defende que o uso de protagonistas crianças está no fato de elas refletirem, de forma pura e inocente, aqueles sentimentos que, apesar de conhecermos bem, não mostramos, de maneira que quando o espectador adulto assistir ao filme, ele se contemplará naquelas cenas no corpo de uma criança que ainda possui a inocência já perdida por ele.

O fato de uma criança ser a protagonista ainda dá a liberdade de o diretor trabalhar com dois pontos de vista. Ela receberá a concepção adulta de heroísmo, fazendo coisas que possivelmente uma criança não faria. Entretanto, fica livre para possuir sentimentalismo como chorar e desesperar-se, o que causa impacto entre os espectadores, emocionando-os.

Isao Takahata traz um forte viés psicológico na sua produção. Seu objetivo era o de mostrar a guerra para aqueles que não vão para a guerra e, com isso, conscientizar as pessoas de que a guerra nunca traz nada de positivo para nenhum dos lados. Apesar de ser considerado um clássico do Studio Ghibli, o *Túmulo dos Vagalumes* se difere totalmente das outras produções do estúdio. Animações conhecidas como *Meu Vizinho Totoro* e *Serviços de Entregas da Kiki* são filmes leves, com mensagens de amizade e companheirismo. Não deixamos de ver o mesmo no filme do presente estudo, visto que Seita e Setsuko se tornam a família um do outro, porém ele é considerado o filme mais sombrio da empresa.

Apesar dessa afirmação, ao longo da narrativa a paleta de cores é colorida, tendo poucas cenas sombrias. Setsuko sempre aparece sorrindo e a relação dos irmãos é de muito amor. Por isso, o título do artigo é uma “visão romantizada”, e é importante frisar que o fato de ser uma visão romantizada não significa que ela seja sutil. Ao contrário, as interpretações nas entrelinhas que o filme traz são violentas e trazem lições de que a vida é feita de perdas. Os irmãos não perdem apenas seus pais, sua casa e sua cidade, eles também perdem a inocência e a infância. É no meio dessas perdas que os dois tentam ser o suporte um para o outro e continuar sobrevivendo. Segundo um dos estudos de Freud sobre a estrutura da família moderna, depois das interpretações do Complexo de Édipo e de incesto terem se tornado um

tabu, na sociedade contemporânea o pai e a mãe ganham um papel importante. Para o psicanalista, os pais se comprometem em proteger e cuidar da sua prole, enquanto os filhos têm o dever de respeitar a vida dos pais. Em *Túmulo dos Vagalumes* há essa quebra da figura familiar, obrigando o pequeno Seita a assumir o papel de pai de Setsuko.

Para substituir o papel da mãe, temos a presença da tia. Ao descobrirem a morte da mãe, Seita e Setsuko vão para o interior do país morar com a tia. A princípio são muito bem cuidados, mas com o passar dos dias a tia começa a perceber que as crianças não vão embora tão cedo, visto que o pai não responde nenhuma das correspondências. Com isso, ela começa a regular alimentos para os sobrinhos e alega que Seita já tem idade suficiente para servir ao imperador. Todavia, esse não faz nada para ajudar a sociedade nipônica, por isso também não merece privilégios. A partir de determinado momento, a tia ainda divide o que será alimento de cada uma das famílias, sendo cada um responsável pelo seu próprio prover, obrigando os irmãos a comprarem utensílios domésticos, mesmo que eles não possuam muito dinheiro. Até nos momentos de divertimento dos dois, a tia se sente incomodada, não permitindo que toquem piano ou brinquem com papéis. Até na noite que Setsuko estava chorando, Seita foi obrigado a leva-la para fora, pois a tia estava incomodada com o constante choro da menina. A situação se torna inviável e os irmãos se veem obrigados a sair da casa e irem morar por conta, em uma pequena montanha, com uma espécie de caverna (imagem 4).

IMAGEM 4

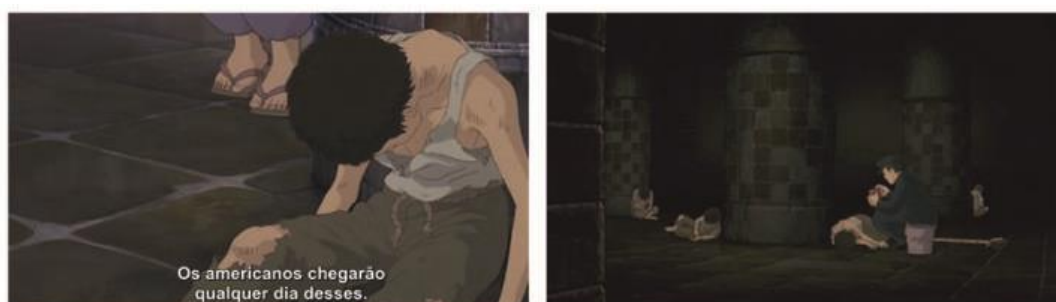


A situação da tia traz uma reflexão ao espectador: até onde vai a bondade das pessoas no meio da diversidade? A tia prioriza seu marido e filho ao invés dos dois sobrinhos. Ainda temos outras demonstrações do instinto de sobrevivência humano. Sem ter mais como comprar comida, Seita começa a roubar alguns legumes e frutas para ele e Setsuko poderem se alimentar. Assim que o fazendeiro descobre que está sendo roubado pelo menino, além de bater muito nele, o leva para a prisão e ainda exige que a polícia cumpra uma pena adequada. Este, por sua vez, logo entende a situação e adverte o fazendeiro que agressão é crime e que ele também poderia ser preso, causando a fuga imediata do indivíduo. Outro é o agricultor de arroz que, no início do filme, sempre troca a sua

colheita pelos quimonos antigos da mãe de Seita. Porém, conforme a guerra se intensifica e os alimentos passam a ser mais escassos, também pára de ajudar as crianças. A situação piora quando Seita leva a irmã ao médico, pois ela está muito doente. O médico apenas adverte que o jovem deve alimentar melhor a pequena e, ao questionar como daria de comer à irmã se ele não tem dinheiro, o médico simplesmente grita “próximo”, ignorando totalmente a existência do menino.

Para exemplificar a situação dos irmãos vamos precisar “roubar” uma expressão do vocabulário espanhol: *ningunear*. Sem uma tradução exata para o português, o termo se refere a “não há ninguém”, o desprezo que as pessoas tratam as outras, como se ali, de fato, não houvesse um ser humano. É isso que Seita e Setsuko se tornam: ninguém. Eles passam a, literalmente, viver à margem da sociedade. Digo literalmente, pois a pequena montanha que os dois vão chamar de casa fica à margem de um pequeno lago, o que os ajuda a tomar banho e cozinhar. Os dois passam a viver em um mundo só deles, preferem esquecer o sofrimento de fora e decidem aproveitar o que eles podem naquela pequena casa. Ao chegar à caverna, Setsuko muito animadamente escolhe onde será cada um dos cômodos, e a única coisa que a incomoda é saber onde será o banheiro. A maior alegria dos dois é a quebra de regras na hora das refeições. Um momento de grande apreço para os japoneses é o de sentar e se portar corretamente. Quando se veem sozinhos, os dois decidem que não precisam mais se portar corretamente durante as refeições, no mundo deles é permitido sentar sem que as pernas doam e deitar depois de se alimentar, mesmo que o companheiro ainda não tenha terminado a refeição. Seita e Setsuko não são ninguém para a sociedade japonesa, eles não contribuem com o imperador, não trabalham e ainda não podem se sustentar, e assim será até o final do filme. Seita morre na estação de metrô como um mendigo, entre reclamações dos passageiros que se envergonham do que os americanos encontrarão assim que chegarem ao país. Abre-se um parênteses quanto à invasão americana: os Estados Unidos permaneceram em solo japonês até 1952, e foram eles quem fizeram a constituição vigente no país até hoje.

IMAGEM 5



Já a morte de Setsuko ocorre no que poderíamos chamar de aposiopese, que significa reticências na história, comunicar pelo que não foi dito. Desde a mudança para a casa da tia, a menina começa a dar sinais de que algo não vai bem. Entretanto, são sinais sutis, pois as pequenas coceiras *a priori* não se tornariam tão graves se os dois estivessem em condições adequadas. Com a má alimentação e as más condições de vida, Setsuko vai piorando gradativamente. No entanto, o espectador só vai perceber que a situação é mais complexa nos últimos minutos do filme. A dica da morte da menina ainda vem quando ela fala: “Por que os vagalumes morrem tão cedo?”, depois de uma noite em que os irmãos usam os vagalumes para iluminar a pequena caverna e, ao amanhecer, estão todos mortos. A frase é uma clara menção à própria morte de Setsuko, que aconteceria posteriormente. Setsuko é um vagalume, pois ela ilumina, brilha e alegra aqueles que estão em volta. Porém seu brilho é tão intenso, que também é breve.

IMAGEM 6



E voltamos à ideia central do filme, o conceito de perda. Seita já havia perdido tudo, mas sua última luz era a irmã, Setsuko. Com a morte dela, ele de fato perde tudo. Na cena onde Seita enterra e crema a irmã, é como se ele estivesse se enterrando junto a ela.

As cinzas da pequena Setsuko são colocadas em um pote de bala, objetivo marcante durante toda a narrativa, como se fosse o terceiro protagonista. O objetivo surge logo no começo do filme, depois de Seita desenterrar alguns alimentos que havia armazenado antes dos bombardeios que mataram sua mãe. A partir de então, ele se torna um signo, uma representação da alegria. Quando os irmãos se encontram em um momento feliz, chupam uma bala. Ou então quando a situação está muito ruim, chupam uma balinha para se animar. Uma metáfora para dizer que não importa quão ruim esteja a situação, sempre é possível adoçar a vida. Em termos semióticos, ela pode ser considerada um signo icônico, pois representa para os irmãos a felicidade, o sonho de um futuro melhor. O símbolo é tão forte que, quando acabam todas as balas, Seita enche o pote de água e dá para a irmã beber o “docinho que restou”. Setsuko alegremente responde que está muito bom, pois ela pôde sentir todos os gostos

juntos. Nos últimos momentos de vida da menina, ela delira enquanto chupa um botão, achando que consiste em uma das balas. E, por fim, quando ela é cremada, Seita guarda as cinzas da pequena no recipiente das balas, sendo esse o utensílio que a polícia encontra no momento em que o jovem falece, e o objeto já está enferrujado. E é por meio do pote que fazemos a transição do “mundo real” ao “mundo paralelo”, onde os irmãos se encontram.

IMAGEM 7



É comum vermos nas animações do Studio Ghibli animais fantásticos que aparecem para acalantar os protagonistas em momentos difíceis. O mesmo ocorre em *Túmulo dos Vagalumes*, em que os bichinhos iluminados surgem na história para alegrar a noite das crianças e a cena de maior relevância é a primeira noite que eles passaram na caverna. Sem iluminação elétrica, Setsuko está com medo de ficar sozinha no escuro; com isso, Seita captura uma série de vagalumes e os coloca dentro da caverna, iluminando todo o ambiente. No mesmo instante, o irmão começa a relembrar momentos bons que passou com a família; com isso, a pequena pega profundamente no sono, sendo essa a primeira noite que consegue dormir de fato, sem chorar de saudades de mãe. Ao perceber que a irmã dorme confortavelmente, Seita se aconchega perto dela e também dorme. Os vagalumes trouxeram a primeira noite calma dos irmãos.

Apesar das diversas pessoas que não ajudam os irmãos, o filme não tem um vilão em si. O vilão do filme é a própria guerra. A narrativa pretende demonstrar que é a guerra que transforma as

peessoas, a guerra que causa adversidades e é a guerra que pode nos tirar tudo. Mesmo que ocorra de forma discreta, o diretor Takahata traz para o espectador o orgulho que os soldados japoneses tinham em servir ao imperador. A narrativa demonstra como os japoneses se orgulhavam da sua nação e de se sacrificar pelo bem do imperador. Enquanto a cidade pega fogo, vemos um soldado saudando o imperador com o grito de guerra típico dos japoneses – “Banzai”!

IMAGEM 8



Considerado por muitos críticos um dos melhores filmes de guerra, podemos compará-lo com diversos outros. Os próprios filmes sobre a Segunda Guerra Mundial produzidos pelos nipônicos têm aspectos semelhantes. Filmes como *As Cartas de Iwo Jima* (2007) e *Nobi* (2014), trazem enredos muito semelhantes, em que vemos o sofrimento psicológico dos protagonistas, entre eles os dramas para sobreviver, deixando a luta em si em segundo plano na história. Também a forma sutil e inocente que vemos a guerra, na visão infantil, remete às produções hollywoodianas, como *O Menino do Pijama Listrado* (2008) e *A Menina que Roubava Livros* (2014), que só pelo fato de trazer a guerra de maneira mais amena torna o filme ainda mais violento.

A história se torna tão impactante, pois se trata de uma tragédia. A tragédia é de compreensão universal, todos são capazes de compreender a mesma dor, independentemente da cultura ou crença. O mesmo não acontece com a comédia, para se compreender uma piada é preciso compreender uma cultura. No Brasil, quando alguém declara “que é coisa de português”, os nativos já entendem que se trata de um ato bobo. Todavia, alguém de fora não compreenderia dessa maneira. Essa divergência de ideias não ocorre no drama. E, por isso, *Túmulo dos Vagalumes* se tornou um filme de grande relevância, pois por meio do drama podemos atingir a todos.

O filme termina com Seita e Setsuko observando a cidade, enquanto a irmã deita no colo do menino e ele diz: “Hora de dormir”, como quem diz: “Agora estamos finalmente em paz, podemos descansar”.

IMAGEM 9



Conclusão

Túmulo dos Vagalumes é uma história de dor e de perda, e mostra como duas crianças são obrigadas a amadurecer para poderem sobreviver em um ambiente onde ninguém os ajuda. Com a inocência e a esperança infantil, eles são capazes de criar um mundo só deles, com suas regras e são capazes de terem momentos alegres. De forma romantizada, o diretor Takahata traz para o seu espectador realidades diferentes daquelas que os espectadores das suas animações estão acostumados, pois são realidades cruéis de guerra. Um filme de opostos. Os irmãos representam os opostos, a alegria no meio de dias de dor, a compaixão entre pessoas que não têm mais humanidade, as cenas de brilho e cor em contraste com o vermelho forte que representam eles já mortos, e até mesmo o nome do filme traz essa dualidade. No primeiro momento, o título não faz muito sentido, mas ao ver a morte dos irmãos, o espectador entende que, na verdade, são eles mesmos os vagalumes.

Referências

BORDWELL, D; THOMPSON, K. *A arte do cinema: uma introdução*. São Paulo: Ed. 1. Editora Unicamp, 2013.

Made In Japan. São Paulo, n. 143, p. 20-27, 2012.

Guia da Cultura Japonesa. São Paulo: Editora JBC.

Made In Japan, São Paulo, n. 146, p. 10-27, 2013.

JORDAN, D. *História da Segunda Guerra Mundial: a maior e mais importante guerra de todos os tempos*. São Paulo: Ed. 1. M. Books do Brasil Editora Ltda., 2011.

MANOVICH, L. *The Language of new media*. Cambridge: The MIT Press, 2001.

NOVIELLI, M. R. *História do cinema japonês*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

BASTOS, Luiza Pires. Visão da Segunda Guerra Mundial no filme *Túmulo dos vagalumes*, 2018, p. 374-385.

PEIRCE, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectivas, 1990.

SAITO, C. *et al.* *Japonicidades: estudos sobre sociedade e cultura japonesa no Brasil Central*. 1 Ed. Curitiba: CRV, 2012.

STAM, R. The dialogics of adaptation. In: NAREMORE, J. *Film adaptation*. Rutgers: The State University, 2000, p. 54-76.

YAMASHIRO, J. *Japão, passado e presente*. 3. Ed. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1997.

BASTOS, Luiza Pires. Visão da Segunda Guerra Mundial no filme *Túmulos dos vagalumes*, 2018, p. 374-385.

ENTRE RUÍNAS, ESTILHAÇOS E SILÊNCIOS: UMA LEITURA DE PARTES DA COMPOSIÇÃO ESTÉTICA DE A CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA

Autor: Luiz Antônio da Cruz Júnior (UNIFESP)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Francine Weiss Ricieri (UNIFESP)

RESUMO: *Crônica da casa assassinada*, romance do mineiro Lúcio Cardoso, de 1959, ocupa lugar de destaque entre as principais obras da literatura brasileira. Tendo em vista sua relevância e a singularidade de seu texto, distribuído em cinquenta e seis capítulos, narrado por dez diferentes vozes, esta comunicação tem como objetivo apresentar, sob um olhar analítico, uma investigação de partes da composição estética da obra: seu texto fragmentado. Para tanto, a partir de um recorte, serão investigados os diários de André Meneses, responsável por narrar um quarto de todo o enredo, para que se observe: a fragmentação textual que ocorre em toda a obra e que diz muito sobre os sujeitos que contam suas histórias; a irrealização decorrente do esfacelamento do próprio sujeito frente ao mundo em que vive; e a formalização representativa do sujeito moderno, com foco no leitor. Ainda nesse sentido, será observado como a composição e a recepção estética do romance convidam o leitor a integrar sua narrativa. Por fim, espera-se contribuir com a fortuna crítica dedicada ao autor e ao período estudados.

Palavras-chave: *Crônica da casa assassinada*. Lúcio Cardoso. Estética. Fragmentos.

*De mim, de todo o meu eu, não posso dar absolutamente outro échantillon
(amostra) que um tal sistema de fragmentos, porque eu mesmo sou um.*

Friedrich Schlegel

Publicado em 1959, *Crônica da casa assassinada* é um romance do mineiro Lúcio Cardoso que atesta, segundo críticos e pesquisadores, a maturidade de seu autor como romancista. Trabalho de fôlego, ao longo dos cerca de cinco anos em que foi escrita, a obra foi ganhando forma, tendo como fatura final uma narrativa complexa e densa, constituída pela própria história que narra e pela forma estética como se apresenta, especialmente pela fragmentação textual que ocorre ao longo dos capítulos e internamente a esses.

Anacronicamente narrado⁷⁶ ao longo de cinquenta e seis capítulos, contado por dez diferentes vozes autodiegéticas e compilado por um narrador heterodiegético⁷⁷, o livro apresenta a história da família Meneses, do interior de Minas Gerais, mais especificamente na imaginária cidade de Vila Velha, na Zona da Mata mineira. A trama que é apresentada ao leitor conta a derrocada financeira e

⁷⁶ Utiliza-se aqui como conceito de anacronia o que foi apresentado por Gérard Genette em seu estudo **Discurso da Narrativa**, de 1995. Ele chama de “anacronias” narrativas “as diferentes formas de discordância entre a ordem da história e da narrativa” (GENETTE, 1995, p. 34). Assim, o termo anacronia e alguns de seus derivados, tal como aqui aparecem, sinalizam quando o tempo da narrativa, não linear, não coincide com o tempo da história.

⁷⁷ Gérard Genette (1995), ao falar sobre a pessoa narrativa em sua obra **Discurso da narrativa**, define as pessoas narrativas como: **heterodiegético** – o narrador ausente da história que narra, em termos didáticos, o observador; **homodiegético** – aquele que atua como personagem da história que narra mas da qual não é protagonista, didaticamente tratando, narrador personagem coadjuvante; e, por fim, **autodiegético** – a personagem que conta uma história da qual é protagonista

moral vivida pela última geração da família, com um passado insigne, mas que teve dificuldades em se adequar aos tempos em que vivia. Tendo como protagonista a personagem Nina, casada com Valdo Meneses, com quem supostamente teve um filho, André, o romance é centrado na relação dessas personagens.

Na possibilidade de organizar cronológica e linearmente o enredo da *Crônica*, a narrativa se inicia com a chegada de Nina à chácara dos Meneses, após seu casamento com Valdo, e finda com a morte de Ana, última sobrevivente a habitar o casario da família, esposa do irmão mais velho, Demétrio Meneses. Para contar essa história, os narradores, a partir de suas lembranças e sob sua própria ótica, contam o que viram e ouviram da história dos Meneses, ressuscitando o passado e dando vida à *Crônica da casa assassinada*. As narrativas individuais que compõem a obra cardosiana são fragmentos ou partes de diários, cartas, narrações, confissões, depoimentos e livro de memórias, gêneros diversos que compõem um só, o romance, e que dão voz a cada um de seus narradores.

Em *Crônica da casa assassinada*, reconstituição ficcional de uma história estilizada pelo tempo, toda a narrativa orbita a ruína que, por sua vez, é evidenciada para o leitor não apenas pelo enredo apresentado, mas também pelos recursos que são empregados e que compõem a trama: a estrutura do texto e sua fragmentação, as vozes dos narradores e o entrecortar dessas, a (des)construção do espaço e do tempo presentes no enredo, a (des)construção das personagens, as alegorias evocadas por meio dessas, o despedaçamento de seus sujeitos e, ao final, como se pode esperar pelo que a própria narrativa conduz, a irrealização. O romance é, pois, um compósito de fragmentos de diversos gêneros textuais estratificados em, pelo menos, dois níveis (na composição total dos discursos e interno a cada discurso, na fragmentação de seu próprio texto), narrado por diferentes vozes autodiegéticas, que busca reconstituir uma história, permitindo a quem lê, por fim, a possibilidade de tentar estabelecer um entendimento do que houve com a família Meneses e com a cidade de Vila Velha, ambas completamente arruinadas no último capítulo do livro.

Ao longo do enredo, questões complexas são apresentadas, ajudando a destacar a ruína moral dos Meneses, cujo papel na trama é fundamental, mas que é nuançada pela explicitação da derrocada financeira. Sob essa ótica, considerando a formação católica do próprio autor, o romance problematiza a degradação moral que parece expandir-se para além dos muros da propriedade da família e para além das páginas do livro. Tendo criado um espaço obscuro de indolência, morbidez e melancolia, além e oferecer ao leitor a representação da experiência do ser frente à realidade à qual é exposto, Lúcio Cardoso deixa clara a hipocrisia dos seres e aponta para as fraquezas humanas condenadas pelos valores e pelo modo de vida de uma sociedade influenciada pela Igreja Católica. Em franco diálogo com o texto bíblico, sua denúncia é feita por meio dos sete pecados capitais – Avareza, Gula, Inveja,

Ira, Luxúria, Preguiça e Soberba – que têm, na obra, seus correspondentes alegóricos, embora esses sejam compartilhados em maior ou menor grau por todos os habitantes da Chácara e por outros personagens que aparecem na história, sejam eles narradores ou não.

Dentre as muitas questões problematizadas, impossíveis de serem tratadas neste trabalho, destacam-se: a indolência dos irmãos Meneses – Demétrio, Valdo e Timóteo – em proliferar o patrimônio herdado, apenas o dilapidando; os supostos casos de adultério de Nina e Ana, com o jardineiro Alberto, cada uma a seu tempo; a possível relação incestuosa entre Nina e André, caso sejam mãe e filho e caso tenha de fato ocorrido; e a rejeição ao irmão mais novo, Timóteo, frente à forma como esse passou se apresentar, travestido com as roupas e joias da mãe. Além disso, o romance ainda expõe o embate entre o moderno e o arcaico, o novo e a tradição, cujos representantes alegóricos, respectivamente, são: de um lado, Nina – carioca, bela e moderna – contrastando com o cenário e as personagens de Vila Velha; e do outro, Demétrio Meneses – homem discreto e sóbrio – representante da tradição e do patriarcado. A não coexistência entre ambas as forças, bem como a fragilidade da própria tradição, já fissurada internamente, leva ambas à ruína. Nem Nina, nem Demétrio vence, ambos são completamente arruinados, sendo ela primeiro e depois ele.

Para obter o tecido final da trama, Lúcio Cardoso empreendeu um árduo trabalho de tessitura. Segundo a edição crítica de *Crônica da casa assassinada*, organizada por Mario Carelli, em 1991, e de acordo com o trabalho de doutoramento de Cássia dos Santos, de 2005, são inúmeros os fólios dos textos originais, lições e lições em que o autor escreveu, reescreveu, adicionou partes, excluiu outras, trocou personagens, alterou o final da história, reordenou capítulos, dentre outras tantas coisas que empreendeu em seu trabalho de construção textual. A fatura final de seu trabalho, desenvolvido arduamente ao longo de aproximadamente cinco anos, é um texto fragmentado que em sua composição estética, pela forma como é estruturado, não só se esfacelou nas mãos de quem o produziu, mas também se esfacela na mão de seus leitores, deixando a obra aberta, promovendo aos intérpretes atos de liberdade, pondo-os no “centro de uma rede de relações inesgotáveis”, como postula Umberto Eco (ECO, 2005, p. 41).

Voltando-se para esse aspecto da estética da *Crônica*, o texto fragmentado, é possível observar que esse recurso é empregado em todo o romance, em todas as vozes narrativas, incluindo o narrador-compilador, responsável pela disposição capitular da obra e por várias interrupções internas aos capítulos, nos quais ele acrescenta notas marginais supostamente encontradas nos originais. Sob esse aspecto, um breve olhar pelo índice permite a quem adentra à obra uma leitura do fracionamento textual que nela ocorre. Antes de avançar, porém, cabe lembrar o que apontou Roland Barthes (2003) acerca do índice de uma obra, ele afirma que esse “não é só um instrumento de referência; ele próprio

é um texto, um segundo texto que constitui o *relevo* (resto e aspereza) do primeiro: o que há de delirante (interrompido) na razão das frases”. (BARTHES, 2003, p. 108). Logo, é possível perceber a fragmentação da própria narrativa olhando para os dez primeiros capítulos de seu sumário:

1. Diário de André (conclusão)
2. Primeira carta de Nina a Valdo Meneses
3. Primeira narrativa do farmacêutico
4. Diário de Betty (I)
5. Primeira narrativa do médico
6. Segunda carta de Nina a Valdo Meneses
7. Segunda narrativa do farmacêutico
8. Primeira confissão de Ana
9. Diário de Betty (II)
10. Carta de Valdo Meneses

Embora não seja trazido neste trabalho o índice completo, pelo pouco que se apresenta, ao observar a organização de como os capítulos são apresentados, percebe-se que são aglutinados intercaladamente e interseccionando-se. Por exemplo, André Meneses, narrador de aproximadamente um quarto do livro, tem onze capítulos sob sua voz, quase todos interrompidos por outras vozes narrativas, como é possível verificar olhando apenas para os capítulos expostos, em dez, somente um é a voz de André, que vai aparecer novamente no capítulo dezessete. Também se pode visualizar a mesma coisa, no exemplo exposto, com os diários de Betty. Ainda que na exposição haja só dois de seus capítulos, no total, a governanta da família escreveu cinco diários que não são dispostos um na sequência do outro, mas separadamente em meio a outros narradores. Além disso, cabe ressaltar que nem sempre, para o mesmo narrador, um texto ou discurso é a exata continuação do outro. Embora tenham alguma correlação, eles nem sempre continuam a história anterior.

Sob esse olhar, André Meneses, importante voz na construção do enredo, é o maior expoente⁷⁸ da fragmentação textual que ocorre em todo o romance e que é percebida com maior força nos

⁷⁸ Na polifonia narrativa do romance cardosiano, algumas vozes aparecem mais que outras. Utilizando a edição crítica de 1996 como referência, observa-se que das 575 páginas que compreendem o enredo como um todo, a voz de André Meneses é a que tem a maior extensão. Quase um quarto de todo o livro, exatamente 23,5%, é narrado por ele. Na sequência, respectivamente vêm Ana (16,5%), Valdo (13,5%), Betty (10%), Dr. Vilaça (8,4%), Aurélio dos Santos (8,3%), Nina (7,8%), Padre Justino (7%), Timóteo Meneses (3%) e o Cel. Amadeu Gonçalves (2%). Esta análise percentual, além do rico conteúdo encontrado na narrativa de André, permitiu que se estabelecesse um recorte, concentrando-se um pouco mais em seus diários que constituem um campo vasto e fértil para a análise desta pesquisa. Ainda sobre a composição narrativa, cabe lembrar que todos os gêneros discursivos empregados têm como prerrogativa o registro de informações por meio do resgate da memória, de lembranças e de impressões pessoais. Logo, são gêneros cuja escritura é menos rígida por acompanharem o fluxo da memória das *personas* que os registram, o que os faz também mais falíveis e menos precisos. Assim, na

discursos dos integrantes da família, especialmente os de André e de Ana. Os onze diários do rapaz, não dispostos em linearidade cronológica, muitas vezes, apresentam-se analéptica e prolepticamente em relação à narrativa principal, ou seja, ao compósito total dos textos da **Crônica**. Por exemplo, o capítulo que abre o romance, “Diário de André (conclusão)”, narrando o velório de Nina, é uma prolepse, pois na sequência dos fatos ocorridos deveria figurar entre os últimos capítulos; já outros de seus textos constituem, em relação ao conjunto da obra, e são constituídos, internamente, de analepses e, em raros casos, prolepses⁷⁹.

A composição estética fragmentária, não se dá apenas na macroestrutura (no enredo como um todo ou no total de capítulos narrados sob a mesma voz), mas também na microestrutura (internamente a cada seção de uma mesma voz). Nesse sentido, as memórias do mais jovem dos Meneses, comparadas a outras narrativas que compõem o romance, paradoxalmente parecem condensar e evidenciar o jogo de ambiguidades e de ambivalências feito pelo texto fragmentado, com aspecto de inacabado e aberto que, ademais, exige um leitor mais atento e que possibilita um exercício próximo ao que é feito pelas personagens da trama: uma reflexão sobre os muitos e vários aspectos, assim como os meandros que envolvem a vida do ser. Além do mais, o despedaçamento do texto e o ato reflexivo por ele exigido, por meio da forma de escritura e dos recursos empregados, sugerem igualmente o despedaçamento do sujeito frente ao mundo que a ele se apresenta.

Os diários de André Meneses evidenciam os diferentes níveis de fragmentação que ocorrem na obra. Ao examiná-los atenciosamente, percebe-se que esses, pelo próprio fracionamento textual, na macro e na microestrutura, matizam detalhes importantes para uma leitura mais analítica do livro. Por exemplo, além de serem interseccionados por outras vozes, não estarem dispostos na ordem em que os fatos ocorreram esconde e revela, ao mesmo tempo, aspectos fundamentais da composição estética da obra. Um comparativo entre os quadros que se seguem permite esse olhar.

Capítulo	Título do capítulo	Síntese
1	Diário de André (conclusão)	Velório de Nina. Registro das impressões do jovem André Meneses.

composição do enredo, sua escolha contribui para a ideia de ruína do próprio texto, pois a reconstituição da própria história, baseada em processos supostamente mnemônicos, é falível e pode ser, além de incompleta, fragmentada por natureza.

⁷⁹Para Genette (1995), muitas das narrativas modernas são repletas de analepses e prolepses que consistem, respectivamente, em retrocessos por meio de narrações paralelas que podem acontecer simultâneas ao tempo da narrativa ou podem referir-se a um tempo passado distante, no caso das analepses; ou, antecipações, no caso das prolepses, que constituem uma certa “impaciência narrativa”. Essas últimas são mais raras, mas também ocorrem.

JÚNIOR, Luiz Antônio da Cruz. Entre ruínas, estilhaços e silêncios: uma leitura de partes da composição estética de *A crônica da casa assassinada*, 2018, p. 386-397.

17	Diário de André (II)	Os pensamentos extravagantes do adolescente à espera da visita de Nina em seu quarto. Visita de Nina.
20	Diário de André (III)	As recordações de André. Lembranças de quando ele encontrou os primeiros objetos materiais que comprovavam que Nina estivera na Chácara. Chegada de Nina à chácara.
21	Diário de André (IV)	As lembranças da primeira vez que André encontrou Nina. Registro de suas impressões acerca do encontro.
25	Diário de André (V)	Narrativa do encontro marcado com Nina por um bilhete. Registro dos pensamentos que ele teve durante o encontro
26	Diário de André (V) (<i>continuação</i>)	Continuação da narrativa anterior com o relato do beijo e da aventura pelo Pavilhão.
36	Diário de André (VI)	Registro dos muitos pensamentos e das percepções que aterrorizavam André. Conversa no quarto com Nina.
38	Diário de André (VII)	Partida de Nina para o Rio de Janeiro em busca de tratamento médico. André mergulhado em um mar de pensamentos.
41	Diário de André (VIII)	Retorno de Nina à chácara.
43	Continuação do Diário de André (IX)	Nina moribunda.
48	Diário de André (X)	Anúncio da morte de Nina. Desespero do jovem.

Fonte: Índice capitular de *Crônica da casa assassinada*

Note, agora, os mesmos capítulos reordenados na forma em que os fatos cronologicamente ocorrem, a partir das datas ou noções temporais que são expressas:

Capítulo	Título dos capítulos	Data ou período de correspondência
20	Diário de André (III)	Dias 4, 7, 9 e 10
21	Diário de André (IV)	Dias 10, 11 e 12
17	Diário de André (II)	Dias 15, 16 e 17
25	Diário de André (V)	Sem data (inverno)
26	Diário de André (V) (<i>continuação</i>)	Sem data
36	Diário de André (VI)	Sem data
38	Diário de André (VII)	Dia 5 e algumas noites depois (entre um outono e uma primavera)
41	Diário de André (VIII)	Dia 2 (primavera)
43	Continuação do Diário de André (IX)	Algum tempo depois (Nina já moribunda)

JÚNIOR, Luiz Antônio da Cruz. Entre ruínas, estilhaços e silêncios: uma leitura de partes da composição estética de *A crônica da casa assassinada*, 2018, p. 386-397.

48	Diário de André (X)	Sem data (verão – dias que antecedem a morte de Nina)
1	Diário de André (conclusão)	Dia 18 (verão – velório de Nina)

Fonte: Índice capitular de *Crônica da casa assassinada*

Embora não seja possível, aqui, a análise completa dos dados, como é feita na dissertação que inspira este trabalho, ao reordenar os diários e fazer sua leitura na ordem em que os fatos ocorreram, aquilo que é matizado pela fragmentação e disposição capitular é revelado. Dentre vários aspectos, pode-se notar o tempo abrangido pelas narrativas de André⁸⁰, de aproximadamente seis meses em que, após quinze anos afastados, ele convive com Nina. Além disso, percebe-se a mudança sutil e gradual na voz do jovem rapaz que no terceiro diário, pelo tom empregado em sua narrativa, nota-se a tentativa do autor de dar à voz do rapaz um tom mais infantil e aparentar certa ingenuidade e inexperiência, mais coerente com seus aproximados dezesseis anos. Já no último capítulo, “Diário de André (conclusão)”, que abre a obra, o que se observa, não é mais o mesmo tom infantilizado, mas a voz de um homem experiente, capaz de refletir sobre complexos temas da vida humana. Não obstante, faz-se necessário ressaltar que o rapaz que escreve, na ordem cronológica dos acontecimentos, o capítulo vinte e o capítulo um, tem a mesma idade, dezesseis anos, mas na narrativa, não parece ser e não é o mesmo, do ponto de vista psicológico. A experiência vivida ao longo dos seis meses de sua narrativa o faz diferente, com parte de sua adolescência subtraída, tendo que amadurecer rapidamente.

Sob essa ótica, ao analisar seus discursos, comparando cada um de seus textos, que não correspondem à sequência exata um do outro, nota-se que à medida em que ele vai tendo novas experiências, amadurecendo e tendo sua adolescência roubada, em decorrência das frustrações e da irrealização de seus anseios, não só o tom com que ele narra os diários muda, mas também a fragmentação interna desses. Ainda que todos os diários sejam muito bem escritos, com boa sintaxe, períodos de coordenação e subordinação bem construídos e vocabulário rico, não comum à maioria dos adolescentes, entre os primeiros e os últimos diários escritos, percebe-se uma maior fragmentação. No avançar da narrativa, conforme o rapaz vai se dando conta da impossibilidade de realização de seus desejos, especialmente de viver um romance com Nina, seus diários vão ganhando agudeza e o texto vai se despedaçando, tal qual o sujeito que os escreve.

⁸⁰ É preciso observar, ainda, que em *Crônica da casa assassinada*, exceto pelo capítulo que abre a obra, e alguns diários, não é possível acurar o tempo exato em que a história ocorre. Não há qualquer registro preciso que indique a que década, ano, ou mês a história se passa. Não obstante, por meio de marcas temporais é possível determinar para quando a história aponta sua temporalidade, início do século XX, assim como se consegue estabelecer alguma cronologia e período de acontecimento de fatos, como no caso dos diários de André que, pelas notações do tempo, indiciam um período de seis meses de fatos narrados, como se observa na dissertação de mestrado que embasa este trabalho, bem como na tese de doutoramento de Cássia dos Santos (2005).

Como exemplo da fragmentação interna que ocorre a seu discurso, o excerto que se apresenta, referente à continuação do nono diário do rapaz, com marcações feitas por esta pesquisa para identificar o esfacelamento do texto, permite mostrar o que fala o parágrafo anterior. Nota-se:

Afinal avancei na obscuridade, tateando. Lá se achava ela, a cabeça apoiada a uma pilha de travesseiros, os cabelos desfeitos, os olhos abertos. (Foi a primeira coisa que observei: os olhos bem abertos.) Estava enrolada num lençol branco, talvez por causa do calor e, vendo-a do alto, pareceu-me mais longa do que realmente era. *Ternura? Emoção? Estaria mentindo se dissesse que os sentia. Havia sofrido de tal modo naqueles últimos tempos que não tinha mais tempo para me emocionar e nem para sentir ternura. O que existia em mim era apenas um sentimento seco de revolta e de impotência, uma raiva diante de minha impossibilidade em controlar aquilo que eu considerava uma fuga ou uma deserção.* (Escrito à margem do Diário: Outras vezes amei, ou vi amar de um modo violento. E sempre vi alguém se despedir, por temor ou fastio, ou por qualquer desses motivos que, nos casos de amor, sempre cria o ponto final. Mas quantas vezes também vi, ante o calor de um sentimento que ainda não esmoreceu, devorar-se um ser numa doença ou numa agonia de que ninguém sabe a origem, mas cuja razão latente está na impossibilidade da entrega total? A fuga, a deserção existem. São fatores inerentes ao medo humano.) Diante do corpo estendido, e dos olhos que agora me procuravam – o silêncio, a compreensão daqueles olhos, a que uma sutil diferença no ar, o perpassar de uma sombra ou uma densidade maior na atmosfera em torno denunciava a presença de outro ser, e mais do que isto, a presença do ser amado – não resisti mais e abati-me com um gemido aos pés da cama. [...] – *Continuação do Diário de André (IX)* – (CARDOSO, 1996, p. 456)

Ao escrever essa narrativa, o jovem já vislumbrava a impossibilidade da realização de seus anseios, embora ainda guardasse alguma esperança. O que se percebe, contudo, no excerto apresentado, é que seu discurso é bastante fragmentado, para o qual se notam cinco narrativas diferentes que se interseccionam. Não só isso, há uma hibridização de gêneros nesse mesmo trecho. No capítulo final de sua sequência, “Diário de André (conclusão)”, a fragmentação e o hibridismo interno ao capítulo são um pouco mais intensificados. Ainda que se perceba um fracionamento textual nos capítulos que correspondem aos seus primeiros diários, ao compará-los com os últimos, notam-se as diferenças do discurso, que é modificado conforme o próprio sujeito vai se modificando.

A partir da consideração feita sobre os diários e a voz de André Meneses, pode-se observar que em *Crônica da casa assassinada*, desde o que é narrado até a própria estrutura fragmentária de seu texto, em maior ou menor escala, indiciam a fragmentação dos próprios sujeitos que produzem suas narrativas conforme suas experiências e percepções do mundo. Nesse sentido, ao ler os registros dos Meneses, incluindo Nina e Ana, nota-se em seus textos uma maior fragmentação e uma menor fluidez se comparados com as narrativas do Dr. Vilaça, de Aurélio dos Santos, do Coronel Amadeu Gonçalves, de Betty e de Padre Justino, embora esses dois últimos, especialmente Betty pela proximidade com a família, apresentem uma maior fragmentação em relação aos outros três.

O estilhaçamento da família, de seus integrantes e das demais personagens que aparecem na história projeta a vivência de cada um e sua forma de encarar os problemas do mundo em que estavam

inseridos. No caso da família, a quem o enredo coloca em evidência, seu despedaçamento ocorreu por diversas razões e em diversos estratos, resultando em um maior particionamento interno das personagens diante da possibilidade de não realização de seus sonhos. Dentre todos, aquele que representava a esperança de perpetuação da casa dos Meneses, André, em seus escritos, é quem mais exterioriza a fragmentação decorrente das experiências vivenciadas e, especialmente, da impossibilidade de realização de suas expectativas.

Lúcio Cardoso, embora pertencente ao modernismo brasileiro, classificado por Luís Bueno (2006) como pertencente à corrente intimista dos escritores nacionais, tem seu texto aproximado à tradição literária do século XIX. Dialogando com textos do romantismo e do realismo europeu e brasileiro, percebem-se características estéticas próprias dessas escolas literárias. Nesse sentido, no que tange ao fragmento literário, parece haver uma maior proximidade de *Crônica da casa assassinada*, e da forma de escritura nela empregada, com alguns ideais estéticos da modernidade do século XIX, especialmente com os do romantismo⁸¹.

Nessa perspectiva, sob o olhar de Georg Lukács, em *A teoria do romance* (2009), a ideia de completude que havia na Antiguidade Clássica, deixou de existir no mundo contemporâneo, a realidade tornou-se esfacelada e houve uma ausência de sentido para o sujeito do presente. Para ele,

O mundo circundante do indivíduo, no entanto, é somente um substrato e material de conteúdo diverso das mesmas formas categóricas que fundam seu mundo interior: o abismo intransponível entre realidade do ser e ideal do dever-ser tem de constituir, portanto, a essência do mundo exterior – ao material diverso correspondendo a mera diversidade estrutural. (LUKÁCS, 2009, p. 79 e 80)

Esse abismo intransponível, o sentimento de vazio e de esfacelamento experimentado pelo sujeito moderno, para Lukács, manifesta-se na linguagem pela prosa. O romance, como um de seus principais expoentes, é aquele que “busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida” (LUKÁCS, 2009, p. 60). O gênero romanesco seria o gênero em que o sujeito, fragmentado e fragmento de um mundo igualmente esfacelado, buscaria um sentido para a própria existência. A trajetória romanesca é constituída pelo herói romanesco sempre em busca de algo que parece ter sido perdido. Lukács elabora melhor:

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho deste o opaco cativo da realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento. Depois da

⁸¹ A aproximação que se faz da obra modernista de Lúcio Cardoso com os ideais estéticos românticos não tem como intenção uma reclassificação e enquadramento de seu trabalho em uma outra escola literária. Fica bastante óbvio, especialmente pelos estudos de Luís Bueno (2006), que *Crônica da casa assassinada* é uma obra pertencente ao Modernismo Brasileiro, mais especificamente integrante da corrente intimista de sua segunda fase. Não obstante, é preciso esclarecer que, tal qual a própria obra sugere, o novo, ou seja, o moderno não nega a tradição e, muitas vezes, recorre a ela. Assim, o avizinhamento que aqui é feito tem por finalidade apenas ressaltar algumas questões teóricas não abandonadas pela modernidade e que parecem presentes na trama cardosiana.

conquista desse autoconhecimento, o ideal encontrado irradia-se como sentido vital na imanência da vida, mas a discrepância entre ser e dever-ser não é superada, e tampouco poderá sê-lo na esfera em que tal se desenrola, a esfera vital do romance; só é possível alcançar um máximo de aproximação, uma profunda e intensa iluminação do homem pelo sentido da vida (LUKÁCS, 2009, p. 82)

O romance configura-se como sendo um gênero da modernidade que retrata, em seu cerne, o sujeito que está em busca de um sentido para a vida. Assim sendo, em consonância com a teoria de Lukács, *Crônica da casa assassinada*, pela composição estética que apresenta, no caso desta análise, na fragmentação textual, cumpre bem seu papel de retratar o sujeito moderno frente às experiências que tem junto ao mundo em que vive. Essa retratação é feita, essencialmente, por meio do esfacelamento do texto do romance que, como apresentado, corresponde ao esfacelamento do sujeito que o produziu. Como sugeriu Schlegel, em epígrafe, o sujeito moderno é um ser fragmentado e, por consequência, produz igualmente um texto fracionado, característico da modernidade.

Além do mais, o texto cardosiano, pela composição estética que apresenta, convida o leitor para uma completa imersão em sua narrativa, oferecendo a esse uma análoga experiência àquela que é vivida pelas personagens do romance. O leitor, nesse caso, é conduzido pela obra, mas não fica restrito a ela. A fragmentação textual, que corresponde àquilo que ocorre internamente ao sujeito que a produziu, é a representação da experiência do sujeito moderno frente ao mundo que lhe é apresentado. Logo, permite que o leitor, por meio da história narrada e da composição estética da obra, reflita e questione a sua própria existência no mundo contemporâneo. Sem sombra de dúvidas, *Crônica da casa assassinada* é uma obra que além da própria narrativa, densa e complexa, de personagens igualmente complexos, permite ao leitor, por meio de sua composição estética, uma experiência singular. É de fato o ápice romanesco de seu autor e merece figurar entre as obras de destaque do cânone literário brasileiro.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução Aurora F. Bernardini. São Paulo: Hucitec, 2014.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance I: da vida a obra*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *A preparação do romance II: a obra como vontade*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

JÚNIOR, Luiz Antônio da Cruz. Entre ruínas, estilhaços e silêncios: uma leitura de partes da composição estética de *A crônica da casa assassinada*, 2018, p. 386-397.

- BUENO, Luís. *Uma história concisa do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 1.^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- _____. *Crônica da casa assassinada*. Edição Crítica coordenada por Mario Carelli. 1.^a ed. São Paulo: AllcaXX/Edusp, 1991.
- _____. *Diário completo*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1970.
- _____. *Diários / Lúcio Cardoso*. Organizado por Ézio M. Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CARDOSO, Maria H. *Por onde andou meu coração*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- _____. *Vida-vida: memória*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1973.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- GARRIGUES, Pierre. *Poétiques du fragment*. Paris: Klincksieck, 1995.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. 3.^a Ed. Lisboa: Vega, 1995.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.
- JOUE, Vincent. *A leitura*. Tradução: Brigitte Hervor. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grade épica*. Tradução José M. M. de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- OSTERMANN, Eberhard. *Das Fragment: Geschichte einer ästhetischen Idee*. Munique: Fink, 1991.
- RIPOLL, Ricard. Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire. In: *Forma Breve*. Aveiro: Edição n.º 4, 2006.
- SANTOS, Cássia. Uma paisagem apocalíptica e sem remissão: a criação de Vila Velha e da *Crônica da casa assassinada*. 2005. 284 folhas. Tese de doutorado – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- SANTOS, Cássia. *Polêmica e controvérsia: o itinerário de Lúcio Cardoso de Maleita a O enfeitado*. 1997. 202 folhas. Dissertação de mestrado – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.
- SCHEEL, Márcio. *Poética do romantismo: Novalis e o fragmento literário*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- JÚNIOR, Luiz Antônio da Cruz. Entre ruínas, estilhaços e silêncios: uma leitura de partes da composição estética de *A crônica da casa assassinada*, 2018, p. 386-397.

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L'écriture Fragmentaire*: définitions et enjeux. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

JÚNIOR, Luiz Antônio da Cruz. Entre ruínas, estilhaços e silêncios: uma leitura de partes da composição estética de *A crônica da casa assassinada*, 2018, p. 386-397.

OS FIGURINOS DE HEAD PARA AS HEROÍNAS DE GRACE KELLY EM ALFRED HITCHCOCK

Autora: Manuela Campos Machado Alécio (UNIANDRADE/UTP)

Orientadora: Prof^a Dr^a Sandra Fischer (UTP)

RESUMO: O trabalho tem por objetivo analisar os filmes *Janela indiscreta* (1954) e *Ladrão de casaca* (1955), do cineasta inglês Alfred Hitchcock, em parceria com a figurinista e estilista norte-americana Edith Head, relacionando-os com o livro *Fascinado pela beleza: Alfred Hitchcock e suas atrizes* (2008). O enfoque desta pesquisa dar-se-á nas personagens femininas estreladas por Grace Kelly nas duas tramas cinematográficas: Lisa Carol Fremont e Frances Stevens, respectivamente. A partir dessas duas personagens, buscar-se-á, neste trabalho, o estudo de vestimenta e dos figurinos desenvolvidos por Head para as protagonistas de ambos os filmes da década de 1950, compostos, em grande parte, por forma ampulheta, corte preciso em tecidos finos, vestidos com cintura marcada e sapatos de salto alto e fino, luvas e joias delicadas. A beleza das personagens é formada por cabelos loiros ondulados ou presos em coques com volume e a maquiagem é formada por batom vermelho e pele perfeita. Buscar-se-á, por fim, esmiuçar a relação de proteção e admiração que Hitchcock mantinha por Grace, descrita por ele como: “linda, ar clássico e glacial, misteriosa e vulnerável, desejável e discreta”, baseando-se nos estudos do escritor norte-americano e biógrafo do cineasta, Donald Spoto.

Palavras-chave: Cinema; figurino; Head e Hitchcock; Spoto

Introdução

A palavra “moda” vem do latim “modus”, que significa “modo”, “maneira”. Ou seja, a moda antes de ser moda é maneira e comportamento. Há uma diversidade de ligações entre a moda e o cinema. Laços e relações que compõem um filme podem ser observados a partir de temas, personagens, padrões comportamentais e físicos, cenários, fotografia e figurino. O figurino, particularmente, apresenta funções específicas como um todo no filme, é um elemento essencial em termos de construção de personagem e funciona não apenas como indicativo, mas como definidor, por exemplo, de inserções sociais e históricas, caracterizações psicológicas e comportamentais. Busca-se, desta forma, a análise acerca do papel e o funcionamento do figurino criado pela estilista e figurinista norte-americana Edith Head para as personagens Lisa Carol Fremont e Frances Stevens, nas produções dos filmes *Janela indiscreta* (1954) e *Ladrão de casaca* (1955) do cineasta inglês, Alfred Hitchcock. Processo este de construção das personagens por meio do figurino que, diversas vezes, não é percebido pelo espectador.

Hitchcock acabou por receber, na história do cinema, a fama de exibir em sua obra uma série de protagonistas loiras, interpretadas por atrizes com perfil semelhante: todas apresentavam um ideal

de beleza clássica; exibiam comportamento discreto, mas revelavam-se atraentes e sexualmente desejáveis. Grace Kelly teve sua imagem criada por Hitchcock com uma frieza aparente e sensualidade chique. Ainda neste contexto, apresenta-se a relação de adoração e um certo desprezo que Hitchcock mantinha para com Grace. Daí uma frase, repetida inúmeras vezes por Hitchcock, do dramaturgo Victorien Sardou, do século XIX, sobre a construção de uma trama: “Torture as mulheres!”

O figurino e a identificação da personagem

O figurino, já em seu início, buscava exteriorizar nas personagens as caracterizações e *status* que pretendia assumir. Se não houvesse a preocupação com o figurino, seria difícil distinguir os personagens. Numerosas vezes o figurino é o responsável pela unidade da montagem. Sem o figurino, seria muito difícil contar e contextualizar uma história, pois ele representa um importante componente na construção da produção cinematográfica. Não tem somente a função de vestir o artista, validando a história narrada: marca a época do evento, o *status* social, a profissão, a idade, a personalidade, sua visão de mundo, trazendo características objetivando a comunicação com o público. Segundo Ana Teresa Reynaud, em prefácio do livro *Figurino: uma experiência na televisão*, a importância na concepção e na feitura das roupas que vestem a personagem nos transmite uma informação ou mesmo uma pequena sinopse narrativa do presente, do passado ou mesmo do futuro da personagem: “E como sabemos, suas roupas, acessórios, aparência física, devem indicar de forma precisa e contundente características próprias, individuais, que vão de classe social (ou mobilidade entre classes sociais, ascensão e decadência), a características psicológicas sutis e profundas” (LEITE; GUERRA, 2002, p.15).

O figurino estabelece um sistema de sinais que resultam na identificação da personagem pelo espectador, por mais desatento que ele seja. O figurino aponta elementos mais fáceis de identificação, como: a localização geográfica, o clima ou a época do ano; bem como aponta a idade da personagem, o sexo, a ocupação, a posição social, a hora do dia ou da noite.

Fausto Viana, pesquisador de trajes de cena e Dalmir Rogério Pereira, cenógrafo e figurinista, destacam que nas artes tudo pode ser modificado do tido “padrão” popularmente aceito: “Assim, uma personagem masculina pode entrar com trajes femininos. Mas é necessário entender o que isso provoca no público e, acima de tudo, como isso influi na construção do espetáculo” (VIANA; PEREIRA, 2015, p. 12). Para eles, há figurinos óbvios e que não deixam margem a interpretação, há outros que exigem mais preparação, investigação e elaboração. Muitas vezes a composição do figurino indica um significado já conhecido, por isso, uma missão importante do figurinista é transformar uma imagem

estabelecida em uma nova imagem: “Isso proporciona uma releitura do estereótipo buscando a originalidade” (LEITE; GUERRA, 2002, p.85).

De acordo com Hernani Heffner, em um texto no livro *Cento e um filmes para quem ama moda*, figurinistas só começaram a ser “creditados de forma bastante pontual, a partir da década de 1930, coincidindo com a chamada era dos grandes estúdios” (FARAH, 2016, p.17). E conforme a Glória Kalil, o figurinista exerce função distinta do estilista, pois, “o figurinista não veste uma sociedade – veste uma só pessoa”. Consoante Kalil, o figurinista não tem a intenção de inventar a moda, mas de usar-se dela para compor o perfil psicológico e social da personagem (FARAH, 2016, p.14).

O figurino tem a função de construção da personagem, de definir sua inserção social e traçar suas características psicológicas, e vestir a roupa e os acessórios seria quase como se tornar a personagem assistida na tela. Daí o fato de dificilmente não se encantar com os figurinos desenhados por Edith Head e usados por Grace Kelly em *Janela Indiscreta* e *Ladrão de Casaca*.

Figurinos de Head para *Janela indiscreta*

A maior referência quando se trata de figurinos para o cinema, Edith Head foi decisiva para construir o *glamour* de grandes atrizes, ajudando-as a eternizá-las. Head é considerada uma das maiores figurinistas da história do cinema, criou figurinos para mais de quinhentos filmes, de 1927 a 1980, tendo em seu currículo 34 indicações ao Oscar e oito estatuetas. “A figurinista dizia que Hitchcock era o seu diretor preferido, com quem trabalhou em mais de 10 filmes, no período em que ela foi chefe do departamento de figurinos na Paramount e depois da Universal” (HITCHCOCK, Bastidores do suspense, 2018, p. 149).

O ano é 1954. A figurinista Edith Head projeta como figurino para a personagem Lisa Carol Fremont, vivida por Grace Kelly, no suspense *Janela indiscreta*, o estilo *New Look*, exibido em 1947 pelo estilista francês, Christian Dior, traduzido em saias amplas com corte godê. Hitchcock havia instruído à figurinista que as roupas da personagem deveriam favorecer o conflito na história e ainda fazê-la parecer algo quase intocável.

Em Nova York, o fotógrafo L. B. Jefferies, interpretado por James Stewart, está preso em seu pequeno e quente apartamento, em uma cadeira de rodas, com a perna esquerda engessada, em razão de um grave ferimento sofrido durante um trabalho. Sem nada para fazer, “Jeff”, desperta o interesse pelo cotidiano de seus vizinhos do outro lado da rua. Logo ele começa a suspeitar que um assassinato foi cometido pelo marido, o cacheiro-viajante, Lars Thorwald contra a sua esposa inválida.

Mas, para Donald Spoto, escritor e biógrafo de Hitchcock e Grace Kelly, o crime era apenas um pretexto para a história, que pretendia revelar o conturbado relacionamento entre Jeff e Lisa:

Hitchcock está mais preocupado com as reações dos espiões do que chamou de “simetria” do filme: “De um lado, está o casal Stewart-Kelly, ele imobilizado com a perna engessada, enquanto ela pode se mover livremente. Do outro lado, uma mulher doente, confinada a sua cama, enquanto o marido vai e vem. (SPOTO, 2013, p. 125)

Spoto continua na obra *Fascinado pela Beleza: Alfred Hitchcock e suas atrizes*:

Ele descreveu todos os detalhes do incrível cenário de *Janela indiscreta* (*Rear window*) – os apartamentos e as historinhas dos personagens que moram em frente a James Stewart (...). O resultado seria, sem dúvida, uma das obras-primas de Hitchcock, que resiste ao tempo e permanece muito popular (SPOTO, 2008, p. 223).

Lisa Fremont

Hitchcock, em 1953, encontrou a heroína que imaginava para seus filmes: Grace Kelly, jovem, fotogenia rara, clássica e elegante, com 23 anos e vinda de uma família rica norte-americana: “Aos 23 anos, ela era divertida, atlética, popular e livre” (SPOTO, 2008, p. 219). Spoto descreve a construção meticulosa da imagem e as ideias precisas para os figurinos de Grace, em relato de Edith Head:

“Cada figurino estava detalhado no roteiro final”, disse Edith Head. “Havia uma razão para cada cor que Grace usava, cada estilo, e ele tinha certeza de tudo. Em uma cena, ela a via de verde pálido, em outra, com chiffon branco. Ele realmente estava realizando o seu sonho no estúdio. Hitch queria que ela parecesse uma porcelana Dresden, algo intocável”. (SPOTO, 2008, p. 224-225)

Em *Janela indiscreta*, há uma ligação direta e quase explícita da trama com os trajes de Lisa, que carregam consigo os signos dos acontecimentos. Para ilustrar o minucioso trabalho de composição de figurino e a carga simbólica dos trajes, a seguir, uma breve análise dos trajes usados por Lisa.

Na primeira aparição de Lisa, dá-se ao espectador a sensação de um sonho, ou até mesmo uma assombração para o seu namorado, Jeff. Com a câmera parada no rosto de Jeff adormecido, ouve-se o barulho de alguém entrando em seu apartamento. Logo, vemos Lisa se aproximando lentamente. Corta para o beijo da protagonista em seu namorado de temperamento frio e arredio:

Em determinado momento, ele reclama com Stella que Lisa é do tipo de garota que gosta de coisas como vestidos novos e um jantar com lagosta – e logo depois, Lisa chega com um vestido novo e um jantar com lagosta. Entretanto, até isso é demais para ele, e no final da noite ele a rejeita cruelmente e precipita sua saída do apartamento. (SPOTO, 2013, p. 127)

O traje de Lisa na sua primeira cena é composto por *body* de veludo preto em decote “V” e saia godê branca volumosa com bordados pretos ressaltando a cintura fina de Kelly. A sandália é de

delicadas tiras pretas, a echarpe e a luvas de cetim, brancas. A cor predominante deste primeiro figurino é branca. “O branco sugeriria pureza, virgindade, recato” (VIANA; PEREIRA, 2015, p. 13). O assunto em pauta é incompatibilidade do estilo de vida das personagens: ele, fotógrafo de aventuras que viaja para locais perigosos ao redor do mundo e ela, uma garota jovem de *Manhattan*, que trabalha com alta moda em uma loja de luxo.

François Truffaut, na obra *Hitchcock Truffaut: entrevistas*, descreve: “O problema de James Stewart é que ele não tem vontade de se casar com Grace Kelly” (TRUFFAUT, 2004, p. 216), e até este momento, Jeff somente vê atos e gestos de seus vizinhos que ilustram dificuldades com as relações amorosas. O fotojornalista observa nos apartamentos em frente ao seu: a esposa irritante do caixeiro-viajante, a mulher que vive solitária, o casal sem filhos que transferiu o afeto ao cachorro, a bailarina formosa que, apesar de entreter um pequeno grupo de homens, espera fielmente o retorno do seu amor. Para Jeff, não há esperança para o relacionamento entre ele e Lisa.

O segundo traje de Lisa mantém as mesmas proporções do anterior: vestido preto com cintura marcada, sapatos de saltos altos pretos, as pérolas delicadas nos brincos e no colar. É quase na metade do filme que Lisa começa a se interessar pela obsessão de Jeff: a investigação do assassinato de seu vizinho contra a esposa inválida. A loira, linda e com aparente frieza para o protagonista, revela-se uma mulher corajosa e criativa. O tema da conversa permeia a morte da vizinha de Jeff, e o preto aparece como “(...) a negação da vida pela morte, representando o luto. O preto também sugere refinamento e riqueza” (VIANA; PEREIRA, 2015, p. 13).

Figura 1: Frames do filme *Janela Indiscreta*: figurinos 01e 02 de Lisa



Fonte: <http://archoffilm.blogspot.com/2012/08/>. Acesso em: 20 set. 2018

O terceiro traje de Lisa é mais austero que os dois anteriores. Trata-se de um *tailleur* verde-menta, com *top* frente única branco, pérolas em brincos e pulseira volumosa, coque impecável e chapéu pequeno. Agora, ela age como um “detetive”, solucionando o caso tranquilamente: afinal, para Lisa, mulheres não saem de casa nem viajam sem levar consigo suas joias, imagine então, o anel de casamento.

Nota-se a repetição da cor verde do *tailleur* de Lisa com o vestido também verde da vizinha de Jeff, a Srta. “Lonelyhearts”, traduzida como a Sra. “Coração solitário”. Aqui, temos a associação entre Lisa e Srta. Lonelyhearts, sendo que, para Mariane Cara, “(...) pode-se concluir que Lisa é a versão sofisticada da solteirona do filme” (CARA, 2018). Ou ainda de acordo com Spoto: “(...) a figura mais parecida com Lisa é a patética Srta. Coração Solitário” (SPOTO, 2013, p. 125).

Figura 2: *Frames* do filme *Janela Indiscreta*: figurino 03 de Lisa e da Sra. “Coração Solitário”



Fontes: <http://archoffilm.blogspot.com/2012/08>, 2018 e
<https://vimeo.com/88425055>. Acesso em: 20 set. 2018

O quarto traje é de uma camisola de cetim, em tom rosa pálido, decote “V” e cintura marcada. Aqui, tem-se uma idealização de uma noite de amor entre os protagonistas que, não será frutífera, diante dos gritos desesperados de uma das vizinhas que descobre o seu cachorro morto. Observa-se também que a camisola liga Lisa às outras vizinhas de Jeff, também vestidas com camisolas de cetim e perplexas com o assassinato do cachorro. Segundo Spoto, Jeff, logo no início do filme, conecta Lisa à personagem assassinada: “(...) observa Thorwald chegando em casa do trabalho para a sua loira e irritante (que, de longe, se parece de forma inquietante com Grace)” (SPOTO, 2013, p. 126).

Figura 3: *Frames* do filme *Janela Indiscreta*: figurino 04 de Lisa e de uma vizinha de Jeff



Fonte: <http://archoffilm.blogspot.com/2012/08/>, 2018 e

<https://www.youtube.com/watch?v=DKCGcHQSHw/>. Acesso em: 20 set. 2018

Lisa, no quinto traje, usa um vestido bordado de fundo branco com flores em tons de laranja. Repete-se o modelo de saia ampla, cintura marcada, joias delicadas e sapatos vermelhos de salto alto. É neste momento que ela se revela uma mulher corajosa e audaciosa; sobe as escadas de incêndio, pula a janela e invade o apartamento de Thoward. Dentro do apartamento, encontra a aliança da esposa assassinada, coloca no dedo exibindo orgulhosamente para Jeff, que observa a cena. “Neste momento, Hitchcock fecha o círculo: Lisa usou a aventura para mostrar a Jeff como poderia ser uma esposa corajosa e criativa – por isso mostra o anel de noivado” (SPOTO, 2013, p. 127). Nas palavras de Truffaut:

Ela se introduz no apartamento do assassino para encontrar uma prova contra ele e descobre a aliança da esposa. Passa a aliança no dedo e põe a mão para trás, a fim de que, do outro lado do pátio, Stewart veja a aliança pelo binóculo. Para Grace Kelly é como uma dupla vitória, ela é bem-sucedida em sua investigação e conseguirá se casar. Já “tem o anel no dedo”. (TRUFFAUT, 2004, p. 224)

Percebe-se com um olhar mais apurado, que a cor dos bordados do vestido de Lisa é do mesmo tom que as flores do canteiro onde estavam inicialmente os restos mortais da Sra. Thoward.

Figura 4: *Frames* do filme *Janela Indiscreta*: figurino 05 de Lisa e o canteiro de flores do Sr. Thoward



Fontes: <http://archoffilm.blogspot.com/2012/08/>, 2018,
<http://archoffilm.blogspot.com/2012/08/>, 2018 e
<https://www.youtube.com/watch?v=DKCGcHQSvHw/>. Acesso em: 20 set. 2018

No sexto e último traje de Lisa, a câmera lentamente vai passando pelo seu mocassim confortável marrom escuro (até agora a personagem apareceu somente com sapatos de salto alto), calça jeans com barra dobrada (outra peça que não havia aparecido no figurino de Lisa), camisa laranja e nenhuma joia. A roupa mais confortável e relaxada que a personagem usa ao final do filme sugere que ela era se inseriu no mundo de Jeff, ainda mais porque lê um livro de aventuras ao lado do protagonista. Quando a personagem percebe o “cochilo” de Jeff, imediatamente troca o livro por uma revista de moda comprovando que nada mudou, por mais que o seu visual diga o contrário.

Figura 5: *Frames* do filme *Janela Indiscreta*: figurino 06 de Lisa



Fonte: <http://classiq.me/style-grace-kelly-in-rear-window/>, 2018 e
<http://www.tasteofcinema.com/2012/fashions-in-rear-window/>. Acesso em: 20 set. 2018

Figurinos de Head para *Ladrão de Casaca*

O ladrão de joias aposentado e ex-colaborador de Resistência contra a ocupação nazista na França, o americano John Robie, conhecido como "Gato", é o principal suspeito de uma série de roubos de joias na Riviera Francesa, local onde Robie, personagem de Cary Grant, vive

tranquilamente. Para não ser preso, já que estes crimes são parecidos com os que ele costumava praticar, o ex-bandido empreende a própria investigação paralelamente à polícia local. É neste contexto que conhece a bela Frances Stevens, e decide utilizá-la como isca para descobrir o verdadeiro ladrão de joias. “Francie fica fascinada – e até mesmo excitada – com a reputação de Robie. Ela se apaixona e, embora num primeiro momento não acredite que ele seja inocente, no final o ajuda a capturar o verdadeiro ladrão” (SPOTO, 2013, p. 174).

Indicado ao Oscar de melhor figurino, *Ladrão de Casaca*, de 1955, não venceu, mas a personagem de Grace Kelly promoveu um desfile em 10 trajes assinados por Edith Head, ao longo dos 106 minutos. A ideia de Hitchcock era exibir para a personagem a imagem de uma sensualidade elegante e refinada. Frances, personagem de Grace, é uma milionária norte-americana convencionalmente linda, jovem, inteligente e bem-educada.

Figura 6: *Frames* do filme *Ladrão de Casaca*: 04 figurinos de Frances Stevens



Fonte: <https://theblondeatthefilm.com/2013/10/22/to-catch-a-thief-1955/to-catch-a-thief-grace-kelly-edith-head-costumes/>. Acesso em: 10 out. 2018

Os figurinos desenhados por Head sob supervisão de Hitchcock vão desde roupas de banho compostas por maiô e turbante amarelos complementados por óculos brancos, maiô preto frente única finalizado por uma quase transparente saia de linho, sandálias *anabella* e chapéu de abas largas, passando por vestidos para o dia com saias rodadas e cortes de inspiração japonesa, a vestidos deslumbrantes de festa como o longo azul e o longo branco, ambos tomara-que-caia, este último adornado com colar de diamantes e, por fim, o tomara que caia dourado volumoso, inspirado no estilo “Rococó” do século XVIII, com luvas longas, arrematado por maquiagem dourada tanto na peruca quanto nos olhos.

Figura 7: *Frames do filme Ladrão de Casaca: 03 figurinos de Frances Stevens*



Fonte: <https://theblondeatthefilm.com/2013/10/22/to-catch-a-thief-1955/to-catch-a-thief-grace-kelly-edith-head-costumes/>. Acesso em: 10 out. 2018

Frances está acostumada a ser admirada, mas sua constante dúvida é: atrai os homens pela sua personalidade, pela sua beleza ou pelo seu dinheiro? Quando está sozinha com John Robie, é falante e independente e nas palavras dele: “obstinada, peculiar e virtudes admiráveis” (LADRÃO DE CASACA, 1955). Para Hitchcock, a personagem de Grace Kelly é “impassível, fria, (...) com um ar clássico, muito bonita e muito glacial. Mas quando circula nos corredores do hotel e Cary Grant a acompanha até a porta de seu quarto, o que faz? Afunda seus lábios nos dele” (TRUFFAUT, 2004, p. 227). Spoto complementa: “Eles acabaram de ser apresentados e ainda não são próximos – e Hitchcock surpreende o espectador fazendo Francie, em seu vestido de *chiffon* azul, entrar na suíte, se virar e, sem uma palavra, corajosamente, plantar em beijo nos lábios do atônito, mas satisfeito, Robie” (SPOTO, 2013, p. 176). Ainda nas palavras de Robie: a “insegura, inquieta, que gosta de seduzir” (LADRÃO DE CASACA, 1955).

Ao final do filme, Frances, que toma iniciativa de todas as ações com Robie, como o primeiro beijo, os convites para tomar café, nadar no mar, passeio de carro, *drink* no quarto e finalmente, ajuda a solucionar a grande questão do filme, uma série de roubos de joias na Riviera Francesa. A personagem que, ao longo da trama, confirma a sua superioridade pela postura e vestimenta, demonstra a intenção de casar e na sequência, um sino de igreja badala. Contudo, para Hitchcock, o final não é feliz: “Cary Grant deixa-se convencer, vai se casar com Grace Kelly, mas a sogra irá morar com eles. Assim, é quase um final trágico” (TRUFFAUT, 2004, p.227).

Figura 8: *Frames do filme Ladrão de Casaca: 02 figurinos de Frances Stevens*



Fonte: <https://theblondeatthefilm.com/2013/10/22/to-catch-a-thief-1955/to-catch-a-thief-grace-kelly-edith-head-costumes/>. Acesso em: 10 out. 2018

Considerações Finais

O presente artigo teve por objetivo verificar as estratégias de significação utilizadas nas criações dos figurinos das jovens Lisa Carol Fremont e Frances Stevens, vividas por Grace Kelly, e identificar aquelas mais estrita e determinantemente atreladas à construção das heroínas hitchcockianas, figurativizadas como mulheres de personalidade forte, e usualmente tidas pelo público espectador como “lindas e gélidas”. Hitchcock procurava revelar não apenas a sensualidade, mas também a vulnerabilidade e o traço de melancolia presentes na imagem da atriz Grace Kelly.

Apresentaram-se também as ligações entre o cinema e a moda, caracterizadas pela relação dos figurinos e a análise dos trajes nos filmes; *Janela indiscreta*, de 1954 e *Ladrão de Casaca*, de 1955, realizados pelo cineasta Alfred Hitchcock, juntamente com a figurinista, Edith Head e estrelados por Grace. Neste contexto, buscou-se esmiuçar a importância dos figurinos criados por Head para a composição das heroínas Lisa e Frances dos filmes em pauta. Figurinos estes, compostos, em grande parte, por vestidos com cintura marcada, sapatos de saltos altos e finos, luvas e joias delicadas como adorno. A beleza das personagens é elaborada por cabelos ondulados soltos ou presos em coques com volume, contrapondo a personalidade forte de suas protagonistas: lindas, destemidas e gélidas.

Pode parecer evidente para muitos espectadores, mas vale mais uma vez confirmar: o cinema sem a moda e o figurinista não seria capaz de desenvolver narrativas tão ricas. E, na elaboração dos figurinos, Hitchcock e Head eram imbatíveis.

Referências

- BAUDOT, F. *Moda do século*. Trad. de Maria Teresa Resende Costa. 4 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- BORDWELL, D; THOMPSON, K. *A arte do cinema: uma introdução*. Trad. Roberta Gregoli. São Paulo: USP, 2013.
- CARA, M. Revista dObras. *Vestidas para representar: o figurino feminino nos clássicos de Hitchcock*. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/viewFile/361/358>>. Acesso em: 25 jul. 2018.
- FARAH, A. *Cento e um filmes para quem ama moda*. São Paulo: Senai, 2016.
- GIUDICE, C. *Retrato do artista: atores e atrizes do cinema mundial*. São Paulo: abril, 2010.
- HITCHCOCK – *Bastidores do suspense*. Curadoria de André Sturm. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 2018.
- JANELA INDISCRETA. Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos. Paramount, 1954, 1 DVD.
- KROHN, B. *Alfred Hitchcock*. Cahiers du cinema. Paris: Phaidon, 2010.
- LADRÃO DE CASACA. Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos. Paramount, 1955, 1 DVD.
- LEITE, A; GUERRA, L. *Figurino: uma experiência na televisão*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- MENDES, V.; Haye, A. *A moda do século XX*. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MERTEN, L. Estadão. *Alfred Hitchcock, o dono do rebanho e suas atrizes lendárias*. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,alfred-hitchcock-o-dono-do-rebanho-e-suas-atrizes-lendarias,339039>. Acesso em 24 jul. 2018.
- SPOTO, D. *Fascinado pela beleza: Alfred Hitchcock e suas atrizes*. Tradução de Mario Ribeiro e Sheila Mazzolenis. São Paulo: Larousse do Brasil: 2008.
- TRUFFAUT, F. *Hitchcock Truffaut: entrevistas*. Trad. Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- VIANA, F; PEREIRA, D. *Figurino e cenografia para iniciantes*. São Paulo: Estação das letras e cores, 2015.

SHAKESPEARE EM FESTIVAIS ESCOLARES

Autora: Prof^a Dr^a Marcia Regina Becker (UTFPR)

RESUMO: Em países de língua inglesa, festivais exclusivos com peças de Shakespeare envolvendo alunos de escolas regulares são comuns. Há muitas iniciativas, algumas vezes até dentro de outros grandes festivais shakespearianos. No entanto, provavelmente nenhum deles é tão amplo, em termos de participação de escolas e jovens, como o *Shakespeare Schools Festival*, no Reino Unido. Esse festival tem ocorrido todo o ano desde 2000, e a organização afirma ter atingido o fabuloso número de 250 mil participantes. Em 2016, 400º ano da morte de Shakespeare, em que ocorreram celebrações de porte ao redor de todo o mundo, 1093 escolas de todo o Reino Unido participaram do festival. O objetivo desta comunicação é detalhar esse que é o maior festival escolar shakespeariano do mundo, relatar a experiência de ter assistido a algumas peças apresentadas por alunos de escolas regulares e enfatizar os seus impactos positivos nos alunos, nos professores e nas escolas e comunidades envolvidas, além de questionar a viabilidade – ou não – da realização de festivais escolares de teatro no Brasil.

Palavras-chave: Shakespeare; teatro; festivais escolares; *Shakespeare Schools Festival*.

Introdução

Festivais escolares shakespearianos ou *bardathons*⁸² têm se tornado cada vez mais populares em países de língua inglesa, tanto com alunos, como com professores (GIBSON, 2016). A escala do evento pode variar, podendo incluir uma única escola ou faculdade que pode organizar seu próprio festival, ou diversas escolas ou faculdades a compartilharem suas experiências shakespearianas. Gibson ainda complementa: “Eles [os festivais] dão a oportunidade de ver e participar numa gama de diferentes abordagens em relação à shakespeariana.”⁸³ (*Ibid*, p. 177)

Se fizermos uma busca na internet por “Shakespeare - youth - festival”⁸⁴, certamente serão encontradas muitas opções em países falantes de língua inglesa. Como esperado, há iniciativas nos Estados Unidos (e.g., *Youth Shakespeare Festival* em Santa Fé, Novo México (YSF, 2018), cujo site deixa evidente que inclui, além de alunos de nível médio, atores shakespearianos e diretores, culminando com um dia de exibições; *Shakespeare Youth Festival Los Angeles* (LOS ANGELES DRAMA CLUB, 2018), que tem, há diversos anos, apresentado algumas peças e se autodenomina “a mais jovem *troupe* de Shakespeare do país [Estados Unidos]”); Austrália (*QLD Youth Shake Fest*

⁸² Palavra criada a partir de “bard”, ou bardo, que significa “poeta”, e em letra maiúscula “the Bard”, ou “o bardo”, como Shakespeare é conhecido, e “thon”, sufixo, como em *marathon*, significando um evento em maior escala.

⁸³ A tradução de texto cujo original está em inglês é responsabilidade da autora deste artigo. O original aparecerá em negrito, em nota de rodapé.

They provide an opportunity to see and participate in a range of different approaches to Shakespeare

⁸⁴ Shakespeare - juventude - festival

(QLD, 2018), no qual escolas se inscrevem em drama, dança, música, filme, design e fotografia, todos relacionados aos trabalhos de Shakespeare, com finais regionais durante agosto e setembro, e a final estadual em outubro, num evento de dois dias), para mencionar apenas alguns. Há muitos outros, alguns dentro de grandes festivais Shakespearianos ao redor do mundo todo, mas certamente nenhum tão amplo em termos de participação de escolas e jovens dentro de um país como o *Shakespeare Schools Festival* (SSF, 2018), no Reino Unido.

Shakespeare Schools Festival

Com o lema “transformar vidas com o poder único de Shakespeare”⁸⁵ (SSF, 2018), o festival tem acontecido anualmente desde o ano 2000. É o projeto principal de uma fundação de caridade, *Shakespeare Schools Foundation* (SSF), na qual o festival foi transformado em 2016. O site oficial relata que alcançou desde 2000 o surpreendente número de 250 mil participantes. Em 2016, o ano do 400º aniversário de morte de Shakespeare, com celebrações em todo o mundo, 1093 escolas em todo o Reino Unido participaram do festival. Em 2018, na 18ª edição, são 888 as escolas participantes, e os números são ainda impressionantes: 30 mil participantes, 292 performances, e vinte peças de Shakespeare sendo encenadas em 127 teatros por cidades de todo o Reino Unido.

A peça a ser encenada é escolhida pela própria escola, e os recursos dos quais a escola precisará, tais como *scripts*, oficinas de atuação e até treinamentos diversos são fornecidos pelos teatros parceiros e pela SSF (há uma taxa para cada escola poder participar, que em 2018 corresponde a 979 libras esterlinas + VAT⁸⁶ para escolas públicas, e 1575 libras esterlinas + VAT para escolas independentes; SSF argumenta que o custo total para a participação de uma escola é de 1918 libras, e eles compensam a diferença através de levantamento de fundos junto a empresas privadas, venda de bilhetes para as exposições das peças, e venda de artigos voltados à publicidade, como camisetas, programas para as peças (FIGURA 1), canetas, livretos com sugestões de recursos didáticos para o ensino das peças, entre outros, e que podem ser adquiridos no próprio site) (SSF, 2018).

Os textos para as peças são resumidos/facilitados, tal que cada encenação tenha um total de trinta minutos. Durante os primeiros meses de cada ano, a escola registrada tem acesso aos insumos necessários online, e o professor responsável ou diretor pode participar de uma oficina para capacitá-lo a dirigir a peça. Em setembro/outubro, todo o grupo – no máximo são permitidos 35 participantes por escola – é levado a uma oficina prática para desenvolver suas habilidades dramáticas, e a performance final acontece em fins de outubro/novembro/início de dezembro. Em 2017, o Festival aconteceu de 16

⁸⁵ *Transforming lives through the unique power of Shakespeare*

⁸⁶ VAT significa *value-added tax*, ou imposto de valor agregado, e cujo valor pode variar até 20% do valor do produto/serviço, e que é a taxa padrão. Mais detalhes em www.gov.uk/vat-rates.

de outubro a 8 de dezembro, com 292 apresentações. Os números, quando se considera um festival nacional, não deixam dúvidas com relação à sua abrangência.



FIGURA

1: Programa do SSF de 2017 Fonte: SSF

Quando se considera os impactos da participação no festival, tanto para alunos quanto para professores, os números são, de fato, superlativos:

99% dos professores disseram que seus alunos melhoraram em confiança; 95% dos professores reportaram que seus alunos foram mais capazes de mostrar empatia um em relação ao outro; 96% dos professores disseram que seus alunos eram resilientes como resultado do festival [diante de uma situação difícil, conseguiam prosseguir sem perder o foco]; 97% dos professores concordaram que seus alunos se saíram melhor em trabalhos em equipe; 86% dos professores reportaram que o conhecimento em inglês de seus alunos melhorou; 86% dos professores disseram que o comportamento de seus alunos melhorou como resultado do festival; 95% dos professores afirmaram que os alunos se mostravam mais entusiasmados com o aprendizado; 93% dos professores reportaram que a experiência os fez melhor professores.⁸⁷ (SSF, Impact, 2018)

⁸⁷ 99% of teachers said that their students increased in confidence; 95% of the teachers reported that their student were better able to empathise with each other; 96% of teachers said that their students were resilient as a result of the festival; 97% of teachers agreed that their students were better at working together as a team; 86% of teachers reported that attainment in English improved; 86% of teachers said that their students' behavior improved as a result of the festival; 95% of teachers stated that students were more enthusiastic about learning; 93% of the teachers told us the festival improved their teaching.

É importante destacar que 93% dos professores também disseram que o seu ensino melhorou com a participação no festival. Para os alunos, o resultado é igualmente surpreendente. Consequentemente, pode-se dizer que o SSF vai muito além do que ser uma mostra das peças de Shakespeare, enquanto, ao mesmo tempo, mantém a poesia do bardo como núcleo:

O SSF dá aos alunos uma oportunidade única de se relacionar com Shakespeare numa escala menor. As peças são reduzidas ao seu componente essencial, e são facilmente acessíveis a todas as idades. Isso ajuda a lembrar aos estudantes do por que dessas peças estarem resistindo ao teste do tempo, com seus temas e personagens universais. [Mr. Stevens, Diretor da Dartford Grammar School, participante do festival 88(SSF, 2018).

Uma noite no teatro

Uma excelente maneira de sentir o que seria fazer parte do festival, mesmo como membro da plateia, foi ir ao teatro participar de uma das noites do festival de 2017 e assistir a algumas performances. Há mais de uma escola participando e interagindo no mesmo teatro e na mesma noite (as performances são sempre noturnas, em teatros reais, que são parceiros do festival e que tem o SSF como parte de sua programação anual).

Por conveniência, o teatro – e consequentemente as performances – que escolhi era em Birmingham, a segunda maior cidade do Reino Unido. O teatro era o New Alexandra, “Alex”, como é conhecido, um teatro do início do século 20, com capacidade para 1347 pessoas. Havia três escolas naquela noite, e quatro peças, cada uma com duração de trinta minutos. O teatro não estava lotado, mas aproximadamente metade das cadeiras estava ocupada. Cada aluno participante de uma peça pode levar um membro da família sem pagar a entrada. Então, se considerarmos trinta participantes em cada peça (número médio para três das performances; só Macbeth tinha apenas seis participantes, mas há necessidade de considerar os que trabalham nos bastidores), chega-se ao número de cem pessoas assistindo às peças gratuitamente. Mas, como o pai de um dos alunos/atores comentou, somente uma entrada por família não é suficiente na maioria dos casos – no caso dele, havia mais dois pagantes. Então, é razoável considerar em torno de 500 pessoas assistindo as peças e de alguma forma envolvidas com Shakespeare naquela noite no “Alex”. E havia dois outros teatros em Birmingham naquela mesma noite ocupados como festival!⁸⁹ Interessantemente observar que o pai que fez o comentário, num tom de leve reclamação, de que havia apenas uma entrada gratuita para cada aluno/ator, não sabia que cada

⁸⁸ *The SSF provides students with a unique opportunity to engage with Shakespeare on a smaller scale. The plays are stripped back to their essential components and are easily accessible for all ages. This helps to remind students about just why these plays have stood the test of time, with their universal themes and characters.*

⁸⁹ Na cidade de Birmingham, nos três teatros envolvidos, 36 peças foram apresentadas por 33 escolas diferentes, durante o festival de 2017. Três ou quatro peças são apresentadas a cada noite por teatro.

escola pública participante precisa pagar quase mil libras para participar do festival, informação que o impressionou. Provavelmente, a família não era a única a não saber disso.

A escola pública do filho/ator era pública, Brookfields Primary School, maior do que a média, sendo considerada “boa” de acordo com o relatório de inspeção escolar, e cuja última inspeção, à época da apresentação, tinha ocorrido em 2013 (BROOKFIELDS OFSTED, 2013).

Naquele ano⁹⁰, a maioria dos alunos relatava que sua família era de uma grande variedade de nacionalidades, e aproximadamente metade deles falava inglês como língua adicional, com um número significativo nos níveis básicos de conhecimento da língua. Se considerarmos apenas essa questão, foi uma grande conquista para a maioria daquelas crianças (dois grupos eram dessa mesma escola: um deles apresentou *Sonho de uma Noite de Verão*, com um elenco de 28 alunos, e o outro *Romeu e Julieta*, com 30 alunos) encarar uma plateia e encenar peças do mais prestigiado dramaturgo inglês de todos os tempos.

Todavia, as dificuldades daquela escola primária não eram apenas aquelas. O número médio de alunos com necessidades especiais era acima da média, e o número de alunos que entraram na escola ou desistiram durante o ano era muito superior à média, sem comentar que a grande maioria dos alunos recebia o *pupil premium*⁹¹(Id). Todas essas são indicações consistentes do grande esforço de levar a escola a participar do festival e, ao mesmo tempo, das vantagens em termos de desempenho que a escola buscava para seus alunos carentes. No elenco havia diversos alunos com visíveis dificuldades na língua inglesa – não o inglês shakespeariano – e um deles tinha visíveis restrições motoras. Não é difícil imaginar como se sente uma criança em frente a uma grande plateia, num grande teatro, e tendo que declamar falas que demorou tanto tempo para memorizar.

Brookfields utilizou-se de três narradores para o *Sonho* e *Romeu e Julieta*, Oberon tinha uma gangue de cinco seguidores, e Julieta tinha três amas, além de diversos servos. Essa estratégia permitia que muitos alunos participassem da peça. A mesma família do aluno/ator já mencionado comentou que os alunos tinham ensaiado desde o início daquele ano, durante o contraturno, e muito em casa. Os alunos/atores mostravam conhecer as falas uns dos outros de cor, o que se notava porque alguns moviam os lábios enquanto os colegas falavam.

As apresentações eram divididas em dois blocos de duas peças cada. O primeiro grupo apresentou *A Midsummer Night's Dream*, com os narradores ajudando nas explicações sobre o enredo,

⁹⁰ Considerando que o perfil dos alunos não se alterou com o passar dos anos.

⁹¹ “O *pupil premium* é um financiamento adicional para escolas públicas na Inglaterra para melhorar o desempenho de alunos desfavorecidos de qualquer habilidade e para fechar as lacunas entre eles e seus pares.” (PUPIL PREMIUM, 2014)

The pupil premium is additional funding for publicly funded schools in England to raise the attainment of disadvantaged pupils of all abilities and to close the gaps between them and their peers.

e a peça foi encenada praticamente sem cenário (duas cadeiras: uma para Hyppolita, interpretada por uma menina com visíveis dificuldades de locomoção, que permaneceu sentada durante todas as cenas em que aparecia, e uma para Theseus; algumas outras cadeiras para os convidados a assistir a apresentação da peça dos artesãos no final). O figurino era simples, basicamente coroas artesanais usadas por Theseus e Hyppolita, Oberon e Titania, e roupas de operários usadas pelos artesãos, e apenas alguns adereços (props, em inglês, cujo significado é mais amplo do que o ligado apenas a peças de vestuário) – a flor coletada por Puck para Oberon, orelhas colocadas no chapéu, que já estava sendo usado por Bottom, e o “transformava” em asno. Havia efeitos de luz, que eram fornecidos pela própria equipe técnica do teatro. Portanto, não muito foi necessário para uma boa apresentação, tal como acontecia no tempo de Shakespeare.

Antes do início da primeira peça e entre as encenações das demais, aparecia no palco um membro do staff do SSF para apresentar a peça e a escola, sempre usando palavras elogiosas e de incentivo, enfatizando que aquele era o ponto culminante de meses de ensaio, e dizendo esperar que aquele fosse apenas o início de novas trajetórias em relação ao teatro na vida dos alunos. Essa parte é muito importante, no sentido de ajudar a aumentar a confiança dos alunos no momento em que estavam para pisar no palco e encarar a plateia pela primeira vez (para a estreia, eles ficam o dia todo no teatro para o ensaio final, então estavam já relativamente familiarizados com o palco).

A segunda peça foi *Macbeth*, apresentada por alunas da Stuart Bathurst High School. Como é uma escola que corresponderia a nosso Segundo Fundamental e Ensino Médio, a faixa etária dos alunos variava de onze a dezenove anos; mais velhos, portanto, do que aqueles de Brookfields. O perfil dos alunos também era diferente: quase metade dos alunos era de grupos étnicos minoritários, considerado bem acima da média, mas apenas um quinto falava inglês como língua adicional, com a vasta maioria falando e escrevendo inglês fluentemente (STUART BATHURST OFSTED, 2016), o que pôde ser confirmado pela habilidade verbal das alunas/atrizes no palco. Isso porque eram somente seis adolescentes que encenaram a peça, se revezando em alguns dos papéis (o casal Macbeth e Banquo tinham alunas/atrizes fixas).

A escola contava com um Departamento de Teatro (Department of Performing Arts), o que provavelmente foi responsável pela performance ser mais profissional. Todas as seis alunas/atrizes estavam vestidas de preto, e tinham uma echarpe branco que servia para propósitos diversos, inclusive escondendo seus rostos quando, de costas para a plateia, algumas não participavam de uma determinada cena. Essas meninas apresentaram uma coreografia muito bem ensaiada no início da peça, mostrando passagens importantes e preparando a plateia para o que viria, nos moldes da pantomima, comum no início de peças, e que aparece, por exemplo, antes da peça dentro da peça de *Hamlet* (Ato

III, cena ii). O cenário era composto por seis bancos (do tipo de descanso para os pés), que eram movidos no palco de acordo com o desenvolvimento das cenas. Macbeth até tocou violão, cantando suas desventuras numa canção – um Macbeth sem a sanguinolência típica do personagem, mas muitíssimo interessante.

Depois do intervalo de aproximadamente vinte minutos, as últimas duas peças subiram ao palco. Durante esse período, todos os atores que participaram das primeiras duas peças puderam descer e participar, agora parte da audiência. Era notável a quantidade de crianças na plateia também – não apenas os atores, mas amigos e familiares provavelmente, algo não muito comum numa peça shakespeariana, mas muitíssimo bem-vindo. Alguns, com certeza, vindo pela primeira vez a um teatro; uma ótima introdução: lúdica, não ameaçadora ou distante.

A terceira peça foi *Romeo and Juliet*, encenada por outro grupo da escola Brookfields. Muito animada e vigorosa, com o soneto introdutório declamado por dois atores/alunos que se alternavam ao declamar os versos, ao mesmo tempo em que cruzavam o palco. Novamente, sem cenário, exceto pela cena do balcão, em que Julieta clamava por Romeu dentro de uma caixa de papelão, mas com Montéquios e Capuletos vestindo camisetas de cores distintas: vermelhas e azuis, respectivamente. Três damas cuidavam para que a jovem Julieta se aprontasse para o baile, cena esta em que todos no palco participaram, com músicas, danças e conversas. Percebia-se que os alunos/atores estavam claramente se divertindo, o que nos fez apreciar ainda mais essa encenação tão natural e até ingênua. Trinta minutos que nos fizeram sofrer com/por aquele par de enamorados.

A última peça foi *Comedy of Errors*, apresentada por dezenove alunos da Ounsdale High School. Houve música e coreografias, a primeira das quais uma impagável performance de “I want to break free”, do grupo Queen. Quem teria sido mais criativo para iniciar uma peça sobre identidades trocadas e um aparente problema enfrentado por um casal? Essa é, sem dúvida, uma peça confusa, difícil, para ser encenada – o que foi inclusive ressaltado pelos membros do staff do SSF no final da apresentação –, mas, mesmo assim, pareceu ter sido cuidadosamente ensaiada e avidamente executada no palco. Os dois pares de gêmeos estavam usando coletes e gravatas similares, o que ajudou parte da plateia que não tivesse tido contado anterior com a peça. Muito bem pensado, desde que os alunos/atores não eram definitivamente gêmeos idênticos! A instituição não tinha recebido inspeção governamental porque havia recentemente se transformado numa academia (portanto, não há dados sobre o background dos alunos), mas é para adolescentes, e afirma no seu site ter a disciplina de drama como uma das principais (OUNSDALE, 2018). Os alunos/atores provavelmente se saíram muito bem nessa disciplina.

Algo muito interessante e importante ocorreu no final, quando dois membros do staff do SSF chamaram todos os alunos/atores que haviam participado das encenações daquela noite e seus respectivos professores e diretores ao palco, para comentários finais e uma efusiva salva de palmas. Os jovens pareciam muitíssimo felizes. Todos os comentários foram muito positivos – e não poderia ser de outra forma –, valorizando a dedicação de todos os alunos e seus professores durante todo o período de incansáveis ensaios e estudos. Eles certamente levarão essa experiência absolutamente enriquecedora para o restante de suas vidas.

Considerações finais

Os festivais escolares vão muito além de apresentar os alunos ao legado shakespeariano. Os relatórios sobre o impacto do festival não deixam dúvidas quanto à abrangência de seus resultados na formação pessoal, acadêmica e cidadã dos jovens.

A questão da transposição para a realidade brasileira de um tipo de iniciativa como essa certamente seria bem-vinda, no entanto, deixa também muitas dúvidas e até uma boa dose de incredulidade quanto à sua eventual possível execução. Talvez pudéssemos pensar, de início, em algo nem tão grandioso como o SSF, que mobiliza todo um país – temos que considerar as dimensões continentais do nosso comparativamente ao tamanho do Reino Unido, além de outras questões como nível socioeconômico da população e até a tradição cultural de teatro. Talvez pudéssemos começar com iniciativas de menor porte, dentro de nossas escolas, nossas turmas. Gibson (2016) nos coloca alguns questionamentos e algumas possibilidades:

As apresentações precisam ser completamente na língua de Shakespeare? A maioria dos festivais permite o uso da língua materna dos estudantes quando apropriado, e algumas vezes é altamente desejável que isso aconteça. Cortar o texto, usar jogral, compartilhar falas e rearranjar o *script* de uma peça são ações que deveriam ser permitidas e encorajadas. As falas precisariam ser memorizadas, mas o uso de *prompters* deveria ser permitido (incorporados na apresentação). ⁹²(GIBSON, 2016, p. 178)

Cabe-nos repensar essas ideias e, se com elas concordarmos, tentar pô-las em prática, começando por nossas próprias turmas. Isso está ao alcance de todo o professor.

⁹² *Should the presentations be entirely in Shakespeare's own language? Most festivals allow students' own language where appropriate, and sometimes it is highly desirable that this should be so. Cutting, choral speaking, speech sharing and rearrangement of the script of a play should be permitted and encouraged. Lines should be memorised, but prompters (incorporated into the presentation) allowed.*

Referências

BROOKFIELDS OFSTED, 2013. Disponível em: <https://files.api.ofsted.gov.uk/v1/file/2299369> . Acesso em: 28 out. 2018.

GIBSON, R. *Teaching Shakespeare – A Handbook for Teachers*. Cambridge: CUP, 2016.

LOS ANGELES DRAMA CLUB. Disponível em: <https://www.losangelesdramaclub.com/>. Acesso em: 28 out. 2018.

PUPIL PREMIUM, 2014. Disponível em: <https://www.gov.uk/guidance/pupil-premium-information-for-schools-and-alternative-provision-settings>. Acesso em: 29 out. 2018.

OUNSDALE, 2018. Disponível em <http://www.ounsdale.co.uk/home/welcome/>. Acesso em: 28 out. 2018.

QLD Youth Shake Fest. Disponível em: <https://www.qldshakefest.com.au/>. Acesso em: 28 out. 2018.

SSF – *Shakespeare Schools Festival*. Disponível em: <https://www.shakespeareschools.org/>. Acesso em: 28 out. 2018.

STUART BATHURST OFSTED, 2016. Disponível em: <https://files.api.ofsted.gov.uk/v1/file/2609991>. Acesso em: 28 out. 2018.

YSF – *Youth Shakespeare Festival Santa Fe*. Disponível em: <http://ysfsantafe.org/>. Acesso em 28 out. 2018.

AS LEITURAS DE ERICO VERISSIMO

Autora: Maria Cristina Ferreira dos Santos (UFRGS)
Orientadora: Prof^a Dr^a Maria da Glória Bordini (UFRGS)

RESUMO: O escritor Erico Verissimo é um dos poucos que obteve reconhecimento enquanto produzia e viveu da publicação de seus livros. Altamente conhecido por sua trilogia *O tempo e o vento*, e o campeão de vendas *Olhai os lírios do campo*. Foi um escritor eclético, produzindo narrativas urbanas, romances históricos, relatos de viagem, literatura infantil, autobiografia e obra de historiografia literária. Uma de suas peculiaridades, a qual pode ser apreendida da leitura de seus livros, é a de que foi um exímio leitor dos mais diversos gêneros de textos literários. Nessa perspectiva, o objetivo deste trabalho, de cunho bibliográfico, é evidenciar as leituras que o escritor realizou e as quais refletem em sua maneira de escrever e compor suas obras. Para isso, serão analisadas *Breve história da literatura brasileira*, *Solo de Clarineta* e *O arquipélago*, bem como a fortuna crítica pertinente ao assunto.

Palavras-chave: Erico Verissimo; leituras; romances; acervo literário.

A produção romanesca de Erico Verissimo

Quando lemos e analisamos os romances de Erico Verissimo, três questões se evidenciam, a saber, que o escritor realizou, através de suas personagens, uma espécie de *Letotécnica*, ou seja, maneiras de discutir e almejar o esquecimento; que a grande maioria de suas personagens são grandes leitores e, alguns, escritores, o que resulta na terceira questão, que suas obras são metalinguísticas, havendo a discussão de como é a elaboração de um enredo e as influências que as leituras exercem na criação de uma protagonista, por exemplo.

No primeiro romance do escritor, denominado *Clarissa*, a protagonista, uma menina em flor, é uma grande leitora que nutre o sonho de conhecer pessoalmente determinados escritores. No segundo romance, *Música ao longe*, ela continua sendo uma das personagens e consegue interagir com um poeta. Há outros que também são leitores, como seu primo Vasco.

Em *Caminhos Cruzados* e *Um lugar ao sol*, a personagem Noel é um leitor declarado, preferindo, inclusive, a companhia dos livros às das pessoas, além de ser um romancista que busca seu lugar no mercado editorial. Em *Saga*, o protagonista Vasco não é um escritor formal, entretanto mantém um diário no qual registra seus pensamentos, sentimentos, frustrações, suas experiências na Guerra Civil Espanhola, entre outros. Aliás, a técnica de manter um diário ocorre com outras personagens de Erico, como Sílvia e Floriano, de *O Tempo e o Vento*, por exemplo.

Em *O resto é silêncio*, Tônio Santiago perpassa a narrativa angustiado por considerar seus escritos de pouca qualidade, até a catarse final em que descobre, epifanicamente, que quer escrever uma obra magna sobre o Rio Grande do Sul.

Na trilogia *O tempo e o vento*, que conta com sete volumes e diversas personagens, na questão de leitura e escrita há duas que se sobressaem. Uma delas é Rodrigo Cambará, grande leitor desde a tenra infância. Quando criança, ele costumava ficar acordado durante a madrugada para, juntamente com seu irmão, ler clássicos como Júlio Verne e Dickens. Como não havia iluminação elétrica para isso, ambos se dirigiam ao cemitério para pegar velas. Numa dessas aventuras, viram um homem profanando um túmulo. Logo essa lembrança se converteu em uma das mais latentes em sua memória, atravessando sua adolescência, maturidade e velhice. Estudou Medicina em Porto Alegre, sempre seguindo com leituras e discussões literárias, acompanhando os lançamentos e novidades, especialmente os franceses. Na idade adulta, por estar envolvido com outras atividades, relaxa em suas leituras, se sentindo mal por isso quando um de seus amigos o indaga sobre um filósofo famoso que ele desconhece:

Já tinha lido *Durée et Simultanéité*, de Bergson? Não. Era a mais sensacional *vient de paraître* em Paris. E *Le Pere Humilié*, de Claudel? Recebera este último livro a semana passada, juntamente com a nova obra de Jacques Maritain, *Art et Scolastique*. Rodrigo sentia-se vagamente humilhado. Nem sequer tinha ouvido falar naqueles livros. – Tenho lido só Medicina, ultimamente – mentiu. – É natural – disse Terêncio, lançando um rápido olhar para o espelho. – Estamos na era da especialização. Mas... por falar em Medicina, estive lendo um artigo sobre a descoberta duma nova droga, a insulina... – Ah! A insulina... – repetiu Rodrigo, desejando que o outro não lhe pedisse pormenores sobre o assunto, pois ele ainda não o conhecia. Tinha visto um artigo a respeito numa revista de Medicina, mas – como acontecia com tantas outras publicações – deixara-o de lado “para ler depois” (VERISSIMO, 1987, p. 186-187).

E Rodrigo, como exímio leitor, fica atribulado por não haver lido as obras filosóficas mencionadas pelo amigo, tampouco lera as de medicina. O escritor Erico Verissimo não se assemelha a Rodrigo, pois ele leu os filósofos supramencionados e muitos outros, o que pode ser atestado ao pesquisar os arquivos do Acervo Literário Erico Verissimo, no Instituto Moreira Salles (RJ).

Acervo Literário Erico Verissimo (ALEV)

No Acervo Literário Erico Verissimo (ALEV), localizado no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro (RJ), há inúmeros materiais originais do escritor, como primeiras versões dos romances, agendas, diários, além de fotos, correspondências, bilhetes, entre outros.

Ao analisar estes materiais, sobretudo as agendas, é perceptível que Erico catalogava suas leituras, comparava teorias, copiava citações, e isto se reflete em sua produção literária, especialmente em relação à memória e ao esquecimento. Conforme mencionado, o olvido é abordado em todas as suas obras, através das personagens, e um dos grandes estudiosos dos fenômenos mnemônicos e leteicos é Henri Bergson, citado pelo personagem Rodrigo Cambará e em várias das anotações do

escritor, como nesta: “Its time istransforming. Its direction is to join the past and the future. A human being discovered himself in the depths of memory and he no longer discovered himself” (ALEV, 04b0058-1974). Mais adiante encontramos a seguinte anotação: “Look more aboutBergsonand look Russell” (ALEV, 04b0058-1974), ou seja, pesquisar e ler mais sobre os filósofos.

Quando lemos as narrativas de Erico Verissimo, vemos que a citação acima, oriunda de suas leituras das obras do filósofo Henri Bergson, influenciou diretamente sua produção romanesca, sua historiografia literária e suas memórias, na medida em que a discussão sobre Tempo, memória e esquecimento é latente em todos os seus trabalhos. Mesclar o passado e o presente, tentar superar lembranças traumáticas, bem como reviver as agradáveis, é um dos *leitmotiv* dos seus romances.

As similitudes com os ideais de Bergson em *Matéria e memória* (2006) são evidentes na citação abaixo, de *Solo de Clarineta* (1974):

Uma vez que outra, imagens e sensações de meus tempos de criança de colo sobem do fundo do oceano em que jazem, aparecem por um átimo à superfície, mas envoltas em tanta névoa, que mal lhes consigo distinguir os contornos. Lanço rápido a minha rede nessas águas turvas, com o propósito de apanhar alguns dos ariscos espécimes de minha flora e fauna submarinas. Inútil! Eles me escapam... Então me pergunto se a memória não estará tentando enganar-me, bem como agora talvez eu esteja procurando ludibriar quem me lê. Seja como for, vou tentar descrever alguns desses habitantes das profundezas, tais como às vezes os vislumbro (VERISSIMO, 1974, p.59).

Nas palavras do filósofo, percebe-se que, análogo ao supramencionado, as nossas lembranças determinam nossas percepções atuais:

[...] nossa memória dirige à percepção recebida as antigas imagens que se assemelham a ela e cujo esboço já foi traçado por nossos movimentos. Ela cria assim pela segunda vez a percepção presente, ou melhor, duplica essa percepção ao lhe devolver, seja sua própria imagem, seja uma imagem-lembrança do mesmo tipo (BERGSON, 2006, p.115).

Em uma agenda do Acervo Literário Erico Verissimo (ALEV), há uma parte denominada *Jogos de memória*, na qual também é nítida a similitude com a citação acima: “Acho que acontece com todos – lá de repente nos voltam à mente faces, vilas, cenas, situações do passado, pássaros que vem do passado” (ALEV, 04a0029-1970). Em outra parte da agenda, sob o título *Festival de fundo da memória*, temos: “A memória é uma trapaceira. Joga conosco, com suas cartas, milhões delas, não nos revela as regras do jogo. Tem suas cartas marcadas, e incontáveis outras escondidas nos refolhos de suas mangas. Perdemos (ou ganhamos) sempre. E continuamos a jogar, a despeito de tudo” (ALEV, 04a0029-1970).

Além de Henri Bergson, o escritor se dedicou a estudar Sigmund Freud, suas teorias sobre o subconsciente, sobre memória e traumas, o que também aparece em *O tempo e o vento*, quando Rodrigo conversa com um amigo e, sobretudo, com seu filho, Floriano. Ele tem uma relação

conturbada com o pai, os dois são muito diferentes e ele não aprova a vida boêmia de Rodrigo. Em um diálogo com um amigo, conversa sobre o dia que seu pai o humilhou na frente da tropa por não ter tido coragem de atirar no inimigo, o qual acabou atingindo Rodrigo. Segundo seu confidente, ele, inconscientemente, desejava a morte do pai. Quando confessa ao seu pai, este retruca:

- Ora vai-te à merda! – exclamou Rodrigo entesando bruscamente o busto. – Não atiraste no tenente porque eras amigo dele, porque tinhas dezenove anos... porque não é fácil matar um homem. Mas não me venhas com Freud. Ah, essa não! A troco de que santo havia de desejar a morte do teu pai? (VERISSIMO, 2005, p.405).

No Acervo do escritor, constata-se que Erico realizava muitas pesquisas antes de compor seus livros, como, por exemplo, no fichário sobre *O Arquipélago*, último tomo de *O tempo e o vento*, que é constituído pelos seguintes temas: “Arte; O romance; Mito, Semântica, Filosofia, Existencialismo, Marxismo, Psicanálise e Psicologia, Arte e psicanálise, Linguagem, Problemas do homem, Camus, Sartre, Russell, Símbolo, Liberdade, O corpo humano, O homem, Sociedade” (ALEV, 0410049). Todos esses temas se refletem em suas produções literárias.

Erico Verissimo e a História da Literatura

Além de escrever onze romances, dentre eles a trilogia que tem sete volumes, publicar literatura infantil, contos, narrativas de viagem e memórias, Erico Verissimo também proferiu um curso de literatura brasileira na Universidade da Califórnia, em 1943: “Quando ainda em Berkeley, ampliei umas conferências públicas que lá fizera sobre nossa literatura e publiquei-as num pequeno volume. Foi esse o único livro que escrevi diretamente em língua estrangeira” (VERISSIMO, 1974, p.281).

Depois de cinquenta anos, a professora Maria da Glória Bordini as traduziu e publicou com o nome de *Breve História da Literatura Brasileira* (1995). O próprio escritor adverte que a obra é, antes de tudo, a sua impressão dos grandes escritores brasileiros, acrescida de sua acurada visão de mundo, do contexto social brasileiro em que cada obra foi composta e dos problemas relacionados à função social do escritor.

Erico destoa das demais histórias literárias formais, a começar pelo romance que seleciona como sendo o melhor e mais representativo da brasilidade, que é *Terras do sem fim*, de Jorge Amado:

É na minha opinião um dos romances mais audazes e impressionantes jamais publicados no Brasil. É um desfile bárbaro de heróis e bandidos, potentados e oprimidos, putas e santas, gente comum e assombrações. O livro é ao mesmo tempo um poema em prosa, um conto folclórico, uma história crua, um libelo e uma obra de arte (VERISSIMO, 1995, p.147).

Muito embora, no último capítulo, propositadamente denominado “A colcha de retalhos”, afirme que “Cada um de nossos modernos romancistas trabalha em seu campo restrito – um grupo social, uma cidade, um estado, uma região – e, reunindo suas obras, ter-se-á o vasto afresco panorâmico da nação” (VERISSIMO, 1995, p.141). Segundo a sua percepção como grande leitor, tanto de literatura nacional como estrangeira, todas as obras, de todos os escritores, oriundos das mais distintas regiões e períodos literários, contribuem para formar a nossa História da Literatura Brasileira e auxiliam na nossa identificação como nação pluralista.

Memórias de um leitor

Depois de publicar seu último romance, *Incidente em Antares*, Erico se dedica às suas memórias, que formaram dois volumes, o último incompleto porque o escritor faleceu antes de finalizá-lo. Narra sobre sua infância, adolescência, descoberta da vocação para a escrita e as aventuras para se embrenhar no ramo editorial e, mormente, sobre suas leituras e produções romanescas. O tema da memória está muito presente e como ela determina os enredos, como no excerto abaixo:

Estou convencido de que o inconsciente representa um papel muito importante – mais do que o escritor geralmente quer admitir – no ato de criação literária. Costumo comparar nosso inconsciente com um prodigioso computador cuja “memória” durante os anos de nossa vida (e desconfio que os primeiros dezoito são os mais importantes) vai sendo alimentada, programada com imagens, conhecimentos, vozes, ideias, melodias, impressões de leitura, etc... O “computador” – à revelia de nossa consciência – começa a “sortir” todos esses dados, escondendo tão bem alguns deles, que passamos anos e anos sem que tenhamos sequer conhecimento de sua existência. Quando, por exemplo, nos preparamos para escrever um romance e começamos a pensar nas personagens, o “computador”, sensível sempre às nossas necessidades, rompe a mandar-nos “mensagens”, algumas boas – “pedaços” físicos ou psicológicos de pessoas que conhecemos – outras traiçoeiras – recordações de livros lidos e “esquecidos” que nos podem levar ao plágio. Cabe ao consciente fazer a seleção, repelir ou aceitar as mensagens do “computador”. Nada do que nos vem à mente é gratuito. Não é possível nem creio que seja aconselhável tentar criar do nada, esquecer as nossas vivências, obliterar a memória (VERISSIMO 1974, p.293).

Além de deixar claro que toda a carga memorialística, sobretudo a das leituras, influencia na criação literária, ele também evidencia, como já demonstrado nos exemplos acima, a intertextualidade com os pensamentos bergsonianos sobre memória e tempo, como nesta afirmação do filósofo: “[...] as lembranças pessoais, exatamente localizadas, e cuja série desenharia o curso de nossa existência passada, constituem, reunidas, o último e maior invólucro de nossa memória” (BERGSON, 2006, p.120). E, mais adiante, a discussão sobre memória, pois se sente num alçapão:

Uma vez que outra, imagens e sensações de meus tempos de criança de colo sobem do fundo do oceano em que jazem, aparecem por um átimo à superfície, mas envoltas em tanta névoa, que mal lhes consigo distinguir os contornos. Lanço rápido a minha rede nessas águas turvas, com o propósito de apanhar alguns dos ariscos espécimes de minha flora e fauna submarinas. Inútil! Eles me escapam... Então me pergunto se a memória não estará tentando enganar-me, bem como agora talvez eu esteja procurando

ludibriar quem me lê. Seja como for, vou tentar descrever alguns desses habitantes das profundezas, tais como às vezes os vislumbro (VERISSIMO, 1974, p.59).

Além de esclarecer que sua memória é composta de diversos fragmentos da sua vida e das leituras que realizou, dos lugares que visitou, Erico discorre sobre algumas obras em específico, como, por exemplo, *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, a qual nota-se que influenciou diretamente a composição da trilogia *O tempo e o vento*, desde a forma narrativa a algumas personagens como Floriano Cambará.

Sua história como leitor voraz e eclético iniciou na primeira infância, pois seu pai, Sebastião Veríssimo era amante das artes, especialmente de tudo que viesse de Paris, então Erico, diferente de outros garotos contemporâneos seus, tinha acesso a todo tipo de publicações, desde jornais, histórias em quadrinho, revistas, livros, enciclopédias, entre outros. Sobre seu pai, ele relata:

Era um grande *causeur*, fluente, espirituoso, irreverente. Segundo os boêmios da terra, não havia melhor companheiro que ele para uma farra. Homem de leituras variadas, embora não profundas. [...] Conhecia toda a obra do autor de *Os Maias*. Gostava das crônicas mordazes de Fialho Almeida. Era íntimo de Herculano, Camilo, Garrett, Antônio Nobre e Antero de Quental. Conhecia muito bem a História de Portugal. Admirava a Inglaterra, mas seu amor, esse ele reservava para a França. Tomara uma assinatura da revista parisiense *L'illustration*, Sua biblioteca crescia aos poucos. Creio que ele chegou a ter mais de dois mil livros – isto em Cruz Alta, na primeira década deste século. Lembro-me de nomes que eu via em letras douradas na lombada de volumes ricamente encadernados em couro: Chateaubriand, Lamartine, Taine, Renan, Victor Hugo, Nietzsche, Goethe, Tolstói, Zola, Stendhal, Flaubert, Balzac... (VERISSIMO, 1974, p.18).

Todos esses grandes nomes da literatura universal que faziam parte da biblioteca de Sebastião Veríssimo foram lidos por Erico ainda na adolescência e, destarte, determinantes para sua carreira literária, como *Os Maias*, por exemplo, que nitidamente ajudou a compor os dramas familiares da sua trilogia, havendo, sobretudo, muitas semelhanças entre Carlos Eduardo da Maia e Rodrigo Cambará.

Todavia, antes de ler os clássicos mencionados, Erico iniciou com a leitura da revista infanto-juvenil *Tico-Tico*, e, logo passou aos livros, tendo esquecido o nome do primeiro que leu, mas não a sensação que causou: “Não me lembro do título do romance nem do nome do autor. Era muito bom ler livros – concluí – mesmo que o volume tivesse muitas páginas e nenhuma ilustração” (VERISSIMO, 1974, p.117). Recorda-se, com nitidez, da leitura de *A casa a vapor*, de Julio Verne, que leu quando estava com dez anos: “Fui sentar-me ao pé da ameixeira-do-japão e comecei a leitura. Recordo as primeiras linhas do Capítulo I, intitulado *Uma cabeça posta a prêmio*” (VERISSIMO, 1974, p.118). O mais pertinente é a descrição de como o menino Erico se sentiu ao ler tais aventuras, e como se embrenhou nos caminhos fantásticos da ficção:

As palavras cipaio, Bombaim e nababo exerceram logo sobre o meu espírito um poderoso sortilégio. Continuei a ler o capítulo com voracidade. O tronco, os galhos, as folhas e as frutas da nespereira pareciam também interessados no romance e liam por cima de meu ombro. Que me importavam as emanções fétidas da sentina? Ou as moscas que zumbiam ao redor de minha cabeça? Eu estava na Índia das vacas sagradas, dos faquires, dos Ganges. O major inglês Munro procurava sua mulher que se extraviara durante a sangrenta revolta dos cipaio. Recusava aceitar a ideia de que ela estivesse morta. Queria encontrar Lady Munro nem que para isso tivesse de sacrificar a própria vida. Um passarinho cantou, empoleirado num dos galhos da ameixeira, mas para mim não se tratava duma corriqueira corruíra e sim dum exótico e multicolorido pássaro da misteriosa Índia. [...] A nespereira dali por diante passou a ser a minha casa a vapor. Eu me identificava ora com Banks, ora com Munro ou Maucler, o narrador da aventura. Li furiosamente durante cerca de duas horas. Quando já entardecia deixei o pátio, mas permaneci na Índia: e então a “casa a vapor” passou a ser o sofá com pequenas rodas nos pés, num canto da “varanda” (VERISSIMO, 1974, p.118).

E narra outros livros que leu de Julio Verne e o prazer de fazer parte das aventuras. Depois deste mundo fantástico, pulou para a leitura de realistas como Afrânio Peixoto, “Continuei, porém, alternando essas leituras realistas com novelas de aventuras folhetinescas” (VERISSIMO, 1974, p.120). Além disso, autores como Aluísio Azevedo, com os consagrados *O Cortiço* e *Casa de Pensão*, ademais de Coelho Neto, Joaquim Manoel de Macedo e Afonso Arinos.

Da influenza espanhola, que acamou centenas de pessoas e matou tantas outras, Erico se recorda da suspensão das aulas e que, por isso “podia passar dias inteiros a ler romances. Foi nessa época que descobri com encanto *As minas da Prata*, de José de Alencar. [...] Foi durante a influenza de 1918 que li pela primeira vez Eça de Queirós, Dostoiévski, Tolstói” (VERISSIMO, 1974, p.121). E logo apimentou suas leituras com os livros de Emile Zola.

Além de seu pai, outras pessoas de sua família o incentivaram a ler, como seu tio João Raymundo:

Em cinzentas e frias tardes de muito inverno João Raymundo e eu líamos juntos os dramas de Ibsen, *O sistema de lógica*, de Stuart Mill e as divulgações que Charles Nordman fazia da teoria da Relatividade de Albert Einstein. Mas para que não se pense que não havia também sol no côté desse “tio clássico”, direi que com frequência varriámos do espírito as névoas ibsenianas, fazendo longos e ociosos passeios por *Le Jardin d'Épicure*, de Anatole France. Foi João Raymundo quem primeiro me chamou a atenção para a beleza do poema *La Lune*, de Émile Verhaeren, o poeta belga que cantara também as “cidades tentaculares”, o princípio da era da máquina (VERISSIMO, 1974, p.171).

Esse tio foi para Erico “O meu companheiro de leituras de Nietzsche” (VERISSIMO, 1974, p.175), foi ele quem apresentou as obras de tão aclamado e contraditório filósofo. E essas leituras aparecerão em suas narrativas, especialmente a visão histórica de Friedrich Nietzsche. Além disso, na casa de outro tio, Catarino Azambuja: “Nos para mim inesquecíveis serões daquele casarão avoengo às vezes nos metíamos na pele de personagens de Eça de Queirós e representávamos cenas inteiras de *Os Maias* ou de *O crime do Padre Amaro*”. Pode-se notar que Erico Verissimo teve uma infância bastante

frutífera na esfera artística, tendo acesso aos mais diversos livros e aos mais variados estímulos familiares.

Ainda na adolescência Erico foi trabalhar, por tradição e imposição familiar, na farmácia do pai, onde preferia ler detrás do balcão a atender aos clientes ou aprender sobre emplastros e homeopatias: “vivía eu entre a monotonia numérica do gordo chiffrer do Banco Nacional do Comércio e a delícia dos romances de Machado de Assis e Eça de Queirós. Lia também alguns livros em francês” (VERISSIMO, 1974, p.171). Percebeu que não tinha vocação alguma para o comércio ou bacharelato, decidindo-se pela carreira de escritor, indo tentar a sorte na capital gaúcha, Porto Alegre. Conseguiu uma vaga na Editora Globo, iniciando com atividades de confecção de capas de revistas, para logo ser solicitado para traduzir obras:

Durante o dia eu trabalhava intensamente na redação da Revista do Globo. O processo era mais ou menos o mesmo de outras revistas brasileiras da época. Nossos “colaboradores” eram a tesoura e o pote de cola. Como nunca havia verba para comprar matéria inédita, o remédio era recorrer à pirataria. Eu traduzia contos e artigos de revistas americanas, francesas, inglesas, italianas e argentinas, mandando também reproduzir em preto e branco suas ilustrações (VERISSIMO, 1974, p.237).

Entrementes ao trabalho, escrevia seus próprios contos e os publicava num jornal e, além de suas leituras, o que contribui muito para suas produções literárias foi a convivência com editores e escritores já consagrados, como Augusto Meyer, Moysés Velinho, Athos Damasceno e Darcy Azambuja. Sobre suas primeiras narrativas, Erico declara:

Quando hoje penso nos meus primeiros romances, custa-me crer que eu os tenha escrito dentro das “aparas” de tempo que me sobravam das outras funções [...]. Dedicava pequena parte de meu tempo a uma página, *A mulher e o lar*, que eu organizava semanalmente para o Correio do Povo – crônicas e versos mundanos, receitas culinárias, modas, tudo sempre com a prestimosa colaboração da tesoura e do pote de grude. A verdade é que *Clarissa* e os quatro romances que se seguiram foram escritos apenas em tardes de sábado (VERISSIMO, 1974, p.254).

E, sobre o seu segundo romance, confessa que a leitura e a posterior tradução do escritor Aldous Huxley, em seu romance *Point Counterpoint*, influenciou diretamente a composição de *Caminhos Cruzados* com o estilo denominado por ele mesmo de contraponto, ou seja, várias personagens e mini enredos que se entrecruzam a partir de um acontecimento comum a todos:

Nunca escondi ou neguei o fato de ter sido esse livro de Huxley o responsável pela técnica que usei num romance que escrevi em 1934, em algumas dezenas de tardes de sábado: *Caminhos Cruzados*. Creio que Aldous Huxley também nunca negou que seu *Point Counterpoint* tivesse sofrido certa influência de *LesFauxMonnayeurs*, de André Gide. E essa técnica do romance simultaneísta já havia sido tentada em 1910 por W.S. Mougham no seu *Merry-go-round* (VERISSIMO, 1974, p.255).

E suas leituras de mundo, suas experiências pessoais também contribuírem para temas de romances, como um de seus enredos mais instigantes:

Em maio de 1941, num anoitecer de céu límpido com tons de verde cristalino no horizonte, conversava eu com meu irmão numa das calçadas da Praça da Alfândega, tratando de convencê-lo a mudar-se para Porto Alegre, pois Ênio continuava apegado à Cruz Alta, quando vi precipitar-se do alto de um dos edifícios vizinhos um vulto humano, um corpo de mulher, que, ao bater nas pedras do calçamento da rua, produziu um som horrendo que jamais pude esquecer. Crime? Suicídio? Nunca fiquei sabendo ao certo. Mas esse fato, que me impressionou profundamente, um ano mais tarde serviu-me como ponto de partida para o meu romance *O resto é silêncio* (VERISSIMO, 1974, p.279).

Seus primeiros romances são considerados pertencentes ao “ciclo urbano”, pois são ambientados na cidade de Porto Alegre, distante do meio rural sul-rio-grandense, o que muito inquietou a crítica literária da época que esperava por um romance mais regional. Depois de muito trabalho, leituras, convivências e experiências, Erico tem um momento epifânico para iniciar a composição de *O tempo e o vento*:

Talvez o drama de nosso povo estivesse exatamente nessa ilusória aparência de falta de drama. [...] O Rio Grande estava cheio dos mais variados tipos humanos. Havia o valentão, o coronel, o peão, o gaudério, o bandido, o poltrão, o paladino, o gaiato, o parlapatão, o capanga, o sisudo, o potoqueiro, o gaúcho de cidade com flor no peito... tantos! E assim, depois que compreendi tudo isso, as personagens para o projetado e sonhado romance me foram saindo da memória, como coelhos duma cartola de mágico [...]. Idiota! Como era que eu não tinha visto antes toda essa riqueza? (VERISSIMO, 1974, p.292).

Ainda confessa algo que sempre o divertiu e agradou, a saber, discutir aspectos dos romances, as personagens, os enredos, o espaço, o tempo cronológico e psicológico e, assim, aprimorar suas ideias e, sobretudo, a necessidade da pesquisa para escrever uma obra histórica como *O tempo e o vento*: “Para escrever essa sequência eu contava naturalmente com documentos abundantes e fáceis de obter” (VERISSIMO, 1974, p.304).

No segundo do tomo de *Solo de Clarineta*, Erico aborda uma característica que, como leitor, não aprecia nas obras literárias, ou seja, o sentimentalismo exacerbado e surreal, ou, como é popularmente conhecido, “romance água com açúcar”:

Existem no homem sentimentos naturais e respeitáveis que, no entanto, quando transpostos para a dimensão da literatura, correm o risco de parecer piegas e até grotescos. Tenho uma certa má vontade para com qualquer obra de ficção – em livro, teatro ou cinema – que explore o tema do amor materno (ou paterno), o dos “órfãos da tempestade” ou ainda o do cão fiel que se fina de tristeza quando a morte lhe rouba o dono (VERISSIMO, 1995, p.17).

Mais adiante declara que essa aversão se deve justamente por ser um homem extremamente sensível, de choro fácil, tanto para aspectos tristes, quanto para manifestações de beleza e felicidade.

Acrescenta que foi muito custosa a escrita do último volume de *O Arquipélago*, da trilogia *O tempo e o vento* e, para avivar a criatividade, reservava períodos para ler obras alheias, como as dos escritores Aldous Huxley, Joseph Conrad e Henry Miller, com o intuito de desbloquear a “crise de escritor” como a chamava.

Sobre o romance político *O senhor embaixador*, Erico faz uma observação que corrobora nossa premissa de que suas leituras prévias são determinantes para a composição de seus livros e, ademais, ao escrever sente necessidade de ler mais, de pesquisar:

Mas... qual era o propósito do livro? Bom, *O senhor embaixador* me oferecia a oportunidade de estudar a estrutura política, econômica e social dessas republiquetas da América Central e do Sul e suas relações com o irmão maior e mais rico, os Estados Unidos. O romance se prestaria também para mexer com um problema que sempre me preocupou: a participação do intelectual na política militante e, mais especificamente, numa revolução de caráter violento. E – por que não confessar? – havia além disso tudo o simples gosto de jogar com vários destinos, ver o que ia acontecer no momento em que – preparado o cenário – eu lançasse todas aquelas personagens em cena (VERISSIMO, 1995, p.62).

E assim, mais uma vez, leitura e escrita se complementam em sua trajetória literária.

Considerações finais

Erico Verissimo é um escritor *sui generis* e isso se atesta por vários aspectos, a saber, a quantidade de livros que escreveu e a diversidade de gêneros textuais – romances, contos, ensaios, narrativas de viagem, literatura infantil – além de distintos tipos, ou seja, citadinos, históricos, políticos, fantásticos; a valorização da mulher como personagens mais complexas que as masculinas; a discussão, em todos os romances, do esquecimento como engrenagem para os enredos e para a História e, sobretudo, evidenciar as personagens que são leitoras e escritoras. Podemos dizer, sem equívocos, que ele é um dos escritores brasileiros mais metalinguísticos, na medida em que incansavelmente aborda em suas narrativas a própria composição de um livro e a importância das leituras para esse processo.

Referências

- BERGSON, H. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- VERISSIMO, E. *O Arquipélago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Breve História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Globo, 1995.
- _____. *Solo de Clarineta*. Vol.1. 4 ed. São Paulo: Globo, 1974.
- _____. *Solo de Clarineta*. Vol.2. 9 ed. São Paulo: Globo, 1995.

CAMINHOS CRUZADOS NA SOLIDÃO: UMA LEITURA DE “O HOMEM DAS MULTIDÕES”, “SÓ!” E O FILME “O HOMEM DAS MULTIDÕES”, DE MARCELO GOMES E CAO GUIMARÃES

Alonguei-me fugindo, e morei na soledade,
Salm, Liv. 57

Autora: Maria da Consolação Soranço Buzelin (UNIANDRADE)

RESUMO: Ao nos propormos a analisar as três obras supracitadas detivemo-nos principalmente ao quesito da solidão dos protagonistas, a qual, embora de maneira diferente, se faz presente nas três obras. A fidelidade entre os dois textos do conto se faz bem forte, já que Machado de Assis, no conto “Só”, cita a narrativa de Edgar Allan Poe. No filme, como processo de criação de uma obra, a forte presença imagética preenche com satisfação as lacunas existentes nos textos. Com elementos que não existem na literatura, tais como música, imagens e movimento, cada uma dessas particularidades mostra os meandros da intertextualidade entre o filme e os dois contos. Procuraremos ancorar para nossa análise em Claus Clüver, Robert Stam e outros teóricos da área da intertextualidade que forem surgindo durante nossas pesquisas e estaremos, assim, reforçando a temática das três obras no que concerne a esse homem e suas relações com o mundo em que vive. Ao absorver os elementos intermediáticos, reforçaremos fatores enriquecedores entre leituras possíveis em obras de diferentes mídias.

Palavras-chave: Solidão. Fidelidade. Intertextualidade. Relações.

Introdução

Durante muitas décadas as obras de Edgar Allan Poe e Machado de Assis têm sido o foco de interesse de estudiosos de literatura. Ao nos depararmos com o “O homem das multidões”, de Edgar Allan Poe, em leituras apuradas detectamos a solidão que cerca o personagem que percorre as ruas de Londres. O que mais nos chamou a atenção no conto foi a forma da narrativa na qual o personagem atém-se a seguir um homem e observá-lo ancorado apenas em suas próprias percepções.

Mais tarde, ao lermos o conto “Só”, de Machado de Assis tivemos a mesma impressão desse personagem solitário, mesmo porque, Machado faz alusão ao conto de Poe logo no início do conto “Só”.

Ao assistirmos o filme De Marcelo Gomes e Cao Guimarães, embora de mídia e de época diferentes, corroboramos a mesma percepção existente nos dois contos: a solidão dos dois personagens do filme.

O nosso objetivo nesse trabalho é aproximar a relação tangível nas três obras. Estaremos assim nos aproximando e aprofundando nossa percepção nesses caminhos cruzados.

Uma leitura de “O homem das multidões”, de Edgar Allan Poe

O conto “O homem das multidões”, de Edgar Allan Poe torna-se uma obra ímpar por ser um conto curto, narrado apenas na perspectiva da observação do narrador. Essa construção dá ao conto elementos visuais desse personagem que segue o homem na multidão a percorrer as ruas de Londres.

Logo no início do conto, o narrador, anônimo, cita um provérbio de um livro germânico “*es lässt sich nicht lesen*”- não se deixa ler- parece alertar ao leitor que esse homem não se deixará ler. O conto aborda o mal estar do indivíduo que habita os grandes centros urbanos. Londres era considerada na época da escrita do conto (1840) como cosmopolita com cerca de 700.000 habitantes. O narrador começa nos dizendo que após uma convalescença de vários meses enfim sente-se restabelecido e começa a observar de uma mesa em um café da cidade a multidão que passa lá fora:

Essa era uma das artérias principais da cidade e regurgitava de gente durante o dia todo. Mas, ao aproximar-se o anoitecer, a multidão engrossou, e, quando as lâmpadas se acenderam, duas densas e contínuas ondas de passantes desfilavam pela porta. Naquele momento particular do entardecer, eu nunca me encontrara em situação similar, e, por isso, o mar tumultuoso de cabeças humanas enchia-me de uma emoção deliciosamente inédita. (POE, p. 1 s/d)

Nota-se nesse início do conto a descrição imagética e a perspectiva da vida urbana na construção discursiva do narrador. Recordamos aqui nesse período o *flâneur* caracterizado por Baudelaire em “A uma passante”:

A ensurdecadora rua em torno uivava./ Longa, esbelta, enlutada, uma dor majestosa, / Passava uma mulher, que com a não faustosa,/ o festão e a bainha erguia e balançava,/ Ágil e nobre, com a perna escultural./ Eu sorvia, crispado como um beerrão,/ Em seu olhar, céu lívido de furacão,/ O dulçor que fascina e o prazer mortal./ Um raio... a noite cai! – Fugitiva beldade/ Cujo olhar me causou o renascer dos dias,/ Não te verei jamais, senão na eternidade?/ Alhures, não aqui! Tarde! Talvez jamais! Pois não sabes de mim, eu não sei aonde vais,/ Ó tu que eu amaria, ó tu que o sabias!(BAUDELAIRE, 2011,p. 115)

Aqui nesse poema, também o narrador parece ser um homem solitário que observa uma passante, pois enfatiza no final que não a verá jamais, da mesma forma que o narrador do conto de Poe que ao que tudo indica, não verá mais o homem que perseguiu na multidão.

Uma leitura de “Só”, de Machado de Assis

No conto “Só”, Machado inicia com o narrador em terceira pessoa, anunciando a chegada do protagonista da narrativa em casa: “Bonifácio, depois de fechar a porta, guardou a chave, atravessou o jardim e meteu-se em casa, Estava só, finalmente só” (Assis, 2016, 498).

Nota-se que a primeira fala de Bonifácio é a satisfação de estar só. No parágrafo seguinte o narrador cita Poe:

Um grande escritor, Edgar Poe, relata, em um de seus admiráveis contos, a corrida noturna de um desconhecido pelas ruas de Londres, à medida que se despovoam, com o visível intento de nunca ficar só. “esse homem, conclui ele, é o tipo e o gênio do crime profundo; é o *homem das multidões*.” (ASSIS, 2016, p. 498)

Ao observarmos nesse período, o adjetivo “grande” parece que ao usar a voz do personagem Machado critica a forma diferente que Poe, conhecido como escritor de contos policiais, tenta enveredar por outros caminhos literários.

E o narrador continua: “Bonifácio não era capaz de crimes, nem ia agora atrás de lugares povoados, tanto que vinha recolher-se a uma casa vazia” (ASSIS, 2016, p. 498). Dessa forma, o narrador enfatiza que Bonifácio não precisa de subterfúgios para querer ficar só.

Entremeios e contrapontos nos dois contos

A proposição de Poe em escrever um conto curto e inovador, se faz sentir no final da narrativa de “O homem das multidões”:

Este velho, disse comigo, por fim, é o tipo e o gênio do crime profundo. Recusa-se a estar só. É o homem da multidão. Será escusado segui-lo: nada mais saberei a seu respeito ou a respeito dos seus atos. O mais cruel coração do mundo é o livro mais grosso que Hortulus animae, e talvez seja uma das mercês de Deus que ‘ES lässt sich nich lesn’. (POE p. 4, s/d)

Machado, como já vimos, cita esse final no princípio do conto “Só”. Com a sua marca irônica ele parece deixar claro que está lançando mão do texto de Poe para fazer um texto similar. Segundo Stam: “O romance original ou hipotexto é transformado por uma série complexa de operações: seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, popularização, reacentuação, transculturalização” (STAM, 2006, p.50).

Portanto, Machado lança mão de alguns desses elementos para escrever o conto “Só”, ao mesmo tempo em que faz uma seleção dos trechos que quer igualar, criticar e dos quais quer se distanciar ou inovar. No conto “Só” o narrador começa em terceira pessoa e o faz até o final da

BUZELIN, Maria da Consolação Soranço. Caminhos cruzados na solidão: uma leitura de “O homem das multidões”, “Só!” e o filme “O homem das multidões”, de Marcelo Gomes e Cao Guimarães, 2018, p. 429-437.

narrativa do conto; enquanto em “O homem das multidões” Poe começa a narrativa em terceira pessoa e no segundo parágrafo introduz um narrador em primeira pessoa até o final do conto.

A seguir transcreveremos alguns trechos dos dois contos para apontar essas características que descrevemos acima: a narrativa de “Só” começa com uma citação contrapondo a citação em Poe: “Bonifácio não era capaz de crimes, nem ia agora atrás de lugares povoados, tanto que vinha recolher-se a uma casa vazia” (Machado, 2016, p. 498). Há uma crítica a Poe, velada ou não?

Continuando, o trecho de Poe quando o narrador está em um café da cidade de Londres:

Essa é uma das artérias principais da cidade e regurgitara de gente o dia todo. Mas, ao aproximar-se o anoitecer, a multidão engrossou, e, quando as lâmpadas se acenderam, duas densas e contínuas ondas de passante desfilavam pela porta. (POE, p. 1, s/d)

Bonifácio faz suas elucubrações lembrando-se de amigos:

Vamos à verdade: ele queria descansar da companhia dos outros. Quem lhe meteu isso na cabeça - sem o querer saber - foi um esquisitão desse tempo, dizem que filósofo, um tal Tobias que morava para os lados do Jardim Botânico. Filósofo ou não, era homem de cara seca e comprida, nariz grande e óculos de tartaruga. (ASSIS, 2016, p.500)

Já o narrador de “O homem das multidões” observa de maneira impessoal:

De início, minha observação assumiu um aspecto abstrato e generalizante. Olhava os transeuntes em massa e os encarava sob o aspecto de suas relações gregárias... Os fantásticos efeitos da luz levaram-me ao exame das faces individuais, e, embora a rapidez com que o mundo iluminado desfilava diante da janela me proibisse lançar mais que uma olhadela furtiva a cada rosto...). (POE, p. 1, s/d)

No final do conto o narrador em Poe, termina o conto:

Era já noite fechada, e uma neblina úmida e espessa, que logo se agravou em chuva pesada, amortilhava a cidade. Essa mudança de clima teve um estranho efeito sobre a multidão, que logo foi presa de nova agitação e se abrigou sob um mundo de guarda-chuvas... Um relógio bateu onze sonoras badaladas, e a feira começou a despovoar-se rapidamente. (POE, p.3-4, s/d)

E continua: “Quando aproximaram as trevas da segunda noite, aborreci-me mortalmente e, detendo-me bem em frente ao velho, olhei-lhe fixamente o rosto. este velho, disse comigo, por fim, “é o tipo e o gênio do crime profundo. Recusa-se a estar só” (POE, p.4, s/d).

Na solidão de sua casa Bonifácio vai examinar as gavetas da mesa:

No fundo da gaveta, deu com uma caixinha de tartaruga, e dentro um molhoso de cabelos, e este papel: “Cortados ontem, 5 de novembro, de manhã”. Bonifácio estremeceu... –Carlota! Exclamou. Compreende-se a comoção. As outras notas eram pedaços da vida social. Solteiro e sem parentes, Bonifácio fez da sociedade uma família. (ASSIS, 2016, p. 504)

Bonifácio continua a relembrar-se de Carlota. Nós, leitores, não ficamos sabendo quem é Carlota. Bonifácio continua em seus devaneios, até que resolve ir embora:

BUZELIN, Maria da Consolação Soranço. Caminhos cruzados na solidão: uma leitura de “O homem das multidões”, “Só!” e o filme “O homem das multidões”, de Marcelo Gomes e Cao Guimarães, 2018, p. 429-437.

A impressão do silêncio, principalmente, afligia mais que a da solidão... Só continuava a chuva... Que horas seriam?... As horas eram cada vez mais intermináveis. Nem havia horas; o tempo ia sem as divisões que lhe dá o relógio, como um livro sem capítulos... A solidão, como paredes de um cárcere misterioso, ia-se-lhe apertando em derredor, e não tardaria a esmagá-lo... Eram três horas da tarde, quando ele decidiu deixar o refúgio. (ASSIS, 2016, p. 508- 510- 514)

No trecho acima, um dos mais poéticos do conto de Machado, observamos os mesmos elementos para descrever a solidão dos personagens dos dois contos: a chuva, o tempo marcado pelo relógio. E nessa solidão exacerbada, os dois contos terminam.

O final dos dois contos é semelhante, pois os narradores terminam fazendo considerações sobre a sua própria escrita, sendo que mais uma vez Machado usa um subterfúgio para a sua palavra. Quem será Tobias? Qual o papel que desempenha?

Uma leitura do filme “O homem das multidões, de Marcelo Gomes e Cao Guimarães

O filme de Marcelo Gomes e Cao Guimarães foi premiado em festivais internacionais importantes (México e de Toulouse em 2014) e no Brasil recebeu o prêmio de melhor direção no festival do Rio (2013). Sabemos que literatura e cinema ocupam lugares diferentes na arte, Pertencendo a mídias diferentes, torna-se natural que isso aconteça. Lembramos aqui as palavras de Clüver ao explicar sobre mídias:

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

A adaptação fílmica de “O homem das multidões”, como nos dois contos, ressalta a importância da solidão dos personagens. Os dois personagens centrais são: Juvenal e Margô. Juvenal, um condutor de trem em Belo Horizonte, vive só em um apartamento. Com uma rotina de homem solitário ele não se aproxima de outras pessoas. Margô, trabalha também no metrô e apesar de morar com o pai não tem nenhum relacionamento com ele e disfarça a sua solidão utilizando as redes sociais.

O filme inicia-se com uma bela fotografia de Juvenal caminhando na multidão. Logo essa imagem se dissipa e a sensação que o espectador tem é estar vendo os personagens de um pequeno espaço linear pela janela, consequência de a filmagem ter sido feita em uma tela quadrada mostrando o que acontece apenas na parte central da imagem.

A seguir alguns momentos do filme que consideramos relevante para representar a solidão em uma época distinta dos dois contos.

BUZELIN, Maria da Consolação Soranço. Caminhos cruzados na solidão: uma leitura de “O homem das multidões”, “Só!” e o filme “O homem das multidões”, de Marcelo Gomes e Cao Guimarães, 2018, p. 429-437.

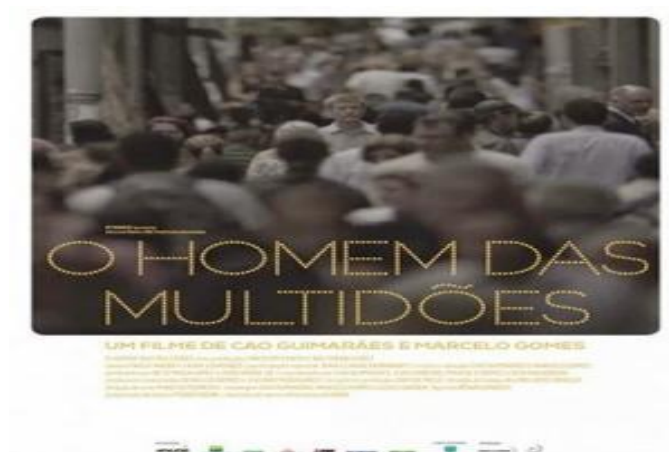


Figura 1 – Início do filme. Fonte: HOMEM DAS MULTIDÕES, 2012.



Figura 2 – Enquadramento da tela. Fonte: HOMEM DAS MULTIDÕES, 2012.

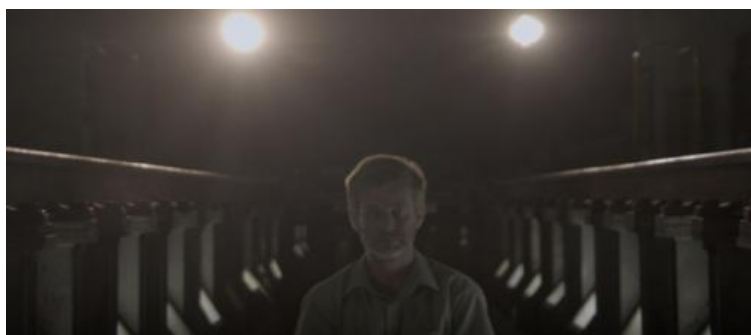


Figura 3 – Juvenal no trem. Fonte: HOMEM DAS MULTIDÕES, 2012.

BUZELIN, Maria da Consolação Soranço. Caminhos cruzados na solidão: uma leitura de “O homem das multidões”, “Só!” e o filme “O homem das multidões”, de Marcelo Gomes e Cao Guimarães, 2018, p. 429-437.

Durante todo o filme a impressão que se tem é que Juvenal ao caminhar junto à multidão tem o único objetivo de não ser notado. Juvenal vive apenas em função de sua profissão. Margô vive apenas em função da internet. Tanto que conhece o seu noivo nas redes sociais. Os dois personagens são prisioneiros de suas vidas acomodadas e sem sentido.

Margô se aproxima de Juvenal em suas horas de folga no trabalho e o convida para ser padrinho de seu casamento, pois ela não conhece mais ninguém na vida real. Há poucos diálogos sempre monossilábicos. As imagens completam todas as lacunas deixadas pela pouca fala dos personagens. O filme discorre em uma inércia que de tão real se torna tangível. É justamente por nos tirar da zona de conforto, pela delicadeza de suas imagens que o filme consegue nos instigar e emocionar.

Considerações finais

Ao considerarmos a intermedialidade existente entre “O homem das multidões” (conto e filme) e o conto “Só”, foi possível observar que o conto de Machado é uma releitura do conto de Poe e o filme embora tenha o mesmo título do conto de Poe, possui elementos também presentes no conto de Machado. Técnicas de projeção, ou os diretores do filme também conheciam o conto de Machado?

Ao analisarmos os itens apontados nesse artigo observamos a questão espacial existente nas três obras. Em todas as três obras o espaço é as ruas de uma grande metrópole: Em Poe são mencionadas as ruas de Londres. Em Machado, é mencionado o Rio de Janeiro: o Jardim Botânico e o Andaraí, lugar em que ficava a chácara em que Bonifácio se refugiou. No filme é mencionada Belo Horizonte, como um todo da cidade, parecendo que na imagem do filme, a maior parte se passa perto da estação de trem. O cenário do filme tenta manter-se o mais fiel possível à descrição em Poe, ressaltando as imagens que substituem linguagens diferentes. Entre as alterações realizadas, destaca-se o relacionamento de Juvenal e Margô. Em Poe há apenas um relacionamento subjetivo do personagem baseado em suas percepções. Em Machado o relacionamento é realizado apenas na memória do personagem e por meio do filósofo Tobias que pode ser o próprio *alter-ego* de Bonifácio, ou seria do próprio Machado?

Em Poe, o narrador ainda em terceira pessoa, enfatiza o mal estar do indivíduo na Sociedade. Tanto o indivíduo que observa e aqueles que são observados, Ao expor no início da narrativa:

Há certos segredos que não consentem ser ditos. Homens morrem à noite em seus leitos, agarrados às mãos de seus confessores fantasmais, olhando-os devotamente nos olhos; morrem com o desespero no coração e um aperto na garganta, ante a horripilância de mistérios que não consentem ser revelados. (POE, p.1, s/d)

BUZELIN, Maria da Consolação Soranço. Caminhos cruzados na solidão: uma leitura de “O homem das multidões”, “Só!” e o filme “O homem das multidões”, de Marcelo Gomes e Cao Guimarães, 2018, p. 429-437.

O narrador em primeira pessoa passa a fazer parte dessa multidão que ele observava da janela do café quando persegue um homem que viu na multidão “Veio-me então imperioso desejo de mantê-lo sob minhas vistas... de saber mais sobre ele.” E é nesse momento da narrativa que o personagem principal do conto é por nós detectado como a solidão. A solidão de “ante a horripilância de mistérios”, da observação anônima à perseguição sem sentido atrás de algo que nem se sabe o que é. Solidão: “um semblante de um velho decrépito... um semblante que de imediato se impôs fortemente à minha atenção, dada a absoluta idiossincrasia de sua expressão” (POE, p. 2. s/d); não para nunca de caminhar sem sentido na multidão. Será o narrador esse próprio velho?

É nessa condição de total perda de vínculo, com a realidade de estar só, que esse narrador anônimo entre tantos que percorrem as ruas da cidade, é absorvido pela multidão.

Relembremos os dogmas de Bakhtin:

Quando as fronteiras estão dadas, a vida pode ser disposta e enformada nelas de modo inteiramente distinto, da mesma forma que a exposição do fluxo do nosso pensamento pode ser construída de maneira diferente quando a conclusão já foi encontrada e dada (foi dado o dogma) e quando ainda está sendo procurada. A vida determinada, livre das garras do porvir, do futuro, do objetivo e do sentido, torna-se emocionalmente mensurável, musicalmente exprimível. (BAKHTIN, 2011, p.98-99)

Para muitos a adaptação de filmes, a partir de textos literários sofre uma grande perda. Para outros tantos, entretanto, ultrapassam em muito a escrita dos textos.

O que nos ficou, das três obras aqui em questão, levando-se em consideração que o cinema é uma linguagem diversa da linguagem escrita, é o diálogo que se estabeleceu entre os contos “O homem das multidões”, “Só”, e o filme “O homem das multidões”.

As muitas perguntas que fizemos durante nossa explanação ficam aqui para você leitor, que após leituras apuradas poderá respondê-las ou questioná-las com outras dúvidas que irão surgindo.

Em nossa conclusão, no caminho que percorremos nas três obras a que nos debruçamos a estudar, ficou latente a solidão dos personagens, à deriva, no mal estar que acomete o homem moderno em busca de seu “eu” no desconhecido de suas vidas.

Referências

ASSIS, M. “Só”. In: *Miss Dollar: Stories by Machado de Assis*. Bilingual Edition. Tradução de: Greicy Pinto Bellin e Ana Lessa- Schimidt. New London Library: USA. 2016.

BAKHTIN, M. *A questão interior da alma*. In: *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 91- 120.

BUZELIN, Maria da Consolação Soranço. Caminhos cruzados na solidão: uma leitura de “O homem das multidões”, “Só!” e o filme “O homem das multidões”, de Marcelo Gomes e Cao Guimarães, 2018, p. 429-437.

CLÜVER C. *Inter textus, inter arte, inter media*. Disponível em: <<http://letras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em 27 set. 2014.

HOMEM DAS MULTIDÕES. Direção de Marcelo Gomes com Paulo André, Sílvia Lourenço. BRA: 2012, Belo Horizonte, Minas Gerais; son.

POE, E, A. *O homem das multidões*. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2020147/mod_resource/content/1/homem_multidao.pdf> Acesso em 16 ago. 2018.

STAM, R. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>>. Acesso em: 29 Out. 2018.

BUZELIN, Maria da Consolação Soranço. Caminhos cruzados na solidão: uma leitura de “O homem das multidões”, “Só!” e o filme “O homem das multidões”, de Marcelo Gomes e Cao Guimarães, 2018, p. 429-437.

LITERATURA E CINEMA: A IMPORTÂNCIA CULTURAL DAS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS

Autor(a): Mercedes Benigna Campos Rodriguez (UNIANDRADE)

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo examinar as determinações comunicacionais no contexto digital hodierno, destacando as vantagens e desvantagens para o sujeito contemporâneo da influência das hipermídias na realização da experiência humana, pois seu advento impõe um modo de existir fragmentando e extremamente complexo, presente em todas as esferas de interação humana conforme salienta Hall (2015). Mas por outro lado, estas novas formas de linguagens propiciadas pelos suportes digitalizados permitiram a socialização do conhecimento, agilizando as interfaces comunicativas e democratizando o acesso às manifestações artísticas, segundo Santaella (2001). Neste âmbito, constata-se que o trânsito da produção cultural pelos mais variados e vastos instrumentos midiáticos possibilitou atualizar e reinterpretar textos, além de aproximar leitores/espectadores de artefatos culturais universais na perspectiva de Hutcheon (2013). Por outro lado, no campo da Teoria Literária, a concepção de texto e comunicação passou a ser reformulado a partir do processo intertextual (GENETTE, 2006), que não só a literatura experimenta, mas todas as artes, conforme asserções de Clüver (2006) e Stam (2006), principalmente. Entre os suportes midiáticos de alcance mundial está o cinema, onde a hibridização das linguagens assumem relevos icônicos cativando o público/espectador nas adaptações cinematográficas, estreitando relações entre literatura e cinema (JAKBSON, 2011).

Palavras chave: literatura; adaptações cinematográficas; cultura; hipermídias.

Introdução

As hipermídias, presentes em todas as esferas de interação humana, propiciaram a socialização do conhecimento, e principalmente das manifestações artísticas e dos objetos culturais. O trânsito pelos mais variados e vastos instrumentos midiáticos atualizam e reinterpretam textos, além de aproximar os leitores/espectadores dos artefatos culturais produzidos pela humanidade. Não há como negar que a revolução digital na modernidade exigiu nova axiologia para confrontar qualidade e quantidade de informação e conhecimento, sensibilizando, assim, as subjetividades. Nessa nova realidade experimentada no campo da comunicação humana, uma nova linguagem se desenvolveu: a hipermídia.

Antes da era digital, os suportes estavam separados por serem incompatíveis: o desenho, a pintura e a gravura nas telas, o texto e as imagens gráficas no papel, a fotografia e o filme na película química, o som e o vídeo na fita magnética. Depois de passarem pela digitalização, todos esses campos tradicionais de produção de linguagem e processos de comunicação humanos juntaram-se na comunicação da hipermídia. (SANTAELLA, 2001, p. 390)

Verifica-se que à mídia impressa somaram-se outros instrumentos midiáticos, ampliando, desse modo, a socialização da produção intelectual e cultural, subsidiada pelo avanço tecnológico alcançado na modernidade. O impacto dessa nova forma de comunicação humana tem ditado as regras, modelando o comportamento e a interação dos sujeitos nos espaços público e privado. O universo

virtual passou a pautar a existência mundial a tal ponto de uma nova cultura emergir: a cultura do ciberespaço. Além disso, a palavra impressa, que por séculos imperou na disseminação dos bens culturais da humanidade, pode ser ressignificada por meio do processo de releituras promovidas pelos diversos instrumentos midiáticos.

Cabe salientar que o fluxo simultâneo das interações culturais diminui as fronteiras entre os povos, graças ao estabelecimento da linguagem universalizada da hipermídia. Todavia, essa nova realidade mundial de interação comunicativa suscitou questionamentos face ao processo de esfacelamento progressivo da identidade cultural dos povos, experimentando-se uma dominação cultural mascarada na pós-modernidade. Bhabha sublinha que:

Os termos do embate cultural, seja através de antagonismo ou filiação, são produzidos performativamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como os traços culturais ou éticos *preestabelecidos*, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. (BHABHA, 2014, p. 21, ênfase no original).

Portanto, se a linguagem universalizada pela hipermídia aproxima os povos, transformando o espaço da coexistência humana numa grande aldeia global, por outro lado, discursos políticos solaparam as consequências da homogeneização das identidades nacionais para o sujeito moderno, já que, nesse processo: “O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mais de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (HALL, 2015, p.11). Para além dessas contradições sociológicas importantíssimas, que têm merecido reflexões demoradas a respeito da cultura disseminada pelo ciberespaço, é inegável a contribuição da mídia na existência do homem moderno.

Por outro lado, Santaella sublinha que o poder comunicativo da hipermídia reside no fato de a linguagem tradicional experimentar um processo de hibridização das matrizes de linguagem e pensamento. Nesse âmbito, no processo receptivo do conteúdo midiático, toda a sensibilidade humana é aguçada, já que a hipermídia tem à disposição o poder de acionar todos os códigos e sistemas de linguagem na mensagem a ser comunicada: verbal, acústico e visual. O exemplo mais expressivo do poder da hipermídia é constatado no cinema, no momento em que uma única cena pode registrar infinitas situações, utilizando para sua veiculação todos os sistemas semióticos possíveis. E na perspectiva de Jakobson:

Assistimos à gênese de uma nova arte. Ela cresce a olhos vistos. [...]. Cria suas normas, suas leis e em seguida, com determinação, as subverte. Torna-se um poderoso instrumento de propaganda e de educação, um fato social cotidiano, de massa; ultrapassa neste sentido todas as outras artes.

RODRIGUEZ, Mercedes Benigna Campos. Literatura e cinema: a importância cultural das adaptações cinematográficas, 2018, p. 438-449.

(JAKOBSON, 2011, p. 153.)

Nessa interface, a literatura ganhou espaço no processo de adaptação de textos literários ao cinema. Inserir o texto literário no ato comunicacional cinematográfico tem possibilitado novos vieses analíticos, podendo estabelecer vínculos com culturas diversas, contextualizando a própria leitura, propiciando reflexões críticas a respeito de fatos narrados na literatura. Nesses termos, ampliou-se consideravelmente o acesso às culturas extravasadas na literatura, mesmo que a arte cinematográfica tenha despertado detratores em relação à rotulação, e que muitos questionem sua legitimidade cultural. *Grosso modo*, a onipresença do cinema no cotidiano do espectador foi preocupação da escola filmológica dos anos de 1950 e 1970, propondo uma análise crítica que “aproximasse o espectador do sujeito da psicanálise” (AUMONT, 2012, p. 241). Alguns teóricos, como Morin, analisaram o cinema sob a perspectiva da percepção fílmica, levando em conta os efeitos das imagens animadas e a analogia que estas estabelecem com os objetos empíricos, no fulcro da ilusão de realidade que elas provocam no imaginário do espectador. Nesse embate, teorias que pautaram a análise surgiram para direcionar, no espaço acadêmico, a ubiquidade e a complexidade das imagens cinematográficas.

Todo o real percebido passa pela forma imagem. Depois, renasce em lembrança, isto é, imagem de imagem. Ora, o cinema, como qualquer representação (pintura, desenho), é uma imagem de imagem, mas, como a foto, é uma imagem da imagem perceptiva, e, melhor do que a foto, é uma imagem animada, isto é, viva. Como representação de uma representação viva, o cinema convida-nos a refletir sobre o imaginário da realidade e a realidade do imaginário. (MORIN, citado em AUMONT, 2012, p. 236).

A polêmica pode ser ampliada com a concepção de Apollinaire que considera “o cinema como um criador de vida surreal” (APOLLINAIRE, citado em AUMONT, 2012, p. 236). Obviamente, essa vida surreal, está elencada à natureza semiológica da linguagem visual, e seu impacto no imaginário do espectador, pois, o realismo da representação cinematográfica aproxima o espectador a uma realidade subvertida, extremamente icônica.

Epistemologia cinematográfica

Uma primeira aproximação epistemológica proposta por Aumont (2012) na área centra-se na concepção do filme como uma representação visual e acústica, caracterizando as imagens fílmicas, como fotogramas dispostas em sequência, ou seja, imagens bidimensionais, delimitadas pelo enquadramento do plano de projeção. Em relação aos artifícios técnicos na produção da imagem cinematográfica é importantíssimo salientar a reação do espectador, pois a impressão de realidade baseada na ilusão de movimento é indiscutível, assim:

RODRIGUEZ, Mercedes Benigna Campos. Literatura e cinema: a importância cultural das adaptações cinematográficas, 2018, p. 438-449.

O efeito produzido pelo filme situa-se “entre” a bi dimensionalidade e a tridimensionalidade e que percebemos a imagem de filme *ao mesmo tempo* em termos de superfície e de profundidade: se, por exemplo, filmar-se, por cima, um trem que se aproxima de nós, perceberemos na imagem obtida ao mesmo tempo um movimento em *direção a nós* (ilusório) e um movimento *para baixo* (real). (ARNHEIM, citado em AUMONT, 2012, p. 21, ênfase no original).

Todavia, a representação produzida pela imagem fílmica está restringida, já que é limitada na sua extensão e no enquadramento da cena. O que é capturado na cena corresponde apenas a uma porção do espaço cênico e essa porção é denominada de “campo” (AUMONT, 2012, p. 21). A impressão de analogia dada pelo campo, em relação ao espaço real, leva geralmente o espectador experimentar uma ilusão encorajando-o a participar da realidade cinematográfica como espaço apreensível, verossímil, sem perceber o distanciamento da realidade empírica. Deste modo, enquadrar “é portanto, fazer deslizar sobre o mundo uma pirâmide visual imaginária (e às vezes cristalizá-las)” (AUMONT, 2012, p. 159). No campo da percepção humana, Ostrower salienta que, nesse processo de apreensão do objeto artístico: “Não existe um momento de compreensão que não seja ao mesmo tempo de criação. Isso se traduz na linguagem artística de uma maneira extraordinariamente simples, embora os conteúdos sejam complexos” (OSTROWER, 1998 p. 167). Vale ressaltar que, nos filmes clássicos, a imagem centra sua atenção em torno de um ou dois centros visuais, quase sempre visando à ação do protagonista e antagonista, podendo propiciar clímax dramático compelindo e desafiando a sensibilidade do espectador a se engajar na narração cinematográfica. As imagens temporalizadas reforçam essa intencionalidade estética, já que, na sua comunicação, produz uma impressão de realidade, transformando a imagem representativa numa série de imagens narrativas, elencadas a um assunto central, sobre o qual a ação se desenvolve.

A narratologia conceitua genericamente narração como um “conjunto organizado de significantes, cujos significados constituem uma história” (AUMONT, 2016, 255). Assim, toda história narrada desenvolve-se num tempo e espaço determinados, configurando-se num ato essencialmente temporal. Nesse âmbito, a questão sobre a narração da temporalidade na imagem representativa tem suscitado debates teóricos. Todavia, estabelecer as diferenças pertinentes entre narração verbal e a narração que se processa por meio da visualização da imagem óptica tem possibilitado responder à questão. O cinema traduz a realidade do universo físico, captando os fenômenos através da sua propensão para a iconicidade, e estabelece com o real uma relação narrativa. Contudo, tanto a imagem cinematográfica como a palavra escrita possuem um valor icônico, cujo grau é variado e pertinente aos diversos modos de recepção. Na busca pela ampliação do efeito estético, no processo de transcrição da realidade, constata-se que o discurso cinematográfico não reduplica a realidade, mas a metamorfoseia.

Intertextualidade na literatura espanhola

Na perspectiva teórica de Kristeva (2005), o fenômeno de intertextualidade literária possibilita estabelecer ligações temáticas entre textos que remetem às fontes precedentes a partir do dialogismo e polifonia, nomenclaturas forjadas por Bakhtin (1993) que embasaram as asserções da autora relacionadas à linguagem e seu objeto. Neste âmbito, propõe-se que o processo de intertextualidade remete à interconexão, entrelaçamento, reciprocidade, e ainda infere ao texto literário sua especificidade: a tessitura. O texto é o lugar onde se cruzam e se ordenam enunciados que provêm de uma multiplicidade de discursos. Essa concepção polifônica do discurso literário possibilita detectar e particularizar diversos fenômenos intertextuais. Neste âmbito, os pressupostos teóricos de Kristeva (2005) permitem atestar o fenômeno de intertextualidade, influência temática presente nos textos literários que representam, por exemplo, o herói medieval da Espanha: Rodrigo Díaz de Vivar (reconhecido como El Cid, XI d. C) nas mais diversas formas poética e cinematográfica. A primeira referência textual relacionada com os feitos bélicos do sujeito social Rodrigo Díaz de Vivar contata-se no hipotexto⁹³ *Carmen Campidoctoris* (1307). O processo receptivo remete a textos posteriores, ou hipertextos⁹⁴, que extravasam a presença incessante e contínua do tema heroico e suas variantes sobre *El Cid Campeador*, que significa “o senhor vencedor de batalhas”. No século XI, o vocativo referencia a figura do cavaleiro medieval, Rodrigo Díaz de Vivar. Ele foi representado na literatura espanhola como o herói cristão cuja ação poderia ter inspirado o agir político da realeza, visando promover a unificação política da Espanha medieval face à colonização árabe. No percurso dialético, a figura lendária do cavaleiro foi simbolicamente transformando-se numa força ideológica, que embasou os movimentos de resistência espanhóis contra os mouros a partir de séc. VIII d. C.

Assim, podemos atestar que os assuntos históricos relacionados ao herói espanhol Rodrigo Díaz de Vivar foram poetizados em diversos gêneros literários, a partir do século XI até hoje. A presença do *Cid* perpassa não somente a literatura de tradição oral, mas penetra também a escrita subsequente. Se a intertextualidade sugere a evocação de textos precedentes por textos posteriores, o processo associa-se primeiramente, ao palimpsesto do *Carmen Campidoctoris*. Genette (2006) chamou esse fenômeno, que perpassa a produção literária e as artes como um todo, de “literatura de segunda

⁹³Hipotexto e hipertexto³: Entendo por *hipertextualidade* toda relação que une um texto B (que chamarei de *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário. (GENETTE, 2006, p. 12)

mão”, na sua obra *Palimpsesto*, publicada em 1982, explicando-o desta forma:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: *hipertextos*) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através de leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. (GENETTE, 2006, p. 5)

No âmbito da produção poética medieval espanhola, é possível constatar obras literárias que cantam os feitos do herói a partir da narrativa extravasada no panegírico *Carmen Campidoctoris*, que podemos considerar para a análise o hipotexto, pois a obra tem funcionado como eixo temático inspirador de narrativas medievais e modernas. O manuscrito do *Carmen Campidoctoris* de Santa María de Ripoll (1307), composto aproximadamente em 1094, passou a ser conhecido a partir de uma cópia do século XIII, que hoje faz parte do acervo da Biblioteca Nacional de Paris. Do poema se conservam somente os primeiros 129 versos. Bertoni (citado em HORRENT, 1973, p. 97) salienta que da última parte do *Carmen Campidoctoris* foram apagadas dez a doze estrofes, por algum copista da época, para inserir nele outro texto: *Credentes sanctitatem vestram*. Configurando-se, portanto, um palimpsesto, na perspectiva genettiana.

No encaixe hipertextual do *Carmen Campidoctoris*, no século XII ou XIII, constata-se o panegírico monográfico sobre o herói, denominado *Gesta Roderici* (anônimo). Nessa obra (escrita em latim), o poeta objetiva cantar, por meio do eu lírico, as principais vitórias militares do herói e apresentar a perfeita equidade do amor social do vassalo Rodrigo Díaz de Vivar para com o seu senhor, o rei de Castela (HORRENT, 1993, p. 140-141). A figura heroica reaparece também na obra *Primera crónica general* (séc. XIII), que, entre outros assuntos, narra a “Jura de Santa Gadea”, episódio em que o herói insta o rei de Castela, Alfonso VI, a jurar diante do povo de Castela, que não participou do cerco de Zamora, evento que resultou na morte de Sancho, irmão do rei. A narração poética é profundamente dramática, com diálogos que potencializam esse efeito estético.

No caso do hipotexto *Carmen Campidoctoris*, nos primeiros versos o poeta anônimo estabelece paralelismos hiperbólicos entre as gestas do *Cid* e as façanhas de heróis da literatura clássica (Enéas, Páris e Pirro). Dessa forma, pode-se ler no panegírico:

Texto latino I 1 *Ella gestorum possumus referre Paris et Pyrri, nec non et Eneae multi poetae plurimum laude que conscripsere.* II 5 *Sed paganorum quid iuuabunt acta, dum iam uillescant uetustate multa? Modo canamus Roderici noua principis bella.* III 9 *Tanti uictoris nam si retexere ceperim cun(c)ta, non hec libri mille capere possent, Omero canente, sum(m)o labore.*

Versión castellana I 1 *Podríamos cantar las gestas célebres de Paris y Pirro, y las de Eneas, que ya*

escribieron con gran alabanza muchos poetas. II 5 Mas ¿qué ayudarán las paganas gestas, ya envejecidas por su lejanía? Mas cantemos ya las guerras recientes de nuestro héroe. III 9 Si intentara abordar todas las gestas de vencedor tan grande, ni mil libros las narrarían, si con gran esfuerzo cantara Homero. (BODELÓN, 1994, p. 334)⁹⁵

A hipertextualidade temática e formal, constatada no panegírico, remete aos moldes épicos clássicos de Homero (VIII a. C.), de acordo com o conceito de hipertextualidade desenvolvido por Kristeva: [...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla (KRISTEVA, 2005, p. 68). Barthes enfatiza: “Todo texto é um intertexto [...] todo texto é uma nova tessitura feita de citações anteriores” (BARTHES, 1984, p.69). A intertextualidade imanente à literatura possibilita análises temáticas e, por conseguinte, viabiliza a interpretabilidade de textos. Desse modo, compreende-se que todo texto é uma produção heterogênea, pois dele fazem parte outros discursos textuais, retomados pelo autor, que o inspiram na sua criação, dando origem a um discurso infinitamente reincidente que o predeterminam. 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 dialógico entre textos. Por trás desse contato está um contato de personalidades e não de coisas. (BAKHTIN, 1986, p. 162)

Em relação ao *Carmen Campidoctoris*, Horrent (1973) assinala que o poema apresenta uma intencionalidade estética marcadamente utilitarista, ajustando-se à estética medieval. O poeta teve a intenção de disseminar e promover de forma eloquente a figura do personagem histórico, consagrando-o herói, já que o seu agir representava os anseios do povo, de reconquista do território espanhol, subjugado pela dominação moura. Esses anseios, compartilhados entre os pares que acompanhavam o herói, podem ter sido poetizados por algum membro do seu séquito (HORRENT, 1973). Frisando o trajeto intertextual do *Carmen Campidoctoris*, no século XII (1144) pode-se verificar a aparição da crônica biográfica em latim, procedente do oriente peninsular, denominada: *La Historia Roderici* (1188), com a mesma intencionalidade estética do poema anterior, ou seja, extravasar admiração pelo herói castelhano. Todavia, a obra visa apresentar os fatos mais relevantes do percurso heroico biográfico do personagem histórico. O fenômeno da intertextualidade se faz presente também no *Poema de Almería*, escrito no ano de 1148 e cujos versos latinos apresentam um herói imbatível.

A presença de Rodrigo Díaz de Vivar é perceptível ainda, em breves referências com elementos

⁹⁵Poderíamos cantar as gestas gloriosas de Páris, Pirro e Eneas,/ como já foram louvados por muitos poetas em longínquas e pagãs gestas./ Mas cantaremos as guerras do herói hoje, / já que, Homero não conseguiria cantá-lo em mil obras. (Tradução nossa)

hagiográficos, como no hipertexto *Leyenda de Cardeña* (1272). A obra é de notado teor fantástico, já que a figura do herói experimenta um processo de santificação. A respeito desse aspecto da representação dos heróis na épica medieval, Curtius salienta que:

A admissão de heróis no “céu” já é um velho pensamento grego. Mas no conceito de Isidoro caberá também o ideal heroico cristão do século XI. Os cavaleiros tombados na luta contra os infiéis, como Rolando e seus companheiros, também eram “dignos” do céu. (CURTIUS, 2013, p. 230, ênfase no original).

Na produção literária medieval, representada notoriamente pelos cantares de gesta de tradição homérica, é possível verificar a obra *Gesta Roderici*, poema épico de começo do século XIII, que canta também, com os feitos do herói. Todavia, a obra mais difundida é o cantar de gesta conhecido como o *Cantar de Mio Cid* (séc. XIII). A composição anônima de tradição oral, composta aproximadamente no ano de 1114 e difundida amplamente pelos jograis medievais, foi preservada num manuscrito de Per Abbat, do ano 1307. É plausível evidenciar que a lírica medieval espanhola assume uma notável intencionalidade religiosa, social e política, a partir do *Cantar de Mio Cid*. O hipotexto do *Carmen Campidoctoris* apresenta um herói campeador, o hipertexto *Cantar de Mio Cid*, apresenta um herói conquistador” (HORRENT, 1973, p.126).

Conta-se que o fenômeno intertextual não intervém da mesma forma nos diversos tipos de texto. O grau de dependência não é uniforme. Assim, há textos cuja dependência textual é maior tanto na sua elaboração como na sua recepção. Por outro lado, a especificidade da intertextualidade literária corresponde a uma particularidade de interdiscursividade na qual se relacionam textos de materialidades diferentes. A intertextualidade pode ser compreendida, então, como o diálogo entre textos, ou seja, a presença de um texto em outro, enquanto a interdiscursividade configura uma memória coletiva que forma um sentido universal para a atividade discursiva. A respeito, Fiorin salienta que as relações entre textos se produzem: “Quando duas vozes se acham no interior de um mesmo texto e há relações entre textos; quando um texto se relaciona dialogicamente com outro texto já constituído, há no texto que se relaciona com ele o encontro de dois textos ou mais” (FIORIN, 2006, p. 181).

Os textos poéticos relacionados no corpus do trabalho atestam a singularidade do processo intertextual da produção poética relacionadas com o cavaleiro medieval espanhol. O trânsito temático dos assuntos relacionados com o herói de Castela, não perde validade, ao contrário, se reatualizam nas diferentes formas estéticas onde é representado, através do processo de intersubjetividade dialógica, passando a fazer parte da memória histórica do povo espanhol. Destaca-se que a intencionalidade do discurso poético de caráter encomiástico ou laudatório visava glorificar a figura do herói de Castela, apresentando-o como um dominador absoluto das artes da guerra. Le Goff acrescenta que o, “[...] Cid

RODRIGUEZ, Mercedes Benigna Campos. Literatura e cinema: a importância cultural das adaptações cinematográficas, 2018, p. 438-449.

é um exemplo de personagem medieval que passou do status de personagem histórica ao de personagem mítica já na Idade Média” (LE GOFF, 2011, p.103). Na leitura intertextual, o mito é revisitado e, incessantemente reatualizado.

O jogo intertextual é extremamente profícuo para pensar o texto isoladamente, como uma voz singular, única ou original. Deve-se compreender que todo texto tem uma voz anterior que ecoa nele: “Mas a influência poética não acarreta, a diminuição da originalidade; com igual frequência, é capaz de tornar um poeta mais original, o que não quer dizer necessariamente melhor” (BLOOM, 1991, p.36). Em síntese, intertextualidade pode apontar para as relações entre textos estabelecidas no interior de um determinado texto. Finalmente, podemos entender o fenômeno da intertextualidade a partir do fato de que o texto não se legitima pela sua singularidade, mas por ser escrito a partir, sobre e dentro de outros textos.

No percurso intertextual, o mito heroico centrado na figura de Rodrigo Díaz de Vivar é retomado pelo dramaturgo espanhol Guillén de Castro, na sua comédia: *As mocedades de Rodrigo* (1605-1615). A peça tem caráter heroico e histórico, e rendeu fama ao autor, no circuito da representação dramática espanhola. Segundo Hauser, há que se salientar que: “[...] entre os séculos XVI e XVII, o teatro e o altar foram um dos principais meios de transmissão ideológica pacífica de alcance popular relevante na Espanha” (HAUSER, 1969, p. 215). A peça atendeu aos padrões e exigências estéticas do momento. Guillén de Castro ganha a honra de sintetizar todos os escritos anteriores sobre o personagem lendário das letras espanholas: Rodrigo Díaz de Vivar, dramatizando o que, segundo o autor, expressava a essência da figura enigmática do cavaleiro, seu heroísmo. O espírito tradicionalista e nacionalista próprio da nação espanhola, forjado historicamente pelo anseio de unidade política e social, está presente na obra do autor, por esse motivo, a obra alcança significação somente para o público espanhol.

A partir da obra de Guillén de Castro, é possível atestar o enalço temático no hipertexto francês: *Le Cid*, de Pierre Corneille (1636-1637). O dramaturgo retoma o tema da honra e do amor do personagem Rodrigo Díaz de Vivar, mas elimina o sentimento de exaltação nacional e tradicionalista do discurso, o que lhe permitiu o triunfo inquestionável em toda a Europa. Corneille explora a honra e do amor, assuntos de transcendência universal, que fazem sentido para o homem, em todas as épocas. O conflito entre amor, covardia e valor; vencedores e vencidos; vassalo e orgulho real formulam a tensão dramática que dinamiza as obras de Guillén de Castro e Pierre Corneille.

Finalmente, é possível constatar o fenômeno transtextual na adaptação cinematográfica do cineasta Anthony Mann (1961), a partir da expressiva produção literária centrada na figura do herói espanhol, no filme *El Cid*. Segundo Stam: “Adaptações cinematográficas são envolvidas nesse vórtice

de referências intertextuais e transformações de textos que geram outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem nenhum ponto claro de origem” (STAM, 2006, p. 34).

A transposição midiática da adaptação (CLÜVER, 2006) cinematográfica ítalo-estadunidense de *El Cid* (1961), protagonizada por Charlton Heston e Sophia Loren, foi idealizada a partir de uma releitura de mídia impressa anterior. No cinema exaltam-se as virtudes e os valores éticos da nobreza, e a própria ação épica do cavaleiro é revestida de sacralidade, legitimando os romantização da história atende a um recurso adotado pelo cinema, que frisa interesses estéticos, e econômicos, pois torna o assunto atrativo a qualquer público. Cabe salientar que o protagonismo feminino obedece também, a concepções de igualdade de valores defendidos nos hipertextos, mantendo certa fidelidade com os hipotextos, que ressaltam o amor social como assunto recorrente. Contudo, a narrativa cinematográfica, no contexto da adaptação manifesta algumas modificações e permutas, romantizando a história, podendo, assim, dar grande ênfase à feminilidade e beleza da atriz Sophia Loren, que, no filme, interpreta a nobre esposa do herói. A escolha da atriz obedece a exigências de bilheteria e de estética visual, e não literárias. Na narrativa literária, não há descrição do tipo feminino, nem mesmo é mencionado algum protagonismo, conforme a ideologia de gênero da época. O fato é inexistente nos hipertextos mencionados. Todavia, Hutcheon salienta que: “[...] as várias versões de uma história, de fato, existem lateralmente e não de modo vertical: as adaptações são derivadas e retiradas de outros textos, porém não são derivativas ou de segunda categoria” (HUTCHEON, 2013, p. 58). Assim, mesmo que a tensão dramática introdutória do filme sofra um deslocamento do protagonismo masculino para o feminino, a adaptação cinematográfica constitui-se numa magnífica representação de um herói mais humano e próximo do espectador moderno. O gênero da época moderna.

Pode-se salientar que o cinema é um componente intermediário relevante no campo da intertextualidade, pois permite novas releituras de textos, nos processos de adaptação da literatura ao cinema. A transposição midiática de um texto literário ao cinema abre perspectivas interpretativas conforme o número de espectadores, infinitos olhares para uma mesma história. Possibilita o acesso a um patrimônio cultural, antes restrito somente a leitores da mídia impressa em língua latina, espanhol arcaico, francês, etc., mas contribui agora ativamente, na disseminação da cultura universal, aguçando a criticidade individual.

Além disso, a versão cinematográfica de *El Cid* desenvolveu uma narrativa pertinente e acessível à massa, que alcançou o gosto popular, já que dramatizou sentimentos, emoções e vivências de um herói medieval, atualizando mitos que fazem parte do imaginário individual e coletivo. Também

pode-se propor que a adaptação cinematográfica de *El Cid*, foi infalível no seu efeito receptivo, pois, um assunto complicado e desconhecido pelo espectador comum tornou-se facilmente apreensível, já que segundo Stam: “O modelo aristotélico reciclado e suburbanizado dos manuais de roteiro recorrem a estruturas em três atos, conflitos principais, personagens coerentes (e muitas vezes simpáticos), um “arco narrativo” inexorável e catarse final ou final feliz”(STAM, 2006, p. 45, ênfase no original).

Finalmente, podemos verificar, então, que novas possibilidades de ampliação e renovação da literatura são oferecidas pelo hipertexto cinematográfico, viabilizadas pelas narrativas fílmicas, e admitem maior autonomia e liberdade na construção de sentido e de interpretação. Tais estratégias, subsidiadas pela tecnologia cinematográfica podem gerar relevantes entrecruzamentos ficcionais, ampliando a relação entre literatura, discurso histórico e leitor. Dessa forma, o aporte cultural do cinema favorece a construção de uma memória cultural, veicula conhecimento de forma lúdica e, o mais importante, aproxima os homens de experiências existenciais comuns, inserindo-o na história como partícipe da construção dela

Referências

- ANÔNIMO. *Carmen Campidoctoris*. Versão de Serafín Bodelón. 1994. Disponível em: <http://www.unioviado.es/reunido/index.php/RFF/article//510/498>. Acesso em 28 mai. 2017.
- AUMONT, J. *A imagem*. Trad. E. Abreu e C. Santoro. 16. ed., São Paulo: Papirus, 2012.
- _____. *A estética do filme*. Trad. M. Appenzeller. 9. ed., São Paulo: Papirus, 2012.
- BHABHA, H. *O local da cultura*. Trad. M. Ávila, E Lourenço e G. Renete. 2. ed., Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. P. Bezerra. 6. ed., São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. M. Lahud. 12. ed., São Paulo: Hucitec, 1986.
- BODELÓN, S. *Carmen Campidoctoris*. Introducción. Edición e Traducción. *Revista de la Facultad de Filología*, Oviedo, Vol. 44-45, t. II, pp. 339-367, 1994. Disponível em: <http://www.unioviado.es/reunido/index.php/RFF/>. Acesso em: 7 mai. 2016.
- BLOOM, H. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. A. Nestrovski. 1. ed., Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- CASTRO, G de. *Las mocedades del Cid*. 7. ed., Madrid. España: Cátedra, 2001.
- CORNEILLE, P. *Le Cid*. Trad. A. F. de Castilho. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/cid.html>. Acesso em: 30 mar. 2017.
- RODRIGUEZ, Mercedes Benigna Campos. *Literatura e cinema: a importância cultural das adaptações cinematográficas*, 2018, p. 438-449.

- CURTIUS, E. R. *Literatura europeia e Idade Média*. Trad. T. Cabral (com colaboração de P. Rónai). 3. ed., São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- CLÜVER, C. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. In: Aletria. Belo Horizonte. *Aletria: Revista de estudos literários*, v.14, p. 11-41, 2006. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_14/ale14_cc.pdf. Acesso em: 6 set. 2017.
- EL CID. Direção: Anthony Mann. Produção: Samuel Bronston. Itália-EEUU (DE): Classic Line filme, 1961, 1 DVD.
- GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês: Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Extratos – cap. 1-2: p. 7-19; cap. 7: p. 39-48; cap. 40-41: p. 291-299; cap. 45: p. 549-559. Belo Horizonte: Viva Voz, 2006. Disponível em: <https://rl.art.br/arquivos/6176952.pdf?1517569658>. Acesso em: 28 mai. 2016.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12. ed., Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2015.
- HORRENT, J. *Historia y poesía en torno al “Cantar del Cid”*. Barcelona: Ariel, 1973.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Trad. A. Cechinel. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2013.
- JAKOBSON, R. *Linguística; poética; cinema*. Trad. J. Guinsburg. 2. ed., São Paulo: Perspectiva, 2011.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semântica*. Trad. L. H. França Ferraz. 2. ed., São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LE GOFF, J. *Heróis e maravilhas da Idade Média*. Trad. S. Matousek. 2. ed., Petrópolis: Vozes, 2011.
- OSTROWER, F. A construção do olhar. In: NOVAES, A. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 167- 195.
- STAM, R.. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade (2006). *Ilha do desterro*, Florianópolis, n.51, p.19-53, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/viewFile/21758026.2006n51p19/9004>. Acesso em: 28 mai. 2016.
- SANTAELLA, L. *Matrizes da linguagem e pensamento*. 3. ed., São Paulo: Iluminuras, 2001.

A IMAGEM, A AUTOIMAGEM E O *SELF*: UMA LEITURA DO CONTO “O ESPELHO” DE GUIMARÃES ROSA

Autor: Nathalia Caroline A. Ribeiro e Fernandes (Uniandrade)

Orientador: Brunilda T. Reichmann (Uniandrade)

RESUMO: Este artigo tem por objetivo apresentar uma leitura do conto “O espelho”, de João Guimarães Rosa, sob a ótica psicanalítica, já que a narrativa citada nos oferece muitos indícios de possível proximidade com as teorias desenvolvidas pelo psicanalista Carl Gustav Jung. Para realizar esta análise, utilizaremos principalmente os conceitos de self, imagem e autoimagem, desenvolvidos por Jung, além de fazer uma breve retomada da “fase do espelho”, conceito e teoria desenvolvida por Jacques Marie Émile Lacan. Além dos conceitos da Psicanálise, também utilizaremos como suporte teórico de apoio a “estética da recepção”, pois um dos conceitos principais dessa abordagem é a de que “a linguagem deixa lacunas que o leitor precisa preencher”. Assim, visando o preenchimento dessas lacunas, buscaremos analisar os efeitos ou resultados da leitura do conto supracitado sobre o leitor.

Palavras-chave: Autoimagem. Psicanálise. Guimarães Rosa, *Self*.

Introdução

“O espelho”, conto publicado no livro *Primeiras histórias*, em 1962, por Guimarães Rosa, nos oferece muitos indícios de possível proximidade com as teorias desenvolvidas pelo psicanalista Carl Gustav Jung, possibilitando, assim, fazer-se uma leitura crítica do conto, embasada nesses escritos. As relações entre a literatura e a psicanálise são objetos de estudo de Jung em um conjunto de ensaios publicados em português como *O espírito na arte e na ciência*.

Jung defende que existe a possibilidade de estabelecer a relação entre as duas áreas: “É certo e até mesmo evidente que a psicologia, ciência dos processos anímicos, pode relacionar-se com o campo da literatura.” (JUNG, 1985, p. 74). É nesse campo da relação entre literatura e Psicanálise que pretendemos situar este trabalho.

De acordo com Tania Rivera, autora de *Guimarães Rosa e a Psicanálise*, há um ponto de articulação de Rosa com a Psicanálise: “A interpretação psicanalítica visa não à produção de um sentido em uma explicação que fixa o sujeito, mas à produção de novas palavras em um estranhamento do sujeito.” (RIVERA, 2005, p.9) Esses neologismos, arcaísmos e indianismos (formados por aglutinação, afixação e outros processos), tão presentes no léxico rosiano, aparentemente justificam o enorme interesse que Rosa desperta para a Psicanálise.

Em muitos contos, Rosa utiliza referências psicanalíticas: transferência, metáfora, sintoma, luto, entre outros. Para o leitor desatento, essas referências podem passar despercebidas, mas a proposta desse artigo é explicitar essas referências no conto analisado.

“O espelho” é um dos vinte e um contos de *Primeiras Estórias*. Assim como os outros vinte, é permeado por extremo simbolismo e todos os contos do livro estabelecem uma relação entre si, seja no que diz respeito ao assunto, algum símbolo que se repete ou até mesmo ao reaparecimento de algum personagem importante.

A obra composta por vinte e uma histórias conta com enredos aparentemente banais, mas que transparecem a poesia, o mágico e o transcendente, características que o autor mineiro consegue captar e expor brilhantemente por meio de sua escrita. Esses episódios corriqueiros transmutam-se em narrativas carregadas de simbolismo, como um milagre que acontece do nada, de acordo com Rosa: “Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo” (ROSA, 2009, p. 68). É justamente desse “nada” que surgem as narrativas.

Os temas variam entre as diferentes nuances do gênero conto: o trágico, o cômico, o lírico, o erudito e, principalmente, o popular. A escolha desse conto se deu por nele a personagem principal, que também é narrador, viver o que chamamos na literatura de “epifania”, termo que sugere a mesma ideia de “revelação”. A epifania acontece quando um fato aparente corriqueiro desencadeia um processo no qual a personagem começa a ver as coisas, os fatos e o mundo de uma outra maneira.

Além de toda a carga simbólica, “O espelho” é um conto que tem uma narrativa e um movimento muito rico, no qual os sentidos e as palavras se tocam, formando um “espiral de sentidos” levando o leitor às suas próprias interpretações e à descoberta das metáforas causadas pela riqueza do vocabulário. Não podemos deixar de citar também, nesse “espiral”, que o conto se encontra exatamente na metade do livro. Antes e depois dele, estão exatos 10 contos, formando um espelho, um reflexo, já que o primeiro e o último conto se complementam. Na literatura rosiana, nada é por acaso, pois até mesmo as palavras estão dispostas para causar um efeito estilístico e simbólico.

Para realizar esta análise, utilizaremos principalmente os conceitos de *self*, imagem e autoimagem, desenvolvidos por Jung, além de fazer uma breve retomada da “fase do espelho”, conceito e teoria desenvolvida por Jacques Marie Émile Lacan. Recorreremos também à análise pela ótica da “estética da recepção”, já que esta abordagem nos mostra que o leitor deve preencher as lacunas deixadas pelo autor, trazendo seu acervo cultural e as experiências vividas.

Estética da recepção

Segundo Zappone (2005), em livro organizado por Bonnici e Zolin, “a linguagem passou a ser entendida, nos estudos linguísticos contemporâneos, como incapaz de traduzir todas as intenções do falante. Tal concepção de linguagem influenciou a caracterização do texto como estrutura cheia de lacunas e de não-ditos.” (BONNICI E ZOLIN, 2005, p. 153) A partir desta ótica, entendemos que o

texto e a linguagem deixam lacunas que precisam ser preenchidas pelo leitor com seu conhecimento de mundo e sua vivência e no modo como a leitura impacta esse leitor.

A partir da década de 1960, a relação entre autor e texto permitiu um terceiro elemento: o leitor. Esse tem sido considerado peça fundamental no processo da leitura, já que a materialidade do texto só se completa com esse “olhar do leitor” e as inferências e significações realizadas por ele.

Nesse movimento pós-década de 1960, a literatura só acontecia, o processo de completude só era realizado quando a leitura era realizada por alguém. A leitura passou a ser um “acontecimento literário”, já que o leitor tinha a experiência de leitura e recebia o texto de acordo com seu ponto de vista. Assim, o texto literário não seria uma realidade independente, mas uma manifestação do interlocutor, do leitor e os resultados ou efeitos dessa leitura sobre o leitor.

Nossa análise propõe uma leitura também baseada na “estética da recepção”, uma das teorias baseadas no aspecto recepcional e que valoriza a figura do leitor, pois entendemos que essa leitura do conto “O espelho” e sua relação com a Psicanálise somente é possível mediante a completude do processo de leitura e seu impacto sobre o receptor.

O espelho de Lacan

De acordo com Lacan (1998), o estágio do espelho ou fase do espelho acontece com a criança entre os seis e dezoito meses e ocorre através de uma experiência de identificação, na qual a criança se reconhece como outro indivíduo. É nesse estágio que a criança se entenderá como um indivíduo diferente da mãe e, assim, ocorrerá a formação da sua própria imagem e autoimagem. Como estamos falando da metáfora, o verdadeiro espelho em questão é um outro termo para noção freudiana de identificação primária, processo pelo qual o eu fixa-se através da identificação à imagem do semelhante. Podemos

[...] compreender o estágio do espelho como uma identificação [...] a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem — cuja predestinação para esse efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do antigo termo *imago*. (LACAN, 1998, p. 97)

As etapas da construção da imagem acontecem da seguinte maneira: inicialmente a criança reage como se a imagem refletida no espelho fosse a imagem de outro, inclusive tentando tocar e pegar essa imagem. Na sequência, a criança entenderá que não é possível pegar essa imagem que estaria “atrás do espelho”, como um objeto. E, na última etapa, finalmente, a criança entenderá que essa imagem, o Outro, é o reflexo da sua própria imagem. Essa fase é extremamente importante para a criança, pois é justamente nesse momento que ela se reconhece como indivíduo e inicia a construção da

sua imagem e sua autoimagem. Lacan ressalta que a questão do estágio do espelho é uma identificação da criança com ela mesma:

[...] um bebê que, diante do espelho, ainda sem ter o controle da marcha ou sequer da postura ereta, mas totalmente estreitado por algum suporte humano ou artificial [...], supera [...] os entraves desse apoio, para sustentar sua postura numa posição mais ou menos inclinada e resgatar, para fixá-lo, num aspecto instantâneo da imagem. (LACAN, 1998, p. 97)

Com essa experiência, a criança consegue se reconhecer como indivíduo, possibilitando o reconhecimento do próprio corpo, das pessoas e dos objetos com os quais ela interage. Essa interação é importante, já que a criança estabelecerá a identificação do seu Eu.

O estágio do espelho é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação – e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade. (LACAN, 1998, p. 100)

Ao finalizar a fase do espelho, a criança entra no processo de individuação, fase na qual a criança assumirá suas características individuais e completará a formação do Eu, da sua imagem e sua autoimagem. Lacan entende que a formação do indivíduo e a constituição do Eu da criança exige a implicação de um outro, um outro percebido através da sua experiência com o espelho.

O processo de individuação de Jung

Para entender o processo de individuação, que complementa a fase ou estágio do espelho de Lacan, recorreremos aos conceitos desenvolvidos por Jung, que consegue explicitar de forma muito clara esse processo de autorreconhecimento, de construção da personalidade. Jung diz que: "(...) o homem só se torna um ser integrado, tranquilo, fértil e feliz quando (e só então) o seu processo de individuação está realizado, quando consciente e inconscientemente aprenderam a conviver em paz e completando-se um ao outro" (JUNG, 1964, p. 265).

Individuação significa tornar-se um ser único, na medida em que por “individualidade” entendermos nossa singularidade mais íntima, última e incomparável, significando também que nos tornamos o nosso próprio si-mesmo. Podemos, pois, traduzir “individuação” como “tornar-se si-mesmo” (Verselbstung) ou “o realizar-se do si-mesmo” (Selbstverwirklichung). (JUNG, 1963, p. 266)

De acordo com a psicologia junguiana, todo ser humano tem em si o potencial para se desenvolver e a “individuação” é o final desse processo de desenvolvimento psíquico. Tal processo é direcionado pelo inconsciente, mas o ser humano pode influenciá-lo quando consegue estabelecer um diálogo, uma conexão entre o consciente e o inconsciente. Segundo Silva,

FERNANDES, Nathalia Caroline Ribeiro e. A imagem, a autoimagem e o *self*: uma leitura do conto “O espelho”, de Guimarães Rosa, 2018, p. 450-457.

Individuação corresponde a um movimento não linear onde o centro da psique se desloca do ego para o *self* (si mesmo). Quando o ego, centro da consciência, passa a dar ouvidos aos conselhos do *self* vindos do inconsciente mais profundo, este se torna o centro da personalidade. (SILVA, 2010, p. 7)

Individuar-se é se aconselhar com o *self*, pois o *self* é o conselheiro e o ego, o idealizador. Exatamente por isso, estabelecer a conexão entre o consciente e o inconsciente é importante. Esse processo de individuação ocorre por etapas. A primeira etapa é a retirada da *persona*, que são as máscaras que carregamos. Essas máscaras são a representação que fazemos para o mundo e não necessariamente corresponde à nossa realidade, nosso verdadeiro eu. Quando essa primeira etapa ocorre de forma satisfatória, temos a desvinculação do ego e da *persona*. Surge, então, uma face desconhecida, chamada de sombra. Nessa nova face, temos os aspectos sombrios, que tentamos esconder e muitas vezes não reconhecemos em nós mesmos, pois reprimimos no inconsciente e projetamos no outro, muitas vezes. É necessário reconhecer a própria sombra para que essa etapa seja plena.

Na segunda etapa, após o reconhecimento da própria sombra, é o momento de confrontar a *anima* (para os homens) e *animus* (para mulheres), que são as características desconhecidas de cada um e que precisam ser desenvolvidas. Esses lados são a conexão com o inconsciente, por isso precisam ser reconhecidos e desenvolvidos, como uma voz interior. Após esse reconhecimento, eles se tornam conscientes quando projetados no outro, como se estivéssemos vendo em um espelho. Entretanto, há uma dificuldade significativa de entender e reconhecer que o que estamos projetando no noutro, de fato, são características nossas.

Se o indivíduo consegue reconhecer e projetar sua *anima* e o seu *animus* a fim de desenvolvê-los, ele conseguirá estabelecer o diálogo entre o ego e o *self*, ou consciente e inconsciente. Após esse confronto, o indivíduo estará bem próximo do que é chamado na teoria junguiana de “experiência da totalidade”, de se tornar “si mesmo”, um ser integral e total, fazendo a integração entre consciente e inconsciente. Esse processo de “individuação” totalizado, terminado, é o que pretendemos mostrar em *O espelho*.

O Eu por trás do espelho rosiano

O conto *O espelho*, apresenta um aspecto ainda mais interessante e que o destaca entre os demais do mesmo livro: sua linguagem o afasta da tradicional linguagem oral presente nos outros vinte contos. Rosa utiliza uma linguagem mais científica, filosófica e até mesmo erudita, já que ele pretende mostrar o fascínio que a imagem do espelho exerce sobre filósofos e cientistas.

Neste conto, o narrador, autodiegético, que não se autodenomina, relata para um possível leitor, chamado de “senhor”, sua experiência diante de um espelho. Ele começa questionando ao leitor

FERNANDES, Nathalia Caroline Ribeiro e. A imagem, a autoimagem e o *self*: uma leitura do conto “O espelho”, de Guimarães Rosa, 2018, p. 450-457.

“que sabe e estuda” se ele sabe o que realmente é um espelho, não no campo da ótica e física, mas no campo da transcendência. A seguir, o narrador busca no espelho o seu verdadeiro eu, “o eu por trás de mim” e, nessa busca, ele se depara com uma situação curiosa e insólita, na qual ele se enxerga como uma figura monstruosa e até grotesca, ao se ver refletido num jogo de espelhos produzido por dois espelhos opostos em um lavatório.

Foi num lavatório de edifício público, por acaso. Eu era moço, comigo contente, vaidoso. Descuidado, avistei... Explico-lhe: dois espelhos – um de parede, o outro de porta lateral, aberta em ângulo propício – faziam jogo. E o que enxerguei, por instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era – logo descobri... era eu mesmo! (ROSA, 2009, p. 67)

A imagem refletida gera repulsa e nojo no narrador, que, a princípio, não se reconhece naquela figura monstruosa e feia. Esse reflexo pode ser considerado a sua sombra, o “eu” que repudiamos e inconscientemente reprimimos. Após esse acontecimento, o narrador se direciona em busca do seu eu, através dos espelhos, segundo: “comecei a procurar-me – ao eu por detrás de mim – à tona dos espelhos”. Esse “eu” precisa ser encontrado por meio de seu reflexo e ele inicia um estudo de todos os tipos de espelhos e suas variações de reflexos. O narrador diz que passa meses fazendo essa pesquisa, inclusive desenvolvendo técnicas de se olhar nos espelhos e ver diferentes imagens refletidas. Essas técnicas e procedimentos desenvolvidos pelo narrador são a fase de reconhecimento da própria sombra e confronto com sua *persona*, a máscara.

O espelho não segue a linearidade de uma narrativa típica do gênero conto. Como o próprio narrador intitula, é uma experiência vivenciada por ele. Seguindo como se fosse uma conversa com seu interlocutor, o leitor, o narrador desenvolve e narra sua busca por diferentes imagens refletidas por diversos espelhos objetivando encontrar seu verdadeiro eu. Entretanto, em determinado momento, ele resolve parar de se olhar nos espelhos e fica longo tempo sem fazer isso. Um dia, quando volta a se olhar, depara-se com um esboço do seu rosto, um quase rosto. É nesse momento que ele se sente tranquilo e convida o seu interlocutor a refletir sobre, de fato, o que é a vida. Ele relata ao leitor que, através da sua experiência, provou que é possível ver outras pessoas, objetos e até mesmo animais em sua própria imagem refletida no espelho. Esse objeto serve como instrumento de análise e busca do eu, pois, através de suas experiências, o narrador vai se despojando de máscaras, que são as aparências, as imagens construídas ao longo da vida, até encontrar uma nova imagem, um novo rosto. Essa etapa, de visualização de um novo rosto, é a etapa dolorosa de despir-se da máscara e, enfim, encontrar com o “eu” e finalizar o processo de “individualização”.

Percebemos que, no conto de Rosa, o narrador faz o relato do processo de retirada da máscara, a *persona* junguiana, pelo próprio indivíduo, exercendo sua vontade de despojar-se de qualquer rosto

FERNANDES, Nathalia Caroline Ribeiro e. A imagem, a autoimagem e o *self*: uma leitura do conto “O espelho”, de Guimarães Rosa, 2018, p. 450-457.

que não fosse o seu. O apagamento ou desaparecimento do rosto no espelho é visto como um amadurecimento e reconhecimento das próprias fragilidades e instauração do consciente. Após a retirada de toda a máscara, o ego e o consciente conseguem se conectar e estabelecer uma comunicação benéfica para o indivíduo. Alguns anos mais tarde, o narrador consegue usufruir desses benefícios:

O espelho mostrou-me. Ouça. Por um certo tempo, nada enxerguei. Só então, só depois: o tênue começo de um quanto como uma luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação, radiância. Seu mínimo ondear comovia-me, ou já estaria contido em minha emoção? Que luzinha, aquela, que de mim se emitia, para deter-se acolá, refletida, surpresa? (ROSA, 2009, p. 71)

Após a leitura desse trecho, percebemos que o narrador se sente livre: o ego encontrou o *self*, completando, assim, o processo de individuação. Para que esse processo ocorresse foi necessário que a *anima* e o ego se confrontassem e se integrassem. É a metáfora da totalidade do processo de individuação:

Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto – quase delineado, apenas – mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... (ROSA, 2009, p. 72)

A experiência de totalidade foi percebida e experimentada pelo narrador de forma plena e satisfatória. Ele encerra a narrativa da sua experiência fazendo ao leitor uma pergunta retórica: “Você chegou a existir?... Sim?”, mostrando que, enfim, ele experimentou a completude e encontrou seu “eu”.

Conclusão

Esperamos ter alcançado o objetivo proposto neste artigo que era demonstrar a formação da imagem, da autoimagem e do *self* na formação do indivíduo, por meio da personagem principal e narrador do conto “O espelho”, publicado no livro *Primeiras Estórias* de João Guimarães Rosa. Procuramos expor de forma objetiva e didática os conceitos desenvolvidos por Jung quanto à formação do “eu”, da individuação e autorreconhecimento.

Apresentamos os indícios dessa formação no conto citado anteriormente, mostrando que essa leitura é possível. Além disso, oferecemos de forma sucinta a teoria lacaniana referente à fase ou estágio do espelho, na qual ocorre o processo de formação da individualidade e criação da própria personalidade, por meio de espelho metafórico. Direcionamos e explicitamos a teoria somente para o que nos era útil, sem prolongar além do necessário.

Utilizamos também como referencial teórico os conceitos junguianos para demonstrar os processos de individuação e de completude do processo de reconhecimento de si mesmo e formação do

que Jung chama de *self*. Esses conceitos também foram utilizados de forma sucinta para somente situar o leitor na teoria utilizada para análise de “O espelho”.

Portanto, compreendemos que é possível estabelecer uma relação entre o conto analisado, já que, através do espelho, é realizada a busca da materialização do ser, a materialização do processo de individuação, uma busca feita metaforicamente pelo narrador personagem de “O espelho” e que ele consegue finalizar. Esse processo de individuação começa na infância, entre seis e dezoito meses, conforme Lacan, e é concluída já na fase adulta, com a conscientização do processo pelo indivíduo.

Com relação à estética da recepção, entendemos que utilizamos os conceitos dessa abordagem ao fazer uma análise psicanalítica, que é a lacuna que encontramos, como leitor, ser possível preencher. Acreditamos que, como terceiro elemento do discurso, preenchemos os espaços deixados pelo autor no texto, que é o nosso principal material de análise. Deixamos evidente que existem outras possibilidades de leitura, abordagens e análise para o conto trabalhado, entretanto, esse viés, essa ótica, é a que escolhemos, pois foi a mais possível sob nosso ponto de vista.

Referências

BONNICI, T; ZOLIN, L. *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2005.

JUNG, C. G. *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

LACAN, J. O estágio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica (1949). In: _____. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. (Campo Freudiano no Brasil).

RIVERA, T. *Guimarães Rosa e a Psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.

ROSA, J. G. O Espelho. In: _____. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

SILVA, T. V. Z. *De espelho a espelho; Machado e Rosa*. Juiz de Fora: UFJF, 2010. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/de_espelho_a_espelho.pdf>. Acesso em: 03 ago. 2018.

A ESTÉTICA DA FOME NO FILME *VIDAS SECAS*

Autora: Nathally Angélica Przybycien (UNIANDRADE)

Orientadora: Prof. Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

RESUMO: O Cinema Novo reuniu ao longo dos anos vários nomes do cinema nacional, cujas produções de acordo com Paulo Emílio Sales Gomes (2001) foram responsáveis por quase todas as narrativas cinematográficas nacionais importantes que surgiram posteriormente. Opondo-se ao cinema clássico e meramente industrial europeu, essa vertente cinematográfica operava com baixos custos de produção e preocupava-se em debater temas políticos e de ciência social, visando à reflexão de problemas vigentes como a fome, a miséria e a insalubridade. A presente pesquisa teve como objetivo analisar o filme *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos (1963), narrativa cinematográfica que tem grande destaque no Cinema Novo, explorando a forma como a estética da fome é expressa no filme, levando em consideração elementos visuais e técnicos empregados, e efeitos obtidos por meio do posicionamento das câmeras na produção do filme. As concepções apresentadas por Jeniffer Van Sijl (2017) em sua obra *Narrativa cinematográfica: Contando histórias com imagem em movimento*, serviram como ponto de partida para analisar os elementos da estética da fome no filme *Vidas secas*.

Palavras-chave: *Vidas secas*; Nelson Pereira dos Santos; Cinema Novo; Estética da fome.

Introdução

No final da década de 1950, o cinema brasileiro presenciou a mais nova manifestação do modernismo, o chamado Cinema Novo. Opondo-se ao cinema clássico e meramente industrial europeu, essa vertente cinematográfica operava com baixos custos de produção e preocupava-se em debater temas políticos e de ciência social, visando à reflexão de problemas vigentes como a fome, a miséria, a insalubridade, entre tantos outros assuntos que até então não eram representados com tamanho realismo pelos cineastas brasileiros contemporâneos à época.

Como recurso de reafirmação dos propósitos do Cinema Novo e como forma de justificativa da estética e recursos empregados pelos cineastas do movimento, Glauber Rocha (1965) publica em julho de 1965, na *Revista Civilização Brasileira*/Rio de Janeiro, um manifesto desta vertente cinematográfica com o seguinte título: *Eztetyka da fome*. Nesse manifesto, Rocha caracteriza como “estética da fome” algumas produções feitas nesse período e salienta a característica mais importante dessas criações: “(...) nossa originalidade é a nossa fome” (1965, p. 02). Ao fazer tal afirmação, o autor destaca um dos principais elementos dessa vertente cinematográfica que é a limitação de recursos estéticos e linguísticos, os quais fazem da própria escassez um elemento constituinte da obra.

O Cinema Novo reuniu ao longo dos anos vários nomes do cinema nacional, cujas produções, de acordo com Paulo Emílio Sales Gomes (2001, p. 82), foram responsáveis por quase todas as narrativas cinematográficas nacionais importantes que surgiram posteriormente. Segundo Ismail Xavier (2001, p. 27), o Cinema Novo alcança seu auge no período de 1963 a 1964, — data anterior ao

golpe militar — com a produção da “trilogia do sertão do nordeste”: *Deus e o diabo na terra do sol*, *Os fuzis* e *Vidas secas*.

O objetivo da presente pesquisa é analisar o filme *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos (1963), narrativa cinematográfica que tem grande destaque no Cinema Novo, explorando a forma como a estética da fome é expressa no filme, levando em consideração os elementos visuais e técnicos empregados. Atualmente, o filme *Vidas secas* ocupa o terceiro lugar no ranking dos 100 melhores filmes brasileiros, segunda a Associação Brasileira de Críticos de Cinema (abraccine)⁹⁶. O filme também foi indicado ao Palma de Ouro no Festival de Cannes de 1964 e recebeu o prêmio de melhor filme pelo Office Catholique International Du Cinéma – OCIC⁹⁷.

O meio acadêmico já conta com algumas pesquisas sobre a adaptação fílmica do romance *Vidas secas* e suas relações com o Cinema Novo e a estética da fome, contudo, por meio de perspectivas diferentes das que serão abordadas neste artigo. Destacam-se entre os estudos já realizados a dissertação de Mestrado de Maria Bevenuta Sales de Andrade, intitulada *A transposição da aridez em Vidas secas: do livro ao filme* e o artigo *A estética da seca: a transcrição cinematográfica de Vidas secas*, de Rodrigo Inácio Freitas. Além desses, Ella Shohat e Robert Stam também exploram de forma breve, em seu livro *Crítica da imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e representação*, a estética da fome no filme *Vidas Secas*, contrastando a adaptação do romance de Graciliano Ramos com produções cinematográficas do primeiro mundo.

Respaldam essa pesquisa os teóricos Robert Stam (2006) e Linda Hutcheon (2013) no que diz respeito ao processo de adaptação de *Vidas secas*. Para Stam “A adaptação (...) molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos” (STAM, 2006, p. 26), ou seja, segundo o autor, o processo de adaptação traz um ressignificar ao texto fonte. Hutcheon reafirma essa perspectiva quando alega que a adaptação é um processo de criação, no qual o artista faz uma “(re-) interpretação” da obra de origem (HUTCHEON, 2013, p. 29).

Além desses teóricos, Ismail Xavier e suas obras *Cinema brasileiro moderno* (2001) e *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (1983) fundamenta essa pesquisa no que diz respeito ao Cinema Novo e a estética da fome. De acordo com Xavier, o grande desafio da criação do Cinema Novo

(...) era de buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social. Tal busca se traduziu na “estética da fome”, na qual a

⁹⁶Informação disponível em <<https://abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/>>. Acesso em: 02 jun.2018.

⁹⁷ Informação disponível em < <http://graciliano.com.br/site/1963/08/filme-vidas-secas-1963-nelson-pereira-dos-santos/>>. Acesso em: 02 jun. 2018.

escassez de recursos técnicos se transformou em força expressiva e o cineasta encontrou a linguagem em sintonia com seus temas. (XAVIER, 2001, p. 57)

A obra *Narrativa cinematográfica. Contando histórias com imagens em movimento* (2017), de Jeniffer Van Sijll, auxilia-nos nesta pesquisa no que diz respeito à análise dos recursos empregados por Nelson Pereira dos Santos na adaptação de *Vidas secas* para o cinema. Nesta obra, Sijll discute diversas técnicas cinematográficas que não recorrem ao diálogo, intituladas pela teórica como técnicas “não dialogais”. Segundo a autora, “existem centenas de maneiras de transmitir ideias nos filmes; o diálogo é só uma delas” (VAN SIJLL, 2017, p. 13). O filme *Vidas secas* utiliza inúmeras técnicas não dialogais, tendo em vista, que Nelson Pereira dos Santos manteve na adaptação desse clássico uma das principais características criadas por Graciliano Ramos para caracterizar seus personagens, a quase ausência de diálogos. Deste modo, partindo dos conceitos apresentados por Sijll, propomos analisar elementos determinantes desta obra como: cores, ambiente e resultados obtidos por meio do posicionamento das câmeras. Outros elementos como efeitos sonoros, figurinos e escasso número de diálogos não serão analisados nesse primeiro momento devido ao prazo exíguo para a realização deste trabalho.

A estética da fome em *Vidas secas*: a ambientação em preto e branco

Ao adaptar o romance de Graciliano Ramos, Nelson Pereira dos Santos buscou não somente atualizar a um novo contexto esse clássico da literatura brasileira, como também intervir em uma questão, que de acordo com Ismail Xavier, permeava a produção e a crítica de cinema no Brasil: a identidade do cinema nacional (2001, p. 57).

De acordo com Linda Hutcheon, “Uma adaptação pode ser claramente utilizada para realizar uma crítica social ou cultural mais ampla (...)” (HUTCHEON, 2013, p. 135). Desta forma, podemos verificar que ao trazer o filme *Vidas secas* às telas do cinema, o diretor Nelson Pereira dos Santos mostra ao público uma realidade social da década de 60 ainda presente nos dias de hoje. Vejamos abaixo a declaração do diretor sobre o contexto de criação e escolha da obra de Graciliano Ramos como objeto de adaptação:

Naquele tempo, grandes discussões sobre o problema da reforma agrária estavam acontecendo no Brasil, e muitos grupos e setores da economia estavam participando. Senti que o filme também deveria participar no debate nacional, e que minha contribuição poderia ser a de um cineasta que rejeita uma visão sentimental. Entre os escritores nordestinos, Graciliano Ramos é o mais representativo, o que expressa a visão mais consistente da região, particularmente em *Vidas secas*. O que o livro diz sobre o Nordeste em 1938 ainda é válido até hoje. (SANTOS, citado em PELLEGRINI *et al*, 2003, p.45)

A partir da declaração do autor, podemos notar a necessidade existente na época de se produzir uma obra que tivesse caráter transformador, que pudesse despertar nos expectadores o senso crítico e social, fundar uma visão política consciente da realidade sócio cultural brasileira.

Diante dessa necessidade, *Vidas secas* foi construído a partir da perspectiva da estética da fome, em que, segundo Xavier (2001), a escassez de recursos foi transformada em “(...) força expressiva e o cinema encontrou a linguagem capaz de elaborar com força dramática os seus temas sociais (...)” (XAVIER, 2001, p. 27). Partindo da escassez constituinte dessa vertente estética do Cinema Novo, iniciaremos nossa análise refletindo sobre a cor empregada no filme e o ambiente em que foram realizadas as filmagens.

Uma das primeiras impressões com as quais o espectador se depara ao começar assistir ao longa metragem *Vidas secas* é que o filme foi gravado nas cores preto e branco. Apesar da cinematografia brasileira já haver iniciado suas produções em cores dez anos antes da exibição de *Vidas secas* (1963), com o filme *Destino em apuros* (1953), os cineastas vinculados ao Cinema Novo optaram por seguir outro viés, ou seja, como um filme em cores tinha um custo muito alto para a época e os recursos financeiros disponíveis eram baixos, os artistas tiveram que seguir suas produções por meios mais econômicos, dessa forma fizeram da escassez um constituinte de sua obra.

As cores preto e branco dão ao ambiente narrativo um aspecto menos vivaz. De acordo com Van Sijll (2017, p. 294) “A natureza pode ser vista como um santuário ou como uma fonte de destruição”, ou seja, no caso de *Vidas secas* essa afirmação é válida, tendo em vista que o sertão nordestino absorve as energias da família de Fabiano. A cada passo dado surge à dúvida da chegada ao lugar almejado. Além disso, ao longo da narrativa podemos perceber que a família apenas sobrevive a seu meio, os personagens sentem fome, sede e exaustão na maior parte do tempo, como podemos observar na imagem abaixo, em que o menino mais velho cai ao chão exaurido pelo cansaço da caminhada.



Figura 2 - O Menino mais velho

Fonte: Filme *Vidas secas* (1963)

Outra característica do filme de Nelson Pereira dos Santos que pode ser associada às perspectivas teóricas de Jeniffer Van Sijll (2017) é o uso do ambiente natural como elemento metafórico. Segundo a autora, uma metáfora pode ser criada a partir de qualquer elemento e a natureza é uma das fontes mais poderosas para essa criação devido a sua força e imprevisibilidade (VAN SIJLL, 2017, p. 294-295). Partindo desse pressuposto, o ambiente natural representado em *Vidas secas* pode ser interpretado como um elemento metafórico para a vida dos personagens, pois esse ambiente seco e agreste em que eles vivem pode ser visto também como parte de seu mundo interior, como veremos em seguida.

O vaqueiro Fabiano, Sinha Vitória, o Menino mais velho, o Menino mais novo e a cachorra Baleia formam a família de retirantes do filme *Vidas secas*. No decorrer da narrativa, é possível notar as dificuldades às quais os personagens são postos à prova. Eles não apenas enfrentam a fome, a sede e a insalubridade, mas carregam também em seus ombros o peso da exclusão social, da pobreza e do abandono, comunicando-se majoritariamente por meio de gestos e incongruências, reflexo da falta de escolaridade e de seu isolamento. Ao irem à cidade festejar, os retirantes não se sentem pertencentes àquele meio social, as roupas que usam não os deixam confortáveis e as pessoas os assustam. Fabiano e Sinha Vitória envergonham-se ao encostarem suas cabeças em sinal felicidade, único momento em que o casal demonstra afeto um pelo outro; os meninos têm como única amiga a cachorra Baleia, que todos consideram como uma pessoa da família. Essas características e tantas outras reveladas ao longo do enredo, demonstram em suas entrelinhas aspectos intrínsecos aos protagonistas do romance que podem ser interpretados como uma forma em que meio externo — ambiente e sociedade — influencia o interior dessas personagens.

O fluxo da consciência no filme *Vidas secas* também é um recurso utilizado por Nelson Pereira dos Santos para representar o interior de seus personagens. Por meio dele, Sinha Vitoria e Fabiano revelam seus pensamentos por mais de um minuto na cena que pode ser observada nas imagens 2 e 3. Nessas imagens, podemos observar um elemento que auxilia para que a cena tenha o impacto desejado: a iluminação.

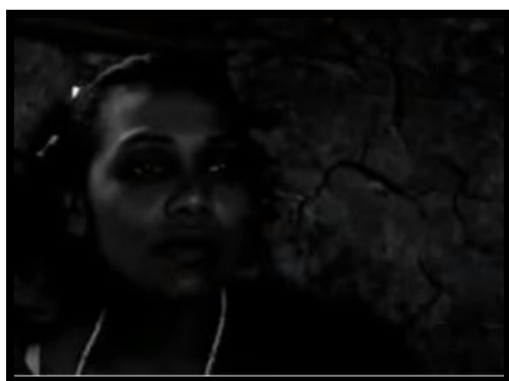


Figura 3- Sinha Vitória



Figura 4 – Fabiano

Fonte: Filme *Vidas secas* (1963)

A iluminação utilizada na cena é o que Van Sijll (2017) denomina de “Iluminação de Rembrandt” — claro-escuro —, ou seja, quando se constrói contrastes entre claro e escuro. De acordo com a autora, “(...) essa técnica é capaz de conseguir um nível maior de dramaticidade ou um realismo maior” (VAN SIJLL, 2017, p. 238). Ao observar as imagens 2 e 3, podemos notar que apenas a face dos personagens recebe pequenas quantidades de luz, enquanto o cenário a seu redor é completamente escuro. O uso dessa técnica claro e escuro faz com que o fluxo de consciência empregado na cena tenha maior verossimilhança.

O curta metragem *Como se morre no cinema*, dirigido por Luelane Loiola Corrêa (2002), também demonstra alguns aspectos importantes sobre iluminação que auxiliam nesse trabalho. A obra retoma alguns pontos do filme *Vidas secas*, apresentando algumas fotos dos bastidores do filme e relatando, por meio de declarações de Nelson Pereira dos Santos, os episódios da filmagem da narrativa, ao mesmo tempo em que o papagaio do filme ficcionaliza sobre sua morte e a da cachorra Baleia. De acordo com relatos do diretor, o processo de filmagem da morte de Baleia foi muito difícil de ser realizado, pois as filmagens com a cachorra demoravam muito tempo. Desta forma, o artista nos explica que a equipe organizava as cenas da morte de Baleia sempre no mesmo horário, assim, apesar de serem feitas em dias diferentes, o sol estava posicionado no mesmo lugar do dia anterior e dessa forma a iluminação era a mesma, não sendo perceptível ao expectador notar a diferença entre as várias gravações realizadas⁹⁸.

⁹⁸ Declaração feita por Nelson Pereira dos Santos no curta metragem *Como se morre no cinema*.

A estética da fome em *Vidas secas*: posicionamento das câmeras

Transmitir para o cinema a realidade das pessoas que vivem no sertão nordestino não é um objetivo fácil. Para que tal intuito fosse realizado e a verossimilhança alcançada, a equipe de produção do filme *Vidas secas* teve que valer-se de técnicas específicas de filmagem. Neste item, serão analisados de forma breve o posicionamento das câmeras durante a filmagem do longa metragem de Nelson Pereira dos Santos, partindo das concepções apresentadas por Jeniffer Van Sijll (2017).

Inicialmente, abordaremos o plano *Plongê*, que de acordo com Sijll ocorre “(...) quando a câmera é colocada acima do objeto com as lentes apontadas para baixo. Isso faz com que o objeto pareça menor e vulnerável” (2017, p. 198). Esse elemento pode ser observado na sequência das imagens 4 e 5, cena do filme que retrata o momento em que Fabiano é agredido fisicamente pelos soldados. É possível perceber o medo e o sofrimento refletido na expressão facial do personagem. A câmera posicionada acima e as lentes viradas para baixo auxiliam para que Fabiano seja visto de forma inferiorizada em relação a seus agressores, caracterizando a cena como uma representação da opressão do governo em relação a sociedade.



Figura 4 – Fabiano sendo agredido Figura 5– Fabiano após a agressão

Fonte: Filme *Vidas secas* (1963)

Em contrapartida, o plano *Contraplongê* é utilizado para representar algo que tem força de dominar, que demonstra poder e magnitude. Para isso a câmera é posicionada abaixo do objeto e as lentes são apontadas para cima (Van Sijll, 2017, p. 200). É o que ocorre nas imagens 6 e 7, em que Fabiano é fitado pelo Menino mais novo e a câmera é posicionada na altura da dos ombros criança. O Menino mais novo sonha em ser forte e domar cavalos assim como o pai, Fabiano é visto dessa forma como alguém adorado e admirado, um exemplo a ser seguido.



Figura 6 e 7 – Fabiano visto pela perspectiva do Menino mais novo

Fonte: Filme *Vidas secas* (1963)

O elemento do ponto de vista também foi utilizado com louvor no filme *Vidas secas*. Em vários momentos da narrativa cinematográfica a câmera é posicionada de forma que represente o ponto de vista do ator. Para isso, “A lente da câmera é colocada no nível dos olhos do personagem cujo ponto de vista estamos vendo. Dessa forma, vemos o que o personagem vê” (Van Sijll, 2017, p. 194).

É o que podemos observar na sequência de imagens abaixo, em que o Menino mais velho reflete sobre a concepção do que seria inferno.



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13

Figuras 8 a 13 – Menino mais velho: reflexões sobre o inferno

Fonte: Filme *Vidas secas* (1963)

Nessas imagens que formam uma sequência, é possível perceber a forma como as câmeras mostram o real capturado pelos olhos do personagem. De acordo com Van Sijll (2017, p. 194), ver pelos olhos do personagem faz com que tenhamos mais intimidade com os mesmos. Além disso, na cena descrita acima, podemos inferir que o Menino mais velho não estava apenas refletindo sobre o significado da palavra inferno e suas características, mas também poderia estar comparando o inferno com o lugar onde habita.

Ao observar as imagens 8 e 9 e recorrermos ao filme, podemos notar que no momento em que o Menino mais velho olha para os bois e para a paisagem seca que o cerca, o personagem pronuncia a palavra “inferno” pela primeira vez. Em seguida, nas imagens 10 e 11, ao olhar para o alto e ver o céu limpo, sem nenhuma nuvem e os galhos de árvore sem folhas e completamente secos, ele pronuncia a frase “lugar ruim”, utilizada na cena anterior com a mãe para caracterizar o que seria o inferno. Já nas imagens 12 e 13, ao olhar para casa e ver sua mãe na janela, ele diz a palavra “condenado”, também utilizada anteriormente pela mãe para caracterizar as pessoas que iam para o inferno. Desta forma, podemos ler essa cena como uma metáfora, em que o personagem utiliza a palavra inferno e as características que foram atribuídas a essa palavra, para caracterizar o ambiente onde vive com sua família, sendo todos condenados a viver naquele lugar ruim.

O efeito de câmera na mão também vai de encontro à estética da fome no filme *Vidas secas*. De acordo com Van Sijll (2017, p. 226), a câmera na mão transmite a ideia de instabilidade, exatamente o que acontece no filme, tendo em vista que a família de Fabiano está em retirada para um lugar menos castigado pela seca, como podemos observar na imagem abaixo:



Figura 15– Retirantes

Fonte: Filme *Vidas secas* (1963)

Nessa imagem, notamos que o cinegrafista está logo atrás dos personagens do filme. O efeito do manuseio da câmera e do caminhar com ela, faz com que tenhamos a impressão de estar caminhando junto com os personagens do enredo, o que, conseqüentemente, aproxima o espectador do universo retratado, tendo em vista que é possível notar a leve movimentação da câmera na mão do cinegrafista ao se movimentar, dando o efeito de real. Além disso, a instabilidade faz parte da vida desses personagens, pois eles lutam diariamente para encontrar a estabilidade tão sonhada, o que não é alcançado até o final da narrativa, pois eles continuam sua busca por um lugar menos castigado pela seca.

Considerações finais

A partir do estudo realizado, foi possível notar como alguns elementos cinematográficos enriqueceram a produção do filme *Vidas secas*, concretizando em sua produção a estética da fome, vertente cinematográfica que caracteriza a mais nova vertente do Cinema Brasileiro moderno dos anos 1960, o Cinema Novo.

Como já abordado, o Cinema Novo mantinha-se com poucos recursos e operava com baixos custos de produção. Dessa forma, os cineastas desse movimento fizeram com que escassez fosse um elemento enriquecedor de suas obras. *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, é um dos filmes mais representativos desse movimento, trazendo a tona um pouco realidade das pessoas que moram no nordeste brasileiro e as dificuldades por elas enfrentadas.

Na presente pesquisa, foi discutido a importância da cor – preto e branco – na recriação da ambientação no filme. A cor dá a narrativa um aspecto menos vivaz e o ambiente em que vive a família de retirantes pode ser visto como uma metáfora para o interior desses personagens, ou seja, o momento

em que o meio externo — ambiente e sociedade — age no interior de cada uma das pessoas representadas.

O posicionamento das câmeras também contribui para uma leitura mais abrangente sobre a vida e a condição social dessa família, tendo em vista que esse recurso nos auxilia a revelar a opressão social, a vulnerabilidade, o desconhecimento, o abandono social, entre tantos outros problemas e situações que podem ser evidenciados a partir dessa perspectiva.

Sendo assim, este estudo evidencia alguns aspectos relacionados à estética da fome e aponta como alguns recursos considerados simples e de custos reduzidos não impedem que uma obra se torne uma das mais importantes e significativas do movimento do qual faz parte. O Cinema Novo mostrou ao mundo que é possível fazer muito com pouco e comprovou que essa “fome” com a qual operam pode ser sim um fator de originalidade.

Referências:

ANDRADE, M. B. S. de. *A transposição da aridez em vidas secas: do livro ao filme*. Dissertação de Mestrado. UFPA, João Pessoa, 2011. Disponível em: <<http://tede.biblioteca.ufpb.br/bitstream/tede/6321/1/arquivototal.pdf>>. Acesso em: 02 abr. 2018.

Como se morre no cinema (2002) Papagaio de *Vidas secas*. Canal LucasXmen96, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RdyQw0olo5g>>. Acesso em: 02 abr. 2018.

FREITAS, R. I. A estética da seca: a transcrição cinematográfica de *Vidas secas*. UNIOESTE, Cascavel, 2017. Disponível em: <<http://www.seminariolhm.com.br/2018/simposios/07/simp07art02.pdf>>. Acesso em: 01 de jun. 2018.

GOMES, P. E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. 2ª ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

PELLEGRINI, T. et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

ROCHA, G. Eztetyka da fome. Disponível em: <<https://hambrecine.files.wordpress.com/2013/09/eztetyka-da-fome.pdf>>. Acesso em: 01 jun. 2018.

SHOAT, E.; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e representação*. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naity, 2006.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Film Beyond Boundaries. Florianópolis. Editora da UFSC, n. 51, p. 19-53, jul./ dez., 2006.

VIDAS Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Luiz Carlos Barreto. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Luiz Barreto Produções Cinematográficas, Sino Filmes, 1963, 1 DVD.

XAVIER, I. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

O SATÃ HEROICO NAS ILUSTRAÇÕES DE WILLIAM BLAKE PARA O *PARAÍSO PERDIDO*

Autora: Patrícia Ribeiro Dantas de Melo e Bertin (UNESPAR - EMBAP)

Orientador: Prof. Dr. Fabricio Vaz Nunes (UNESPAR - EMBAP)

RESUMO: Publicado pela primeira vez em 1667, o *Paraíso Perdido*, poema épico de John Milton, narra a história da queda de Satã e a perda do Paraíso por Adão e Eva e se tornaria um dos grandes clássicos da literatura inglesa, tendo sido ilustrado por numerosos artistas ao longo do tempo. Entre 1807 e 1808, William Blake (1757-1827), poeta, gravador e pintor, produziu duas séries de ilustrações para o poema de Milton, cuja peculiaridade reside na sua representação de Satã, apresentado de forma humanizada, quase sempre inalterada e com características heroicas. A interpretação de Blake diferencia-se, assim, tanto de ilustrações anteriores – como de John Baptist Medina e Henry Aldrich, de 1688, que estabeleceram os padrões da representação do Satã do *Paraíso Perdido* – quanto posteriores, como as criadas pelo célebre ilustrador francês Gustave Doré, publicadas em 1866. Este trabalho propõe uma análise das representações de Satã nas ilustrações de William Blake, comparando-as com imagens da edição de 1688 e de Gustave Doré, buscando evidenciar, assim, a singularidade da interpretação de Blake e as relações intermidiáticas que as imagens estabelecem com a obra de Milton e o conceito de *mal* presente na obra literária do ilustrador.

Palavras-chave: Ilustração; William Blake (1757-1827); Satã; *Paraíso Perdido*.

O *Paraíso Perdido* é um poema épico escrito pelo poeta inglês John Milton, publicado originalmente em 1667. O poema, dividido em 12 livros em 1674, tem como tema primordial a queda de Satã após insurgir-se contra Deus, assim como a queda de Adão e Eva, expulsos do Paraíso após cederem à tentação do Diabo e comerem o fruto proibido.

Esse poema gerou diversas interpretações imagéticas, como as que serão objeto do presente estudo comparativo: as ilustrações da edição de 1688, feita pelos artistas Bernard Lens, John Baptist Medina e Henry Aldrich; as duas séries de 12 aquarelas feitas em 1807/1808 pelo poeta, gravador e pintor inglês William Blake; e a série de 50 gravuras produzidas por Gustave Doré em 1866. Neste trabalho, foram tomados alguns exemplos destas três séries de ilustrações, com o objetivo de evidenciar as diferenças e semelhanças entre as diferentes interpretações imagéticas. Fala-se em interpretação porque a ilustração literária gera uma relação intermidiática em que a imagem é produzida a partir do texto; não, porém, como uma tradução, mas sim como uma transposição, ou seja, uma interpretação na qual o ilustrador seleciona momentos da obra para representá-los de acordo com suas referências.

Segundo Irina Rajeswky (2012, p. 23) a ilustração literária estaria inserida em três subcategorias por ela propostas: a transposição do texto para uma imagem; a combinação de mídias:

quando o livro surge com o texto e a imagem; e a referência que a imagem faz com o texto e com outras mídias. O professor Joseph H. Schwarcz, citado por Nikolajevna e Scott (2011, p. 23), por sua vez, coloca que dentre as várias modalidades de relações entre o texto e a imagem, a mais rica é a de *contraponto*, noção que permite compreender aproximações e afastamentos entre a obra literária e a obra criada pelo ilustrador, incluindo assim os casos em que a ilustração traz uma interpretação diferente do texto que pode, inclusive, ser contrária à intenção original do autor literário. Essas questões relativas à transposição, referência a outras mídias e relação de contraponto podem ser verificadas nas ilustrações de Blake para o *Paraíso Perdido*, quando analisada a representação singular que ele faz do personagem de Satã, em comparação com as representações produzidas por Doré e as ilustrações da edição de 1688, análise que é enriquecida pela referência a outras obras (especialmente literárias) do ilustrador.

Blake, como já mencionado, além de gravador era poeta e produzia poemas iluminados, ou seja, poemas que eram impressos a partir de matrizes de metal em que o texto e a imagem conviviam de forma análoga aos manuscritos medievais, com sua associação muitas vezes íntima e direta entre a escrita e a iluminura. Através da associação entre o texto e a imagem, Blake expressava as suas visões políticas e sociais. Munido de uma iconografia e ideologia próprias, ele acabava por trazer referências de seus trabalhos ao produzir ilustrações para obras de outros artistas, como é o caso de sua representação do Satã para o poema de Milton.

O destaque a esse personagem se justifica porque na narrativa de Milton, Satã se sobressai por ser a figura mais complexa e rica, cheia de ambiguidades, contradições e características humanas, com as quais o leitor pode se identificar (KNIRK, 2013, p. 127). Ele inicia o texto como anjo caído, com emoções de remorso, empatia e orgulho, e ao longo do texto sofre uma degradação de caráter confirmando-se no mal.

Ao longo de *Paradise Lost*, Satã é exposto como um anjo vaidoso, incapaz verdadeiramente de frustrar os desígnios divinos, e cujas ações são toleradas por Deus somente para serem punidas quando bem lhe aprouver [...]. Satã é progressivamente degradado [...], ou (o que seria mais ao gosto de Milton) se degrada a si mesmo (FERNANDES, 2012, p.129).

As ilustrações das séries tanto de Gustave Doré, quanto da edição de 1688 representam fisicamente a degradação moral de Satã ocorrida no livro pela incorporação gradativa de elementos típicos das representações góticas do diabo, como “[...] chifres, cascos, cauda, orelhas pontudas, asas com espigões” (DUNBAR, 1980, p. 40 [T.L.])⁹⁹.

⁹⁹ “[...] Horns, hooves, tail, pointed ears, spiked wings.” No corpo do texto, em tradução livre da autora, doravante indicada por [T.L.].

Nas representações realizadas antes da interpretação visual de Blake, “[...] Satã era geralmente representado de três formas: como monstro demoníaco, como a serpente, ou como outra forma híbrida.

Raramente era visto semelhante a um humano ou anjo”¹⁰⁰ (KNIRK, 2013, p. 129 [T.L.]).

As primeiras imagens dessas três séries mencionadas (Figs. 1, 2 e 3) referem-se ao Livro I e representam esse momento do texto em que Satã, como uma figura imponente, conclama seu exército de anjos caídos. Também evidenciam elementos mencionados no texto, como o clima inóspito do inferno e o sofrimento dos anjos caídos. Todas ilustram o seguinte trecho da obra:

Contudo persistia, e na praia
Desse fervente mar chamou seus anjos,
Legiões em transe, bastos como folhas
De outono que percorrem cursos de água
[...]
Cobriam a maré, e rebaixados
Sob o assombro de tão dura mudança.
Chamou num grito e o fundo infernal
Ressouu. (MILTON, 2016, p. 57)



Figura 1: *Satan rousing the rebel angels*, Henry Aldrich, 1688.

Tanto as ilustrações da edição de 1688 quanto às de Doré, de 1866, representam Satã como um homem, com asas de anjo e vestido com uma armadura clássica. Na Figura 1 Satã já é representado com atributos típicos das suas representações medievais, no caso chifres e orelhas pontiagudas, o que pode ser interpretado como uma intenção do ilustrador em demonstrar o início da transformação do personagem a partir da queda.



Figura 2: *They heard, and were abashed, and up they sprung*, Gustave Doré, 1866.

¹⁰⁰ “[...] Satan was generally depicted in one of three forms: a demonic monster, as the serpent, or as some other hybrid form. Rarely was Satan seen resembling a human or angel.”



Figura 3: *Satan arousing the rebel angels*, William Blake, 1808.

Já nessas primeiras imagens é possível verificar que a interpretação de Blake (Fig. 3) diverge das demais, pois ele representa Satã como um homem, sem atributos demoníacos ou angelicais, heroico e imponente. O Satã de Blake apresenta-se como uma figura ativa, de braços estendidos e com corpo musculoso que inspira vitalidade, saúde e força. A própria composição da imagem, com a figura de Satã centralizada e em escala maior que os demais anjos caídos, confere essa dimensão heroica do personagem segundo a interpretação do ilustrador. Tal representação pode gerar um estranhamento inicial levando em consideração a ideia comum de que o Diabo seria o representante do *mal*, e, por sua vez, não poderia ser um herói. (Figura 4: David, Michelangelo

Buonarrotin, 1501-1504).

Pode-se dizer que Blake não apenas representa um herói épico, mas sim um símbolo, um ideal. A representação extrapola a forma humana, mesmo que idealizada, para também expressar algo além do visual, uma ideia revolucionária, uma força que não pode ser negada e um modelo a ser seguido. A ideia de uma figura que representa um símbolo é corroborada pelo fato de que Blake possui uma mitologia própria rica em simbolismos. Essa figura será repetida por diversas vezes na série feita por Blake, preservando essas mesmas características, o que evidencia a singularidade na sua interpretação.

Blake provavelmente teve contato com as ilustrações feitas anteriormente por John Baptist Medina, Henry Aldrich e Bernard Lens, pois é perceptível essa referência na semelhança de composição entre as imagens; outra influência decisiva, que se estende por toda sua obra, é Michelangelo Buonarroti:



Para Blake, o modelo do artista “sublime”, quase um demiurgo entre céu e terra, é Michelangelo: com seu michelangelismo rigoroso, ele se opõe ao classicismo eclético, rafaelesco e correghiano, de Reynolds. Na verdade, é de Michelangelo que ele capta a profunda tendência anticlassica, isto é, o antinaturalismo e a inclinação ao simbolismo (ARGAN, 2006, p. 36).

BERTIN, Patrícia Ribeiro Dantas de Melo. O satã heroico nas ilustrações de William Blake para *O paraíso perdido*, 2018, p. 470-480.

A pose de Satã, bem como seu físico antinatural são similares à escultura de *David* (Fig. 4) feita pelo artista italiano e ao ideal de estética grega característico do Renascimento. É uma estética que permanece na atualidade e que por diversas vezes se faz presente quando são retratadas figuras heroicas nas diferentes mídias. Essa anatomia perfeita é uma forma de representar um ser superior ao humano, no caso, alguém ideal, como os heróis da própria mitologia grega ou figuras divinas.

Um exemplo da inalterabilidade da imagem de Satã nas ilustrações de Blake é a ilustração correspondente ao momento em que Satã observa Adão e Eva trocando carícias, presente no Livro IV e que faz menção ao seguinte trecho:

Falou a nossa mãe, e com olhar
De atração conjugal sem repreensão,
Com mansa submissão, meio abraçada
Tombou no nosso pai, e em parte o túrgido
Peito o seu peito achou, sob o ouro fluído
Das suas tranças soltas clandestino.
Ele da sua beldade e encantos dóceis
Cheio sorriu de amor celso, qual Júpiter
Que a Juno sorri, quando impregna as

nuvens

Que efundem flores de Maio; e atou o
lábio

Da mulher a alvos beijos. (MILTON,
2016, p. 293).



Figura 5: *Satan watching the endearments of Adam and Eve*, William

Essa ilustração traz elementos de diferentes momentos do Livro IV. Mais especificamente, é possível mencionar duas cenas mescladas como fontes textuais para a ilustração: a cena em que Satã se encanta ao ver pela primeira vez Adão e Eva e a cena em que ele, transformado em onça, vê Adão e Eva se beijando.



O texto menciona que Adão e Eva estariam sentados numa cama de rosas; também descreve a vegetação e a passagem de tempo, com a noite caindo e do sol se pondo, elementos que são incorporados na imagem e que demonstram mais um diferencial do ilustrador: sua atenção aos detalhes textuais mais discretos, que escapariam a outros ilustradores (DUNBAR, 1980, p. 37). Interessante também é pontuar

que a cobra – que envolve Satã – é reproduzida de maneira antecipada, como uma prolepse ao que ocorrerá no futuro da narrativa. Percebe-se uma certa semelhança entre a figura de Adão e de Satã, que se diferenciam apenas pelas asas e pela cobra, o que pode ser um recurso utilizado pelo artista justamente para estabelecer a diferenciação entre os personagens.

Em outra ilustração da mesma série, referente ao Livro VI, em que o anjo Rafael conta sobre a guerra no céu, Blake escolhe representar o momento em que Cristo usa suas flechas para expulsar os anjos caídos: (Figura 6, *The rout of the rebel angels*, William Blake, 1808).

Porém não avançou metade à força,
Mas restringiu o tiro a meia salva,
Pois não queria abatê-los, mas do Céu
Extirpá-los. Levantou-os, e qual fato
De cabras ou rebanho em tropel trêmulo
Levou-os fulminados, perseguidos
Com fúrias e terrores 'té às raiais
E ao muro de cristal do Céu, que abrindo,
A viseira arrolou, e extensa fenda
Destapou p'ra o abismo; a visonha
Fê-los recuar de medo, mas de trás
Pior os impeliu; precipitaram-se
Orla do Céu abaixo (MILTON, 2016, p. 467).

Novamente o personagem de Satã se mantém inalterado, no centro inferior da imagem, a qual traça uma referência à composição barroca, podendo ser dividida em duas partes: acima o divino, limpo e claro; e abaixo o inferno caótico e obscuro. Da mesma forma as poses acabam por evidenciar essa representação musciosa do



Figura 7: *The Fall*, John Baptist Medina, 1688.

Diabo e seus seguidores.

Na segunda série comparativa, as imagens não se identificam pelo mesmo momento do livro, porém evidenciam a singularidade da interpretação de William Blake. A ilustração de Medina de 1688 (Fig. 7) traz vários momentos do livro IX, quais sejam: a discussão entre Adão e Eva, a serpente que tenta Eva e a faz comer do fruto proibido, Eva oferecendo o fruto a Adão e o casal arrependido; no primeiro plano, em tons mais escuros, vê-se Satã olhando para a serpente. Percebe-se



que ele se transforma completamente em uma figura demoníaca e animalesca, com patas de bode, sem armadura, com asas de morcego, chifres, rabo, praticamente um fauno, para justamente representar visualmente sua degradação de caráter.

Doré (Fig. 8), por sua vez, ao representar a cena em que Satã encontra a serpente, presente no Livro IX, também traz essa transformação. As asas de anjo tornam-se asas de morcego, a ponta do pé se bifurca para representar uma pata de bode e ele perde sua armadura e adquire esse semblante quase deformado e maligno, com os cabelos e entradas na testa que podem indicar chifres. A paisagem inóspita também seria um reflexo dos pensamentos obscuros e malignos que passam na mente do personagem.

Na ilustração de Blake (Fig. 9), referente ao Livro V, são colocadas duas cenas: a cena em que Rafael desce ao paraíso a pedido de Deus, para alertar Adão e Eva sobre a presença de Satã e a cena em que Satã espiona Adão e Eva. A imagem apresenta simetria, com duas figuras centrais, destacadas pelo conjunto de nuvens que se abrem em “v” e duas figuras tanto do lado direito quanto do lado esquerdo: à direita Adão e Eva e à esquerda Satã e a serpente.

Segundo Dunbar (1980, p.38), provavelmente Blake faz a figura de Adão muito semelhante a Satã de forma proposital, porque Satã é o alter-ego de Adão em sua mitologia. Esses dois personagens seriam duplos. Na imagem, Adão se relaciona com Eva, aquela que se origina a partir de sua costela,

ou seja, de seu interior; e Satã se relaciona com a serpente que também viria de seu interior, considerando-se que ela representaria essa confirmação psicológica de Satã no mal.

Um aspecto curioso apontado por Pamela Dunbar (1980, p. 62) é que a paisagem em que os personagens das laterais estão situados identifica-se com seu psicológico. Satã é situado numa paisagem inóspita com a serpente, refletindo os pensamentos tortuosos de sua mente; e Adão e Eva são colocados numa paisagem de natureza, representando sua pureza e inocência.

As ilustrações de Medina e de Doré demonstram uma degradação física do personagem, que incorpora elementos da representação gótica do diabo (elementos animalescos), enquanto na representação de Blake isso não ocorre. Nas ilustrações de Doré e da edição de 1688,



Figura 9: *Satan spying on Adam and Eve and Raphael descending to paradise*, William Blake, 1807.

através da decadência e degradação física de Satã, ele adquire um aspecto visual maligno, podendo ser encarado como a construção de um vilão, de um representante do *mal*. Já nas ilustrações de Blake o personagem primeiro se apresenta de forma heroica e segue com as mesmas características de força e altivez que lhe conferem essa dimensão.

Satã se assemelha à figura de Adão para possivelmente evidenciar uma relação que o ilustrador quer estabelecer de que Satã faria parte de Adão, podendo equivaler a um aspecto da personalidade do homem.

Através desses elementos de representação percebe-se uma possível intenção do ilustrador em representar algo para além do poema, no caso, a sua interpretação do que o *mal* presente em Satã representaria. Então, além do artista ilustrar o personagem de Milton, ele também faz uma figura imbuída do seu conceito de *mal* e da sua mitologia.

Dentre os livros iluminados que o gravador fez, aquele que mais evidencia esse conceito de mal defendido por ele é *O Casamento do Céu e do Inferno*:

Sem contrários não há progresso. Atração e repulsão, razão e energia, amor e ódio, são todos necessários para a existência humana. Desses contrários se dá o que os religiosos chamam de Bem e Mal. Bem é o passivo que obedece a razão, e Mal é o ativo que nasce da energia. O Bem é o céu, e o Mal é o inferno. [...] A razão porque Milton escreveu em penas (limitado) quando ele escreveu sobre anjos e Deus, e com liberdade quando escreveu sobre os demônios e o inferno, é porque ele era um verdadeiro poeta e do partido do Diabo sem saber disso. (BLAKE, s.d., p. 3 [T.L]).¹⁰¹

O mal, para Blake, diverge do conceito convencionado pela Igreja; trata-se não de algo negativo, mas sim de um *agir*, de uma energia revolucionária dirigida contra as opressões. Seria um ataque à moralidade e religiosidade ortodoxa que destrói a liberdade sexual, artística e política. A nomenclatura de “mal” com que essas entidades opressoras caracterizam aquilo que ameaça seu poderio, é subvertido por Blake como algo a ser usado contra elas (DUNBAR, 1980, p. 40).

Tanto o *mal* quanto o *bem* seriam elementos que fazem parte do ser humano e que devem estar em equilíbrio para uma plenitude de vivência, sem a ameaça de repressão por outros homens ou instituições sociais. Segundo Blake (s.d., p. 4) “a energia é a única vida e vem do corpo, e a razão é a ligação ou a circunferência externa da energia”¹⁰² [T.L.], ou seja, para uma vivência plena é necessária essa existência equilibrada da energia vital limitada pela razão.

¹⁰¹“Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence. From these contraries spring what the religious call Good and Evil. Good is the passive that obeys Reason. Evil is the active springing from Energy. Good is Heaven. Evil is Hell. [...] The reason Milton wrote in fetters when he wrote of Angels and God, and at liberty when of Devils and Hell, is because he was a true Poet and of the Devil’s party without knowing it.”

¹⁰²“Energy is the only life and is from the Body, and Reason is the bound or outward circumference of Energy.”

Blake era um crítico do que ele chamava de religião oficial, um sistema criado pela religião cristã, que ao pregar a separação de Deus e do homem, criava um ser místico a ser alcançado e um indivíduo que deveria obedecer às suas leis sem questionar. Esse sistema se valia da dualidade entre bem e mal – o bem como algo a ser alcançado pelo homem, para se aproximar de Deus, e o mal como a prática de atos reprováveis – para manter a dominação do homem sobre seus semelhantes (SANTOS, 2009, p. 41). Então, para Blake, o mal seria o *agir* que vem da energia e o bem a passividade que vem da razão. Possivelmente por esse motivo, as suas representações visuais do Satã trazem uma figura heroica, que não se altera. Trata-se do representante da energia revolucionária, capaz de se contrapor a essas estruturas de opressão que se valem da passividade. E nesse sentido seria estabelecida a relação de contraponto entre a obra de Milton e a imagem produzida por Blake.

No *Casamento do céu e do inferno*, Blake evidencia a sua posição de que se o indivíduo permite que a razão cresça ao ponto de restringir sua liberdade, ele passa a ser governado por opressores (BLAKE, s.d., p. 5). Blake via seu tempo como de exacerbada razão, sendo necessário um equilíbrio e esse equilíbrio só poderia ser atingido com uma força enérgica que enfrentasse a passividade predominante.

Satã, como representante do mal de acordo com os conceitos de Blake, representaria um dos elementos que compõem essa dualidade presente no homem, que engloba a passividade e o agir, *bem* e *mal*. Esta é a justificativa para a semelhança estabelecida entre Adão e Satã, pois Satã, como representante do *mal*, seria um dos aspectos dessa dualidade que compõe a personalidade de Adão, no caso o homem. Em um cenário de exacerbada racionalidade, o representante da energia, capaz de restaurar o equilíbrio e conferir autonomia ao homem, seria visto como um grande herói.

Satã seria, conforme a visão de Blake, o herói, representante do *agir*, que vem libertar o homem da sua condição de opressão, proporcionando-lhe a energia necessária para que ele se apodere da razão e não seja dominado por ela.

Portanto, é possível perceber que as ilustrações de Blake se diferenciam dos demais justamente porque trazem elementos de sua mitologia e conferem um novo espírito ao personagem de Satã, pois ele não é, nestas imagens apenas o personagem criado por Milton. Através de sua representação heroica e ideal, Satã se torna um símbolo da energia revolucionária, representante do conceito de *mal* defendido por Blake.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BERTIN, Patrícia Ribeiro Dantas de Melo. O satã heroico nas ilustrações de William Blake para *O paraíso perdido*, 2018, p. 470-480.

BLAKE, William. *The marriage of heaven and hell*. [S.l.: s.n.]. Disponível em: <<http://viapozzo6.files.wordpress.com/2015/12/william-blake-the-marriage-of-heaven-and-hell.pdf>>. Acesso em: 12 agosto 2018.

DUNBAR, Pamela. *William Blake's Illustrations to the Poetry of Milton*. New York: Oxford University Press, 1980.

FERNANDES, Fabiano Seixas. O Satã de John Milton. In: MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo et al. (orgs.). *O demoníaco na literatura*. Campina Grande: EDUEPB, 2012.

KNIRK, Alysson. *The image of Satan in the 1688 edition of John Milton's Paradise Lost*. *The Oakland University Journal*, Rochester, MI, no. 24, inverno de 2013.

MILTON, John. *Paraíso perdido*. Trad. Daniel Jonas. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

NIKOLAJEVNA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre intermedialidade. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidades e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

SANTOS, Alcides Cardoso dos. *Visões de William Blake: imagens e palavras em Jerusalém a emanção do gigante Albion*. Campinas: Unicamp, 2009.

WILLIAM Blake's illustrations for *Paradise Lost*, 1808. Disponível em: <<https://www.bl.uk/collection-items/william-blakes-illustrations-for-paradise-lost-1808>>. Acesso em: 24 out. 2018.

Fontes das imagens

Figura 1: ALDRITCH, Henry. *Satan Rousing the Rebel Angels*, 1688. Disponível em: <<https://jamesgray2.me/2016/02/02/adornd-with-sculptures-miltons-paradise-lost-1688/>>. Acesso em: 24 out. 2018.

Figuras 2 e 8: DORÉ, Gustave. *Ilustrações para Paraíso perdido*, 1866. Disponível em: <<https://laexuberanciadehades.wordpress.com/2012/03/03/gustave-dore-illustrations-of-paradise-lost-ilustraciones-para-el-paraiso-perdido/>>. Acesso em: 24 out. 2018.

Figuras 3, 5, 6 e 9: BLAKE, William. *Ilustrações para Paraíso perdido*, 1807. In WILLIAM Blake's illustrations to Milton's "Paradise Lost" - The Thomas Set, 1807. Disponível em: <<http://www.blakearchive.org/copy/but529.1?descId=but529.1.wc.04>>. Acesso em: 24 out. 2018.

Figura 4: BUONARROTI, Michelangelo. *Davi*, 1501-1504. Disponível em: <<https://www.culturagenial.com/davi-de-michelangelo/>>. Acesso em 24 out. 2018.

BERTIN, Patrícia Ribeiro Dantas de Melo. O satã heroico nas ilustrações de William Blake para *O paraíso perdido*, 2018, p. 470-480.

Figura 7: MEDINA, John Baptist. *Illustration of book 9*, Paradise Lost, 4th ed. London, 1688.
Disponível em: <<https://www.pixelsandpedagogy.com/pedagogy/category/assignments/3>>. Acesso em:
24 out. 2018.

A (DES)NORDESTINIZAÇÃO DA PERSONAGEM MACABÉA EM *A HORA DA ESTRELA*, DE CLARICE LISPECTOR

Autora: Patrícia Ferreira Alexandre de Lima (UFPR)

Orientador: Prof. Dr. Fernando Cerisara Gil (UFPR)

RESUMO: Este estudo analisa a obra *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. em linhas gerais, visa aprofundar a reflexão acerca das questões sociais postas a partir do problema das vozes que compõem a narrativa: o narrador-personagem Rodrigo S.M., que em seu processo criativo nordestiniza a personagem Macabéa, partindo dos conceitos que envolvem o nordestino como objeto, conceitos esses que nunca são neutros, mas que vêm embebidos de preconceitos ditados por uma voz em uma posição de poder. E uma outra voz, “na verdade Clarice Lispector”?, que desnordestiniza a personagem, tornando-a, por vezes, incompreensível ao próprio Rodrigo S.M. Nossa abordagem pretende mostrar que, em *A hora da estrela*, Clarice vai muito além da exposição dos marginalizados socialmente. Em seu projeto estético, a escritora concebe Macabéa que, estando “em uma cidade toda feita contra ela”, responde resignificando, por meio de seus questionamentos aparentemente tolos, o imaginário socialmente construído acerca do nordestino.

Palavras-chave: Clarice Lispector, *A hora da estrela*, Macabéa, nordestinização.

A hora da estrela foi publicado originalmente pela José Olympio em outubro de 1977, dois meses antes do falecimento de Clarice Lispector. Pela primeira vez, Clarice convidou alguém para prefaciar um trabalho seu e a tarefa coube ao professor e crítico literário Eduardo Portella, que iniciou o prefácio respondendo ao próprio questionamento: “Devemos falar de uma nova Clarice Lispector, ‘exterior e explícita’, o coração selvagem comprometido nordestinamente com o projeto brasileiro?” (LISPECTOR, 2017, p. 218). De acordo com Portella, “a resposta não cabe nos limites de um não incisivo ou de um sim categórico.” (*idem, ibidem*), não porque Clarice “sempre foi uma escritora brasileira capaz de transpor o simplesmente figurativo ou o apenas folclórico [...]” (*idem, ibidem*) e sim “porque esta narrativa de agora se amplia numa alegoria regional, que é também a alegoria da esperança possível.” (*idem, ibidem*). Percebemos, já a partir do prefácio de *A hora da estrela*, apontamentos para uma recepção diferenciada, por parte da crítica, desta obra de Clarice Lispector. Ter tomado o Nordeste como objeto, expondo as mazelas de uma moça que “deveria ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia [...]” (LISPECTOR, 2006, p. 14) fez ressoar, em *A hora da estrela*, elementos da imensa fratura social que compõe o Brasil. Ainda no referido prefácio, Portella prossegue:

[...] o Nordeste rural na sua difícil contracenagem com a engrenagem urbana [...] O jogo alternado do tudo e do nada, que seria a história do Nordeste se não fosse a da própria peripécia humana, se encarrega de intensificar o processo de textualização, vertiginosamente, porque o nada e o tudo podem acontecer num minuto inesperado: numa esquina qualquer de um país conhecido. (LISPECTOR, 2017, p. 218).

A dicotomia Nordeste/Sul, fraco/forte, atraso/progresso, aparece em *A hora da estrela* de forma ressignificada na medida em que a personagem da história, Macabéa, é subjetivada dentro de um imaginário popular preconceituoso acerca do que se espera de uma nordestina. A complexidade em Macabéa, porém, só pode ser percebida adentrando-se nas entrelinhas dessa narrativa e ainda nas camadas que a compõem.

Desta forma, é um lugar-comum a afirmação de que *A hora da estrela* é o único trabalho em que Clarice Lispector traz ao debate intelectual as questões sociais, especialmente quando a análise se dá em outras áreas do conhecimento, como na sociologia, filosofia e até nas artes visuais, já que o livro foi adaptado para o cinema em 1985 com direção de Suzana Amaral, que afirmou em entrevista ao Programa *Trinta Anos Incríveis*, da TV Cultura:

[...] curiosamente é único livro da Clarice no qual ela toca o problema social do Brasil porque todos os outros livros dela são sempre viagens dentro dela mesma, na classe média que é a origem dela, são muito mais problemas íntimos e devaneios psicológicos e emocionais e esse não, esse daí tem isso tudo mas ao mesmo tempo também, tem um olhar sobre o problema social do Brasil. (TV Cultura, Programa *Trinta Anos Incríveis*, 1999).

Vale ressaltar que, como o filme se detém a contar a história de Macabéa, e que esta é apenas uma das histórias do livro, escapa à linguagem cinematográfica questões que aqui estamos propondo e que vêm a partir das relações estabelecidas pelas vozes e camadas que compõem a narrativa.

No livro *O humanismo em Clarice Lispector: um estudo do ser social em A hora da estrela*, Ana Aparecida Arguelho de Souza expõe e fundamenta as contradições sociais presentes em *A hora da estrela* e propõe a capacidade que tem o livro de promover uma amplitude no horizonte de percepções do leitor:

No cenário desenhado pelo projeto desenvolvimentista, contaminado pela cultura da Coca-Cola, marcado pelo trabalho da censura de amordaçamento da palavra e capitaneado pela ideologia que elege o Brasil como “um país tropical abençoado por Deus”, é que Clarice, na contramão, com *A hora da estrela*, atira na cara das elites a miséria humana que o grande capital internacional produz em países como o Brasil, periférico aos centros de concentração e acumulação de capitais. (SOUZA, 2006, p. 38).

Observamos que quanto mais o estudo envereda pelo enredo de *A hora da estrela*, propondo um foco na questão social trazida à tona, mais se distancia do projeto estético que compõe a narrativa, excluindo-se, em alguns trabalhos, quase que completamente um estudo acerca do autor, do narrador e das vozes que ecoam na obra. Não é totalmente o caso do trabalho de Arguelho. Esta propõe um estudo das personagens, enfocando especialmente os papéis que as definem socialmente e, em sua abordagem sobre o autor/narrador, Arguelho aponta Rodrigo S.M. como *alter ego* de Clarice: “[...] a autora despersonaliza-se, mascarando-se com o rosto masculino do narrador. Rodrigo-personagem é o avesso

de Clarice, uma espécie de *alter ego* por meio do qual sua voz possa ecoar em um mundo hostil às vozes femininas.” (SOUZA, 2006, p. 100).

Neste ponto, discordamos de Arguelho, pois acreditamos estar diante de duas vozes propositalmente postas: a voz de Rodrigo S.M. e a voz do autor (na verdade Clarice Lispector). Como está exposto na dedicatória do livro, pensamos que cada uma dessas vozes cumpre uma função de poder na narrativa: enquanto Rodrigo S.M. nordestiniza Macabéa, Clarice a desnordestiniza.

A hora da estrela é um dos treze títulos que Clarice Lispector deu para este livro. A opção por esse título não descarta os outros que, ao longo da narrativa, aparecem citados conforme a criação da personagem Macabéa vai se corporificando por meio do também personagem, Rodrigo S.M. A presença de tantos títulos para nomear uma única obra aponta para as diversas possibilidades de leitura dessa.

Após os treze títulos, temos: “Dedicatória do autor (Na verdade Clarice Lispector)”, momento em que a escritora afirma sua voz na narrativa. Chama a atenção o fato de o texto iniciar sendo dedicado a Schumann e depois prosseguir com “dedico-me”:

Pois que dedico esta coisa aí ao antigo Schumann e sua doce Clara que são hoje ossos, aí de nós. Dedico-me à cor rubra muito escarlate como o meu sangue de homem em plena idade e portanto dedico-me a meu sangue. Dedico-me sobretudo aos gnomos, anões, sílfides e ninfas que me habitam a vida. Dedico-me à saudade de minha antiga pobreza, quando tudo era mais sóbrio e digno e eu nunca havia comido lagosta. (p. 7).

A obra é dedicada por seu autor a “Schumann e sua doce Clara, e faz questão de lembrar “que são hoje ossos”. Os demais elementos que aparecem enumerados na dedicatória são a quem o autor se dedica na busca de uma resposta, pois: “Trata-se de livro inacabado porque lhe falta a resposta.” (p. 8). Porém, a construção da narrativa não se dá diretamente por meio deste autor, mas do personagem que ele cria para escrever a história de Macabéa: Rodrigo S.M. Em um artigo escrito em março de 1978, pouco depois da publicação de *A hora da estrela*, porém publicado em 1980, Berta Waldman afirma:

[...] ele se transforma a si próprio em sujeito de enunciado, em objeto a ser contado, o que imprime à narrativa um transcurso paralelo: um sujeito que se conta ao mesmo tempo que conta Macabéa, numa alternância de discurso direto e indireto, contíguos e deslizantes, um silhueta no outro, um espelhado e identificado pelo outro. (WALDMAN, 1980, p. 65).

Assim, a estratégia narrativa no livro é proposta a partir de um triângulo: o autor (“na verdade Clarice Lispector”) cria Rodrigo S.M. e este cria Macabéa. E por meio de um narrador homem, Clarice estabelece um diálogo com o seu leitor na condição de escritora e da sua heroína na condição de marginalizada, neste jogo de “identidades intercambiadas.” (NUNES, 1995, p. 165). Nossa proposta de

leitura, portanto, é que em *A hora da estrela* temos de lidar com essas três entidades: autor/narrador-personagem/Macabéa.

Quando dizemos neste trabalho o autor (“na verdade Clarice Lispector”), sendo o trecho entre parênteses extraído tal qual aparece na narrativa, não estamos nos referindo a Clarice Lispector como autora empírica do texto, muito embora saibamos que essa criou-se no Nordeste, tendo inclusive sido Alagoas o primeiro estado brasileiro em que sua família residiu, após deixar a Ucrânia. O autor (“na verdade Clarice Lispector”) seria o que Umberto Eco teoriza como autor-modelo:

[...] é uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer ao seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo. (ECO, 1994, p. 21).

Assim, o autor-modelo é uma voz anônima, segundo Eco (1994). Rodrigo S.M. é protagonista da ação narrativa e Macabéa é a protagonista da história. Esse narrador-personagem já começa a narrativa explicitando a dificuldade de se estabelecer um ponto de partida: “Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer? Se antes da pré-pré-história já havia os monstros apocalípticos? Se esta história não existe, passará a existir.” (p. 9). E sentencia sobre seu processo de escrita: “Só não inicio pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso registrar os fatos antecedentes.” (p.10). A narrativa de Rodrigo S.M. é, pois, o registro de fatos acerca da vida de sua criação, Macabéa. Sobre a identidade narrativa em *A hora da estrela*, diz Nunes:

Esse feeling do fracasso da linguagem acompanha, como um baixo contínuo, o jogo de identidade da narradora, convertida em personagem-jogo que se estende à sua própria narrativa, convertida num espaço literário agônico. É esse espaço, onde se travam um embate e um debate, que também encontramos em *A hora da estrela*. (NUNES, 1995, p. 168).

Um embate quando o narrador-personagem, no ato de sua criação literária, percebe-se tal qual a personagem que está criando: “Mas a pessoa de quem falarei mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém. Aliás – descobro eu agora – também eu não faço a menor falta [...]” (p. 11). E um debate da luta de classes trazido pelo autor-modelo à narrativa por meio das vozes que a compõem, o que circunda os fatos que são narrados no romance, sendo o espaço onde situamos a voz de Clarice (como autor-modelo) presente.

Interessa-nos, portanto, neste estudo, a crítica sobre *A hora da estrela* que privilegia as questões relacionadas à linguagem, bem como os problemas relativos ao autor e ao narrador como vozes distintas mas que em conjunto conferem unidade à obra, como bem descreveu Nádia Gotlib:

De um lado, a falta de consciência de Macabéa, sua personagem. Do outro, a história de consciência que dela tem o escritor, seu criador. Esse jogo de modos de ver e construir essa história é importante como marca da narrativa: o assunto do romance é a própria execução do romance. Trata-se, por essa razão, de um metarromance. (GOTLIB, 2001, p. 288).

O pensamento de Gotlib, quando se refere ao romance como metarromance, coaduna-se ao nosso, que busca um diálogo pertinente com *A hora da estrela* problematizando o autor/narrador. Encontramos entendimento acerca de metaficção na definição de Waugh: “é o termo dado à escrita ficcional que autoconsciente e sistematicamente chama atenção para o seu *status* como um artefato a fim de colocar questões sobre a relação entre ficção e realidade.” (WAUGH, 1984, p. 2).

O narrador, que também é personagem: “um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo S.M.” (p. 11), ao longo da narrativa descreve o seu próprio processo criativo, suas buscas e escolhas. Percebemos, durante a leitura, uma certa encenação neste autor fictício: “Que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através e muito trabalho.” (p. 9).

Rodrigo S.M. não forma a convicção de que busque essa simplicidade a que se refere: “Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência. Limito-me a humildemente – mas sem fazer estardalhaço de minha humildade que já não seria humilde [...]” (p. 14). Na verdade, soa muito mais uma ironia, já que sua voz revela sofisticação: “A dor de dentes que perpassa esta história deu uma fígada funda em plena nossa boca. Então eu canto alto agudo uma melodia sincopada e estridente – é a minha própria dor, eu que carrego o mundo e há falta de felicidade.” (p. 10).

Para justificar o objeto de sua criação – a nordestina Macabéa – Rodrigo S.M. afirma:

Como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi? É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste. (p. 11).

“Se esta história não existe, passará a existir”. (p. 9), assim, embora a narrativa seja construída utilizando como técnica literária a metaficção, ela não perde o seu poder de exposição de uma realidade social que reproduz a prática de ignorar e não dar voz aos marginalizados.

É importante saber que a metaficção não vai ignorar a ficção como mimese da realidade, mas vai incluir esse referente do real na construção da ficção – o texto metaficcional provoca uma sensação de realidade, não por fingir que algo é real, mas sim uma construção consciente. (AZERÊDO; SANTOS, 2015, p. 38).

Este estudo é bastante pertinente no que concerne à questão da metaficção neste romance de Clarice Lispector, porém considera autor e narrador personagem como sendo a mesma entidade literária: “Rodrigo S.M./Lispector utilizando-se desse recurso metaficcional, está desconstruindo a proposta de uma prática literária de encobrir a sua ficcionalidade [...]” (AZERÊDO; SANTOS, 2015, p. 48). Encontramos no estudo de Fernando Gil, que também se volta à questão da metalinguagem no

romance, porém pensando essa como marcadora de uma posição de classe do narrador, a possibilidade de identificarmos mais uma voz na narrativa, a voz do seu autor-modelo, já citado anteriormente:

A hipótese do campo narrativo conflagrado ou disputado entre o narrador virtual/implícito encarnado por Clarice Lispector e o narrador-personagem efetivo presente na figura de Rodrigo S.M. é muito instigante e tentadora. Ela projeta envergadura crítica ao romance de Clarice ao propor o tensionamento da sua estrutura narrativa e, por conseguinte, o deslocamento da própria posição do narrador-escriptor. Sob esse ângulo, as piruetas metalinguísticas e metaficcionais seriam, elas mesmas, objetos de um travejamento crítico que indicaria o lugar de classe da brutalidade desferida contra a constituição ficcional do outro, da pobre sertaneja, a partir da figuração da voz narrativa de uma figura como Rodrigo S.M. Os próprios procedimentos metalinguísticos seriam, portanto, os instrumentos dessa brutalidade vistos “de fora” pela ironia da Clarice-persona, desde a “Dedicatória do autor na verdade Clarice Lispector.” (GIL, 2017, p. 124).

Encontramos pistas da voz do autor, que cria Rodrigo S.M. em trechos como: “A história – determino com falso livre arbítrio – vai ter uns sete personagens [...]” (p. 11). Esse “falso livre arbítrio” a que ele se refere não aparece gratuitamente em sua fala, mas marca a presença de uma outra voz na narrativa, que, conforme anteriormente exposta na citação, está imbuída de ironia e, em nossa leitura, com a intenção de descaracterizar a Macabéia apresentada por Rodrigo S.M., em sua representação de escritor, e caracterizá-la a partir das entrelinhas postas pelo seu autor-modelo.

Em outras palavras: “Ponto de confluência de uma escritura conflitiva que problematiza ao fazer-se as relações entre linguagem e realidade, *A hora da estrela* revela a personagem única das obras de Clarice Lispector: o escritor.” (WALDMAN, 1980, p. 69). Desta forma e partindo dessa problematização proposta, a leitura que estamos sugerindo com este trabalho é a de que por meio da técnica narrativa da metaficção, o autor-modelo cria o narrador-personagem Rodrigo S.M. para que este crie Macabéia, nordestinizando-a e nas entrelinhas da escrita, a voz anônima do autor revela-nos uma Macabéia desnordestinizada.

A abordagem da (des)nordestinização em Macabéia surgiu-nos a partir dos conceitos apresentados pelo Prof. Dr. Durval Muniz, em seu livro *A invenção do Nordeste*, fruto de sua tese de doutorado, defendida em 1994. O referido estudo se propõe a:

Perceber que rede de poder sustentou e é sustentada por essa identidade regional por este saber sobre a região, saber estereotipado, que reserva a este espaço o lugar do gueto nas relações sociais em nível nacional, região que é preservada como elaboração imagético-discursiva como o lugar da periferia, da margem, nas relações econômicas e políticas no país, que transforma seus habitantes em marginais da cultura nacional. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 38).

A Macabéia, enquanto criação de Rodrigo S.M., é construída a partir deste conceito nordestinizado:

Nascera inteiramente raquítica, herança do sertão – os maus antecedentes de que falei. Com dois anos de idade lhe haviam morrido os pais de febres ruins no sertão de Alagoas, lá onde o diabo perdera as

LIMA, Patrícia Ferreira Alexandre de. A (des)nordestinização da personagem Macabéia em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, 2018, p. 481-491.

botas. Muito depois fora para Maceió com a tia beata, única parenta sua no mundo. (LISPECTOR, 2017, p. 31).

Com essa tia, Macabéia muda-se posteriormente para o Rio, as referências acerca da tia acrescentam-nos elementos ao quadro de miséria existencial que o narrador quer nos pintar de Macabéia: “Dava-lhe sempre com os nós dos dedos na cabeça de ossos fracos por falta de cálcio.” (p. 31); “Mas o que doía mais era ser privada da sobremesa de todos os dias: goiabada com queijo, a única paixão de sua vida.” (p. 32).

Nesta passagem em que fala sobre a tia identificamos duas vozes: “Apesar da morte da tia, tinha certeza de que com ela ia ser diferente, pois nunca ia morrer”. (p. 33). E seguindo o ponto final, entre parênteses, marcando o que estamos chamando de voz anônima: “(É paixão minha ser o outro. No caso a outra. Estremeço igual a ela).” (p. 33). Rodrigo S.M. não estremece igual a essa criatura que ele narra: “[...] ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o melhor nem o pior. Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando”. (p. 25). É o autor-modelo quem nos faz esta observação, revelando o jogo de alteridade que ele cria nesta narrativa, tendo o narrador-personagem já afirmado: “Ainda bem que o que vou escrever já deve estar na certa de algum modo escrito em mim”. (p. 21).

Os fatos da vida de Macabéia são narrados por Rodrigo S.M. quase que por enumeração, “[...] a tia lhe arranjava emprego, finalmente morrera e ela, agora sozinha, morava numa vaga de quarto compartilhado com mais quatro moças balconistas das Lojas Americanas.” (p. 35). Um cotidiano banal é exposto, como é recorrente em outras obras de Clarice em que as personagens são flagradas em suas rotinas e partem para suas viagens em si, de onde retornam com um olhar mais sensível acerca do seu entorno e de suas relações com o mundo. Auerbach aponta essa abordagem do fator cotidiano como característica do romance moderno e cita como exemplo Virgínia Woof, mas que poderia ser tomado em relação à Clarice Lispector: “Quanto mais for valorizado, tanto mais aparece claramente o caráter elementarmente comum da nossa vida; quanto mais diversos e mais simples apareçam os seres humanos como objetos de tais instantes quaisquer, tanto mais efetivamente deverá transluzir a sua comunidade.”(AUERBACH, 2015, p. 497).

Assim, Macabéia emerge de uma realidade banal, dilacerada, sem vez, nem voz: “Ninguém olhava para ela na rua, ela era café pequeno.” (LISPECTOR, 2017, p. 30), mas concentra em si um forte poder de representação, como bem observa Gotlib: “Parece, aliás que Macabéia acha-se entranhada no narrador e aos poucos vai dele se desgarrando. Há, na verdade, um “parto ficcional” não apenas no sentido de que se trata de ficção – um autor gera um livro – mas no sentido de que é esta a história de que se compõe.” (GOTLIB, 2001, p. 287).

Quando o autor exclui a encenação do narrador-personagem momentaneamente na narrativa, surgem os diálogos por meio dos quais Macabéa se expressa. Embora Rodrigo S.M. já tenha nos advertido “[...] que ela era incompetente. Incompetente para a vida. Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si em si mesma.” (LISPECTOR, 2017, p. 26), e ainda que “Ela era calada (por não ter o que dizer) [...]” (p. 38), ao contrário disso, percebemos no discurso de Macabéa questionamentos profundos disfarçados por um quase desconhecimento generalizado, esses questionamentos estão por trás de suas perguntas aparentemente despropositadas, feitas especialmente aos personagens Glória, sua colega de trabalho e Olímpico, seu namorado.

Olímpico de Jesus, que era o sobrenome dado aos que não tinham pai, mente para Macabéa quando se apresenta a essa: “Olímpico de Jesus Moreira Chaves [...]” (p. 53), tem também os fatos de sua vida narrados por Rodrigo S.M. de forma nordestinizada, a construção desse personagem se dá a partir da violência: “Aliás, matar tinha feito dele homem com letra maiúscula. Olímpico não tinha vergonha, era o que se chamava no Nordeste de “cabra safado”. (p. 55), expressão que traz imbuída em si o ato de se fazer justiça com as próprias, a ausência do Estado e o cangaço como instituição.

Assim como Macabéa, a vida de Olímpico é mostrada a partir dos fatos: “O trabalho consistia em pegar barras de metal que vinham deslizando da máquina para colocá-las embaixo, sobre uma placa deslizante.” (p. 54), mas encontramos também nuances da voz anônima já explicitada, como a que segue ao trecho acima citado: “Nunca se perguntara por que colocava a barra embaixo.” (p. 54). Olímpico traz ainda o pensamento socialmente construído a partir do coronelismo, o de que a riqueza, se não vem por meio de herança pode ser conquistada por meio da política: “Pois para mim a melhor herança mesmo é muito dinheiro. Mas um dia vou ser muito rico, disse ele que tinha uma grandeza demoníaca: sua força sangrava.” (p. 54). E ainda: “- Sou muito inteligente, ainda vou ser deputado.” (p. 55).

A um Olímpico tão palpável, não é possível a captação da sensibilidade de Macabéa, “Ele falava coisas grandes, mas ela prestava atenção nas coisas insignificantes como ela própria.” (p. 62). Ao final de um dos encontros, ele sentencia: “- Olhe, eu vou embora porque você é impossível.” (p. 58). Ao que Macabéa responde: “- É que eu só sei ser impossível, não sei mais nada. Que é que eu faço para conseguir ser possível?” (p. 58). As falas de Macabéa, aparentemente sem sentido, descomprometidas com a lógica, têm nas suas entrelinhas elementos de profunda reflexão: “Frases com cara de tontas, não muito longe das esquisitas perguntas e comentários de Macabéa – “você sabe se a gente pode comprar um buraco?”; ou “eu vou ter tanta saudade de mim quando eu morrer” – que disfarçam pela estupidez o desejo de reflexão radical.” (PONTIERI, 2001, p. 216).

Olímpico não titubeia diante da possibilidade de trocar Macabéa por Glória, sua colega de trabalho: “Glória possuía no sangue um bom vinho português e também era amaneirada no bamboleio do caminhar por causa do sangue africano escondido.” (p. 72), além disso, tinha uma vantagem “[...] que nordestino não podia desprezar. É que Glória lhe dissera, quando lhe fora apresentada por Macabéa: ‘sou carioca da gema!’” (p. 72). Em outras palavras, glória é o que essa personagem literalmente representa para Olímpico, pois “O fato de ser carioca tornava-a pertencente ao ambicionado clã do sul do país.” (p. 72) e Olímpico, nordestinizado que é, deixa o sertão da Paraíba para “vencer” no Sul, um objetivo claramente situado no imaginário socialmente construído acerca do nordestino que migra da região atrasada para “vencer” na região em que se situa o progresso.

Que mecanismos de poder e saber nos incitam a colocar-nos sempre no lugar de vítimas, de colonizados, de miseráveis física e espiritualmente? Como, por meio de nossas práticas discursivas, reproduzimos um dispositivo de poder que nos reserva o lugar de pedintes lamurientos, produzimos e reproduzimos um saber em que sentimos prazer de dizer e mostrar que somos pobres coitados? (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 31).

Macabéa, ao contrário do que se poderia esperar, não reage com tristeza ao término da relação com Olímpico, “E mesmo tristeza também era coisa de rico, era pra quem podia, para quem não tinha o que fazer. Tristeza era luxo.” (LISPECTOR, 2017, p. 75). A personagem não insurge-se à fome, à tristeza de uma ruptura; fazemos a leitura de que sua necessidade existencial é maior que o corpo, ela é por dentro. Há um trecho da narrativa que Rodrigo S.M. descreve o hábito de Macabéa colecionar anúncios, ela os colava em um álbum e o anúncio que lhe é mais precioso é o de um pote de creme para pele de mulheres “quem simplesmente não eram ela [...]” (p. 45). De acordo com o nosso narrador-personagem, Macabéa, se tivesse dinheiro para comprar o creme: “Que pele, que nada, ela o comeria, isso sim, às colheradas, no pote mesmo.” (p. 45), para Rodrigo S.M. porque “lhe faltava gordura” (p. 45), em nossa leitura para embelezar por dentro, ainda mais, a mulher que ela era.

O trecho acima transcrito é concluído com mais uma digressão, entre parênteses, que em nossa opinião expressa a voz do autor-modelo: “(Quando penso que eu poderia ter nascido ela – e por que não? – estremeço. E parece-me covarde fuga de eu não ser, sinto culpa como disse num dos títulos).” (p. 45). Para nós, o autor “na verdade Clarice Lispector” poderia ser Macabéa, já o narrador-personagem parece-nos o seu oposto: “Mas eu, não chego a ser ela, sinto que vivo para nada. Sou gratuito e pago as contas de luz, gás e telefone. Quanto a ela, até mesmo de vez em quando ao receber o salário comprava uma rosa.” (p. 37).

Em síntese, concluímos que, quando da construção narrativa em *A hora da estrela*, o seu autor-modelo, por meio dos recursos literários da metaficção, se propõe a nos apresentar a mesma personagem, Macabéa, de forma nordestinizada pelo narrador-personagem Rodrigo S.M. e de forma

desnordestinizada, nas entrelinhas da escrita, em que encontramos uma ressignificação do Nordeste comumente posto, por meio de uma Macabéa que não se vitimiza diante da vida que lhe é atribuída.

A hora da estrela é o último trabalho que Clarice publicou em vida. Acreditamos que ela consegue, neste romance, dar um tratamento especial à questão social, especificamente à questão do nordestino/sertanejo na cidade grande e que Candido aponta como elementos de integridade de uma obra literária: “o *externo* (no caso o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel da estrutura, tornando-se, portanto *interno*.” (CANDIDO, 2006, p. 13, grifo do autor).

E o que Clarice nos deixa, “quanto ao futuro”, que são, aliás, as palavras ditas por Macabéa antes de morrer atropelada, é um texto profundo de significados ao qual este presente estudo tenta indicar uma possível chave de leitura, partindo da hipótese da percepção desnordestinizada de Macabéa, que “pertencia a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito.” (LISPECTOR, 2017, p. 99). “O direito ao grito” é um dos títulos do livro, que aparece em todas as edições seguido do nome de Clarice Lispector, tendo em sequência, os demais títulos, talvez como pista de que está escamoteada, na voz do autor-modelo, uma quase oportunidade a esse grito.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH. E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- AZERÊDO, G; SANTOS, J. A. dos. “‘Então eu grito’: encontro entre narrador, personagem e leitor em *A hora das estrelas*.” *Palimpsesto*, Rio de Janeiro, n. 20, jan-jun. 2015. p. 36-50.
- CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- ECO, U. Seis passeios pelo bosque da ficção. Trad. Hildegard Feist. 8. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- GIL, F. C. “A metalinguagem como posição de classe da linguagem e *A hora da estrela*”. *Antares*, Caxias do Sul/RS, n. 18, jul-dez 2017, p. 109-126.
- GOTLIB, N. B. “Macabéa e as mil pontas de uma estrela”. In: Mota, Lourenço, Dantas; Abdala Jr., Benjamin. *Personae: grandes personagens da literatura brasileira*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2001. p. 285-309.
- LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- _____. *A hora da estrela* [recurso eletrônico]: edição com manuscritos e ensaios inéditos/Clarice Lispector. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2017.
- NUNES, B. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1995.

LIMA, Patrícia Ferreira Alexandre de. A (des)nordestinização da personagem Macabéa em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, 2018, p. 481-491.

- PONTIERI, R. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- SOUZA, A. A. A. *O humanismo em Clarice Lispector: um estudo do ser social em A hora da estrela*. São Paulo: Musa Editora; Dourados, MS: UEMS – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, 2006.
- WALDMAN, B. “Armadilha para o real: uma leitura de A hora da estrela, de Clarice Lispector”. *Remate dos Males*, Campinas, v. 1, 1980, p. 63-70.
- WAUGH, P. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London and New York: Routledge, 1984.

ENTREVISTA GRAVADA

- Clarice Lispector, entrevista concedida à TV Cultura em fevereiro de 1977.
- Suzana Amaral, entrevista concedida à TV Cultura em 1999.

WILL EISNER EM CENA: O DIÁLOGO MULTIMIDIÁTICO

Autor: Paulo Silveira Alves (UFPR)¹⁰³

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

RESUMO: Se o conceito de mídia não possui uma pureza *per se*, a noção de intermedialidade será desenvolvida a partir de uma série de teorias que devem ser entendidas enquanto convenção, como um referencial não necessariamente prescritivo. O artista deve dispor das mídias conscientemente no processo de criação e ao operar as combinações intermidiáticas, verificar que a apropriação de elementos de outras mídias é usada para criar a ilusão do “como se”, conforme a proposição de Irina Rajewsky. Na medida em que interessam mais as novas formas de cruzamento das fronteiras entre mídias e a hibridização decorrente desse processo. Trata-se de “jogar” com o cruzamento das fronteiras midiáticas. Sendo esse um ato de escolha artística que possibilitará novos *insights* para o receptor, tal como ocorre na adaptação teatral de *Avenida Dropsie* do quadrinista Will Eisner realizada pela Sutil Companhia de Teatro com direção de Felipe Hirsch. Os quadrinhos, nascidos das técnicas de reprodução, são de natureza plurimidiática e ao fundirem-se com a cena teatral faz com que fronteiras sejam quebradas, diminuindo a distinção entre “alta cultura” e “baixa cultura”

Palavras-chave: Intermídia. Quadrinhos. Teatro. Adaptação.

Intermedialidade / O diálogo intermidiático

O conceito de intermedialidade assume vários significados. É um terreno escorregadio onde não há uma teoria unificada. O que torna problemático esse conceito é o fato de que, por mais que haja uma interação intermídia, é preciso saber quais são as mídias que estão em jogo, ainda que corramos o risco de demarcarmos em excesso essas fronteiras, uma vez que são contornos pouco estanques. A solução apontada por Irina Rajewsky (2012) diz respeito às convenções, ou seja, uma vez que a mídia individual não possui uma pureza *per se*, trata-se de tomar em consideração a divisão estabelecida como um referencial não necessariamente prescritivo. Assim, as dificuldades decorrentes das tentativas de teorizar as relações intermidiáticas mostram que é um campo que tem estado em expansão desde os primeiros estudos. Do onipresente *slogan* “mídia”, às considerações atuais, vemos a ampliação do conceito, que passou a se relacionar com uma variedade maior de disciplinas. Como um termo “guarda-chuva”. Onde cada abordagem pode definir qual é o seu objeto (Estudos Literários, Estudos de Mídia, Estudos de Cinema e Teatro, História da Arte, etc.).

Rajewsky (2012), também aponta que o reconhecimento do conceito de intermídia indica uma consciência intensificada da materialidade e midialidade das práticas artísticas e culturais em geral,

¹⁰³ O presente trabalho foi desenvolvido com recursos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES)

pensando-se mais sobre as novas formas de cruzamento das fronteiras entre mídias e a hibridização decorrente desses encontros do que o conceito individualizado de mídia. De fato, o conceito se ampliou. No sentido amplo como todos os fenômenos que acontecem entre as mídias; sendo intermediático o cruzamento de fronteiras entre determinadas mídias, mas havendo aqui a diferenciação entre fenômenos intramidiáticos (uma trilha sonora que combina música eletrônica com música clássica, por exemplo), dos fenômenos transmidiáticos (por exemplo, a transformação de histórias em quadrinhos em games). E, no sentido restrito, onde o conceito de intermedialidade permite teorizar sobre manifestações intermediáticas específicas. Como nas subcategorias, igualmente apontadas por Rajewsky (2012), de transposição midiática (como um romance adaptado para o cinema); combinação midiática (combinação de, pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas, como na ópera); e referências midiáticas (uma obra que cita, que faz referência, a outra mídia em sua constituinte). A proliferação de conceitos heterogêneos comprova a grande quantidade de fenômenos intermediáticos, como o cinema, a escrita teatral, éfrase, óperas, quadrinhos, hiperficção/hipertexto, metaficção, entre outros. O campo interartes busca uma terminologia específica para conceituar intermedialidade, para que possamos compreender cada abordagem individualmente, tornando frutíferas as discussões inter e intradisciplinares. Nas palavras de *Claus Clüver*:

Pelo menos quando se trata de obras que representam aspectos da realidade sensorialmente apreensível, sempre existe nos processos intertextuais de produção e recepção textual um componente intermediático – tanto para a Literatura quanto, frequentemente, nas outras artes. Aos poucos isso passa a dizer respeito a fenômenos mais abstratos, como, por exemplo, a narratividade e a critérios de forma e estilo. O repertório que utilizamos no momento da construção ou da interpretação textual compõe-se de elementos textuais de diversas mídias, bem como, frequentemente, também de textos multimídias, mixmídias e intermídias. As comunidades interpretativas, que determinam e autorizam quais códigos e convenções nós ativamos na interpretação textual, influenciam também o repertório textual e o horizonte de expectativa. (CLÜVER, 2006, p. 14-15).

Ainda:

Mesmo onde o interesse nas “artes” e na produção e recepção das “obras de arte” continua, já que algumas disciplinas (Ciência da Arte, Ciência da Dança, Estudos de Mídia nos currículos alemães) não consideram mais seus objetos como arte, a tendência atual é pensar nelas como práticas sociais. (CLÜVER, 1997, p. 51-52).

Considerando as ideias acima, talvez possamos formular a seguinte hipótese: O artista teatral (autor/escritor, encenador, ator) e o uso da intermedialidade enquanto instrumental consciente no processo de criação artística. É justamente a partir das combinações intermediáticas que se desenvolvem novas formas, novos gêneros, os quais, por sua vez, combinar-se-ão produzindo outras mídias. É preciso ter em mente que se trata mais de “jogar com” do que propriamente cruzar as

fronteiras midiáticas. Como uma contaminação mútua, que promove diversos pontos de entrelaçamento e intersecção, de fugas e aproximações. A conscientização dessa contaminação por parte do autor/encenador e do ator teatral resulta em acréscimos ao produto artístico final. Abrem-se camadas adicionais de sentidos.

É um ato de escolha por parte do artista. As escolhas midiáticas que comporão a intermedialidade são também uma interpretação, uma análise crítica. Porque o autor-escritor/encenador/ator não partem apenas de sua intuição. E sim, também, de um conjunto de técnicas que efetivem o seu pensamento e exija mais habilidade de seu intelecto. O que, consequentemente, criará novos *insights* para o público.

Como ocorreu com a montagem teatral de Avenida Dropsie pela Sutil Cia de Teatro, na direção de Felipe Hirsch. Com os estudos sobre a intersecção de mídias as fronteiras artísticas são quebradas. Diminuíram, ou foram eliminadas, as distinções entre *high art* e *low art*, contribuindo para tornar obsoleta a distinção entre “alta cultura” e “baixa cultura”. A aproximação com as formas de arte popular, como são os quadrinhos, promoveu e reformulou o olhar para as investigações acerca do público receptor e para as funções exercidas por todas as produções culturais. E, no caso da feitura teatral, é possível apontar que a realidade intermedial existe há muito. O próprio trabalho do ator traz essa realidade:

Começa no momento em que um homem se especializa em reproduzir personagens que expressam ora um desvio fundamental em relação aos mitos antigos (teatro grego, Nô japonês), ora condutas afetivas novas que resultam do acréscimo do poder coletivo do homem e de suas maiores habilitações em plenitude. (...) O comediante procura realizar uma fusão das consciências, uma participação de todos os indivíduos nas condutas imaginárias. (DUVIGNAUD, 1972, p.19).

Entendemos por “ator nômade”, o ator que atua na sociedade operando sua criação e construção cênica a partir da desconstrução de uma noção fixa de identidade. Sendo a noção fixa de identidade a que nos referimos àquela que centraliza e asfixia todo e qualquer diálogo com a diferença. (PEREIRA, Maria Cristina da Silva, 2010, p. 01).

O ator tem uma função não só artística, mas também social de extrema importância tanto na construção como na desconstrução de suas práticas e reflexões poéticas, que direta ou indiretamente terminam influenciando o comportamento social. E quando falamos em reflexões poéticas, percebemos o trabalho do ator envolvido em novas fusões do experimento artístico, como a própria intermedialidade propicia.

Quadrinhos

A imagem sempre fascinou o homem. Desde o tempo das cavernas, ela está presente em nossas vidas, seja em forma de pinturas, desenhos, fotografias ou simples rabiscos. As palavras podem ser lidas ou ouvidas; as imagens, por sua vez, são apreendidas de forma diferente do texto verbal, pois não são feitas dos mesmos elementos, e são capazes de nos remeter diretamente à coisa representada por traços de semelhança. As imagens são portadoras de memórias, culturas e tradições. Elas podem transformar um instante em eternidade. Conjugando imagem à palavra, o potencial comunicativo de ambas é ampliado. Durante muito tempo, na primeira metade do século passado, as histórias em quadrinhos não despertavam maiores interesses críticos por parte da comunidade acadêmica. No máximo, algum tipo de interesse sociológico, a partir de alguma perspectiva cultural nem sempre adequada para a sua compreensão como discurso gráfico-narrativo-visual.

Foi nos anos 1960, com os estudos da linguagem dos produtos midiáticos empreendidos por teóricos estruturalistas europeus, que houve o reconhecimento das histórias em quadrinhos como forma de expressão que possui organização diferenciada de outras narrativas e emprega elementos característicos que possibilitam ao leitor criar os nexos entre as imagens e textos dispostos nas páginas.

Porque até o princípio do século XX, o *establishment* cultural da época, demarcava fronteiras e ditava os parâmetros que norteavam o perfil de cada segmento artístico. A Revolução Industrial e o advento das tecnologias mudaram esse panorama. As novas mídias romperam territórios anteriormente demarcados e promoveram a fusão entre diferentes linguagens. Nascidos no seio das técnicas de reprodução, os quadrinhos beneficiam-se de um grande alcance numérico. E o reproduzível, como já apontou Walter Benjamin, atende às necessidades de comunicação e informação das massas. As técnicas de reprodução aplicadas à obra de arte modificam a atitude da massa diante da arte. O próprio critério de autenticidade é revisto, transformando o reproduzível em um elemento subversivo. Assim, o consumo é elemento intrínseco dos quadrinhos; não nega, nem rotula, e sim, vivencia e o abraça. As tiras em quadrinhos nos jornais surgiram como uma consequência das relações tecnológicas e sociais que alimentavam o complexo editorial capitalista, amparado numa rivalidade entre grupos jornalísticos, dentro de um esquema preestabelecido para aumentar a vendagem de jornais. Aproveitando os novos meios de reprodução e criando uma lógica própria de consumo, que também pode ser qualitativa, a arte foi incrementada por tecnologias orientadas pelas necessidades criativas e sociais. Em função de sua origem, a ideia de Baixa Cultura está no DNA dos quadrinhos, está na sua gênese. E foi associado por muito tempo como algo superficial que não alimentava a imaginação do leitor. Porém, essa é uma característica que pode reverter favoravelmente ao artista quadrinista, conforme apontou Santiago Garcia:

Embora seja inegável que os preconceitos do público em geral nos mantenham à margem, também podemos obter vantagens que com frequência não parecemos dispostos a explorar. A aura de veracidade de que falávamos é consequência de sermos considerados simplórios e (cultural e financeiramente) insignificantes. O escritor de quadrinhos sofisticado e importante pode, por ora, se aproveitar disso para seu benefício, "jogando dos dois lados", com a consciência de que, se conseguir certo grau de aceitação junto aos criadores mais respeitáveis, essa qualidade não pouco substancial se perderá para sempre. (GARCIA, Santiago, 2010, p.20).

Podemos, também, especular que a natureza híbrida, popular e reprodutível dos quadrinhos, terminou por configurar uma “poeticidade libertária”, onde é possível expandir e misturar as fronteiras da criação e pensar uma sociedade mais tolerante e fraterna. Conforme enunciou o teórico brasileiro dos quadrinhos, Moacyr Cirne:

São muitos os polos, quer educacionais ou jornalísticos, quer comunicacionais ou artísticos, que se voltam para as raízes metalinguísticas, políticas, sociais e econômicas dos quadrinhos, testando as vertentes criadoras que os formam e os projetam no espaço-tempo gráfico das revistas e jornais (...)As várias formas de linguagem não estão separadas, mas estão interconectadas. O que não impede de compartilharem características comuns. Os quadrinhos dialogam com os recursos do teatro, com a ilustração, com a fotografia, com o cinema, com a música. (CIRNE, Moacyr, 1970, p. 17).

O meio da qual a história em quadrinhos apela para a imaginação do público se configura em uma grande “mágica”, em que o receptor vai estabelecendo os elos, preenchendo os vazios. O leitor de quadrinhos detém um considerável alcance enquanto receptor, ao presenciar criticamente a junção do texto verbal com o texto imagético e presenciando uma possibilidade ilimitada da combinação de ideias e imagens. “... A história em quadrinhos quebra o *continuum* em poucos elementos essenciais. O leitor, a seguir, solda esses momentos na imaginação e os vê como *continuum*”. (ECO, 1997. P. 147).

Will Eisner

Will Eisner nasceu em 06 de março de 1917, no Brooklyn, Nova York. E faleceu na Flórida em 03 de janeiro de 2005. Filho de imigrantes judeus, sua infância e experiências em crescer nos cortiços, com seus varais interlaçados e escadas escuras, se tornariam a inspiração para muitas de suas “graphic novels”, que são quadrinhos dirigidos ao público adulto, com qualidade de romances, pela profundidade dos temas abordados. Na escola (*high school*) ele publicou sua primeira tirinha no jornal estudantil. Eisner herdou suas habilidades com o desenho, e também certamente os sonhos, de seu pai imigrante, que foi um talentoso pintor da Europa Oriental, que pintava cenários para o Teatro Ídiche de

Nova York¹⁰⁴. Porém, para o sustento familiar seu pai teve que buscar outras fontes de renda. Mas havia para Eisner, assim como para outros jovens imigrantes judeus durante a Depressão, os quadrinhos! Um campo, como outras formas populares de entretenimento como o rádio, esportes e cinema, que se expandia rapidamente, e que eram abastecidos pelo trabalho e criatividade de pessoas como Eisner, os filhos de imigrantes europeus. Apesar das tirinhas em jornais existirem desde a virada do século XIX para o século XX, foi nos anos 30 do século passado que a revista em quadrinhos tomou forma. E foram produzidas por empreendedores judeus que procuravam uma alternativa para sobreviver. Em 1936, aparece o seu primeiro trabalho com quadrinhos na WOW WHAT A MAGAZINE! Foi o primeiro a usar balões silenciosos nas tiras para enfatizar as emoções dos personagens, adicionando temas mais subjetivos que eram considerados impensáveis nos quadrinhos da época. Em 1939, junta-se com outro grupo – *Quality Comics Group*. E cria o *The Spirit*, seu famoso super-herói sem poderes, para jovens e adultos. O humanismo e a força de sua história fizeram o sucesso do personagem. Agora havia cinco milhões de leitores dos *comics*. E Eisner não evitava temas como solidão e desespero, com os quais as pessoas, que viviam na Depressão econômica, podiam se identificar. Nos anos 70, pôs em prática um antigo projeto: Um livro que englobasse quatro histórias em uma só revista em quadrinhos. Para não afugentar os editores, Eisner disse que se tratava de uma “graphic novel”! Um pequeno editor interessou-se e surgiu “*Um Contrato com Deus*”, em 1978. Pessoas comuns, dramas do dia-a-dia, e o grande tema de Eisner, a solidão do homem nas grandes cidades, apareceram nas próximas edições, como *New York, The Big City*, de 1987. Em 1995 lança *The Dropsie Avenue*, baseado em suas memórias no Bronx, a chegada dos primeiros imigrantes, a intolerância, e o interminável conflito entre raças e credos. Publicou Quadrinhos e Arte Sequencial (1985) e Narrativas Gráficas (1996). O esforço de Eisner em elevar os quadrinhos à categoria de arte, nem sempre foi vista de forma receptiva. Santiago Garcia, estudioso e quadrinista espanhol, ressalta:

Poderíamos dizer que o bem-intencionado empenho, por parte de autores como Eisner, em considerar os quadrinhos como literatura não fez senão prejudicar a visão que se tem deles, já que facilitou que fossem julgados utilizando-se os critérios próprios da literatura, em vez de seus critérios específicos. As histórias em quadrinhos são lidas, mas é uma experiência de leitura completamente distinta da

¹⁰⁴ O Teatro Judaico (Ídiche) em Nova York: O teatro ídiche nos seus primórdios, assim como os quadrinhos, não era muito bem visto pelos grandes intelectuais judeus da época. No final do século XIX e início do XX, centenas de escritores e atores resolveram tentar a sorte na Inglaterra e nos Estados Unidos. Trazido para a América por imigrantes da Alemanha e da Europa Oriental, o teatro ídiche brilhou durante anos nos palcos de Nova York, ajudando os judeus a manter viva a lembrança de sua terra natal. A significativa população judaica da Nova York de então, somada à onda de artistas que imigrou para a América, tornou a cidade um centro de dramaturgia ídiche na virada do século. Will Eisner certamente presenciou essa realidade, que fundia dialetos, estilos diversos e plateias de diferentes origens.

experiência de leitura da literatura, do mesmo modo que a forma como vemos uma história em quadrinhos não tem nada a ver com a forma como vemos televisão ou um filme. (GARCIA, 2010, p.26).

Esta ideia ainda é pertinente. Pois sendo os quadrinhos a soma plurimidiática da palavra com a imagem, ainda há uma tendência de usarmos as especificidades da literatura para avaliarmos a qualidade literária das HQs. Deixando de considerar o aspecto visual.

Avenida Dropsie – A montagem teatral

A montagem teatral de *Avenida Dropsie* de Will Eisner pela Sutil Cia. de Teatro em 2005, é facilmente identificável como intermidiática, uma vez que funde quadrinhos + teatro. Mas traz também em sua representação teatral os conceitos de intramidiático, pois há a sobreposição de uma mesma mídia no mesmo produto (o uso da música na montagem teatral) e mixmidiático (contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto, como o uso dos balões dos quadrinhos que são projetados na adaptação teatral). O espetáculo teatral de *Avenida Dropsie* pela Sutil Cia de Teatro e dirigido por Felipe Hirsch em 2005, foi composto a partir das seguintes obras de Will Eisner: *Avenida Dropsie* (1995), *O Edifício* (1987), *Um Contrato com Deus* (1978), *Pequenos Milagres* (2000), *A Força da Vida* (1988), *New York* (2000). O referido espetáculo cumpriu longas temporadas em São Paulo, capital, Rio de Janeiro e Curitiba, para públicos distintos, vindos dos Quadrinhos e do Teatro, fundindo em um só espaço consumidores da dita Alta e Baixa Cultura. Em *Avenida Dropsie* pela Sutil Cia de Teatro, a união dos Quadrinhos de Eisner com a linguagem teatral na montagem dirigida por Felipe Hirsch, resultou em um encontro que englobava o conceito de cultura de massa com estética sofisticada e tecnologia apurada. Em um único e conceitualmente indivisível produto cultural.

Depoimento de Guilherme Weber (da Sutil Cia de Teatro, coprodutor e ator na montagem dirigida por Felipe Hirsch, de 2005):

Will Eisner consegue ser muito sofisticado, com o humor peculiar dos judeus criados nas calçadas da América, e ser muito popular, com uma comunicação direta, potente e emocional com o interlocutor. A ideia ao adaptar a obra foi pegar o realismo proustiano dos textos e situações do Will. Claro que pela estrutura fragmentada da obra, alguns cortes rápidos e expressões estilizadas estão presentes. Todo o movimento das grandes metrópoles guardam semelhanças. Existe o equilíbrio entre comédia, melancolia a até tragédia na obra do Will, assim como de todo autor judeu. Preocupamo-nos em ser fiel ao espírito do Will e a dose de melancolia e humor veio junta. (Weber, Guilherme, Programa da Peça *Avenida Dropsie*, p. 03).

A linguagem dos quadrinhos não é uma junção genérica de verbal e não verbal: o verbal é configurado pelo não verbal e vice-versa. No teatro essa configuração encontra espaço na adaptação de Eisner para o palco. O não verbal apresenta-se nos silêncios, nos pensamentos dos personagens expostos pelas legendas. Em alguns momentos resulta num cinema mudo dotado de expressividade. Aqui o verbal provoca um enriquecimento do não verbal, e vice-versa. Na medida em que essa interligação texto/imagem ocorre nos quadrinhos com uma dinâmica própria e complementar, e que ao ser transposto para cena teatral representa muito mais do que o simples acréscimo de uma linguagem a outra, mas a criação de um novo nível de comunicação. Sendo possível pensar em uma redefinição do perfil do espectador, de “espectador teatral” para “espectador intermediático”.

... o teatro vai potencializar alguns elementos do universo poético e estético dos quadrinhos. É possível que o caráter original do espetáculo, se relacione mais com o interesse na investigação de uma poeticidade libertária encontrada na linguagem dos quadrinhos do que na tentativa de sua tradução para o palco. Não se trata de transportar os quadrinhos para o palco, mas de experimentar na cena, a potência criativa e comunicativa própria dos quadrinhos. (NICIÉ, Michelle, 2005, p. 03).

Sutil Companhia de Teatro

O encenador teatral, diretor e adaptador de Avenida Dropsie, Felipe Hirsch, fundou em 1993 a Sutil Cia de Teatro e colecionou vários prêmios e indicações nos quinze anos em que existiu. Neste período trabalhou no registro do teatro de memórias, onde a suspensão da ação possibilitava o deslocamento das narrativas no tempo e no espaço. Dirigiu, entre outros, *A Vida é Cheia de Som e Fúria* (adaptado de Nick Hornby), *Temporada de Gripe* de Will Eno, *A Morte de um Caixeiro Viajante* de Arthur Miller, *Nostalgia* (roteiro próprio), *Educação Sentimental do Vampiro* (a partir de Dalton Trevisan), *Não por amor* (roteiro próprio a partir de Victor Schklovsky). A pesquisadora da USP Silvia Fernandes acrescenta sobre o trabalho da companhia: "... funciona como sùmula do teatro contemporâneo...transforma o palco em campo de pesquisa capaz de combinar exatas adaptações literárias a mais radical experimentação com a imagem." (Fernandes, 2010, p. 21). Exemplificamos abaixo a concepção e a encenação de uma cena tirada dos quadrinhos de Eisner. Um grupo de espectadores de uma exposição comprime-se num espaço reduzido. Eisner desenha com riqueza de detalhes. E a cena teatral reproduz a situação somente com um estreito feixe de luz e atores fumando:

Figura 1- título Festa- Fonte: EISNER, Will. *Nova York: A vida na grande cidade*. (2009).



Figura 2 – Cena Festa II- Fonte: Acervo Pessoal.



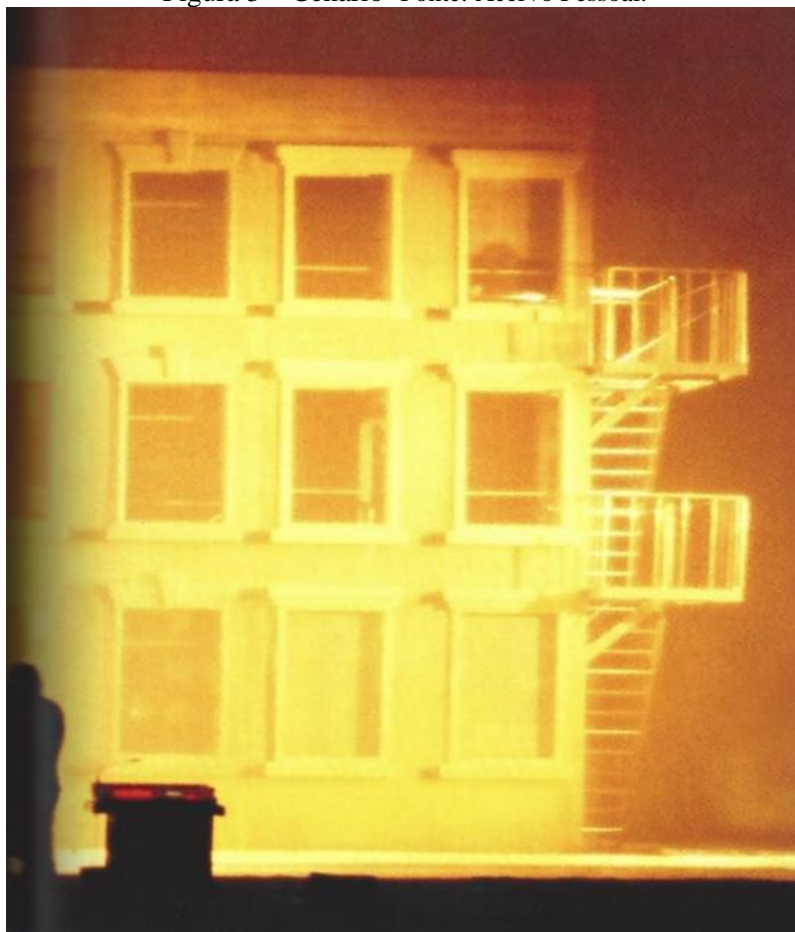
A cena teatral recriando os quadrinhos/ Quatro elementos

1) A trilha musical, que é apresentada de duas maneiras: a primeira através de uma profunda pesquisa envolvendo o desenvolvimento da música popular norte-americana. Os *crooners* dos anos 30 e 40, as músicas dos imigrantes na primeira metade do século XX, clássicos dos anos 50 e 60, jazz, o rock n'roll. A plateia ouve desde obscuras canções da época da Depressão, mas também vozes reconhecidas das noites do Harlem. A segunda maneira são os sons que ocorrem nas histórias. Os músicos de rua, os cantores de rua, usando o eco entre os prédios, mulheres à espera de seus homens cantando nas janelas, a música das festas, os ruídos do metrô, os sons da cidade.

2) O cenário de Daniela Thomas, que reproduz realisticamente um edifício do Bronx novaiorquino. Com suas várias janelas em que moradores se comprimem e vivem a sua solidão.

3) O desenho de Luz de Beto Bruel. Uma complexa iluminação. Que permitia, em determinado momento, a revelação da estrutura do “prédio” em sua totalidade.

Figura 3 – Cenário- Fonte: Acervo Pessoal.



4) As imagens projetadas sobre uma tela transparente que cobre todo o prosccênio com as palavras escritas por Eisner, com a sua própria letra. Aqui temos a utilização de um elemento típico dos quadrinhos - os balões - transmutados nos pensamentos do personagem, num resultado orgânico, único e indissociável. Essa é uma transposição rara: um recurso midiático que encontra um nicho equivalente em outra mídia.

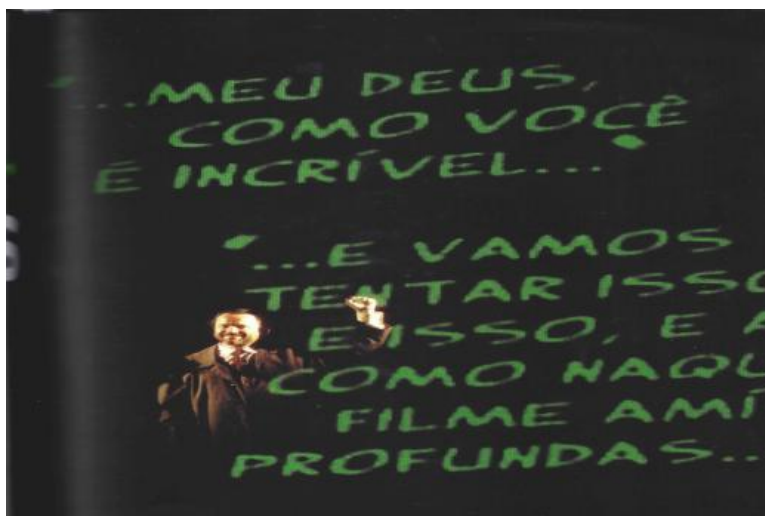


Figura 4 – Título: Cena Metrô- Fonte: www.anica.com.br/2006/11/06/avenida-dropsie-a-peca.
(Acesso:12/11/18).

Considerações finais

Na montagem teatral de **Avenida Dropsie** (2005) temos possibilidades dialógicas entre quadrinhos e encenação teatral nos convidando a repensar as escolhas estéticas e os procedimentos midiáticos adotados. São muitas as mídias passíveis para compor a cena. Tecnológicas ou não. E diferentes mídias se encontram para produzir aquilo que apenas uma ou outra não produziria isoladamente. A intermedialidade exige do espectador que crie juntamente com o autor/encenador. Porque cabe ao receptor interpretar o que lê. As relações intermediáticas subvertem o preestabelecido e desafiam as clássicas definições acerca da arte como algo composto por signos demarcados. Favorecendo a diminuição ou mesmo eliminação das distinções entre alta cultura (*high art*) e baixa cultura (*low art*). As noções de autenticidade, habilidade e técnica são revisitadas. E o *establishment* cultural é questionado. O que conta no traslado de uma mídia para outra não é a fidelidade, mas a traição criativa, a subversão do nosso legado ocidental, para torná-lo pluricultural, diversificado e ampliado. Percebe-se que é uma tarefa difícil encontrar uma definição geral de “mídia” que valha para todas as mídias englobadas pelo conceito de intermedialidade. Uma única montagem teatral, como **Avenida Dropsie**, pode ser um vasto material para estudos intermediáticos. Estão em cena o teatro + os quadrinhos + o cinema + a dança + o canto. E pela direção de Hirsch, que buscou equivalência e não fidelidade, Eisner aparece no palco com toda a sua carga de humor e melancolia. Como no caso do uso das várias projeções, no exemplo dos “balões” dos quadrinhos projetados na cena, que estão “colados organicamente” na escritura dramática, incorporados à encenação. O “balão”, que traz as falas das

personagens é um recurso extremo. Ele tenta captar e tornar visível um elemento imaterial: o som. Legendas e balões vêm dos HQs. Porém o espectador teatral não pode voltar as páginas. Essa é uma transposição rara: Um recurso midiático que encontra um nicho correspondente em outra mídia. Igualmente com o aspecto da tridimensionalidade, que está presente no HQs, em perspectiva desenhada, mas que o elemento corpóreo (ator) aprofunda. E na cena intitulada “Dilúvio” onde a chuva real despejando litros de água sobre o elenco é igualmente uma chuva ficcional por estar circunscrita no universo dramático.

O teatro, plurimidiático em suas origens, parece contribuir decisivamente para a prática intermediária onde o sentido epistemológico nem sempre é único e estável.

Referências

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, p.66.

CIRNE, Moacy. *A Explosão Criativa dos Quadrinhos*. São Paulo: Editora Vozes, 1970.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, [S.l.], v. 14, p. 10-41, dez. 2006. ISSN 2317-2096. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357/1454>>. Acesso em: 12 nov. 2018. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096.14.0.10-41>.

_____. *Estudos Interartes. Conceitos, termos, objetivos. Literatura e Sociedade, Revistas USP*, nº 2, 1997, p. 51 e 52.

DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do Comediante*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.

ECO, Umberto. *A Linguagem das Histórias em Quadrinhos*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1993.

EISNER, Will. *Arte Sequencial*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

_____. *Narrativas Gráficas*. São Paulo: Editora Devir Livraria, 2005.

_____. *Nova York, a vida na grande cidade*. Rio de Janeiro: Editora Companhia das Letras, 2009.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

GARCIA, Santiago. *A Novela Gráfica*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

NICIÉ, Michelle. Uma Avenida Chamada Dropsie: Uma Leitura da Relação Autopoietica entre o Teatro Contemporâneo e a Estética dos Quadrinhos. *Revista Eletrônica Territórios e Fronteiras da*

Cena, Novembro de 2005 <http://kinokaos.net/tfc/Reuniao%20gt%202005/anais%20cd/index.htm>).

Acesso em: 29 set. 2018.

PEREIRA, Maria Cristina da Silva, 2010. *O Ator-nômade: Saberes Orfãos*. Disponível em:

(<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Maria%20Cristina%20da%20Silva%20Pereira%20-%20O%20Ator-nomade%20Saberes%20Orfaos.pdf>). Acesso em: 25 set. 2018.

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, Intertextualidade e “Remediação”. In: DINIZ, Thaís Flores VIEIRA, André Soares (org.). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Vol. 1. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFGM, 2012, p. 15-45. Acesso em: 24 set. 2018.

_____. A fronteira em discussão status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. In: DINIZ, Thaís Flores VIEIRA, André Soares (org.). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Vol. 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFGM, 2012, p. 51-73. Acesso em: 24 set. 2018.

RELAÇÕES INTERMIDIÁTICAS EM *JAZZ* DE TONI MORRISON: A (RE)CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE E O PAPEL DA MÚSICA POPULAR

Autora: Prila Leliza Calado (UFPR)

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

RESUMO: O presente trabalho visa observar as relações intermediáticas que acontecem entre literatura e música no romance *Jazz* (1992), escrito pela premiada autora norte-americana Toni Morrison. Com base em conceitos propostos por Irina Rajewsky acerca da intermedialidade, o objetivo é analisar como Toni Morrison articula a estrutura narrativa, a evolução dos personagens e a experiência afro-americana nos Estados Unidos com as características do jazz. Durante a década de 20, a migração do sul rural para o norte urbanizado era intensa, devido à abolição da escravidão que se deu após o fim da Guerra da Secessão (1861-65) e aos conflitos que decorriam da nova condição do negro. Fortemente influenciada pela música desde a infância, Morrison retrata a busca por melhores condições de vida na cidade grande o que inevitavelmente leva o negro à necessidade de reconstruir sua identidade ao chegar ao destino. Para ela, o jazz funciona como uma espécie de materialização dos sentimentos de deslocamento, mudança, inventividade e improviso durante os movimentos migratórios e não está presente na obra por meio de meras referências a jazzistas famosos ou discos, mas como um elemento estruturante desde a primeira linha da narrativa.

Palavras-chave: intermedialidade, identidade, música popular, jazz.

Os romances de Toni Morrison, pseudônimo de Chloe Anthony Wofford, têm sido exaltados pela crítica literária norte-americana pelo seu estilo versátil de problematizar questões relacionadas às comunidades afro-americanas. As temáticas produzidas pela autora nos últimos cinquenta anos versam sobre assuntos ligados à resistência cultural e política das comunidades negras dos Estados Unidos em meio à história da diáspora afro-americana, abordando relações raciais, construção da identidade negra, espiritualidade e sexualidade. A premiada escritora conquistou a sociedade e a crítica literária americana pelo modo peculiar com o qual direciona suas personagens nos contextos de desordem políticas, sociais, econômicas, culturais e de conflitos étnicos que sua escrita engajada elucida. Assim, ela expõe de modo bastante criativo o dilema da negritude americana que batalha para alcançar a prosperidade e a independência racial sem romper os laços da ancestralidade que são responsáveis por sustentar a identidade dos afro-americanos. Em uma passagem do volume 68 da revista acadêmica da Universidade de Oklahoma, *World Literature Today*, a professora Trudier Harry afirmou: “Em nível nacional, certamente devemos a Toni Morrison mais do que meros aplausos coletivos. Ela tem estado na vanguarda quando o assunto é estampar a imagem da diversidade na ‘cara’ da literatura americana”.¹⁰⁵ (HARRIS, 1994, p. 10). Obviamente trata-se de uma escritora que se preocupa com as relações raciais do seu país e por isso é vista pelos críticos literários como uma das mais brilhantes

¹⁰⁵“Nationally, we certainly owe Toni Morrison more than mere groupie applause. She has been in the forefront of stamping diversity upon the face of American literature.” (tradução de Prila L. Calado).

escritoras de sua época, tendo sido a primeira autora negra a ser agraciada com o Prêmio Nobel de Literatura, em 1993.

O presente trabalho visa observar as relações intermediáticas que acontecem entre literatura e música no romance *Jazz* (1992), escrito pela premiada autora norte-americana Toni Morrison. Com base em conceitos propostos por Irina Rajewsky acerca da intermedialidade e de Stuart Hall na área dos Estudos Culturais, o objetivo é analisar como Toni Morrison articula a estrutura narrativa, a evolução dos personagens e a experiência afro-americana nos Estados Unidos com as características da música popular americana jazz. Durante a década de 20, a migração do sul rural para o norte urbanizado era intensa, devido à abolição da escravidão que se deu após o fim da Guerra da Secessão (1861-65) e aos conflitos que decorriam da nova condição do negro. Fortemente influenciada pela música desde a infância, Morrison retrata a busca por melhores condições de vida na cidade grande o que inevitavelmente leva o negro à necessidade de reconstruir sua identidade ao chegar ao destino. Para ela, o jazz funciona como uma espécie de materialização dos sentimentos de deslocamento, mudança, inventividade e improviso durante os movimentos migratórios e não está presente na obra por meio de meras referências a jazzistas famosos ou discos, mas como um elemento estruturante desde a primeira linha da narrativa.

Cabe ressaltar, ainda, que a produção deste trabalho acadêmico justifica-se, em parte, por tentar estudar aspectos sócio-culturais de uma comunidade que ainda assiste a vários embates entre supremacistas brancos e afrodescendentes: em 12 de agosto de 2017, a pequena cidade de Charlottesville no estado da Virgínia, Estados Unidos, foi palco de um confronto entre extremistas defensores da supremacia branca e manifestantes contrários às práticas discriminatórias. Entretanto, é fato amplamente noticiado pela imprensa mundial que tais acontecimentos não se mostram isolados, nem muito menos recentes: o debate, avivado em 2015 depois de um conflito racial na Carolina do Sul, gira em torno da simbologia da velha Confederação, que alguns consideram um legado escravagista e outros um gesto de identidade histórica. A isso se soma o contexto atual: os acenos mútuos entre os supremacistas brancos e o presidente norte-americano, Donald Trump. Daí a grande importância dos estudos culturais para a presente pesquisa.

Todos os romances de Toni Morrison podem ser vistos como tentativas de expor de que maneira o racismo acontece nos Estados Unidos, focalizando os diversos impactos sofridos pelas comunidades negras. Assim como os autores do *Black Aesthetic Movement* – movimento artístico americano que se prolongou de 1965 a 1976, englobando música, literatura, artes visuais e teatro, e que valorizava o orgulho racial, a herança e a cultura africanas – Morrison lutou sempre para acabar com os estereótipos racistas que continuaram a se reproduzir na sociedade americana, escrevendo obras que

retratassem os mais diversos tipos de horror sofridos pelos negros. Em entrevista para a jornalista Dana Micucci, Morrison referiu-se a um tema recorrente em seus trabalhos: “A busca pelo amor e identidade percorre quase tudo o que eu escrevo”¹⁰⁶ (MICUCCI, 1994, p. 278). Essa afirmação mostra-se verdadeira para o romance *Jazz*, uma vez que a obra expõe o amor entre marido e mulher, e a reconfiguração do casal dentro desse relacionamento, a negociação e o comprometimento em busca da mudança entre os protagonistas Violet e Joe Trace. Mas como a autora consegue demonstrar essa busca por identidade durante o romance em questão, se ao longo dos anos o negro foi constantemente retratado de uma forma distorcida pela literatura Americana de massa? Quais estratégias ela adota a fim de colocar em destaque as realidades vividas pelos negros num plano tão estéril da imaginação como é o do leitor americano em geral? As teorias a respeito de formação identitária de Stuart Hall podem ajudar a explicar a formação do “eu” afro americano no romance *Jazz*, pois seus dois personagens principais são exemplos do complicado processo da busca por identidade dentro de uma sociedade branca e racista.

Violet, cabeleireira de aproximadamente cinquenta anos, depende de sua habilidade de resistir aos discursos dominantes de beleza e felicidade, que foram implantados em sua mente desde a infância por sua avó, para conseguir aceitar-se como realmente é. Desses padrões de beleza e felicidade idealizados certamente resultaram seus comportamentos ambíguos e opostos: Violet divide-se entre a loucura de alguém que tenta desfigurar o cadáver de Dorcas, a jovem amante de seu marido e a carência de alguém que não consegue lidar com o fato de a mãe ter cometido suicídio. Entretanto, conforme avançamos na leitura, vemos que Violet é capaz de afastar de si os discursos preconceituosos tão impregnados em sua mente por sua avó quando, metaforicamente, “mata” a mulher que por vezes pretendia ser: branca, jovem e delicada, assumindo-se, por fim, como uma mulher negra e de meia idade. Enquanto a trajetória da busca identitária de Violet mostra-se sincronicamente linear, seu marido Joe se reconhece como indivíduo ao relembrar suas experiências passadas de maneira fragmentada, expondo separadamente sete episódios marcantes de sua vida, pois acreditava que havia se transformado sete vezes antes de ter conhecido sua amante Dorcas: “Com ela eu era jovem, novo outra vez. Antes de conhecer Dorcas eu tinha ficado novo sete vezes.” (MORRISON, 2009, p. 122). Esses sete “re-nascimentos” narrados pelo próprio protagonista representam, em sua maioria, experiências de rejeição, negação e deslocamento e a narração desses episódios possibilita a chegada de Joe a um senso unificado de seu “eu”, pois somente assim ele consegue se enxergar como um indivíduo completo.

¹⁰⁶“The search for love and identity runs through most everything I write.” (tradução de Prila L. Calado).

Por meio do texto intitulado *Who needs identity?*, Stuart Hall defende a autonomia dos sujeitos e traz uma definição de identidade apropriando-se da noção althusseriana a respeito da interpelação, assim como da noção foucaultiana de práticas discursivas. Ele define identidade como sendo:

o ponto de encontro, o ponto de *sutura*, entre, de um lado, os discursos e as práticas que tentam nos “interpelar”, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como sujeitos sociais de discursos particulares e, de outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode “falar”. As identidades são, pois, pontos de apego temporário às posições de sujeito que as práticas discursivas constroem para nós.¹⁰⁷ (HALL, 1996, p. 5-6)

De acordo com o sociólogo jamaicano, então, enquanto o indivíduo é bombardeado pelos diversos discursos que o rodeiam, ocorrem também certas ações dos mecanismos psíquicos do sujeito, simultaneamente. Esse argumento de Hall abre a possibilidade de vislumbrar a ideia de resistência: o indivíduo tem a capacidade de resistir à interpelação de determinados discursos, independente de quão irresistíveis ou convincentes eles possam parecer ou ser. Acima de tudo, já que Hall não acredita que existam elementos intrínsecos às identidades como, por exemplo, uma origem comum ou experiências comuns, para ele as identidades “surtem da narrativização de ‘si mesmo’”¹⁰⁸ (HALL, 1996, p. 4) – o que podemos observar amplamente durante o sexto romance de Toni Morrison. É possível constatar, portanto, em *Jazz*, o que Stuart Hall afirma em vários textos que produziu ao longo de seus estudos, ou seja, como a identidade dos personagens mostra-se amórfica, permeada por componentes diversos, heterogêneos, híbridos e contraditórios; sendo considerada, além de tudo, como uma produção que nunca está completa, que está sempre em processo de construção, sempre sendo constituída dentro das representações com as quais nos deparamos. (HALL, 2015, p. 222). Após traduzir a transcrição da conferência *Race, the Floating Signifier* proferida no Goldsmiths College em Londres, no ano de 1995, Liv Sovik afirma: “a opção de Hall pelas ‘questões de raça’ foi determinada em parte por sua condição pessoal de caribenho negro, imigrante, diaspórico, mas principalmente, pela resistência à forma em que os discursos dominantes tentaram encaixá-lo nas hierarquias sociais”. (HALL, 2015, p.1)

Assim sendo, o autor problematiza as noções essencialistas de raça e define o termo como um significante flutuante, deslizante, que pode denotar diferentes coisas em diferentes épocas e lugares. Neste sentido, uma contribuição importante do pensamento de Hall para o estudo das identidades negras é desnaturalizar e historicizar o conceito de raça, entendendo-o como uma categoria produzida

¹⁰⁷“the meeting point, the point of *suture*, between on the one hand the discourses and practices which attempt to “interpellate”, speak to us or hail us into place as the social subjects of particular discourses, and on the other hand, the processes which produce subjectivities, which construct us as subjects which can be “spoken.” Identities are thus points of temporary attachment to the subject positions which discursive practices construct for us.” (tradução de Prila L. Calado).

¹⁰⁸“arise from the narrativization of the ‘self’”. (tradução de Prila L. Calado).

social e culturalmente, em momentos históricos específicos e de acordo com as lutas políticas deflagradas pelos diferentes movimentos sociais. Para o autor, as noções de raça e etnia que compõem a construção das identidades negras devem ser vistas no interior de estruturas de representações perpassadas por relações de poder, como algo dinâmico e alternativo à noção essencialista de raça.

Diante das considerações acima e para que as análises do romance *Jazz* à luz dos conceitos propostos por Stuart Hall mostrem-se frutíferas, torna-se imprescindível contemplar os cenários que foram e continuam sendo palco do racismo norte americano. Nos séculos XIX e XX, os negros do sul dos Estados Unidos enfrentavam condições de vida profundamente degradantes após sua libertação. Nos campos de algodão, milho e tabaco, trabalhavam continuamente para pagarem o arrendamento das terras e conseguirem algum sustento. Contudo, analfabetos e sem defesa legal, eram facilmente explorados, ao ponto de terminarem o ano agrícola com mais dívidas do que no início. À miséria juntava-se o terror: os linchamentos perpetrados pela ordem secreta do *KuKluxKlan* ou pelos *White Camelia Knights* eram frequentes e nenhuma autoridade parecia disposta a pôr-lhes fim. Os membros dos clãs atacavam à noite, erguendo uma cruz em chamas em frente à casa da família escolhida para vítima. Neste clima de humilhação e terror, o norte era vislumbrado como a terra prometida, onde o negro raras vezes era importunado e conseguia levar uma vida decente. Assim, nos anos de 1916 a 1918, mais de 450.000 negros deixaram a região sul estadunidense, naquilo que a História consagrou pela expressão *Great Migration*. Esta diáspora em busca de esperança e liberdade tinha por destino as metrópoles de Detroit, Cleveland, Chicago, Pittsburgh e Nova Iorque.

A transição não foi fácil: o negro do sul teve que aprender os modos e costumes do norte; enfrentar novos desafios; adaptar-se a uma paisagem e a um clima diferentes; reconstruir ou improvisar a família; reaprender, enfim, o sentido do “nós” – que significava não apenas os laços entre os membros da comunidade, mas também entre esses e o novo local escolhido para viver. As terras do sul eram palco de grande sofrimento, preconceito, infelicidade, violência e escravidão; a esperança de uma vida melhor, com empregos dignos, liberdade e felicidade que seria proporcionada pelas cidades do norte impulsionou a movimentação e trouxe também um certo desapontamento: paradoxalmente, o campo, mesmo sendo o lugar de tantos abusos e maus-tratos, era onde os laços de família, de amizade, de solidariedade eram extremamente fortes entre os negros, que dependiam uns dos outros para sobreviver. Já a cidade, promessa de qualidade de vida e evolução, traz justamente o oposto das relações antes presentes no sul: ao invés dos laços familiares, o adultério (a exemplo de Joe e Dorcas); no lugar da solidariedade da comunidade, o individualismo dos vizinhos; a amizade deu lugar à maledicência e à trapaça dos grandes centros urbanos (basta observarmos a vizinha Malvonne que, por uns trocados, cede seu apartamento no mesmo prédio que Violet morava para que Joe se encontrasse

com a amante Dorcas). É todo esse processo de adaptação narrado no romance que nos mostra a imensa reconstrução da identidade, a grande busca por uma nova configuração pela qual os migrantes passaram e que, conforme Hall, mostra-nos o que foi feito da África na América.

O romance *Jazz* é narrado no ano de 1926, porém, em vários momentos, somos levados a conhecer um pouco do que aconteceu num protesto ocorrido em 1917 na pequena cidade de East St. Louis, no estado do Illinois, onde aproximadamente 40 negros morreram pisoteados ou espancados. Essa tragédia, conhecida como *East St. Louis Massacre*, torna-se ponto chave durante a narrativa de Morrison, pois contextualiza a história pregressa de Dorcas, a amante de 18 anos do protagonista Joe Trace. Durante o embate, nove anos antes do momento em que se dá a narrativa, o pai da jovem é espancado e pisoteado, sendo deixado para ser atropelado pelo bonde; a mãe morre num incêndio em casa, propositalmente causado por extremistas brancos. Tais atrocidades podem certamente explicar o fato de Dorcas, mesmo tendo sido criada com muito carinho por sua religiosa tia Alice Manfred, tornar-se uma jovem adulta fria e promíscua: ao mesmo tempo em que é amante de Joe, encontra-se com outro rapaz, motivo pelo qual foi assassinada pelo primeiro. Em outros trechos, somos levados à ocasião exata da fuga do casal protagonista, que viaja de trem para o norte do país, acompanhado de mais uma infinidade de outros escravos recém-libertos após o fim da Guerra da Secessão. É durante essas e muitas outras passagens desta obra literária que se verifica como acontece a reconstrução identitária dos indivíduos dentro do contexto violento da diáspora americana do início do século XX. Conforme Stuart Hall, o processo se dá, durante o texto ficcional, não pelo “então chamado retorno às raízes, mas pela chegada a um entendimento por meio de nossas próprias trajetórias”.¹⁰⁹ (HALL, 1996, p. 4). Entramos em contato com as trajetórias dos protagonistas ora por meio de recordações improvisadas narradas pelos mesmos, ora por meio de uma instância narrativa anônima, o que envolve completamente o leitor numa trama em que os fatos são expostos sob diversos prismas, dando assim à memória dos personagens extrema importância.

Após termos entrado em contato com todo este panorama da obra, é quase que impossível não considerar a função que a música popular assume durante o desenrolar dos acontecimentos e também no tocante à sua estrutura narrativa. É nesse ponto que visio estabelecer um paralelo com o que acontece quando assistimos a uma performance de jazz, ou seja, a interpretação de notas e refrãos improvisados pelos músicos que culminam num conjunto de interação e emoção entre artistas e público, e, além disso, concluir de que maneira a expressão musical permeia as construções identitárias dos personagens da obra, conforme passarei a explorar a seguir.

¹⁰⁹“...so-called return to roots but a coming-to-terms-with our ‘routes’”. (tradução de Prila L. Calado).

Por volta de 1918, surge em Nova Iorque um movimento cultural chamado *Harlem Renaissance*, que se estendeu até 1930 aproximadamente. Tal movimento abriu espaço para novas expressões artísticas afro-americanas e aconteceu, em grande parte, no bairro do Harlem, mas se espalhou também por diversas áreas urbanas em todo o país, além de influenciar muitos escritores, músicos e artistas de colônias africanas e do Caribe que viviam em Paris. O jazz, uma importante expressão musical da cultura negra, teve grande impulso durante o *Harlem Renaissance*, sempre gerando muita controvérsia dentre o meio crítico da música. Muitos historiadores concordam que os intelectuais pertencentes ao *Harlem Renaissance* tinham certas posições contrárias ao referido estilo musical, porém artistas ligados à literatura de fato admitiam-no como provocativo e estimulante (OGREN, 1989, p. 162). Esses escritores incorporaram o ritmo do jazz à literatura afro-americana, não somente no que se relaciona a imagens e cenários, mas principalmente no que diz respeito à cadência com a qual estruturam suas narrativas. De acordo com a escritora Barbara Williams Lewis, o estilo literário de Toni Morrison se encaixa nessa tradição chamada por ela de “*jazz literature*” (LEWIS, 2000, p. 273). Nesse sentido, o crítico literário Henry Louis Gates afirma: “Enquanto muitos escritores negros usaram músicos e músicas como tema e metáfora em sua escrita, nenhum deles tentou recorrer ao jazz como o princípio estruturante de um romance inteiro”¹¹⁰ (GATES, 1993, p. 52).

Sabe-se por meio de entrevistas para revistas e programas de TV que Toni Morrison sempre foi muito influenciada pela música desde criança: sua mãe era cantora de jazz e tocava piano no teatro; seu avô era violinista, evidências que justificam o fato de quase todas suas obras terem forte ligação com o jazz. Já no prefácio de *Jazz*, a autora afirma que não tinha a intenção de simplesmente fazer alusões a grandes músicos ou discos durante a narrativa, mas que gostaria de estruturá-la com as características do estilo musical, registrando a personificação da experiência afro-americana durante a década de 20: os sentimentos de deslocamento, de mudança, de inventividade e de improviso durante os movimentos migratórios.

Eu tinha escrito romances em que a estrutura tinha por finalidade enfatizar o sentido; aqui a estrutura se *igualava* ao sentido. O desafio era expor e enterrar o artifício e levar a prática além das regras. Eu não queria simplesmente um fundo musical ou referências decorativas a ele. Queria que a obra fosse uma manifestação do intelecto, da sensualidade, da anarquia da música; sua história, sua abrangência e sua modernidade. (MORRISON. 2009, p. 12-13)

Embora o termo “jazz” não apareça em nenhuma das 210 páginas da narrativa, algumas características desse estilo musical podem ser visualizadas muito claramente à medida que avançamos na leitura do texto. Enumerarei quatro a seguir, tentando explorar essa relação intermediária

¹¹⁰ “While many black writers have used musicians and music as theme and metaphor for their writing, none have attempted to draw upon jazz as the structuring principle for an entire novel.”(tradução de Prila L. Calado).

intencionalmente criada pela autora e descrita no prefácio do livro. Antes, porém, é necessário apresentar conceitos importantes a respeito do termo **intermedialidade**, ideias essas amplamente trabalhadas pela teórica russa Irina Rajewsky. Em seu texto intitulado *Intermedialidade, intertextualidade e 'remediação': uma perspectiva literária sobre a intermedialidade*, a autora define o termo, de forma geral, da seguinte maneira:

intermedialidade pode servir antes de tudo como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter-) de alguma maneira acontecem *entre* as mídias. 'Intermediático', portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias... (RAJEWSKY, 2012, p. 18).

Embora de natureza extremamente ampla e heterogênea, as questões que envolvem intermedialidade são tantas e tão frequentes que chamam a atenção de inúmeros teóricos. Independente de qual escolhermos tomar por base, o fato é que, a exemplo do que acontece com o romance de Toni Morrison, muitas obras de arte são compostas por uma trama de mídias que se entrelaçam, fascinando o público.

Surgido no fim do século XIX, em New Orleans, Louisiana, Estados Unidos, o jazz é resultado de uma grande mistura de culturas: a dos escravos do ocidente africano, com grande influência francesa, a do *blues* da região do Delta do Mississipi, a do interior anglo-saxão dos Estados Unidos e, por fim, a do Caribe espanhol. As cidades ao sul que possuíam saídas portuárias (assim como New Orleans) eram fortes militares estrategicamente construídos para apoiar as tropas durante a Guerra da Secessão. Com o fim do combate e a derrota dos Confederados, os instrumentos de sopro utilizados pelos militares foram deixados para trás e acabaram dando grande apoio à diversificação das composições musicais. Ao mesmo tempo, o jazz perdia público, pois a cidade já não era a mesma após os embates e por essa razão os músicos começaram a migrar para o norte, tocando nos navios durante o longo percurso. E foi assim que Chicago, Nova Iorque e a cidade do Kansas se tornaram os maiores centros irradiadores do jazz em todo o norte dos Estados Unidos. Ele não é um gênero musical imutável e tem em seu curto período de existência uma notável história de mudanças, gerando vários subgêneros: o *dixieland*, *oswing*, *obebop*, o jazz latino, o *fusion*, entre outros. Essa variedade de ramificações deve-se ao fato de os jazzistas (nome dado aos músicos) serem grandes experimentadores e exploram até as últimas possibilidades os recursos que seus instrumentos oferecem, precisando, para isso, estudar constantemente. (HOBBSAWN, 1989, p. 43). E como não se trata de um estilo musical individual, bem ao contrário, pois sempre foi muito conhecido pelas apresentações das “*big bands*”, conduzido por vários músicos e vários instrumentos em conjunto, não há um maestro, um líder, um instrumento ou uma voz principal nem mais importante. Aqui se observa a primeira característica do

jazz presente na estrutura narrativa: das várias vozes dos personagens, inclusive a voz de uma narradora¹¹¹ anônima, nenhuma delas é preponderante, nenhuma delas possui mais ou menos destaque. Todas essas vozes em conjunto conduzem a narrativa, surpreendem o leitor e levam-no a desfechos inesperados, a exemplo do que acontece quando assistimos uma apresentação de jazz, que certamente era fonte de alegria e distração para um povo sofrido e constantemente humilhado pelos horrores da escravidão.

Com o assassinato da jovem Dorcas cometido por Joe Trace iniciando a narrativa logo no primeiro parágrafo e configurando a linha central do enredo, a narradora anônima e cada um dos personagens – Violet, Joe, Alice Manfred, Felice (melhor amiga de Dorcas) e a própria Dorcas – se revezam contando suas versões do crime e dos motivos que levaram a ele. Como já foi afirmado anteriormente, as narrativas múltiplas, circulares e de alguma forma repetitivas oferecem várias perspectivas a respeito do mesmo evento e, mais importante, nos levam a conhecer a trajetória de cada personagem contada por si mesmos. Durante suas narrativas pessoais, eles “(...) voltam no tempo para preencher lacunas e fornecer explicações. Eles se lembram do passado através de ‘refrãos’ improvisados situados no aqui e agora”¹¹² (RICE, 2000, p. 172). Aqui identifico uma segunda analogia entre a literatura e a música: as performances de jazz tendem a seguir um padrão musical no qual os arranjos e a melodia são apresentados logo no início, de certa forma se apagam por alguns momentos para então serem retomados novamente. Isso também acontece no texto visto que logo no primeiro parágrafo o ápice da história é revelado ao leitor, sendo recuperado várias e várias vezes por meio das reminiscências dos personagens. Vejamos como se inicia a trama:

Xi, eu conheço essa mulher. Ela morava como um bando de pássaros na avenida Lenox. Conheço o marido dela também. Ele ficou caído por uma garota de dezoito anos, um daqueles amores de espantar, lá do fundo, que fez ele ficar tão triste e feliz que matou a moça para o sentimento continuar. Quando a mulher, o nome dela é Violet, foi ao velório para ver a moça e cortar a cara dela, foi jogada no chão e para fora da igreja. (MORRISON, 2009, p. 17).

Uma terceira relação possível de ser estabelecida resulta dessa narrativa múltipla, fragmentada e circular, que é conduzida em parte por uma instância narrativa onisciente, de primeira pessoa, ambígua e indeterminada, que não tem raça, gênero, idade nem nome e que por várias vezes convida o leitor a “construir” o livro, seguindo a tradição das performances musicais do jazz, que ao serem normalmente feitas nas ruas, demandavam a participação do público, seja por meio da dança ou do

¹¹¹Na tradução de José Rubens Siqueira, a voz narrativa sempre se posiciona por meio de expressões e adjetivos femininos. Entretanto, no exemplar original é impossível identificar o gênero da mesma.

¹¹²“...jump backwards in time to fill in gaps and provide explanation. They remember the past through improvisatory riffs situated in the here and now.”(tradução de Prila L. Calado).

acompanhamento vocal. O último parágrafo da obra é apenas uma demonstração do que acontece em várias passagens do texto: o chamamento feito ao leitor para que ele complete as lacunas que a própria narradora não sabe como descrever; neste caso o leitor realize o desfecho da estória:

Mas não posso dizer isso em voz alta; não posso contar a ninguém que esperei por isso toda a minha vida e que ter sido escolhida para esperar é a razão de eu poder. Se pudesse eu diria. Diria me faça, me desfaça. Você é livre para fazer e eu sou livre para deixar você fazer porque olhe, olhe. Olhe onde suas mãos estão. Agora. (MORRISON, 2009, p. 210).

Quarta característica própria do jazz, e muito presente durante o desenrolar dos fatos no texto literário, é o improviso: as apresentações de jazz são originais, espontâneas e geram performances inesperadas ao final; já as personagens da narrativa, como também anteriormente afirmado, estão constantemente se adaptando, se redefinindo, recomeçando, improvisando novas reações para os desafios que se lhe apresentavam, depois de tantas mudanças advindas dos movimentos migratórios. O próprio conceito de família é recuperado e improvisado ao fim da obra, já que Felice, a melhor amiga da amante de Joe, é quem o ajuda a se reconciliar com a esposa Violet e reconstruir seu casamento. Felice substitui Dorcas numa relação a três, mas agora essa posição é responsável por trazer harmonia e felicidade para o casal, ao som da música que os convida para uma dança, numa clara referência ao jazz e a seu próprio nome, visto que Felice, em língua inglesa, possui a mesma desinência que o termo “felicity”.

Alguém na casa do outro lado do beco pôs um disco e a música flutuou até nós pela janela aberta. Mr. Trace balançou a cabeça no ritmo e sua mulher estalava os dedos no ritmo. Ela fez um passinho na frente dele e ele sorriu. Logo logo estavam dançando. Engraçado como os velhos fazem, e eu ri de verdade. Não porque os dois eram engraçados. Alguma coisa naquilo me fez sentir que eu não devia estar ali. Não devia estar olhando eles fazerem aquilo.

Mr. Trace disse: ‘Venha, Felice. Vamos ver o que você sabe fazer.’ E me estendeu a mão.

Mrs. Trace falou: ‘É. Venha. Depressa, está quase acabando.’

Eu sacudi a cabeça, mas queria ir.

Quando eles terminaram e pedi meu suéter, Mrs. Trace falou: ‘Volte qualquer hora. Quero fazer seu cabelo. Grátis. Está precisando cortar as pontas.’

Mr. Trace sentou-se e se espreguiçou. Este lugar está precisando de passarinhos.’

‘E de uma vitrola.’

‘Cuidado com a boca, menina.’

‘Se arrumar uma, eu trago uns discos. Quando vier fazer o cabelo.’

‘Ouvii isso, Joe? Ela vai trazer uns discos.’

‘Então é melhor eu arrumar outro emprego.’ Ele se virou para mim, tocou meu cotovelo e me levou até a porta. ‘Felice. Escolheram o nome certo para você. Não se esqueça disso.’ (MORRISON, 2009, p. 198)

Ao propor três sub-categorias dentro da intermedialidade, Rajewski nos traz a ideia de **referência intermediática**, um conceito semiótico-comunicativo, tendo apenas uma mídia materializada – a mídia de referência. No caso desta análise, podemos identificar a literatura estando

CALADO, Prila Leliza. Relações intermediáticas em *Jazz* de Toni Morrison: a (re)construção da identidade e o papel da música popular, 2018, p. 506-518.

em sua materialidade por meio do romance escrito e a música sendo a mídia que não pode ser literalmente ouvida, mas que estrutura completamente a narrativa. Vejamos o que diz a autora a respeito:

As referências intermediáticas, devem, então, ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto [...]. Esse produto, então se constitui parcial ou totalmente *em relação* à obra, sistema ou subsistema a que se refere. [...] é apenas uma mídia que está em sua própria materialidade – a mídia de referência (em oposição à mídia a que se refere). Em vez de combinar diferentes formas de articulação de mídias, esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos. (RAJEWSKY, 2012, p. 25-26)

É interessante perceber que no caso da obra literária *Jazz*, esse cruzamento de mídias resulta em algo que Rajewsky afirma ter um caráter ‘como se’ das referências midiáticas. Então, o romance *Jazz* de Toni Morrison seria um texto lido pelo receptor ‘como se’ fosse um espetáculo jazzístico assistido ao vivo pelo público. A literatura, em sua materialidade, imitaria a música por meio de artifícios escolhidos minuciosamente pela autora. Sobre esse caráter ‘como se’, podemos citar a seguinte passagem:

Nessa impossibilidade de ir além de uma única mídia, uma diferença midiática se revela – uma ‘fenda intermediática’ – que um texto intencionalmente esconde ou exhibe, mas que, de qualquer forma, só pode ser transposta no modo figurativo do ‘como se’. Referências intermediáticas, então, podem ser diferenciadas das intramidiáticas (e, portanto, intertextuais) pelo fato de um produto de mídia não poder *usar* ou genuinamente *reproduzir* elementos ou estruturas de um sistema midiático diferente através dos próprios meios específicos da mídia; ele pode apenas *evocá-los* ou *imitá-los*. Consequentemente, uma referência intermediática pode apenas gerar uma *ilusão* de práticas específicas de outra mídia. Mas, contudo, é precisamente essa ilusão que potencialmente provoca no receptor de um texto literário uma espécie de sensação das qualidades musicais, pictóricas ou cinematográficas ou – falando de maneira mais geral – a sensação de uma presença visual ou acústica”. (RAJEWSKY, 2012, p. 28-29).

Fica claro, portanto, que as técnicas de Toni Morrison, que já caracterizavam também outros dois de seus romances – *Sula* (1973) e *Beloved* (1987) – estruturam *Jazz* de maneira ainda mais marcante, abrindo-nos portas para infinitas relações entre a música e a literatura. E não meras relações feitas por meio de citações ou figurações de pano de fundo, mas relações interculturais e de representação que possibilitam ao leitor entender como as identidades nascem, se formam, se transformam e estão sempre em constante alteração, intimamente ligadas à cultura e ao contexto social que circunda o indivíduo. No início da narrativa, para Violet e Joe a música representava sujeira e sensualidade, respectivamente, e quando chegamos ao desfecho da jornada, esses personagens são embalados por essa mesma música que os une ao dançarem um de frente para o outro, harmonicamente. E, mesmo sem aparecerem uma única linha durante todo o texto, é possível afirmar que tipo de música os personagens ouvem simplesmente pelo fato de esse aspecto, tão importante para a representação das culturas ao redor do mundo, ocupar nada mais, nada menos que o título da obra. É

CALADO, Prila Leliza. Relações intermediáticas em *Jazz* de Toni Morrison: a (re)construção da identidade e o papel da música popular, 2018, p. 506-518.

possível concluir, então, que a intenção da autora foi a de propor muito mais que uma trilha sonora de fundo para sua história, mas um fio condutor que fosse igualmente envolvente, marcante e que representasse profundamente a cultura negra americana: o jazz.

Referências

- FRITH, S. Music and Identity. In: HALL, S.& DU GAY, P. (Orgs.). *Questions of cultural identity*. London: Sage, 1996.
- GATES, H. L. Jazz. In: GATES, H. L. & APPIAH, A.(Orgs.). *Toni Morrison: Critical perspectives past and present*. New York: Amistad, 1993.
- _____. Introduction: *Who needs 'identity'?* In HALL, S.& DU GAY, P. (Orgs.).*Questions of cultural identity*. London: Sage, 1996.
- _____. *The work of representation*. In: *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage, 1997.
- _____. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- _____. Raça, O Significante Flutuante. Trad. Liv Sovik. In: *Z Cultural*. Ano VIII, n. 2, 2015. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/raca-o-significante-flutuante>. Acesso em 18 jun. 2018.
- HARRIS, T. Toni Morrison: Solo Flight Through Literature. In: *World Literature today*, 68, n. 1, 1994. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/40149836?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 12 jun. 2018.
- HOBBSAWM, E. J. *História social do Jazz*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- LEWIS, B. W. The function of jazz in Toni Morrison's Jazz. In: MIDDLETON,D. L. (Org.). *Toni Morrison's fiction: Contemporary criticism*. New York: Garland, 2000.
- MICUCCI, D. An inspired life: Toni Morrison writes and a generation listens. In: TAYLOR-GUTHRIE, D. (Org.). *Conversations with Toni Morrison*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994.
- MORRISON, T. *Jazz*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- OGREN, K. Controversial sounds: Jazz performance as theme and language in the Harlem Renaissance. In SINGH,A., SHIVER,W. S. & BRODWIN,S. (Orgs.). *The Harlem Renaissance: Revaluations*. New York: Garland, 1989.
- RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”. IN: DINIZ, T. F. N. (Org.) *Intermedialidade e estudos Interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

CALADO, Prila Leliza. Relações intermidiáticas em *Jazz* de Toni Morrison: a (re)construção da identidade e o papel da música popular, 2018, p. 506-518.

RICE, A. “It don’t mean a thing if it ain’t got that swing”: Jazz’s many uses for Toni Morrison. In: SIMAWE, S. (Org.). *Black Orpheus: Music in African American fiction from the Harlem Renaissance to Toni Morrison*. New York: Garland, 2000.

O ROMANCE COMO DENÚNCIA DA PERVERSA LÓGICA DE EXCLUSÃO SOCIAL EM *VIDAS SECAS*, DE GRACILIANO RAMOS

Autora: Priscila Célia Giacomassi (UFPR)

RESUMO: A narrativa de *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, expõe de forma trágica a situação extrema de uma família que se vê privada de muito mais do que aspectos básicos para sua sobrevivência como moradia, comida, água e escolarização. Sua condição miserável também lhes rouba os planos, os traços de humanidade e em especial o domínio mínimo da capacidade de se comunicarem para poderem exercer de forma digna seu papel na sociedade. Aparecem a nós animalizados, reificados e mimetizados à paisagem árida e clima hostil. A lógica perversa que os exclui de qualquer interação social significativa é um dos temas abordados em *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda, especialmente a noção da cordialidade brasileira a qual, na verdade, parece servir como disfarce para as grandes mazelas de nossa sociedade, entre elas: a permanência da escravidão, o patrimonialismo e falta de justiça social.

Palavras-chave: Graciliano Ramos; *Vidas Secas*; exclusão social; *Raízes do Brasil*.

*Assim como estava, ninguém podia respeitá-lo.
Não era homem, não era nada.
(RAMOS, 2017, p. 112)*

Vidas Secas narra a saga de uma família de retirantes castigada pela seca que se vê obrigada a enfrentar o clima hostil e atravessar o inóspito sertão nordestino em busca de condições mínimas de sobrevivência. Publicado em 1938, o romance de Graciliano Ramos tece uma crítica social contundente que denuncia o descaso para com o povo sofrido do sertão. A família, que é formada por Fabiano, sinha Vitória e seus dois filhos é caracterizada com traços de desumanização ou despersonalização. Não sabemos, por exemplo, os nomes dos filhos do casal, os conhecemos simplesmente como “o menino mais novo” e “o menino mais velho”. A família também é formada por animais domésticos - a cachorra Baleia e um papagaio mudo - os quais têm ambos um final trágico. O louro, uma vez “*mudo e inútil*” é *aproveitado como alimento na hora mais crítica*: “Na beira do rio haviam comido o papagaio, que não sabia falar. Necessidade” (p. 36)¹¹³. Baleia, por sua vez, é sacrificada por apresentar sinais de hidrofobia. Essas duas perdas abalam muito cada membro da família os quais aparecem na narrativa reiteradamente associados a animais ou reduzidos à condição de coisas, num impiedoso processo de retificação. Como têm o árido sertão como cenário, começam até mesmo a assumir traços do meio físico que os cerca, numa espécie de mimetização ou aglutinação à paisagem. Além da miséria, outra consequência trágica desse processo de despersonalização é a sua inabilidade comunicativa: as

¹¹³ As citações de *Vidas Secas* neste artigo aparecem no corpo do texto seguidas do número da página e foram retiradas da seguinte edição: RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

personagens não têm os instrumentos linguísticos necessários para interagir em sociedade de forma eficiente.

Seja por características físicas ou comportamentais, a aproximação das personagens a animais permeia a narrativa: “Debaixo dos couros, Fabiano andava banzeiro, pesado, direitinho um urubu” (p. 52). Em vários momentos é a voz narrativa que comenta sobre esse processo de animalização: “*As alpercatas batiam no chão rachado. O corpo do vaqueiro derreava-se, as pernas faziam dois arcos, os braços moviam-se desengonçados. Parecia um macaco*” (p. 19). *Quando Fabiano procurava decifrar rastros pelo chão, também lembrava um animal*: “Corcunda, parecia farejar o solo (...)” (p. 101). Afasta-se, portanto, da condição de homem: “*Sentado no pilão, Fabiano derreava-se, feio e bruto, com aquele jeito de bicho lerdo que não se aguenta em dois pés*” (p. 63). O próprio Fabiano entende-se como um “bicho” e isso é evidenciado em vários momentos da narrativa, ora com o tom de aprovação, ora de revolta por esta condição: “- *Você é um bicho, Fabiano. Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades* (p. 19).” Por outro lado expõe sua angústia porque ao mesmo tempo que se nivela com os animais, há algo dentro dele que clama por manter-se (ou tornar-se) humano: “*Por que não haveriam de ser gente (...)?*” (p. 122). *Em outro momento Fabiano exclama em voz alta para si mesmo*: “- *Fabiano, você é um homem (...)*” (p. 18). *Soa como um apelo ao que resta de humano nele para que se levante, que ocupe um maior espaço, que não morra. Entretanto, a dura e causticante lida o embruteceu, o “domou”*. Torna-se, portanto, bastante emblemático o momento em que, observando o céu, o menino mais novo nota nuvens que parecem com carneirinhos, mas que “desmanchavam-se e tornavam-se bichos diferentes”. Duas outras nuvens maiores se juntam e nelas o menino observa: “(...) uma tinha a figura da égua alazã, a outra representava Fabiano” (p. 51). Homem e animal fundem-se nas nuvens pelos olhos do filho de Fabiano, assim como acontece, evidenciado pela voz narrativa, quando, “Montado, *confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele.*” (p. 20). *Os demais membros da família também são comparados a animais ou aparecem de alguma forma identificados com eles*: “Ele, a mulher e os filhos tinham-se habituado à camarinha escura, pareciam ratos (...)” (p.18), ou “Entregue aos arranjos da casa (...)” *sinha Vitória* “(...) deixava os filhos soltos no barreiro, enlameados como porcos” (p. 21-2).

Além da animalização, acontece uma associação cada vez mais íntima entre os personagens e o meio externo, árido e inóspito – uma espécie de mimetização. Fabiano, por exemplo, tinha seus pés tão calejados e duros que estes “(...) quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra” (p. 20). Ele também se entristecia por “Considerar-se plantado em terra alheia!” (p.19). Em certos momentos a identificação das personagens ao meio externo e a animais ocorre de forma concomitante:

Agora Fabiano era vaqueiro, e ninguém o tiraria dali. Aparecera como um bicho, entocara-se como um bicho, mas criara raízes, estava plantado. Olhou as quipás, os mandacarus e os xiquexiques. Era mais forte que tudo isso, era como as catingueiras e as baraúnas. Ele, sinha Vitória, os dois filhos e a cachorra Baleia estavam agarrados à terra (RAMOS, 2017, p. 19).

Os meninos, assim como Baleia, estão frequentemente com lama pelo corpo. O menino mais velho, por exemplo, é descrito em uma ocasião como tendo passado um bom tempo “(...) metido no barreiro com o irmão, fazendo bichos de barro, lambuzando-se” (p. 57). Mesmo Baleia era “(...) um bicho diferente dos outros” (p. 88). Gostava de *espojar-se na raiz de um dos juazeiros onde “havia uma barroca macia e funda”*. Ali “(...) cobria-se de poeira, evitava as moscas e os mosquitos, e quando se levantava, tinha folhas secas e gravetos colados às feridas (...)” (p. 88). Já não parece haver diferença entre as personagens e a terra em que se lambuzam.

Uma terrível consequência dessa “aglutinação” e associação com o meio, com a paisagem, com animais e com coisas é a falta de domínio da linguagem. Como afirma Ramos (2009):

Em *Vidas Secas* a reificação (transformação do ser humano em coisa, num processo de embrutecimento resultante das pressões naturais, sociais e econômicas a que é submetido) manifesta-se, sobretudo no plano da linguagem: as personagens pouco falam, porque têm dificuldade de organizar o pensamento. O entrave mental resulta de um sistema social que as entorpece, impedindo que desenvolvam uma reflexão mais ampla e consciente sobre si mesmas e sobre o mundo em que (sobre)vivem. Pode-se dizer que isso produz uma espécie de evaporação da linguagem. (RAMOS, 2009, p. 8)

A estranheza com relação às palavras faz com que essas personagens não sejam bem articuladas em suas relações com as outras pessoas. Fabiano “Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais” (p. 20) e tem uma enorme dificuldade em lidar com os outros, principalmente se estiverem em uma posição hierárquica superior a ele. Em uma de suas idas à cidade, ele acaba preso por causa de um mal-entendido com o soldado amarelo. Isso que Fabiano “moderou sua indignação”, pois sabia estar em desvantagem por não saber argumentar em causa própria: “Na catinga ele às vezes cantava de galo, mas na rua encolhia-se” (p. 30). Ele tem consciência que “Era bruto, sim senhor, nunca havia aprendido, não sabia explicar-se” (p. 35). Sabia que “(...) dizia palavras sem sentido, conversava à toa” (p. 35). Apesar dessa falta de destreza em entender ou fazer-se entendido pelos outros, ele sente falta da conexão com as pessoas. Ao mesmo tempo, porém, parece tentar convencer a si próprio que seu universo e o das palavras não podem se relacionar. No dia em que é preso, Fabiano percebe sua desvantagem perante a autoridade do soldado amarelo quando é interpelado por ele. O soldado lhe convida para jogar cartas no bar. É um convite simples, mas Fabiano sente-se intimidado, está despreparado para dar uma resposta. Sabe que, caso conseguisse, estaria em posição de mais vantagem do que está no momento: “Fabiano atentou na farda com respeito e gaguejou, procurando as palavras de seu Tomás da bolandeira” (p. 28). Pobre Fabiano. Mais trágica que a sua situação, é o grau

de consciência que ele tem sobre seu próprio despreparo. Ao tentar reproduzir as palavras elegantes do seu Tomás, somente consegue enunciar uma porção de expressões desconexas: “- Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto, etc. É conforme” (p. 28). Fabiano demonstra, assim, sua inabilidade em interagir socialmente de forma apropriada - ainda mais perante uma “autoridade”.

“Fabiano dava-se bem com a ignorância” (p. 22). Apesar disso, ele também apreciava “(...) as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas” (p. 20). Admirava principalmente seu Tomás da bolandeira, porque este impunha respeito já que lia muito e sabia expressar-se bem. É esse mesmo respeito que Fabiano desejava emanar, mas isso mostra-se inatingível para ele. De forma inexorável e implacável, suas circunstâncias lhe impõem a ignorância. Seu destino, assim, é não ser capaz de dominar um processo comunicativo eficiente que lhe permita participar de maneira efetiva e articulada em seu mundo. E por isso “Em horas de maluqueira Fabiano desejava (...)” imitar seu Tomás: “(...) dizia palavras difíceis, truncando tudo, e convencia-se de que melhorava. Tolice. Via-se perfeitamente que um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo” (p. 22). Esse tipo de vaticínio provoca-lhe um conflito interno. Seus sentimentos oscilam entre a admiração e o desdém com relação a seu Tomás. Novamente, este tipo de “racionalização” é a única saída para a situação de ignorância, sofrimento e privação que o aprisiona: “Lembrou-se de seu Tomás da bolandeira. Dos homens do sertão o mais arrasado era seu Tomás da bolandeira. Por quê? Só se era porque lia demais. Ele, Fabiano, muitas vezes dissera: - ‘Seu Tomás, vossemecê não regula. Para que tanto papel?’” (p. 22). É evidente que o tom de desprezo é usado para esconder o desejo que tinha de ser assim - respeitado e admirado por sua sabedoria uma vez que, quando este “(...) passava, amarelo, sisudo, corcunda, montado num cavalo cego, pé aqui, pé acolá, Fabiano e outros semelhantes descobriam-se. E seu Tomás respondia tocando na beira do chapéu de palha, virava-se para um lado e para outro (...)” (p. 22). Interessante notar que seu Tomás é reiteradamente mencionado na narrativa por possuir as duas coisas mais desejadas por Fabiano e sinha Vitória: o domínio da palavra e uma cama de lastro de couro.

A dificuldade em se comunicar com os outros não acontece só para com “os de fora”, mas também quando Fabiano deseja expressar-se, fazer-se entendido em sua própria família. Um exemplo disso ocorre em um dos raros momentos da narrativa em que todos estão reunidos para “conversar” em volta de um braseiro numa noite fria. Iluminados vagamente e tentando se aquecer ao redor das brasas, Fabiano envolve-se em conversa com a mulher e os filhos. Ou melhor, “Não era propriamente conversa, eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências. Às vezes uma interjeição gutural dava energia ao discurso ambíguo” (p. 64). Fabiano falava de si próprio: “(...) contava façanhas. Começara moderadamente, mas excitara-se pouco a pouco e agora via os acontecimentos

com exagero e otimismo, estava convencido de que praticara feitos notáveis. Necessitava esta convicção” (p. 67). A maneira como este momento em família é narrado revela a situação paradoxal de necessidade de comunicação e inabilidade para manterem-se conectados:

Como os recursos de expressão eram minguados, tentavam remediar a deficiência falando alto. Fabiano tornou a esfregar as mãos e iniciou uma história bastante confusa, mas como só estavam iluminadas as alpercatas dele, o gesto passou despercebido. O menino mais velho abriu os ouvidos, atento. Se pudesse ver o rosto do pai, compreenderia talvez uma parte da narração, mas assim no escuro a dificuldade era grande (RAMOS, 2017, p. 64).

Há um forte apelo metalinguístico sugerido nesse trecho. Ao procurar traçar uma narrativa para sua família, em algum momento ele muda as palavras e por isso a história perde verossimilhança, frustrando o menino mais velho. Este preferia que o pai tivesse repetido as palavras para que a história continuasse parecendo verdadeira:

Fabiano gesticulava. Os meninos [...] escutavam as lorotas do pai. Começaram a discutir em voz baixa uma passagem obscura da narrativa. Não conseguiram entender-se, arengaram azedos, iam se atracando. Fabiano zangou-se com a impertinência deles e quis puni-los. Depois moderou-se, repisou o trecho incompreensível utilizando palavras diferentes. [...] O menino mais velho estava descontente. Não podendo perceber as feições do pai, cerrava os olhos para entendê-lo bem. Mas surgira uma dúvida. Fabiano modificara a história - e isto reduzia-lhe a verossimilhança. Um desencanto. [...] Aparecera uma variante, o herói tinha-se tornado humano e contraditório (RAMOS, 2017, p. 68).

Essa passagem parece funcionar como uma metáfora do próprio processo de construção fictícia das personagens pelo autor. Pode sugerir que este sofre ao tentar apreender meticulosamente – e da maneira mais verossímil possível – toda a complexidade e angústia dessa família de retirantes que representa tantos outros brasileiros socialmente excluídos. No posfácio de *Vidas Secas*, Hermenegildo Bastos (In: RAMOS, 2017) chama a atenção para esta relação entre o processo de construção narrativa e as personagens. Para ele, Fabiano “fala por sobre - e não sob - a fala do escritor. O narrador aparentemente neutro, se envolve nas ações narradas, e assim como o personagem, tampouco pode apontar saídas para a condição de opressão em que todos vivem” (BASTOS In: RAMOS, 2017, p. 136). Também sobre esse aspecto da relação entre “o que”, “como” narrar (bem como “quem” narra), Fernando C. Gil comenta: “vistas as coisas retrospectivamente, quer dizer, do ponto de vista mais contemporâneo, em todos esses diversos momentos o que parece estar em pauta é como enunciar, como descrever e narrar este mundo, o que significa também como fazer falar narrador e personagens deste universo” (GIL, 2008, p. 49). O que acontece, é que o leitor tem acesso ao mundo interior das personagens “não por meio da confissão direta, [...] simplesmente porque Fabiano” - e também sua família - “não tem acesso ao mundo letrado. O narrador em terceira pessoa, no entanto, com o uso do

discurso indireto livre, empresta-lhe os meios” (BUENO, 2008, p. 82). Assim, mesmo que não consigam expressar-se de forma eficiente, é possível ter acesso às suas angústias, questionamentos e também ter um vislumbre da constituição psicológica dessas personagens e sua relação conflitante na trama.

Esta atenção que é voltada para a construção do discurso lembra o duplo enredo de *A Hora da Estrela* (1977), de Clarice Lispector: a história das personagens e a história da construção do enredo em si. O narrador, Rodrigo S. M., descreve o processo angustiante pelo qual passa ao tentar narrar a história de Macabéa, uma jovem alagoana cujo olhar lhe chamara a atenção enquanto andava nas ruas Rio de Janeiro. Ele sofre por buscar a verossimilhança e ao mesmo tempo desejar proporcionar um final feliz à protagonista, o que se revela uma impossibilidade: “O fato é que tenho nas minhas mãos um destino e no entanto não me sinto com o poder de livremente inventar: sigo uma oculta linha fatal. Sou obrigado a procurar uma verdade que me ultrapassa” (LISPECTOR, 1998, p. 21). Macabéa também é uma personagem tragicamente insignificante, assim como Fabiano. E justamente por isso é tão difícil para ambos serem “apreendidos” pela narrativa. Para Pereira (2008) “A responsabilidade da literatura diante destes contrastes entre as classes sociais sugeriu algumas páginas memoráveis de Clarice Lispector, como (...) a discussão sobre a legitimidade da representação da pobre balconista pelo narrador na abertura de *A Hora da Estrela*” (PEREIRA, 2008, p. 23). Fabiano e Macabéa, nordestinos, “bichos da mesma espécie” (SILVA e BORGES, 2004, p. 43), sofrem, de modos distintos, a violência de uma existência invisível: “apesar de viverem em ambientes diferentes, caminham para o mesmo destino: criaturas anônimas, subumanas; condenadas a viver à margem do mundo que as cerca” (ibid, p. 3). Em *A Hora da Estrela*, o narrador expõe a dificuldade de escrever sobre um material “parco e singelo demais” (LISPECTOR, 1998, p. 14). Esse ato é, segundo ele, “um trabalho de carpintaria”. Ainda alerta o leitor para que não esqueça que “para escrever não-importa-o-quê o meu material básico é a palavra. Assim é que esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evola um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases” (ibid).

Assim como ocorre em *A Hora da Estrela*, *Vidas Secas* “trata de duas histórias simultaneamente: a história de Fabiano e sua família e a história da escrita da obra” (BASTOS In: RAMOS, 2017, p. 135). Da mesma forma que Rodrigo S. M. dirige-se reiteradamente ao leitor durante a narrativa, expondo sua angústia com relação à composição da personagem, também em *Vidas Secas* o “leitor é levado a acompanhar o desenrolar da obra, a compartilhar as escolhas do escritor e tornar-se partícipe dela, envolver-se na questão da escrita linha a linha” (ibid). Além disso, tanto Clarice Lispector, quanto Graciliano Ramos “falam pelo silêncio de seus personagens” (SILVA e BORGES, 2004, p. 15). Ironicamente, Macabéa é datilógrafa e lida dia a dia com as palavras que não domina. Ela

escreve como fala e possui um vocabulário limitado, por isso é uma funcionária medíocre. Porém, assim como Fabiano, ela admira as “palavras difíceis”, que a deixam curiosa, mesmo que não compreenda seu significado (AYRES, 2013). Mas como fazer falar quem não consegue se articular nem se fazer ouvir como as personagens Macabéa e Fabiano? É justamente o trabalho minucioso com a linguagem que os autores dispendem, essa “carpintaria” verbal, que consegue revelar a dor existencial das personagens.

A necessidade de externalizar - e portanto amenizar - a angústia de um viver sofrido e com expectativas sombrias, revela-se especialmente contundente no último capítulo de *Vidas Secas*, quando os conflitos internos dos personagens tornam-se mais evidentes. De volta à condição de nômades, sua angústia mais profunda é trazida à tona pela narrativa que sonda e expõe seus pensamentos os quais oscilam entre testemunhar a sentença (de morte) que a realidade lhes impõe e a necessidade de acreditar em uma saída. A transição de um estado de espírito para outro se dá pelo esforço especialmente da parte de sinha Vitória em se engajar numa tentativa árdua e incansável de conversar com o marido nessa hora difícil. As palavras parecem ter o poder de mudar a realidade interior, ou pelo menos sua maneira de enfrentar mais uma vez a terrível adversidade. Nem a falta de condições para exprimir suas conflitantes emoções no momento de nova fuga pela catinga impede que apreendamos o conflito interno dos personagens. A angústia provocada pelo inesperado, pelo imponderável, a antecipação de todo sofrimento e privação que certamente enfrentarão durante a travessia demandam alguma forma de expressão. A esposa sente uma necessidade extrema de verbalizar seus sentimentos contraditórios: “Sinha Vitória precisava falar. Se ficasse calada, seria como um pé de mandacaru, secando, morrendo. Queria enganar-se, gritar, dizer que era forte (...)” (p. 120). Afinal a possibilidade de comunicação entre eles é, em última instância, o que ainda preserva seus traços de humanidade.

A manhã estava demasiadamente silenciosa e isso desestabilizava sinha Vitória uma vez que “(...) achava-se desamparada e miúda na solidão, necessitava um apoio, alguém que lhe desse coragem. Indispensável ouvir qualquer som. A manhã, sem pássaros, sem folhas e sem vento, progredia num silêncio de morte” (p. 120). Inevitável, nessa hora, recorrer à fé frente a tamanho desafio. Afinal, à gente do sertão, abandonada à própria sorte, sem nenhum tipo de poder para traçar seu destino, só resta a fé em um milagre. Enquanto os meninos corriam, “Sinha Vitória procurou com a vista o rosário de contas brancas e azuis arrumado entre os peitos (...)” e “(...) remexeu os beiços numa oração. Deus Nosso Senhor protegeria os inocentes” (p. 120). Mas, além disso, precisava desesperadamente falar com Fabiano: “Reanimou-se, tentou libertar-se dos pensamentos tristes e conversar com o marido por monossílabos. Apesar de ter boa ponta de língua, sentia um aperto na garganta e não poderia explicar-se” (p. 120). Indagava Fabiano sobre questões difíceis de entender para ele sobre seu passado e seu

futuro, mas não sabendo mais distinguir os dois. Ela falava “no passado”, confundindo-o “com o futuro” (p. 120).

“Fabiano hesitou, resmungou, como fazia sempre que lhe dirigiam palavras incompreensíveis” e apesar de cochicharem “uma conversa longa e entrecortada, cheia de mal entendidos e repetições”, ele “(...) achou bom que sinha Vitória tivesse puxado conversa” (p. 120-121). Sentia-se reconfortado e encorajado pela “conversa” com a esposa, suas palavras “(...) encantavam-no. Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida. Fabiano estava contente e acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era nem onde era. Repetia docilmente as palavras de sinha Vitória, as palavras que sinha Vitória murmurava (...)” (p.127-8). Porém, apesar da confiança renovada pela conversa, o tom trágico retorna à cena: “Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinha Vitória e os dois meninos” (p.127-8). Não se pode escapar de um destino cujo controle recai sobre fatores externos como a seca, o sertão ou a chuva, e não sobre o homem. Definitivamente não deveria ser assim. As pessoas deveriam poder ter algum tipo de autoridade sobre as circunstâncias sociais a que são submetidas. Essa é a grande crítica em obras como *Vidas Secas* e *A hora da estrela*, entre tantas outras. Em *Brasil: uma biografia*, Schwarcz e Starling (2015, p. 16) comentam sobre essa característica do brasileiro de muitas vezes agir como espectador e não ator na vida. Para tanto, as autoras citam as palavras impactantes de Lima Barreto: “Tenazmente ficamos a viver, esperando, esperando... O quê? O imprevisito, o que pode acontecer amanhã ou depois; quem sabe se a sorte grande, ou um tesouro descoberto no quintal?” Elas prosseguem argumentando que é “a essa mania nacional de procura pelo milagre do dia, pelo imprevisito salvador, que o historiador Sérgio Buarque de Holanda, em seu clássico livro *Raízes do Brasil*, de 1936 chama de “bovarismo”¹¹⁴ (ibid). Para ele, o termo pode ser entendido como uma panaceia que serve para “disfarçar um invencível desencanto em face das nossas condições reais” (HOLANDA, 2014, p.199). Schwarcz e Starling mencionam também a interpretação de Lima Barreto sobre “a nossa difícil e tortuosa construção da cidadania” (2015, p. 14). Para as autoras, tanto Barreto como Holanda entendem que o brasileiro tem “um quê de Bovary”, tanto porque “se concebe sempre diferente do que é”, e também porque “aguarda que um inesperado

¹¹⁴Segundo Schwarcz e Starling (2015), o termo bovarismo “tem origem na famosa personagem Madame Bovary, criada por Gustave Flaubert, e define justamente essa alteração da realidade, quando a pessoa se considera outra, que não é”. O termo “serve, ainda, para nomear um mecanismo muito singular de evasão coletiva, que nos permite recusar o país real e imaginar um Brasil diferente do que é – já que esse não nos satisfaz e, pior, nos sentimos impotentes para modificá-lo” (ibid, p. 16). O conceito ajuda a entender porque seríamos o “país do imprevisto que dá certo” e explicaria a tendência do brasileiro a “apostar no milagre” (ibid, p.17) torcendo “para que algum elemento mágico e imprevisito caia dos céus em vez de planejar mudanças substantivas e duradouras” (ibid, p.16).

altere a danada realidade” (ibid, p. 16). No post-scriptum de *Raízes do Brasil*, Antonio Candido afirma que neste livro, Sergio Buarque “deixou claro que só o próprio povo, tomando a iniciativa, poderia cuidar do seu destino” (HOLANDA, 2014, p.26). Já Graciliano Ramos, de forma contundente, dá à sua narrativa o tom de denúncia, caracterizando personagens que se encontram sempre à mercê da sorte, de um milagre, do destino, de sua sina:

Tinha obrigação de trabalhar para os outros, naturalmente, conhecia o seu lugar. Bem. Nascera com esse destino, ninguém tinha culpa de ele haver nascido com um destino ruim. Que fazer? Podia mudar a sorte? Se lhe dissessem que era possível melhorar de situação, espantar-se-ia. Tinha vindo ao mundo para amansar brabo, curar feridas com rezas, consertar cercas de inverno a verão. Era sina. O pai vivera assim, o avô também. E para trás não existia família. Cortar mandacaru, ensebar látigos - aquilo estava no sangue. Conformava-se, não pretendia mais nada. Se lhe dessem o que era dele, estava certo. Não davam. (RAMOS, 2017, p. 97)

Fabiano tinha consciência de que “Era um desgraçado, era como um cachorro, só recebia ossos” (p. 97). Na verdade, sua situação era pior que a da cachorra Baleia, pois mesmo “os ossos” queriam tirar dele: “Por que seria que os homens ricos ainda lhe tomavam uma parte dos ossos? Fazia até nojo pessoas importantes se ocuparem com semelhantes porcarias” (p.97). Essa relação com o destino e sua possível influência sobre ele sofre alterações durante a narrativa. A existência dessa família é tão penosa que “Não conseguiam tomar resolução” (p. 45) sobre quaisquer aspectos corriqueiros de sua vida - como remover de sua cama a vara com nó que tanto perturbava o sono de sinha Vitória -, quanto mais sobre questões essenciais como planejar um futuro. Por isso é que oscilam tanto nas suas decisões. Há momentos, por exemplo, que Fabiano acha que seu destino é ficar preso na terra em que está. No mesmo instante assume que isso é um engano e que “A sina dele era correr mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como judeu errante. Um vagabundo empurrado pela seca. Achava-se ali de passagem, era hóspede” (p. 19). Também não tem certeza se prefere assumir o fato de viver como um bicho ou lutar por sua condição de homem. “Não queria morrer.” E por isso às vezes desejava “brigar com a sorte ruim”, “(...) sentir-se com força para brigar com ela e vencê-la” (p. 24). No mesmo instante, porém, parece entregar o jogo. Deixa-se levar pelas circunstâncias e antevê o destino implacável materializar-se na sua frente: “Não, provavelmente não seria homem: seria aquilo mesmo a vida inteira, cabra, governado pelos brancos, quase uma rês na fazenda alheia. Mas depois?” (p. 24). O passado de Fabiano até que poderia trazer algum alento para enfrentar o presente. Mas isso não é possível: “Se ao menos pudesse recordar-se de fatos agradáveis, a vida não seria inteiramente má” (p. 99). Dessa forma um porvir mais promissor não consegue ser traçado nos planos do vaqueiro: “Desejaria imaginar o que ia fazer para o futuro. Não ia fazer nada. Matar-se-ia no serviço e moraria numa casa alheia, enquanto o deixassem ficar. Depois sairia pelo mundo, iria morrer de fome

na catinga seca” (p. 99). Quando o desespero toma conta, inevitável sentir que “Tudo na verdade era contra ele” (p. 97). Essa consciência de incapacidade de articulação social produz o efeito trágico da retificação. Ele conclui que nada mais é que “(...) uma coisa da fazenda, um traste” que “(...) seria despedido quando menos esperasse” (p. 23). Oscila novamente, esforça-se para enxergar-se como homem, porém não parece haver saída para sua extenuante lida: “Caminhando, movia-se como uma coisa, para bem dizer não se diferenciava muito da bolandeira de seu Tomás” (p. 15). Seu destino revela-se inevitavelmente árido: “Tudo seco em redor. E o patrão era seco também, arreliado, exigente e ladrão, espinhoso como um pé de mandacaru”. Fabiano não consegue, portanto, ter nenhuma esperança para seu futuro. Se conflito constante com as palavras (não as domina, mas deseja dominar) é muito semelhante à sua relação com o destino: deseja poder brigar com ele, mas tragicamente vê-se enredado por ele de forma irremediável: “Era uma sorte ruim, mas Fabiano desejava brigar com ela, sentir-se com força para brigar com ela e vencê-la. Não queria morrer” (p. 24). E novamente, a analogia com os animais é usada para elucidar a situação: “Estava escondido no mato como tatu. Duro, lerdoso como tatu. Mas um dia sairia da toca, andaria com a cabeça levantada, seria homem” (p. 24). Porém, não demora muito para que novamente a situação inverta-se em seu raciocínio. Ele conclui que é somente sendo como um animal que ele e sua família conseguiriam sobreviver. Seus filhos deveriam “ser duros, virar tatus”. Seriam engolidos pelo árido destino “se não calejassem” e entrassem “no bom caminho” do trabalho duro (p. 25). De nada adiantaria estudarem como o seu Tomás da Bolandeira.

No final da narrativa, a angústia lancinante de Fabiano, ao ser empurrado juntamente com a família para mais uma peregrinação, só é amainada pela conversa com sinha Vitória, a qual “(...) servira muito. Tinham caminhado léguas sem sentir” (p. 124). Seus pensamentos se acalmam, pois os dois começam a focar na possibilidade de um futuro melhor para os filhos: “E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias” (p.127-8). Mas como não pode deixar de ser, o tom de desesperança e incerteza retorna e domina o discurso: “Eles dois velhinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia” (p.128).

Fabianos, sinhas Vitórias e meninos como seus filhos são personagens brasileiros. Porém, por vezes nos parecem tão distantes. Por este motivo, houve um grande esforço de escritores e historiadores para dar-lhes feições e nomes. De acordo com Schwarcz e Starling (2015), “os homens nascidos na passagem do século XIX para o XX conseguiram redescobrir o sertão.” Entre eles, Sergio Buarque de Holanda, integrante de um

movimento construído em torno da ideia de “incorporação dos sertões” e consequente encontro com o outro representado pelo homem brasileiro – um personagem invariavelmente visto como isolado,

abandonado, doente, nômade, atrasado, resistentes a mudanças, despossuído, mas em torno do qual ocorre um processo de redescobrimto constante do Brasil.” (p. 350)

Antonio Candido considera Sérgio Buarque de Holanda como “o primeiro intelectual brasileiro de peso que fez uma franca opção pelo povo no terreno político, deixando claro que ele deveria assumir o seu próprio destino, por ser, inclusive, portador de qualidades eventualmente mais positivas que as da elite” (CANDIDO, 1990, p. 18). O autor tece algumas considerações sobre a relação entre o nosso processo de independência e a permanência da escravidão na sociedade brasileira. Para ele, as independências nacionais na América Latina foram muito idealizadas e envoltas pela aura do patriotismo, articulando-se, porém, sob a ótica de uma lógica perversa, permitindo a manutenção do *status quo*. Candido comenta também sobre as ideias de outro intelectual brasileiro, Manoel Bomfim, o qual foi o primeiro a afirmar categoricamente, de maneira lúcida e precisa, que no Brasil, “os naturais do país tomaram o poder, mas mantiveram a estrutura colonial, continuando o Estado como corpo estranho imposto de fora, não nascido da realidade e das necessidades locais” (ibid, p. 14). E isso ocorreu porque os protagonistas da independência brasileira

fizeram constituições liberais de fachada, mas deixaram a situação inalterada, com escravidão e tudo, destruindo “a ilusão dos radicais, que acreditavam nas virtudes da letra das leis”. Soberania do povo e democracia são máscaras para o domínio do Estado em poder dos oligarcas, com exclusão do povo. Num raciocínio que se aproxima de Joaquim Nabuco, diz que os membros das classes dominantes, formados no regime da escravidão, transmitem aos seus sucessores a atitude de domínio sobre o escravo, transpondo-o para o povo formalmente livre. (ibid, p. 14)

Em seu livro autobiográfico, *Minha Formação*, Joaquim Nabuco (1998, p. 183) vaticina: “A escravidão permanecerá por muito tempo como a característica nacional do Brasil”. A crítica a essa permanência da escravidão na sociedade agrária brasileira perpassa a narrativa *Vidas Secas*. Fabiano mesmo tem consciência dessa condição: “Vivia trabalhando como um escravo” (p. 35). Não tem instrução, não sabe falar direito como gostaria, não é homem que lê como seu Tomás e não possui autonomia com relação ao seu destino. Também não há vislumbre possível de emancipação social para ele. Está preso a uma sina, dependente de um milagre e oscila entre a esperança e o conformismo. A certa altura questiona: “Passar a vida inteira assim no toco, entregando o que era dele de mão beijada! Estava direito aquilo? Trabalhar como negro e nunca arranjar carta de alforria!” (p. 94). Não é de fato um homem livre já que “Vivia preso como um novilho amarrado ao mourão, suportando ferro quente” (p. 37).

Em *Vida de Galileu*, peça do dramaturgo alemão Bertold Brecht, Andreas fala a seu mestre, Galileu Galilei: “Pobre do país que não tem heróis” (BRECHT, 1972, p. 84), a que Galileu rebate: “Pobre do país que precisa de heróis” (ibid, p. 85). Pobres Fabianos - e somos tantos! Precisam de um

GIACOMASSI, Priscila Célia. O romance como denúncia da perversa lógica de exclusão social em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, 2018, p. 519-532.

redentor, de um milagre, da chuva. São alijados e nem sabem direito do quê, pois não testemunharam o que existe além de sua miserável existência. Apegam-se, porém, à esperança, de haver mais do que sua existência de constante privação: “Por que não haveriam de ser gente (...) Por que haveriam de ser sempre desgraçados, fugindo no mato como bichos? Com certeza existiam no mundo coisas extraordinárias. Podiam viver escondidos, como bichos?” (ibid, p. 122-3).

João Cezar Rocha, em entrevista ao programa *Cidade de leitores*, comenta sobre a atualidade da obra *Raízes do Brasil*. Para ele, o grande problema com relação à ideia do “homem cordial”, como preconizada por Holanda, é que “essa afabilidade, essa doçura pode esconder uma grande indiferença para as nossas desigualdades sociais” (ROCHA, 2013). E pior: “A nossa proximidade excessiva oculta uma distância intransponível” (ibid). Quando um direito legítimo de um trabalhador é substituído por um tratamento cordial, uma lógica impiedosa é estabelecida. A proximidade tende a apagar as fronteiras entre o que é direito e o que é favor, entre o público e o privado. Nas palavras de Rocha, a “excessiva proximidade, característica da sociedade patriarcal, característica do homem cordial, também estabelece uma hierarquia muito rígida num conjunto de mediações que, em última instância é uma proximidade física muito perversa” (ibid). Com esse tipo de pensamento já estratificado nas várias camadas de nossa sociedade, é difícil alcançarmos um ideal de igualdade entre os cidadãos, uma vez que a lei é aplicada diferentemente (quando o é) dependendo dos interesses e do grau de intimidade - e de cordialidade - das partes envolvidas. O anonimato dos muitos Fabianos que vivem à margem e não no centro do processo de cidadania favorece a manutenção desse processo de alijamento:

Olhou as cédulas arrumadas na palma, os níqueis e as pratas, suspirou, mordeu os beiços. Nem lhe restava o direito de protestar. Baixava a crista. Se não baixasse, desocuparia a terra, largar-se-ia com a mulher, os filhos pequenos e os cacarecos. Para onde? Hem? Tinha para onde levar a mulher e os meninos? Tinha nada! Espalhou a vista pelos quatro cantos. Além dos telhados, que lhe reduziam o horizonte, a campina se estendia, seca e dura. Lembrou-se da marcha penosa que fizera através dela, com a família, todos esmolambados e famintos. Havião escapado, e isto lhe parecia um milagre. Nem sabia como tinham escapado (RAMOS, 2017, p. 96).

Com os resquícios de uma lógica escravista, oligárquica e patriarcal em nossa sociedade, não é a lei que garante o direito, mas o “possuir”. O que resta, então aos despossuídos como Macabéa, Fabiano e sua família, através dos quais os seus autores tecem suas pungentes críticas? São os excluídos, estão à margem do que a sociedade poderia ou deveria lhes oferecer. E nessa questão escritores, historiadores e pensadores sociais têm um papel muito importante ao trazer à existência personagens e situações que de outra forma continuariam sem expressão e não fomentariam discussões relevantes a respeito da exclusão social de que são vítimas.

REFERÊNCIAS

- AYRES, Nicole. A voz dos excluídos na literatura: Vidas Secas e A Hora da Estrela. In: *Homo Literatus*: 6 nov 2013 Disponível em: <<http://homoliteratus.com/a-voz-dos-excluidos-na-literatura-vidas-secas-e-a-hora-da-estrela/>>. Acesso em 08 ago. 2017.
- BASTOS, Hermenegildo. Posfácio. Inferno, alpercata: trabalho e liberdade em *Vidas Secas*. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- BRECHT, Bertold. *Life of Galileo*. In: MANHEIM, R. & WILLET, J. eds., New York: Vintage, 1972. v.5.
- BUENO, Luís. Antonio Candido leitor de Graciliano Ramos. *Revista Letras*, Curitiba, n. 74, p. 71-85, Jan./Abr. 2008. Editora UFPR.
- CANDIDO, Antonio. Radicalismos. *Estudos Avançados*, São Paulo, USP, v.4, n.8, p.4-18, abr.1990 Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8540/10091>>. Acesso: 09 ago 2017.
- _____. Post-scriptum. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- GIL, Fernando C. Memórias do campo na cidade: Tensões entre o arcaico e o moderno na literatura regionalista. In: *Salto para o Futuro Mestres da Literatura em Debate*. TV escola Ano XVIII - Boletim 21 - Outubro de 2008 ISSN 1982-0283 Ministério da Educação.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- NABUCO, Joaquim. *Minha Formação*. Brasília: Senado Federal, 1998.
- PEREIRA, Victor Hugo Adler. A desigualdade social, a literatura e a cultura no Brasil contemporâneo. In: *Salto para o Futuro Mestres da Literatura em Debate*. TV escola Ano XVIII - Boletim 21 - Outubro de 2008 ISSN 1982-0283 Ministério da Educação.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- RAMOS, Reginaldo Mendes. Alegoria e objetivação na tessitura verbal de “Vidas Secas”. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE ESTUDOS FILOLÓGICOS E LINGÜÍSTICOS, 2., 2009, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: 2009. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/iisinefil/textos_completos/alegoria%20_e_objetiva%C3%A7%C3%A3o_na_tessitura_verbal_de_Vidas%20Secas_REGINALDO.pdf>. Acesso: 03 out. 2018.
- ROCHA, João Cezar de Castro. *Cidade de leitores*. MultiRio, 22 ago. 2013. Entrevista a Leila Richers. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Qjch3VjClww>>. Acesso: 06 ago. 2016.
- GIACOMASSI, Priscila Célia. O romance como denúncia da perversa lógica de exclusão social em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, 2018, p. 519-532.

SCHWARCZ, Lilia Moritz e STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Carlos Augusto Moraes; BORGES, Luciana. Entre o Silêncio das Palavras e as Falas do Silêncio. In: *LINGUAGEM – Estudos e Pesquisas*, vol. 4-5, 2004.

GIACOMASSI, Priscila Célia. O romance como denúncia da perversa lógica de exclusão social em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, 2018, p. 519-532.

DIÁRIO DA QUEDA: MEMÓRIA E ESQUECIMENTO

Autora: Renata da Silva Dias Pereira de Vargas (UFSC)

RESUMO: À primeira vista, *O diário da queda* (2011) de Michel Laub, pode ser visto apenas como uma história de sobrevivência à Auschwitz e as implicações disso na vida dos descendentes homens dessa família, mas após uma leitura mais minuciosa, percebe-se que a história do holocausto é o ponto de partida para discutir a ideia de memória e esquecimento, de quanto uma pessoa que sofreu um trauma deve lembrar e o que deve ser esquecido. Lucien Dallenbäch em *El relato especular* teoriza a respeito de narrativas intercaladas. Assim, o romance é construído estruturalmente com a disposição de três narrativas que representam a voz de cada uma das gerações da família. Elas são trazidas ao leitor por meio do filho, ele apresenta os manuscritos do avô e o diário do pai, intercalando com a narrativa principal contada por ele mesmo. Para embasar esse estudo, autores como Giorgio Agamben e Jeanne Marie Gagnebin são essenciais.

Palavras-chave: Michel Laub, memória, esquecimento, espelhamento.

*“É indizível não aquilo que de modo nenhum
está atestado na linguagem, mas sim
aquilo que apenas pode ser nomeado”
Giorgio Agamben*

À primeira vista, *O diário da queda* (2011) de Michel Laub, pode ser visto apenas como uma história de sobrevivência à Auschwitz e as implicações disso na vida dos descendentes homens dessa família, mas após uma leitura mais minuciosa, percebe-se que a história do holocausto é o ponto de partida para discutir a ideia de memória e esquecimento, de quanto uma pessoa que sofreu um trauma deve lembrar e o que deve ser esquecido. Para tanto, o romance é construído estruturalmente com a disposição de três narrativas que representam a voz de cada uma das gerações da família. Elas são trazidas ao leitor por meio do filho, ele apresenta os manuscritos do avô e o diário do pai, intercalando com a narrativa principal contada por ele mesmo.

Narrativa principal

A narrativa principal (terceira) é escrita de duas formas, uma contando sob a forma de tópicos numerados, com sequência, em que o protagonista conta em primeira pessoa coisas que sabe sobre o pai e sobre o avô.

1. Meu avô não gostava de falar do passado. O que não é de estranhar, ao menos em relação ao que interessa: o fato de ele ser judeu, de ter chegado ao Brasil num daqueles navios apinhados, o gado para quem a história parece ter acabado aos vinte anos, ou trinta, ou quarenta, não importa, e resta apenas um

tipo de lembrança que vem e volta e pode ser uma prisão ainda pior que aquela onde você esteve. (LAUB, 2011, p. 8)

19. Nos últimos anos de vida o meu avô passava o dia inteiro no escritório. Só depois da morte é que foi descoberto o que ele fazia ali, cadernos e mais cadernos preenchidos com letra miúda, e quando li o material é que finalmente entendi o que ele havia passado. Foi então que essa experiência passou a ser não apenas histórica, não apenas coletiva, não apenas referente a uma moral abstrata, no sentido de que Auschwitz virou uma espécie de marco em que você acredita com toda a força de sua educação, de suas leituras, de todos os debates que você já ouviu sobre o tema, das posições que defendeu com solenidade, das condenações que já fez com veemência sem por um segundo sentir nada daquilo como se fosse seu. (LAUB, 2011, p. 14-15)

A segunda forma que aparece na narrativa principal é chamada de Notas, um tipo de resumo do que o protagonista narrou anteriormente, mas com o acréscimo de alguns detalhes que não foram contados. Essa construção com duas maneiras diferentes de narrar os mesmos fatos pode ser classificada como relato especular, pois é o mesmo narrador nos dois casos, com aspectos distintos, uma geminação de relatos com a duplicação do sujeito da narração e o desdobramento de sua narração em outras narrativas. Um relato se espelha no outro, com variações. Como espelhos paralelos, a narrativa principal se reflete nesse relato chamado notas, cada um com suas particularidades individuais, mas que convergem para um mesmo objetivo.

Basta entrar na internet para ler que os cinquenta e dois fornos existentes em Auschwitz não teriam capacidade de queimar quatro mil setecentos e cinquenta e seis cadáveres por dia, média necessária para se chegar ao número total de mortos das estatísticas oficiais. (LAUB, 2011, p. 106)

A questão aqui, na verdade, é que qualquer eventual mentira relativa ao tema, e mesmo que em essência o tema continue tendo a mesma gravidade, porque se Auschwitz tivesse matado uma única pessoa por causa de etnia ou religião a simples existência de um lugar assim poderia ter a mesma gravidade, qualquer imprecisão ou mentira mínima ou grandiosa não faria diferença para o meu pai — porque Auschwitz para ele nunca foi um lugar, um fato histórico ou uma discussão ética, e sim um conceito em que se acredita ou deixa de acreditar por nenhum outro motivo a não ser a própria vontade. (LAUB, 2011, p. 107-108)

A Narrativa do avô

A narrativa do avô (primeira) é um conjunto de verbetes que contam um pouco do que o avô viu e viveu.

2. Aparentemente meu avô queria escrever uma espécie de enciclopédia, um amontoado de verbetes sem relação clara entre si, termos seguidos por textos curtos ou longos, sempre com uma característica peculiar. O verbeito *leite*, por exemplo, fala de um *alimento líquido e de textura cremosa que além de conter cálcio e outras substâncias essenciais ao organismo tem a vantagem de ser muito pouco suscetível ao desenvolvimento de bactérias*. (LAUB, 2011, p. 24)

Há uma explicação do protagonista sobre alguns verbetes escolhidos e redefinidos pelo avô nos 16 volumes que deixou escrito antes de morrer. Os verbetes citados são escritos em itálico para diferenciar da fala do protagonista.

12. Meu pai mandou traduzir os cadernos do meu avô porque precisava ter um registro dessas memórias, e ele era o único que se interessaria por elas, um filho que lê a descrição do próprio nascimento nas palavras do pai, meu avô dizendo que *o parto coroa a decisão do marido de selar a união com a esposa*, e que não há nada mais feliz na vida de um homem *que o dia que ele acompanha a esposa rumo ao hospital para dar à luz um filho*. (LAUB, 2011, p. 44-45)

[...] Meu avô escreve que não há notícia de doenças causadas pela ingestão de leite, que o porto é *o local onde se reúne o comércio ambulante que trabalha sob regras estritas de controle fiscal e higiene*. (LAUB, 2011, p. 25)

[...] O nome da pensão em que meu avô ficou era Sesefredo. Nos cadernos, ele a define como *estabelecimento amplo e asseado, quieto nas manhãs e aconchegante no início da noite*. (LAUB, 2011, p. 25)

Há também verbetes incluídos na narrativa principal sem qualquer explicação do filho/narrador.

16. *Esposa — pessoa que se encarrega das prendas domésticas, cuidando para que sejam empregados procedimentos os mais rigorosos de higiene na casa e também para que no dia do marido não existam perturbações quando ele deseja ficar sozinho*. (LAUB, 2011, p. 31)

16. *Hospital — lugar com médicos pacienciosos que explicam à mulher grávida os riscos da gravidez que são baixos e os riscos da operação de cesariana que são baixos também, e os riscos de infecção depois do parto que são inexistentes dados os procedimentos os mais rigorosos de higiene no edifício, que se estendem aos banheiros onde corre água quente e privadas que são lavadas de hora em hora, e aos funcionários que aplicam durante o dia procedimentos os mais rigorosos de higiene tais como o uso de desinfetantes e métodos de esterilização, quarentena também. No hospital não há problemas que possam perturbar a paz do marido da esposa grávida, cujo filho irá selar a continuidade e doação amorosa dos dois, quando ele deseja caminhar sozinho pelos corredores ou ir para casa e ficar sozinho*. (LAUB, 2011, p. 47)

São justamente temas que fazem relação com a vida pessoal do protagonista e com as mudanças que vão ocorrer e com o motivo que o levou a escrever suas memórias, mas que não fazem qualquer relação com o que o avô viveu nos campos de concentração. Aparentemente, ele quer contar uma história, fugindo dela, falando de outras coisas.

A narrativa do pai

A narrativa do pai (segunda) é de memórias, escrita em terceira pessoa, conta fatos de sua vida, mas principalmente seus sentimentos em relação à morte do próprio pai. Esta narrativa aparece também em itálico, para diferenciar da fala do filho/narrador.

4. *Nossa família tinha uma casa na praia. Era uma casa grande. Quatro quartos, sala, uma varanda boa. Um gramado grande na frente. As famílias sempre iam de manhã para a praia, por volta de nove, e voltavam por volta de uma, duas horas. Ninguém comia na areia. Não havia quiosques nem vendedores de milho. Não havia bronzeador e a água era muito mais limpa.* (LAUB, 2011, p. 94)

5. *Eu morava com a minha mãe naquela época. Ela não quis se mudar por causa do meu pai. Eu nem pensei nisso na época, nem tinha me dado conta de que as pessoas se mudam quando isso acontece. Porque as coisas ainda estavam lá. Dez anos depois e às vezes eu achava uma coisa dele. Um guardanapo com um brasão dele. Uma caneta. Um cinzeiro.* (LAUB, 2011, p. 134)

18. *Dez anos depois e eu já tinha me acostumado com isso. Ninguém falava mais comigo sobre isso. Ninguém ligava mais quando passava na TV alguma reportagem a respeito. Ao longo dos anos eu tinha conseguido me concentrar no que interessava, a loja, a minha mãe, e uma das coisas que aprendi ao longo dos anos foi nunca demonstrar fraqueza.* (LAUB, 2011, p. 141)

19. *Minha mãe nunca soube que eu às vezes me trancava no quarto para chorar. Ninguém na loja soube que eu fechava a porta do banheiro, no meio da manhã, e ficava lá dez minutos, meia hora chorando.* (LAUB, 2011, p. 141)

20. *Eu chorava na faculdade. Chorava no carro. Na rua. Já chorei no cinema. No restaurante. Num estádio de futebol. Na piscina, enquanto estava nadando, e depois no vestiário, trocando de roupa.* (LAUB, 2011, p. 141-142)

Novamente há uma explicação do protagonista, agora em relação às memórias do pai.

2. *Meu pai escreveu as memórias com um objetivo, como um recado sobre algo que nunca tinha conseguido dizer ao longo de quarenta anos?[...] (LAUB, 2011, p. 132)*

A terceira narrativa se consolida após o ultimato da terceira mulher do protagonista, que se junta ao ultimato da doença do pai e do ultimato da responsabilidade da paternidade.

Temáticas espelhadas nas narrativas intercaladas

Discute-se a metalinguagem nas três narrativas. Esse mecanismo é utilizado como ferramenta para separar o que será lembrado e o que será esquecido. Há uma história dentro da história, uma história da história, a história da relação do presente com a memória e o passado sob a ótica do narrador principal.

Na primeira narrativa há o recurso para explicar o próprio recurso, o uso de um dicionário, criado pelo avô, para explicar as próprias palavras. No relato do avô há um rastro, ele denuncia uma presença ausente, não conta o que realmente aconteceu, foge do assunto.

É próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição. Assim, seu primeiro esforço consistia em tentar dizer o indizível, numa tentativa de elaboração simbólica do trauma que lhes permitisse continuar a viver e, simultaneamente, numa atitude de testemunha de algo que não podia nem devia ser apagado da memória e da consciência da humanidade. (GAGNEBIN, 2006, p. 99)

Embora o avô não conte os horrores que sofreu durante a guerra, o fato de escrever mostra que essa é a única forma de deixar uma marca duradoura, que possa sobreviver à sua morte, de transmitir uma mensagem, mesmo que seja apenas um rastro do que viveu. Enfrentando, dessa forma, a ameaça do esquecimento. Assim, sua produção artística é uma criação escrita do indizível, do pavor, da fuga da verdade.

Na segunda narrativa o pai explica suas escolhas, e o que é importante contar.

28. Eu chorava de raiva e vergonha, mas eu não queria mais perder meu tempo falando a respeito. Eu já falei muito. Ou não falei, mas acho que você entendeu. Eu queria encerrar esse assunto porque é uma história que não interessa tanto a você. Acho que você quer saber muito mais sobre aquela noite. A música que tocava no salão. Os músicos da orquestra de fraque. O salão não era tão grande nem tão pequeno, acho que para umas cento e cinquenta pessoas. (Laub, 2011, p. 145)

O pai não tem muita certeza do formato que utiliza para escrever, ele está certo somente pela temática que deve ser priorizada: “[...] Acho que a história toda começou ali. Pelo menos a história que vale. A que eu quero contar nesta carta, ou neste livro, leia como você quiser. Tudo o que tenho para dizer começa ali, eu segurando a sua mãe sem dizer nada num salão de baile.” (LAUB, 2011, p. 146).

Na terceira narrativa a metalinguagem é mais evidente, pois o protagonista é escritor, ele mesmo afirma: “o fato é que desde o início escrevo este texto como justificativa para essa posição” (LAUB, 2011). E também se contradiz ao afirmar o que não pretende escrever, mas deixando escrito justamente o que não faria: “33. Eu não gostaria de contar mais uma dessas histórias de reavaliação da própria vida numa situação-limite, como se a perspectiva do fim de alguém próximo nos fizesse ver o quanto tudo o mais é desimportante.” (LAUB, 2011, p. 147).

Cada uma das narrativas deixa um rastro, uma marca que influencia a seguinte, contra o esquecimento e a morte. O silêncio é negado. O avô precisa falar de seu passado, sem mencionar Auschwitz; O pai precisa falar da morte do avô, sem mencionar seu suicídio; O filho precisa falar de como essas duas trajetórias influenciaram sua vida, sem dizer como toda essa violência o marcou.

A violência perpassa as três narrativas, na primeira o avô sofre a violência de Auschwitz, na segunda o pai sofre pela morte violenta do pai e na terceira o filho sofre pela violência infligida por ele mesmo ao colega de sala. Segundo Hannah Arendt:

Os homens podem ser “manipulados” através da coerção física, tortura, ou inanição, e suas opiniões podem ser formadas arbitrariamente por meio de informações falsas transmitidas de maneira deliberada e organizada, mas não através de “meios de persuasão ocultos”, a televisão, a propaganda, ou qualquer outro meio psicológico em uma sociedade livre. (ARENDT, 1994, p. 28)

Assim, há a repetição da dor. João realmente caiu, foi deixado para cair, mas os três homens da família sofrem uma queda simbólica: o filho por meio do álcool, o pai pela perda da memória e o avô

pela morte auto-infligida. Há uma incompatibilidade de não conseguir se situar, sentir-se deslocado, os três, avô, pai e filho sentem-se deslocados, pois o eterno retorno não pode se concretizar.

[...] e como faço desde os catorze anos eu parto para a ação: eu a jogo em cima da cama (João, Auschwitz, meu avô e meu pai, inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares) e fecho os punhos (João, Auschwitz, meu avô e meu pai, inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares) e olho para o rosto dela (João, Auschwitz, meu avô e meu pai, inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares) e então faço o que preciso fazer. (LAUB, 2011, p. 141)

Uma narrativa acaba sendo consequência da outra. O avô se mata por não conseguir superar a violência sofrida no campo de concentração. O pai não consegue superar o suicídio do pai e se torna um pai arredo e por vezes frio e culpa o antissemitismo por todos os problemas que passa. O filho reproduz a violência, mas agora contra quem não é judeu e quando se dá conta do mal que fez a João, percebe que agiu sob a influência de tudo o que aconteceu com seu pai e seu avô. Por medo e culpa, o protagonista se fecha, acha que talvez não mereça ser feliz e renuncia à vida, tornando-se um alcoólatra, tendo casamentos ruins, tratando mal sua esposa e só toma posse de sua vida novamente quando o pai adoece, pois “o preço da auto-conservação do sujeito é, pois a renúncia à sua vida mais elementar” (GAGNEBIN, 2006, p.32).

Existem três escritores, mas somente um narrador que se reconfigura através do ato da criação. Os demais autores morreram, e resta ao protagonista organizar os arquivos metaliterários e dar-lhes significado por meio do ato da criação. Esses textos servem para que o narrador tenha outras visões sobre a vida. São confissões autobiográficas abissais que são retomadas em cada relato, pelo avô, pelo pai e pelo filho.

O protagonista tenta transformar o vazio que sentia por toda sua vida e preenchê-lo por meio da ficção. Não há uma inspiração que o leva a escrever, mas uma necessidade, a obra nasce da possibilidade de o filho dizer não ao pai e ao avô, como uma forma também de emancipação. Segundo AGAMBEN (2008, p. 127) [...] “o ser vivo que se fez absolutamente presente a si mesmo no ato de enunciação, no ato de dizer eu, faz retroceder a um passado sem fundo as suas vivências, não podendo mais coincidir imediatamente com elas” [...].

Há a continuidade das gerações através do tema da filiação. Dessa forma, o narrador pode, como dizia Benjamin (1994), “recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia)”. Acessando os manuscritos do pai e do avô, ele pode experimentar outras vivências, viver, de certa forma, outras vidas, ou ainda: “o narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer”. Neste caso, ele tem a oportunidade de ler e relacionar esses escritos com sua essência. E por fim, “o narrador é o homem que

poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida”, mas diferente do pai e do avô, ele deixa de se consumir pela história de seus antepassados quando decide finalmente escrever (BENJAMIN, 1994, p. 221). Da mesma forma, o suicídio do avô “deixa uma marca imortal, que inscreve um rastro duradouro no turbilhão das gerações sucessivas, como se seu texto fosse um derradeiro abrigo contra o esquecimento e o silêncio, contra a indiferença da morte” (GAGNEBIN, 2006, p. 112).

A narrativa principal existe porque se baseia, deliberada ou indeliberadamente, nos relatos do avô e do pai, um se espelha de modo deformado no outro. A narrativa do avô não conta detalhes do sofrimento vivido nos campos de concentração, a do pai deixa de lado toda sua luta contra o antissemitismo e a do filho acaba tendo uma função mais realista, quase autobiográfica.

[...] deve existir uma diferença entre as narrativas que relatam o que realmente ocorreu e as que relatam o que poderia ter acontecido, ou que se pretende que tenha ocorrido, ou mesmo que renunciam a todo e qualquer sinal de realidade. Mas a dificuldade da distinção consiste em que o próprio status linguístico de uma narrativa ou apresentação histórica não dá a conhecer claramente se se trata de um relato da realidade ou de uma mera ficção. (KOSELLECK, 2006, p. 249)

O pai não aceita o que o avô escreveu, ele queria ler história sobre Auschwitz e entender por que morrer era a única saída quando se tem uma família por quem lutar. O filho aceita o que o pai escreve, mas gostaria de entender mais todo o ódio que o pai sentiu a vida toda, e que os fez se afastarem. O filho acaba o livro antes de saber se seu leitor irá aceitar a narrativa que foi feita para o neto. Não apenas escrever, o autor deve também lapidar seu texto para que atenda às exigências de seu leitor: “[...] assim também o leitor, ao acompanhar o enredo de situações e eventos que o romance tece, piedosa ou ferozmente, em torno de sua personagem, participa de certa forma da sorte desta e introduz de algum modo sua própria existência na esfera do mistério.” (AGAMBEN, 2018, p. 29-30)

Os três personagens lutam com o ser e o não ser ao mesmo tempo. Há uma tríade que se repete: avô-pai-filho, ser - não ser - ser/não ser ao mesmo tempo, três narrativas disformes, três visões diferentes da vida. Uma clara comprovação do colapso de uma estrutura tradicional pessoal e literária. Não há um modelo social nem literário que deve, obrigatoriamente, ser seguido.

Segundo Agamben (2018, p. 29), “o que a narrativa conta é precisamente a história da perda”. Assim, o gesto está no ato de criação e também de recriação, na criação feita pelo narrador, e também na possibilidade de recontar, de certo modo, as histórias que seus antepassados não puderam contar.

Conclusão

A narrativa do avô é mais focada nos acontecimentos externos, nas situações que o cercaram. A narrativa do pai pretende contar o que a ele fez falta enquanto lia as memórias de seu próprio pai, e por isso foca nas situações e sentimentos que ocorreram com ele e com sua família. E a narrativa do filho é mais subjetiva e foca nos sentimentos diante dos acontecimentos de sua vida.

O avô se mata, o pai morre, somente o filho se encontra, ao voltar à casa do pai ele não é mais um forasteiro, com a doença do pai tudo faz mais sentido, acontece sua epifania. Sua narrativa talvez tenha também o objetivo de superar toda essa violência e quebrar o ciclo através do filho que ainda vai nascer.

Há a certeza da possibilidade de viver sem o peso do passado, pois outros da família já o carregaram. As três narrativas tratam de memória e esquecimento, mas o nascimento dessa nova vida prova que agora o futuro se torna mais importante que o passado.

Referências

AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *O fogo e o relato. Ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

ARENDT, H. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

BARTHES, R. *Crítica e verdade*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAMPOS, H. *Metalinguagem e outras metas*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, A. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

DÄLLENBACH, L. *El relato especular*. Trad. Ramón Buenaventura. Madrid: Visor, 1991.

GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. F. C. Martins. Lisboa: Vega, s.d.

VARGAS, Renata da Silva Dias Pereira. *Diário da queda: memória e esquecimento*, 2018, p. 533-541.

KOSELLECK, R. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução do original alemão Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2006.

LAUB, M. *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

MOISÉS, L. P. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

ESCRITA DE SI NA VOZ DE OUTROS: A AUTOFICÇÃO EM MÚLTIPLAS VOZES NO ROMANCE *VERÃO*, DE J. M. COETZEE

Autor: Rodrigo Engelbert (UNIANDRADE)

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

RESUMO: O artigo analisa questões sobre a técnica narrativa usada por J. M. Coetzee no romance *Verão*, refletindo sobre questões de tempo e memória, de identidade e das teorias de autoficção. Os pontos levantados discutem os aspectos de como a autoficção vem marcando presença na literatura atual, seguindo um padrão referencial desde que o conceito foi cunhado, em 1977. E, a partir desse cenário, entender o diferencial criativo e as características inovadoras da escrita de Coetzee, que em vez de narrar uma parte de sua vida por meio de um personagem que representa a si mesmo, escolhe contar sua história com as vozes de cinco personagens diferentes. Dessa forma, fala de si, mas com múltiplas camadas de análise e interpretação, obtendo um resultado novo dentro do espectro da escrita de si, dialogando com teorias formuladas por Philippe Lejeune, Beatriz Sarlo e Käte Hamburger.

Palavras-chave: Escrita de si. Autoficção. Vozes. Escrita Criativa

Introdução

O escritor e crítico francês Serge Doubrovsky criou o termo *autoficção*, em 1977, ao lançar seu romance *Fils* e preencher uma casa vazia no diagrama em que Phillipe Lejeune (2008, p. 33) relacionava nome do personagem, igual ou diferente ao do autor, e tipos de pacto, romanesco ou autobiográfico. Desde então a teoria da autobiografia de Lejeune dá embasamento à escrita de si.

Em 2007, o crítico francês Jean-Louis Jeannelle fez um balanço em seu texto “A quantas anda a reflexão sobre a autoficção?”, analisando a evolução do tema sob a ótica da crítica literária e jogando um novo olhar sobre as obras nessa vertente. O autor começa o seu estudo propondo uma definição bem genérica: “a autoficção é uma aventura teórica” (NORONHA, 2014, p. 127). Essa aventura se traduz em experiências dos mais diversos autores, mas mantendo sempre sua essência: obra de ficção em que personagem tem mesmo nome que autor ou o autor deixa evidente que os fatos narrados foram vividos por ele.

Na teorização inicial, os limites entre ficção e realidade ficaram sempre muito próximos, estabelecidos pelo pacto ambíguo. Porém, alguns autores, ao longo do tempo, extrapolaram esses limites, testando novas formas de narrativa, e J. M. Coetzee é um dos grandes exemplos. O seu romance *Verão* apresenta uma forma totalmente nova de trabalhar esse conceito.

Verão é o último romance da trilogia autobiográfica de Coetzee, *Cenas da vida na província*, que teve início com o livro *Infância*, retratando o período de formação do autor, e seguiu com *Juventude*, que cobre o período em que Coetzee saiu da África do Sul e foi buscar sua formação

acadêmica e profissional na Europa e nos Estados Unidos.

O primeiro fato que distingue este terceiro livro dos outros dois é a mudança da técnica narrativa. Os dois primeiros são narrados em terceira pessoa, no presente, contando a vida do pequeno e do jovem Coetzee. Em *Verão*, o autor narra por meio de entrevistas de pessoas que tiveram papel importante na vida de Coetzee durante um certo período. E o fato mais marcante, que evidencia o lado ficcional do romance, é que Coetzee já está morto.

Quando Lejeune (2008, p. 16-17) definiu a autobiografia, ele enumerou as condições para que uma obra possa ser considerada autobiográfica e elencou os gêneros vizinhos: memórias, biografia, romance pessoal, poema autobiográfico, diário e autorretrato ou ensaio. A entrevista não fez parte dessa lista, mas pode ser considerada uma forma de escrita de si, quando o entrevistado fala de si. Porém, em *Verão*, não é o autor sendo entrevistado e os verdadeiros entrevistados não falam apenas de si, mas de suas relações com o autor falecido. Dentro dessa moldura narrativa, cria-se uma lacuna temporal relevante. As entrevistas são feitas em 2008, após Coetzee ter publicado seus livros de maior sucesso e ter ganhado o Nobel de Literatura. Porém, os entrevistados falam de um período bem anterior ao momento da narração, entre os anos de 1972 e 1975.

Mas o distanciamento não fica apenas entre o tempo narrado e o tempo da narração. Ao se apresentar já morto, Coetzee dá liberdade total para falarem o que quiserem sobre ele, afinal, ao darem um depoimento sobre o passado, os entrevistados estão carregados da história que os trouxe até o presente, que, por sua vez, fica marcado e não permite a mesma visão anterior.

Os relatos testemunhais são “discurso” nesse sentido, porque têm como condição um narrador implicado nos fatos, que não persegue uma verdade externa no momento em que ela é enunciada. É inevitável a marca do presente no ato de narrar o passado, justamente porque, no discurso, o presente tem uma hegemonia reconhecida como inevitável e os tempos verbais do passado não ficam livres de uma “experiência fenomenológica” do tempo presente da enunciação. (SARLO, 2007, p. 49)

A escolha de Coetzee em contar uma parte de sua vida pelo olhar de outros personagens é uma grande inovação narrativa. Grandes escritores já criaram seus *alter egos*. Um dos maiores exemplos é Stephen Dedalus, a personificação de James Joyce em duas de suas obras, *Um retrato do artista quando jovem* e *Ulysses*. Porém, diferente de Joyce, que criou Dedalus para ser seu *alter ego*, vivendo e narrando seus atos e sentimentos, em *Verão*, J. M. Coetzee criou cinco *alter egos* da sua consciência, para analisarem, de fora, seus atos e sua forma de encarar os relacionamentos e o mundo. Ao usar esse formato, o autor criou filtros de interpretação sobre si.

O ponto principal usado por Lejeune para definir a autobiografia foi a identidade do autor, formulando a equação: autor = narrador = personagem. Essa fórmula, a princípio, se caracteriza pela escrita em primeira pessoa, mas nada impede que aconteça com obras em terceira pessoa, como foram

ENGELBERT, Rodrigo. Escrita de si na voz dos outros: a autoficção em múltiplas vozes no romance *Verão*, de J. M. Coetzee, 2018, p. 542-554.

os casos de *Infância e Juventude*, devido à dupla equação.

Essa identidade, embora não seja mais estabelecida no texto pelo emprego do “eu”, é estabelecida indiretamente, mas sem nenhuma ambiguidade, através da dupla equação: autor = narrador e autor = personagem, donde se deduz que narrador = personagem, mesmo se o narrador permanecer implícito. (LEJEUNE, 2008, p. 19).

Porém, em *Verão*, essa equação não se mostra verdadeira. O autor é diferente do narrador e os personagens são outros, que apenas comentam sobre ele. A equação possível nesse caso seria: autor = tema narrado pelos personagens, que são narradores-testemunha.

Lejeune (2008, p. 28) explica também que a autobiografia precisa ter identidade de nome entre autor, narrador e a pessoa de quem se fala, colocando como “um critério muito simples, que define, além da autobiografia, todos os outros gêneros da literatura íntima (diário, autorretrato, autoensaio).” Mais uma vez, Lejeune amarra o conceito de autobiografia em elementos que precisam existir de forma conjunta e, quando observamos um autor que subverte alguns desses elementos ou certas regras, encontramos algo original. No caso de *Verão*, não existe a identidade de nome entre autor e narrador, mas existe entre o autor e a pessoa de quem se fala. Se o autor, que produz o texto, é o mesmo de quem o texto fala, já temos uma autobiografia, afinal, só não temos o autor como narrador. E foi justamente na escolha de narrador que Coetzee conseguiu ser original, fator determinante para inovação e criatividade em uma obra literária.

O impacto do tempo e da memória

Logo no início do livro, Coetzee já deixa evidente o efeito da memória e alerta o leitor. Em um dos textos de Coetzee que o entrevistador mostra para os entrevistados, vemos que Coetzee se confundiu sobre os anos que Mandela ficou no presídio vizinho a sua casa. Esse fato é comentado por Julia, primeira entrevistada, mostrando que lembranças não são confiáveis, devido à passagem do tempo e à memória de quem está contando. Em seguida, Julia comenta exatamente sobre esse efeito da memória e do tempo na produção literária da escrita de si, já que ela está tendo que lembrar algo que aconteceu “três ou quatro décadas atrás”. Ela se questiona como poderia lembrar com tanta clareza algo que aconteceu há tanto tempo.

Então, falo com franqueza: quanto ao diálogo, eu estou inventando enquanto falo. O que deve ser permitido, eu suponho, uma vez que estamos falando de um escritor. O que estou contando pode não ser ao pé da letra, mas é fiel ao espírito da coisa, isso eu garanto. (COETZEE, 2010, p. 39).

No segundo capítulo, “Margot”, essas questões de tempo e memória são ainda mais marcantes. Inclusive pela escolha do estilo narrativo, diferente dos outros depoimentos. Há uma ficcionalização da

ENGELBERT, Rodrigo. Escrita de si na voz dos outros: a autoficção em múltiplas vozes no romance *Verão*, de J. M. Coetzee, 2018, p. 542-554.

entrevista coletada, transcrevendo a fala em um formato sem perguntas, transformando em uma narrativa em terceira pessoa e criando um distanciamento maior. Dessa forma, a personagem Margot lembra um fato passado e conta para o entrevistador. Depois de um certo período de tempo, o entrevistador volta e lê para ela o seu próprio depoimento narrado em terceira pessoa, retirando as perguntas que foram feitas. Ou seja, Margot ouve o seu depoimento como se fosse narrado por outro e, por isso, fica em dúvida se aquilo é realmente verdade.

Eu realmente contei isso?

Contou. Quer que eu corte? Eu gosto. (...)

Quando falei com o senhor, tinha a impressão de que o senhor ia simplesmente transcrever a nossa entrevista e manter assim. Não fazia ideia de que ia reescrever tudo.

Isso não é totalmente justo. Eu não reescrevi, simplesmente reformulei como uma narrativa. Mudar a forma não afeta o conteúdo. (...)

Alguma coisa soa errado, mas não consigo identificar o que é. Só posso dizer que a sua versão não soa como o que eu contei. (COETZEE, 2010, p. 98-99, ênfase no original)

Margot sente o efeito da mudança, pois, quando mudamos o ponto de vista, podemos dar ares de ficção mesmo ao que não é ficção. Mesmo não mudando o conteúdo, ao ser alterada de primeira para terceira pessoa, a narrativa causa uma mudança de sentimento. Isso se deve ao fato de haver uma percepção diferente entre esses focos narrativos. Segundo Käte Hamburger (2013, p. 225), a narrativa em primeira pessoa apresenta uma realidade autêntica, um fingimento, enquanto o seu oposto, a narrativa em terceira pessoa, oferece uma realidade inautêntica, algo fictício.

O termo “fingido”, significa algo pretenso, imitado, inautêntico, figurado, ao passo que “fictício” significa o modo de ser daquilo que não é real: da ilusão, da aparência, do sonho, do jogo. (...) A situação ficcional resulta de uma atitude completamente diferente daquela que produz uma situação fingida. (HAMBURGER, 2013, p. 225)

A princípio, a simples mudança de foco narrativo causa um efeito diferente no aspecto de verossimilhança do que está sendo contado. Apesar de o entrevistador garantir que não está mudando o conteúdo, mas apenas a forma, em seguida ele é obrigado a confessar que fez mais do que isso em outra parte da narrativa. Em um trecho em que ele descreve, na voz da personagem, o vilarejo de Merweville, com riquezas de detalhes, comentando sobre os estabelecimentos e o povo que vive lá, mais uma vez Margot questiona o quanto daquilo é verdade.

Eu contei tudo isso? Não me lembro.

Acrescentei um ou outro detalhe para dar mais vida à cena. Não contei para a senhora, mas como Merweville aparece tanto na sua história, fui realmente visitar a cidade para conferir. (COETZEE, 2010, p. 113, ênfase no original)

Esse comentário nos apresenta mais um reflexo do efeito do tempo e da memória no processo de escrita de autoficção. Após o tempo passado, a memória é confrontada com a realidade do mesmo cenário, agora no presente. O passado é narrado, porém com descrições e percepções que sofrem efeito da percepção do presente. Dessa forma, há sempre uma sobreposição de tempos narrados, principalmente no que é relativo à descrição dessa relação do personagem com o cenário.

O que fica claro é que a escolha da forma de narrativa para esse capítulo tem uma relação mais profunda com memória e tempo. Os fatos narrados têm relação com o tempo da memória e a memória da memória. Margot lembra um tempo passado em que eles também faziam reminiscências sobre a infância, que é um tempo ainda anterior. Há uma enorme melancolia causada pela lembrança dessa infância, relembrada duas vezes. Aquele falso sentimento de que tudo era mais fácil, mais tranquilo e melhor, quando nos distanciamos no tempo, se multiplica.

E de repente, lembranças daquelas reuniões de Natal de antigamente voltam como uma onda, quando eram crianças vagando pelo *veld* livres como animais. “Onde você quer ser enterrada?”, ele perguntou para ela um dia, e sussurrou, sem esperar resposta: “Eu quero ser enterrado aqui”. (...) Ela lembra de tudo, lembra das palavras em si. (COETZEE, 2010, p. 116).

O capítulo trata de um amor mais antigo que o tempo narrado e, por isso, é uma reflexão sobre a mudança com a passagem do tempo, fazendo alusão ao imaginário criado pela memória. Tudo no passado parece ter sido melhor, mas foi perdido no presente e mudado no futuro.

Um autorretrato pintado por terceiros

Mais importante do que observar o efeito do tempo e da memória na narrativa é entender a diferenciação que o autor buscou na hora de falar de si, sem se utilizar do formato mais previsível.

Se analisarmos a definição de Lejeune (2008, p. 29) para a categoria de romance autobiográfico, em que denomina assim “todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, ao menos não afirmá-la”, temos como considerar *Verão* uma obra autobiográfica, afinal, não existe dúvida de que Coetzee está escrevendo sobre Coetzee. Nesse caso, não existe pacto ambíguo criado pela relação autor-personagem. O nome dele está lá e é dele que os personagens falam em suas entrevistas. O diferencial é que o pacto ambíguo é criado pelos personagens e pelo gênero da entrevista, mimetizado durante todo o romance.

ENGELBERT, Rodrigo. Escrita de si na voz dos outros: a autoficção em múltiplas vozes no romance *Verão*, de J. M. Coetzee, 2018, p. 542-554.

Segundo Bakhtin (2015, p.108), o romance permite em sua estrutura os mais diversos gêneros, literários ou não, e é muito difícil encontrar algum romance que não faça uso de algum outro gênero. Os gêneros incorporados mantêm suas características estilísticas, sendo usadas para efeito de originalidade, e acabam definindo novos gêneros.

Além disso, existe um grupo especial de gêneros que desempenham no romance o mais importante papel construtivo e às vezes determinam por si sós e de forma direta a construção do todo romanesco, criando variedades peculiares de gênero de romance. São eles: a confissão, o diário, a descrição de viagens, a biografia, a carta e alguns outros gêneros. (BAKHTIN, 2015, p.108)

A entrevista pode ser incluída nessa lista, afinal, apesar de nunca ter ganhado uma categoria ou gênero exclusivo na literatura, sempre esteve inserida em diversos outros gêneros. E a solução mais simples para Coetzee explorar a entrevista seria colocar o entrevistador para lhe fazer perguntas e ele mesmo responder. Teríamos assim uma escrita de si clara e direta. Autor, narrador e personagem com a mesma identidade. Porém, Coetzee não quis fazer o óbvio. Ele se afastou e colocou cinco pessoas para responder essas questões. A originalidade no uso da entrevista se dá pelo fato de que os personagens não são interrogados sobre si, mas sobre a relação que tiveram com o autor em um determinado período. O narrador-testemunha é uma alternativa inovadora ao ser usado para a autoficção, pois tira a voz pessoal do autor, que seria a escolha mais simples.

Muito embora o narrador seja uma criação do autor, a este último, de agora em diante, será negada qualquer voz direta nos procedimentos. O narrador-testemunha é um personagem em seu próprio direito *dentro* da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor em primeira pessoa. (FRIEDMAN, 2002, p. 176, ênfase no original)

Mais uma vez destaca-se o fato de que, se a identidade autor e narrador fosse verificada, teríamos Coetzee falando de si, com voz direta, como aponta Friedman. Porém, *Verão* é diferente. São cinco narradores-testemunhas falando sobre Coetzee. O autor dá voz a cinco personagens e retira seu próprio direito de argumentação. Segundo Friedman (2002, p. 176), o efeito desse ponto de vista narrativo é que a “testemunha não tem um acesso senão ordinário aos estados mentais dos outros”, então, quando os cinco personagens falam, comentam suas impressões sobre o autor, mas, ao mesmo tempo, eles são criações do próprio autor, que “escolhe deixar sua testemunha contar ao leitor somente aquilo que ele, como observador, poderia descobrir de maneira legítima”. Esse falso distanciamento aumenta a complexidade do jogo ficcional que Coetzee faz com o leitor.

Ao construir a narrativa de *Verão*, Coetzee deu voz a cinco personagens escolhidos de forma bem planejada, segundo os pontos que ele quis comentar sobre si. Cada um deles assume o papel da consciência do autor, permitindo uma reflexão sobre a sua vida naquele determinado período. São

cinco personagens que filtram a história do autor e oferecem uma visão, às vezes distorcida, às vezes fiel, do que era Coetzee naquela época.

O romance começa com o depoimento de Julia, uma mulher mais extrovertida e com um apelo mais sexual, que estabelece uma relação direta com Coetzee. Em seguida, temos Margot, sua prima, que retrata um amor de infância que nunca passou do platônico; ela entende a formação do autor e talvez o compreenda um pouco mais. A terceira é Adriana, uma mulher que nunca teve nenhum interesse por Coetzee, que não correspondeu ao interesse que ele teve por ela, e tem um certo rancor do autor, por achar que ele tinha segundas intenções com a sua filha, que era aluna dele. O quarto personagem é o único homem: Martin, que faz uma análise mais cultural e política, como um colega de profissão. E, para encerrar, temos Sophie, que é uma professora de literatura que lecionou junto com Coetzee e teve um envolvimento menos passional com o autor.

Coetzee coloca na voz desses cinco personagens algo que ele quer analisar na sua personalidade. Algo que, para ele, talvez tenha sido sempre uma área de sombra de sua psiquê. Aquele traço de personalidade que sabemos que temos, mas, sob o olhar das outras pessoas, acaba ganhando uma outra interpretação, ganhando sempre uma percepção diferente e até mesmo errada.

No caso de Coetzee, esse traço é a falta de engajamento em certas situações; essa falta de disposição em tomar atitudes, seja em seus relacionamentos, seja em relação a outros temas. E, em vez de uma autoanálise, Coetzee apresenta esse “problema” pela ótica dos cinco personagens, que viveram cinco situações diferentes com o autor e podem dar sua visão sobre o assunto.

Julia, a primeira entrevistada, é a personagem que retrata a libido, a sexualidade e, além disso, no decorrer do seu depoimento, ficamos sabendo que ela se tornou terapeuta. Ou seja, é uma personagem colocada para fazer uma análise maior sobre sexualidade, ego e identidade, refletindo sobre esses temas. Ela vê Coetzee como alguém sem ímpeto algum.

Acho que no jeito de ele fazer amor havia uma qualidade autista. Digo isso não como crítica, mas como diagnóstico, se o senhor quer saber. É característico que o tipo autista trate os outros como autômatos, autômatos misteriosos. (...) Dois autômatos inescrutáveis realizando uma transação inescrutável com o corpo do outro: era essa a sensação de estar na cama com John. (...) Mas para resumir: sexo com ele não tinha nenhuma vibração. (COETZEE, 2010, p. 59-60).

Já pelos olhos de Margot, que é sua prima, Coetzee apresenta os mesmos defeitos vistos por alguém que talvez o entenda melhor, porque cresceu e conviveu com ele na infância. É como se o autor agora mostrasse uma justificativa, mesmo que indireta. É uma outra voz, argumentando com base em outro repertório. Uma tentativa de Coetzee mostrar: quem me conhece sabe muito bem os motivos de eu ser assim. Nesse ponto de vista, de acompanhamento mais de perto, Margot reflete que, apesar de sua paixão de infância, quando já estavam adultos ela percebia que não existia nenhuma atração física

ENGELBERT, Rodrigo. Escrita de si na voz dos outros: a autoficção em múltiplas vozes no romance *Verão*, de J. M. Coetzee, 2018, p. 542-554.

da parte dela e se questiona se isso era um problema dele ou se fazia parte do tabu de amor entre primos, impedindo-a de sentir algo desse tipo por ele. Ou poderia ser o fato de Coetzee não gostar de mulher e talvez isso fizesse com que as mulheres não gostassem dele. De qualquer forma, como cresceram juntos e têm uma relação mais profunda, Margot acredita que possa existir um lado bom nesse jeito de Coetzee e que sirva para alguém.

Mas talvez exista um tipo de mulher que sinta atração por um homem assim, a quem baste ouvir, sem contradizer, enquanto ele ventila suas opiniões e que depois as tome como suas, mesmo as evidentemente tolas. Uma mulher indiferente à tolice masculina, indiferente mesmo ao sexo, simplesmente em busca de um homem para prender a si, para cuidar e proteger contra o mundo. (COETZEE, 2010, p. 122)

Já para Adriana, a terceira entrevistada, o fato de Coetzee ser reservado e, até mesmo, esquisito, acaba dando uma outra impressão. É uma personagem que viveu constantemente sob preconceito e sente medo de tudo, qualquer ato de bondade acaba denotando uma segunda intenção implícita. E o jeito introvertido de Coetzee acaba passando uma imagem negativa, piorando tudo. Pelos olhos de Adriana, vemos um outro jeito de encarar a personalidade de Coetzee. Para ela, mais do que um homem não apto para o romance, Coetzee assume a característica de frouxo, já que ela o compara com o seu marido. Para Adriana, por tudo que ela passou, um homem de verdade precisa ser firme, decidido, enérgico. Mais do que encantador, precisa ser sedutor e tomar a iniciativa.

Não, eu não tive, para usar suas palavras, nenhuma *relação* com mr. Coetzee. E digo mais. Para mim não era natural ter sentimentos por um homem como aquele, um homem que era tão frouxo. É, frouxo. *Está sugerindo que ele era homossexual?*
Não estou sugerindo nada. Mas havia uma qualidade que ele não tinha e que uma mulher procura num homem, uma qualidade de força, de masculinidade. (COETZEE, 2010, p. 179, ênfase no original).

Os dois capítulos finais servem apenas como complementos na análise da personalidade do autor. Como se Coetzee desse suas últimas pinceladas no seu autorretrato desse período específico.

Em “Martin”, único capítulo narrado por um homem, o foco deixa de ser relacionamento pessoal/amoroso e passa a ser a relação com a África do Sul, mas percebemos que há similaridades, mostrando que essa falta de engajamento e determinação de Coetzee não é somente com as mulheres.

Deixe-me fazer um comentário sobre a nossa posição quanto à África do Sul: nós cultivávamos uma certa transitoriedade de nossos sentimentos por ela, ele talvez mais do que eu. Relutávamos em investir muito profundamente no país, uma vez que mais cedo ou mais tarde nossos laços com ele teriam de ser cortados, nosso investimento nele anulado. (COETZEE, 2010, p. 219)

E vale também para o seu papel como professor. Coetzee também não se vê como uma pessoa apta a lecionar. Coloca-se como desajustado também para a profissão de educador.

ENGELBERT, Rodrigo. Escrita de si na voz dos outros: a autoficção em múltiplas vozes no romance *Verão*, de J. M. Coetzee, 2018, p. 542-554.

As fileiras da profissão de professor são, como o senhor deve saber, cheias de refugiados e desajustados. *E qual dos dois ele era: refugiado ou desajustado?*
Ele era um desajustado. Era também uma alma cautelosa. Ele gostava da segurança de um cheque de salário mensal. (COETZEE, 2010, p. 222-223, ênfase no original).

E, por último, temos Sophie, uma colega de trabalho. A mesma questão de não se sentir adequado para lidar com as pessoas aparece aqui em um contexto mais racional, quando se questiona se ele se sentia à vontade com os estudantes negros.

Será que ele se sentia à vontade com alguém? Ele não era uma pessoa à vontade (pode-se dizer isso em inglês?). Ele não relaxava nunca. Vi isso com meus próprios olhos. Então: ele sentia-se à vontade com negros? Não. Ele não se sentia à vontade entre pessoas que estavam à vontade. (COETZEE, 2010, p. 239)

São cinco abordagens, construindo um retrato dessa falta de engajamento e adequação, que é o grande problema que Coetzee quer expor e problematizar, talvez tentando abrir uma ferida que o incomoda para que as pessoas vejam os diferentes aspectos dela.

Mas a grande pergunta que surge em *Verão* é: será que tudo isso é verdade? Será que podemos considerar que o Coetzee autor é o mesmo Coetzee que está morto e sendo lembrado pelas pessoas entrevistadas? Partindo do pensamento de Heidegger (1996, p. 173), em que “a fórmula A = A fala de igualdade. Ela não nomeia A como o mesmo”, estabelecemos uma relação ainda mais facetada neste caso. Coetzee é Coetzee, seja como autor, seja como personagem morto ou como essas diversas identidades projetadas pela memória dos personagens. Beatriz Sarlo faz uma análise dos estudos de Paul de Man em que ele discorre sobre a consciência de si, no qual podemos estabelecer um paralelo com a representação que Coetzee faz da sua consciência por meio desses cinco personagens, que podem ser encaradas como máscaras usadas pelo autor.

Em seus estudos sobre Rousseau (reunidos em *Alegorias da leitura*), Man afirma que a consciência de si não é uma representação, mas a “forma de uma representação”, a figura que indica que uma máscara está falando. Fala o personagem (persona, máscara do teatro clássico), que não pode ser avaliado em relação à referência que seu próprio discurso propõe; nem pode ser julgado (como não se julga o ator) por sua sinceridade, e sim por sua apresentação de um estado de “sinceridade”. (...) O decisivo é a atribuição de voz feita por meio da boca da máscara; não há verdade, mas uma máscara que afirma dizer sua verdade (de máscara: de vingador, de vítima, de sedutor, de seduzido). (SARLO, 2007, p. 31-32)

Quando Coetzee usa essas vozes para falar de si, ele está brincando de caleidoscópio com a sua identidade, mas tendo consciência de que mesmo refletido de diversas formas, por diversas máscaras, com diversas bocas, o reflexo tem uma única fonte, o ente originário.

As marcas da autoficção espalhadas na obra

A falta de certeza é a essência do pacto ambíguo que esse tipo de romance oferece. Por se tratar

ENGELBERT, Rodrigo. Escrita de si na voz dos outros: a autoficção em múltiplas vozes no romance *Verão*, de J. M. Coetzee, 2018, p. 542-554.

de autoficção, ficamos sempre no limiar da verdade e da mentira, do real e do inventado, sem saber até que ponto estamos lendo algo que é o retrato fiel da vida do autor. Como questiona Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico* (2008, p. 71): “Pois quem pode afirmar onde termina a prosa? E quem pode afirmar onde termina, dependendo da época e do tipo de leitor, a transparência e a verossimilhança, e onde começa a ficção?”

Nesse aspecto, Coetzee deixa, no próprio livro, pistas e indicativos de como proceder com o entendimento da leitura. Logo no primeiro capítulo, o autor nos mostra que já fez isso antes. Julia, a primeira entrevistada, conta que Coetzee a presenteou com um exemplar de *Dusklands*, seu primeiro romance. E quando ela comenta com Coetzee o fato de o pai dele ser um historiador, como ela leu no prefácio do livro, Coetzee simplesmente afirma: “ah, aquilo é tudo inventado” (COETZEE, 2010, p. 66). Dessa forma, Coetzee já deixa bem claro as liberdades que ele toma durante a produção de suas obras ficcionais, oferecendo sempre a incerteza da narrativa, reforçando ainda mais o pacto ambíguo no texto que estamos lendo.

No capítulo “Margot”, como a técnica narrativa é outra, surgem outras questões que contradizem a verossimilhança do que está sendo narrado. A interferência do entrevistador na transposição do depoimento para a narrativa em terceira pessoa representa as liberdades que o autor toma ao escrever sobre si. Como citado anteriormente, o entrevistador acrescenta detalhes do vilarejo, tendo ido visitá-lo após o depoimento de Margot. E, depois disso, ele vai um pouco mais longe e começa a incluir pensamentos de Margot, tirando conclusões por ela. Esse é um fato que evidencia os rumos que uma autoficção pode tomar, assumindo um formato cada vez mais livre na análise interior dos personagens, além de a descrição se basear na realidade e não na memória. Dessa vez o entrevistador nem questiona a reclamação dela:

Agora eu tenho de protestar. O senhor realmente está indo longe demais. Eu não disse nada nem de longe parecido com isso aí. Está pondo palavras na minha boca.
Desculpe, acho que me deixei levar. Eu conserto isso. Abrando o tom. (COETZEE, 2010, p. 127, ênfase no original).

A conversa de Margot com o entrevistador evidencia o motivo pelo qual Coetzee escolheu essa forma de narrativa para o último livro da sua trilogia autobiográfica. Margot está intrigada com o fato dele querer saber tanto sobre ela para contar a vida de Coetzee e ele dá a resposta que ajuda a explicar toda a estrutura do livro e a vontade de Coetzee em produzir dessa forma.

Ainda não entendi: se é um livro sobre John, por que você está colocando tanta coisa a meu respeito? Quem vai querer ler sobre mim – sobre mim e Lukas, minha mãe, Carol e Klaus?
A senhora faz parte do seu primo. Ele faz parte da senhora. Isso sem dúvida, está bem claro. (COETZEE, 2010, p. 160, ênfase no original).

ENGELBERT, Rodrigo. Escrita de si na voz dos outros: a autoficção em múltiplas vozes no romance *Verão*, de J. M. Coetzee, 2018, p. 542-554.

No capítulo “Adriana”, Coetzee nos apresenta uma explicação ainda mais significativa do formato da obra, destacando a escolha de visões de terceiros para construir uma imagem que muitas vezes se afasta muito do que seria considerado uma autobiografia, mas se aproxima cada vez mais da sua essência verdadeira. A personagem questiona sobre o que o entrevistador realmente queria ouvir e comenta que está dando a ele algo muito diferente: a verdade.

Não era essa a história que o senhor queria ouvir, não é? Queria ouvir outra história para o seu livro. Queria ouvir sobre o romance entre o seu herói e a linda bailarina estrangeira. Bom, não estou lhe dando o seu romance, estou dando a verdade. Talvez verdade demais. Talvez tanta verdade que não haja espaço para isso em seu livro. Não sei. Não me interessa. (COETZEE, 2010, p. 193)

Esse conflito entre autobiografia e ficção sob a ótica da verdade nos remete mais uma vez a Lejeune (2008, p. 49), quando ele analisa a teoria de que “o romance seria mais verdadeiro (mais profundo, mais autêntico) que a autobiografia.” Com base nas várias vozes sobre as quais o conceito foi construído, o teórico francês comenta sobre a forma múltipla do romance, ao contrário da forma mais simples da autobiografia. “Não se trata mais de saber qual deles, a autobiografia ou o romance, seria o mais verdadeiro. Nem um nem outro: à autobiografia faltariam a complexidade, a ambiguidade, etc.; ao romance a exatidão” (LEJEUNE, 2008, p. 49). Mas aqui cabe o questionamento: o entrevistador, como autor de uma biografia, não estava buscando a verdade? Até que ponto, na busca por uma história, se busca a verdade acima da fábula? As múltiplas camadas da ficção não são muito mais representativas e interessantes do que a camada única da verdade?

No último capítulo, “Sophie”, temos uma visão da vida profissional de Coetzee. A personagem, que é professora de literatura, torna-se a voz ideal para Coetzee questionar sobre o que é permitido em um romance autoficcional. Sophie se incomoda com o formato em que a autobiografia está sendo construída e pergunta se ele tem uma autorização para fazer isso e se o livro será algo sério, o que gera uma reflexão do entrevistador sobre a ficção.

É preciso autorização para escrever um livro? A quem eu vou pedir? Não faço a menor ideia. Mas posso garantir à senhora que é um livro sério, uma biografia com intenções sérias. Vou me concentrar nos anos da volta de Coetzee para a África do Sul, em 1971-2, até o primeiro reconhecimento público em 1977. (COETZEE, 2010, p. 233)

Conclusão

Em *Verão*, fica claro que a intenção de Coetzee era jogar uma luz sobre uma época que pode ter moldado seu caráter e estilo, lhe garantindo o sucesso, já que esse é o período que antecede a criação de seus livros de maior sucesso. É um estudo para entender o que aconteceu com ele ao longo

ENGELBERT, Rodrigo. Escrita de si na voz dos outros: a autoficção em múltiplas vozes no romance *Verão*, de J. M. Coetzee, 2018, p. 542-554.

desse processo que o fez se tornar um escritor de obras memoráveis; um autor capaz de fazer da ficção algo tão real e significativo para a alma humana, que até mesmo em suas obras autobiográficas o poder da ficção fala mais alto, preenchendo com lirismo todos os poros do que é real.

Não dá para confiar no que Coetzee escreve, não como registro factual – não porque ele fosse mentiroso, mas porque ele era um ficcionista. Nas Cartas, ele inventa uma ficção de si mesmo para seus correspondentes; nos diários ele faz a mesma coisa para os próprios olhos, ou talvez para a posteridade. (COETZEE, 2010, p. 234).

Além disso, fica evidente a vontade de Coetzee de sempre criar algo novo. No último capítulo do livro, o entrevistador comenta com Sophie que Coetzee planejava ter escrito o terceiro livro da trilogia nos mesmos moldes dos outros dois, porém morreu antes do tempo. Podemos inferir que Coetzee realmente planejava fechar a trilogia com um romance no mesmo estilo, seguindo um padrão mais natural. Porém, ele decidiu romper com o óbvio em prol de algo mais significativo e relevante do ponto de vista criativo. Um argumento para isso é o fato de que Coetzee escreveu *Diário de um ano ruim* depois de *Juventude* e antes de *Verão*. Esse livro tem uma concepção semelhante. Nele existe uma personagem ficcional que comenta não só sobre o que ela pensa sobre Coetzee, mas também o que pensa sobre os seus textos reais. Existe assim uma forte possibilidade de Coetzee ter se inspirado no seu próprio trabalho para tentar algo novo, rompendo com o estilo dos dois primeiros livros e inovando uma vez mais na autoficção.

Se temos um Coetzee morto em *Verão* é porque Coetzee matou o Coetzee que iria escrever um livro esperado, para poder contar a mesma história de uma forma inesperada. E essa é a essência do grande escritor: renascer diferente em cada obra.

Referências

- BAKHTIN, M. *Teoria do romance I: a estilística*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- COETZEE, J. M. *Verão: cenas da vida na província*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo : Companhia das Letras, 2010.
- FRIEDMAN, N. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. Revista USP, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002.
- HAMBURGER, K. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot P. Malnic. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- HEIDEGGER, M. “Identidade e diferença”. In: HEIDEGGER, Martin. *Os pensadores: Heidegger*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ENGELBERT, Rodrigo. Escrita de si na voz dos outros: a autoficção em múltiplas vozes no romance *Verão*, de J. M. Coetzee, 2018, p. 542-554.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria G. Noronha. Trad. Jovita Maria G. Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

JEANNELLE, J-L. “A quantas anda a reflexão sobre a autoficção?” In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

ENGELBERT, Rodrigo. Escrita de si na voz dos outros: a autoficção em múltiplas vozes no romance *Verão*, de J. M. Coetzee, 2018, p. 542-554.

ROMANCE *FLORES RARAS E BANALÍSSIMAS* REVISITADO NO FILME *FLORES RARAS*

Autora: Rosana Araújo da Silva Amorim (UFBA)

Orientadora: Sílvia Maria Guerra Anastácio (UFBA)

RESUMO: A literatura e o cinema, como formas de linguagem e expressão artística, têm dialogado de maneira cada vez mais próxima. Ao pensar na adaptação do texto de partida, o romance de Carmem Lucia Oliveira, para o filme de Bruno Barreto, podemos considerar que essa recriação no texto de chegada se apresenta com múltiplas possibilidades interpretativas, trazendo “rastros” do texto de partida. É sob esse prisma que o presente artigo objetiva mostrar o filme *Flores raras* como uma adaptação do romance *Flores raras e banalíssimas*. Com o objetivo de conhecer os caminhos que levaram à criação da obra cinematográfica, com base nos roteiros disponibilizados pela Produtora L.C. Barreto, refletiremos sobre a gênese da referida obra pelo viés da análise dos seus documentos de processo, utilizando princípios e critérios da crítica genética, além dos estudos de adaptação e intermedialidade. O que planejamos é uma reflexão sobre a gênese da referida obra pelo viés da análise dos manuscritos deixados pelos roteiristas, utilizando princípios e critérios da crítica genética. Entendemos que esse processo de análise de transposição entre o texto literário *Flores raras e banalíssimas* e o texto filmico *Flores raras* revela que a tão debatida oposição livro/filme tende a se transformar cada vez mais numa relação de “suplemento”, reafirmando que todo texto é completo em si mesmo, mas traz em si as particularidades do olhar de cada autor, inclusive do diretor que se propôs a ressignificá-lo.

Palavras-chave: Literatura; Cinema; Gênese; Intermidiático

Partindo da premissa de que alguns filmes apresentam um roteiro, ou seja, um viés literário, é crível pensarmos em tradução? É possível fazer uma tradução intermidiática de um livro impresso para o meio digital? E, “[...] se pensarmos a tradução como um processo de recriação ou transformação”, como podemos falar em relevância desse novo texto para o seu público alvo? (ARROJO, 1986, p. 42) Para respondermos a tais indagações, é possível considerarmos a tradução como um trabalho de releitura do texto de partida, pois um texto escrito no século XX não será o mesmo se recriado no século XXI.

Para tanto, estabelecemos aqui um diálogo entre as teorias acerca da tradução intermidiática em paralelo com os objetos de pesquisa circunscritos neste artigo, quais sejam, o romance *Flores raras e banalíssimas* (1995), de Carmem Lúcia Oliveira, e o filme *Flores raras* (2013), de Bruno Barreto, na perspectiva de promover o entendimento das linguagens literárias e filmicas.

Podemos inferir que a recriação da obra *Flores raras e banalíssimas* para uma produção cinematográfica lustra esse movimento intermidiático. Destarte, um romance em que predomina uma linguagem verbal pode ser transposto ou recriado para outra mídia, como o cinema, com a utilização de vários recursos provenientes dos mais diversos sistemas semióticos. Segundo Clüver (2006, p. 17), ao se tratar de uma transposição de uma mídia para outra, o que se tem é a “[...] mudança de um sistema de signos para outro e, normalmente, também de uma mídia para outra”.

Na transposição livro-filme, a exemplo de *Flores raras e banalíssimas* para *Flores raras*, é nítida a aplicabilidade desse conceito de transformação midiática, na medida em que suportes distintos se integram a partir de uma mesma ideia, um mesmo contexto. No que concerne ao diálogo entre os textos deste artigo, percebemos a contextualização do romance *Flores raras e banalíssimas*, narrativa com 224 páginas, que traz a história de amor entre a poetisa norte americana, Elizabeth Bishop, vencedora do Prêmio Pulitzer em 1956, e a brasileira Lota de Macedo Soares, que trabalhou como urbanista colaboradora da construção do Parque do Flamengo no Rio de Janeiro. O romance e os seus desdobramentos têm como pano de fundo o Brasil dos anos 1950 e 1960 na cidade do Rio de Janeiro.

É importante frisar que o filme *Flores raras* resultou de uma parceria do diretor Bruno Barreto com três roteiristas, que escreveram a história em duas versões. Desse modo, o primeiro roteiro foi produzido por Carolina Kotscho e Julie Sayres em 2010. Mas o diretor do filme, não satisfeito, queria algo mais para mostrar o cenário da trama com um pano de fundo historicamente contextualizado, mas que, ao mesmo tempo, fosse marcado pela atemporalidade, e assim, apelasse para valores e questões universais. Leia-se trecho da entrevista para a Revista de Cinema, após o lançamento do filme:

Figura 1: Paratexto – Recorte da entrevista de Bruno Barreto a Revista de Cinema

Revista de CINEMA – A reconstituição de época de “Flores Raras” (anos 1950 e 60) exigiu esforços extraordinários, não? Como foi a recriação do paisagismo gigantesco como o Aterro do Flamengo, houve algumas facilidades trazidas pela recriação digital?

Barreto – Desde que encontrei o ponto central do filme – a história de uma mulher frágil e angustiada, que vai se fortalecendo e tornando-se uma pessoa decidida, enquanto sua companheira, forte e decidida, vai se fragilizando – deixei claro que não queria uma direção de arte (e de época) que chamasse muita atenção. Queria um filme atemporal, pois esta história pode se passar em qualquer época. Claro que o filme se passa nos anos 50 e 60, que a construção do Aterro do Flamengo é importantíssima na narrativa, que nossos diretores de arte e figurinistas deram o melhor de suas capacidades, mas fiquei feliz quando mostramos o filme a espectadores em sessão-teste e, nos cartões-resposta, muitos registraram que nem parecia tratar-se de um filme de época.

Fonte: Revista de Cinema (2013)

Nesse processo criativo, o diretor propôs uma nova reescrita, que foi desenvolvida pelo roteirista e cineasta britânico, Matthew Chapman, em 2012, ano do lançamento do filme. Assim, é importante ressaltar que a adaptação serviu, também, para atender a fins econômicos, políticos e ideológicos. Diante desse contexto, observamos que a adaptação pode ser compreendida como um novo olhar manipulado por diversos segmentos de patronagem, a depender da sua intencionalidade. Em nosso caso, veremos que essas relações de poder dominantes na época perpassam fortemente a narrativa, pois, há, implicitamente, uma relação de poder e consumo que se estabelece entre a atividade

tradutória e a sua divulgação. Falando dessa dinâmica, Lefevere (1992) afirma possuir um lado positivo e um negativo:

[...] (re)escrita é manipulação, realizada a serviço do poder, e em seu aspecto positivo pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade. As reescritas podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos recursos, e a história da tradução é também a história da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre outra. Mas a reescrita também pode reprimir a inovação, distorcer e controlar, e em uma época de crescente manipulação de todos os tipos, o estudo dos processos de manipulação da literatura, exemplificado pela tradução, pode nos ajudar a adquirir maior consciência a respeito do mundo em que vivemos. (LEFEVERE, 1992, p. vii)

Essa manipulação se fez presente no processo de criação defendido por Bruno Barreto, que desejou mostrar questões políticas que abalaram o Rio de Janeiro, na época, as quais acabaram influenciando a relação Lota-Bishop. Quanto a personagem Lota ao se vê desapontada, no aspecto pessoal e profissional, quando, devido ao seu envolvimento como colaboradora no Projeto do Aterro do Flamengo, conforme relata o jornalista Orenstein (2017): “[...] ficava no Rio, onde se entregava de maneira obstinada ao trabalho redobrado no interminável confronto de sua personalidade impetuosa e perfeccionista com a politicagem administrativa”.

Em relação ao perfil de Bishop, no filme, ela também aparece, aqui e ali, sujeita à depressão, o que é potencializado, traço ratificado na visão de sua biógrafa oficial, Brett Millier (1996). Os roteiros do filme aludem a tais características da personagem, o que pode ser observado nos recortes das cenas descritas, a seguir:

Figura 6: Roteiro de Carolina Kotscho e Julie Sayres

Sentada em frente ao prato sujo, bastante alcoolizada, está ELIZABETH BISHOP, com 53 anos de idade. Ela é magra, loira e aparenta ser menos do que é, com um ar reservado típico da Nova Inglaterra, que esconde uma inteligência aguçada. No momento ela está profundamente infeliz, esvaziando uma taça de vinho. Uma garrafa quase vazia está sobre a mesa perto do prato.

Ela pega uma caneta, e começa a escrever uma carta com mão trêmula. UM ENVELOPE está endereçado para ROBERT LOWELL.

ELIZABETH (V.O.)

Querido Cal, Antes de vir para cá, eu costumava passar meus aniversários sozinha. Mas neste país ninguém perde um aniversário ou um velório. Todos os eventos importantes requerem algum tipo de celebração em grupo – ou pelo menos eu pensava assim, até esta noite.

Fonte: Filme Produtora L.C. Barreto (2010)

Embora na versão entregue ao público, Bishop, ao final, pareça uma pessoa mais forte do que era no início, a primeira versão do filme não a mostra dessa maneira, mas como uma alcoólatra incondicional e altamente depressiva. Nessa primeira versão (2010), como podemos constatar no extrato acima, as roteiristas Caroline Kotscho e Julie Sayres, logo na cena inicial, mostram-na, na rubrica da peça, sentada bebendo e profundamente infeliz, em um momento que escrevia ao grande amigo e reconhecido poeta norte-americano, Robert Lowell.

Com “[...] a mão trêmula” ela escreve ao amigo e comenta o aspecto cultural da sociabilidade e da alegria do povo brasileiro. Segundo Bishop, tal povo não perde nenhuma ocasião para celebrar a vida, o que chama a atenção de Bishop, que não está acostumada a esse espírito expansivo aqui encontrado; por isso não perde a oportunidade de comentar sobre isso com o amigo.

Já na versão final do filme, no roteiro de Matthew Chapman (2012), ainda na cena inicial, ao invés de lermos uma carta dirigida a Robert Lowell, vemos ambos, frente a frente, conversando sobre como Bishop era infeliz. O excerto, a seguir, mostra essa conversa, que transcorre em um tom melancólico e depressivo, no qual fica evidente a dependência de Bishop pelo álcool, o que lhe causava sofrimento. Sabemos que eles estavam conversando “[...] antes da primeira bebida do dia” de Bishop. Leia-se:

Figura 7: Roteiro de Matthew Chapman

Elizabeth usa terninhos conservadores, bem cortados, e hoje não é uma exceção, mas, privada de uma infância normal, como vamos descobrir mais tarde, ela retém, talvez deliberadamente, um jeito um tanto infantil que desperta em todos que a conhecem o desejo de protegê-la, de cuidar dela.

ELIZABETH

Olhe, Lowell... se alguma coisa me acontecer enquanto eu estiver fora, quero que você escreva meu epitáfio, e quero que você diga que eu era a pessoa mais solitária que já viveu.

LOWELL

Pelo amor de Deus, Elizabeth, por que você está dizendo uma coisa dessas?

ELIZABETH

Ah, você sabe, Cal, é só um lapso momentâneo de melancolia dramática antes da primeira bebida do dia. Plaza?

Fonte: Filme Produtora L.C. Barreto (2012)

No filme, ao contrário da apatia e da extrema fragilidade com que Bishop é descrita, no romance de Carmem Lúcia Oliveira, através do olhar das amigas de Lota – Vivinha, Maria Amélia,

AMORIM, Rosana Araújo da Silva. Romance *Flores raras e banalíssimas* revisitado no filme *Flores raras*, 2018, p. 555-566.

Naná e Ismênia – no desenvolver da trama, o que vimos foi uma alcoólatra se fortalecendo, tornando-se uma mulher decidida, enquanto a companheira, Lota, que era a força da relação, acabou entrando numa condição de decadência sem volta.

É sob esse prisma de abordagem da condição humana de perdas da vida, de deslocamentos e releituras da obra fonte, que o diretor paulista, em negociação com os roteiristas responsáveis pela construção das personagens, daria voz e vez a Bishop e a Lota. Assim, a mobilidade do suposto centro, tão discutida por Derrida (2002), ganha também voz e vez no processo de ressignificação do texto de Carmem Lúcia Oliveira.

Essa noção de deslocamento do centro, conforme apontado por Derrida, nos convoca a um entendimento dos conceitos de *double bind*, *différance*, rastro e suplemento, elementos tais que permeiam o universo da tradução.

Derrida (2002) sugere que a presença do *double bind*, ou seja, a ligação com o que vem antes e depois, está entre o texto de partida e o texto de chegada, entre escritor e leitor. Pode ser também uma dobradura, um desdobramento que ocorre no texto, como propõe Rodrigues em seu livro *Tradução e diferença* (2000, p. 195): “Assim, como a imagem não remete diretamente à coisa, a representação não repete, desdobra-se”. Tal processo de ressignificação do romance *Flores raras e banalíssimas* já foi observado por outros autores, tanto na linguagem teatral quanto na linguagem literária.

Anteriormente ao filme *Flores raras* de Bruno Barreto, outros diretores foram beber na fonte dos manuscritos sobre Elizabeth Bishop e Lota Soares, como podemos perceber no monólogo *Um porto para Elizabeth Bishop* (2001), da jornalista Marta Góes. No texto teatral, é recontada a fascinante história da poeta norte-americana Elizabeth Bishop, ganhadora do prêmio Pulitzer de Poesia em 1956, nos quinze anos em que morou no Brasil. Sucesso de crítica e público, a peça fala sobre o romance de Elizabeth Bishop com Lota Macedo Soares. Tal qual se percebe na ótica de Bruno Barreto, a vida de Bishop e a força que se esconde sob sua aparente fragilidade é o tema central do monólogo, configurando-se a mesma noção de deslocamento em suportes de mídias distintas.

Marta Góes aborda, também, aspectos históricos do Brasil nos anos 1950 e 1960, em plena efervescência política e social. O monólogo foi apresentado pela atriz Regina Braga, em 2001 e reapresentado dez anos depois, em 2011, com a direção de José Possi Neto. Marta Góes, ao retratar a carreira e a vida da Elizabeth Bishop, traça um paralelo entre essa escritora e o Brasil. Com um olhar de estrangeira, Bishop quer entender o modo de vida do brasileiro e faz críticas às desordens no país, ao mesmo tempo em que se encanta pela beleza natural e pela emoção e o carinho acolhedor do povo nativo.

Todavia, a leitura sobre a vida de Elizabeth Bishop não se limitou, apenas, ao Brasil. O escritor e jornalista americano Michael Sledge, no seu romance de estreia, cujo título original é *The More I Owe You*, traduzido pela escritora e tradutora Elisa Nazarian, *A Arte de Perder* (2011) – título traduzido no Brasil – cria um retrato íntimo e sensível da poeta Elizabeth Bishop – sua vida no Brasil e seu relacionamento com a amante, Lota de Macedo Soares. Michael Sledge idealiza, por meio das correspondências de Bishop e de sua biografia, um intenso mundo particular, revelando o gênio literário que viveu em conflito consigo mesma: como mulher e escritora.

Durante o desenvolvimento da escrita do livro, Sledge relacionou frases das cartas, diários e rascunhos de Elizabeth Bishop, mas também recorreu a uma série de livros e documentos sobre a vida da poeta. Nesse percurso, contou com a colaboração de diversos americanos e brasileiros para levar o projeto do romance até o final, inclusive utilizou o livro *Flores raras e banalíssimas*, da brasileira Carmen Lúcia Oliveira.

É necessário salientar que a recriação é uma tentativa de justificar esse transbordamento de significado previsto pelo *double bind* – o traduzível e o intraduzível, a possibilidade e a impossibilidade da sua realização. O *double bind* é uma necessidade apontada por Derrida (1996, p. 40) em sua obra *Resistência e psicanálise*:

Toda resistência supõe uma tensão, e primeiramente, uma tensão interna. Mas sendo impossível uma tensão puramente interna, trata-se de uma inerência absoluta do outro ou de fora do coração da tensão interna e auto-afetiva. O *double bind* é [...] o que não dá lugar, enquanto tal, nem à análise nem a síntese, nem a uma analítica, nem a uma dialética. Ele provoca ao infinito a analítica e a dialética, mas é para lhe resistir absolutamente (DERRIDA, 1996, p. 40).

Assim, ao entendermos a tradução como um *double bind* – um desdobramento do texto – veremos que haverá sempre no texto um segredo inanalísável, necessário para que se possa traduzir e se possa ler, com possibilidades infinitas, por ser sempre algo novo. Ao traduzir, produz-se outro segredo que a língua impõe para que o texto possa ter existência e resistência. Não se trata de negar a existência do texto de partida, mas de conceber algo novo a ser desvelado. Conforme nos aponta a teoria desconstrutivista, através do *double bind* a tradução de um texto, enquanto é apresentada como um acontecimento da linguagem humana, está sempre entre o traduzível e o intraduzível, segundo o que Ottoni afirma:

Mesmo afirmando a impossibilidade da tradução, curiosamente, o tradutor não mantém a “différance” no seu texto, mas a palavra *différance* em itálico. Aposta na possibilidade da tradução, mas sofre o *double bind*: a necessidade e a impossibilidade da tradução, encenando, assim, o paradoxo entre o intraduzível e a tradução (OTTONI, 2005, p. 132).

Ao refletir sobre a tradução do neografismo *différance*, criado por Derrida, observa-se que ele não tem nenhum significado no francês e não pertence a nenhuma outra língua. Percebemos o quanto o papel do tradutor em deflagrar a língua está latente nesse acontecimento; dessa forma, a tradução desse termo para o português revela as várias maneiras que os tradutores suportam o *double bind*.

Segundo Rodrigues (2000), a *différance* propõe que diferir é “ser diferença”, “divergir”, “discordar”, “distinguir” e é também, “adiar”, “postergar”, “retardar”. Para a autora, “[...] a diferença envolve tanto a diferença quanto o adiamento” (RODRIGUES, 2000, p. 198), e isso significa que, ao pensar em tradução, esta nunca se finda, pois nenhum texto irá fechar o texto de partida, vez que sempre há uma capacidade infinita de interpretações, culminando em um novo texto de chegada o qual se processará em outro, em um devir constante. Sendo assim, a interpretação de um determinado texto é um eterno adiar, nunca esgota as possibilidades de reconstruí-lo de formas diferentes.

Essa discussão ganha concretude quando nos reportamos a um dos objetos do nosso estudo. O romance *Flores raras e banalíssimas* evidencia essa permissividade, deixando sempre espaço para outra possibilidade de adaptação, presentificada no filme *Flores raras*. Logo, reside o entendimento de que tanto para um diretor, a interpretação do texto se processa na *différance*.

A diferença não é presença, pois em um sistema em que os signos se referem apenas a outros signos, há um processo de adiamento e remissões, nunca há um encontro de uma presença exterior à linguagem. A diferença também não é transcendência, porque não remete a qualquer verdade universal acima ou fora da linguagem (RODRIGUES, 2000, p. 198).

Assim, observamos que na película de Bruno Barreto a *différance* é apresentada, tanto no sentido do “divergir” quanto no “adiar”, pois há omissão dos relatos das amigas de Lota Soares. A obra de Carmem Lúcia Oliveira apresenta a história com um olhar de Vivinha, Maria Amélia, Naná e Ismênia no desenvolvimento da narrativa. A escritora intercalou um presente histórico do Rio de Janeiro em 1994 – recorrendo, por vezes, às falas das referidas personagens – com a narrativa de Lota e Elizabeth. Oliveira usa desse artifício, tanto no início quanto no final do romance, além das conversas paralelas das amigas que atravessam o romance, apresentando uma não-linearidade, em alguns momentos.

Conforme demonstram os trechos da narrativa, presentes na figura abaixo, observamos nitidamente uma preocupação das amigas em defender Lota da imagem apresentada pelo jornal. As amigas começam a enumerar várias características da personagem, contudo, comentam que Lota apresentava dois lados: um com qualidades positivas e o outro com uma personalidade peculiar conforme o trecho: “[...] O outro era esse lado esculachado. Falando palavrão, seu filho disso, seu filho daquilo”.

Figura 8: Imagem do livro *Flores raras e banalíssimas*



Fonte: *Flores raras e banalíssimas* (1995)

No que tange ao sentido de adiamento, notamos que o ato de traduzir não se encerra no roteiro cinematográfico de *Flores raras*, visto que a temática de Elizabeth Bishop e Lota Soares já fora revisitada, conforme já abordado. Rodrigues (2000) aponta que a complexidade que *différance* possui em seu interior, de modo que cada suposto elemento somente se constitui quando tem como base o rastro que o liga a outros elementos.

O rastro são as marcas, as pegadas, os valores ideológicos presentes no texto, pois este se constrói sobre marcas de texto já existentes, segundo Derrida (1972, p. 38) “[...] na ordem do discurso

falado ou do discurso escrito, elemento algum pode funcionar como signo sem remeter a outro elemento que não esteja ele próprio, simplesmente presente”. A única diferença é que não há um só texto, na medida em que os rastros são sinais em que se permitem segui-los, sendo isso a adaptação, a qual se manifesta com a presença de um texto e as possibilidades de escrita sobre esse mesmo texto.

Se considerarmos como elemento-chave o romance entre duas mulheres que estavam à frente do seu tempo – continuamente representada em distintas obras, a exemplo do filme *Flores raras* –, torna-se evidente a noção do rastro já defendida por Derrida. Na tradução intersemiótica, estará sempre o rastro funcionando como ponto de aproximação entre o texto de partida e o texto de chegada, imprimindo infinitas possibilidades de sentido, pautado nas múltiplas interpretações. É perceptível a dinâmica que se estabelece entre as duas linguagens: o roteiro cinematográfico e o romance literário. A cena ilustrada a seguir é marcada pela brevidade própria do cinema, sugerindo um movimento no qual ganha força a imagem que conduz a trama.

Figura 9: Ponto de Chegada: Roteiro de Flores raras de Matthew Chapman

Lota segura o rosto de Elizabeth com as duas mãos e a beija na boca. É um beijo rápido, tão rápido que dispensa análises. Elizabeth está chocada. Lota sorri, sentindo que está no controle novamente.

LOTA
Boa noite, mulher esquisita.

Ela sai. Elizabeth permanece imóvel, excitada e estarrecida.

Fonte: Flores raras (2013)

O texto literário, por sua vez, traz na extensão da narrativa, a sutileza com que os acontecimentos são desdobrados. O leitor, diferentemente do espectador, acompanha paulatinamente o processo imaginário da construção da cena, como é revelado na figura abaixo:

Figura 10: Ponto de Partida: Imagem do livro *Flores raras e banalíssimas*

Já estava quase amanhecendo quando Lota pegou a lanterna e propôs um passeio fora de hora.
Saíram andando, atentas ao círculo de luz que as guiava.
De repente, começou a relampejar e bateu um vento forte.
– Corre, que aí vem chuva!
As duas desabalaram, de mãos dadas, dando risinhos alegres e aflitos, e chegaram em casa cambaías, exageradas.
A luz dos relâmpagos acendia a sala.
Os olhos se encontraram.
Lota segurou a mão de Bishop docemente.
– Não vá embora. Fique aqui comigo.
Bishop sentiu quando uma gaiola se estilhaçou no ar, libertando um milhão de pássaros.
Desencadeou-se uma chuva radiante.
Bishop olhava o rosto que esperava uma resposta e que se antecipou com um beijo súbito.

Fonte: *Flores raras e banalíssimas* (1995)

Rodrigues (2000) afirma que tanto o rastro quanto a *différance* não admitem que dois textos estabeleçam uma relação de equivalência de um polo para outro, mas sim de complementaridade. Não é uma relação de complementação do texto de partida, pois este é completo em si mesmo. O autor define o rastro como sendo “[...] a unidade de um duplo movimento de protensão e retenção” (RODRIGUES, 2000, p. 199), uma síntese para a ideia de que a tradução não vem completar o texto, mas sim adicionar-lhe novos elementos.

Um suplemento, por um lado, é uma parte que se adiciona a um todo para ampliá-lo, um aditamento, um acréscimo. Nesse sentido, é algo extra, não essencial, acrescentando algo a que supostamente está completo. Mas por outro lado, o suplemento supre, preenche, substitui (RODRIGUES, 2000, p. 208).

Rodrigues (2000) propõe que é nesse espaço que o texto pode ser suplementado. Está associado à inesgotabilidade, isto é, nunca uma interpretação será exaurida, visto que as possibilidades de interpretações são infinitas, logo serão sempre adiadas e suplementadas. Em síntese, a tradução não é equivalência, não é complemento, mas uma continuidade. Com a personagem Elizabeth Bishop, no filme *Flores raras*, o diretor paulista, ao inaugurar um tipo diferenciado para a escritora americana, vai de encontro aos valores estabelecidos pela narrativa literária de Carmem Lúcia Oliveira. Bruno Barreto abandona adjetivos que desqualificavam a poetisa como “cuca” (OLIVEIRA, 1995, p. 138), “feia que nem tatu” (idem, p. 43), “menina mutilada” (idem, p. 54), “estupício, apagada e pata choca” (idem, p.

93), ao adicionar que Bishop era uma mulher fraca, mas que tornava-se forte a cada dia, ao passo que Lota, uma mulher de personalidade firme, revelava a sua fragilidade. Na verdade, Bishop, por ser uma artista, sabia perder com uma verdadeira arte. Tais características acrescentam algo que foi dispensável no romance *Flores raras e banalíssimas*, a qual se encontra em estado completo, isto é, plena de sentido.

A tradução, assim como a literatura, não faz regressar, por uma via ou por outra, a uma fonte transparente ou cristalina, pois inevitavelmente o “original”. É um suplemento que se produz em uma cadeia de remissões diferenciais, não retornando a uma origem pura, mas se produzindo como “original” para novas cadeias de significações. (RODRIGUES, 2000, p. 214).

A adaptação de uma obra é um resultado de uma leitura. Diferentes leituras geram infinitas possibilidades de interpretações. Sempre haverá uma nova leitura, quando o diretor leva para o cinema uma releitura de uma linguagem literária, mostra a leitura seletiva que realizou, utilizando o suplemento como um suporte que imprimirá uma singularidade à sua obra, numa continuidade de produção de sentidos.

Referências

- ARROJO, R. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1986.
- CAETANO, M. do R. *Revista de cinema*. Entrevista exclusiva com Bruno Barreto. Disponível em: <http://revistadecinema.com.br/2013/08/entrevista-exclusiva-com-bruno-barreto/>. Acesso em 08.jul. 2013.
- CHAPMAN, M. *Flores raras e banalíssimas*. Rio de Janeiro: LC Barreto Produções, 2012.
- CLÜVER, C. Inter textus / Inter artes / Inter media. *Aletria: Revista de Estudo de Literatura*. Poslit/UFGM, v. 14, p. 11-41, 2006.
- CORREIO BRAZILIENSE. *Confira a entrevista com Bruno Barreto, diretor do filme Flores Raras*. Disponível em: http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2013/11/02/interna_diversao_arte,396622/confira-a-entrevista-com-bruno-barreto-diretor-do-filme-flores-raras.shtml. Acesso em 08.jul. 2018.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DERRIDA, J. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- DERRIDA, J. *Résistances de la psychanalyse*. Paris: Éditions Galilée, 1996.
- DERRIDA, J. *Posições*. Trad. Maria Margarida Correia Calvente Barahona. Lisboa: Plátano, 1975.
- AMORIM, Rosana Araújo da Silva. Romance *Flores raras e banalíssimas* revisitado no filme *Flores raras*, 2018, p. 555-566.

- DINIZ, T. F. N. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.
- FLORES Raras. Direção: Bruno Barreto. Produção: LC Barreto produções Distribuidora: Imagens Filmes, 2013. DVD.
- KOTSCHO C.; SAYRES J. *Flores raras e banalíssimas*. Rio de Janeiro: LC Barreto Produções, 2010.
- LEFEVERE, A. *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. London; New York: Routledge, 1992.
- MARTINS, M. do A. P. As contribuições de André Lefevere e Lawrence Venuti para a teoria da tradução. *Cadernos de Letras*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, n. 27, p. 59-72, dez. 2010.
- MILLIER, B. Elizabeth Bishop. *Life and the memory of it*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- OLIVEIRA, C. L. *Flores raras e banalíssimas: a história de Lota de Macedo Soares e Elisabeth Bishop*. São Paulo: Rocco, 1995.
- ORENSTEIN, J. *Nexo Jornal LTDA*. Disponível em: <https://www.nexojournal.com.br/expresso/2017/03/16/> Acesso em 20 set. 2018.
- OTTONI, P. *Tradução manifesta: double bind & acontecimento*. Campinas: Editora Unicamp/Edusp, 2005.
- RODRIGUES, C. C. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

O GRANDE GATSBY: UMA REFLEXÃO SOBRE A PROPOSIÇÃO ESTÉTICA NA ADAPTAÇÃO DE BAZ LUHRMANN

Autora: Rosângela Borges Teixeira Fayet (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

RESUMO: Pensar a adaptação como uma linguagem que produz uma obra de arte nova e autossuficiente não é algo hegemônico, pelo contrário: as práticas de adaptação sofrem com o mal entendimento das pessoas sobre elas. Quando trazemos autores como Linda Hutcheon (2013) e Umberto Eco (1972, 1986) para esta reflexão, podemos iniciar uma reflexão acerca da adaptação como linguagem própria, em especial a adaptação de *O grande Gatsby* de Baz Luhrmann (2013). O objetivo deste artigo é pensar nas relações entre a adaptação e o figurino proposto na filmagem, pois ela permite fruir a obra como independente e também como propositora de uma nova forma de (re)leitura de um clássico.

Palavras-chave: Intertextualidade. Cinema. Literatura. Indumentária.

Introdução

Preconceitos surgem por muitas vezes quando abordamos a temática da adaptação de romances para o cinema, pois o entendimento da obra cinematográfica como uma obra que se basta sozinha e que não é dependente do livro de origem não é aceita por todos rapidamente. O que se espera é a chamada fidelidade para com o original; porém, se uma adaptação fílmica pretende se basear e recontar uma história cuja fonte é uma obra literária, como podemos iniciar um pensamento, uma reflexão acerca das fronteiras de uma arte para outra? Como podemos esperar uma reprodução de conteúdo precisa se cada linguagem possui uma maneira de se por no mundo?

Estas questões nos levam a estudar o que se tem neste lugar interartístico, como o entendemos e quais são as suas fronteiras para que possamos olhar um filme adaptado e sua obra primária sem esperar ver o romance *ipsis literis* nas telas do cinema. Autoras como Linda Hutcheon (2013) e Irina Rajewsky (2005) se tornam fundamentais para investigar a adaptação como linguagem e seu lugar nos estudos intermediários. Como facilitador de uma reflexão sobre o tema, o romance escrito por Francis Scott Fitzgerald, *O grande Gatsby*, e sua adaptação para as telas em 2013 sob a direção de Baz Luhrmann, servirão de base para se pensar o reconhecimento da obra adaptada como algo novo e autônomo em relação ao original.

Pensando principalmente o conceito de Umberto Eco (1986) de obra aberta, assim como também o conceito de espaços vazios presentes na literatura, sob a voz de Ana Lúcia Soutto Mayor (2006) e Robert Stam (2006), também nos surge a possibilidade de pensar esta adaptação especial, reafirmando sua independência como propositora de uma experiência estética por meio de seus

FAYET, Rosângela Borges Teixeira. *O grande Gatsby: uma reflexão sobre a proposição estética na adaptação de Baz Luhrmann*, 2018, p. 567-578.

recursos visuais e pensamentos acerca da indumentária, como uma conexão entre a época retratada no romance e a época em que o filme foi produzido.

Intermedialidade: uma breve reflexão

Ao tratar das relações estabelecidas entre o romance de F. Scott Fitzgerald *O grande Gatsby* e sua mais recente adaptação para o cinema, sob a direção de Baz Luhrmann, como podemos refletir, observar ou pesquisar as relações e individualidades de cada obra? Como podemos ter parâmetros para falar de um livro publicado no ano de 1925 e um filme editado e lançado em 2013? Um ponto de partida para essas perguntas é a noção aristotélica de mídia, a qual nos é explicitada por Gustavo R. de Souza (2015), quando ele afirma que esta noção se dá pela diferenciação das obras não pelo seu conteúdo, mas sim pelo tipo de imitação que praticam.

Podemos associar a imitação ao conceito de mimesis, e não a entender meramente como uma cópia, tendo em vista que ela é em um sentido mais amplo, o campo de operação das representações e/ou imaginações poéticas é o ficcional. É dado, então, que o termo mimese é constantemente utilizado para designar o processo de composição do mito que não é cópia ou reprodução de acontecimentos ou coisas pré-determinadas. (PALHARES, 2013, p.16).

Podemos dizer, então, que falar de mimesis é falar de tradução e recodificação. Além disso, nas artes a imitação apresenta diversas maneiras de expressão e realização. Souza articula seus pensamentos com alguns autores e um deles, Walter Moser, discursa sobre uma diferença baseada na materialidade, em seus meios físicos de produção. Estas diferenças de materialidade trazem à tona o conceito de mídia, que, segundo Jürgen Müller, é: “aquilo que ‘transmite para, e entre, seres humanos um signo’” (MÜLLER, citado em CLÜVER, 2006, p.24). Tendo isto em vista, e novamente citando Moser, Souza traz uma possível separação entre a obra de arte e seu veículo de expressão, de sua mídia, a partir da qual vemos que as artes se baseiam, cada uma, em uma midialidade específica. Clüver complementa este pensamento acerca da arte afirmando que “uma obra de arte é entendida como uma estrutura sígnica - geralmente complexa -, o que faz com que tais objetos sejam denominados “textos”, independentemente do sistema sígnico a que pertençam” (CLÜVER, 2006, p. 15).

Em meio a estes conceitos e exemplos, outras perguntas surgem: se o livro é uma mídia, e é constituído por meio da organização semântica das palavras, então é a história algo fora dele? Estaria o livro imitando algo também? E o filme? Se ele imita não apenas o romance, mas também este algo, o que ambas as mídias estariam imitando? Souza, novamente, nos responde quando fala que ambas as mídias imitam uma ideia (SOUZA, 2015). Por isso podemos começar a olhar para a autonomia da

adaptação fílmica em relação à sua obra de origem sem deixar de lhe prestar os créditos. Isso se observa na adaptação *O grande Gatsby* de Luhrmann, criticado por não se ater fielmente a Fitzgerald, crítica esta, talvez, alimentada pelo preconceito ou pela ideia, que temos que equivocada, de que o filme deve traduzir o livro em sua essência.

Entendendo, assim, as diversas formas de expressar e representar uma ideia, adentramos melhor o campo da intermedialidade. Este termo tem sido usado como um termo “guarda-chuva”, uma vez que, dentre várias abordagens, busca-se um dos variados objetivos específicos tidos por disciplinas diferentes (RAJEWSKY, 2005). Podemos usar as palavras que Rajewsky (2005) usou ao discorrer sobre esta definição:

a intermedialidade pode servir antes de tudo como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo *inter*) de alguma maneira acontecem *entre* as mídias. “Intermediático”, portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso, podem ser diferenciadas dos fenômenos *intramediáticos* assim como dos fenômenos *transmediáticos* (por exemplo, o aparecimento de um certo motivo, estética ou discurso em uma variedade de mídias diferentes) (RAJEWSKY, 2005, p.4).

Neste vasto terreno de estudo, a autora também propõe três grupos de práticas intermediáticas: transposição midiática, combinação de mídias e referências intermediáticas. Cada grupo se relaciona com os estudos interartes de maneira a entender qual a possível identidade das relações estabelecidas entre as mídias.

Adaptação e fruição dos anos 20

Os conceitos de mídia, transposição midiática e a adaptação nos levam ao entendimento de que, referente à adaptação de um filme, a obra literária de origem sofre uma transformação. Esta transformação se baseia numa relação de hipertextualidade, na qual temos a relação entre dois textos, uma relação de imitação e transformação entre o texto de origem e o qual ele gera. A relação estabelecida é mais complexa do que uma referência direta ao texto, pois ela é intrínseca ao novo texto gerado. Este novo texto, neste caso o filme de Luhrmann, não é declaradamente baseado na articulação da palavra, mas principalmente na articulação de imagens. Hutcheon cita Christian Metz afirmando que o cinema “nos conta histórias contínuas; ele ‘diz’ coisas que também poderiam ser expressas na linguagem das palavras, porém as diz de modo distinto. Há uma razão tanto para a possibilidade quanto para a necessidade das adaptações” (METZ, citado em HUTCHEON, 2013, p. 23). A adaptação é uma obra que, segundo Linda Hutcheon, tem caráter de imitação, mas não é uma réplica (HUTCHEON, 2013). Portanto, uma das necessidades da adaptação se mostra quando ela complementa este

pensamento com um *insight* de Walter Benjamin: “contar história é sempre a arte de repetir histórias” (BENJAMIN, 1993, citado em HUTCHEON, 2013, p.22).

Cada mídia nos proporciona experiências estéticas diferentes. A transposição midiática lida, desta forma, com o jogo que Hutcheon afirma ser o de como seria se aquela obra se manifestasse em outra mídia. Luhmann articula-se com este jogo quando procura recursos que possam sustentar na imagem e no som a ideia sustentada por Fitzgerald. Uma das camadas desta ideia é posta por Tony Tanner em sua introdução ao livro de Fitzgerald, quando ele afirma que “no campo do erotismo, a vida imaginada é mais segura que a vida real” (FITZGERALD, 2011, p. 24). Esta frase consegue captar a ideia do romance, que se mostra repleto de pessoas desesperadas por aparentar ser alguém, e por aparentar ter uma vida extraordinária para o resto do mundo.

Estas diferenças entre medialidades nos levam a caminhos diferentes de fruição. Linda Hutcheon dá suporte a esse pensamento quando expressa que “o modo contar (um romance) nos faz mergulhar num mundo ficcional através da imaginação; o modo mostrar (peças e filmes) nos faz imergir através da percepção auditiva e visual.” (HUTCHEON, 2013, p.47). Juntamente com estes conceitos, dentro da transposição midiática, a ideia é explorar a ideia de transformação pela qual um texto é submetido, para a criação de outro e assim fazer uma conexão com linguagens, não apenas literárias, como também o cinema.

Apropriando-se do caminho de fruição oferecido pelo cinema, Luhmann busca uma visualidade que dialogue e que provoque a sensação de estar nos anos 1920. Para isso, ele se permite misturar signos tidos na época e signos de nosso tempo. Hutcheon reforça pensamento quando se pronuncia sobre a mudança de contextos da adaptação para com a obra adaptada, apontando que:

Conforme Malcolm Bradbury sugere, mesmo sem qualquer atualização temporal ou alterações no cenário nacional ou cultural, não é preciso muito tempo para que o contexto modifique o modo como uma história é recebida. Tanto o que é (re)enfatizado quanto - mais importante ainda - o modo como uma história pode ser (re)interpretada são passíveis de mudanças radicais. Uma adaptação, assim como a obra adaptada, está sempre inserida em um contexto - um tempo e um espaço; uma sociedade e uma cultura; ela não existe num vazio. (HUTCHEON, 2013, p.191)

Isto para entender algo fora do nosso contexto a partir de referências comuns a todos. Claus Klüber afirma que “o modo como pensamos sobre as relações dos signos dentro de um texto influencia nossa construção de sentido” (CLÜVER, 2006, p.31). Esta mescla de signos na obra fílmica propõe um novo modo de organização e entendimento desta história, escrita há quase 100 anos. O novo modo de organização que se baseia na visualidade e na sonoridade se apropria não apenas do modo pelo qual o autor dispôs as palavras, mas também das lacunas deixadas no texto, e dos espaços de diálogos que o próprio texto deixa em aberto.

FAYET, Rosângela Borges Teixeira. *O grande Gatsby: uma reflexão sobre a proposição estética na adaptação de Baz Luhrmann*, 2018, p. 567-578.

O uso destas lacunas abre o terreno de criação e pesquisa para a criação, o que pode afastar em termos estéticos da obra de origem, e este afastamento muitas vezes é gerador de preconceito. Em seu histórico, as adaptações de filmes trazem consigo uma lista de preconceitos devido ao seu caráter de palimpsesto. Robert Stam também comenta tais preconceitos que as adaptações sofreram e ainda sofrem, sendo tidas como inferiores, o que ocorre pelos seguintes fatores:

1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaico islâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo da aparências dos fenômenos); 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” dos textos escritos); 5) anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso; 6) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”) (STAM, 2006, p.21)

Quando nos deparamos, principalmente, com o item número seis da lista acima, vemos que muitos julgam a adaptação justamente quando as mesmas não se mostram fiéis ao texto original. Clüver afirma que “questões sobre fidelidade para com o texto-fonte e sobre a adequação de transformação não são relevantes, simplesmente porque a nova versão não substitui o original” (CLÜVER, 2006, p.17). Isso se torna mais claro quando tomamos como exemplo os modos pelos quais Fitzgerald descreve e nos insere de forma verossímil nos anos 1920, período em que ele escreveu o livro. Em seu prefácio ao livro, Tony Tanner nos fala que o autor descreve a “licenciosidade desenfreada dos anos 20” (FITZGERALD, 2011, p.7), e não apenas nesse sentido, mas também em suas descrições do vestuário na época. No livro *A moda da década* (1920), sob a edição de Charlotte Fiell e Emmanuelle Dirix, é posto que “seria impossível imaginar os anos 1920 sem jovens melindrosas em vestidos repletos de contas, com cabelo curto e silhueta andrógina dançando até o sol raiar” (FIELL & DIRIX, 2014, p.11).

Podemos notar uma semelhança entre figura e a descrição de Jordan Baker no romance: “Eu gostava de observá-la. Era uma garota esguia e de seios pequenos, com um porte ereto, que ela acentuava lançando o corpo e os ombros para trás como um jovem cadete do Exército” (FITZGERALD, 2011. p.75). Da mesma forma, Fitzgerald se refere às roupas esportivas de Tom Buchanan como efeminadas: “Homem robusto de trinta anos, com os cabelos cor de palha, boca tensa e porte altivo, musculoso, um corpo cruel. Roupas de montaria (efeminadas)” (FITZGERALD, 2011, p.71). Juntamente com a figura de Jordan Baker, esta descrição nos mostra a androginia presente nesta década.

FAYET, Rosângela Borges Teixeira. *O grande Gatsby: uma reflexão sobre a proposição estética na adaptação de Baz Luhrmann*, 2018, p. 567-578.

Eco nos descreve as diferenças entre as maneiras pelas quais interagimos com obras de mídias diferentes, afirmando que a literatura é uma mídia por meio da qual

O fruidor é estimulado por um signo linguístico recebido de forma sensível mas usufruído apenas por meio de uma operação mais complexa, embora imediata, de exploração do campo semântico conexo com aquele signo, de modo que, acompanhado pelos dados contextuais, o signo deixará por evocar na acepção apropriada da palavra uma série de imagens capazes de estimular emotivamente o receptor (ECO, 1972, p.189, ênfase no original)

O estudioso também nos mostra o caminho percorrido pela imagem em nossa produção de sentido e sensação quando discorre dizendo que “o primeiro estímulo é fornecido pelo dado sensível ainda não racionalizado e conceptuado, recebido com toda a vivacidade emotiva que comporta (...). A primeira reação perante a imagem não é intelectual, mas também não é intuitiva (...), é totalmente fisiológica.” (ECO, 1972, p.190).

Em sua versão da obra para o cinema, Luhrmann transmite, por meio de imagens e sons, não aqueles anos 1920 de Fitzgerald, mas algo baseado no descrito no livro e, assim como Fitzgerald, uma possível relação com sua própria época. Desde o início, Luhrmann não pretendia apenas reproduzir o que estava escrito no romance *ipsis literis*. Em uma entrevista com Catherine Martin, esposa de Luhrmann e figurinista do filme ao site Vogue UK, é dito justamente que “embora manter a autenticidade das roupas originais dos anos 1920 fosse importante para Martin e Luhrmann, a ideia de reconectar audiências com a história era também um dos principais focos”¹¹⁵ (ALEXANDER, 2013b). De acordo com Hutcheon, no que diz respeito à indumentária, “a moda, sem falar nos sistemas de valores, é dependente do contexto. Vários adaptadores, a fim de encontrar ressonância contemporânea para seus públicos, lidam com essa realidade de recepção atualizando temporalmente a história” (HUTCHEON, 2013, p.192).

Este artigo nos leva a pensar não apenas como Fitzgerald descreve roupas e ambientes, mas sim entender onde estas descrições se encaixam, de onde vem e qual o pensamento por trás daquela ideologia. O que os levava a se vestir de tal forma? Qual era esse cenário sociocultural? Para Fiell e Dirix a moda “é uma linguagem visual repleta de pistas sobre a moral e os valores da sociedade que a produziu (2014, p. 9)” Em outra entrevista, Martin afirma que a construção do figurino é baseada em uma paisagem (sociocultural) da época: “Então a primeira coisa é ler o livro, e analisar o que as pessoas estão vestindo (...). Você sabe o que é um chapéu de três pontas? Por que Daisy está usando

¹¹⁵ Original: “Although maintaining the authenticity of original Twenties clothing was important to both Martin and Luhrmann, the idea of reconnecting audiences with the story was also a key focus”.

um? Você começa a juntar todas essas referências e pegar todas as imagens, então você sabe qual é realmente o cenário”¹¹⁶.

Olhar as entrelinhas, o cenário sociocultural, é fundamental, dado que não se adapta apenas o conteúdo e/ou informação estética do romance, mas principalmente a sua ideia. A literatura, de certa forma, adaptou a ideia original do autor em palavras. Ou seja, como não existe a possibilidade de acesso à ideia de Fitzgerald, devemos estudar a mídia que ele mesmo usou para adaptar e ver tanto o que ele pôs em palavras quanto o que ele deixou subentendido. Até mesmo porque a mídia literária nos fornece tanto na forma que ele colocou as palavras quanto nos seus subtextos uma pluralidade de significações. Isso não significa que a intenção do autor ao escrever a obra possa ser desconsiderada e que qualquer significado seja possível, ainda que haja essa possibilidade. Nesse sentido, podemos citar as informações de Umberto Eco sobre a abertura da obra artística dizendo que “o autor não ignora geralmente esta condição da situacionalidade de cada fruição; mas produz a obra como abertura que, no entanto, oriente tais possibilidades, no sentido de provocar como respostas diferentes, mas conforme a um estímulo definido em si” (ECO, 1972, p.154).

Esta relação com nossa própria época, com o uso de signos conhecidos por nós pode ser entendida quando tornamos a dizer que este romance em especial é um verdadeiro retrato da época à que se refere, portanto ao adaptar e refilmar esta obra, Luhmann propõe um novo modo de entendê-la. (ECO, 1972). Ele propõe este novo entendimento lançando mão de elementos atuais e comuns a todos como referência, ou seja, não podemos vivenciar os anos 1920 em sua plenitude, mas podemos compreender tal período quando o relacionamos de alguma forma com o nosso. Clüver traz Umberto Eco de volta quando afirma que “a maneira como um leitor vai interpretar o texto na base desta análise dependerá consideravelmente de seu “léxico cultural” (Umberto Eco)” (CLÜVER, 2006, p.26)

A adaptação, no caso do cinema, uma mídia audiovisual, que põe uma carga significativa no papel da imagem, se vale dos espaços vazios oferecidos pelo autor e, a partir do seu olhar (ou olhares) sobre aquela obra criar, transcrever uma nova obra. Stam começa a nos iniciar no entendimento dos espaços vazios para as adaptações quando afirma que:

(...) a teoria contemporânea assume que os textos não se conhecem a si mesmos, e portanto busca o que não está dito (o non-dit) no texto. As adaptações, neste sentido, podem ser vistas como preenchendo essa lacuna do romance que serve como fonte, chamando a atenção para suas ausências estruturais (STAM, 2006, p. 25)

¹¹⁶ Original: “So the first thing is to read the book, and to analyze what people are wearing (...). You know like, what's a tricorne hat? Why is Daisy wearing one? You just start piecing all those references together and getting all the images, so you know what the landscape actually is”.

Com isso em mente, Martin e Luhrmann criaram um figurino que, ao se pensar nesta produção cinematográfica, se apropria deste não dito, dessa abertura da obra e cria um ambiente de conexão, neste caso com os anos 1920. Suas descrições de roupas transmitem, para além de uma mera imagem literária, um modo de expressão de si, de sua personalidade. Tanner contribui muito com esse pensamento quando menciona uma relação entre Gatsby e um outro personagem de Fitzgerald, Dexter, de seu conto chamado *Sonhos de inverno*: “Ele se constrói cuidadosamente, tal qual seu próprio guarda-roupa” (p.13). É um período em que a imagem tem papel mediador muito forte, justamente por este veículo. Luhrmann, novamente citado por Martin na entrevista à revista Vogue UK, nos declara que:

Baz estava descrevendo para mim sobre a música moderna nesta versão de Gatsby e ele disse, 'Nós temos que fazer a audiência sentir como deve ter sido ouvir jazz pela primeira vez numa festa (...). Você precisa sentir quão cintilante, extraordinário, novo e dinâmico essas coisas eram; é preciso haver um frisson do novo para as pessoas entenderem de fato como era realmente estar na década de 1920. (ALEXANDER, 2013b)¹¹⁷

Tendo um caráter mais exploratório do que replicativo, Martin tenta entender a sociedade da época para a construção de uma ponte entre os anos 20 e a modernidade. Ela entende que a vestimenta se mostra como um código de identidade tanto individual como do coletivo. A maneira de alguém se vestir e se produzir nos possibilita uma leitura de gostos e nos encaminha a entender os lugares nos quais este alguém se encaixa na sociedade (CRANE, 2011). Mas para além deste pensamento, a moda e a indumentária assumem um papel de importância na produção de sentido e ressignificações nas adaptações fílmicas. Lúcia Santaella afirma que:

Portanto, quando dizemos linguagem, queremos nos referir a uma gama incrivelmente intrincada de formas sociais de comunicação e de significação que inclui a linguagem verbal articulada, mas absorve também, inclusive, a linguagem dos surdos-mudos, o sistema codificado da moda, da culinária e tantos outros. Enfim: todos os sistemas de produção de sentido aos quais o desenvolvimento dos meios de reprodução de linguagem propiciam hoje uma enorme difusão (SANTAELLA, 2003)

No filme não vemos cores neutras, mas sim chamativas, vivas, representando vitalidade e pulsação, sentimentos que representam a juventude daquela época. Luhrmann projeta a década de 1920 em nosso presente, jogando com o como seria se toda aquela energia estivesse acontecendo hoje em dia, como a construção da visualidade se daria se permutássemos formas e conteúdos do passado e

¹¹⁷ Original: “Baz was describing to me about the modern music in this version of *Gatsby* and he said, 'We've got to get the audience to feel how it must have felt to hear jazz for the first time at a party (...). You need to feel how scintillating, extraordinary, new and dynamic these things were; there needs to be a frisson of the new for people to actually understand what it was really like to be there in the Twenties”.

presente. Não havia apenas o desejo de contar/mostrar a história escrita por Fitzgerald, mas principalmente nos fazer entender a assimilar como era tudo naquela época, como as pessoas se sentiam, interessavam, como era viver na era do Jazz. Nas palavras de sua esposa para o site da Fashionista:

'Eu não quero uma Nova York nostálgica, eu não quero uma Nova York em tons de sépia, eu quero uma Nova York que seja tão vibrante e sexy e visceral e moderna como se tivesse Zelda e Fitzgerald, ou qualquer um dos personagens do livro (...). Tem que ser totalmente os anos 1920, mas você tem que achar um novo inesperado e novo de ver isso' ¹¹⁸ (PHELAN, 2013)

Luhrmann foi muito criticado em sua adaptação por não se valer de direcionamentos dados pelo próprio Fitzgerald em sua obra, conforme a visão de Luiz Fernando Gallego em sua crítica ao filme sobre a descrição com teor impressionista da cena na qual Nick está na casa de Daisy pela primeira vez e enormes cortinas eram levantadas pelo vento. Para Gallego, Luhrmann não a assumiu com a sugestão de Fitzgerald, sem mencionar a falta de profundidade dos personagens. (GALLEGO, 2013). A versão de Luhrmann pode ter deixado a desejar em muitos aspectos, mas sua análise deve ser feita não como algo fundamentado na obra adaptada, mas baseada no que o diretor propôs e nas reverberações que o filme causou sobre o espectador. A crítica desta obra, assim como a de qualquer obra, de modo abrangente, deve ser dada na experiência, a partir da fruição com a mesma, deixando os referenciais teóricos e/ou artísticos, como neste caso é o próprio romance de origem, servir de estrutura para articular por quais caminhos a obra seguiu, quais novas possibilidades ela trouxe e aonde isso a levou. A crítica deveria ser pensada segundo seus próprios mecanismos de funcionamento internos, e não fatores externos à própria obra.

Conclusão

Refletir sobre alguns dos espaços vazios propostos por Baz Luhrmann na concepção e criação de sua filmagem, principalmente quando direcionada ao figurino, pode nos abrir a mente ao entendimento e uma melhor recepção desta e de outras adaptações. É relevante entender a especificidade da adaptação como uma obra independente das imposições dada pelo seu texto de origem, bem como nos apropriarmos do figurino que nos transporta, não em nível de fidelidade histórica, mas em nível de entendimento que transborda o de uma mera informação, um mero fato, tornando-se o entendimento de uma experiência. Vivenciar os anos 1920 como se fossem hoje foi uma

¹¹⁸ Original: “ ‘I don't want a nostalgic New York, I don't want a sepia-toned New York, I want a New York that feels as vibrant and sexy and visceral and modern as it would have to Zelda and Fitzgerald, or any of the characters in the book (...). It has to be totally the '20s, but you have to find an unexpected fresh way of seeing it’ ”.

das apostas de Baz Luhrmann, que, apesar de criticada por sua não fidelidade, mostra que o cineasta produziu uma obra que se basta a si mesma, e que, embora criada a partir do romance, não pertence a ele. Logicamente não devemos deixar de criar espaços de diálogo entre a adaptação e a obra adaptada, mas entendendo seu contexto, sua intenção e seus modos de atualizar, de recontar uma história por meio de novos modos de olhar para uma mesma história e observar quantas mais possibilidades existem para significar as mesmas palavras escritas em um mesmo livro. Os espaços vazios são justamente ambientes que pedem por uma interação e abrem o caminho para outras leituras possíveis. Ao propor algo diferenciado em sua criação, Luhrmann tinha um desejo muito bem estabelecido, e se apropriou do romance a fim de criá-lo e recontextualizá-lo. Não se trata de fidelidade; trata-se de uma experiência estética. É uma obra propositora com seus próprios códigos e regida por suas próprias regras.

Referências

- ALEXANDER, E. Vogue UK. *Miuccia Prada Unveils Great Gatsby Costumes*. 21 jan. 2013a. Disponível em: <<http://www.vogue.co.uk/news/2013/01/21/prada-great-gatsby-costumes-revealed---baz-luhrmann-film>>. Acesso em 17 jul. 2016.
- _____. Vogue UK. *Great Gatsby Prada preview*. 13 mai. 2013b. Disponível em: <<http://www.vogue.co.uk/news/2013/05/07/catherine-martn-great-gatsby-costume-interview>>. Acesso em: 17 jul. 2016.
- BENJAMIN, W. O Narrador. In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 197-221.
- CALIL, R. O grande Gatsby perde o lado obscuro do personagem. *Folha de São Paulo*, 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/06/1290969-critica-o-grande-gatsby-perde-o-lado-obscuro-do-personagem.shtml>>. Acesso em: 12 jul. 2016.
- CRANE, D. *Ensaio sobre moda, arte e globalização*. São Paulo: Senac, 2011.
- CLÜVER, C. Inter textus / inter artes / inter media. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 14, p. 11-41, jul./dez. 2006.
- DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (Org.). *Intermedialidade e estudos interarte: desafios da arte contemporânea – volume 2*. Belo Horizonte, MG: Rona Editora, 2012.
- ECO, U. A definição da arte. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1972.
- _____. *Obra aberta*. São Paulo, SP: Perspectiva, 1986.
- FAYET, Rosângela Borges Teixeira. *O grande Gatsby: uma reflexão sobre a proposição estética na adaptação de Baz Luhrmann*, 2018, p. 567-578.

- ESCRITÓRIO DE ARTE RIO. *The great Gatsby*: cenografia, figurino e trilha transporta o espectador para os anos 20. Disponível em <<http://www.escriptoriodearterio.com.br/blog/shows/the-great-gatsby-cenografia-figurino-e-trilha-transportam-o-espectador-para-os-anos-20.html>>. Acesso em: 14 jul. 2016.
- ESPÍNDOLA, B R. Tradução, transcrição e intertextualidade: a semiose intermídia. In: *XI Congresso Internacional da ABALIC - Tessituras, Interações, Convergências*, 2008, São Paulo. *Anais...* Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/061/BERNARDO_ESPINDOLA.pdf>. Acesso em 04 jul. 2016.
- FIELL, C.; DIRIX, E. *A moda da década: 1920*. São Paulo: Publifolha, 2014.
- FITZGERALD, F. S. *O grande Gatsby*. Trad. Vanessa Barbara, São Paulo: Penguin, 2011.
- GALLEGO, L. F. _Críticos_. *O grande Gatsby*. 05 jun. 2013. Disponível em <<http://criticos.com.br/?p=3832>>. Acesso em: 12 jul. 2016.
- GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte, MG: Faculdade de Letras, 2006.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- RODRIGUES, D. MAGAZINE HD. *O grande Gatsby, em análise*. 17 mai. 2013. Disponível em: <<http://www.magazine-hd.com/apps/wp/o-grande-gatsby-em-analise-2/>>. Acesso em: 11 jul. 2016.
- MAYOR, A. L. S. *No limiar do vazio (à beira de Clarice): tessituras do poético. Modos de contar, formas de pensar: literatura e cinema*. 2006. Tese (Doutorado em Estudos da Literatura), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.
- MOSER, W. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 14, p. 42-65, jul./dez. 2006.
- MORAIS, B. Nem um pouco épico. “*Ele é um filho de Deus*”: O grande Gatsby de F. Scott Fitzgerald. 24 nov. 2011. Disponível em <<http://www.nemumpoucoepico.com/2011/11/ele-e-um-filho-de-deus-o-grande-gatsby-de-f-scott-fitzgerald/>> Acesso em: 11/07/2016
- MÜLLER, J. E. *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster, DE: Nodus, 1996.
- O GRANDE Gatsby. Direção: Baz Luhrmann; Produção: Baz Luhrmann, Douglas Wick, Lucy Fisher, Catherine Martin e Catherine Knapman; Estados Unidos e Austrália: Warner Bros. Pictures, 2013. 1 DVD (142 min).
- PALHARES, C. V. T. A mimese na poética de Aristóteles. *Cadernos Cespuc*, Belo Horizonte, n. 22, p. 15-19, 2013.
- FAYET, Rosângela Borges Teixeira. *O grande Gatsby: uma reflexão sobre a proposição estética na adaptação de Baz Luhrmann*, 2018, p. 567-578.

PHELAN, H. Fashionista. *Catherine Martin on creating the costumes for the great Gatsby*. 29 abr. 2013. Disponível em: <<http://fashionista.com/2013/04/great-gatsby-costume-and-set-designer-catherine-martin-tells-all>>. Acesso em: 16 jul. 2016.

RAJEWSKY, I. O. *Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*. *Intermedialités/ Intermedialities*, nº 6, p. 43-64, 2005.

SANTAELLA, L. *O que é semiótica*. São Paulo, SP: Brasiliense, 2003.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

SOUZA, G. R. de. Intermedialidade e teoria do romance: convergências. *Revista Investigações*, Recife, v. 28, n. 1, p. 1-25, 2016.

AS MARCAS DE BRECHT NO FILME *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*

Autora: Rosenilda Fernandes Chagas (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

RESUMO: O filme *Ensaio sobre a cegueira* (2008), dirigido pelo cineasta brasileiro Fernando Meirelles, é uma adaptação do romance homônimo, publicado em 1995, pelo escritor português José Saramago. A partir da versão fílmica do romance, o presente trabalho analisa algumas questões relacionadas à cegueira da sociedade capitalista à luz das teorias do teatro épico sintetizadas por Bertolt Brecht (1898-1956), principalmente no que diz respeito à teoria do distanciamento ou estranhamento, cujo intuito é conduzir o espectador a uma atitude analítica e crítica em relação ao mundo em que vive. No filme *Ensaio sobre a cegueira* foram observados diversos recursos de estranhamento que remetem a Brecht, entre eles a construção do enredo por meio de cenas semi-independentes para possibilitar a reflexão entre uma cena e a outra; mostragem dos fatos sob enfoques inusitados que causem espanto no público; demonstração do não antes pelo contrário que permita o imaginar de uma situação contrária à apresentada; distanciamento da fala através do emprego da forma verbal em terceira pessoa; presença de *gestus* sociais que trazem consigo reflexões sobre a sociedade; e a música-gesto que renuncia a efeitos emocionais.

Palavras-chave: *Ensaio sobre a cegueira*. Fernando Meirelles. Bertolt Brecht. Recursos épicos.

Quero fazer um teatro com funções sociais bem definidas. O palco deve refletir a vida real. O público deve ser confrontado com o que se passa lá fora para refletir como administrar melhor sua vida.

Bertolt Brecht

Introdução

Bertolt Brecht (1898-1956), ator, dramaturgo, romancista e poeta foi o criador do teatro épico. Suas obras tinham fortes influências marxistas, opondo-se ao capitalismo e procurando conscientizar o povo para as questões sociais de sua época. O teatro épico opõe-se ao teatro aristotélico evitando a ilusão e anestesiamento do público, propondo um teatro de inserção social e de denúncia das injustiças para a transformação da sociedade e da relação entre os homens, visto que Brecht acreditava no poder transformador da arte.

O filme *Ensaio sobre a cegueira* traz como enredo uma “cegueira-branca” que atinge a população, provocando um caos social. Os primeiros cegos foram levados para um manicômio, pois o governo acreditava que, deste modo, evitaria contaminações e uma epidemia social. No confinamento os cegos são tratados com total descaso, não sendo atendidas, sequer, as mínimas condições de saúde, higiene, alimentação e respeito. No desenrolar da narrativa fílmica observamos conflitos relacionais e de poder que levam a uma reflexão sobre a relação entre os homens no que se refere aos valores morais e éticos em condições adversas e de sobrevivência.

Ensaio sobre a cegueira à luz das teorias de Brecht

Ao analisarmos o filme à luz da teoria de Brecht, percebemos que o cineasta introduziu recursos de distanciamento para conduzir o espectador ao espanto e à reflexão. Brecht, com a teoria do distanciamento, objetivava levar o espectador, por meios artísticos, a uma atitude analítica e crítica em relação a acontecimentos presentes em sua realidade cotidiana:

O petróleo, a inflação, a guerra e as lutas sociais, a família, a religião, o trigo, o comércio de gado de consumo passaram a fazer parte dos temas do teatro. Coros elucidavam o espectador acerca dos fatos para ele desconhecidos. Por meio de montagens cinematográficas, mostravam-se acontecimentos de todo o mundo. As projeções forneciam material estatístico. Pela deslocação dos fundos para primeiro plano, a ação dos homens era submetida a uma crítica. Havia uma forma certa e uma forma errada de agir. Apareciam os homens que sabiam o que faziam e outros que não sabiam. O teatro passou a oferecer aos filósofos uma excelente oportunidade, aliás, aberta apenas a todos aqueles que desejavam não só explicar como também modificar o mundo. (BRECHT, 1978, p. 48)

Na obra *Ensaio sobre a cegueira*, a proposta de reflexão gira em torno da metáfora da cegueira branca ou cegueira social, na qual o mundo moderno está inserido, dominado pelo egoísmo e falta de amor ao próximo, ignorando ou fazendo-se de cego mediante o sofrimento alheio em nome do bem comum e da paz social. A obra também traz uma reflexão sobre a nossa passividade diante dos problemas sociais e o medo de um engajamento humanitário e político-social que nos trará “inconveniências” desnecessárias. A exemplo das peças de Brecht, os personagens do filme não têm nome numa demonstração de generalização ou massificação da crítica social embutida no contexto da obra.

Outra proposta de Brecht (1978) é que, ao utilizar a técnica do distanciamento, o autor/ ator cause surpresa e espanto oferecendo algo inusitado e impensado da vida cotidiana, mesmo representando uma cena da vida comum. Essa surpresa ou espanto é observada, no filme, pela cegueira súbita. As pessoas ficam cegas repentinamente sem nenhuma explicação ou sinal patológico prévio, e isso causa certo incômodo no espectador que procura entender, no início do filme, o porquê da cegueira repentina e sem causa aparente.

Brecht (1978) propõe oferecer ao público um espetáculo, no qual a plateia não consiga entregar-se à passividade, levando-a, assim, à tomada de consciência. Na proposta do filme, não há como manter-se passivo e irreflexivo diante de um quadro grotesco a que uma sociedade é condicionada, não há como manter-se impassível diante do descaso com o ser humano e o desrespeito às leis que o protegem. É revoltante e nos tira do comodismo quando vemos mulheres sendo estupradas coletivamente, em troca de alimentos e por pessoas que estão nas mesmas condições que elas. Não há como manter-se calmo diante das inúmeras traições observadas na obra, seja do médico, que mesmo a esposa tendo aberto mão de sua vida em função do mesmo, a traiu; seja a traição e ganância dos cegos

que se apossaram dos alimentos mediante o uso da força e amedrontamento. Como manter-se indiferente quando vemos “companheiros” que querem entregar, em sinal de paz, a personagem que matou o líder dos cegos estupradores e gananciosos para, de certo modo, protegê-los? Estes e outros fatos trazem à tona um eu-revolucionário que reflete sobre a podridão humana e sonha em mudá-la, gerando uma mudança interior e social.

No teatro, Brecht rompeu com a linearidade do enredo, permitindo que o espectador tivesse tempo para refletir entre uma cena e outra, fato este, que também ocorre no filme, no qual temos cenas independentes que rompem com a sequência dos fatos narrados e, por vários momentos do enredo, há um desaparecimento das imagens, ficando apenas a tela em branco ou preto, como se o diretor quisesse deixar esse “espaço” para que o espectador preencha com suas análises e reflexões.

No método de “determinação do não antes pelo contrário”, criado por Brecht, o ator deve entender que para cada ação, há um movimento contrário que deve ser previsto.

O comportamento humano é apresentado, no teatro épico, como sendo susceptível de transformação e, o homem, como dependente de determinadas condições econômico-políticas, condições que é, simultaneamente, capaz de modificar. Como exemplo, cito uma cena em que três pessoas são preparadas por outra para uma operação fraudulenta (*Os Homens São Homens*); esta cena tem de ser descrita pelo teatro épico de modo que o comportamento das quatro pessoas que nela é expresso possa ser por nós imaginado sob moldes diversos, isto é, de maneira que possamos imaginar condições político-econômicas dentro das quais tais pessoas falariam de outro modo, ou, então, de maneira que possamos imaginar uma atitude distinta de todas para com as circunstâncias existentes, atitude que as faria, igualmente, falar de outro modo. Em suma, é conferida ao espectador oportunidade para uma crítica do comportamento humano segundo uma perspectiva social e a cena é representada como uma cena histórica. (BRECHT, 1978, p.185)

A atitude da mulher do médico de “não ter feito” é usada para causar espanto e, o filme, por vários momentos, leva a esse questionamento: por que a esposa do médico não ficou em casa e resolveu acompanhá-lo? E se ela agisse de modo contrário? Por que ao invés de usar a visão, ponto forte em seu favor, para vencer os cegos exploradores, a mesma deixou-se, a princípio, ser explorada e abusada por eles? E se ela tivesse uma atitude diferente diante da traição do marido?

Para Brecht o emprego da forma da terceira pessoa e do passado possibilita ao ator a adoção de uma verdadeira atitude distanciada:

Além disso, o ator deve incluir em seu desempenho indicações sobre a encenação e também expressões que comentem o texto, proferindo-as juntamente com este, no ensaio (...) A intromissão de indicações na terceira pessoa sobre a forma de representar provoca a colisão de duas entonações, o que, por sua vez, provoca o distanciamento da segunda pessoa (o texto propriamente dito). A representação distanciar-se-á também se a sua realização efetiva for precedida de uma descrição verbal. Neste caso, a adoção do passado coloca a pessoa que fala num plano que lhe permite a retrospectiva das falas. Desta forma, distancia-se a fala, sem que o orador assuma uma perspectiva irreal. (BRECHT, 1978, p. 79)

No filme, a narração é feita pela visão da mulher do médico e, em alguns momentos, tem o contraponto do velho da venda preta que garantem a historicização dos acontecimentos e os comentários sobre a encenação preconizadas por Brecht: “o ator tem de adotar para com os acontecimentos e os diversos comportamentos da atualidade uma distância idêntica à que é adotada pelo historiador. Tem de nos distanciar dos acontecimentos e das personagens”. (BRECHT, 1978, p. 84).

Quando o velho da venda preta começa a narrar os fatos que aconteceram após a entrada dos outros cegos e anteriormente à sua, percebemos, explicitamente, o método narrativo-histórico aplicado ao enredo e isso, de certo modo, torna os personagens ouvintes de sua própria história.

Brecht, no livro *Estudos sobre teatro*, define e defende o *gestus* social embutido no ato de representar:

Nem todos os gestos são "gestos sociais". A atitude de defesa perante uma mosca não é, em si própria, um gesto social; a atitude de defesa perante um cão pode ser um gesto social, se através dessa atitude se exprimir, por exemplo, a luta que um homem andrajoso tem de travar com os cães de guarda. As tentativas para não escorregar numa superfície lisa só resultam num gesto social quando alguém, por uma escorregadela, perde a sua compostura, isto é, sofre uma perda de prestígio. O gesto de trabalhar é, sem dúvida, um gesto social, pois a atividade humana orientada no sentido de um domínio sobre a Natureza é uma realidade social, uma realidade do mundo dos homens. Por outro lado, enquanto um gesto de dor se mostrar tão abstrato e geral que não ultrapasse o âmbito animal, não é um gesto social. A arte tende, contudo, com frequência, para desprover o gesto de um sentido social, precisamente. O artista não descansa enquanto não consegue "captar o olhar do cão acossado". O homem é, então, apenas "o" homem; o seu gesto surge desprovido de qualquer particularidade de caráter social, é vazio, ou seja, não representa uma realidade essencial, nem uma providência adotada por determinado homem particularizado entre os outros homens. Mas o "olhar do cão acossado" pode tornar-se gesto social se, através dele, se mostrar como o homem isolado é empurrado para a condição animal, por certas e determinadas manobras dos outros homens. O gesto social é o gesto que é significativo para a sociedade, que permite tirar conclusões que se apliquem às condições dessa sociedade. (BRECHT, 1978, p. 193-194)

No filme percebemos vários *gestus* sociais que, sutilmente, ou em alguns casos, grosseiramente, trazem implícita essa denúncia social, proporcionando um repensar do homem e sua relação com o homem.

Quando temos o primeiro caso de cegueira e o motorista fica parado no trânsito, percebemos as buzinas e carros parados mostrando que o problema de uma pessoa, direta ou indiretamente, atinge várias outras, mas o ser humano, não está preocupado com o outro, e sim, consigo mesmo, deste modo há pessoas paradas observando a cena, outras paradas e buzinando porque o carro atrapalhava o fluxo natural do trânsito e, apenas, uma pessoa, neste enorme contingente, demonstrou preocupação com a desventura do cego mas deixou, talvez por comodidade, que outra pessoa, qual seja um ladrão, assumisse a direção do “problema”.

Quando o cego-ladrão, sai da casa do primeiro-cego, percebemos o cego que olha pelo buraco do olho mágico como um *gestus* social, remetendo-nos ao ditado popular: “pior cego é aquele que não quer enxergar”, deste modo, mostrando os males de uma sociedade que vive na cegueira social e finge ser “expert”.

No manicômio temos pessoas chegando em caminhões, sendo “descarregadas” e andando em fila como um rebanho de gado, um *gestus* social que mostra a perda da cidadania, total massificação e submissão passiva da população aos governantes instituídos no poder. Neste contexto, observamos, também, um *gestus* social de insubordinação, protagonizado pela mulher do médico, única pessoa que enxerga no manicômio, quando a mesma mostra o dedo médio para os policiais que veem, mas não compreendem ou enxergam a força e revolta deste gesto, e consideram como uma simples “adaptação” à cegueira.

Os cegos andam segurando em cordas e apoiados uns aos outros. Temos um *gestus* social relacionado à segregação racial quando o atendente de farmácia, que é negro, faz movimentos/gestos com o ombro retirando a mão do companheiro, branco, que estava apoiando-se nele, mantendo, deste modo, a separação das raças. O *gestus* foi motivado por um comentário preconceituoso e racista do rapaz branco, que ofendeu o atendente de farmácia, sendo este gesto configurado como um ato de repúdio à atitude do colega:

Por “gesto” não se deve entender simples gesticular; não se trata de movimentos de mão para sublinhar ou comentar quaisquer passagens da peça, e sim de atitudes globais. Toda a linguagem que se apóia (sic) no “gesto”, que mostra determinadas atitudes da pessoa que fala em relação às outras, é uma linguagem gesto. (BRECHT, 1978 p. 193)

A crítica ao capitalismo é observada no gesto de recolher os objetos e estocar comida pelos cegos da ala três, sendo reforçada, ainda, pelo *gestus* social indicando a regressão à barbárie veiculada pelo estupro coletivo que mostra o predomínio do mais forte sobre o mais fraco, sendo que, em busca da sobrevivência as pessoas perdem a sua dignidade como seres humanos e pessoas.

O gesto da senhora que colocou fogo no manicômio mostra uma tentativa de queimar/ romper com toda a podridão em que a sociedade se vê inserida e, de certo modo, o fogo traz um calor para a frieza humana.

Enquanto os cachorros comem os homens, mostrando a pequenez e insignificância dos mesmos, os santos estão com os olhos vendados num gesto de total abandono dos homens por Deus que não vê e não enxerga o total estado de putrefação de seus filhos.

De acordo com Brecht (1978), a música desempenha o papel de provocar e denunciar, sendo que, a música-*gestus*, ou seja, a música que na prática do teatro possibilita ao ator representar

determinados “gestos essenciais”, exerce um papel central na construção da teoria do teatro épico, agindo como um dispositivo do distanciamento/estranhamento:

É um critério excelente adotar em relação às peças musicais com texto a indicação da atitude e do “gesto” com que o intérprete terá de dar cada parte – delicadeza ou ira, humildade ou desprezo, concordância ou recusa, astúcia ou falta de previsão. São preferíveis os gestos mais comuns, mais vulgares, mais banais. Poder-se-á, deste modo, aferir o valor político da música. (BRECHT, 1978, p. 195)

Geraldo Martins Teixeira Junior, em sua tese de doutorado defende que “toda a obra de Brecht está associada à música” (TEIXEIRA JUNIOR, 2014, p. 24), e no filme *Ensaio sobre a cegueira* percebemos que a música teve um relevante papel contextual, sendo que, no decorrer da narrativa, os efeitos sonoros marcavam as situações que envolviam a cegueira. De acordo com Débora Opolski:

Os efeitos sonoros do branco não foram utilizados apenas para, figurativamente, sugerir ao espectador que naquele momento, alguém está tornando-se cego. Além disso, eles podem se referir a qualquer situação que esteja acontecendo, ou que possa vir a acontecer, por causa da cegueira. Aos 54', quando o rei da ala 3 começa a cantar no microfone, o agudo da cegueira está ali transmitindo a mensagem de que ele está reagindo dessa maneira porque está cego e, que essa é uma situação que poderia não ocorrer no mundo fora do isolamento. À 1h04', no refeitório, quando o menino estrábico tromba na mesa, obstáculo que não pode ser visto naquele momento pelo espectador, o som agudo da cegueira aparece intrigando e questionando o espectador sobre a veracidade das imagens que pensamos enxergar. (OPOLSKI, 2009, p. 59)

Ao analisarmos a música “I Just Called to Say I Love You”, de Stevie Wonder, cantada pelo “rei” da ala 3, percebemos uma ironia que vai de encontro às ideias anticapitalistas de Brecht que denunciava, em suas peças, a exploração do homem pelo homem e a ganância exacerbada, pois a letra diz :“eu só liguei para dizer que te amo; só liguei para dizer o quanto eu me importo; eu falo sério do fundo do meu coração”, observamos que a música trata sobre o amor sincero e cuidados com o outro, enquanto as atitudes do personagem representam a ganância, egoísmo e a perda da moral e ética:

A música surge como “o destino puro e simples”. Como um destino sumamente complexo, que de forma alguma podemos abranger, de uma época em que se pratica a mais horrível e consciente exploração do homem pelo homem. Não tem outra ambição que não seja a de ser uma iguaria. Induz o espectador a um ato de fruição enervante, visto que estéril. Não há requintes que possam me convencer de que a sua função social seja diferente da das revistas da Broadway. (BRECHT, 1978, p.191)

Considerações finais

Brecht propõe um teatro de reflexão e transformação rompendo com a ilusão e passividade do espectador. No filme não há como manter-se passivo e irreflexivo:

O filme produz sensações e opiniões diversas no público e na crítica, desde elogios e depoimentos sensíveis até críticas veementes, que o consideram deprimente e não condizente com as expectativas. Talvez porque, para possibilitar o exercício de reflexão, seja necessário desfazer-se de ideias (sic) preestabelecidas, percebendo a versão fílmica como uma arte criativa e não como uma mera reprodução do texto-fonte. Despertar o olhar é um exercício individual e depende da pré-disposição do espectador. Ao apreender essa nova “realidade”, o “leitor” passa a participar também da recriação da obra de arte, imprimindo novas possibilidades de significado ao “texto”. O filme *Ensaio sobre a cegueira* possibilita também ao espectador penetrar em um universo desconhecido e, através dessa possibilidade, repensar valores e refletir sobre sua própria fragilidade. (REICHMANN; MENEHINI, 2009, p. 6)

Os preceitos de Brecht foram utilizados para sustentar a análise de diversos episódios do filme e, ao analisarmos as personagens, do início ao final da narrativa, percebemos que todos saíram transformados após a experiência da cegueira: uns morreram; a maioria perdeu a família; os bens materiais deixaram de ser importantes; a luta pela sobrevivência sobrepôs-se sobre os valores pessoais, morais e éticos. O conceito de posse de um cônjuge sobre o outro foi revisto; as mulheres que são consideradas “sexo frágil” pela sociedade tornaram-se protagonistas; o homem, seus sentimentos e atos foram postos à prova e questionados. Desse modo, não poderíamos deixar de estender a transformação ocorrida, após o filme, do personagem para o espectador, pois houve questionamentos favoráveis ou contrários à obra, bem como repúdios ou aplausos.

Referências

- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA. Direção Fernando Meirelles. Roteiro: Dom McKellar. Produção: 02 Filmes, Rhombus Media, Bee Vine Pictures. Distribuição: Fox Filmes do Brasil. Duração: 118 min. E.U.A.: Twentieth Century Fox, 2008.
- OPOLSKI, D. R. Análise do design sonoro no longa-metragem *Ensaio sobre a cegueira*. Débora Regina Opolski. Curitiba, 2009. 120f.: il., partituras.
- POTY, V. Conceito de “gestus” e técnica de construção. *Revista Performatus*, n. 6, set. 2013, s./p. Disponível em: <https://performatus.net/estudos/gestus/>. Acesso em: 15 jun. 2018.
- REICHMANN, B. T.; MENEHINI, C. M. *Fernando Meirelles: a recriação fílmica de Ensaio sobre a cegueira*. *Ipotesi* – Revista de estudos literários, v. 13 n. 1, p. 169-175, 2009. Disponível em : <https://ipotesi.ufjf.emnuvens.com.br/ipotesi/article/view/440/410>. Acesso em: 26 jun. 2018.
- SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

TEIXEIRA JÚNIOR, G. M. *Dramaturgia, gestus e música*: Estudos sobre a colaboração de Bertolt Brecht, Kurt Weill e Hanns Eisler, entre 1927 e 1932. Tese de doutorado. Brasília: UnB, 2014.

WONDER, S. I Just Called to Say I Love You. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/stevie-wonder/i-just-called-to-say-i-love-you-traducao.html>. Acesso em: 18 maio 2018.

POR UMA LINGUAGEM EM ESPIRAL: A INTERMIDIALIDADE COMO EXPANSÃO DO MUNDO CODIFICADO

Autor: Sergio Ricatieri Filho (UTFPR)

Orientadora: Profa. Dra. Anuschka Reichmann Lemos (UTFPR)

RESUMO: A presente proposta traz o conceito de *linguagem em espiral*: a linguagem – utilizada através de uma ou mais mídias – que não precisa ser necessariamente linear, percorrendo um caminho em *linha reta* e sempre seguindo adiante em expansão através de novas aplicações restritas ao seu conceito previamente determinado, mas pode se expandir em *espiral*, se cruzando com outras linguagens pelo caminho, se hibridizando e, por vezes, desencadeando o surgimento de novas linguagens em novas formas de mídia. Para tanto, trazemos a proposta inicial do debate, à luz do pensamento de Vilém Flusser (1920 – 1991), acerca do mundo dos conceitos criado pela língua; a expansão das mídias a partir da ideia de *fotografia expandida* de Rubens Fernandes Júnior, entre outros exemplos, como forma de *poiésis* para a ampliação destes conceitos e, por fim, a ideia de intermedialidade trazida inicialmente por Dick Higgins e, posteriormente, por Claus Clüver, onde diferentes mídias convergem e se relacionam através de diferentes linguagens.

Palavras-chave: Mídia, intermídia, mídia expandida, linguagem.

Introdução

(...) Morrer ; – dormir : –
dormir! Talvez sonhar! Ah, há o atrito;
pois nesse sono da morte que sonhos podem vir
quando tivermos nos libertado dessa espiral da mortalidade
teremos uma pausa: há o respeito
que faz a calamidade de tão longa vida;
(SHAKESPEARE, 1899, p. 99-100, tradução nossa)¹¹⁹

Reconhecemos o mundo ao nosso redor através de conceitos. Nossos sentidos dizem à nossa mente o que vemos, ouvimos e sentimos, mas a maneira que racionalmente entendemos o mundo se dá através de conceitos.

Nós codificamos o mundo. Transformamos o mundo em conceitos a cada tentativa de racionalizá-lo e compreendê-lo assim como um computador, em todas as suas tentativas de processar diferentes informações, necessita de códigos específicos que lhe digam como proceder. A linguagem usa códigos, tanto as de computador quanto as humanas. Todas têm seus próprios conjuntos de códigos

¹¹⁹ (...) To die ; – to sleep : – / To sleep ! perchance to dream ! ay, there's the rub ; / For in that sleep of death what dreams may come, / When we have shuffled off this mortal coil, / Must give us pause: there's the respect / That makes calamity of so long life ;

e nós frequentemente utilizamos combinações de diferentes conjuntos para formar alguma coisa que possamos compreender como comunicação.

O mundo é codificado através de símbolos. Não compreendemos o mundo através das coisas no mundo, mas através dos símbolos que atribuímos a cada coisa no mundo em um exercício de abstração. Das palavras escolhidas de maneira arbitrária da linguística saussuriana aos ícones que remetem ao que representam por semelhança da semiótica de Pierce, nas mais diferentes acepções do conceito de “símbolo”, ele será sempre algo que está para outra coisa. Algo que *representa* outra coisa. Para Ernst Cassirer o ser humano é, ao invés de animal racional, um *animal symbolicum* (1944, p. 44): animal que utiliza símbolos para recriar o mundo ao seu redor e, diferentemente dos outros animais que apenas reagem aos estímulos do mundo, pode através dessa capacidade relembrar do passado, descrever o presente e projetar o futuro de maneira que toda a realidade seja estruturada em sua mente através de símbolos.

Contudo, para que todas essas diferentes linguagens se utilizam de diferentes códigos é necessário viabilizá-los. Viabilizar um código é, em essência, tornar possível a troca dos símbolos entre os membros do grupo que utilizam aquela determinada linguagem. Podemos compreender a fala como uma linguagem operando através de imagens acústicas (SAUSSURE, 2006) que se constroem pela troca entre falantes de maneira obrigatoriamente linear com um símbolo seguindo outro em uma construção sintagmática de acordo com a própria limitação da fala, que se dá através da concatenação de sons emitidos pelos falantes. Já a pintura, em sua definição, necessita de um suporte para viabilizar sua construção imagética e de uma técnica pictórica que, via-de-regra, se utiliza de ferramentas para colocar pigmentos nesse determinado suporte, e assim por diante.

A linguagem, portanto, pode apenas se dar através do *meio* pelo qual é viabilizada e trocada por seus “falantes”: a mídia.

Diferentes meios possibilitam diferentes símbolos. Tanto fala quanto escrita são utilizadas para representar a língua, entretanto língua falada e escrita operam por símbolos construídos de maneira diferente, uma vez que operam por mídias diferentes com suas respectivas restrições e possibilidades (som e grafia implicam em características próprias como sotaques na língua falada intransponíveis à língua escrita e a utilização de sinais próprios da grafia, como é o caso dos parênteses, por exemplo). Da mesma maneira, pintura e fotografia são igualmente representações imagéticas que se valem muitas vezes da mesma compreensão visual do “leitor”, entretanto suas características divergem em questões pontuais, o que consequentemente resulta em diferentes possibilidades de estrutura simbólica (a aplicação de tinta sobre um suporte para representar algo através da técnica utilizada pelo pintor e a

captação da luz refletida em objetos trazendo um indício do que em algum momento esteve diante da câmera do fotógrafo inevitavelmente resultarão em caminhos diferentes em algum momento).

Os limites das estruturas de cada linguagem não precisam, entretanto, ser tecnicamente intransponíveis. É impossível construir, utilizando um vilão e notas musicais, a imagem da Mona Lisa pintada por da Vinci, assim como é impossível fotografar o conceito de “ética” de maneira tão objetiva quanto é a utilização da palavra “ética” em um texto filosófico escrito, entretanto a língua em uma peça shakespeariana como Hamlet escrita no papel não opera necessariamente sob as exatas mesmas “regras” que um texto científico, ainda que ambos tenham as mesmas possibilidades e limitações técnicas da língua escrita. Termos como “linguagem poética” e “linguagem científica” podem vir à mente quando pensamos diferentes formas de utilização de uma mesma “língua(gem) escrita”.

Para que um símbolo seja trocado entre membros de um grupo como código compartilhado é necessário que haja uma convenção para determinar sua significação de maneira relativamente universal (dentro, é claro, de cada “universo” específico: os usuários daquela determinada linguagem com aquele determinado sistema). A ambiguidade está presente em todas as manifestações de linguagem do ser humano (mais em algumas e menos em outras, mas em todas), entretanto só é possível a compreensão quando há a mínima concordância entre os membros da sociedade quanto a um determinado símbolo e o que ele deve representar. Só se pode compreender uma palavra previamente convencionada como um símbolo para representar seu respectivo conceito – até pelo caráter arbitrário da língua –, assim como só se compreende uma pintura a partir de certa convenção de representação visual uma vez que, embora possa parecer absolutamente nativo ao ser humano a capacidade de reconhecer uma pintura, apenas compreendemos imagens porque passamos nossas vidas tentando dar sentido a elas através de nossa experiência, o que por sua vez é utilizado pelos pintores para criar a ilusão de uma imagem reconhecível através do que Gombrich (2007, p. 308) chama de *schematas*.

Há, portanto, um movimento de ida e vinda entre o “mundo concreto” e “intelecto” (FLUSSER, 2007). Não apenas criamos símbolos para representar o mundo, mas utilizamos nossa compreensão do mundo para reconhecer – e seguir criando – símbolos, e na língua não é diferente. Em Saussure (2006) já víamos o vínculo inquebrável entre significante e significado, se relacionando mutuamente e não em sentido único. Já para Flusser (op. cit.) ao passo que representamos o mundo através da língua para compreendê-lo, restringimos nossas possibilidades de representar justamente pela necessidade de manter a língua compreensível ao intelecto. Damos ordem ao caos, e assim a abstração do mundo é, também, uma tentativa de limitá-lo e de controlá-lo. O “cosmos” da língua é finito e “transformando caos em cosmos” através da conversação (ibid., p. 47), estabelecemos esses limites assim como o pintor estabelece suas *schematas* geométricas para representar o espaço ilusório

reconhecível na pintura, limitando a compreensão do espaço naquela perspectiva até que outros pintores surjam com novas propostas, rompendo com aquele determinado “sistema” de representação e dando a luz a outros.

A esse exercício de renovação, independentemente de qual linguagem ele se dê, daremos, a partir da proposta flusseriana, o nome de *poiésis*.

Expansão midiática, ou: para branquear as caixas pretas dos conceitos

Hipnotize, maximize-me.
Vamos além da realidade se você puder ver o que eu vejo
(AMARANTHE, 2016, tradução nossa)¹²⁰

A ideia de *fotografia expandida* de Rubens Fernandes Júnior (2002) se desdobra das ideias de *cinema expandido* de Gene Youngblood e *escultura em campo expandido* de Rosanind Kraus, ambas da década de 1970, para encontrar algo que extrapola os limites pré-concebidos da mídia fotográfica, indo além de um conceito rígido de fotografia para trabalhar “com categorias visuais não previstas na concepção do aparelho” (FERNANDES JÚNIOR, 2006, p. 14). Arlindo Machado se refere à *fotografia expandida* como “a fotografia que se hibridiza, importa técnicas e ferramentas das artes plásticas e outras artes e atualmente migra para o digital” (MACHADO, 2010, p. 67).

Para tanto, Rubens Fernandes Júnior nos coloca que

A fotografia expandida é uma possibilidade de expressão que foge da homogeneidade visual repetida à exaustão. Uma espécie de resistência e libertação. De resistência, por utilizar os mais diferentes procedimentos que possam garantir um fazer e uma experiência artística diferentes dos automatismos generalizados; de libertação, porque seus diferentes procedimentos, quando articulados criativamente, apontam para um inesgotável repertório de combinações que a torna ainda mais ameaçadora diante do vulnerável mundo das imagens técnicas. (FERNANDES JÚNIOR, 2006, p. 19)

Outros autores também trabalham, em paralelo, conceitos de expansão midiática. Arlindo Machado ainda cita Roberto Cruz com o *vídeo expandido*, apontando que Raymond Belour iniciou na década de 90 uma importante reflexão sobre a convergência entre diferentes mídias (MACHADO, op. cit., p. 70). A expansão dos conceitos de cada mídia gera um efeito de encontro e desdobra novos horizontes conceituais antes impensáveis, como fotografia em movimento em contraponto a vídeos que se valem de imagens estáticas; imagens que utilizam desenho e fotografia; literatura que se hibridiza com outras mídias e assim por diante. Em última instância, Machado afirma que o computador nos traz experiências de convergências entre inúmeras mídias (literatura, fotografia, vídeo, música, etc) e,

¹²⁰ Mesmerize, maximize me. / Let's go beyond reality if you can see what I see.

simultaneamente, nos propõe apreciar cada uma delas individualmente, possibilitando ao mesmo tempo o terreno fértil para tais expansões e convergências e, por outro lado, a possibilidade de resistência e algum tipo de conservadorismo conceitual das mesmas (ibid., p. 73).

Dentro das possibilidades de expansão de mídias trazidas pela tecnologia advinda do computador e seus desdobramentos é válido citar Cristiane Costa, que defende a ideia de literatura expandida para dentro das mídias digitais, eventualmente se tornando novas formas de arte (como a fotografia ou o cinema, que se desdobraram a partir de tecnologias surgidas em dados momentos da história) ou expandindo o próprio conceito de literatura para algo que vai além da literatura convencional. Em palestra realizada no Fórum do Movimento Autor 2.0, em 2011¹²¹, a autora fala da ideia de literatura como *storytelling* e aponta para novas maneiras de se lidar com a mídia literária através de *enhanced books* com livros digitais em *iPads* que se valem, por exemplo, de imagens em movimento para ilustrá-los; *hiperlinks* que podem trazer às narrativas diferentes caminhos ao invés da linearidade do livro convencional; a realidade aumentada que combina livro físico em papel com o computador em interações a serem exploradas a critério dos autores e inúmeras outras possibilidades.

O *Homo Ludens* flusseriano é justamente aquele que joga com o aparelho – e com o programa – buscando a estratégia para mudar o jogo (KRAUSE, 2002, p. 52). Não apenas o aparelho-objeto, mas todo o aparelho-sistema, os inúmeros aparelhos que regulam outros aparelhos e os programas aos quais os programadores estão submetidos, buscando alternativas e tentando constantemente se libertar das limitações inscritas no próprio conceito de sua prática. O jogo não tem fim: expandir um conceito não elimina barreiras, apenas as leva adiante e o limite sempre existirá, mas a transgressão está no eterno ato de atravessá-lo, não na ideia de eliminá-lo de uma vez por todas. A lógica se aplica a qualquer mídia uma vez que todas têm seus próprios conceitos limitadores. Segundo Flusser, “*liberdade é jogar contra o aparelho*. E isto é possível” (FLUSSER, 2011, p. 106).

A saída desse labirinto de aparelhos fractais é escondida toda vez que o ato de buscar o caminho se torna um movimento automático. Jogar contra o aparelho implica em uma ação constante, não em uma fórmula, uma vez que a “regra”, a ordem, implica em limitação. Por outro lado, andar a esmo apenas nos leva mais para o fundo do labirinto ao invés de nos levar em direção à liberdade. A busca deve ser constantemente reinventada sem que a reinvenção se torne outro movimento automático. Branquear a caixa preta dos conceitos é expandi-los, não eliminá-los, uma vez que eliminar um conceito implica, automaticamente, na perda da capacidade simbólica de comunicá-lo através da linguagem: em caos.

¹²¹ Cf. Vídeo: “Literatura expandida”, Cristiane Costa. Disponível em: <http://www.autor20.com /videocosta/>. Acesso em: 07 mai. 2018.

Intermedialidade e convergência, ou: linguagem em espiral

Figura 1: *Orwell: Ignorance is Strength*



Disponível em: https://store.steampowered.com/app/633060/Orwell_Ignorance_is_Strength/

Acesso em: 29 jun. 2018

Se compreendermos as barreiras que limitam os conceitos de cada mídia como se fossem espaços em expansão, consideraremos que levá-las adiante fará eventualmente com que dois ou mais conceitos se encontrem. A metáfora trazida por Dick Higgins (2001) em seu “*intermedia chart*” tem justamente esta ideia, nos colocando diante de círculos representando cada uma das mídias, e em suas intercessões surgiria o que Higgins aponta como “intermídia”: algo que permeia entre os conceitos de duas ou mais mídias. Arlindo Machado se utiliza da mesma forma de representação, entretanto entende que “chega um momento em que a ampliação dos círculos atinge tal magnitude que há interseção não apenas nas bordas, mas também nos seus ‘núcleos duros’” (MACHADO, 2010, p. 65). Para Higgins, que escreve em 1965, muitos dos melhores trabalhos de sua época se davam entre mídias (HIGGINS, op. cit., p. 49), já para Machado, “chegamos a um novo patamar da história dos meios: o momento da *convergência dos meios*, que se sobrepõe à antiga divergência” (MACHADO, op. cit., loc. cit.).

Abandonemos, entretanto, a metáfora das mídias como círculos que se expandem, e as compreendamos como fios que a cada expansão conceitual se deslocariam mais adiante. O cruzamento entre esses fios não é obrigatório, muitos podem permanecer em retas paralelas por todo o percurso, porém tampouco os fios precisam obrigatoriamente ser linhas retas. Ao se curvarem acontecem as intercessões e cruzamentos. A convergência contemporânea das mídias em oposição à divergência de um passado próximo é fruto não só da expansão dos conceitos, mas de uma expansão mais circular do que linear como foi outrora.

Clüver (2011), trazendo a base teórica de Irina Rajewsky, nos dá três tipos de relações intermediáticas: (1) combinação, (2) referência e (3) transposição. Da combinação (1), além das mídias “plurimidiáticas” por excelência, que combinam obrigatoriamente várias mídias dentro de uma única (como a ópera, que contém a música, sendo a própria música cantada por sua vez uma combinação da mídia verbal e musical), temos também a “multimídia”, que combina várias mídias dentro de um *único texto*¹²² (ibid., p. 15); da referência (2), o autor cita a intertextualidade, que se faz sempre em uma forma intermediática (ibid., p. 17); e por fim, a transposição midiática (3), popularmente conhecida como “adaptação” (obra em livro adaptada para o cinema, por exemplo), que o autor nos traz como processo “análogo à tradução interlinguística”, uma vez que a tradução entre línguas se vale de dar sentido ao que é traduzido através das possibilidades no idioma para o qual se traduz, o mesmo que acontece quando se leva uma obra de uma mídia à outra (ibid., p. 19).

Partindo de nossa metáfora dos fios, em cada uma das três situações apontadas por Clüver há diferentes maneiras desses fios se relacionarem. Na combinação midiática (1) nossos fios literalmente se sobrepõem, cruzam e entrelaçam; na referência (2) é como se eles apenas se tangenciassem, encostando uns nos outros e, possivelmente, caminhassem lado a lado; e quanto à transposição midiática (3), se faz pertinente a explicação que Gustavo Bernardo Krause faz acerca do processo de tradução para Vilém Flusser:

Quando traduzo do português para o inglês, interrompo violentamente o fluxo do intelecto, já que corto o fio das regras que governam a língua portuguesa. A violência deste processo é admiravelmente espelhada nos vocábulos alemães e tchecos que significam “traduzir”. *Übersetzen* = “saltar para a outra margem”, e *prekládat* = “recompôr uma pilha de tábuas que ruiu”. (FLUSSER, apud. KRAUSE, 2002, p. 43).

O salto para a outra margem de Flusser é o salto de uma mídia para a outra, a pilha de tábuas que se desmancha para ser reconstruída do outro lado. Ao saltar de um fio-margem ao outro, tenta-se reconstruir em uma nova linguagem o que antes se dava a linguagem da qual se partiu. Das três formas de intermidialidade, a tradução é, conforme nos mostra Flusser, a mais violenta: arranca o texto de um ponto e o joga a outro. A referência intermediática, por outro lado, é a mais sutil: os textos dialogam em uma intertextualidade na qual ambos coexistem e apenas citam uns aos outros. É na combinação midiática, entretanto, que se dá a possibilidade de expansão em espiral, onde diferentes formas de mídias se cruzam, combinam e hibridizam.

É claro que a hibridização não é necessariamente, uma coisa *boa*. Arlindo Machado nos lembra de Canelini, argumentado que “a hibridização, sem nenhuma dúvida, produz inovação e avanço em

¹²² Clüver utiliza o termo “texto” para configurações em todas as mídias, não apenas para a mídia verbal.

termos de complexidade, mas também relações de desigualdade e assimetrias entre os fatos de cultura que ela agrega” (MACHADO, 2010, p. 77). A convergência midiática apontada por Arlindo Machado não deve ser comemorada ou sequer temida, apenas compreendida.

A linguagem em espiral aqui apresentada é a linguagem que não segue linear dentro de seu próprio conceito, em linha reta em direção ao eterno horizonte inalcançável, mas a linguagem que circula, troca de cara e eventualmente se entrelaça a outras linguagens proporcionando *poiésis*.

Considerações finais

As relações entre diferentes tipos de mídia são muito anteriores aos seus próprios conceitos. Seja quando sinais corporais são usados para complementar uma explicação verbal ou quando escrevemos em conjunto a outro trabalho (como o título de uma imagem ou a capa de um livro), estamos criando relações intermediárias. Por um longo tempo, como afirma Arlindo Machado, tentamos encontrar o núcleo duro de cada mídia – e, conseqüentemente, das linguagens viabilizadas pelas mesmas – para encontrar uma comunicação, talvez, mais pura. Agora, por muitas razões, a busca por expressão está dando espaço a maneiras mais hibridizadas de construção da linguagem. Computadores (*tablets*, celulares e etc.) são importantes para possibilitar essa convergência uma vez que facilitam o trabalho de colocar fotos em movimento e textos narrativos com múltiplos caminhos para serem escolhidos pelo leitor, por exemplo, mas não podem ser a única causa desse efeito.

Seguindo labirinto adentro encontramos paredes em nosso caminho, o que torna o ato de andar em linha reta absolutamente impossível em algum momento. A dança em espiral pelo labirinto não é, de maneira alguma, uma *solução*, uma vez que – como dito anteriormente – a solução por si mesma cria mais caminhos enganosos. Não há certo ou errado, há apenas tentativas. Conforme expandimos conceitos, criamos novas possibilidades de trabalho, porém lidamos com uma compreensão mais difícil que deve ser constantemente reestabelecida em novos sistemas; conforme ficamos presos em conceitos pré-existentes, temos recursos mais compreensíveis de produção simbólica dentro de sistemas já consolidados, entretanto perdemos gradualmente o poder de criar. Não há regra: tanto a figura do cavaleiro de justa que segue em linha reta abrindo caminho com sua lança em direção ao eterno horizonte quanto a da dança em espiral que circula pelos caminhos já abertos criando convergência são válidas uma vez que sem a lança justa não haveria a possibilidade de dançar entre os fios. A presente proposta apenas sugere essas diferentes dinâmicas e, conseqüentemente, diferentes maneiras de criar, de *poiésis*, para que não nos deixemos subjugar pelo labirinto interminável e, tampouco, nos enganemos acreditando que seu fim nos levará a algum lugar.

O constante exercício de ida e vinda da linguagem é a eterna troca entre mundo concreto e intelecto, a eterna tentativa de dar ordem ao caos. “Eterna” porque nunca termina e nunca deve terminar, de fato. Seu fim seria o fim da disparidade entre ordem e caos, entre mundo e intelecto e, conseqüentemente, o fim dos próprios conceitos e da nossa capacidade simbólica de compreensão do mundo.

Referências

Amaranthe. Maximize. In: *Maximalism*. Helsinque: Spinefarm Records, c2016. 1CD.

CASSIRER, Ernst. *An essay on man: An introduction to a Philosophy of Human Culture*. New Haven: Yale University Press, 1944.

CLÜVER, Claus. Intermedialidade. In: *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*. Belo Horizonte, v. 1, n. 2, nov. 2011. p. 8-23. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16/16>. Acesso em: 18 abr. 2018.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. *A dívida de Flusser: filosofia e literatura*. São Paulo: Editora Globo, 2002.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. *A fotografia expandida*. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

_____. Processos de Criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. In: *revista FACOM*, São Paulo, n. 16, segundo semestre 2006. p. 10-19. Disponível em: http://www.fAAP.br/revista_faap/revista_facom/facom_16 /rubens.pdf. Acesso em: 02 mai. 2018.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume, 2007.

RICATIERI FILHO, Sérgio. Por uma linguagem em espiral: a intermedialidade como expansão do mundo codificado, 2018, p. 587-595.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e Ilusão: Um estudo da psicologia da percepção pictórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

HIGGINS, Dick; HIGGINS, Hannah. Intermedia. In: *Leonardo*. Baltimore, v. 34, n. 1, fev. 2001. p. 49-54. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/19618/summary>. Acesso em: 18 abr. 2018.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

OSMOTIC STUDIOS. *Orwell: Ignorance is Strength: Surprise Attack*, 2018. Jogo eletrônico. Mídia digital. Disponível em: https://store.steampowered.com/app/633060/_Orwell_Ignorance_is_Strength/. Acesso em: 29 jun.2018.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

SHAKESPEARE, William. *The tragedy of Hamlet*. Londres: Methuen and Co., 1899.

RICATIERI FILHO, Sérgio. Por uma linguagem em espiral: a intermedialidade como expansão do mundo codificado, 2018, p. 587-595.

HUMBERTO MAURO E A RECONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA DO POVO BRASILEIRO ATRAVÉS DO CINEMA

Autor: Sergio Roberto Vieira Martins (UTP)

RESUMO: O cineasta Humberto Mauro, dentro de sua cinematografia, buscou uma identidade para o povo brasileiro, além de influenciar o Cinema Novo, com uma linguagem mais popular, rompendo com uma estética eurocêntrica, e com isso, reconstruindo a história nacional, folclórica e fenomenológica, que aos poucos parecia estar se perdendo, sobretudo, com a expansão e supremacia dos filmes estrangeiros, em especial, na primeira metade do século XX. Com um apelo mais popular, bem como as discussões sobre os problemas e as questões norteadoras da “nossa realidade”, buscando traços ou uma possível identidade cultural, Humberto Mauro foi, de certo modo, uma influência com vigorosa mudança estética. O Cinema Novo mostrou uma marca ou tendência, com personagens que representavam o povo e, muitas vezes, com o desaparecimento do personagem como indivíduo. Tal indivíduo foi sendo substituído aos poucos por um rosto coletivo, representando o povo, a massa, a coletividade. Antes de qualquer coisa, Humberto Mauro queria registrar, documentar, democratizar as informações, sejam culturais, sociais ou políticas de sua época, tanto do Brasil dos grandes centros urbanos, quanto dos lugares mais pitorescos, longínquos, às vezes esquecidos por muitos brasileiros. Mostrar a multiplicidade cultural, étnica e social.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro. Cinema Novo. Humberto Mauro. Identidade Nacional.

O Brasil, assim como aconteceu em vários países da América Latina, esteve em busca de sua identidade, em especial, no início do Séc. XX, e no cinema tal busca também ocorreu e foi com Humberto Mauro que ela se fortaleceu, influenciando gerações de cineastas a partir dele.

No início da história do cinema, com a descoberta e experimentações cinematográficas, a linguagem foi ganhando espaço e popularidade. Portanto, seria possível identificar certo rompimento com uma estética eurocêntrica, que se repetia por décadas, com mais ênfase, a partir da metade dos anos de 1950.

Para José Carlos Avellar (1995), o nosso cinema deveria considerar a nossa própria realidade, o modo de enxergarmos, ouvirmos e sentirmos, que é diferente do cinema “estrangeiro”, que tem a sua roupagem e cultura diferente da brasileira ou latina. A preocupação era com base na reflexão do que somos na realidade, de nossas vivências, experiências e o que essa poderia representar no cinema, pois também somos imagem em movimento, às vezes incompleta, inacabada, esboçada. Assim, é preciso reconstruir nosso olhar diante do que o cinema nos revela, não apenas como um entretenimento, mas como o reflexo do que é possível mostrar da nossa realidade, quase em oposição à estética eurocêntrica, acabada, completa.

O cinema já nasceu dentro de uma vontade de libertação, de experimentar, de sair do “estúdio”, de buscar caminhos que a pintura já estava vivenciando, ir além da técnica, mas ao mesmo tempo aprofundar sua linguagem, criar algo que pudesse *reapresentar a realidade*.

Esse foi, entre outras características, uma das fundamentais do Cinema Novo, de apelo mais popular, de discussões sobre os problemas e questões norteadoras da “nossa realidade”, buscando traços ou uma possível identidade cultural, também em voga com os vanguardistas modernos da década de 1920, que com vários manifestos, tentaram apresentar uma arte com a forma e o recheio brasileiro, seja através da “antropofagia” (de Oswald de Andrade e da Tarsila do Amaral), seja através da transfiguração ou da busca das raízes no vasto território nacional.

Em 1952, com a organização do I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro, pode ser considerado o marco histórico do início do Cinema Novo. A grande discussão era retomar a arte cinematográfica brasileira, em queda naquele momento, e se distanciar do prestigiado modelo ficcional do cinema norte-americano, já naquela época ganhava grande bilheteria e popularidade. Para isso, buscaram elementos realistas oferecidos pelo neorrealismo italiano e a “nouvelle vague” francesa.

Segundo Jorge Ruffinelli (2011), depois dos anos de 1950, o cinema deixou os “estúdios” e ganhou ainda mais força com o inovador “cinema independente”. Este foi, de certo modo, uma influência com vigorosa mudança estética, quando do predomínio da urgência sociopolítica. Assim, o Cinema Novo mostrou uma marca ou tendência, com personagens que representavam o povo e, muitas vezes, com o desaparecimento do personagem como indivíduo. Tal indivíduo foi sendo substituído aos poucos por um rosto coletivo, representando o povo, a massa, a coletividade.

O cinema de Glauber Rocha trazia essa tendência, revelando algo mais nacional, fortalecendo uma marca que o cinema estrangeiro não conseguia oferecer que é a identificação com os problemas locais, em especial políticos e sociais.

Essa estética cinematográfica buscava sair dos planos fechados e médios e passava a apresentar planos mais abertos, panorâmicos e épicos, se opondo ao cinema norte-americano que buscava os planos mais fechados e *close-ups*, ou seja, no detalhe, no individualismo, onde seus heróis eram uma figura exaltada, única e endeusada.

A lente do cineasta era mais agitada, rodeava sem constrangimento o rosto ou a cena, despreocupada, apontando certa aproximação do espectador com a ação cinematográfica, o ponto de vista se alterava (ora aproximava, ora afastava), como num diálogo constante, frenético, embora não fosse apenas narrativo, era, antes de tudo, expressivo, aproximando-se de uma tensão tão grandiosa que parecia que os atores estavam possuídos, evocando algo que não tinha controle, fora do normal.

O apelo popular era envolvido de temas que aproximavam os espectadores das telas, não apenas contava uma “historinha” com “final feliz”, mas sim, buscava uma reflexão mais íntima, uma crítica mesmo que velada por conta da opressão política da época.

Outro ponto que podemos comparar com o cinema norte-americano seria o fato de sair da ideia de cinema de ação e de entretenimento, que ganhou grande popularidade e muita bilheteria, juntando-se aos efeitos especiais, simulacros e outras características, para um novo cinema que criou um público também novo, com “salas de arte”, cinematecas e espaços diferenciados, oposto a ideia “hollywoodiana” de cinema.

Ronaldo Werneck, jornalista, poeta e produtor, diz que Humberto Mauro foi “a fonte do Cinema Novo”, e, segundo Jorge Antônio Rangel (2010, p. 11), “fonte inspiradora do cinema de Glauber Rocha: uma câmera na mão e uma ideia na cabeça – e uma vontade de verbalizar o mundo por imagens em movimento”.

Embora a famosa frase, de Glauber, “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, tenha se tornado um *slogan* do Cinema Brasileiro nas décadas seguintes e, não obstante, até hoje por muitos cineastas, não se deve acreditar que se tratava de uma concepção simplória ou simplista, e sim, mais ideológica ou experiencial – buscando o fazer, a criação, a produção – mesmo sem recursos.

Desta forma, antes de qualquer coisa, Humberto Mauro seguia a mesma ideologia, queria registrar, documentar, democratizar as informações, sejam culturais, sociais ou políticas de sua época, tanto do Brasil dos grandes centros urbanos, quanto dos lugares mais pitorescos, longínquos, às vezes esquecidos por muitos brasileiros. Mostrar a multiplicidade cultural, étnica e social.

Essa ideia se transformou em filmes de longa e curtas-metragens, com um olhar educativo, e mais tarde com um discurso menos engajado, com enredos mais profundos, simbólicos. Mas tudo reafirmava uma busca constante de entender a linguagem cinematográfica, ao mesmo tempo em que registrava um pouco da história do Brasil. Pode-se dizer que ele foi um cineasta-educador, um antropólogo de dimensões cinematográficas.

Como autodidata, Humberto Mauro conjugou cinema e educação como campos privilegiados de sua atuação crítica. Pensou conjugar cinema, educação e cultura enquanto projeto político-institucional. Para compreendê-lo em toda sua extensão, devemos considerar o campo pedagógico no qual atuou como um campo de produção simbólica, um microcosmo de produção simbólica entre as classes.

Homem de seu tempo, Humberto protagonizou esses momentos históricos com sua filmografia, compartilhando preocupações estéticas e dimensões políticas. Ao lado do antropólogo-educador Roquette-Pinto, no Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) [...] protagonizou a realização do projeto de identidade nacional e de autonomização do campo cinematográfico brasileiro. Entre as décadas de 1930 e 1940, o Ince aparelhou-se do que existia de mais moderno em produção de filmes na América do Sul, produzindo filmes de ficção e documentários de curtas e médias metragens. Na grande maioria dos casos, a distribuição dos filmes, de caráter escolar, encontrava empecilhos para serem exibidos nas escolas em virtude da ausência de projetores. (RANGEL, 2010, p. 42).

MARTINS, Sérgio Roberto Vieira. Humberto Mauro e a reconstrução da história do povo brasileiro através do cinema, 2018, p. 596-602.

São mais de 600 películas que hoje estão na filmoteca do INCE, sendo sua maioria produzidas pelo cineasta. Mesmo com enorme dificuldade técnica e de distribuição, seguiu seu legado de aproximar o cinema da educação, contando sobre assuntos brasileiros ou de interesse nacional.

Sua notoriedade no cenário cinematográfico se deve sobretudo aos filmes de enredo, o que levou a crítica praticamente a ignorar a sua vasta e fundamental produção documental. Uma pequena nota na revista *Fon Fon*¹²³ anuncia seu "retorno" ao cinema através do filme *O Canto da Saudade* (1952), enquanto Adhemar Gonzaga considerava um crime sua utilização pelo INCE. Entretanto, em 1961, Ely Azeredo declara: "Foi no INCE que Mauro garantiu a continuidade de sua obra e, embora esquecido pela maioria da crítica, cineastas e produtores, seus curtas metragens garantiram quase sozinhas, durante as últimas décadas, a presença da alma brasileira no cinema"¹²⁴. (MACIEL, 2000, p. 58).

Sua contribuição também ocorreu no campo profissional, buscou identificar as principais características de um bom laboratório de cinema, bem como mobilizou grupos e opiniões para profissionalizar os agentes cinematográficos, suas funções e atribuições, discutiu sobre os planos e posicionamento de câmeras, entre outros detalhes que para ele era fundamental numa produção cinematográfica, em especial, voltada para o documentário.

Humberto Mauro, era mineiro, nasceu em 1897, na cidade de Volta Grande, mas foi em Cataguases que iniciou sua vida no universo das imagens, depois de ingressar no ateliê de fotografia de Pedro Comello, em 1923. Após muitas experiências fotográficas e cinematográficas com o amigo italiano, Humberto viajou para o Rio de Janeiro e depois para São Paulo. Produziu alguns filmes de ficção naquela época (anos de 1930), inclusive na Cinédia, de Adhemar Gonzaga e Otávio Gabus Mendes. Porém, saiu da Cinédia para trabalhar com Carmem Santos, na empresa Brasil Vita Filmes, produziu, dirigiu e criou roteiros. Naquela mesma época Humberto Mauro viveu uma de suas fases mais conhecidas, realizados no Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), entre as décadas de 1930 e 1940, em especial a *Série Brasileiras*. (RANGEL, 2010).

Nesse período, foram produzidos filmes de temáticas diversas: épicos, cívicos, científicos, saúde pública, mecânica, cidade, folclóricos, vultos históricos, fauna e flora, a exemplo de *Dia da Pátria* (1936), *Os inconfidentes* (1936), *O telégrafo* (1936), *Os Lusíadas* (1936), *Pedra fundamental do edifício do Ministério da Educação e Saúde* (1937), *Peixes do Rio de Janeiro* (1937), *Vitória Régia* (1937), *Preparação da vacina da febre amarela pela Fundação Rockefeller* (1938), *Roma* (1938), *Dia da Bandeira* (1938), *Exposição de trabalhos manuais das escolas primárias municipais brasileiras* (1939), *Bandeirantes* (1940), *Congadas* (1941), *Carlos Gomes* (1942), *Montagem de motor* (1942), *Flores do campo* (1943), *Gravuras ponta-seca* (1943), *Euclides da Cunha* (1944), *Combate à lepra* (1945), *Jardim Zoológico* (1946), *Campos do Jordão* (1947), *Instituto Oswaldo Cruz* (1948), *Ginástica dinamarquesa* (1948), *Assistência aos filhos de Lázaro* (1950), *Cerâmica* (1951). Sua filmografia estendeu-se até 1964 com a produção do filme *A velha a fiar*. (RANGEL, 2010, p. 44).

¹²³ Assinada por Jonald, data da publicação 25 de novembro de 1950, p. 27.

¹²⁴ Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, data da publicação 27 de setembro de 1961.

Porém, Mauro não foi apenas conservador, embora não tenha sido engajado nos movimentos modernistas da época, ousou criar e inovar, diante de uma linguagem ideológica estatal.

Segundo Ana Carolina Moura Delfim Maciel (2000), Glauber Rocha tinha uma postura crítica diante da obra de Humberto Mauro, sempre considerando-o como referência, um dos poucos que merecia ser chamado de cineasta brasileiro. Não por estar ligado a um instituto de cinema sob direção do Ministério da Educação e Saúde (na época), muito menos por um contexto doutrinário e construído para um fim mais didático do que artístico, mas por sua produção documental, de apuro estético e pelos temas genuinamente brasileiros, mesmo que dentro de uma proposta dentro das políticas ditatoriais da era Vargas.

O cineasta brasileiro foi um dos palestrantes da *I Mostra Retrospectiva do Cinema Nacional*, realizada em São Paulo, em 1952, no qual retomou sua história no Cinema, até então, mostrando seu vasto conhecimento cinematográfico e contribuindo para a discussão sobre o que era produzido no país, fortalecendo a história de seu povo. Dentro dessa dinâmica, a obra de Humberto Mauro construiu pontes para o que veio a chamar-se Cinema Novo. Suas discussões, experiências e tudo que passou, suas viagens pela linguagem cinematográfica e pelo Brasil “afora”.

...esquecer de Humberto Mauro, hoje, e não se voltar constantemente à sua obra como única e poderosa expressão do “cinema novo” no Brasil, é tentativa suicida de partir do zero para um futuro de experiências estéreis e desligadas das fontes vivas de nosso povo, triste e faminto, em uma paisagem exuberante. (ROCHA, 1963, p. 38-39)

O cinema de Humberto Mauro era essencialmente realista, trazendo questões sociais inerentes ao seu povo, da mesma maneira que Villa-Lobos fez na música e Portinari procurava fazer na pintura, potencializando um momento histórico específico, num contexto ideológico-cultural importante que refletia a busca por uma identidade, acima de tudo, brasileira.

Segundo Rangel (2010), o cinema não seguia uma lógica mecânica, seu trabalho reafirmava sua autenticidade e fidelidade expressiva ao tema, bem como propiciava uma montagem livre. Naquela época Glauber Rocha já apontava que um grande diretor não deveria ser considerado só por sua altura de voz no *set* de filmagem ou num estúdio cinematográfico, muito menos na sala de dublagem, idolatrado por seus técnicos, atores e produtores, mas deveria ser medido pelo seu trabalho, por aquilo que busca com seu filme ou com o tema escolhido, tendo, uma especial condição, a liberdade para criar.

A Cena Muda publicará com regularidade, a partir de hoje, as palestras que Humberto Mauro, veterano cinematografista patricio, realiza semanalmente pela Rádio Ministério da Educação, sobre assuntos

MARTINS, Sérgio Roberto Vieira. Humberto Mauro e a reconstrução da história do povo brasileiro através do cinema, 2018, p. 596-602.

técnicos do 'metier': Trata-se de uma divulgação preciosa, que não necessitamos esclarecer, e que por certo interessara bastante a quantos, no Brasil, acompanham o que diz respeito à cinematografia¹²⁵.

A publicação de palestras radiofônicas não era exclusividade do cineasta, outros veículos de comunicação também faziam o mesmo, sobretudo mostrando as atividades do Departamento de Cultura da Rádio Nacional, quando de interesse era coletivo e público. Desta forma, nas entrelinhas, tal iniciativa colocava a figura de Humberto Mauro como importante para o contexto da época, legitimando-o com a função de precursor do cinema educativo, através da difusão e como complemento informativo, e assim, também, expressivo para a imprensa escrita.

Pode-se dizer que o cineasta rompeu os limites da técnica, talvez considerado o primeiro cineasta-autor brasileiro, muito antes do Cinema Novo se fomentar e se tornar conhecido.

O cinema nacional para vencer não precisa caminhar *pari-passu* com o cinema estrangeiro, que isso seria uma tentativa vã. Necessita de Propriedade, isso sim. O luxo nababesco das películas estrangeiras, o exagero das montagens, o excessivo conforto material que tanto se requintar até já nos parece prejudicial aos dramas e comédias que ornar, nada disso, é indispensável para que o cinema brasileiro possa vencer. Sob qual argumento? – o de estarmos habituados e ver... Ora... O indispensável, o essencial é que o novo filme transporte para tela o nosso ambiente. Eu estou convencido e nunca pensei de outra maneira que a obra do cinema nacional brasileiro além de ser interesse vital para o Brasil – é uma obra de criação. De interesse vital porque só através do cinema poderemos intensificar a nossa propaganda externa e a interna, sempre necessário, para nos fazermos conhecedores de nós mesmos. Com a revelação de nossos filmes, das nossas riquezas, das nossas necessidades econômicas, que tão variadas são e diferentes nas diversas zonas do nosso imenso país. (MAURO, 1943, p. 31)

Humberto Mauro lançou um olhar diferente para o cinema educativo brasileiro. Também buscou construir uma profunda relação entre a realidade social, que aparecia de fato na vida das pessoas, com o que se mostrava nas telas de projeção. Bem como uma possibilidade de alcançar uma integração social, dentro das políticas públicas, onde educação e cultura seguiam no mesmo caminho.

Pode-se dizer que Humberto Mauro fez algo muito parecido com o que Oswald de Andrade e outros modernistas fizeram no início do século XX, buscaram referências no próprio país, em lugares longínquos, onde a cultura é mais essencialista, sem a influência europeia, onde poderiam estar as raízes do povo brasileiro, e com isso, trazer para os centros urbanos um retrato mais fiel da nação, que até então vestia uma roupa estrangeira, deslocada da cultura local que os filmes mostravam na época.

Sendo assim, é possível identificar, também, em seus filmes, a contradição entre o progresso que o governo tentava embutir na mídia em oposição ao atraso que era possível perceber através da película.

O cineasta mostra, assim, não só histórias reais e ligadas ao folclore brasileiro, mas aponta também outro lado que a educação formal escondia, seja através dos livros didáticos, seja através de

¹²⁵ Cena Muda, publicada em 22 de outubro de 1943, p. 22.

uma visão eurocêntrica do mundo que aparecia nos filmes da época, apática diante das questões sociais do país. Portanto, sua obra tornou-se uma revelação que estava sendo forjada pelo próprio brasileiro, por meio do trabalho duro, em especial no campo, bem longe da modernidade que estava sendo vendida à nação.

Para Glauber Rocha o cinema de Humberto Mauro constituiu, *também*, um elo necessário com o Cinema Novo, que foi o da força da intuição e o da construção de uma prática do sentido. Aproximação, diga-se de passagem, mais estética do que política. De forma despojada, até mesmo rústica [...] Sua autenticidade enquanto cineasta residiria em produzir um vasto repertório cinematográfico que incidia sobre as relações do homem com a natureza. (RANGEL, 2010, p. 57).

Assim, o cinema de Humberto Mauro tenta reconstruir a história do povo brasileiro, contada em imagens em movimento, buscando concretizar uma nova forma de enxergar a própria cultura de um povo, assim como serviu como inspiração para os novos cineastas, entre eles: Cacá Diegues, Ruy Guerra, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, David Neves, Joaquim Pedro de Andrade, Luiz Carlos Barreto, Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos. Que mais tarde, já nos anos de 1970, passará a um novo ciclo do cinema nacional, o chamado “Cinema Marginal”. Ou seja, mais um degrau na busca por uma identidade brasileira, e por uma tendência que perpassa pela produção de filmes com postura contestatória, voltada pelas questões sociopolíticas da época, que teve origem no Cinema Novo.

Referências

- AVELLAR, J. C. *A ponte clandestina*: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sajinés, Alea – Teorias de cinema na América Latina. Rio de Janeiro / São Paulo: Ed. 34 / Edusp, 1995.
- MACIEL, A. C. de M. D. *Figuras e gestos de Humberto Mauro*: uma edição comentada. São Paulo: Unicamp, 2000.
- MAURO, H. Palestras Cinematográficas. Coluna Figuras e Gestos. *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 44, p. 31, 1943.
- RANGEL, J. A. *Humberto Mauro*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.
- ROCHA, G. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- RUFFINELLI, J. Nuevas señas de identidad en el cine de América Latina. In: *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio Argentina, Brasil, España y México*. VARGAS, Juan Carlos (coord.) Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2011.

MARTINS, Sérgio Roberto Vieira. Humberto Mauro e a reconstrução da história do povo brasileiro através do cinema, 2018, p. 596-602.

ENVOLVIMENTO EMOCIONAL E DISTANCIAMENTO CRÍTICO NO FILME *CIDADE DE DEUS*

Autora: Simone Adriana Pinto de Oliveira (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

RESUMO: o filme *Cidade de Deus* (2002), dirigido por Fernando Meirelles, baseado na obra homônima de Paulo Lins, apresentou nas telas a dura realidade de uma comunidade da favela do Rio de Janeiro. A narrativa do filme retrata o crescimento do crime organizado na favela sob o ponto de vista de Buscapé, que registra episódios violentos, testemunhados por ele ao longo de três décadas (de 1960 a 1980) por meio de sua câmera fotográfica. Apesar de ser considerado um dos filmes brasileiros mais importantes do período conhecido como “cinema da retomada”, Meirelles foi acusado, em diversos artigos acadêmicos publicados em periódicos, de privilegiar a espetacularização da violência para conduzir os espectadores ao envolvimento emocional. No entanto, o congelamento de imagens fotográficas, que se repete diversas vezes no filme, interrompe por breves instantes o ritmo frenético da narrativa fílmica, permitindo ao espectador um distanciamento crítico no sentido brechtiano do termo. O objetivo da presente pesquisa é discutir o princípio da interrupção em *Cidade de Deus* à luz de considerações teóricas de Bertolt Brecht.

Palavras-chave: *Cidade de Deus*. Fernando Meirelles. Bertolt Brecht. Distanciamento crítico.

Introdução

Pensar o cinema como arte pode causar dúvidas, mas se considerarmos a análise de Marcel Martin, chegaremos a uma conclusão definitiva, pois “se certas pessoas desprezam o cinema, é, com efeito, porque ignoram a sua beleza e, mesmo assim, é absolutamente irracional ter por desprezível uma arte que é, socialmente falando, a mais importante e a mais influente da nossa época” (MARTIN, 2005, p. 17). Assim, vemos que o cinema vem se tornando o maior elo de divulgação cultural, já que a literatura acaba tendo um público reduzido: “o cinema não deve ser encarado somente como fenômeno cinematográfico, nem mesmo como fenômeno artístico, mas como a possibilidade de adquirir o equilíbrio, a liberdade, a possibilidade de tornar-se humano” (BERNADET, 1985, p. 34).

Ao considerar como uma fonte do imaginário coletivo, o cinema ganha espaço como produto e refletor de inúmeras identidades que evidenciam novos sujeitos na cena cultural, que serão provocados e buscarão algum tipo de reconhecimento de uma dada realidade. Assim, nas imagens capturadas na tela, o sujeito poderá se reconhecer e relacionar sua história com a contada. Ao cinema pertence o espaço de transmissão de imagens, movimentos e sons que transporta a existência para um plano real e ao mesmo tempo, imaginário, tendo neste último o elemento que une os discursos literários e cinematográficos pela capacidade de representação do plano concreto. Portanto, são ficcionais a realidade do discurso da narrativa como a do cinema, ou seja, uma representação da realidade. No entanto, como preconiza Brecht:

[...] esta é justamente daquelas questões que, ao serem levantadas, desde logo se impõem. Vai longe o tempo em que do teatro se exigia apenas uma reprodução do mundo susceptível de ser vivida. Hoje em dia, para que essa reprodução se tome, de fato, uma vivência, exige-se que esteja em diapásão com a vida.

Muitos afirmam que a possibilidade de vivência em teatro se toma cada vez mais reduzida, e, todavia, são poucos os que reconhecem que a reprodução do mundo atual tem aumentado progressivamente de dificuldade. Foi precisamente a consciência deste fato que levou alguns de nós, dramaturgos e encenadores, a pôr mãos à obra em busca de novos processos. (BRECHT, 1978, p. 5)

Pensando no impacto que o cinema causa no sujeito, este artigo tem como objetivo analisar as implicações sócio-históricas representadas nos sujeitos do filme *Cidade de Deus* (2002), buscando evidências de influências de Bertolt Brecht, entre elas o “gestus social”, o distanciamento e até intertextualidades com suas peças *Mãe coragem* e *Ópera dos três vinténs*.

Considerações teóricas: O teatro épico de Brecht

Nascido no dia 10 de fevereiro de 1898 em Augsburg, centro da Baviera, Eugen Friedrich Bertolt Brecht escreveu sua história no espaço de 58 anos de vida. Ficando conhecido como Bertolt Brecht, homem que expôs suas inquietudes e sensibilidades mediante uma sociedade que passava por grandes transformações no período entre-guerras. Toda essa influência foi traduzida em realizações importantes no campo artístico e deixou atrás de si lastros portadores de transformação, especialmente na área teatral, mas também em outras artes da contemporaneidade. Prova disso é a alteração, irreversível, da função e do sentido social do teatro, efetuada por Brecht, que tende a mostrar ideias contrárias ao capitalismo e ao imperialismo, reflexões sobre a situação do homem num mundo dividido por classes e seu comportamento ético social diante da repressão. Mediante esses princípios, Brecht sintetizou uma teoria, a qual intitulou de teatro épico, que se contrapõe ao chamado teatro dramático aristotélico. Conforme destaca Iná Camargo Costa (1998, p. 72), enquanto o teatro aristotélico,

[...] tomando o indivíduo como pontos de partida e de chegada justifica as ações a partir dos caracteres (de sua psicologia, motivações internas, etc), o teatro épico deduz os caracteres das ações porque, ao invés de olhar para o indivíduo isoladamente, olha para as grandes organizações de que estes são parte; enquanto o drama se interessa por acontecimentos “naturais”, de preferência situados na esfera da vida privada, o teatro épico tem interesse em acontecimentos de interesse público (mesmo os da vida privada), de preferência os que exijam explicação por não serem evidentes nem naturais; enquanto o drama se limita a apresentar seus caracteres em ação, o teatro épico transita dessa apresentação para a representação e desta para o comentário, tudo na mesma cena.

O termo teatro épico começou a ser utilizado por Bertolt Brecht em 1926. Essa modalidade de teatro utiliza a estética do afastamento. A proposta não é identificar-se com a personagem, e sim mostrá-la, possibilitando a crítica e a reflexão e não a identificação. O objetivo era despertar a

consciência crítica do espectador, retirá-lo da sua passividade para torná-lo atuante, revolucionário. Mari Terezinha Furtado esclarece:

O ator épico deve ‘narrar’ seu papel, com o ‘gestus’ de quem mostra um personagem, mantendo certa distancia dele. Por uma parte sua existência histriônica – aquela que emprestou ao personagem – insere-se na ação, por outra mantém-se à margem dela. Assim dialoga não só com seus companheiros cênicos e sim também com o público. Não se metamorfoseia por completo ou, melhor, executa um jogo difícil entre a metamorfose e o distanciamento, jogo que pressupõe a metamorfose. [...] Para Brecht o gestus social é aquele que nos permite tirar conclusões sobre a situação social. (FURTADO, 1995, p. 10-11)

Brecht formulou a teoria do distanciamento ou estranhamento, que consistia em distanciar um fato, tirando desse fato ou desse caráter tudo o que ele tem de natural, conhecido ou evidente, e fazendo nascer em seu lugar o espanto, a curiosidade. O distanciamento é um recurso-chave no teatro de Brecht, podendo ocorrer através de música, cartazes, slides, vídeos, efeito sonoro, entre outros. No entanto, o ator é o alicerce e o motor desse efeito. O efeito de distanciamento ocupa uma posição impar no contexto do teatro épico, que acontece com a quebra da quarta parede, sendo esta uma parede imaginária, separando o palco da plateia. Para romper a quarta parede e atuar diretamente para o público, o ator quebra a ilusão e destrói os chamando campos hipnóticos. No teatro épico o ator deve mostrar-se como um ator, sem que com isso faça desaparecer a personagem.

O efeito de distanciamento não pressupõe um desempenho forçado. [...] O efeito de distanciamento depende, muito pelo contrário, da facilidade e da naturalidade do desempenho. O ator não necessita se apoiar exclusivamente na sua *sensibilidade natural* ao controlar a veracidade do desempenho [...]; a cada instante o pode retificar por confronto com a realidade, retificação que lhe vem do exterior, portanto, dos outros. (BRECHT, 1978, p. 61)

É importante ressaltar que o *gestus* brechtiano não significa um gesto por instinto ou intuição, mas um “*gestus* social”, que permite tirar conclusões sobre a situação social. Brecht define “*gestus* social” como a expressão mímica gestual e vocal, no caso, as atitudes das relações sociais, nas quais os homens de uma determinada época se relacionam. O *gestus* nunca pode ser vazio, pois deve ser politicamente útil.

Brecht foi um grande poeta, e na sua dramaturgia essa poesia mostra sua preocupação política, levando para seu teatro essas discussões baseadas nas relações sociais revestidas por um caráter poético e artístico muito grande. Portanto, Brecht é atual até hoje porque discutiu as contradições fundamentais do ser humano, e as contradições internas do próprio capitalismo. Ele nunca perdeu a emoção, sendo que sua emoção é colocada de uma maneira em que se tem o domínio sobre a ação dessa emoção no espectador.

A influência de Brecht não se resume somente ao teatro, mas estende-se à televisão, ao cinema e a outras mídias. A seguir, objetivamos discutir alguns recursos brechtianos presentes no filme,

OLIVEIRA, Simone Adriana Pinto de. Envolvimento emocional e distanciamento crítico no filme *Cidade de Deus*, 2018, p. 603-617.

principalmente o congelamento da imagem, que se repete diversas vezes no filme *Cidade de Deus* (2002), à luz de considerações teóricas de Brecht.

Brecht como uma das referências no filme *Cidade de Deus* (2002)

Para analisar as interferências brechtianas no filme, tomam-se como referências principais as técnicas da interrupção, os recursos de distanciamento, os *gestus* sociais e a música-gesto. Estas estratégias fílmicas são caracterizadas por saltos de tempo e espaço através de um narrador, que seleciona eventos múltiplos entrelaçados com outros eventos, para que o enredo seja construído. O filme usa o recurso do distanciamento em vários momentos, tendo como narrador Buscapé, que faz a quebra da quarta parede, falando de forma indireta com o espectador, levando-o a refletir sobre o que está sendo narrado, e as consequências das ações que compõem a trama.

O filme começa com a cena na qual uma galinha tenta fugir da sua degola, e atrás dela vem a gangue de Zé Pequeno, que acaba se deparando com um grupo de policiais. Entre o grupo fica a galinha e Buscapé, pego de surpresa pela situação.



Figura 1: cena do filme *Cidade de Deus*

Neste momento tem-se um distanciamento, dado ao espectador para refletir sobre o que poderá acontecer com todos ali envolvidos. A fala de Buscapé, “se correr o bicho pega se ficar o bicho come”, é outro recurso que leva à reflexão, pois a situação naquele momento é crítica. Não há boas perspectivas, pois ou ele se junta aos bandidos ou a polícia lhe pega, sendo que esta última, ao invés de garantir a segurança, é corrupta e responsável pelos crimes que acontecem e ficam esquecidos na Cidade de Deus. Assim é que Buscapé apresenta sua primeira situação de dúvida, chamando o espectador para essa reflexão, pautada em qual seria a melhor decisão a escolher. O mesmo distanciamento, também, se dá através das lentes da máquina fotográfica de Buscapé, cujas imagens destacadas são evidenciadas para o espectador, com o intuito de mostrar a importância daquele fato em

sua vida. Várias situações se utilizam desse recurso, como quando Buscapé fotografa um grupo de amigos “cocotas” do qual seu amor faz parte. Este grupo não pertence à sua comunidade; é da Zona Sul do Rio de Janeiro, pois Buscapé busca outras realidades para sua vida, levando o espectador a perceber o desejo por uma outra realidade e o convívio com outras pessoas diferentes do seu cotidiano.



Figura 2: cena do filme *Cidade de Deus*

Em outra cena, Buscapé é chamado para tirar fotos de Zé Pequeno e sua gangue, pois o bandido quer ficar famoso, e vê na fotografia uma forma de exaltar sua marginalidade. A foto revela o empoderamento da vida do crime, a partir da qual estes personagens ostentam suas armas, fazendo apologia ao crime e às drogas. Mais uma vez o espectador é chamado a avaliar este fato, já que normalmente temos a fotografia como um elemento para gravar lembranças da vida, pois é através de fotos que as pessoas buscam resgatar e guardar suas boas memórias, ao contrário de Zé Pequeno, que registra a criminalidade do morro.



Figura 3: cenas do filme *Cidade de Deus*

O momento mais importante acontece no final, já que o filme é circular. A cena volta-se para aquela do início do filme, onde é mostrado o confronto entre Zé Pequeno e sua gangue com a polícia, e

Buscapé tem a oportunidade de fotografar todos os fatos em diversos ângulos, captando a atenção do espectador e estimulando a sua atividade crítica.

No decorrer dos registros, Buscapé mostra vários traficantes mortos pela polícia. Através da lente fotográfica, o espectador vê Cenoura sendo preso, podendo participar da cena em que os policiais subornam Zé Pequeno, levando tudo o que tinha de valor em troca de sua liberdade. O espectador também se depara com a chacina cometida pelos garotos da Caixa Baixa, conta Zé Pequeno, assim vingando a morte de um de seus colegas de bando.

Por fim, é o distanciamento se veicula por uma lente de aumento, com o intuito de mostrar uma situação de dúvida em que Buscapé se depara. O mesmo personagem que passa a narrativa toda esperando aquele momento que possa transformar sua vida depara-se com todas as fotos que revelam situações adversas, levando o personagem a decidir quais fotos irá publicar.



Figura 4: cenas do filme Cidade de Deus

Irá ele entregar a foto do bandido cravejado de balas para somente conseguir um trabalho? Ou talvez a fama sucederia com a publicação das fotos do suborno policial, escancarando em jornais e até em capa de revista, mostrando o quão a polícia é desonesta? Poria ele a sua vida em risco? Assim, por meio de recursos de distanciamento, o espectador compartilha a angústia da dúvida junto aos fatos que estão à sua frente, colocando-se no lugar do personagem, tomando para si a decisão. Qual caminho seguir? Este recurso é usado para gerar diversas opiniões, pois o público é formado por seres únicos, com valores morais diferentes, mesmo pertencendo a uma mesma sociedade.

A atitude distanciada do teatro narrativo é reforçada por efeitos de distanciamento especiais que interrompem a ação dramática intensa, objetivam e criticam os eventos e o comportamento das personagens e revelam a historicidade e o condicionamento social das situações. [...] Afastando-se criticamente da personagem, o ator se aproxima do público, entrando com ele num contato novo que, por sua vez, suscita na plateia um movimento de afastamento crítico, desidentificador com relação à personagem, enquanto trava relações novas com o ator, mas próximas dele, num tempo que já não é aquele do tempo fictício do enredo e sim o tempo empírico do momento histórico. (ROSEFELD, 2012, p.12)



Figura 5: cenas do Filme *Cidade de Deus*

No entanto, Buscapé, que poderia representar aquele cidadão correto, fazendo do seu trabalho um instrumento contra as mazelas da sociedade, acaba por aliviar para o sistema, que se corrompe cada vez mais, por não encontrar caminhos de transformação.

Para ampliar os recursos do teatro épico, não só a fotografia foi utilizada por Fernando Meireles como forma de distanciamento, mas também a música, o jornal e o aparelho de televisão, pois, como afirma Anatol Rosenfeld, “pela atitude narrativa, o teatro épico amplia o seu mundo para além do mero diálogo interindividual (mediante a narração, explícita ou não explícita, por exemplo projeção de filmes, música, coro, canções, pantomima, cartazes, comentários de vários tipos, etc)” (ROSENFELD, 2012, p.11)

A televisão foi utilizada para mostrar a reportagem da prisão de Zé Galinha, que foi pego logo após ser ferido em um confronto entre gangues; já o jornal foi usado para a publicação da gangue do Zé Pequeno, com o intuito de promoção pessoal do bandido.

Os dois recursos tornam os fatos próximos da realidade, pois migram do espaço comum da narrativa, dando ao espectador um alcance maior das situações ocorridas, tornando-as públicas, reais, o que permite ao público sentir-se perto dos fatos, autorizando-o a criar conclusões do que lhes foi apresentado.



Figura 6: cenas do filme *Cidade de Deus*



Figura 7: cenas do filme *Cidade de Deus*

Já a música é pertinente em duas situações do filme, sendo que a primeira situação ocorre na cena em que Cabeleira, juntamente com sua mulher, tenta fugir da comunidade, pois está claro que, naquele lugar, ele não teria um destino muito promissor, fato concretizado quando ele é perseguido por tiros de policiais.

Mesmo atingido várias vezes, ele não desiste e continua a correr. Durante sua empreitada, a música “Preciso me encontrar”, de Cartola, aparece juntamente com cenas da comunidade pobre, onde cresceu aquele que agora busca forças para escapar e não terminar como apenas mais um. A melodia é melancólica, permitindo que o espectador reavalie os valores daquele que viveu para o crime, mas que poderia ter uma nova oportunidade em outro lugar. Antagonicamente à letra e apresentada junto à cena daquele que desfalece na tentativa de fuga, assim como cantou Cartola, “deixe-me ir, preciso andar, vou por aí a procurar, rir pra não chorar [...] quero assistir ao sol nascer, ver as águas dos rios correr, ouvir os pássaros cantar” (Cartola...), Cabeleira não teve tempo de escrever uma nova história em sua vida, entrando para as estatísticas daqueles homens pobres e negros que a favela consumiu.



Figura 8: cenas do filme *Cidade de Deus*

A outra música aparece quando Bené quer mudar seu visual. Ele começa por assumir cabelos louros e a usar roupas de marcas famosas iguais a que Tiago, o playboy drogado, usava. É como se os dois personagens fossem trocando de lugar. Bené vai se metamorfoseando em alguém que não queria pertencer àquele lugar; era uma forma de se ver fora dali, mesmo sabendo que não se encaixaria em outro sistema. Ao mesmo tempo, Tiago vai se envolvendo com as drogas e tomando a comunidade como seu lugar.



Figura 9: cenas do filme *Cidade de Deus*

Toda essa transformação vai acontecendo aos embalos da música de Raul Seixas, “Metamorfose Ambulante”, dando ao espectador tempo para refletir sobre o papel que cada um ocupa da sociedade e que muitas vezes não lhe pertence, por situações adversas, buscando então ser essa “esta metamorfose ambule, do que ter aquelas velhas opiniões formadas sobre tudo [...] eu quero dizer agora o oposto do que eu disse antes” (...)

Todos estes processos visam suscitar no público uma atitude crítica. A plateia deve começar a estranhar aquilo que o hábito tornou-se familiar. As coisas que nos parece muito familiares, e por isso naturais e imutáveis, devem ser distanciadas, tornadas estranhas. O que a muito não muda, parece imutável. A peça deve, portanto, caracterizar determinada situação na sua realidade histórica para demonstrar sua condição passageira e mutável. (ROSEFELD, 2012, p 13)

O filme *Cidade de Deus* permeia-se dos *gestus* sociais, “elemento do espetáculo que exterioriza artística e significativamente uma ideia” (BRECHT 1967, P. 54), e da ideia de que “a expressão dos personagens é determinada por um ‘*gestus* social’” (FURTADO, 1995, p. 12), fazendo-o comunicar algo que diz sobre o todo, sobre um contexto mais amplo, seja do espetáculo ou da sociedade, dialogando com o seu tempo e com o contexto histórico-social com no qual está inserido.

O *gestus* é um gesto relevante para a sociedade, que se traduz num signo de interação social e se evidencia a partir da análise do comportamento humano, assim o empoderamento criminoso do personagem Dadinho, que mais tarde passa se chamar Zé Pequeno, que também se revela uma forma de *gestus*. Para mostrar sua ambição em se tornar alguém que teria o poder dentro da favela, o

personagem aparece sempre com a cabeça levantada e o peito estufado, ganhando, desta forma, espaço e se sentido capaz de alcançar seus objetivos. Quando ele vai participar do assalto do motel, não contente com sua participação de vigia, resolve entrar e assassinar as pessoas que já tinham sido assaltadas. Entre elas havia alguns funcionários amarrados, e a sangue frio atira um por um. O espectador vê a cena dos corpos pendurados, como animais abatidos, o homem sendo zoomorficado, o desejo de morte de Dadinho não poupa ninguém, tirar a vida é como abater um animal para consumo.



Figura 10: cenas do filme *Cidade de Deus*

Com seu perfil psicopata, Zé Pequeno reforça sua postura com a frase “Dadinho é o caralho, agora sou o Zé Pequeno”, frase que começa a usar depois que Dadinho passa por um ritual de passagem no candomblé, assumindo uma nova identidade. Neste ritual, ele ganha uma guia (colar usado por médiuns ou filhos da casa, durante sessões de umbanda, para representar seus Orixás) que deverá acompanhá-lo em todos os momentos de sua vida, com exceção dos momentos de relacionamento sexual. Este objeto é evidenciado toda vez que o traficante aparece em cenas de disputa de espaço do tráfico, mostrando que ele está acima do bem, pois através da guia ele é a representação do mal, assim reforçando o *gestus social* do empoderamento.



Figura 11: cenas do filme *Cidade de Deus*

Mas seu fim não poderia ser outro: Zé Pequeno acaba sendo assassinado pelos garotos do Caixa Baixa, em cena que faz lembrar um covil de hienas cercando sua presa. Os garotos vão se achegando e encurralando Zé Pequeno, que nem imagina que seu fim chegou, enfatizando que em certas situações o que impera é a relação “olho por olho, dente por dente”, pois ele tinha matado um dos garotos do Caixa Baixa, e agora, sozinho naquele lugar que ele se julgava dono, morre com seu próprio veneno.



Figura 12: cenas do filme *Cidade de Deus*

Em outra situação corriqueira do tráfico, outro *gestus* surge, pois com o crescimento do tráfico dentro da favela, a produção precisou ser acelerada. Muitas pessoas passaram a trabalhar na linha de produção embalando a droga para ser comercializada. Nesta cena, a mercadoria é embalada por páginas de um almanaque, mostrando que o conhecimento não dá futuro e que eles cresceram com essa dura realidade, assimilando e aceitando que o caminho mais fácil é o das drogas.



Figura 13: cenas do filme *Cidade de Deus*

O *gestus* volta a aparecer nas cenas em que Bené, com o desejo de se transformar em uma outra pessoa, acaba dando para Tiago um punhado de dinheiro. Bené não tem noção do quanto tem em suas

mãos, o dinheiro para ele é algo muito fácil. Como também não sabe o preço da vida fora da sua comunidade, entrega-o para Tiago comprar aquilo que julgue necessário para sua transformação. Assim, independente de onde venha o dinheiro, ele permite comprar o que se deseja, sendo que isso fica apenas no campo do material, pois para as realizações pessoais os empecilhos estão além do poder aquisitivo. Isto fica claro com a morte de do próprio Bené, que, mesmo sendo um “cara boa gente”, não consegue sair da favela para construir uma nova história ao lado da garota que ele amava.



Figura 14: cenas do filme *Cidade de Deus*

Uma das cenas mais impactantes do filme acontece quando Zé Pequeno sai para punir os garotos da Caixa Baixa por terem cometido alguns assaltos dentro da comunidade. Quando ele e seu bando chegam, alguns meninos saem correndo, ficando para o acerto de contas apenas dois. Ali ele acaba atirando nos pé de um menino, mas não satisfeito, acaba matando o segundo menino, reafirmando que é ele quem domina o espaço. Imediatamente após o assassinato, aparece um cachorro comendo uma coxa de galinha, mostrando um gesto social do descarte humano. As cenas se misturam para o espectador, que mal digeriu um assassinato e acaba se deparando com um cachorro devorando carne com vontade.

A polícia faz parte desse contexto social, mostrando a fragilidade do sistema, pois deveria estar garantindo a segurança e a paz aos moradores da comunidade. No entanto, é ela que dá suporte ao crime organizado, fazendo vistas grossas juntos aos traficantes, punindo inocentes e alimentando o comércio ilegal de armas. O espectador, em várias cenas, se depara com este perfil ilegítimo da segurança pública.

A busca pela proteção divina, mesmo para os bandidos assassinos, reforça o apelo dos gestos na remissão dos pecados. Grupos se preparando espiritualmente para o combate, pedindo a proteção através da oração do Pai Nosso; um assassino que pára mediante seu colega estirado no chão cheio de bala e a ele concede um sinal da cruz. Como não viveram outras experiências, as ações acontecem de forma natural. Porque eles não podem depositar seus destinos nas mãos de Deus, já que todos são dignos de perdão? Quem pode julgá-los, já que foram esquecidos num canto da sociedade?



Figura 15: cenas do filme *Cidade de Deus*

E por fim, destacam-se algumas cenas de Buscapé, garoto que representa a ínfima proporção daqueles que acreditam que mesmo com dificuldades, podem sonhar com caminhos menos tortuosos. Buscapé sempre teve a criminalidade ao seu lado, pois ela fez parte dele enquanto cidadão. Por isso muitas coisas acabam se tornando parte da rotina e sendo banalizadas. Esta banalização é mostrada no *gesus* social, pois as pessoas vão perdendo a capacidade de se comover com os problemas alheios como se não houvesse tempo para o outro.

Assim, na cena em que Zé Pequeno é assassinado, Bucapé a vê apenas como material de trabalho, tendo só mais um bandido morto, apesar de que este bandido poderá lhe render bem mais possibilidades em sua vida do que outro qualquer.



Figura 16: cenas do filme *Cidade de Deus*

Como Brecht queria levar o espectador a refletir sobre como o ser humano age dentro da sociedade, que os problemas sociais sempre existiram, pois o homem se mostra egoísta, pode-se ver, no filme *Cidade de Deus*, uma intertextualidade com as obras *Mãe Coragem* e *A Ópera dos três vinténs*. Na primeira, Brecht retrata o mercado funcional do armamento, necessário para uma guerra. Há sempre alguém que tirará proveito em cima da desgraça alheia. Para que se haja uma guerra é preciso que mais e mais as armas sejam aperfeiçoadas e produzidas. Tomando este ponto de vista, o

filme em questão retrata a realidade de uma sociedade dilacerada pelo contrabando de armas. São elas que fazem o homem se tornar poderoso, o mal não prevalece sem sua existência.

Já com a *Ópera dos três vinténs*, peça que tem como propósito mostrar a exploração do homem pelo homem mesmo nas mais baixas camadas sociais, pode-se fazer uma relação com o filme no comércio do tráfico, onde as crianças são estimuladas a entrarem na vida do crime, trabalhando para o traficante, pois além de terem certa segurança, ele propõe a elas possibilidades de conquistarem bens materiais, terem uma carreira profissional no tráfico e principalmente, deixar de ser alguém invisível, tornando-se, de certa forma, um ser respeitado.

Conclusão

Ao analisar o Filme *Cidade de Deus* sob as perspectivas brechtiana, tem-se uma obra que se afasta daquelas com tendências aristotélicas e que objetiva um espectador hipnotizado, querendo desencadear propagações sentimentais ou gratuitas. A estrutura do filme, do ponto de vista narrativo, vale-se de um narrador que chama o espectador a refletir e avaliar as situações apresentadas, pois “o teatro didático de Brecht, bem ao contrário, procura estimular no público uma atitude de crítica e vigilância, propicia ao raciocínio e à análise dos problemas sociais” (ROSENFELD, 2012,p.00), problemas que não são pouco dentro da comunidade em questão, principalmente por fazerem parte da realidade, já que a obra homônima veio de uma experiência de meses, dentro da favela, tida pelo escritor Paulo Lins.

O cinema permite usufruir um olhar privilegiado, aquele olhar intermediado pelas lentes da câmera, através da qual se pode avaliar o que se recebe, já que se trata de um olhar sem corpo. Assim, Meireles mostra com clareza as mazelas da contemporaneidade, pois o homem está, cada vez mais, às margens da sociedade. E quando o espectador tem o rompimento da quarta parede e o distanciamento brechtiano, a análise sobre o papel de cada um dentro deste contexto é pertinente.

Finalmente, seria importante ressaltar as várias camadas de olhares que se sobrepõem e se entrecruzam no filme: o olhar de Buscapé intermediado pelo olho da máquina fotográfica que é, por sua vez, mediado pelo olho da câmera de Meireles, além do olhar do espectador. Todos esses olhares acabam por narrar aquelas histórias desafortunadas dos meninos da favela, reforçando a impossibilidade de dizer por completo que aquilo é a favela e aquilo é a violência e a pobreza no Brasil, reforçando a escolha da linguagem que foi apresentada para reafirmar que é o que se tem como sociedade e que todos estão inseridos nela. Portanto, temos nossa parcela de culpa em deixar chegar onde chegou.

Referências

- COSTA, I. C. *Sinta o Drama*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- BERNARDET, J-C. *O que é cinema?* São Paulo: Brasiliense, 1985.
- FURTADO, M. T. *Revista de língua e literatura*, periódicos UFSC, 1995.
- ROSENFELD, A. *Brecht e o Teatro Épico*. São Paulo, Perspectiva. 2012
- BADER, W. (org.) *Brecht no Brasil – Experiências e Influências*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1987.
- BRECHT, B. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- _____. *Escritos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meireles, Produção: [O2 Filmes](#), [Globo Filmes](#) e [Vídeo filmes](#).
Distribuído por [Lumière Brasil](#), 2002
- <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/4826/4132>
- <https://umbandaead.blog.br/2016/10/19/colares-guias-de-umbanda-significado>

PINA BAUSCH: A DANÇA/TEATRO COMO FORMA DE EXPRESSÃO DA DRAMATICIDADE HUMANA

Autora: Simone Koehler (UNIANDRADE)

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

RESUMO: Neste trabalho, realizado na disciplina de Crítica Cultural, ressalta-se que o teatro, como as outras mídias, contribui para formar as capacidades humanas. Nesse contexto, relacionam-se arte e sociedade, pois a cultura reflete-se no corpo cênico. *O Teatro do Corpo Manifesto*, de Lúcia Romano, e *Teatralidades Contemporâneas*, de Sílvia Fernandes, mencionam a Dança-Teatro associada a diferentes movimentos artísticos (Romantismo, Expressionismo e Simbolismo), com conteúdos do inconsciente reconfigurados em uma construção poética, em que convivem dramaturgia visual e cena auditiva, de ruídos, música, vozes e percepção, criando um paralelismo de símbolos. Na Dança-Teatro, o corpo do ator é simbólico, gerando elipses a serem preenchidas pelo espectador, em conformidade com o conceito de obra de arte, de Umberto Eco. Para enfatizar a intermedialidade, utilizam-se cenas do material audiovisual *Café Müller*, de Pina Bausch, maior expressão da dança contemporânea alemã, que retrata as experiências que a autora vivenciou durante sua infância, no restaurante do pai. O trabalho é uma metáfora da solidão, com uma singularidade: ternura e tensão pulsantes. Na obra de Bausch há influências de Brecht, Artaud e Ionesco. Para análise de alguns movimentos, serão apontados conceitos de *A Evolução Criadora*, de Henri Bergson.

Palavras-chave: Dança-Teatro. Híbridação. Bausch. Expressividade

Introdução

TEATRO FÍSICO: FRONTEIRA ENTRE A DANÇA E O TEATRO

O corpo de uma cultura numa certa época tende a refletir-se no corpo cênico, assim como mudanças nas técnicas corporais do teatro têm relação com mudanças na sociedade. (Lúcia Romano)

Os elementos constitutivos do Teatro Físico foram feitos em determinada época e local, espelhando problemas da cultura e da sociedade, acompanhando fenômenos e impacto ideológico que veiculam discursos alternativos e das minorias.

Segundo Romano (2013), a natureza da política neoconservadora na área social e na economia resultou numa radicalização na área cultural (redução de subsídios do Estado às artes), em comparação às diretrizes trabalhistas do pós-guerra, e levando o teatro para uma relação mercadológica.

No relatório do Terceiro Simpósio Europeu de Mímica e Teatro Físico, sob a perspectiva do artista criador, tem-se como definição do termo teatro físico como a síntese entre fala e fisicalidade. Define-se desta forma, todo tipo de teatro que não tem como ponto de partida para constituição da cena o texto escrito e, a participação colaborativa de atores, diretor, cenógrafo, dramaturgo e demais criadores como partes essenciais no processo artístico.

Dentre os elementos característicos do teatro físico constam: a liberdade na fusão do vocabulário físico, dos elementos visuais e do texto dramático (arte digital, vídeo, formas animadas, performance); emancipação das barreiras impostas pela dança tradicional e pelo texto no teatro mais convencional; atenção para as perspectivas globalizantes e de internacionalização das formas teatrais (artistas de diferentes nacionalidades e culturas); nova disposição no papel do ator e na relação com a personagem (ator enquanto máscara); ampliação da participação do público (intérprete da ambigüidade visual); flexibilidade na definição histórica do surgimento do termo: Decroux, Lecoq e Gaulier (mestres do Teatro físico inglês). Práticas de Eugenio Barba e do Odin Teatret. Inovadores do Teatro e da Dança, como Meierhold e Bausch.

Vale ressaltar as origens do teatro físico e a busca de um passado mítico, no que se refere à relação com a personagem (máscara), pois, para o teatro grego, “a persona é a máscara, o papel desempenhado pelo ator, e não a personagem esboçada pelo autor dramático. O ator é somente um intérprete que não se confunde com a ficção e que o público não assimila imediatamente a uma encarnação da personagem textual” (RYNGAERT, 1995, p.126). E, no trabalho com diferentes linguagens artísticas, ocorre uma fragmentação e há uma transformação daquilo que cada arte conhece de si. Esse processo híbrido provoca uma crise de representação, que pede a revisão do objeto representado. O lugar do questionamento está no ponto nevrálgico da crise, o corpo do intérprete expandindo-se para a cena e dela para a relação com o espectador.

Na relação com o espectador, a apreciação estética e a compreensão dos elementos semióticos envolvidos vão ser ampliadas pelo conhecimento dos diferentes códigos de cada linguagem, que vão sendo fragmentados e transformados no processo artístico, constituindo a obra em si, multifacetada. Diante desse panorama, percebe-se a ampla discussão a respeito do tema e a diversidade de propostas e estudos no cenário contemporâneo, buscando uma contraposição fundamental entre corpo e mente, contestando padrões morais e estéticos.

Sílvia Fernandes sintetiza algumas ideias do teatro pós-dramático:

O teatro pós-dramático é um modo novo de utilização dos significantes no teatro, que exige mais presença que representação, mais experiência partilhada que transmitida, mais processo que resultado, mais manifestação que significação, mais impulso de energia que informação. Esse teatro construído da distância entre os elementos permite ao espectador separar os diferentes enunciadorees do discurso cênico. Além do mais, nele convivem, de modo simultâneo, uma dramaturgia visual e uma cena auditiva de ruídos, música, vozes e estruturas acústicas, percepção, criando um paralelismo de estímulos. (FERNANDES, 2010, p. 54)

A pesquisadora Thaís Flores Nogueira Diniz (2012), ao discorrer sobre a temática da intermedialidade na arte contemporânea, afirma que existem diferentes abordagens a respeito do assunto e que os objetivos típicos das disciplinas em que se dá o estudo da intermedialidade (Mídias, KOEHLER, Simone. Pina Bausch: a dança/teatro como forma de expressão da dramaticidade humana, 2018, p. 618-624.

Estudos Literários, História da Arte, Musicologia, Filosofia ou Sociologia) variam consideravelmente entre si. Outro problema nessa área está na dúvida sobre o que fixa os limites das mídias individuais e estabelece o status das especificidades, diferenças e fronteiras no contexto das práticas intermediárias:

O primeiro aspecto trata como uma dada configuração midiática põe em jogo uma série de diferenças, fronteiras e cruzamentos de fronteiras midiáticas. O segundo aspecto trata dos processos históricos de desenvolvimento e diferenciação das mídias individuais. Finalmente, cumpre mencionar o caráter de construto (designação bastante apropriada) das concepções midiáticas. (DINIZ, 2012, p. 55)

Na definição do termo Teatro Físico percebe-se em que há uma interligação com a Dança-Teatro, porém há diferenças que devem ser levadas em consideração. Lúcia Romano afirma que que com Laban, “a proposta de síntese entre dança e teatro, então compreendidas como artes independentes, torna-se significativa, porque veicula a ideia e uma nova dramaturgia do corpo” (ROMANO, 2013, p.39). Sendo assim, o destino do cruzamento (Teatro/Dança) será cumprido por contaminações cada vez mais constantes, no decorrer do séc. XX.

Matteo Bonfitto (2013) afirma que foi a partir de Dalcroze, Isadora Duncan e Denishaw que surgem na dança, de maneira mais explícita e elaborada, formas narrativas que não têm como fio condutor simplesmente a descrição de uma fábula. A busca da tradução da música pelo corpo em Dalcroze; de um resgate de imagens e ideais clássicos em Isadora e as diferentes referências geradoras de coreografias (temas regionais, orientalismos exóticos) em Denishaw representaram procedimentos com objetivos além de contar histórias.

O autor ainda acrescenta que os rumos tomados pela *Modern Dance*, pelo *tanztheater* e pela *Pós-Modern Dance* vêm ao encontro da criação a partir das técnicas de Marta Graham, Laban, Kurt Joos. Somente com o advento de paradigmas (Linguística e Semiótica) foi possível buscar instaurar outro nível de reflexão e análise sobre a dança enquanto arte cênica. Com o surgimento, no âmbito da Semiótica de Texto (ou Texto Espetacular – TE), muitas possibilidades se abriram com relação à análise e descrição dos fenômenos cênicos:

Em seu uso semiótico o termo texto não designa somente as sucessões coerentes e completas de enunciados, escritos ou orais, da língua, mas também, igualmente, toda unidade de discurso – seja de tipo verbal, não-verbal ou misto – que resulte da coexistência de mais códigos e que possua requisitos constitutivos de completude e coerência. A partir de tal concepção, uma imagem, um conjunto de imagens, uma escultura, um filme, um trecho musical, uma sequência de sons podem ser textos. (...)por texto espetacular deve-se entender o espetáculo teatral, considerado como um conjunto não ordenado, mas coerente e completo, de unidades textuais (expressões), de várias dimensões, que remetem a códigos diversos, heterogêneos entre eles, e através dos quais se realizam as estratégias comunicativas, dependentes também do contexto produtivo-receptivo. (MARINIS, 1982, p. 60-61)

A partir de agora serão apontadas algumas características do processo de criação de Pina Bausch, enfatizando uma cena do espetáculo *Café Müller*.

Pina Bausch: Metáfora da Solidão na obra *Café Müller*

Se você quer entender, sinta... (Pina Bausch)

Philippine Bausch (mais conhecida como Pina Bausch) é a maior expressão da dança contemporânea alemã. Nasceu em Solingen (Sudoeste da Alemanha) em 1940 e faleceu em Wuppertal em 2009. Aos 14 anos ingressa na escola Folkwangschule em Essen, cujo diretor é Kurt Joos (um dos fundadores da Dança/Teatro: *Tanztheater*). A partir de 1972, Pina torna-se diretora artística do Wuppertal Opera Ballet. No início, a artista é muito criticada, até pelos próprios atores, que viam suas coreografias como imagens de pesadelos. Aos poucos e com perseverança, Pina Bausch vai despertando nos bailarinos/atores a busca por referências pessoais nos elementos do cotidiano.

A obra *Café Müller* (1978) é uma metáfora da solidão pela intensidade dramática. Tornou-se um dos espetáculos mais populares da coreógrafa. De certa forma, espelha as experiências que Pina vivenciou durante sua infância no restaurante de seu pai. O contexto da obra é de um período pós-guerra. Isso é enfatizado nas paredes sombrias do ambiente que também apresenta pouca luminosidade. Têm-se diferentes cadeiras no local, que, aos poucos vão sendo desordenadas por um personagem que vai impedindo que outras personagens se choquem em direção a elas (cadeiras).

As personagens parecem sonâmbulas e atormentadas pelos seus sentimentos interiores, ficam isoladas pelos cantos, lançam-se ao chão e levantam-se aumentando o ritmo de seus impulsos interiores, repetindo movimentos.



Figura 1- *Café Müller*

Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/aplausobrasil/3951298343>

Acesso em: 22 ago. 2018

Observa-se a presença de movimentos simultâneos feitos pelas diferentes personagens, mas não há uma interação direta entre as mesmas. Cada uma delas está presa ao seu próprio universo psicológico e fica visível o incansável sofrimento de se estar aprisionado diante de si mesmo. E, nesse universo circundante, cabem as palavras de Bergson, que discorre sobre a mobilidade e a consciência:

A vida em geral é a própria mobilidade; as manifestações particulares da vida só a contragosto aceitam esta mobilidade, retardando constantemente sobre ela. A vida vai sempre à frente; elas querem marcar passo. A evolução em geral far-se-ia, tanto quanto possível em linha reta; cada evolução é um processo circular. Como turbilhões de poeira levantados pelo vento que passa, giram sobre si próprios, suspensos no grande sopro de vida. (BERGSON, 1964, p.146)



Figura2 –*Café Müller*

Disponível em: <https://annawloch.com/artwork/2190269-PINA-BAUSCH-CAFE-MULLER-5.html>

Acesso em 29 out. 2018

No final da primeira parte do espetáculo, aparece um casal que, por meio de gestos, expressa um abraço mecânico. Um terceiro personagem desconstrói a imagem, colocando um diante do outro (face a face) e depois coloca a mulher nos braços do homem. Ela desliza e volta à posição inicial. Nessa cena há uma repetição dos movimentos pelo menos umas dez vezes, sempre aumentando a velocidade e intensidade das ações. No final, a mulher se afasta meio desnorreada, em movimentos circulares, esbarrando nas cadeiras. O homem também se retira.



Figura 3 – *Café Müller*

Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/aplausobrasil/3952078140/in/photostream/>

Acesso em 22 ago. 2018

Há uma riqueza de interpretação e leituras a serem feitas a partir da obra *Café Müller*. Bausch oferece aos espectadores uma obra a acabar. No conceito de fruição da obra de arte, Umberto Eco ressalta:

O autor oferece, em suma, ao fruidor uma obra a acabar: não sabe exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo, a sua obra, não outra, e que ao terminar o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é sua forma, ainda que organizada por outra de um modo que não podia prever completamente: pois ele, substancialmente, havia proposto algumas possibilidades já racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento. (ECO, 2000, P. 62)

Nas representações cênicas de Pina Bausch percebe-se a presença de um estilo que caracteriza o seu trabalho: cada ator-bailarino é instigado a buscar dentro de si, nas suas memórias e percepções uma organicidade de suas ações. As interrupções, repetições, pausas nos movimentos conduzem os espectadores a uma apreciação estética singular. O processo criativo se dá por associações, partindo de perguntas-estímulo-tema. A finalidade das perguntas no processo é chegar a ações externas que não são representações de personagens, mas sim expressões das histórias de vida pessoais.

Conclusão

Para Umberto Eco “a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante” (ECO, 2000, p.22).

No livro *Obra Aberta*, Eco (2012), cita que visando a ambiguidade como valor, os artistas contemporâneos voltam-se para os ideais de informalidade, desordem, casualidade, indeterminação de resultados. Mas vale ressaltar os limites dentro dos quais uma obra pode lograr o máximo de

ambiguidade e depender da intervenção ativa do consumidor, sem deixar de ser obra. Isso constitui um ponto importante de análise, pois ao caracterizar-se uma obra artística existem várias possibilidades de leituras determinadas por perspectivas individuais segundo a sensibilidade de cada um, preconceitos pessoais, gostos, tendências.

Lúcia Romano afirma que “o teatro, ao lado de outras mídias, contribui para formar e organizar as capacidades físicas, psicológicas e mentais do homem” (ROMANO, 2013, p. 23).

Além disso, no que se refere à Dança/Teatro, percebe-se toda uma dramaturgia corporal. O texto está marcado nos movimentos, nas pausas, nas respirações e pulsações interiores dos intérpretes. Os códigos oferecidos ao espectador permitem uma ampliação do modo de ver e sentir a arte.

Referências

- BERGSON, H. *A Evolução Criadora*. Trad. de Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro: Delta, 1964.
- BONFITTO, M. *O Ator-Compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. 3 ed., São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DIAS, L. Documentário sobre Pina Bausch. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=StaeF3-Czew>>. Acesso em: 30 jan.2018
- DINIZ, T.F. N; VIEIRA, A.S. *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.
- ECO, U. *Obra Aberta*. Perspectiva: São Paulo, 2000.
- FERNANDES, S. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MARINIS, M. de. *Semiotica del Teatro*. Milano: Bompiani, 1982.
- ROMANO, L. *O Teatro do Corpo manifesto: Teatro Físico*. 1 ed., São Paulo: Perspectiva, 2013.
- RYNGAERT, J.P. *Introdução à análise do teatro*. 1 ed., São Paulo: Martins Fontes, 1995.

DUALIDADE DO NOVO GÓTICO E PLURALIDADE *CROSS-MEDIA* NA MINISSÉRIE *VADE RETRO*

Autor(a): Prof^a Dr^a Verônica Daniel Kobs (Uniandrade e Fae)
Orientador(a): Prof^a Dr^a Patrícia Cardoso (UFPR)

RESUMO: Este trabalho objetiva discutir o novo gótico na minissérie *Vade retro* como parte do projeto de pós-doutorado intitulado *Intermedialidade e reconfiguração da arte no contexto contemporâneo*, atualmente desenvolvido na UFPR. Com texto de Fernanda Young e Alexandre Machado e direção geral de Mauro Mendonça Filho, a produção televisiva foi exibida na Rede Globo, em 11 capítulos, no período de 20 de abril a 29 de junho de 2017. Com base nos conceitos de: alusão e citação, de Gérard Genette; intertextualidade, de Julia Kristeva; e intermedialidade, de Irina Rajewsky, a análise pretende demonstrar que o fenômeno *cross-media* contribuiu para a revitalização do formato tradicional das minisséries. Nesse quesito, também serão utilizados os estudos de Arlindo Machado sobre a linguagem televisiva. Além disso, o processo intertextual, com inúmeras referências a textos clássicos, populares e de obras emblemáticas do gênero de terror, será apresentado como recurso eficaz no que diz respeito ao delineamento da estética gótica e à globalização que caracteriza a sociedade atual.

Palavras-chave: Novo gótico. *Cross-media*. Fantástico. *Vade retro*.

Introdução

Esta análise objetiva discutir o novo gótico na minissérie *Vade retro*, exibida na Rede Globo, em 11 capítulos, no período de 20 de abril a 29 de junho de 2017. Com base nos conceitos de: alusão e citação, de Gérard Genette; intertextualidade, de Julia Kristeva; intermedialidade, de Irina Rajewsky; e carnavalização, de Mikhail Bakhtin, o presente trabalho pretende demonstrar que o fenômeno *cross-media* contribuiu para a revitalização do formato tradicional das minisséries. Além disso, o uso da carnavalização e as inúmeras referências a textos clássicos, populares e de obras emblemáticas do gênero de terror serão apresentados como eficazes recursos para o delineamento da estética gótica, para a abrangência do público (considerando a natureza televisiva da obra) e para a globalização que caracteriza a sociedade atual.

Com texto de Fernanda Young e Alexandre Machado e direção geral de Mauro Mendonça Filho, *Vade retro* mistura o fantástico com a estética gótica, por privilegiar o “dualismo” do “bem contra o mal” (JACKSON, 1981, p. 49). A história envolve a protagonista Celeste (advogada de vida comum, noiva e que mora com a mãe) e o antagonista Abelardo Zebul (ou, simplesmente, Abel Zebul, rico empresário, palestrante motivacional, casado com Lucy, com quem cria dois filhos, Damian e Carrie). Apesar de essa breve apresentação do enredo e dos personagens já servir para comprovar o maniqueísmo da narrativa, o projeto da minissérie previa que a dualidade não fosse apenas representada no conjunto, mas também em cada cena e em cada personagem. Sendo assim, nas

palavras do diretor, o personagem Abel, por exemplo, “precisava ser uma figura nefasta e [...] jogar com os elementos de humor e de imagem. Ou seja, ao mesmo tempo em que tem uma imagem sombria, tem um lado divertido” (VASCONCELOS, 2017). A mesma preocupação norteou o trabalho dos cenógrafos, *designers* e figurinistas, pois: “O colorido ajuda a quebrar o clima sombrio das imagens trazendo uma linguagem mais pop” (ROSSO, 2017). Esse procedimento é coerente com o que ocorre na literatura de horror, cuja estrutura dupla parece paradoxal, em um primeiro momento, para depois se configurar como uma característica essencial a esse tipo de arte: “[...] obras de horror não podem ser interpretadas trabalhos de horror como completamente repulsivas ou completamente atrativas. [...]. O paradoxo aparente simplesmente não pode ser ignorado tratando o gênero como se não fosse envolvido em uma mistura curiosa de atração e repulsão”¹²⁶ (CARROLL, 1990, p. 161).

Quanto ao formato, “as *minisséries* reproduzem, em geral, obras escritas originalmente em livro, assumindo uma estrutura romanesca sequenciada. Elas conseguem [...] ‘desfazer a estrutura climática da novela, surgindo a noção de episódios semiautônomos [...]’” (MELO, 1988, p. 32, grifo no original). Esse tipo de organização narrativa também é chamado “teleológico” (MACHADO, 2003, p. 84), bastante comum não apenas nas minisséries, mas também em “teledramas, telenovelas e [...] alguns tipos de séries” (MACHADO, 2003, p. 84). No caso específico de *Vade retro*, portanto, a única diferença em relação aos conceitos aqui apresentados é que não se trata de uma adaptação televisiva de texto literário. Abel é casado com Lucy e com ela cria o filho Damian e a enteada Carrie; e Celeste mora com a mãe e é noiva de Davi, com quem pretende formar uma família. Segundo Lovecraft, essa configuração é necessária também na literatura gótica: “Uma história de fantasma [...] deve ter um cenário familiar na época moderna, para estar mais próxima da esfera da experiência do leitor. Além do mais, os fenômenos espectrais devem ser maléficos e não propícios; pois é o *medo* a emoção primária a ser suscitada” (LOVECRAFT, 1987, p. 100). Apesar de modificar a primeira característica que integra a afirmativa de Melo, a minissérie obedece totalmente ao segundo critério, que diz respeito à “faixa de audiência mais sofisticada”, afinal a alegoria é um discurso duplo, que requer mais habilidade do espectador para interpretar a história.

Intermedialidade e reconfiguração artística no contexto televisivo

Com base no conjunto de minisséries da rede Globo, produzido desde 1980 até hoje, verifica-se a predominância dos temas históricos (incluindo algumas biografias) e das adaptações de obras literárias (XAVIER, 2018). *Vade retro* contraria essa tendência, não apenas por privilegiar a retomada

¹²⁶ “[...] works of horror cannot be construed as either completely repelling or completely attractive. [...]. The apparent paradox cannot simply be ignored by treating the genre as if it were not involved in a curious admixture of attraction and repulsion.” Todas as traduções apresentadas aqui são de responsabilidade da autora deste artigo.

da estética gótica, mas também por fazer uso de diversas mídias para a elaboração da narrativa. De fato, Arlindo Machado menciona a multiplicidade, afirmando em um primeiro nível a intratextualidade e, em seguida, o hibridismo, em um sentido mais amplo, como demonstram os trechos abaixo:

[...] narrativas seriadas nunca ocorrem, na prática, de uma forma “pura”: elas todas se contaminam e se deixam assimilar umas pelas outras, em graus variados [...]. (MACHADO, 2003, p. 97, grifo no original)

[...] as obras realmente fundantes produzidas em nosso século não se encaixam facilmente nas rubricas velhas e canônicas e, quanto mais avançamos em direção do futuro, mais o hibridismo se mostra como a própria condição estrutural dos produtos culturais. (MACHADO, 2003, p. 67-68)

Enquanto a primeira citação ressalta a complexidade linguística e estrutural, associando-se ao público mais sofisticado das minisséries, o segundo trecho aponta para o distanciamento temporal, que, consequentemente, resulta em mudanças culturais significativas. Evidentemente, um novo contexto social exige alterações nos formatos das obras, sejam elas televisivas ou relativas a outro tipo de mídia. Sendo assim, podemos aproximar a afirmação de Arlindo Machado do que Robert Stam menciona, acerca da necessidade de atualização em qualquer processo de adaptação:

A adaptação, nesse sentido, é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos. Cada lente, ao revelar aspectos do texto fonte em questão, também revela algo sobre os discursos existentes no momento da reacentuação. (STAM, 2006, p. 48)

Coerente com as características do novo século, já mencionadas na primeira parte deste capítulo, na análise da obra de Pedro Vieira, a minissérie *Vade retro* usa a retomada do gótico para estabelecer seu diferencial. Dessa forma, a fim de aprofundar o maniqueísmo, representado no enredo e na escolha dos personagens principais, consolidam-se os elementos responsáveis pelo terror e pelo fantástico, a cada episódio da história. Baseando-se na ruptura provocada pelo estranhamento, a obra televisiva propõe uma realidade paralela, em que o impossível torna-se possível, superando qualquer obstáculo imposto pela lógica, uma vez que: “O elemento ‘espetaculoso’ é essencial à narração fantástica” (CALVINO, 2004, p. 6, grifo no original). De fato, o fantástico fez parte de *Vade retro*, mas apenas no primeiro momento, quando, em meio à vida pacata de Celeste, o estranho se instala, dando início a um processo de alternância entre razão e desrazão e provocando, gradativamente, a “relativização das fronteiras entre sanidade e loucura” (CARNEIRO, 2006, p. 10). Essa oscilação é exemplificada por Jackson, neste trecho: “O fantástico problematiza visão (é possível confiar no que o

olho está vendo?) e linguagem (é possível confiar na gravação, falando 'eu?')"¹²⁷ (JACKSON, 1981, p. 31, grifo no original).

As ideias dos autores citados no parágrafo anterior vão ao encontro do que Todorov menciona, no livro *Introdução à literatura fantástica*: “O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1982, p. 15-16). Entretanto, o fantástico tem uma vida breve e não é o que prevalece, na narrativa: “[...] o fantástico não dura mais que o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da ‘realidade’, tal como existe para a opinião corrente” (TODOROV, 1982, p. 24, grifo no original). Nesse instante, ocorre a passagem do fantástico para o maravilhoso. Na minissérie, os personagens incorporam o estranhamento e passam a vê-lo como parte do cotidiano. Dessa forma, sinuosamente, o enredo frequentemente transita “do verossímil ao inverossímil sem interrupção, sem questionamento” (RODRIGUES, 1988, p. 12-13).

Na minissérie *Vade retro*, o protagonista é o próprio diabo, característica que estabelece simultaneamente o fantástico e o novo gótico. Conforme postula Rossi: “O gótico chega, então, ao século XXI já transformado e adaptado à miríade dos novos padrões culturais, mas sem perder sua essência: a escuridão, a noite, o Mal, o terror e o horror, a psicologia do medo, a instauração de impasses na racionalidade da lógica” (ROSSI, 2008, p. 75). Nesse comentário, o autor menciona o terror, trazendo à tona um gênero que apresenta inúmeras coincidências em relação ao fantástico e ao gótico. A citação a seguir corrobora esse cruzamento:

Um evento estranho e inesperado desperta a mente, e mantém isso na continuidade; e onde a agência de seres invisíveis é introduzida, de "formas não vistas, poderosas e distantes de nós", nossa imaginação, enquanto se lança adiante, explora com êxtase o mundo novo que lhe é exposto, e se enaltece com a expansão de seus poderes. Paixão e fantasia cooperando elevam a alma a seu patamar mais alto; e a dor do terror é perdida em assombro"¹²⁸ (AIKIN; AIKIN, 2018, grifo no original)

No que diz respeito ao enredo, o suspense é essencial e se mantém durante o período caracterizado por uma confusão: “[...] uma tensão causada pela demora entre descoberta e confirmação”¹²⁹ (CARROLL, 1990, p. 102). Aliás, é também nesse percurso narrativo que o fantástico

¹²⁷ “The fantastic problematizes vision (is it possible to trust the seeing eye?) and language (is it possible to trust the recording, speaking ‘I?’)” O trecho faz referência aos filmes que gravam contatos de humanos com fantasmas, rituais de possessão, etc.

¹²⁸ “A strange and unexpected event awakens the mind, and keeps it on the stretch; and where the agency of invisible beings is introduced, of "forms unseen, and mightier far than we," our imagination, darting forth, explores with rapture the new world which is laid open to its view, and rejoices in the expansion of its powers. Passion and fancy cooperating elevate the soul to its highest pitch; and the pain of terror is lost in amazement.”

¹²⁹ “[...] a tension caused by the delay between discovery and confirmation.”

dá lugar ao maravilhoso, conforme mencionado anteriormente. Porém, em *Vade retro*, adota-se uma estrutura mais complexa, pois cada personagem relacionado à Celeste, a protagonista, descobre a identidade de Abel isoladamente e nesta ordem: a) Davi, o noivo; Leda, a mãe; o padre; e, por fim, Celeste. Depois da confirmação, há a confrontação, etapa em que, segundo Carroll: “Na maioria de casos, a humanidade emerge vitoriosa de sua confrontação com o monstro”¹³⁰¹³¹ (CARROLL, 1990, p. 103). Entre as 14 variações de enredo adequadas à literatura de horror e citadas por Carroll, constata-se que *Vade retro* utiliza a forma mais completa, que inclui “desagradável / descoberta / confirmação / confrontação”¹³² (CARROLL, 1990, p. 116). Pelo fato de cada personagem passar por um percurso distinto, a narrativa multiplica o suspense e o clímax, justificando a escolha do formato teleológico da minissérie, que privilegia episódios interdependentes. O enredo da minissérie também recorre aos clichês do terror, porque o público espera ver determinados elementos, afinal eles inserem a obra no gênero em questão e funcionam para dar coerência às partes do enredo, unificando-as, desde o “desagradável” até a “confrontação”. Por conta dessa necessidade, de apresentar várias das características típicas do terror, *Vade retro* usou cenas como estas, que, por sua vez, concretizam a afirmação de Jackson, reproduzida logo após as imagens:

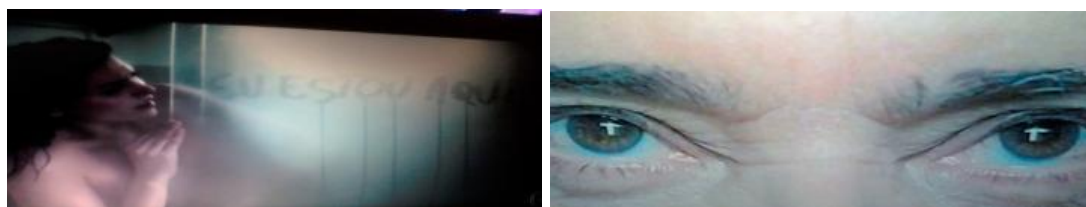


Figura 1: Mensagem escrita para Celeste, no vidro do box, e cruz refletida no olhar do homem que se apresenta como tio do filho de Abel e Celeste (VADE, 2017)¹³³.

A topografia do fantástico moderno sugestiona uma preocupação com problemas de visão e visibilidade e para isso estruturou uma imagem espectral ao redor: é notável quantas fantasias introduzem espelhos, óculos, reflexões, retratos, olhos - que veem coisas de modo míope ou distorcido, como se estivessem fora de foco - para efetuar uma transformação do familiar para aquilo que não é familiar.¹³⁴ (JACKSON, 1981, p. 43)

¹³⁰ Em *Vade retro*, Abel, o diabo, desempenha o papel de monstro. Essa condição não é apenas importante para a literatura de horror, como afirma Carroll, mas também é primordial para a inserção do fantástico na narrativa, afinal, o termo “monstro” é definido como: “Tudo que é contrário às leis da natureza” (MONSTRO, s. n.).

¹³¹ “In the majority of cases, humanity emerges victorious from its confrontation with the monster.”

¹³² “onset / discovery / confirmation / confrontation”.

¹³³ Todas as imagens que têm como fonte a minissérie televisiva são fotografias tiradas pela autora deste artigo.

¹³⁴ “The topography of the modern fantastic suggests a preoccupation with problems of vision and visibility, for it structured around spectral imagery: it is remarkable how many fantasies introduce mirrors, glasses, reflections,

De fato, na cena de celeste, a mensagem aparece escrita em um box **de vidro**. Na imagem do suposto irmão de Abel, destacam-se **os olhos** em *close-up* e a cruz **refletida** neles.

De modo a acentuar as características do terror, a minissérie também faz uso da intertextualidade, referindo-se a inúmeros filmes do gênero, como veremos mais adiante. Esse recurso cumpre várias funções, tais como: a) reforça o conceito de verossimilhança; b) faz uso da intermedialidade, que resulta no hibridismo preconizado por Arlindo Machado, o que, por consequência, serve para atualizar o formato da minissérie e para adaptar o produto às características que predominam nas artes, hoje em dia; e c) mantém a tipologia da literatura de horror.

A fim de aprofundar o uso de diversas mídias em *Vade retro*, constata-se que a minissérie faz uso desse cruzamento “no sentido mais restrito de **combinação de mídias**”, configurando um “processo de desgaste seguido por uma nova constituição” (RAJEWSKY, 2005, p. 51-52, grifo no original). A lista de mídias que auxiliam na construção narrativa da minissérie é bastante razoável: a) Abel trabalha ministrando palestras motivacionais, nas quais utiliza um telão que reproduz fotos e anúncios publicitários; b) a televisão aparece como um item que compõe uma sala, em um cenário que serve de alegoria para o inferno; c) também há uma alusão aos noticiários ao vivo da TV, já que, em algumas cenas, *Vade retro* faz uma breve alusão à cobertura jornalística extensa que se fez do episódio de 11 de setembro de 2001, em Nova Iorque; d) as minisséries televisivas americanas *Grimm*, de Stephen Carpenter, que teve 6 temporadas, de 2011 a 2017, e *American crime story: The people v. O. J. Simpson* (2016), de Ryan Murphy, Larry Karaszewski e Scott Alexander, serviram de base para duas cenas, respectivamente: quando a freira Ema finalmente “voga”, revelando ser discípula de Abel e quando Celeste, no julgamento, decide mudar o corte de cabelo, a exemplo do que fez a atriz Sarah Paulson, que representou a advogada Marcia Clark; e) as histórias em quadrinhos surgem na comparação que se faz entre Abel e o personagem *Hellboy*, de Mike Mignola; f) o *smartphone* não é usado apenas para ligações e mensagens, mas também para ativar aplicativos de tradução, exorcismo *on-line* e redes sociais; g) a pintura clássica, a exemplo de *Os sete pecados capitais* (1556-1557), de Pieter Brueghel, é recortada, colorida e usada como ilustração, em uma das palestras de Abel.

portraits, eyes – which see things myopically, or distortedly, as out of focus – to effect a transformation of the familiar into the unfamiliar.”



Figura 2: Quadro de Brueghel no telão, em uma palestra de Abel Zebul, e imagem de uma sala de TV
“no inferno” (VADE, 2017)

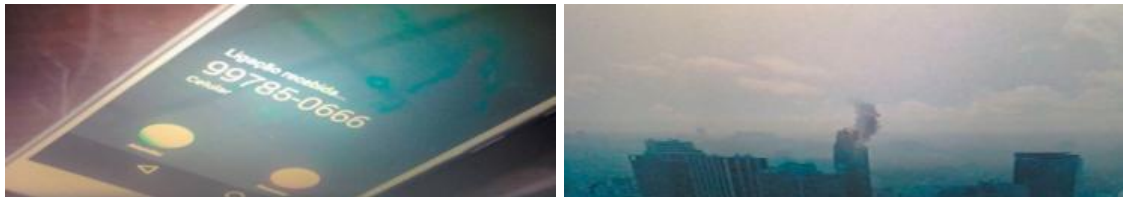


Figura 3: Telefone de Celeste, mostrando ligação recebida de Abel, e imagem do incêndio no escritório
de Abel, durante o confronto final (VADE, 2017)

Outra mídia que é essencial na história é a música, que excede a função de trilha sonora e passa a compor o próprio enredo. Uma trilha normal serve apenas de pano de fundo para as ações, podendo reforçá-las ou contradizê-las. Porém, no caso de *Vade retro*, o tema da música é importante, pois a letra ressalta elementos do enredo ou do cenário. Isso fica claro quando Abel passa o primeiro fim de semana com Celeste e decide levá-la para o rancho *Detalhes*, espaço que corresponde a ações fundamentais no desenrolar da trama. Porém, se o rancho remete à música famosa de Roberto Carlos (pelo nome), associa-se também ao ponto turístico conhecido como Castelo do Drácula, na Romênia (pela arquitetura). Por fim, a utilização mais surpreendente da música, e que serve para atualizar o formato das minisséries, é explicada pelo diretor: “A ideia das canções veio do Alexandre Machado, que é um gênio da comunicação, [...]. E ele pensou de a gente fazer essas canções, que contam a história do capítulo anterior, antes do começo, em coral, como se fosse uma *Carmina Burana*” (VASCONCELOS, 2017).

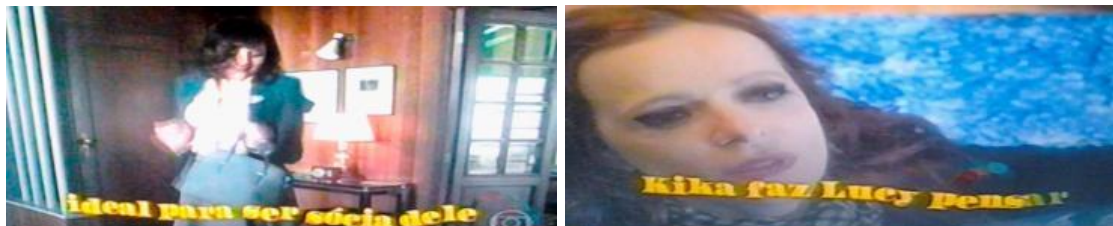


Figura 4: Cenas iniciais dos capítulos, que usam a música para resumir o episódio anterior (VADE, 2017)

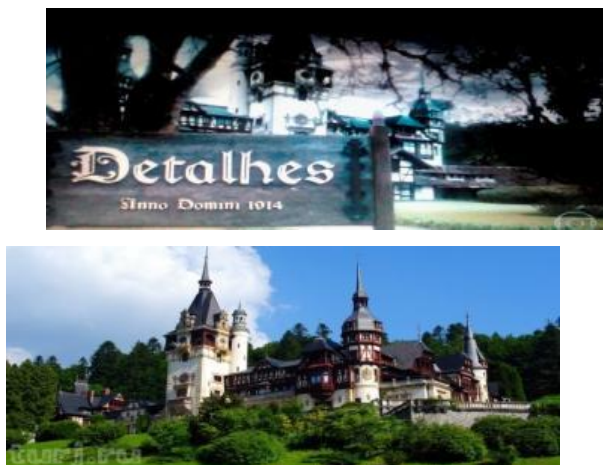


Figura 5: Rancho *Detalhes*, de Abel (VADE, 2017), e foto do Castelo do Drácula, ou Castelo de Peles, na cidade romena de Sinaia (EGORT, 2018)

O cinema aparece com ênfase, em outra categoria intermediática, a de “**referências intermediáticas**”, exemplificada por Irina Rajewsky como “evocação ou [...] imitação de certas técnicas cinematográficas” (RAJEWSKY, 2005, p. 52, grifo no original). No caso específico da minissérie em análise, trata-se de o produto televisivo criar cenas “como se” tivesse à disposição os instrumentos do cinema, ou seja, dos filmes que utiliza, na maioria dos episódios. Por essa razão, em *Vade retro*, a intermedialidade coincide com a intertextualidade, que Julia Kristeva define como “cruzamento de superfícies textuais” ou “diálogo de diversas escrituras” (KRISTEVA, 2005, p. 66). Conceito similar a esse é apresentado por Gérard Genette, que aprofunda esse recurso textual, subdividindo-o. A partir dessa classificação, o autor apresenta a citação e a alusão como formas distintas de intertextualidade. Para ele, a citação é a “forma mais explícita e mais literal” (GENETTE, 2005, p. 9), enquanto a alusão é justamente o oposto: “menos explícita e menos literal” (GENETTE, 2005, p. 9). Na parte das alusões, *Vade retro* homenageia grandes clássicos do cinema, tais como: *O nome da rosa* (1986), de Jean-Jaques Annaud; *Carrie* (1976), de Brian de Palma; *Nosferatu* (1922), de Friedrich Murnau; *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock; e *Uma linda mulher* (1990), de Garry Marshall. Do filme de 1922, os elementos usados na alusão são principalmente três: a sombra dos personagens, suas vestes e as hastes verticais que aparecem no portão e na escada (Fig. 6). Já em relação ao filme de Annaud, a minissérie aproveita o traje com capuz, a luminosidade em tom sépia e a semelhança facial dos personagens, ambos com barba grisalha (Fig. 7).



Figura 6: Abel, entrando em sua casa (VADE, 2017), e Nosferatu, de Murnau (<http://deadline.com>; acesso em: 28 abr. 2018)



Figura 7: Abel, implantando seu valioso rubi no corpo de Celeste (VADE, 2017), e Baskerville diante de um cadáver, em *O nome da rosa* (<http://artensinocleiderufino.wordpress.com>; acesso em: 28 abr. 2018)

Mantendo a predominância do gênero de terror, na lista dos filmes que exemplificam o processo da citação, aparecem: *Damian* (1976), de Richard Donner; *O exorcista* (1973), de William Friedkin; e *O chamado* (2002), de Gore Verbinski. Entretanto, um título também chama a atenção: *Perfume de mulher* (1992), de Martin Brest, justamente porque privilegia outro tipo de filme. Pelo fato de a citação ser mais evidente, há mais detalhes a serem representados, para aumentar a semelhança com o filme-base. Por essa razão, analisando-se a figura 8, constata-se a preocupação com o figurino, o

tipo físico dos atores, a maquiagem, o penteado, o semblante e a postura dos personagens em cena. Na figura 9, o figurino e a aparência física não são tão semelhantes, mas o elemento que caracteriza definitivamente a cena como uma citação é a posição do homem e da mulher durante a dança: ele abraçando-a por trás, ela com os braços entrelaçados e o ângulo da cena privilegiando a filmagem frontal.



Figura 8: A enteada e o filho de Abel: Carrie e Damian (VADE, 2017); a menina Samantha, de *O chamado*; e o garoto Damian, do filme de Donner (<https://www.tudointeressante.com.br>; acesso em: 28 abr. 2018)

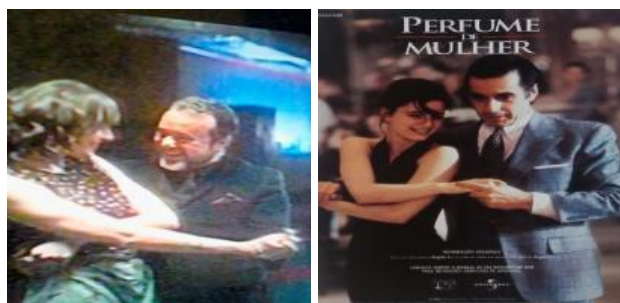


Figura 9: Dança de Abel e Celeste em *Vade retro* (VADE, 2017) e de Frank e Donna em *Perfume de mulher* (<https://produto.mercadolivre.com.br>; acesso em: 28 abr. 2018)

Além da alusão e da citação, outra forma de empréstimo pode ser verificada na carnavalização que se estabelece em *Vade retro*. Em um sentido geral, esse processo sugere uma oposição que subverte as normas da realidade. Na linguagem, por exemplo, a minissérie nos leva a eleger e aceitar o sentido figurado de algumas expressões usadas cotidianamente, para interpretar as falas dos personagens, afinal, no contexto em questão, não se trata de metáfora, como demonstra este exemplo: Celeste falava sobre Abel, quando o telefone toca. Era Abel. Então, antes de atender, ela diz: “Falando no diabo...” (VADE, 2017).

Nas palestras ministradas por Abel, ele desvenda os truques próprios da função conativa, bastante explorados nos anúncios publicitários: “Por que as famílias são felizes nos comerciais de

comida, e a sua não é? [...]. A negação da realidade é a nova realidade” (VADE, 2017). O raciocínio é simples: o produto tenta se vender, associando-se a uma ideia que responda ao maior desejo do público. Sendo assim, a propaganda não é **realista**. Pelo contrário, ela tenta oferecer aquilo que falta às pessoas e é essa promessa que normalmente alavanca a venda do produto. Na concepção de Bakhtin, a carnavalização transforma aquilo que “pode aterrorizar” em algo “inofensivo, alegre e luminoso” (BAKHTIN, 1999, p. 41). Apesar de o conceito bakhtiniano ter sido aplicado a um contexto específico, podemos estabelecer a correspondência de que, no sentido geral, a publicidade também transforma as coisas, tornando-as atraentes ao consumo. Em outra palestra, cujo tema é agressão e violência, Abel apresenta nova inversão ao que o senso comum estabelece: “E os hipopótamos, que mataram 4 mil pessoas no ano passado? Mais que os terroristas, que, num ano bom, mataram 2 ou 3 mil. E a gente faz o quê? Guerra contra os terroristas e campanha para salvar o hipopótamo” (VADE, 2017). A estratégia de Abel é usar um argumento “factual” (EMEDIATO, 2008, p. 171) e a estatística como reforço, ambos “fundados sobre o real” (EMEDIATO, 2008, p. 183). Evidentemente, o palestrante distorce os princípios éticos e, coerente com a carnavalização, chama a atenção para outras informações, verdadeiras, mas que apresentam o problema ao público sob nova perspectiva. Fazendo o oposto disso, Celeste, no julgamento do episódio final, dispensa a subversão e elege um método argumentativo mais comum, calcado na necessidade de provas que embasem o discurso, como fica claro nestes trechos:

Todas as notas de dinheiro vêm com a seguinte frase: “Deus seja louvado”. Uma nota vale como um documento legal, já que é assinada pelo Ministro da Fazenda. [...]. Ou seja, senhores: Toda nota é uma prova concreta da existência de Deus. (VADE, 2017)

Terceira lei de Newton: [...]. Para cada força existe uma força oposta e de mesma intensidade. Ou seja: Se Deus existe, existe uma força oposta a ele e essa força se chama Diabo. As leis da Física comprovam que o Diabo existe. (VADE, 2017)

Devido à necessidade de apresentar provas concretas para sustentar sua defesa, a personagem recorre à materialidade da nota de dinheiro e à cientificidade da Física. Entretanto, no primeiro exemplo há total ironia, pois, recusa-se a etérea autoridade da *Bíblia* e privilegia-se a do vil metal. Entretanto, a estratégia de Celeste, de usar uma argumentação mais voltada à realidade, não lhe dá tanta credibilidade, afinal basear-se em fatos já atestados não significa que eles não possam ser “objeto de controvérsia” (EMEDIATO, 2008, p. 173). Quanto ao segundo trecho, a protagonista funde dois tipos de argumentos: a) o da autoridade, ao citar uma lei de Newton; e b) o “dos inseparáveis”, segundo o qual “é inconcebível considerar A sem considerar também B” (EMEDIATO, 2008, p. 182). O recurso usado nesse exemplo unifica os argumentos de Celeste, porque para que a segunda fala seja válida é preciso que a primeira premissa também seja aceita.

Considerações finais

A encenação de um julgamento, no episódio final, revela-se um modo eficaz para condensar vários dos aspectos tratados neste estudo. Com essa escolha, a minissérie amplia a dualidade do novo gótico, bem como aumenta a etapa da confrontação entre o bem e o mal. Além disso, a narrativa acumula as linguagens da Ciência Jurídica e da Física em sua estrutura híbrida. Do mesmo modo, o maravilhoso volta a receber ênfase, pelo inusitado da alegação de Celeste: Ela não apenas sustenta que o confronto final com Abel e a morte dele no incêndio foram em legítima defesa, afinal não se trata de comprovar apenas sua inocência. Ela defende também que Abel era o próprio diabo.

Dessa forma, comprova-se não apenas que o julgamento serve para realçar vários aspectos da minissérie. Ele é usado também para desenvolver a complexidade que caracteriza esse gênero televisivo, principalmente pelo discurso, marcado pela ironia e pela complementaridade entre o sério e o cômico, aprofundando a dualidade do novo gótico. Entretanto, o maior mérito de *Vade retro* corresponde os avanços, que simultaneamente atualizam o formato das minisséries brasileiras e refletem a identidade cultural do novo século. São eles: a multiplicidade, que se faz a partir da conexão entre mídias e artes; e a retomada do gótico, representada pela tentação do diabo, pela fragilidade do humano e pelo conflito do bem contra o mal, que, no enredo, reencenam os problemas de medo, insegurança e alteridade do mundo real.

Referências

- AIKIN, J; AIKIN, A. L. Referência de fonte eletrônica. Pleasure derived from objects of terror, with Sir Bertrand, a fragment. Disponível em: <http://www.searchengine.org.uk>. Acesso em: 10 abr. 2018.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- CALVINO, I. Introdução. In: _____. (Org.). *Contos fantásticos do século XIX*. O fantástico visionário e o fantástico cotidiano. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 3-9.
- CARNEIRO, F. Viagem pelo fantástico. In: COSTA, F. M. da (Org.). *Os melhores contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 9-16.
- CARROLL, N. *The philosophy of horror or paradoxes of the heart*. New York; London: Routledge, 1990.
- EGORT. Referência de fonte eletrônica. Castelo do Drácula. Disponível em: <http://egort.comunidades.net>. Acesso em: 7 mai. 2018.
- EMEDIATO, W. *A fórmula do texto*. Redação, argumentação e leitura. São Paulo: Geração, 2008.

- GENETTE, G. *Palimpsestos*. A literatura de segunda mão. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- JACKSON, R. *Fantasy: the literature of subversion*. London: Methuen, 1981.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: SENAC, 2003.
- MELO, J. M. de. *As telenovelas da Globo: produção e exportação*. São Paulo: Summus, 1988.
- MONSTRO. In: HOLANDA, A. B. de. *Novo Aurélio século XXI*. Nova Fronteira, [s. l.: s.n.]. 1 CD-ROM.
- RAJEWSKY, I. O. Intermediality, intertextuality and remediation: a literary perspective on intermediality. *Intermedialités/Intermedialities*, Montreal, n. 6, p. 43-64, 2005.
- RODRIGUES, S. C. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.
- ROSSI, A. D. Manifestações e configurações do gótico nas literaturas inglesa e norte-americana: um panorama. *Ícone*, São Luís de Montes Belos, v. 2, p. 55-76, jul. 2008.
- ROSSO, F. Referência de fonte eletrônica. Abertura de 'Vade Retro' é inspirada em filmes clássicos de terror da década de 70. Disponível em: gshow.globo.com/series. Acesso em: 29 mai. 2017.
- STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva: 1982.
- VADE retro. Texto de Fernanda Young e Alexandre Machado. Direção de André Felipe Binder, Rodrigo Meirelles e Mauro Mendonça Filho. BRA: Rede Globo, 2017. Minissérie (11 capítulos); son.
- VASCONCELOS, R. Referência de fonte eletrônica. Mauro Mendonça Filho comenta estréia de 'Vade Retro': 'Diverte fazendo pensar'. Disponível em: gshow.globo.com/series. Acesso em: 29 mai. 2017.
- XAVIER, N. Referência de fonte eletrônica. Trilhas sonoras: séries e minisséries. Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br>. Acesso em: 24 mai. 2018.

FAROESTE CABOCLO E DOZE FLORES AMARELAS: DA ABSTRAÇÃO MUSICAL À CONCRETUDE IMAGÉTICA

Autor(a): Prof^a Dr^a Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE/FAE)

RESUMO: Esta análise tem como objetivo refletir sobre a relação da música com as artes imagéticas, especificamente o cinema e o teatro, com base nas seguintes obras: a música *Faroeste caboclo*, escrita por Renato Russo, na década de 1970, e lançada em 1987, pela Legião Urbana, no disco *Que país é este 1978/1987*; o filme *Faroeste caboclo* (BRA, 2013), com roteiro de Marcos Bernstein e Victor Atherino e dirigido por René Sampaio; e a ópera rock *Doze flores amarelas* (BRA, 2018), do grupo Titãs, sob direção de Hugo Possolo. Para a discussão de *Faroeste caboclo*, serão usados os postulados de Glauber Rocha e Zygmunt Bauman para demonstrar a função do resgate do faroeste no contexto atual, em que predominam os conflitos de identidades e territórios. No que diz respeito à ópera rock, serão debatidas as influências midiáticas e tecnológicas na produção cultural vigente, com base nos estudos de Irina Rajewsky e Paul Virilio.

Palavras-chave: Música. Intermedialidade. Faroeste. Ópera rock.

Introdução

As músicas que deram origem ao filme *Faroeste caboclo* e à ópera *Doze flores amarelas* são constituídas de som e letra. Enquanto a letra é verbal e fundada na materialidade do signo escrito, o som, no caso das músicas em análise neste trabalho, é abstrato. Isso significa que os instrumentos “emitem sons que não podemos relacionar a nenhum outro objeto do mundo a não ser ao próprio instrumento” (ANDRÉS, 2018). Dessa forma, esse tipo de sonoridade “não pode ser índice de algo” (ANDRÉS, 2018). Entretanto, conforme Antonio Jardim, o desafio da música é “fazer aparecer o concreto, numa conjuntura tão marcada pelas abstrações” (JARDIM, 2010, p. 173). De fato, essa interpretação é bastante pertinente, pois a concretude insinua-se já na constituição social da música, resultante de um contexto histórico e inserida nesse meio, como produto cultural. Jardim completa seu raciocínio mencionando que, na cultura ocidental, os processos abstratos podem ser considerados “tentativas de medir, identificar e representar a realidade” (JARDIM, 2010, p. 173).

Desse modo, embora a abstração musical já aponte para o concreto, é inegável que o conteúdo da letra, que se faz de modo narrativo contínuo, como no exemplo da composição de Renato Russo, ou fragmentado, como na maioria das letras dos Titãs, fornece a maioria das informações necessárias para a representação imagética. Isso ocorre, porque a “música letrada [...] adiciona um elemento figurativo junto à abstração do som” (ANDRÉS, 2018).

Nas artes visuais, especialmente no cinema e no teatro, que são as mídias utilizadas para a adaptação das músicas de Renato Russo e dos Titãs, respectivamente, a letra serve de ponto de partida

para a narrativa que será apresentada (na tela, ou no palco). Contudo, ainda assim, o texto escrito que compõe a música é lacunar, sem apresentar cenários totalmente detalhados. Para suprir essas ausências, os diretores das artes visuais, juntamente com a equipe de produção (do filme, ou da ópera rock), precisaram criar molduras para as ações e os personagens, de modo a completar o enredo apresentado pela letra da música e a caracterizar a adaptação como produtos visuais, cada uma filiada à sua própria arte (cinematográfica, ou teatral). A partir desta introdução, que focaliza o processo transmidiático, este trabalho objetiva analisar as escolhas do filme e da ópera rock para adaptar os elementos da música (som e letra), de modo a fazer a transição de contextos mais etéreos e abstratos para artes predominantemente imagéticas.

***Faroeste caboclo*: a versão fílmica da literatura musical de Renato Russo**

Uma das músicas mais longas do rock nacional virou filme. *Faroeste caboclo*, escrita por Renato Russo, na década de 1970, e lançada em 1987, pela Legião Urbana, no disco *Que país é este 1978/1987*, foi o ponto de partida para o roteiro do longa *Faroeste caboclo*. O filme brasileiro foi lançado em maio de 2013, com roteiro de Marcos Bernstein e Victor Atherino; direção de René Sampaio; e atuações de Fabrício Boliveira (João), Ísis Valverde (Maria Lúcia), Felipe Abib (Jeremias) e César Troncoso (Pablo).



Figura 1: "João e Maria Lúcia, "com a Winchester 22", e Jeremias, no filme *Faroeste caboclo*
Imagens disponíveis em: <http://g1.globo.com> e <https://vejasp.abril.com.br>; acesso em: 2 jun. 2017.

O desafio era adaptar para as telas a história da música de Renato Russo, conhecida pela sua extensão (são 160 versos cantados em nove minutos e três segundos de música), pela estrutura peculiar (apesar do tamanho, a música não tem refrão) e pelo enredo denso e trágico. Deu certo. Com cortes, inversões e acréscimos comuns a qualquer adaptação, o filme cria um clima de suspense que se mantém do início ao fim, mesmo com o desfecho trágico já anunciado pela letra da música. É certo que os fãs de Renato Russo e da Legião Urbana esperavam reconhecer, na tela, traços da música que conta a história de João de Santo Cristo e Maria Lúcia. Pois está quase tudo lá: o passado de criminalidade de

João e o desejo de vingança pela morte do pai; a plantação de maconha, em sociedade com Pablo; “a violência e o estupro” (LEGIÃO, 1987); “o senhor de alta classe com dinheiro na mão” (LEGIÃO, 1987); o amor por Maria Lúcia; e a rixa com Jeremias. A única ausência é a do boiadeiro, que “tinha uma passagem e ia perder a viagem/ Mas João foi lhe salvar” (LEGIÃO, 1987). Na música, o encontro dos dois é o que desencadeia a ida de Santo Cristo para Brasília, mas, no filme, houve motivos de sobra para o corte. O principal deles foi a condensação da história, que ficou com menos deslocamento e menos personagens, o que rendeu pontos no adensamento da trama.

No filme, pouca coisa não fazia parte da letra. Porém, o roteiro apresenta algumas modificações, todas adequadas e bastante pertinentes. O “senhor de alta classe”, no filme, corresponde ao senador, pai de Maria Lúcia, que oferece dinheiro a João, para tentar afastá-lo da filha. Além disso, no filme, João é surrado e violentado pela turma de Jeremias. Essas alterações são fundamentais, pois ampliam o triângulo amoroso entre João, Maria Lúcia e Jeremias, acirram a disputa entre os dois rivais e conferem mais unidade à história, porque fatos que, na música, apareciam isolados, no filme são relacionados aos personagens principais.

A ordem dos acontecimentos da história contada na música *Faroeste caboclo* também sofreu adaptações. No longa, Santo Cristo conhece Maria Lúcia logo no início, antes de começar a cultivar maconha, antes de sofrer violência sexual e também antes de se tornar um “bandido/ Destemido e temido no Distrito Federal” (LEGIÃO, 1987). A justificativa para isso é bastante plausível. Não só Maria Lúcia aparece, no filme, desde o início, mas também Jeremias. Ele sempre desejou a garota e controlava o tráfico da região. Com a chegada de João, ele perde a chance de conquistar a mulher que ama e perde poder e dinheiro, já que a droga oferecida por Pablo e Santo Cristo era de melhor qualidade. Aliás, esses dois motivos detonam todos os conflitos entre os personagens e ganharam como suporte uma espécie de **continuidade** dada pelos roteiristas à música de Renato Russo. Como música e cinema se opõem, no que se refere ao que é abstrato e concreto, o filme precisava preencher o espaço daquilo que não foi dito no texto. Na música, depois de um embate com o rival, João fica um tempo longe de casa e, quando volta, descobre Maria Lúcia casada com Jeremias e grávida. No filme, a ausência de Santo Cristo e até mesmo o casamento inusitado são explicados: João foi preso a mando de Jeremias, sofre violência constante na cadeia e, por isso, Maria Lúcia faz um acordo com Jeremias — o casamento em troca da segurança e da vida de João.

Passando agora para elementos extratextuais, o faroeste da década de 1970 (e que tem sido resgatado agora, no séc. XXI) está na música e também no filme e focaliza momentos decisivos, marcas da revolução da época, no país e em Brasília, principalmente, como as festas *punk* e a “Rockonha” (LEGIÃO, 1987). Revolução e liberdade dão o tom para a rebeldia, a corrupção, a

diferença de classes e a luta pelo poder, no tráfico. Aliás, essas características são próprias do faroeste, gênero baseado no *western* americano, pelos significados inerentes a esse tipo de filme: “conquista de poder e de território” e, segundo Glauber Rocha, também “transformação” e a representação da “marcha da civilização” (ROCHA, 2018). Pelos confrontos frequentes com a lei e pelo antagonismo, que sempre resulta em um duelo, tanto a música quanto o filme filiam-se a dois subgêneros do *western* americano: “*outlaw stories*” e “*empire stories*”¹³⁵ (SANTIAGO, 2018). No primeiro caso, pelo fato de o tráfico ser ilegal e, no segundo caso, porque Santo Cristo ameaça o poder hegemônico de Jeremias, no mundo das drogas. Segundo André Bazin:

[...] quanto mais a lei pretende garantir uma moral social que ignora os méritos individuais daqueles que fazem essa sociedade, mais ela é injusta. Para ser eficaz, a justiça deve ser aplicada por homens tão fortes e temerários quanto os criminosos. [...] há pouca diferença moral¹³⁶ entre aqueles que qualificamos de foras-da-lei e os que estão dentro dela. (BAZIN, 1985, p. 205)

A reedição da música de Renato Russo hoje, em forma de filme, adapta-se perfeitamente ao nosso contexto social, marcado pelo crescimento da violência e da criminalidade, que reforçam e refletem o individualismo e os duelos diários para resolver todo e qualquer tipo de conflito. Por isso, a história contada na música *Faroeste caboclo* serve de alegoria aos conflitos experimentados e redivivos, em plena era da globalização. Essa afirmação pode ser comparada ao que Zygmunt Bauman interpreta como um dos efeitos da globalização, fenômeno que “parece ter mais sucesso em aumentar o vigor da inimizade e da luta intercomunal do que em promover a coexistência pacífica das comunidades” (BAUMAN, 2001, p. 219). Desse modo, a ideia tradicional de “comunidade” foi afetada de modo irreversível: “Um impulso violento está sempre em ebulição sob a calma superfície da cooperação pacífica e amigável” (BAUMAN, 2001, p. 221). A consequência desse processo degenerativo e transformador das relações sociais dá espaço a comunidades “explosivas”, definidas pelo autor como aquelas que “precisam de violência para nascer e para continuar vivendo” (BAUMAN, 2001, p. 221). Em livro posterior, o mesmo autor faz referência ao “novo individualismo”, descrito por ele como “o desvanecimento dos vínculos humanos e o definhamento da solidariedade” (BAUMAN, 2008, p. 189).

Faroeste caboclo (2013) exacerba a disputa de classe e de cor que fazia parte dos versos de Renato Russo: “Não entendia como a vida funcionava / Discriminação por causa da sua classe e sua

¹³⁵ Esses subgêneros podem ser assim traduzidos para a língua portuguesa: “histórias fora-da-lei” e “histórias de império”.

¹³⁶ Ainda conforme Bazin: “Essa moral é a do mundo onde o bem e o mal social, em sua pureza e necessidade, existem como dois elementos simples e fundamentais” (BAZIN, 1985, p. 206).

cor” (LEGIÃO, 1987). Isso ocorre, pelas reações que a relação entre Maria Lúcia e João de Santo Cristo provoca em Jeremias e no senador (personagem de Marcos Paulo, pai de Maria Lúcia). Além disso, os duelos entre João e Jeremias são vários (em festas, encontros casuais, na “Rockonha” e no final da história). A violência das cenas que opõem João de Santo Cristo e Jeremias é espetacular. Inversamente, os cenários e o figurino são simples, justamente para não ofuscarem o tom do filme e os conflitos que ele apresenta. A escolha de contrabalançar as coisas é perfeita, sinal de que *Faroeste caboclo* é mais conteúdo do que ritmo; mais ideologia do que forma.

No que diz respeito aos grandes duelos do filme, o primeiro, realizado na “Rockonha”, impressiona pela artimanha de Jeremias, pelo suspense e pela grandiosidade das cenas. Jeremias faz João saber do evento e o rival resolve aparecer. Chegando lá, Santo Cristo atrai Jeremias para a mata e o surpreende com um grupo armado, comandado por Pablo. Mas a maior surpresa estava por vir: Jeremias também mostra que veio armado e chama seu bando, liderado por seu amigo, um policial corrupto (personagem de Antônio Calloni). Com os dois inimigos frente a frente, o faroeste (um épico urbano) se concretiza.



Figura 2: Facções rivais do filme *Faroeste caboclo*, sob as lideranças de Pablo (esq.) e de Jeremias (dir.)
Imagens disponíveis em: <http://criticos.com.br> e <https://guia.folha.uol.com.br>; acesso em: 2 jun. 2017.

No duelo final, o que impressiona é a atitude desmedida dos personagens: João marca o encontro, escrevendo o endereço na mesinha da sala de Jeremias, com a cocaína que roubou do rival; Maria Lúcia vai até lá, levando a Winchester 22, para tentar impedir o pior; e Jeremias atira não só no inimigo, mas também em sua mulher, grávida.



Figura 3: Cena do duelo final, no filme *Faroeste caboclo*
Imagem disponível em: <http://culturapoprigor.com.br>; acesso em: 2 jun. 2017.

No filme, o final trágico e sangrento faz jus à história da música, mas sem a plateia imaginada por Renato Russo: “Sentindo o sangue na garganta,/ João olhou pras bandeirinhas e pro povo a aplaudir/ E olhou pro sorveteiro e pras câmeras e / A gente da TV que filmava tudo ali” (LEGIÃO, 1987). No duelo do filme, os espectadores são o próprio público, que se impressiona com a ação violenta, com as mortes e com os motivos da tragédia. O espetáculo da letra da música: “— Se a viacrucis virou circo, estou aqui” (LEGIÃO, 1987) realizou-se outra forma, nas salas de cinema, quando a música de Renato Russo de abstrata se fez concreta.

O rock hereditário dos Titãs na ópera *Doze flores amarelas*

Os Titãs fizeram a estreia nacional da ópera rock *Doze flores amarelas* no Festival de Teatro de Curitiba (edição de 2018), com 25 novas músicas. Algumas canções têm a colaboração de Hugo Possolo, Beto Lee, Mario Fabre e Jaques Morelenbaum. Com argumento de Branco Mello, Sergio Britto, Tony Bellotto, Hugo Possolo e Marcelo Rubens Paiva, o show foi dirigido por Possolo, em colaboração com Otavio Juliano.

O formato da ópera é naturalmente híbrido e, por isso, é bastante adequado à multiplicidade que caracteriza a sociedade atual. O múltiplo nos define de forma tão intensa hoje, que Italo Calvino, ao escrever sobre o novo milênio, afirmou:

Alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis mais se distancia daquele *unicum* que é o *self* de quem escreve, a sinceridade interior. A descoberta de sua própria verdade. Ao contrário, respondo, quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinação de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. (CALVINO, 1998, p. 138, grifo no original)

Conforme Irina Rajewsky, a ópera tem a intermedialidade como um componente inerente ao seu formato, já que “como gênero *único* demonstra que a combinação de diferentes formas midiáticas de articulação pode levar à formação de gêneros de arte ou de mídias novos e independentes, em que a estrutura plurimídia do gênero se torna a sua especificidade” (RAJEWSKY, 2005, p. 53, grifo no original). Evidentemente, na releitura dos Titãs e de outras bandas de renome mundial, inclusive *The Who* e *Pink Floyd*, a inserção do rock em um modelo originalmente clássico representa um elemento a mais na evolução da ópera. O formato, plural em sua origem, passa a contar com um novo componente, que o atualiza pela contraposição e pela ruptura. Aliás, esse sempre foi o papel do rock. Além disso, para representar a sociedade contemporânea *Doze flores amarelas* opta por outros acréscimos de peso: a tecnologia das redes sociais, do vídeo e a arte da grafiteagem.



Figura 4: Cena que destaca a grafiteagem, na ópera rock dos Titãs¹³⁷. (TITÃS, 2018)

Essa junção torna o espetáculo mais verossímil, porque a representação é pautada nas características de nosso cotidiano. Potencializando a multiplicidade, todos os elementos se entrecortam e se complementam, mesmo surgindo a partir de uma fragmentação aparente. Isso vai ao encontro do que Paul Virilio menciona neste trecho: “[...] em matéria de temporalidade, o tempo não é mais inteiro, mas indefinidamente fracionado em quantos instantes, instantaneidades, quanto permitem as técnicas de comunicação e de telecomunicação” (VIRILIO, 1999, p. 57). A mesma posição também aparece na obra de Calvino, autor que definiu o século XXI como a “época em que outros *media* triunfam, dotados de uma velocidade espantosa e de um raio de ação extremamente extenso, arriscando reduzir toda a comunicação a uma crosta uniforme e homogênea” (CALVINO, 1998, p. 58, grifo no original).

Na ópera rock dos Titãs, a tecnologia surge nas interfaces criadas para os personagens, a fim de simular a comunicação virtual das redes sociais. Aliado a isso, a arte do vídeo ganha importância, pois,

¹³⁷ Todas as fotos da ópera rock dos Titãs usadas neste trabalho foram tiradas pela autora do artigo.

na tela de fundo, o espectador pode ver como os protagonistas interagem, de modo a completar o sentido da ação encenada no palco e também narrada pelas músicas.

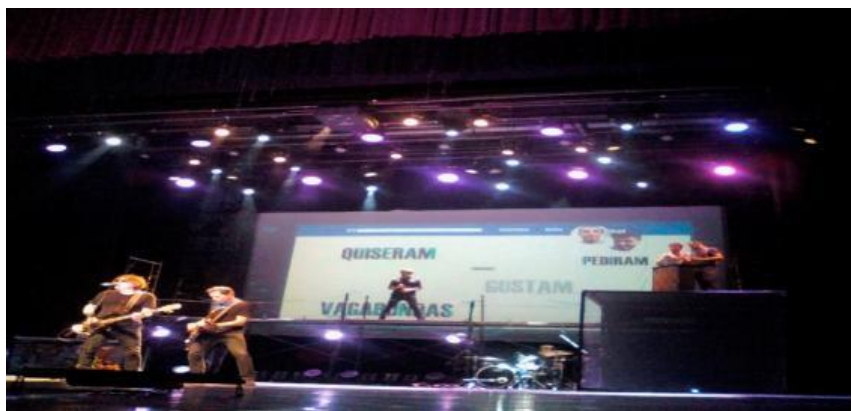


Figura 5: Trecho da ópera rock dos Titãs que mostra a influência das redes sociais, ao fundo. (TITÃS, 2018)

Outras duas funções do vídeo dizem respeito ao movimento e à inovação. Seguindo a tendência teatral vigente, a peça usa as projeções para compor o cenário e isso ocorre com imagens fixas e às vezes com breves clipes, em um recurso que duplica e dinamiza a ação. Desse modo, diversas mídias e artes concorrem e promovem novas atualizações nos formatos da ópera e da ópera rock, simultaneamente:

[...] em grande parte da arte contemporânea, os recursos tecnológicos propiciam uma investigação criativa, tanto dos meios quanto dos processos, auxiliando a desenvolver visões mais adequadas ao mundo pós-moderno, uma vez que libertam os artistas do atrelamento a modelos e conceitos preexistentes. [...] tal liberdade, inclusive, pode viabilizar interessantes trocas sógnicas entre arte e tecnologia. (GUIMARÃES, 2007, p. 39)

Passando, agora, do aspecto técnico ao temático, o espetáculo explora dois assuntos da atualidade: a influência negativa da tecnologia e a violência contra a mulher. Nas primeiras linhas da *Sinopse* do show, é feita esta apresentação: “A inédita ópera rock dos Titãs [...] conta a história de três Marias. Estudantes da faculdade, querendo diversão, consultam o aplicativo Facilitador para saber a melhor maneira para curtir uma festa” (TITÃS, 2018). A narração de Rita Lee e a música *Me estuprem*, apresentada no final do primeiro ato, são o ponto alto do tema relacionado à mulher. A canção, em tom de ironia, é uma resposta à postura crítica e depreciativa em relação às mulheres, infelizmente difundida pelo senso comum. A escolha de Rita Lee para narrar a história também serve de resposta àqueles que subestimam a força da mulher, afinal ela já se consolidou como uma das vozes mais representativas do rock nacional.

KOBS, Verônica Daniel. *Faroeste caboclo e Doze flores amarelas: da abstração musical à concretude imagética*, 2018, p. 638-649.

No segundo ato, surge uma associação bastante pertinente entre tecnologia e religião, afinal, conforme informação da *Sinopse*, a ideia é lutar contra a submissão “das convenções sociais” e das “sugestões de oráculos, cibernéticos ou não” (TITÃS, 2018). Com esse intuito, Branco Mello aparece no palco, vestindo uma túnica branca de cetim, com a imagem do Espírito Santo bordada em lantejoulas, e cantando *O bom pastor* (mais um título irônico), o que acentua ainda mais a crítica à hipocrisia, no melhor estilo da banda. Nessa hora, é impossível que os fãs não se lembrem de *Igreja*, um dos corrosivos sucessos do grupo, nos anos 1980.

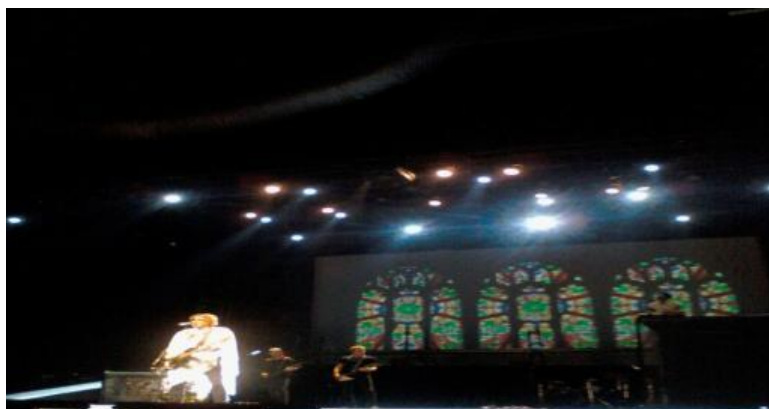


Figura 6: Branco Mello cantando *O bom pastor*, na ópera rock dos Titãs (TITÃS, 2018)

Porém, é evidente que o show, como a primeira ópera rock brasileira, apresenta problemas. Os episódios da festa e do estupro, que estão interligados, assim como o da violência sofrida pelo garoto skatista carecem de dramaticidade. A ópera tem grande parentesco com as encenações teatrais, razão pela qual precisa apresentar ações bem definidas. Nas cenas citadas acima, a qualidade está apenas no solo de bateria que metaforiza o estupro e realça o lado roqueiro da representação. Também no figurino os personagens dos garotos não convencem, sobretudo o skatista, que entra em cena arrumadinho demais, com camisa de botão, manga longa e por dentro da calça. Ou seja: o figurino escolhido não reflete adequadamente o perfil do personagem.

No quesito sonoro, quando os Titãs cantam, a música é perfeita. Entretanto, quando as Marias assumem os vocais, o som dos instrumentos domina completamente, ofuscando não apenas a voz das personagens, mas também o sentido das músicas, que deveriam ser bem ouvidas, pois ajudam a construir a história. Por fim, há o problema da ausência de um grande grupo de pessoas no palco. Uma boa ópera rock precisa dessa densidade na dança, com movimentos coreografados, sincronizados e realizados em bloco. Claro que há tentativas de coreografias, mas todas elas são tímidas e incipientes, nas quais a sincronia é diluída no pequeno grupo, formado no máximo por três personagens. Obviamente, nenhum dos Titãs tem a obrigação de ensaiar e repetir passos perfeitos. Esse efeito **chapa**

branca não seria condizente com a identidade da banda. Por isso mesmo, o número de figurantes e dançarinos no palco deveria ser maior. Nesse aspecto, convém comparar o espetáculo *Doze flores amarelas* a *American idiot*, ópera rock de grande sucesso do *Green Day*. As duas peças têm muito em comum: a predominância do preto e do cinza; o cenário com estrutura aramada e patamar superior; o uso de outras mídias; e o figurino despojado. Entretanto, a principal diferença é que *American idiot* conta com dezenas de dançarinos. O *Green Day* sobe ao palco com um verdadeiro corpo de baile, o que dinamiza a ação, ressalta a sincronia dos movimentos e dá total liberdade aos integrantes da banda, que não precisam seguir a coreografia, mas que interagem com movimentos não excessivamente ensaiados e que mantêm o estilo da banda.

Como se vê, a lista de influências da ópera rock dos Titãs começou em grande estilo (*American idiot* é simplesmente imperdível!). O fato da autoinfluência, conforme já mencionamos aqui, também é um item de peso. Aliás, nesse quesito, não é apenas o clássico *Igreja* que ressoa no espetáculo. Outro antigo sucesso, *Disneylândia*, com certeza é lembrado pelos fãs na letra de *Disney drugs*. Pode-se perceber, em *Doze flores amarelas*, até mesmo uma marca registrada da banda: os violentos antagonismos sonoros, com oscilações que vão do som suave ao rock pauleira, como ocorre na antológica *Desordem* e na intensa *Vamos ao trabalho* (de 2001 e, portanto, o sucesso mais recente entre todos os que foram citados aqui). Ainda no que diz respeito à autoinfluência, o lado **descuidado** e visceral da ópera rock dos Titãs remete os fãs ao clipe da lendária *Cabeça dinossauro*, numa performance instintiva do grupo e plenamente alinhada à ruptura da estética *trash*.

Outras duas influências que percebi são externas, ou seja, não se associam à discografia dos Titãs. Porém, elas têm uma conexão temporal com a produção da banda, por terem predominado no fim dos anos 1970 e no início da década de 1980. A primeira diz respeito ao uso das cores, durante o espetáculo, gerando contrastes vibrantes com o preto e o cinza, a exemplo a mistura chamativa de tons que caracterizou a arte *pop* da Andy Warhol. A segunda influência é sonora e ficou bem clara na música-jogral *Ele morreu*, com vozes masculinas e femininas, bem ao estilo do divertido sucesso *A última ficha*, da banda Blitz.

Sem dúvida nenhuma, *Doze flores amarelas* é um espetáculo múltiplo nos mais diversos aspectos. A primeira ópera rock nacional associa temas, artes, mídias, influências, erros, acertos e os Titãs de ontem, hoje e sempre.

Considerações finais

Ao longo desta breve comparação entre as adaptações imagéticas das peças musicais de Renato Russo e dos Titãs, consolidaram-se algumas semelhanças que nos auxiliam a

compreender a retomada de produtos culturais icônicos do rock nacional da década de 1980. A intermedialidade é o primeiro ponto em comum, o qual, por sua vez, consolida a multiplicidade e as hibridações, consequências naturais da globalização e da “modernidade líquida” caracterizada por Bauman (2001).

No que se refere não mais à forma, mais ao conteúdo, é salutar registrar que, em ambas as adaptações, a alteridade e as relações interpessoais são as grandes questões. Em pleno século XXI, o duelo do *western* norte-americano é reencenado no filme *Faroeste caboclo*, para metaforizar o “novo individualismo” (Cf. BAUMAN, 2008) e a disputa pelo poder. Em outro contexto, mais atual, porque discute a má influência da tecnologia nas relações transitórias e fluidas da sociedade digital contemporânea, *Doze flores amarelas* faz uso do formato híbrido e contestatório da ópera rock para colocar em discussão questões polêmicas e muito controvertidas, envolvendo gênero, liberdade, desejo de emancipação e poder.

Referências

- ANDRÉS, P. Referência de fonte eletrônica. O abstrato e o figurativo na música. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/pauloandres54/o-abstrato-e-o-figurativo-na-msica>. Acesso em: 5 out. 2018.
- BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- _____. *Medo líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- GUIMARÃES, D. A. D. *Comunicação tecnoestética nas mídias audiovisuais*. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- JARDIM, A. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.
- LEGIÃO urbana. *Que país é este 1978/1987*. 1 CD, 1987.
- RAJEWSKY, I. O. Intermediality, intertextuality and remediation: a literary perspective on intermediality. *Intermedialités/Intermedialities*, Montreal, n. 6, p. 43-64, 2005.
- ROCHA, G. Referência de fonte eletrônica. Uma estética da fome. Disponível em: <http://memoriasdosubdesenvolvimento.blogspot.com.br/2007/06/esttica-da-fome-manifesto-de-glauber.html>. Acesso em: 25 fev. 2018.
- SANTIAGO, L. Referência de fonte eletrônica. O western no cinema: Conceito e introdução. Disponível em: <http://www.planocritico.com/entenda-melhor-o-western-no-cinema-conceito-e-introducao/>. Acesso em: 16 jun. 2018.
- TITÃS. *Doze flores amarelas*. [Programa do espetáculo]. Curitiba, 2018.
- KOBS, Verônica Daniel. *Faroeste caboclo e Doze flores amarelas: da abstração musical à concretude imagética*, 2018, p. 638-649.

VIRILIO, P. O resto do tempo. *FAMECOS*, Porto Alegre, n. 10, p. 57-61, jun. 1999.

KOBS, Verônica Daniel. *Faroeste caboclo e Doze flores amarelas: da abstração musical à concretude imagética*, 2018, p. 638-649.

VIAJANDO COM CHARLEY E UM DIÁRIO RUSSO: CARACTERÍSTICAS DO CONTRATO COM O LEITOR EM NARRATIVAS DE VIAGEM CONTEMPORÂNEAS

Autora: Zípora Dias Vieira (UNIANDRADE)

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

RESUMO: A busca por um “outro lugar” pode ser satisfeita pelo leitor na leitura de um gênero híbrido bastante popular, o relato de viagem. Pertencente ao campo da escrita de si, o gênero sofre transformações ao longo dos séculos, mudanças que resultaram no que conhecemos hoje como Relato de Viagem Contemporâneo. Esse gênero, sendo autobiográfico, exige um contrato de leitura pautado na identidade entre autor, narrador e protagonista. Apesar de aparente intransigência, tal contrato traz em seu bojo o pacto referencial, que se propõe a pontuar simultaneamente informações verificáveis de uma realidade externa e a delimitação do campo real visado, conforme nos aponta Lejuene. Encontramos diferentes formas de estabelecer esse contrato nos relatos de viagem, que resultam, certamente, em possibilidades de abrandamento do compromisso de veracidade da obra. Steinbeck, em dois relatos de viagem, *Um Diário Russo* e *Viajando com Charley*, desenvolve contratos díspares no mesmo gênero literário. Seguindo estratégias diferentes, o autor constrói em uma obra um contrato mais objetivo, que aponta para a influência de uma escrita jornalística, e desenvolve em outra um contrato mais ambíguo, que evidencia um relato de alto viés poético. Reconhecer essas estratégias é de fundamental importância para entendermos as demarcações do gênero em questão.

Palavra-chave: Relato de Viagem, Relato de Viagem Contemporâneo, Steinbeck, Texto Biográfico.

Introdução

A literatura, de diferentes formas, capta uma necessidade humana, talvez tão forte como a de criar raízes, a de estar em outro lugar. As aventuras dos viajantes povoam há muito tempo o imaginário dos leitores, que, em sua maioria, só podem encontrar o “outro lugar” por meio da literatura.

Essa necessidade do leitor também pode ser satisfeita na leitura de um gênero híbrido, o relato de viagem, gênero bastante conhecido desde o século XV até a contemporaneidade, que busca relatar as novidades de um mundo imenso ou mesmo de regiões não tão longínquas, mas igualmente interessantes, experimentadas por viajantes que resolvem compartilhar com seus leitores o que vivenciaram.

Os relatos de viagem pertencem ao grupo da escrita de si, e estão também envoltos nas discussões relativas a essa modalidade de escrita. Questões relacionadas à fidedignidade da obra, ao espaço para a ficcionalização e à objetividade e subjetividade presentes no gênero precisam de uma discussão mais aprofundada. Este trabalho intenta analisar diferentes contratos estabelecidos pelo mesmo autor em dois relatos de viagem: *Um diário russo* e *Viajando com Charley*. Reconhecer as estratégias é importante para uma interpretação adequada do gênero em questão, considerando a importância central das orientações de leitura deixadas pelo autor nos contratos estabelecidos nas obras.

A narrativa de viagem

O livro da maravilhas, de Marco Polo, *Viagens na minha terra*, de Almeida Garret e *Viagens e aventuras no Brasil*, de Hans Staden, são exemplos de um gênero literário/jornalístico/histórico há muito tempo conhecido e praticado. Para Schemes, esse gênero tem caráter híbrido, em que se podem “encontrar, por exemplo, tanto relatos oficiais e científicos permeados pela ‘escrita de si’, quanto diários (uma forma de ‘escrita de si’) firmados em discurso científico” (SCHEMES, 2015, p.7). Além de prestar contas tanto à história quanto à literatura, o relato de viagem também encontra espaço no jornalismo, espaço especialmente consolidado com os relatos de viagem contemporâneos, que trazem interpretações individuais sobre fenômenos atuais em localidades diversas.

Um ponto de debate destes gênero é a questão da ficção presente em relatos de viagem, que deveriam, de acordo com o pensamento do leitor tradicional, prezar acima de tudo pela fidedignidade aos fatos que, conforme assegura o autor, foram vivenciados por ele. Afinal, é justo para com o leitor que o autor do relato de viagem ficcionalize sua viagem, alterando fatos, inventando personagens ou fabulando experiências? É comum em leitores de relato de viagem contemporâneo a postura de “farejador” (LEJEUNE, 2015), procurando os indícios de quebra de contrato. De fato, ele pode eventualmente encontrar quebras no contrato estabelecido pelo autor (o que representaria verdadeiramente uma tentativa de engodo), mas também pode ser vítima de suas próprias falhas de leitura, ao não perceber características importantes estabelecidas pelo autor no contrato.

Hibridização da escrita

O relato de viagem tem como qualidade fundamental seu caráter híbrido. A narrativa em si, o conjunto de fatos ocorridos e relatados pelo autor é o material indispensável do gênero. Portanto, ainda que as intromissões autobiográficas e reflexivas sejam abundantes, o cerne do texto é a narrativa do ocorrido na viagem. Somada e entrelaçada a ela, também de importância singular, sobretudo no Relato de Viagem Tradicional, a descrição dos cenários, principalmente, ambientes, objetos e pessoas. Inserido nesses elementos está o comentário, recurso bastante utilizado nos relatos de viagem contemporâneos.

Genette, ao tratar de narrativa e discurso, observa que o discurso (que, podemos dizer, é representado materialmente por comentários ao longo do texto), na prosa, representa-se “de tudo que é eloquência, reflexão moral e filosófica, exposição científica ou paracientífica, ensaio, correspondência, diário íntimo, etc.” (GENETTE, p. 268). O autor afirma que há sempre uma proporção de discurso na narrativa, e vice-versa. O discurso, também presente no relato de viagem tradicional, se apresenta ao

leitor no relato de viagem contemporâneo geralmente numa série de digressões, que costumam ocupar várias partes dos capítulos.

Seguindo os conceitos de Weinrich (1968) retomados por Silva, “a *história* é a narração dos fatos, enquanto o *comentário* é a emissão de opiniões, juízos que quase sempre avaliam o que foi contado” (SILVA, 2014, s/p. – destaque do autor). A escrita do comentário implica em um certo distanciamento temporal do fato narrado, uma vez que no decorrer da experiência dificilmente o que a vivenciou tem noção mais profunda do seu significado, é apenas se distanciando que o sentido da experiência poderá ser desenvolvido pelo comentário, “tendo em vista que é necessário olhar para o tempo distendido atrás de si para ter a condição de refletir sobre ele” (s/p.). Essa característica coloca a ancoragem na memória como característica da escrita do relato de viagem, não apenas no que diz respeito ao relato dos fatos, mas também às constantes digressões relacionadas a eles.

O pacto autobiográfico

Lejeune, em seus estudos sobre escritas de si, desenvolve o conceito de “pacto autobiográfico”, que seria um contrato entre autor e leitor, contrato que se apresenta no decorrer do texto e mesmo nos elementos pré-textuais. Dessa maneira, o autor, orienta o leitor sobre a postura ideal na recepção do texto. Sendo o caráter do relato de viagem também autobiográfico, podemos encontrar nesse gênero o pacto autobiográfico em que “o narrador assume compromissos, junto ao leitor, comportando-se como se fosse o autor, de tal forma que o leitor não tenha nenhuma dúvida quanto ao fato de que o ‘eu’ remete ao nome escrito na capa do livro.” (LEJEUNE, 2014, p.32).

Os compromissos estabelecidos por esse contrato estão relacionados aos “princípios de veracidade e de identidade entre Autor, Narrador e Personagem-protagonista” (FAEDRICH, 2015, p. 46). Dessa maneira, o leitor no contrato com qualquer texto autobiográfico está ciente de que o conteúdo deste se diferencia de um romance, em que o autor é regido pelo “princípio da invenção e da não-identidade” (p.47). O leitor de um relato de viagem geralmente está ciente do contrato a que se submete, ele costuma ler a narrativa como a verdade do autor, o que orienta sua leitura de uma maneira diferente daquela que teria se estivesse lendo um romance.

Utilizando conceitos de Lejeune, podemos dizer que uma diferença importante entre esses dois tipos de leitura (e de contrato) é que quando o leitor lê um romance o que ele precisa (e quer) é encontrar elementos que indiquem uma verossimilhança na narrativa. Entretanto, quando o leitor tem em mãos um relato de viagem, ou uma biografia, ou autobiografia, o que ele precisa encontrar é a “semelhança com o verdadeiro” (LEJEUNE, 2015, p.43), o que pode ser traduzido como uma referência a uma realidade vivida pelo autor.

O pacto autobiográfico geralmente também traz em suas cláusulas o “pacto referencial”. Ao estabelecer o pacto referencial, que pode se apresentar de maneiras distintas, o autor da obra inclui “o campo real visado” e “a modalidade e o grau de semelhança” (LEJEUNE, 2014, p. 43) com a realidade, tudo isso com o objetivo de orientar o leitor na sua leitura. O pacto de referência, assim, coloca suavidade na rigidez do contrato autobiográfico. Embora o autor da obra tenha a intenção de retratar uma situação real, de alguma maneira ele trabalha no sentido de limitar e demarcar essa verdade, ele almeja revelar aquela verdade que leva em conta as falhas de memória do autor, seus erros e enganos. Certamente, ao tomar ciência dos limites referenciais a postura do leitor se adequa às perspectivas estabelecidas pelo autor. Portanto, o pacto autobiográfico estabelece esse contrato entre autor e leitor e orienta a leitura deste. Porém, ao tratarmos especificamente de relato de viagem podemos encontrar exemplos de contrato singulares.

Um diário russo

A obra *Um diário russo* foi publicada em 1948 e consiste no relato de Steinbeck sobre a viagem a Rússia que fizera no ano anterior, em companhia de Robert Capa, o então conhecido fotógrafo de guerra, que recheia o relato com fotos dos lugares por onde a dupla passou. Em pleno início da Guerra Fria o interesse pela Rússia era crescente, bem como a presença dessa nação nos noticiários estadunidenses.

É neste contexto que Steinbeck e Capa decidem se aventurar em uma viagem de 40 dias pela União Soviética, seguindo um roteiro pré-determinado por Moscou e buscando, nas palavras de Steinbeck “*um* dos relatos sobre a Rússia” (STEINBECK, p.21, grifo do autor), um relato no qual sobressairiam retratos do povo russo e dos seus costumes, sem colocar em pauta o viés político ou o ideológico.

Nessa época, Steinbeck já era um escritor conhecido e bastante popular nos Estados Unidos. Por 20 anos escreveu romances sobre pessoas comuns alcançando sucesso e fama, tendo inclusive algumas de suas obras adaptadas para o cinema. O olhar para o homem comum não deixa de ser o foco principal de Steinbeck em *Um diário russo*, agora entretanto o autor usaria uma lente diferente da do romancista, uma lente mais jornalística.

Em uma década de belicismo acentuado, a pena de Steinbeck foi usada em prol do jornalismo de guerra e, para Shillinglaw (2010), sob muitos aspectos, *Um diário russo* seria a última empreitada do autor nessa prática de escrita.

O livro, como boa parte da obra de Steinbeck teve uma recepção dúbia: “Alguns críticos achavam que o texto banalizava um assunto sério, ou pouco acrescentava ao conhecimento da Rússia

por parte dos leitores” (SHILLINGLAW, p.316). Outros críticos consideraram a obra como satisfatória, entendendo o objetivo do relato de retratar o russo comum. É nesse sentido que Steinbeck trabalha, colocando nos nove capítulos de seu livro o povo russo como elemento principal.

O contrato estabelecido em *Um diário russo*

É no primeiro capítulo da obra de Steinbeck que o autor vai firmar o contrato com o leitor. O pacto autobiográfico é estabelecido pelo autor e vai sendo reforçado ao longo da narrativa. Logo na primeira página, lemos o relato de Steinbeck sobre o que antecederia a viagem:

No final de março, eu (...) estava no bar do Hotel Bedford na rua 40 Leste. (...) Foi bem nesse instante que Robert Capa entrou no bar com uma aparência desconsolada (...). Capa e eu estávamos deprimidos, não tanto pelas notícias, mas pela forma como eram manipuladas. As notícias deixaram de ser novidades, pelo menos as que interessam a todo mundo. Em vez disso, tornaram-se um assunto de especialistas. Sentado a uma mesa em Washington ou Nova York, um fulano lê os telegramas e os arranja de maneira que se adaptem ao esquema de seu modo de pensar ou de sua coluna. Hoje, muito do que lemos como notícia está bem longe de ser isso, não passando da opinião de meia dúzia de especialistas quanto ao significado daquela notícia (...). Todos os dias os jornais publicam milhares de palavras a respeito da Rússia. O que Stálin estava pensando, seus planos, o posicionamento das tropas, os testes com armas nucleares e mísseis teleguiados – tudo isso comentado por gente que nunca havia posto os pés lá e que se baseava em fontes nada insuspeitas. Foi então que nos ocorreu que havia outras coisas que ninguém mencionava sobre a Rússia, e era bem isso o que mais nos interessava. Que tipo de roupa os russos estavam usando? O que comiam no jantar? Como eram suas festas, se é que havia alguma? O que era servido nelas? Como eles moravam, e como morriam? Sobre o que conversavam? Eles dançavam, cantavam e representavam? As crianças iam à escola? Nos pareceu uma boa ideia investigar tudo isso, fotografar essas coisas e escrever sobre elas. (STEINBECK e CAPA, 2010, p.15-16)

Dessa maneira, Steinbeck pontua já no começo da obra a sua intenção jornalística, porém ele quer se afastar da postura rasa e enviesada de grande parte da imprensa americana, sua intenção é ver a Rússia com seus próprios olhos e relatar honestamente sobre o que presenciaria. Steinbeck mostra já no primeiro capítulo a identidade entre o autor, narrador e personagem protagonista, ao mesmo tempo orienta o leitor para que sua postura seja diferente daquela que teria ao ler um dos seus romances. Dessa maneira, sua intenção de agir de maneira honesta com o leitor é nítida.

(...) A tendência mais perigosa do mundo atual, em nossa opinião, é o desejo de acreditar em boatos, em vez de se estabelecer com exatidão os fatos. Seguimos para a União Soviética abastecidos com o melhor arsenal de boatos que já foi reunido. É preciso deixar bem claro, porém, que, neste livro, sempre que algum boato é mencionado, ele está claramente identificado como tal. (STEINBECK e CAPA, 2010, p.20)

Diferente do trabalho realizado por grande parte da imprensa americana, boatos não seriam representados como a verdade. No primeiro capítulo, Steinbeck, também apresenta ao elementos que revelam ao leitor a semelhança com o verdadeiro em sua obra:

Capa voltou de viagem com cerca de quatro mil negativos e eu com centenas de páginas de anotações. Nós já havíamos nos perguntado como faríamos para contar essa viagem e, depois de muito discutir,

decidimos apresentá-la como ocorreu, dia a dia, acontecimento por acontecimento, cenário por cenário, sem nenhuma divisão. Vamos contar o que vimos e ouvimos (...). (STEINBECK e CAPA, 2010, p.22)

O trabalho de Steinbeck no trecho anterior é o de conceder verossimilhança ao relato: a decisão dos dois autores foi contar a narrativa como ela se passou dia a dia, porém o relato foi escrito depois da viagem, o que exigiria que o autor anotasse diariamente, por isso o autor voltou com inúmeras anotações, que prestariam auxílio à sua memória, reforçando também a intenção de Steinbeck de relatar o que via e ouvia, como um jornalista ético e competente.

O caráter real do relato é reforçado em *Um Diário Russo* por outra linguagem, a fotografia. Repetidas vezes os relatos de Steinbeck são imediatamente confirmados por meio das fotos de Capa inseridas no livro. Com auxílio da fotografia a obra assume decididamente o teor de reportagem. Esse teor jornalístico está presente em todo o escrito, podemos encontrá-la na descrição por vezes minuciosa dos acontecimentos, que reforça o caráter documental do escrito. Em toda a obra, o autor não costuma usar o espaço para suas reminiscências pessoais, o que importa são os fatos vivenciados.

Sua objetividade na descrição não o impede, no entanto, de acrescentar algumas vezes comentários carregados de sua visão de mundo diante do que presenciou, quase sempre comparando as diferentes culturas. Esses comentários, entretanto, são moderados, e nunca partidários, não entram no campo da política ou da ideologia.

Ao longo de toda obra, provas suplementares de honestidade são polvilhadas. Além da inserção de datas e fatos verificáveis, temos em quase todos os capítulos uma lembrança ao leitor dos objetivos que Steinbeck e Capa tinham e da sua disposição de trabalhar com a realidade que presenciaram.

Ao longo da obra, de maneira clara e direta, a postura de leitura é indicada. Usando os termos pontuados por Faedrich (2015), podemos dizer que o pacto em *Um Diário Russo* tem caráter biográfico, coordenado pelo princípio da verdade, o que coloca o livro no campo da não-ficção. Essa maneira clara e objetiva de estabelecer o contrato é geralmente encontrada nos relatos de viagem tradicionais, mas diferentes destes, a obra de Steinbeck neste capítulo estudada é mais livre na inserção de comentários, que representam a interpretação do jornalista sobre os fatos presenciados. Certamente, tal objetividade de intenções perde espaço em muitos relatos contemporâneos, abrindo brechas para um novo tipo de contrato, muito mais ambíguo e, por vezes, obscuro.

Viajando com Charley

O livro *Viajando com Charley* foi publicado em 1962, no mesmo ano em que Steinbeck ganhou o Prêmio Nobel de Literatura. Conta a narrativa de uma viagem realizada pelo autor em 1960, com o objetivo de conhecer melhor sua própria pátria, a pátria que ele usava como matéria-prima em

suas histórias. Para essa aventura, ele usa como transporte uma picape adaptada, apelidada de Rocinante, e tem como companhia Charley, seu *poodle* francês.

Viajando com Charley se tornou um *best-seller* pouco depois de seu lançamento, e, desde então, tem sido alvo de polêmica. Para alguns críticos e jornalistas, o livro não poderia ser considerado “não-ficção”, pois muito de seu conteúdo teria sido aumentado ou mesmo inventado por Steinbeck.

Entretanto, ao analisarmos de maneira detalhada e minuciosa a obra *Viajando com Charley*, talvez seja possível absolver o autor da prática de engodo. É bem provável que em seu texto ele tenha estabelecido um contrato que coloca a possibilidade de esporadicamente recorrer à fabulação na construção da trama. Dessa maneira, poderíamos isentar o autor e talvez colocar a responsabilidade do leitor, o contratante, em evidência, responsabilidade de entender certas cláusulas, por vezes dissimuladas, no entanto, presentes.

O contrato estabelecido em *Viajando com Charley*

Os contratos na vasta área da escrita de si podem se apresentar de maneiras diversas, Faedrich, trabalhando com a autoficção, um campo específico da escrita de si, afirma que o pacto estabelecido nessa modalidade de escrita tem como característica o fato de ser contraditório “pois rompe com o princípio da veracidade (pacto autobiográfico), sem aderir integralmente ao princípio da invenção (pacto romanesco/ficcional)” (FAEDRICH, 2015, p. 46). O que Faedrich propõe é um pacto marcado pela ambiguidade em que o autor rompe com o “princípio da veracidade” (pacto autobiográfico), sem aderir integralmente ao “princípio da invenção”, relacionado ao pacto romanesco/confessional.

Ao analisarmos *Viajando com Charley*, relato de viagem contemporâneo, tomando de empréstimo os termos utilizados por Faedrich, é certo dizer que o pacto estabelecido nesse relato de viagem tende a ter marcas ambíguas.

O contrato estabelecido por Steinbeck se caracteriza também por ser contraditório, com a diferença de que *Viajando com Charley* não chega a romper totalmente com o princípio da veracidade, princípio que rege o espaço dedicado à autobiografia, configurado como não ficção (FAEDRICH, 2015), aderindo parcialmente e esporadicamente, por motivos que serão explicitados mais à frente, ao princípio da invenção. Por isso, podemos dizer que o pacto encontrado em *Viajando com Charley* é também ambíguo, e há indícios de que outros relatos contemporâneos compartilhem desse mesmo contrato.

Viajando com Charley se encontra no campo regido pelo princípio da veracidade, no entanto, conforme a necessidade narrativa, o texto é encaminhado para o campo regido pelo princípio da ambiguidade. Porém, atravessar a ponte entre esses dois campos não representa na obra estudada uma

tentativa de enganar o leitor, pois em seu contrato o autor, de maneira indireta, revela essa possibilidade de fabulação.

Em primeiro lugar, é necessário analisar com atenção a primeira parte da obra, é ela que nos fornece de maneira mais recorrente as cláusulas do contrato que o autor deseja realizar com seu leitor. A medida que o texto avança, podemos observar as cláusulas do contrato ora sendo esclarecidas, ora sendo cumpridas. É necessário lembrar que, diferente de *Um diário russo*, outro relato de viagem de Steinbeck, publicado em 1948, *Viajando com Charley* não tem a intenção jornalística como principal. Basta lermos a introdução de *Um diário russo* para notarmos a diferença, o texto é bem mais objetivo, o contrato, pontuado de maneira muito mais clara. Já em *Viajando com Charley*, o autor trabalha com uma carga literária muito maior, que exige uma postura diferente na leitura, pois a escrita será menos objetiva, nela o autor não se esquivará de sua condição de romancista.

Nas primeira páginas de *Viajando com Charley*, em um longo comentário que ocupa duas páginas, Steinbeck justifica o desejo de viajar pela pátria. Em seguida, o autor apresenta o objetivo da viagem:

Creio que o meu plano era claro, definido, razoável. Durante muitos anos, viajei por diversas partes do mundo. Na América, vivi em Nova York, passando algum tempo em Chicago e São Francisco. Mas Nova York não é a América, assim como Paris não é a França, nem Londres, a Inglaterra. Dessa forma, descobri que não conheci o meu próprio país. Eu, um escritor norte-americano, que escrevia sobre os Estados Unidos, estava trabalhando exclusivamente de memória, um reservatório falho e traiçoeiro, na melhor das hipóteses. (STEINBECK, 2018, p.11)

Por meio da viagem o autor procuraria conhecer seu país. No trecho citado, Steinbeck discorre também sobre a memória, que, para ele, é um “reservatório falho e traiçoeiro”. Essa também seria uma forma indireta de “delimitar” as verdades que ele iria contar, “as verdades que integram e constituem as bases da verdade maior” (STEINBECK, 2018, p.11), como cita mais para frente. Interessante é observar que em uma mesma página o autor fala sobre a sua memória falha que trazia prejuízos a ele no reconhecimento de seu próprio país e sobre sua intenção de revelar as pequenas verdades por meio da viagem, indicando que sua intenção, mesmo sendo verdadeira, de contar a verdade, poderia ser alterada quando necessário, caso a sua memória falhasse, pois escreve sua narrativa depois de completar a viagem. Essa ideia é reafirmada quando Steinbeck critica sua atitude de levar papéis de anotações na pequena picape:

Sabia muito bem que raramente faço anotações (...) E também sabia pela experiência de trinta anos de profissão que não consigo escrever sobre um acontecimento ainda quente na memória. Tenho que deixá-lo fermentar, fazer o que um amigo chama de “ruminar” por algum tempo, absorvendo tudo de modo apropriado. (STEINBECK, 2018, p.17)

Nesse trecho, Steinbeck afirma que para escrever o relato de viagem ele dependeria não de anotações, ou seja, não poderia escrever, por exemplo, um diário de bordo, porque não teria o tempo

necessário de distanciamento, para “ruminar” o ocorrido e absorver os fatos da maneira “apropriada”. Dessa maneira, ele dependeria da memória, a mesma memória que afirma ele no início do capítulo ser falha e traiçoeira, dando outra vez indícios ao leitor do grau de verdade que ele encontraria na obra.

Além disso, o autor afirma que depois de vivenciar e “ruminar” o fato ele poderá ser absorvido da “maneira apropriada”. Sendo ele um romancista com 30 anos de profissão, convém indagar: qual seria essa maneira apropriada? A maneira de um romancista se apropriar da verdade, afinal, difere muito da maneira de um jornalista fazer o mesmo. Encontra-se aí outro indício da ambiguidade presente nesse relato de viagem.

Talvez para ilustrar um fato, vivenciado, “ruminado” e absorvido da “maneira apropriada”, à maneira de um romancista, o autor, logo depois do comentário citado, ainda antes do início da viagem, relata um fato que muitos podem considerar como “muito ficcional”. Primeiro ele coloca um dado histórico verificável, a passagem do furacão Donna pela região onde morava, Long Island, que atingiu regiões dos Estados Unidos em 1960. Depois, Steinbeck narra a situação em que estavam:

Todos os ancoradouros ao redor da pequena baía haviam desaparecido debaixo da água, e apenas as pontas superiores das estacas e dos parapeitos de madeira poderiam ser vistas. O silêncio era atordoante. O rádio nos informou que estávamos bem no olho de Donna, em meio à assustadora calma de um furacão (...). (STEINBECK, 2018, p.20-21)

O que vem a seguir lembra muito uma sequência de filmes heroicos ou mesmo as narrativas de viagem de aventura fictícias. Vendo que seu barco, o *Fairy Eleyne*, estava sendo arrastado, sem pensar duas vezes, Steinbeck sai de sua protegida casa, enfrentando rajadas de vento de mais de 150 quilômetros por hora, para tentar salvar o barco.

Percebi que corria, lutando contra o vento que soprava pela entrada da baía, indo em direção ao ancoradouro onde as lanchas se destroçavam. Creio que minha esposa, em cuja homenagem batizei a *Fairy Eleyne*, correu atrás de mim, gritando para que eu parasse. O chão do ancoradouro estava cerca de 1 metro debaixo d’água, mas as pontas das estacas emergiam o suficiente para que eu tivesse onde me agarrar. Avancei com dificuldade, passo a passo. A água batia em meu peito, e o vento que soprava na direção da terra jogava água em meu rosto e boca. Minha lancha chorava e gemia em direção às estacas, agitando-se como um bezerro apavorado. Cheguei até ela e subi a bordo, não sem dificuldade. Pela primeira vez na vida, encontrei uma faca na mão quando eu precisei. As duas lanchas à deriva empurravam *Fairy Eleyne* de encontro ao ancoradouro. Cortei o cabo da âncora e o cabo de reboque, libertando-as. (...) O cabo da âncora de *Eleyne* estava intacto, assim como a velha âncora de 50 quilos de ferro, com as pontas em forma de anzol, do tamanho de pás.

O motor de *Eleyne* nem sempre é obediente, mas naquele dia funcionou na primeira tentativa. De pé no convés, eu manjava o leme, o acelerador e a embreagem com a mão esquerda. E devo dizer que a lancha tentou me ajudar, acho que de tão assustada. Comecei a afastá-la do ancoradouro, puxando o cabo da âncora com a mão direita. Em circunstâncias normais, com o tempo calmo, dificilmente consigo levantar a âncora, mesmo com as duas mãos. Mas naquele dia tudo deu certo (...).

E ali estava eu, a 100 metros da praia, com o Donna uivando sobre a minha cabeça como uma matilha de cães raivosos cuja baba branca era lançada em meu rosto. Nenhum esquife poderia resistir àquela tempestade por mais de um minuto. Um grande galho de árvore passou perto da lancha e simplesmente pulei atrás dele. Se eu conseguisse manter a cabeça erguida acima do nível da água, seria impelido pelo vento até a praia (...). (STEINBECK, 2018, p.21-22)

A sequência de ações parece bastante insólita, digna de Robinson Crusoe, alguns lances parecem mais ser fruto de uma mente que acaba ficcionalizando a própria realidade quando precisa contá-la para outra pessoa, no caso o leitor. Provavelmente esse relato funciona como uma ilustração da maneira própria de um escritor de apreender sua vivência quando tem o intuito de recontá-la, afinal, ele não pode negar sua natureza inventiva. Tal natureza é muito bem ilustrada em muitas ocasiões no livro.

De fato, o poder da imaginação, da ficcionalização e do mito ganham importância não apenas nos fatos narrados, mas também nos comentários ao longo do livro, que também confirmam a disposição do autor em ficcionalizar alguns trechos, dando a certos fatos narrados um caráter ambíguo.

Porém, o fato de fabular esporadicamente a verdade não coloca automaticamente a obra no campo da ficção. O autor também se esforça para conferir à obra também o aspecto de verdade, afinal de contas, apesar de ser um romancista, ele ainda se compromete com o leitor em um relato de viagem, sabe que seu leitor, por mais aberto que esteja, espera a “semelhança com o verdadeiro” (LEJEUNE, 2015, p.43). Por isso, ao longo da obra deixa marcas que remetem à uma realidade externa, que poderão ser facilmente encontradas pelo leitor.

Conclusão

Portanto, considerando os trechos exemplares que aqui foram introduzidos, podemos considerar o pacto estabelecido em *Viajando com Charley* como um pacto de transição, tendo a residência fixa no campo da não ficção, o mesmo campo em que se insere um relato de viagem mais jornalístico, como seu primeiro relato. No entanto, a grande diferença de *Viajando com Charley* é que neste relato ele ressalta muito mais o aspecto literário e de maneira implícita estabelece em seu contrato a possibilidade de recorrer, quando necessário, preenchendo memórias ou dando vivacidade a certos trechos monótonos, à ficção. Tal atitude representaria uma necessidade do escritor, que, em todas as unidades do livro, ressalta sua opção de apreender o mundo à sua maneira.

Em *Um diário russo* as necessidades e intenções são outras, o autor buscou ali uma realidade por vezes não encontrada na mídia, uma realidade honestamente vivenciada e relatada. Para alcançar esse intento ele utiliza a objetividade jornalística, menos passível de interpretações ambíguas.

Sendo a obra *Viajando com Charley* um relato que valoriza o aspecto literário, o pacto ali não se apresenta de forma objetiva e explícita, é necessário que o leitor infira significado e motivação aos trechos que sutilmente estabelecem o contrato. Acentua-se assim a responsabilidade do leitor em entender esse contrato para que a leitura possa fluir da maneira apropriada. Em *Viajando com Charley*, Steinbeck ressalta o aspecto literário e, de maneira implícita, estabelece em seu contrato a possibilidade

de recorrer, quando necessário, à ficção. Seria, entretanto, precipitado dizer que em *Viajando com Charley* os pactos se mesclam, no entanto, podemos afirmar que o autor estabelece um campo de transição, onde poderia se movimentar conforme as necessidades de escrita.

Há indícios de que as especificidades do contrato presente em *Viajando com Charley* se repetem em obras do mesmo gênero. O campo de transição parece ser recorrente nos contratos de relatos de viagem contemporâneos. É preciso antes de tudo reconhecer aqueles relatos de viagem mais literários e diferenciá-los daqueles de caráter mais jornalístico. Sendo necessário, assim, um estudo mais longo de um número maior de exemplares de relatos de viagem para que seja possível explorar de maneira mais abrangente as características e peculiaridades do gênero, revelados também em seus respectivos contratos.

Referências

DA SILVA, E. R. A ficção autobiográfica como sentido da vida diante do tempo-para-a-morte. *III CIELLI - Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários*. Maringá, 2014.

_____. O comentário como estratégia para a construção do sentido da vida na ficção autobiográfica de Alice Munro. *Anais do seminário de pesquisa em teoria literária da Uniandrade*, V. 1. Curitiba, 2014.

FAEDRICH, A. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários*. Araraquara, n. 40, p. 45-60, 2015. Disponível em <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/8165/5547>. Acesso em 19 de jul. de 2018.

GENETTE, G. Fronteiras da Narrativa. In: BARTHES, Roland [et. al.] *Análise Estrutural da Narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 2008. p.265-284.

LEJEUNE, P. *O Pacto Autobiográfico*: de Rousseau à internet. Tradução de Jovita M. G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

POLO, M. *O livro da maravilhas*: a descrição do mundo. Tradução de Elói Braga Jr. Porto Alegre: LEPM, 2009.

ROMANO, L. A. C. Viagens e Viajantes: uma literatura de viagem contemporânea. *Revista Estação Literária*, Londrina, v. 10b, p.33-48, 2013. Disponível em <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL10B-Art3.pdf>. Acesso em 19 de jun. de 2018.

SCHEMES, E. F. A literatura de viagem como gênero literário e como fonte de pesquisa. *XXXVII Simpósio Nacional de História*. Florianópolis, 2015. Disponível em http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1439245917_ARQUIVO_2.ARTIGOANPUH2015Elisa-Final.pdf. Acesso em 19 de jun. de 2018.

VIEIRA, Zípora Dias. *Viajando com Charley e Um diário russo*: características do contrato com o leitor em narrativas de viagem contemporâneas, 2018, p. 650-661.

SHILLINGLAW, S. Posfácio. In: STEINBECK, John. CAPA, Robert. *Um diário russo*. Tradução de Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

STEINBECK, J. *Viajando com Charley*. Tradução de A. B. Pinheiros de Lemos. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2018.

_____. *Travels with Charley*, 50 th anniversary edition. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=NThOOKb6BdoC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em 19 de jun. de 2018.