

**XII SEMINÁRIO DE PESQUISA
III ENCONTRO INTERNACIONAL
II SEMANA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA
DE LETRAS**

De **26** a **29** de **Outubro**

ANAIS

Tema

Intersecções, Diálogos e Expressões da Lusofonia

Comissão Institucional

Reitoria

José Campos de Andrade Filho

Pró-Reitoria de Graduação, Pesquisa e Extensão

Mari Elen Campos de Andrade

Coordenação do Mestrado em Teoria Literária

Brunilda T. Reichmann

Presidência da Comissão Organizadora do XI Seminário de Pesquisa III Seminário de Dissertações em Andamento Semana de Iniciação Científica de Letras

Greicy Pinto Bellin

Vice-presidência da Comissão Organizadora do XI Seminário de Pesquisa III Seminário de Dissertações em Andamento Semana de Iniciação Científica de Letras

Lourdes Kaminski Alves

Comissão Organizadora

Dr.^a Anna Stegh Camati

Dr.^a Brunilda T. Reichmann

Dr. Denis Pereira Martins

Me. Larissa Degasperi Bonacin

Dr.^a Mail Marques de Azevedo

Comissão Científica

Dr. Bernardo José de Moraes Bueno (PUCRS)

Dr.^a Cecília Nazaré de Lima (Escola de Música/UFGM)

Dr.^a Débora Cota (UNILA)

Dr. Dejair Dionísio (UFGD)

Dr. Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University)

Dr. Hernán Rodolfo Ulm (Universidad Nacional Salta)

Dr.^a Inocência Mata (Universidade de Lisboa)

Dr. Jeffrey Cedeño Mark (Pontificia Universidad Católica Javeriana)

Dr. Lars Elleström (Linnaeus University, Suécia)
Dr.^a Lavinia Silvaes (UNIFESP)
Dr. Leonardo Carneiro Bérenger (PUC-RIO)
Dr.^a Márcia Regina Becker (UTFPR)
Dr.^a Miriam de Paiva Vieira (UFSJ)
Dr.^a Paula Miranda Herrera (PUC-Chile)
Dr.^a Rejane Vecchia da Rocha e Silva (USP)
Dr. Ricardo Timm de Souza (PUCRS)
Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado (UFPR)

Capa

Fernanda C. S. Oliveira Dante (UNIANDRAGE)

Diagramação e Revisão

Ariane Regina de Oliveira Hidalgo (UNIANDRAGE)
Greicy Pinto Bellin (UNIANDRAGE)
Johnes Tadeu Gomes (UNIANDRAGE)
Johann Ioris (UNIANDRAGE)
Josiel dos Santos Lima (UNIANDRAGE)
Michele de Paula Celini (UNIANDRAGE)
Rosângela Janea Rauen (UNIANDRAGE)
Sharon Martins Vieira Noguêz (UNIANDRAGE)

ISSN: 2446-9270

SUMÁRIO

COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS E COORDENADAS

A ANIMALIDADE DE MARTIM NA RELAÇÃO NATUREZA E SER HUMANO EM *A MAÇÃ NO ESCURO* / 01

Autora: Adriane Cherpinski Koch (UEM)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Evely Libanori (UEM)

A GENEALOGIA NA LITERATURA E SUA RELAÇÃO COM A SOCIOLOGIA / 14

Autor: Alessandro Cavassin Alves (UNIANDRADE)

OS SOLILÓQUIOS DE SHAKESPEARE NOS FILMES DE ORSON WELLES / 23

Autor: Alexandre Silva Wolf (FAE/UTP)

DOIS IRMÃOS DE MILTOM HATOUM E A MITOLOGIA GREGA / 34

Autoras: Amanda Ferreira Cilião e Thais dos Santos Pires (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Brunilda Reichmann (UNIANDRADE)

UMA LEITURA EMOCIONADA DA POESIA SACRA DE GREGÓRIO DE MATOS GUERRA / 42

Autor: André Klojda (UFRJ)

A AVENTURA DE MACHADO DE ASSIS: DO LEITOR AO NAVEGADOR / 51

Autora: Ariadne Patrícia Nunes Wenger (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

UM BEIJO DE COLOMBINA: REFERÊNCIAS MUSICAIS ASSOCIADAS À CONSTRUÇÃO DE SENTIDO / 64

Autora: Ariane Regina de Oliveira Hidalgo (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

A REVERBERAÇÃO TEXTUAL EM *QUE FIM LEVARAM TODAS AS FLORES*, DE OTTO LEOPOLDO WINCK / 74

Autores: Ariane Regina de Oliveira Hidalgo e Márcio Pereira Ribeiro (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Brunilda Reichmann (UNIANDRADE)

SER MULHER EM *AMORQUIA?* / 87

Autora: Carla dos Santos Menezes Campos (UFMS)
Orientador: Prof. Dr. Ramiro Giroldo (UFMS)

AS MÍDIAS SOCIAIS NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: UM OLHAR
SOBRE A OBRA DE PEDRO ANTÔNIO GABRIEL / 96

Autor: Carlos Henrique Vargas Pereira (UNIACADEMIA)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Juliana Gervason (UNIACADEMIA)

LEVANTAMENTO QUANTITATIVO DA OBRA DE CAROLINA MARIA DE JESUS / 110

Autor: Claudemir de Arruda Prado (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rita de Cássia Moser Alcaraz (UNIANDRADE)

UMA LEITURA DO BILDUNGSROMAN QUE FIM LEVARAM TODAS AS FLORES, DE
OTTO LEOPOLDO WINCK / 124

Autoras: Claudete da Rocha (UNIANDRADE)
Prof.^a Dr.^a Brunilda Reichmann (UNIANDRADE)

A PÓS-MODERNIDADE EM *ELES ERAM MUITOS CAVALOS* / 136

Autora: Claudia Regina Camargo (UNIANDRADE)
Orientador: Prof. Dr. Marcelo Barbosa Alcaraz (UNIANDRADE)

UMA LEITURA DE *EDUCAÇÃO SENTIMENTAL* DE GUSTAVE FLAUBERT COMO
ROMANCE DE FORMAÇÃO / 147

Autora: Daiane Barbosa (UNIANDRADE)
Orientador: Prof. Dr. Otto Leopoldo Winck (UNIANDRADE/PUCPR)

O FALSO MENTIROSO: MEMÓRIAS E E INDEFINIÇÃO DO PACTO COM O LEITOR / 156

Autora: Daiane Barbosa (UNIANDRADE)
Orientador: Prof. Dr. Otto Leopoldo Winck (UNIANDRADE/PUCPR)

UM OLHAR SOB A PRODUÇÃO DE ANA MIRANDA / 164

Autor: Prof. Dr. Denis Pereira Martins (UNIANDRADE)

O LUTO E SUAS REPRESENTAÇÕES EM “A MENINA MORTA” DE CORNÉLIO PENNA /
173

Autores: Dr. Denis Pereira Martins (UNIANDRADE)
Prof.^a M^a. Eliane Cristina da Silva (TECPUC)

RECORDAÇÕES DO ESCRIVÃO ISAÍAS CAMINHA: RELATO IRÔNICO DE UMA TRAJETÓRIA
NAS LETRAS / 184

Autora: Dione Mara Souto da Rosa (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

BECOS DA MEMÓRIA: GÊNESE DO PROCESSO DE CRIAÇÃO LITERÁRIA DE CONCEIÇÃO
EVARISTO / 194

Autoras: Edelzi Koller (UNIANDRADE)
Prof.^a Dr.^a Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

O MÚSICO E SEU EXERCÍCIO: AUTOFICÇÃO E ESCRITA DE SI NA OBRA DE LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL / 204

Autor: Edemilson Antônio Brambilla (UPF)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ivânia Campigotto Aquino (UPF)

DA VOZ CONCEDIDA À VOZ TRADUZIDA: UMA ANÁLISE DA TRADUÇÃO DA OBRA *ODISSÉIA DE PENÉLOPE*, DE MARGARET ATWOOD / 214

Autor: Eduardo Moura Velho (UNICENTRO)

CONSTRUINDO IDENTIDADE NEGRA E *QUEER* EM *O TRAVESTI*, DE MONTEIRO FERNANDO / 224

Autores: Eduardo Moura Velho (UNICENTRO)
Maycon Santos Oliveira (UNINTER)

CUMBE: INTERMIDIALIDADE EM DIÁLOGO COM A RESISTÊNCIA DO NEGRO NO BRASIL COLONIAL / 233

Autora: Elaine Paiva Cordovil (UFSJ/PROMEL)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Miriam de Paiva Vieira (UFSJ/PROMEL)

INTERTEXTUALIDADE ALUSIVA: RESSONÂNCIAS MÍTICAS EM *AS AVENTURAS DE PINÓQUIO*, DE CARLO COLLODI / 242

Autora: Elidete Zanardini Hofius (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

VIDA E OBRA DE SIR ARTHUR CONAN DOYLE E A GÊNESE DO ROMANCE POLICIAL / 253

Autor: Francis Raime Zagury Matos (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Brunilda Tempel Reichmann (UNIANDRADE)

IMAGENS QUE (TAMBÉM) FALAM: OS LIVROS INFANTIS E SUAS ILUSTRAÇÕES / 264

Autor: Jalmir Jesus de Souza Ribeiro (PIIC/UFSJ)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Miriam de Paiva Vieira (UFSJ/PROMEL)

O MISTÉRIO DE IRMAVAP – DO TEATRO A WEBSÉRIE: TRANSMIDIAÇÃO E PROCESSOS CRIATIVOS / 273

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

A HISTÓRIA COMO EFEITO ESTÉTICO-LITERÁRIO NO ROMANCE *QUE FIM LEVARAM TODAS AS FLORES* / 284

Autor: Josiel dos Santos Lima (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Brunilda Tempel Reichmann (UNIANDRADE)

O CONTO DO CONTO, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: ESCRITURA E REMEMORAÇÃO / 295

Autora: Kaline Cavalheiro Silva (UNIOESTE)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lourdes Kaminski Alves (UNIOESTE/UNIANDRADE)

UM QUADRO TECIDO EM A PAZ CONJUGAL: DIALÉTICA ESSÊNCIA VERSUS APARÊNCIA / 302

Autoras: Karen Lorrany Neves Adorno (UFSM/CAPES)

A DIFERENÇA INVISÍVEL: NAS FRONTEIRAS ENTRE AUTISMO E INTERMIDIALIDADE / 315

Autora: Laila Cristina Zin (UFSJ/CAPES/PROMEL)
Orientador: Prof. Dr. João Francisco Barreto (UFSJ)

POR UMA ANÁLISE NÃO-HERMENÊUTICA DOS CONTOS “O MACHETE”, “UM HOMEM CÉLEBRE” E “CANTIGA DE ESPONSAIS”, DE MACHADO DE ASSIS / 327

Autores: Leandro Ferreira do Amaral (UNIANDRADE)
Prof^a. Dr.^a Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

LITERATURA E HISTÓRIA: EXPERIÊNCIAS, COMPORTAMENTOS, COSTUMES E MEMÓRIA EM *QUE FIM LEVARAM TODAS AS FLORES*, DE OTTO LEOPOLDO WINCK / 339

Autora: Márcia Marques de Azevedo dos Santos (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof^a. Dr.^a Brunilda Tempel Reichmann (UNIANDRADE)

TEXTO MIXMÍDIA: *O ALIENISTA* DE MACHADO DE ASSIS EM QUADRINHOS / 353

Autora: Márcia Marques de Azevedo dos Santos (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof^a. Dr.^a Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

O FLANAR PELA CURITIBA PERDIDA EM *QUE FIM LEVARAM TODAS AS FLORES*, DE OTTO LEOPOLDO WINCK / 369

Autores: Márcio Pereira Ribeiro (UNIANDRADE)
Sharon Martins Vieira Noguêz (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof^a. Dr.^a Brunilda Tempel Reichmann (UNIANDRADE)

O ESQUECIMENTO COMO MOTRIZ DOS ENREDOS DE ERICO VERISSIMO / 383

Autora: Maria Cristina Ferreira dos Santos (UFRGS)

O CORPO MEMORIFICADO: O TESTEMUNHO DO CORPO FEMININO NEGRO COMO FORMA DE PODER E RESISTÊNCIA / 394

Autora: Maria Izabella Souza de Lima (UNICAMP/CAPES)
Orientador: Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva (UNICAMP)

ADAPTAÇÃO FÍLMICA DA OBRA *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS* (1881) PARA O FILME *MEMORIAS PÓSTUMAS* (2001) / 405

Autora: Michele de Paula Celini (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof^a. Dr.^a Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

ADAPTAÇÕES DA OBRA *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS* NO YOUTUBE / 414

Autoras: Michele de Paula Celini (UNIANDRADE)
Prof^a. Dr.^a Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE/FAE)

Z/S & S/Z, DE GEOFF DYER A ROLAND BARTHES: EXAMINAR EM MINÚCIA PARA MULTIPLICAR O ENIGMA / 427

Autora: Moema Vilela Pereira (PUCRS)

A TRANSPOSIÇÃO INTERMIDIÁTICA DO DISCURSO DE SHYLOCK EM *O MERCADOR DE VENEZA* PARA O CINEMA E A RESSIGNIFICAÇÃO DO ENUNCIADO NA CONTEMPORANEIDADE / 436

Autor: Paulo Roberto Pellissari (UNIANDRADE)

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

É PROIBIDO PROIBIR! UM DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E A MÚSICA EM *QUE FIM LEVARAM TODAS AS FLORES* (2019), DE OTTO LEOPOLDO WINCK / 449

Autor: Paulo Roberto Pellissari (UNIANDRADE)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Brunilda Tempel Reichmann (UNIANDRADE)

NAVEGAMOS OS DOIS, TENDO COMO BÚSSOLA O CORAÇÃO: O DISCURSO DA AMÂNCIA HOMO-BIOGRÁFICA EM *MIL ROSAS ROUBADAS* DE SILVIANO SANTIAGO / 462

Autor: Pedro Henrique Alves de Medeiros (UFMS)

Orientador: Prof. Dr. Edgar Cezar Nolasco (UFMS)

A TRADUÇÃO DE VOCÁBULOS ESTRANGEIROS EM DUAS TRADUÇÕES DE *TRISTE FIM DE POLICARPO QUARESMA* PARA A LÍNGUA INGLESA / 474

Autor: Pedro Henrique Novak (UTFPR)

FANDOMS, FÃS E ‘CELEBRIDADES’: O FASCÍNO DO CIBERESPAÇO / 486

Autoras: Rita de Cássia Morvan (UNIANDRADE)

Prof.^a Dr.^a Célia Arns de Miranda (UNIANDRADE/UFPR)

A INTERTEXTUALIDADE ENTRE A OBRA *ESSA GENTE*, DE CHICO BUARQUE E O CONTEXTO HISTÓRICO NO BRASIL NO PERÍODO ENTRE DEZEMBRO DE 2016 E SETEMBRO DE 2019 / 495

Autora: Roberta Gamborgi Vallim Lehmann (FAE)

Orientador: Prof. Dr. Luiz Rogério de Camargo (FAE)

LOBATO E OS POBRES: UMA LEITURA DE “BOCATORTA” / 508

Autor: Rodrigo Gonçalves Sobrinho (UFPR/IFPR)

Orientador: Prof. Dr. Fernando Gil (UFPR)

O CONTRIBUTO DE MACHADO DE ASSIS PARA A PERENIDADE CAMONIANA / 519

Autoras: Rosenilda Fernandes Chagas (UNIANDRADE)

Prof.^a Dr.^a Célia Arns de Miranda (UNIANDRADE/UFPR)

TRANSPOSIÇÃO INTERSEMIÓTICA EM “ARIEL”, DE SYLVIA PLATH / 531

Autora: Sharon Martins Vieira Noguez (UNIANDRADE)

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

TODOS OS SONHOS DO MUNDO: UMA ANÁLISE FILOSÓFICA SOBRE *QUE FIM LEVARAM TODAS AS FLORES* / 540

Autora: Sharon Martins Vieira Noguez (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Brunilda Tempel Reichmann (UNIANDRADE)

SENTIDOS DO DUPLO NA NARRATIVA FÍLMICA *LE HÉRISSE*, DE MONA ACHACHE: A PROBLEMÁTICA DA INVISIBILIDADE DO OUTRO / 551

Autora: Simone Adriana Pinto de Oliveira (UNIANDRADE)
Orientador: Prof.^a Dr.^a Lourdes Kaminski Alves (UNIOESTE/UNIANDRADE)

DE DANTE ALIGUIERI A HIERONYMUS BOSCH: UMA ANÁLISE INTERMIDIÁTICA DO INFERNO MEDIEVAL / 565

Autora: Thailise Roberta Becker (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

PARATEXTUALIDADE E ARQUITETURA DO TEXTO *QUE FIM LEVARAM TODAS AS FLORES*: UMA INTRODUÇÃO / 579

Autoras: Thailise Roberta Becker (UNIANDRADE)
Prof.^a Dr.^a Brunilda Tempel Reichmann (UNIANDRADE)

“O NOSSO PAÍS ESTÁ DEIXANDO DE SER PRIMITIVO, GRAÇAS À FILANTROPIA DA VOFAVOFE”: UMA CRÍTICA ALEGÓRICA DE CAVALCANTI PROENÇA AO CARÁTER DIABÓLICO DO CAPITALISMO / 588

Autora: Thayane Verçosa (UERJ/CAPES)

EL OTRO DUELO: POLÍTICA E VIOLÊNCIA NA FICÇÃO TARDIA DE JORGE LUÍS BORGES / 599

Autor: Umberto Luiz Miele (UFPR)
Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado (UFPR)

RELAÇÕES ENTRE OS ANTAGONISMOS RACIAIS E DE GÊNERO EM *VASTO MAR DE SARGAÇOS* / 607

Autoras: Vitória Alessandra Azevedo (UEPG)
Tamires Dias Mendes Carmo (UEPG)

DO ROMANCE AO CINEMA: *JEAN BRODIE COMO* VERSÃO FEMININA DO IDEAL DO *CARPE DIEM* / 616

Autora: Viviane Prass Galvão (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

A CIÊNCIA INTIMAMENTE CONECTADA COM A TÉCNICA EM *A VIDA DE GALILEU* / 628

Autoras: Viviane Prass Galvão (UNIANDRADE) Prof.^a Dr.^a Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE/FAE)

O PERCURSO DA ANTROPOFAGIA DE OSWALD DE ANDRADE NA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA / 640

Autor: Wallisson Rodrigo Leites (UNIOESTE)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lourdes Kaminski Alves (UNIOESTE/UNIANDRADE)

O DUPLO EM DIFERENTES PERSPECTIVAS: UMA ANÁLISE DOS PERSONAGENS DR. JEKYLL, DE STEVENSON, E DR. BACAMARTE, DE MACHADO / 649

Autora: Zípora Dias Vieira (UNIANDRADE)

COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS E COORDENADAS

A ANIMALIDADE DE MARTIM NA RELAÇÃO NATUREZA E SER HUMANO EM *A MAÇÃ NO ESCURO*

Autor(a): Adriane Cherpinski Koch (UEM)

Orientador(a): Prof^ª. Dr^ª. Evely Libanori (UEM)

Resumo: O objetivo deste estudo consiste em analisar a relação que se estabelece entre ser humano e natureza na obra clariceana *A maçã no escuro*, da literata Clarice Lispector, tendo como subsídio teórico a ecocrítica. No atual cenário de crise ecológica torna-se intensamente relevante esta pesquisa, bem como fortalece o campo da modalidade de análise Ecocrítica no Brasil, visto que esta seara científica é nova e encontra-se em fase de expansão. Os aspectos metodológicos compreendem um aparato teórico e bibliográfico. A opção pela análise da obra *A maçã no escuro* no viés da ecocrítica deu-se justamente pela presença latente da natureza no romance, estabelecendo relações diferentes: entre os humanos, humanos com os animais e com o ambiente físico. As considerações finais demonstram que é a fuga em meio à mata e a permanência de Martim no sítio que possibilitam tomar consciência de sua identidade animal, até então alienado aos valores e costumes de uma sociedade etnocêntrica que dita normas capitalistas. Assim, Martim reestabelece conexões com o sistema ecológico em que vive.

Palavras-chave: Ecocrítica; Martim; Natureza; Sociedade.

Considerações iniciais

As expressões do comportamento humano e suas relações com o meio ambiente são constantes, polivalentes, intensas e diversas na literatura de Clarice Lispector, na maioria das vezes antropomorfizando os elementos naturais:

Foi nesse momento que uma lua desfalecida perpassou uma nuvem em grande silêncio, em silêncio derramou-se sobre pedras calmas, desaparecendo em silêncio na escuridão. A cara enlaurada do homem se dirigiu então para a alameda onde o Ford estaria imóvel (LISPECTOR, 1999, p. 16).

Da mesma forma, as relações do humano com o meio ambiente encontram-se demarcadas por antagonismos, como: medo e coragem, verdade e mentira, morte e vida, seca e chuva, poder e obediência, certeza e dúvida, homem e mulher. “Apesar de maldosa, ela sempre tivera a cuidadosa piedade de não assustar os outros [...]” (LISPECTOR, 1999, p. 261).

Dentre este leque de possibilidades de leituras, este artigo tem por objetivo analisar a relação que se estabelece entre ser humano e natureza na obra clariceana *A maçã no escuro*, tendo como subsídio teórico a ecocrítica.

Cabe ressaltar que o substantivo feminino natureza é um signo que pode ter diferentes

significados conforme o contexto da enunciação. Do latim *natura* significa aquilo que se origina de uma ação e também diz respeito àquilo que é inerente à essência de um ser ou condição, seu caráter. Em termos civis e burocráticos natureza indica o local de nascimento de uma pessoa. Natureza também pode ser entendida como um conjunto de características originais de um indivíduo (natureza felina). Compreende ainda tendências ou instintos que orientam a conduta e constituem a essência de algo (natureza agressiva) (REZENDE, 1996). Entre outros tantos significados, neste estudo a palavra natureza é empregada enquanto conjunto de elementos naturais como árvores, montanhas, animais, ou seja, o mundo natural, o universo físico, o conjunto do reino mineral, vegetal e animal. Neste reino animal, consideramos os humanos e os não humanos.

As questões que nortearam a presente análise são: como é representada a natureza na produção literária *A maçã no escuro* e como se dá a relação ser humano-natureza no objeto literário selecionado?

No atual cenário de crise ecológica torna-se intensamente relevante esta pesquisa, bem como fortalece o campo da modalidade de análise ecocrítica no Brasil, visto que esta seara científica é nova e encontra-se em fase de expansão.

A proposta da pesquisa compreende um aparato teórico e bibliográfico de embasamento crítico-literário que subsidia a ecocrítica. A opção pela análise da obra *A maçã no escuro* no viés da ecocrítica deu-se justamente pela presença latente da natureza no romance, estabelecendo relações diferentes: entre os humanos, humanos com os animais e com o ambiente físico.

Ecocrítica

Embora a degradação ambiental encontre registros posteriores a 1970, é nesta década que inicia uma crise ambiental mundial, o marco em que surgem as primeiras críticas e teoria de formação ecológica. Neste cenário, o professor e crítico literário William Rueckert, em 1978, fundou a ecocrítica como modalidade de análise literária, em que aproxima a natureza da literatura. A ecocrítica busca estudar a relação entre a literatura e o meio ambiente, visto que a humanidade encontra-se em conexão com o mundo físico, ocorrendo influência mútua, já que o modo de vida capitalista das pessoas culminou na crise ambiental. O maior desafio que se coloca, então, é buscar meios para que os humanos não destruam o meio ambiente.

Entretanto, as questões ecológicas relacionadas à literatura restringiram-se a estudos isolados desde a década de 1970. Somente a partir da década de 1990 é que a ecocrítica se consolida como uma escola crítica reconhecida.

Os ecocríticos reconhecem os problemas ecológicos no âmbito da literatura promovendo sérias e profundas discussões. Sabe-se que os problemas de ecologia são questões científicas, contudo, os

problemas ecológicos fazem parte da sociedade e são oriundos da maneira com que interagimos com a natureza (GARRARD, 2006).

Ao adotar uma abordagem ecocêntrica dos estudos literários, a ecocrítica centra-se em toda a ecosfera. Primeiramente analisando como a natureza é representada na literatura e, posteriormente, na conscientização da desconstrução de esterótipos atribuídos ao mundo natural.

Análise de *A maçã no escuro*

Gestado durante a década de 1950, enquanto Clarice Lispector morava nos Estados Unidos, *A maçã no escuro* foi publicado no Brasil em 1961 e, posteriormente, traduzido em treze países. A obra narra a fuga de Martim, homem branco, de classe média e pertencente a uma metrópole do Brasil, sendo um engenheiro/estatístico. Martim cometeu um crime contra a esposa, o qual não tem como foco ser abordado neste estudo, embora configure interessante e profunda pesquisa na ótica do ecofeminismo. O refúgio encontrado pelo protagonista é o sítio de Vitória, no qual chegou com um aspecto animalizado. Ainda que seja neste local em que confessou o crime e foi preso pela polícia, durante seu tempo de permanência, em relação direta com a natureza, Martim se encontra a si mesmo reconstruindo-se e com o desejo de reconstruir o mundo tendo como ingrediente essencial a bondade, o amor e o respeito: “[...] enquanto não tivesse recuperado em si o respeito pelo próprio corpo e pela sua própria vida, [...] o primeiro modo de respeitar a vida que havia nos outros” (LISPECTOR, 1999, p. 295).

Somente nas últimas páginas que o leitor é informado de que o crime compreende o assassinato da esposa, por esta supostamente ter um amante. Além do leitor e dos demais personagens, Martim se surpreende ao saber que sua esposa não morreu, foi salva a tempo e venceu os ferimentos que lhe causou. Martim é preso por conta do feminicídio.

Não diminuindo a importância das reflexões que a obra suscita, tendo em vista a amplitude que possui, neste artigo delimitamos a análise na trajetória de fuga, que constitui o enredo, em que Martin busca a liberdade e almeja criar o próprio destino. Inicialmente ele refugia-se em um hotel antigo, onde fica por duas semanas. Desconfiado de ter sido denunciado, Martim foge mata adentro, “no coração do Brasil” (LISPECTOR, 1999, p. 10). Caminha exaustivamente por dois dias no campo, quando se depara com o sítio de Vitória, na qual consegue abrigo em troca de trabalho. A narradora heterodiegética acompanha Martin em toda a trajetória, conhece seus sentimentos e pensamentos, mas não tem certeza plena de seu modo de ser (NUNES, 1973).

Ao tomar como parâmetro os estudos ecocríticos, identifica-se, em *A maçã no escuro*, a relação do humano com a natureza, conexão intrínseca na enunciação do mundo natural, povoado por seus diferentes habitantes, vegetais e animais, estabelecendo uma integração íntima fazendo, entre as palavras,

brotar flores e abrigar espécies animais, estimulando efeitos sinestésicos relacionados a cores, sons, cheiros e texturas: “As raízes eram grossas e cheirosas naquele fim de tarde — e provocaram em Martin uma inexplicável fúria de corpo como um amor indistinto. Faminto que estava, os cheiros o excitavam como a um cachorro esperançoso” (LISPECTOR, 1999, p. 50).

O foco narrativo de *A maçã no escuro* é em terceira pessoa, explicitando a vida interior e as impressões psicológicas sobre o mundo dos personagens Martin, Vitória e Ermelinda. Há, ainda, recorrência de outras personagens, como a cozinheira e a filha, Francisco, professor e filho, prefeito e policiais, contudo, não fazem parte da narrativa por muito tempo.

Entre as diversidades naturais, as referências especiais são para os bichos e plantas:

Num suspiro resignado, pareceu ao homem lento que “não olhar” também seria o seu único modo de entrar em contato com os bichos. Imitando as vacas, num mimetismo quase calculado, ele ali em pé não olhou para parte alguma, tentando ele também dispensar a visão direta. E numa inteligência forçada pela própria inferioridade de sua situação deixou-se ficar submisso e atento. Depois, por um altruísmo de identificação, foi que ele quase tomou a forma de um dos bichos. E foi assim fazendo que, com certa surpresa, inesperadamente pareceu entender como é uma vaca (LISPECTOR, 1999, p. 91).

As mais diversas espécies de bichos habitam *A maçã no escuro* (cães, cavalos, formigas, galinhas, vacas, pássaros, entre outros) compondo uma fauna exuberantemente verbal. A flora e demais elementos da natureza são igualmente valorizados na referida obra (montanhas, árvores, pedras, areia, rios):

Como quem não conseguisse beber a água do rio senão enchendo o côncavo das próprias mãos — mas já não seria a silenciosa água do rio, não seria o seu movimento frígido, nem a delicada avidez com que a água tortura pedras, não seria aquilo que é um homem de tarde junto do rio depois de ter tido uma mulher (LISPECTOR, 1999, p. 168).

Embora o tempo em *A maçã no escuro* apresente-se mais acentuado no interior do protagonista, pode-se dizer que também é cronológico, pois, a princípio, ele passa duas semanas em um hotel e dois dias fugindo pela mata. No entanto, no sítio de Vitória, não se tem com exatidão por quanto tempo ficou. A narrativa inicia com duas marcações temporais: em uma noite de março. Não se trata de qualquer noite, mas “numa noite de março tão escura quanto é a noite enquanto se dorme” (LISPECTOR, 1999, p. 13). Dessa forma, o início da narrativa já demonstra relação entre o elemento natural “noite” e os seres que dormem, no caso, Martin.

Além das medidas de tempo convencionais pelo ser humano, observa-se que o próprio modo de expressar a decorrência do tempo, está relacionada com outro elemento natural – a lua: “O modo tranquilo como o tempo decorria era a lua altíssima passando pelo céu” (LISPECTOR, 1999, p. 13).

Um recurso narrativo bastante presente na estrutura arquitetada é *in medias res*, ou seja, quando a

história inicia o protagonista já se encontra em dificuldade e, somente posteriormente, é que entendemos os motivos que causaram tais dificuldades. O que possibilita essa compreensão são os fluxos de consciência, característica importante da produção literária de Clarice Lispector.

O espaço na narrativa de *A maçã no escuro* contempla o hotel, a mata, uma região semelhante a um pequeno deserto e o sítio de Vitória. Todos esses espaços são intensamente descritos, sempre privilegiando aspectos da natureza, seus elementos ou fenômenos:

O sítio ou fazenda não era muito grande, se se considerasse apenas a parte coberta de trabalho: algumas casinholas quebradas, o curral, o campo lavrado. Mas seria enorme se também se contasse com as terras largadas que, em alguns pontos, só para assinalar posse, a cerca mal traçada delimitava. O verde das árvores se balançava sujo, folhas novas espivavam entre as empoeiradas (LISPECTOR, 1999, p. 59).

A preocupação em descrever o meio rural é perceptível desde as primeiras páginas, quando a narradora apresenta o hotel que, em virtude da ação humana que desviou em 50 quilômetros a estrada pavimentada ligando a zona rural à urbana e, deixando o hotel praticamente abandonado: “[...] o lugar todo morrera e não havia mais motivo de alguém vir a precisar de hotel na zona agora entregue ao vento” (LISPECTOR, 1999, p. 15).

Dessa forma, notamos que, do início ao fim, *A maçã no escuro*, entrelaça todo tipo de relação do ser humano com a natureza sem supremacias, como, por exemplo, a descrição da noite de sono de Martin, nas páginas iniciais, evidencia que a narradora equiparou Martin ao mesmo nível dos elementos naturais que o cercavam: “Nada agora diferenciava o sono de Martin do lento jardim sem lua: quando um homem dormia tão no fundo passava a não ser mais do que aquela árvore de pé ou o pulo do sapo no escuro” (LISPECTOR, 1999, p. 13). Enquanto ser humano, Martin integra a natureza e não era mais que esta pelo fato de ser homem. Consta-se aqui uma superação da visão antropocêntrica. Cabe aqui retomar as afirmações de Costa e Funck (2017), de que a natureza não é pano de fundo para as ações humanas, mas elemento constitutivo de vida, um interdependente do outro.

É nesta perspectiva que a narradora continua a história, não descrevendo apenas Martin, mas caracterizando também todo o ambiente natural, no mesmo grau de importância que o protagonista:

Algumas árvores haviam ali crescido com enraizado vagar até atingir o alto das próprias copas e o limite de seu destino. Outras já haviam saído da terra em bruscos tufo. Os canteiros tinham uma ordem que procurava concentradamente servir a uma simetria. [...] entre os canteiros o caminho se pormenorizava em pequenas pedras talhadas (LISPECTOR, 1999, p. 13).

Constata-se que essa descrição da natureza vai além de uma simples apresentação tradicional e mecânica de âmbito meramente visual, pois engloba características que fazem parte da mente humana como a consciência das árvores terem atingido o “limite de seu destino”. Além disso, os canteiros

creceram com a intenção de uma ordem simétrica, regular. Brandão (2017) assinalou que a natureza não é passiva, age e se transforma sem o controle do ser humano. Essa mescla interacionista natureza x seres humanos é ressaltada continuamente na obra estudada, como, por exemplo, quando a narradora atribui características animadas às pedras “calmas”: “em silêncio derramou-se sobre pedras calmas” (LISPECTOR, 1999, p. 16).

Posterior à apresentação da natureza, a narradora alude à humanidade ao citar a presença de um carro, Ford, o que poderia servir como instrumento de fuga para Martim. O veículo representa o cultural, a criação humana em ação no mundo. A narrativa não prioriza natureza e humano ou vice versa, mas equipara as descrições, conectando um ao outro.

Após apresentar Martim, o cenário natural do hotel e citar o veículo/máquina, elemento artificial em contraste com o natural, enquanto símbolo da invenção industrial da humanidade, que inclusive modifica o cenário natural, detecta-se um dialogismo com os estudos ecocríticos, pois há uma interconexão entre todos estes elementos, homem, natureza, animais (canto dos grilos) e inclusive o silêncio.

Outro elemento natural que se encontra interligado com o ser humano é a noite e, em sequência o dia. Isto porque a paisagem natural e animal é totalmente diferente em cada estágio, agindo sobre o ser humano por meio de diversos efeitos sinestésicos como a visão, o som e o cheiro: “[...] de dia a paisagem era outra, e os grilos vibrando ocos e duros deixavam a extensão inteiramente aberta, sem uma sombra. Enquanto o cheiro era o seco cheiro de pedra exasperada que o dia tem no campo” (LISPECTOR, 1999, p. 13).

Já anunciado no título da obra, o escuro cumpre relevância do início ao fim da narrativa analisada, bem como em grande parte da produção literária clariceana. Ao mesmo tempo em que simboliza o desconhecido a Martim, o escuro, tanto do ambiente, quanto da atmosfera ou no nível psicológico enquanto algo abstrato de que se deseja descobrir ou simplesmente o mistério que possui engendrado em si pela simbologia, se entrelaça na narrativa. Na natureza, o escuro compreende a noite, algo intencional e vivo. A noite, assim, constitui-se num signo emblemático significativo:

[...] a noite parece mais ajustada a uma corrente que valoriza o mistério, respeita o inexplicável e aprecia os sentimentos indefiníveis. Daí o nosso gosto pela noite como hora, quando a escuridão reina e se associa na imaginação a acontecimentos anormais e sobrenaturais, pontilhados de fantasmas, crimes e perversões [...] (CANDIDO, 2009, p. 44).

O sono está ligado à noite como estado que conduz a um mundo próprio, às vezes tocado pelo sobrenatural, por causa do sonho e da sua manifestação extrema, o pesadelo. A noite está interligada entre ser humano e natureza, enquanto constituinte do ambiente natural, com seus sons e cheiros e

enquanto essência de vida humana. Assim como a noite – a escuridão – é constante na narrativa, em consequência é o sono de Martim, auxiliando nas reflexões em sua busca pela formação de um novo homem e às vezes associado à uma animalidade:

Na sequência da narrativa, Martim dormia, e enquanto dormia não gastava do pouco que ele se tornara, mas sacava de alguma coisa como de sua raça de homem, o que era indistinto e satisfatório. Através dessa coisa feita de rugido ele atingia muito: sua boca estava grossa de boa e nutritiva saliva. Assim, quando o último passo de seu futuro se completou, Martim mexeu-se na dureza do chão (LISPECTOR, 1999, p. 21).

Martim, durante seu sono, é aproximado à animalidade e à natureza, a narradora reconhece a humanidade como uma raça animal, visto o rugido e a saliva “nutritiva”. Porém, no âmbito noturno, a visão, sentido imprescindível às pessoas, é caracterizada como inútil pela narradora, já que na escuridão é inútil tentar enxergar, demonstrando assim as limitações humanas diante do contexto natural.

Os efeitos sinestésicos constituem recurso estilístico que promove a representação do sistema ecológico e estabelece conexões ecocêntricas. Em todo o enredo os elementos do sistema sensorial da narradora encontram-se aptos e atentos:

Mas ela não conseguia dizer adeus ao perfume morno que vinha do sono e da fadiga, perfume de corpo vivendo, e de novo respirou a frescura das folhas molhadas, esse cheiro de chuva que é como um gosto amargo de nozes — e nas mãos cegas sentiu a árvore áspera que foi feita para nossos dedos, e nos joelhos a terra molhada, tudo isso que é a nossa alegria, tudo isso que nos dá tanto prazer, e se para isso fomos tão bem-feitos [...] (LISPECTOR, 1999, p. 252).

E, na tarefa de leitura e interpretação clariceana, outros sentidos participam da leitura, além da audição e da visão ocupando-se das cores e formas, pois há um mundo sensitivo envolvente, capaz de permitir variadas interpretações pelo seu poder sugestivo.

Em *A maçã do escuro* todos os sentidos de Martim estão aguçados, o cheiro das plantas, da seca, dos animais, da chuva, percebe a textura em que seus pés e mãos tocam: “Apalpou com dedos sábios: era um galho” (LISPECTOR, 1999, p. 20), ouve o silêncio da natureza, o canto dos pássaros, o mugido das vagas.... sente o vento, o fogo, o sol... Todos estes elementos sensoriais promovem uma série de informações a Martim, possibilitando uma tomada de consciência sobre a natureza e experiências físicas novas ao corpo, aproximando-o de uma condição animalizada: “[...] não pôde correr livremente por causa dos galhos mas corria arranhando-se e quebrando galhos como um cavalo solto” (LISPECTOR, 1999, p. 216).

Dessa forma, ao longo de toda a narrativa é muito comum encontrarmos a relação de elementos de ordem humana aos elementos de ordem natural, associando a humanidade à natureza, principalmente

no que diz respeito no comportamento e nos sentimentos de Martim a pedras, plantas e, mais comumente a animais: “Ali, pois, deixou-se ficar, dócil, atordado” (LISPECTOR, 1999, p. 16), “O homem grunhiu aprovando” (LISPECTOR, 1999, p. 17). Palavras como dócil e grunhiu demonstram a afirmação da humanidade enquanto animalidade e natureza; além disso, a narradora iguala o humano e o não humano: “[...] ele agora não se distinguiria de um cavalo espantado no escuro” (LISPECTOR, 1999, p. 218).

A valorização de elementos até então marginalizados, negligenciados ou até mesmo silenciados pela cultura ocidental, como apregoa a ecocrítica, ganham destaque na obra literária analisada, pois observa-se que tanto as pessoas quanto a natureza agem um sobre o outro. Por exemplo: noite com sua escuridão, enquanto elemento inerente da natureza, é agente e consciente da presença de Martim que, cambaleante, fogia: “O homem não se deixou enfeitiçar pela delícia que sentiu na suavidade; adivinhava que léguas além a escuridão sabia que ele estava ali. Manteve-se pois em espreita, tendo sob um perfeito controle os meios de comunicação da noite” (LISPECTOR, 1999, p. 20). Verifica-se, pois, a valorização da fauna noturna com seu poder sensitivo de detectar a presença de outros animais a quilômetros de distância. Porém, como não é descrito o que compõem exatamente essa escuridão, reconhece-se a existência de outras formas de vida, igualmente sensitivas.

No viés cartesiano a humanidade é superior a tudo, inclusive à natureza. Essa superioridade é ilusória, como se as pessoas não dependessem da natureza para viver. Isso é superado em *A maçã no escuro*, pois há uma preocupação latente em restabelecer essa relação do homem com a natureza:

E então é que, pela primeira vez, o homem pareceu ver alguma vantagem no fato das pedras serem mais duras que nossa imaginação, e imutáveis e intransigentes, aquela natureza humana das pedras ou aquela coisa de pedra que é nossa natureza (LISPECTOR, 1999, p. 178).

Assim, fica claro que a natureza é tomada, no contexto da obra, como um todo, sem eleger um elemento mais importante do que outro, mas em reconhecer que um é constitutivo do outro.

O existencialismo é evidente em vários trechos da obra analisada, como no momento em que Martim, no alto da montanha avista o sítio de Vitória, em integração com a atmosfera natural – vento, cheiro de água, ar – aquele momento presente com seus elementos proporcionavam-lhe a sensação de que existia, existia como um animal e, em direção ao sítio “Com a leveza do cansaço [...] ele avançava. [...] ele estava se preparando para defrontar gente” (LISPECTOR, 1999, p. 54). Porém, essa animalidade de Martim não é despida de consciência, pois “Embora soubesse que os cães inquietos já o haviam pressentido, postou-se atrás de uma árvore para observar” (LISPECTOR, 1999, p. 55).

Vitória, desde o primeiro contato com Martim, igualmente o percebe animalizado, comparando-o a um gato, um tigre e um cavalo:

Então, sem se dar conta de que o espiava cruamente, a mulher descobriu fascinada que ele não ria. Era o rosto que tinha uma expressão apenas física de malícia, independente de qualquer que fosse seu pensamento — assim como um gato às vezes parece rir (LISPECTOR, 1999, p. 68).

Martin é um animal natural e, desenvolvendo o trabalho braçal no sítio de Vitória, encontra-se em comunhão com uma natureza maior que ele, o mundo:

O mundo nunca tinha sido tão grande. Passarinhos ativos como crianças participavam da terra revolvida para o plantio: mergulhavam de asa fechada nas ondas do ar, e do infinito voltavam para vigiar com o rufo de asas o trabalho das sementes (LISPECTOR, 1999, p. 289).

Na fuga que desencadeava a busca pelo próprio eu, Martin existia, existia em contato e na natureza: “Parecia bastar-lhe a tarde de luz rasgada, o ar nu e o espaço vazio. Até mesmo uma palavra pensada afundaria o ar. Ele se abstinha. Ali, existir já era uma ênfase” (LISPECTOR, 1999, p. 127). Dessa forma, evidenciam-se as concepções filosóficas existencialistas de Clarice Lispector, muito comum em suas obras, visto que o existencialismo apregoa o momento presente da existência, tendo como única certeza futura a morte.

A fuga de Martim torna-se, pois, a vivência meditativa por uma busca interior; nesse processo, entra em contato intrínseco com os elementos ecológicos, é animalizado pela narradora, de forma que essa busca exprimissem uma identidade animalizada, a essência tão almejada por Martim. Entretanto, visto que Martim é um animal humano, há uma mistura nesta essência, de humano e não-humano: “Martim entrou de novo no mundo dos outros, de onde saíra para reconstruir. E reencontrou com humildade farejante – como um cão sem dentes mas com dono! – o mundo velho [...] (LISPECTOR, 1999, p. 315). Em conexão com a natureza Martim se reconstruiu, entretanto sabia que os demais seres humanos ainda estavam atrelados ao “mundo velho”, aonde a dominação e o poder antropocêntrico eram soberanos.

Mesmo se reconhecendo humano, Martim percebia-se incorporado ao meio ambiente, ora se igualando às pedras ora se animalizando: “– Eu era como qualquer um de vocês, disse então muito subitamente para as pedras pois estas pareciam homens sentados” (LISPECTOR, 1999, p. 37); “Era pouco o que ele era agora: um rato. Mas enquanto rato, nada nele era inútil.” (LISPECTOR, 1999, p. 37).

As reflexões de Martim em busca de reconstrução de sua identidade associam-se ao espaço natural do sítio, com suas plantas e seus animais:

[...] movia-se lento como um homem que semeia. Seu grande silêncio não era apatia. Era uma profunda *sonolência em guarda*, e uma meditação quase metafísica sobre o próprio corpo, no que ele parecia estar atentamente imitando as plantas de seu terreno (LISPECTOR, 1999, p. 84).

Nessa sinergia com a natureza Martim distancia-se cada vez mais da humanidade: “[...] inquietava-se por começar a se sentir superior às plantas, e por sentir-se de algum modo homem em relação a elas” (LISPECTOR, 1999, p. 92).

Esse distanciamento da humanidade torna-se ainda maior quando Martim passa a ter contato com as vacas no curral, estabelecendo-se então uma dura ruptura no reconhecimento de humano a animal: “Seu contato com as vacas foi um esforço penoso. A luz do curral era diferente da luz de fora a ponto de estabelecer-se na porta um vago limiar. Onde o homem parou. Habitado a números, ele recuava à desordem” (LISPECTOR, 1999, p. 95).

A escuridão em suas diversas formas – noite, sombras – impacta na busca de Martim. No decorrer da leitura percebemos que a fuga pelo crime que o protagonista cometeu, muitas vezes nem era mais cogitada, pois interessava mais permanecer imerso nessa busca existencial desenfreada. O contato com os animais, especialmente com as vacas no curral, realidade totalmente diversa da que ele até então vivera, permite-lhe reconhecer-se na animalidade:

A névoa evolava-se dos bichos e os envolvia lenta. Ele olhou mais no fundo. Na imundície penumbrosa havia algo de oficina e de concentração como se daquele enleio informe fosse aos poucos se aprontando concreto mais uma forma. [...] No limiar do estábulo no entanto ele pareceu reconhecer a luz mortiça que se exalava do focinho dos bichos. Aquele homem já vira esse vapor de luz evoluando-se de esgotos em certas madrugadas frias. E vira essa luz se emanar de lixo quente. Vira-a também como uma auréola em torno do amor de dois cachorros; e seu próprio hálito era essa mesma luz. Ali se faziam vacas profundas (LISPECTOR, 1999, p. 95).

Após meditar sobre o olhar das vacas, inicialmente incomodadas com a presença dele ali, em seguida, quando elas já começaram a se acostumar com a presença humana no curral, até mesmo sendo indiferentes a Martim, ele reconhece o quanto é inferior a elas e se identifica àquela natureza, já que passa a compreender a importância daqueles animais. Ressalta-se que a vaca, além de ser tida como animal altamente lucrativo no mercado alimentício, também é considerada como sagrada nas culturas orientais.

Entre Martim e as vacas, havia a animalidade o que possibilitava uma compreensão mútua:

Tendo de algum modo entendido, uma pesada astúcia fez com que ele, agora bem imóvel, se deixasse ser conhecido por elas. [...] Foi com mal-estar que sentiu as vacas escolhendo nele apenas a parte delas que havia nele [...] Só que as vacas escolhiam nele algo que ele próprio não conhecia – e que foi pouco a pouco se criando (LISPECTOR, 1999, p. 96).

Nesse contato, Martim toma consciência de sua animalidade: “Foi um grande esforço, o do homem. Nunca, até então, ele se tornara tanto uma presença. Materializar-se para as vacas foi um grande trabalho íntimo de concretização” (LISPECTOR, 1999, p. 97). Por meio desse processo, o protagonista

reconhece os animais com as suas especificidades e valoriza-as: “Que não devia brutalizar-lhes o ritmo próprio, e que lhes devia dar tempo, o tempo dela” (LISPECTOR, 1999, p. 97).

A conexão que se estabelece entre Martim e as vacas e, com o sistema ecológico num todo configura uma relação de valorização e respeito de fauna e flora, em que ele identifica-se enquanto ser humano animalizado.

A relação animais e humanos torna-se mais acentuada quando Vitória critica, em pensamento, Martim por comer carne: “Olhando o prato vazio, pensou então como se pensa de um cachorro: ele é cruel porque come carne. [...] Não ter carinho por si mesmo era o começo de uma crueldade para com tudo” (LISPECTOR, 1999, p. 68). Para Vitória, Martim é um animal que se alimenta de outros animais, e cita o leão que mata somente o necessário para saciar sua fome, nada além disso. Porém, Vitória se compara ao leão e se culpabiliza por matar mais animais do que o suficiente para saciar sua fome:

O leão não é um animal cruel, ele não mata mais do que pode comer, o leão não é um animal cruel – e era culpa sua, se sua fome era tão grande? Mas poderia jamais comer tanto quanto matara? Ela que já matara tanto, ela que já matara tanto. Sentada na cama, matara mais do que poderia comer. Eis toda a sua grande culpa (LISPECTOR, 1999, p. 234).

O veganismo é uma filosofia que tem como primazia a vida, por razões éticas nega toda e qualquer violência ou mau trato na exploração de animais para servir aos seres humanos. Porém, essa vertente surgiu posterior à época de Clarice Lispector. Ainda assim, diversas obras clariceanas já prenunciavam discussões que vêm de encontro ao veganismo, defendendo o respeito aos animais.

Considerações finais

O substantivo feminino interação é a palavra-chave da análise aqui desenvolvida, visto que as relações estabelecidas entre Martim e o sistema natural configuram uma interação, a qual possibilita o protagonista se reconstruir e se reconhecer, em sua animalidade humana, e reconhecer o ambiente natural enquanto constitutivo e necessário, justamente por isso, digno de respeito e valorização.

Ao mesmo tempo em que a interação permeia toda a narrativa de *A maçã no escuro*, ao lançarmos luz aos estudos ecocríticos, vemos que a interação é o fator crucial, uma vez é que este campo teórico dedica-se a analisar a relação natureza x literatura.

Assim, no *corpus* literário analisado foi possível compreender que a dimensão “natureza” é tratada num plano maior, não apenas na visão simplista e tradicional da cultura ocidental do ser humano. A narradora confere uma descrição apurada da fauna e da flora e na interação humana neste contexto de forma que a existência seja apreendida com igualdade, ou seja, aonde seres humanos não têm supremacia

sobre os sistemas ecológicos.

Para materializar essa interação entre os seres vivos, a narradora se vale de comparações metafóricas ao expor a existência e as experiências de humanos e, principalmente, diversas espécies animais. A relação humano x animais é marcada por respeito e valorização, o que dialoga com a teoria ecocrítica, conforme demonstramos na análise.

É a fuga em meio à mata e a permanência de Martim no sítio que possibilitam tomar consciência de sua identidade animal, até então alienado aos valores e costumes de uma sociedade etnocêntrica que dita normas capitalistas. Assim, Martim reestabelece conexões com o sistema ecológico em que vive.

Além do *corpus* abordado neste estudo, as demais produções, literárias e picturais, de Clarice Lispector, estão sempre, de alguma forma, convergindo para promover não apenas reflexões existencialistas, mas reconhecer a fauna e a flora como constitutivos da vida humana e alertar sobre as ações negativas das pessoas sobre a natureza, conforme preconizam os estudos ecocríticos.

No que diz respeito à ecocrítica, vislumbra-se a urgente necessidade de mais e maiores estudos, já que a literatura promove a conexão do mundo exterior e do mundo interior do leitor, suscitando-lhe a capacidade de percepção de si mesmo e do mundo.

É evidente que a obra analisada oferece um amplo arcabouço de análises, não restringindo-se ao viés da ecocrítica, conforme nossa proposta neste estudo. Questões importantes estão imbricadas em cada linha, sugerindo reflexões sobre classe, (des)construção de identidades, violência, a tradição patriarcal, entre outros. No viés da linguagem igualmente o leque apresenta-se extenso, pois oferece múltiplas possibilidades de exploração, principalmente por meio das figuras de linguagem, recorrentes no texto.

Referências

BRANDÃO, I. A propósito de “feminismos transcorpóreos e o espaço ético da natureza”, de Stacy Alaimo. **Rev. Estudos Feministas**, Florianópolis, 25(2): 562, maio-agosto/2017.

CANDIDO, A. **Na sala de aula: caderno de análise literária**. São Paulo: Ática, 2009.

COSTA, C. L.; FUNCK, S. B. O Antropoceno, o pós-humano e o novo materialismo: intervenções feministas. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 25(2): 562, maio-agosto/2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/50723/34204>

KOCH, Adriane Cherpinski. A animalidade de Martim na relação natureza e ser humano em a Maçã no escuro, pág 01-13, Curitiba, 2020.

FACHIN, O. **Fundamentos de metodologia**. 5. ed.[rev] - São Paulo: Saraiva, 2006.

GARRARD, G. **Ecocrítica**. Brasília: UnB, 2006.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2007.

LISPECTOR, C. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

NUNES, B. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Quiron, 1973.

REZENDE, A. (Org.). **Curso de Filosofia**: para professores e alunos dos cursos de segundo grau e de graduação. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

A GENEALOGIA NA LITERATURA E SUA RELAÇÃO COM A SOCIOLOGIA

Autor: Alessandro Cavassin Alves (UNIANDRADE)

Resumo: O objetivo do presente texto é demonstrar, através dos romances *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, e a trilogia *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo, que têm como parte de seus grandes enredos a genealogia, como essas obras contribuem para observar padrões de mobilidade social dos personagens, como no caso, de como descendentes de escravizados dificilmente terão uma ascensão social ao longo das gerações, mas ao mesmo tempo, como se comportam quando têm conhecimento de seu passado familiar e, da mesma forma, como famílias com amplas posses materiais conduzem o destino de seus membros ao longo do tempo. Igualmente, a Sociologia vem utilizando da genealogia como uma ferramenta metodológica importante para a compreensão da realidade, tendo como referência o estudo da mobilidade social e a partir de histórias de famílias. Sociólogos como o francês Daniel Bertaux e o brasileiro Ricardo Costa de Oliveira, entre outros, trabalham com essa dimensão genealógica em suas pesquisas. Busca-se, assim, aproximar Literatura e Sociologia e concluir que, entender de genealogia contribui para o enfrentamento das desigualdades sociais.

Palavras-chave: Genealogia; Literatura; *Viva o povo brasileiro*; *O tempo e o vento*;

Introdução

Parte-se do princípio de que é possível e até benéfica a aproximação ou articulação entre Literatura e a Sociologia. Para este artigo são utilizados dois grandes romances brasileiros, *Viva o povo brasileiro* de João Ubaldo Ribeiro e a trilogia *O tempo e o vento* de Erico Verissimo, aproximando-os da análise social.

Ana Lúcia Teixeira (2018), em dossiê sobre o tema Literatura e Sociologia, na revista *Sociologias*, sinaliza que a Sociologia vem já debatendo essa aproximação, em especial, pós década de 1990. Afinal, é inegável que em uma obra literária pode-se encontrar uma expressão inequívoca da complexidade do fenômeno social e, portanto, ela acaba sendo rica, “como fornecedora de questão não só sobre o mundo social, mas sobre a sociologia como forma de conhecê-lo”.

Comenta a autora, sobre uma dupla entrada analítica nessa temática:

[...] de um lado, tratou-se de redesenhar a literatura como objeto particular no conjunto dos objetos estéticos, de forma a reivindicar um aparato conceitual específico, que não se confunde com aqueles dedicados à análise de outras formas de arte; de outro, tratou-se de recuperar a literatura como intérprete do mundo social, dotada da capacidade de formular questões que interessam à sociologia, ainda que o faça por meio de propriedades formais diversas (TEIXEIRA, 2018, p. 22).

Portanto, busca-se, neste artigo, o segundo aspecto analítico destacado por Ana Lúcia Teixeira, de recuperar a Literatura também como intérprete do mundo social e oferecendo à Sociologia a capacidade de formular questões sobre a realidade social de forma mais eficiente. Essa aproximação

possibilita entender a “natureza do conhecimento que se pode extrair de cada uma dessas formas de reconstrução do mundo social”.

Eis o objetivo do presente texto, demonstrar pela Literatura que existem questões que interessam à Sociologia, ou melhor, perceber que a Literatura tem a capacidade, igualmente, de desvendar, através de seu enredo e de sua narrativa, realidades sociais que estão, por vezes, ocultas.

Dos enredos dos romances, *Viva o povo brasileiro* e *O tempo e o vento*, serão recuperadas as genealogias que envolvem seus personagens. Ao mesmo tempo, na Sociologia, a genealogia ou genealogia social, busca compreender os indivíduos em suas famílias ao longo do tempo ou ao longo das gerações, identificando a continuidade de um padrão de vida ou de um *modus vivendi*, dessa determinada família ou, também, análises de padrões de mobilidade social ou ainda de dominação.

E nos romances citados, eis a hipótese deste artigo. É possível entender as famílias via suas genealogias, o que, igualmente, pode ser estendido empiricamente para toda a sociedade, isto é, entender ou conhecer sua genealogia também explica sua atual situação social.

A leitura dos dois romances e a metodologia de pesquisa sociológica que envolve genealogia social serão, então, comentadas paralelamente.

E, uma vez conseguindo observar uma determinada história de família, uma continuidade social, ou um passado que condiciona a vida e a maneira de se viver no presente é possível, por parte da mesma família, entender sua condição social e pensar, inclusive, possibilidades de mudanças.

Viva o povo brasileiro

O romance de João Ubaldo Ribeiro *Viva o povo brasileiro*, publicado em 1984, período histórico de véspera do fim da ditadura militar no Brasil apresenta quatrocentos anos de história brasileira. Neste sentido, acontece a interessante mistura de fatos históricos com o desenrolar da vida dos personagens criados pelo autor. Por exemplo, a presença holandesa na Bahia no século XVII, o regime senhorial, as fazendas e a pérfida escravidão, os indígenas, os reis portugueses, a Igreja Católica e os padres, as Reduções jesuíticas e sua expulsão em 1759, o Marquês de Pombal, a Independência do Brasil, 1822, a visita do Imperador D. Pedro I e a Imperatriz Leopoldina na Bahia em março de 1826, sendo que em dezembro Leopoldina vem a falecer (viagem fatídica para Leopoldina, em especial pela presença da Titília no mesmo barco e, logo em outubro, ela recebe o título de Marquesa de Santos); o período regencial e suas revoltas, como a Revolta dos Malês, em Salvador, Bahia, 1835 (revolta que merece muita atenção no romance), a Sabinada (1837-1838, também na Bahia), a guerra dos Farrapos, 1835 a 1845, a maioridade de D. Pedro II, a guerra do Paraguai, 1864 a 1870, a Guerra de Canudos, 1896 a

1897; (enfim, as revoltas citadas têm um aspecto central no desenvolvimento do romance), sobre o Exército Brasileiro, a Proclamação da República, 1889, a Era Vargas e a Ditadura Civil-militar; entre tantos outros fatos que o leitor pode encontrar, em especial a partir do local em que é ambientado a trama, na Ilha de Itaparica, Bahia (ilha que também foi palco de uma das batalhas da Independência, em janeiro de 1823).

Como visto, o romance perpassa um longo período da história brasileira, entre os séculos XVII ao XX e a conseqüente formação do povo brasileiro. E, o paradoxo, de um povo a sobreviver e a viver (daí o sentido das revoltas), por vezes, sendo omitido desses "grandes acontecimentos", como se não fizesse parte desta história oficial ou dela se enquadrasse, em especial quando derrotados.

Mas, destaca-se, no presente texto, a questão genealógica presente no romance. A genealogia é fundamental para se compreender a longa história dos personagens e, portanto, do próprio Brasil.

Destaca-se a genealogia da ampla família brasileira do "Caboco Capiroba", filho de mãe índia e pai preto fugido, que a aldeia acolheu; a experiência da mestiçagem, a marca brasileira; Capiroba é comedor de carne branca, em especial, holandês, de muitas mulheres e muitas filhas, capturado e morto na ilha de Itaparica, Bahia, em 1647, por fugir da redução e por insubordinação. Sua filha mais velha, Vu, que cuidava de um prisioneiro do pai e que será comido, o holandês Heike Zernike, denominado Sinique, fica grávida do mesmo. Em 1721 nasce Dadinha, que viverá 100 anos, Gangana, sua mãe, foi vendida antes de desmamar, seu pai era negro, escravo, baleneiro, tinha os olhos claros, morreu no seu nascimento, provável filho de Sinique e Vu. Dadinha, bisneta do Caboco Capiroba, tem um filho temporão, Turbíbio Cafubá, que tem muitos filhos e com muitas mulheres.

Este filho temporão, provavelmente, teria como pai o negro Darissa da Bissínia, chegado entre 1770 ou 80, também insubordinado. Turbíbio e Roxinha vão ter a filha Vevé, ou Daê ou Naê, chamada de Venância, menina linda, com a marca de estrela na testa, marca da família a gerações, estuprada pelo Barão de Pirapuama, Perilo Ambrósio Góes Farinha, dono de fazendas e gentes escravos em Itaparica, seu dono. Nasce Maria da Fé ou Dafé que, posteriormente, vê a mãe morrer por ter defendê-la de estupro. Maria da Fé foi criada pelo negro Lelêu (Leovigildo), que possui negócio próprio, dá educação a Maria em Salvador. Maria revolta-se com a vida, com o sistema, e se torna líder de um bando no século XIX, perseguida pelo governo, mito entre o povo, insubordinada, e tem um caso com o coronel do Exército, Patrício Macário, da qual nasce o filho Lourenço que continua as lutas sociais da mãe.

Enfim, a genealogia do povo brasileiro, sofrido, sem sobrenome, a superar as mazelas que lhes são impostas por uma elite econômica e intelectual extremamente preconceituosa, como se vê na leitura do romance. Mas, um povo de uma força incrível.

Daí, paralelamente, a genealogia de Amleto Ferreira, o filho da negra professora Jesuína Ferreira

(preceptora de Dafé) e do inglês John ou Henrique; Amleto era guarda-livros do Barão de Pirapuama, enriquece com o seu trabalho e suas trapaças nos negócios; Amleto, mestiço, poderia ter sido o elemento novo na história brasileira (inclusive ele vê a força de sua gente), mas infelizmente prefere repetir os preconceitos e as atitudes racistas da elite escravocrata, prefere ser "branco", e compra um sobrenome, digno de sua origem: Amleto Henrique Nobre Ferreira-Dutton, quer embranquecer; é o novo sobrenome da família; e ele tem no casamento e no compadrio com os ricos, os elementos chaves para sua ascensão social e de seus filhos; e sua família rica chega ao século XX, muda-se para o Rio de Janeiro e para São Paulo, mas com os mesmos preconceitos do século anterior, e registrando sua genealogia orgulhosamente em livro (mas, adaptando a genealogia a seus interesses). Exceção ao centenário filho de Amleto, Patrício Macário, coronel do Exército, falecido em Itaparica em 1939, guardião da Canastra, dos segredos da Irmandade, do Espírito do Homem, amante de Dafé e da comida baiana, aberto ao conhecimento que vem do povo brasileiro.

Enfim, tantas outras histórias maravilhosas ao longo do livro e que proporcionam reflexões para que possamos nos entender enquanto brasileiros e sermos menos preconceituosos. E a olhar para a nossa história a partir de seus personagens. De encontrar nossa genealogia. E cuidar ou admirar a mariposa curuquerê que de repente pousa em cada um de nós.

Enfim, o que as genealogias do “Caboco Capiroba” e de Amleto Ferreira podem nos dizer socialmente? Antes de responder a essa questão, o próximo romance a ser analisado é *O tempo e o vento* de Érico Veríssimo.

O tempo e o vento

Em 1947 Érico Veríssimo começa a escrever a trilogia *O tempo e o vento*, cuja publicação só termina em 1962, época de um Brasil em crescimento, da volta da democracia participativa, da ascensão de movimentos sociais e de lutas por direitos. Veríssimo utiliza fatos históricos brasileiros reais na qual seus personagens estão envolvidos, num longo período de tempo, do século XVIII ao século XX.

O primeiro volume, *O Continente*, é publicado em 1949. O romance tem como foco contar a história do Rio Grande do Sul, história do extremo sul brasileiro conquistado para além do Tratado de Tordesilhas, numa mistura entre portugueses e espanhóis, entre europeus e indígenas e a constante chegada de africanos e europeus fora da Península Ibérica, tendo como referência a genealogia da família de Juca Terra, e posteriormente, do Clã Terra Cambará. A miscigenação desse povo também é uma realidade da formação brasileira no sul como comenta Regina Zilberman: “*O Continente* funde a história de uma família e a história de uma região, o Rio Grande do Sul” (Regina Zilberman, in: VERÍSSIMO,

2004, p. 12). “*O continente*, vai de 1745 a 1895, *O retrato*, publicado em 1951, *O arquipélago* publicado em 1962, que falam de fatos transcorridos entre 1895 e 1945”. Lembrando que em 1750 ocorre o Tratado de Madri, entre espanhóis e portugueses, em que começa a se definir as fronteiras do sul do país, tendo como marca a troca da Colônia Sacramento na Foz do Prata por parte dos portugueses pela região das missões jesuíticas dos espanhóis.

Como visto, será possível, ao longo dos três volumes de *O tempo e o vento* acompanhar genealógicamente o desenrolar de uma família.

Enfim, a história do Brasil, ou melhor, da formação de um Brasil meridional, de disputa de fronteiras, que passa a ser retratado pela história da família Terra e de tantas outras que estão vivendo e chegando nesta região. Uma região em constantes guerras, contra jesuítas, espanhóis, argentinos, uruguaios, paraguaios, gaúchos, guerras que são fratricidas, que levam seus filhos à morte e a reconstruções de posições, nas constantes disputas pela região da Banda Oriental e a Foz do Prata, a destruição das organizadas missões Jesuíticas, a Guerra civil dos Farrapos, a Guerra do Paraguai, a Revolução Federalista e assim, sucessivamente.

A leitura do romance vai demonstrando como a família Terra, iniciando com Juca Terra, o patriarca, bandeirante paulista, que recebe uma “carta de sesmaria dumas terras do Continente que ele dizia ficarem nas redondezas dum tal rio Botucarai” (VERISSIMO, 2004, p. 124), vai construindo sua herança. Mas foi seu filho, Maneco Terra e esposa Henriqueta, junto com os filhos Ana, Horácio, Lúcio e Antônio que vêm tomar posse desse sertão, ainda sem fronteiras definidas, no Continente de São Pedro. A família, então, tem uma propriedade, tem trabalho, tem herança. Isso é fundamental para se consolidar um futuro para seus descendentes, mesmo que sob a desgraça ocorrida na estância de Maneco Terra, fazendo com que Ana Terra e o filho Pedro Terra (filho de Pedro Missioneiro, que era filho de bandeirante paulista e índia, sendo criado na região das missões Jesuíticas) tenham de mudar para o povoado de Santa Fé, dominado pela família Amaral, também com genealogia, uma família da classe dominante, detentora de terras e homens, dona de Santa Fé.

Ana Terra e Pedro Missioneiro são exemplos da experiência da mestiçagem que marca o povo brasileiro. Mestiçagem, tanto de pessoas, como também de culturas, da imposição de umas sobre outras, mas dos resquícios e busca de valorização de cada cultura que forma o Brasil.

Ana e seu filho Pedro reconstroem a vida em uma nova localidade, mas com o mesmo sentimento de posse, de herança, de trabalho na terra, que garante o futuro e, novamente, de seus descendentes, que a cada geração vão conquistando novas propriedades e as perdendo, e também atuando nas atividades políticas, inclusive de enfrentamento da família Amaral em Santa Fé, com quem Bibiana, filha de Pedro Terra, poderia ter consolidado uma aliança via casamento, mas preferiu casar com o forasteiro e militar

capitão Rodrigo Cambará. O filho de Bibiana Terra e Rodrigo Cambará, Bolívar, terá no casamento a ascensão social econômica, ao contrair núpcias com Luíza Silva, neta do pernambucano Aginaldo Silva, tropeiro, comerciante, rico em Santa Fé e dono do sobrado.

As gerações vão passando, junto com elas as guerras, e ao mesmo tempo, também neste romance de Érico Veríssimo, a genealogia é algo fundamental no desenrolar da história.

Neste sentido, se pergunta, novamente, o que a genealogia do clã Terra Cambará, e de outras genealogias paralelas, como da família Amaral, podem nos dizer socialmente?

Antes de responder a essa questão, segue como a genealogia vem sendo utilizada pelas Ciências Sociais.

O uso da genealogia nas Ciências Sociais

Pode-se definir genealogia como a busca pelos antepassados em seus sobrenomes e casamentos e suas respectivas trajetórias; e o uso da genealogia nas Ciências Sociais se dá no sentido de se compreender a mobilidade social de uma família ao longo do tempo, isto é, em observar empiricamente como o padrão de vida foi modificando ou permanecendo, entre netos e avôs, e retrocedendo as gerações sucessivamente; e ainda, para se compreender também padrões de dominação de uma família em uma determinada região, como exemplo, como uma família política pode repetir essa atividade de domínio por várias gerações (como o caso da família Amaral em *O tempo e o vento*).

De acordo com Ricardo Costa de Oliveira:

[...] a genealogia é uma valiosa contribuição para a pesquisa de um grupo. Ela permite a análise temporal dos itinerários familiares ao longo dos séculos. Esta disciplina auxiliar informa sobre a gênese e os processos constitutivos de grupos familiares cujas informações primárias podem ser lidas, traduzidas e convertidas, desde que a coleta de dados seja orientada a partir de teorias críticas, em bases para o estabelecimento das classes sociais como totalidades vivas, compostas de homens e mulheres reais na história em suas efetivas relações sociais (OLIVEIRA, 2001, p. 19).

A genealogia pode observar, então, a dinâmica de grupos familiares. De certa forma, é o que se consegue observar nos romances citados, grupos familiares ao longo dos séculos. Tal exercício empírico é realizado por Ricardo Costa de Oliveira (2001; 2012) em *O silêncio dos vencedores* e *Na teia do nepotismo*. Para o autor:

A estrutura social também é uma estrutura genealógica. A riqueza e a pobreza também podem ser formas sociais hereditárias, quando pensamos em termos de grandes agregados coletivos na longa duração. A genealogia é a ciência da história das famílias e fornece uma metodologia de pesquisa fundamental para a sociologia dos ricos e poderosos, revelando estruturas de parentescos e as relações de parentesco entre

diferentes indivíduos e famílias ao longo do tempo. A genealogia consiste em uma estrutura social temporalmente organizada em termos reais, ou mesmo imaginários, de modo a conectar e estruturar vários indivíduos e grupos familiares em complexas redes de parentesco e de interesses unidas entre si (...) (OLIVEIRA, 2012, p. 51).

Isso pode ser visto em relações a famílias que há gerações, por exemplo, atuam numa determinada área econômica ou mesmo na política. Isso também pode ser visto em famílias de classe trabalhadora, operária, pequenos produtores rurais, que vão deixando para seus filhos o legado de sua condição social. Conclui Ricardo Costa de Oliveira: “A classe dominante forma famílias com histórias de vida específicas e os grupos populares também têm a sua própria especificidade” (OLIVEIRA, 2012, p. 56).

Outro sociólogo que vem estudando a mobilidade social, tendo como referência a genealogia, é o francês Daniel Bertaux (1979). Para Bertaux, a genealogia demonstra uma certa continuidade social na formação de uma família ao longo das gerações, isto mesmo na França capitalista moderna. Exemplos são encontrados desde pós-Revolução Francesa, sendo possível identificar famílias no poder político e econômico atual e que seus antepassados eram da nobreza, da política imperial ou burgueses de sucesso; para Bertaux, é normal que em famílias de classe alta, seus filhos tendem a usufruir dos bens conseguidos pelos seus antepassados e dar continuidade ao mesmo *ethos* de família. O autor cria, assim, o neologismo “antroponomia”, no sentido de demonstrar como famílias formam e distribuem seus filhos na sociedade (BERTAUX, 1979, p. 49).

Neste sentido, o autor também faz um grande estudo sobre famílias de operários, em que seus filhos tendem a repetir a profissão de seus pais; da mesma forma, famílias de classe baixa, seus filhos tendem a repetir a condição social de seus pais; boa parte desta “antroponomia” passa igualmente pela educação formal, aquela recebida nas escolas francesas. Daí toda a crítica, não só de Bertaux, mas de outros sociólogos franceses, para o caráter, por vezes, de uma estrutura escolar que perpetua as desigualdades sociais, em vez de proporcionar uma igualdade de oportunidades.

Daniel Bertaux e Isabelle Bertaux-Wiame (1987) realizaram um estudo que se tornou referência nesta área de genealogia, ao estudarem “padeiros artesanais” na França. Sua ampla pesquisa demonstrou como padeiros familiares deixam sua profissão a seus filhos ao longo de gerações, mantendo assim uma tradição, e ao mesmo tempo, demonstrando a permanência de um determinado estilo de vida e de trabalho.

Considerações finais

Voltando às questões sociológicas presentes nos romances citados: o que as genealogias

presentes nestas obras literárias podem nos dizer socialmente?

A família do “Caboco Capiroba” tem a mesma situação social e econômica ao longo de todas as suas gerações, que é a pobreza, a marginalidade, o analfabetismo, a escravidão, trabalhos manuais, mas ao mesmo tempo, uma realidade cultural específica, que lhes confere uma identidade e uma força de sobrevivência sem igual; entretanto, o que potencializa ainda mais essa família, inclusive a de repensar sua própria situação social de miséria e subordinação, é o conhecimento de sua genealogia, mesmo que por via dos espíritos de seus antepassados se manifestam nos rituais religiosos (é o caso da centenária Dadinha que incorpora o Caboco Capiroba e Sinique). E uma vez entendendo sua genealogia, conseguem repensar sua situação e buscar lutar contra a desigualdade social na qual estão inseridos, como acontece com os personagens Maria da Fé e seu filho Lourenço. Da mesma forma a família de Amleto Ferreira quer preservar a genealogia da família de forma escrita em livro, mas com o objetivo de justificar as conquistas financeiras da qual usufruem ao longo das gerações.

Em *O tempo e o vento*, novamente a genealogia demonstra certa continuidade no padrão de vida e educação entre as gerações. Da sesmaria recebida por Juca Terra no século XVIII, até a ascensão da família ao Sobrado em Santa Fé, no final do século XIX, percebe-se uma identidade construída que é lembrada constantemente pela genealogia, que lhes confere capacidade de enfrentar os dilemas de seu contexto histórico, como as guerras e as fatalidades, e de se impor como lideranças da qual seus antepassados sempre foram.

Assim, conclui-se que ter consciência da sua genealogia contribui para a própria consciência de sua condição social, de sua classe social ou da estratificação social. Os romances analisados, *Viva o povo brasileiro* e *O tempo e o vento*, são exemplos de como a Literatura pode se aproximar das Ciências Sociais, em temas que envolvem a compreensão da própria dinâmica social, de suas estruturas, daquilo que, por vezes, está oculto, e que por sua vez gera ou mantém a desigualdade social e os padrões de dominação e subordinação.

Mas, ao mesmo tempo, acredita-se que entender a sua genealogia pessoal, entender a genealogia dos membros de seu grupo familiar, ou de sua classe social, potencializa o enfrentamento das desigualdades sociais, como acontece com os personagens dos romances de João Ubaldo Ribeiro e Érico Veríssimo.

Referências

BERTAUX, Daniel. **Destinos pessoais e estrutura de classe**. Para uma crítica da antroponomia política. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

BERTAUX, Daniel & BERTAUX-WIAME, Isabelle. Mistérios da Baguete. Padarias artesanais na França: como vivem e por que sobrevivem. **Novos Estudos**. n. 19, dezembro de 1987.

OLIVEIRA, Ricardo Costa de. **O silêncio dos vencedores**: genealogia, classe dominante e estado no Paraná. Curitiba: Moinho do Verbo, 2001.

OLIVEIRA, Ricardo Costa de. **Na teia do nepotismo**. Curitiba: Insight, 2012.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Viva o povo brasileiro**. 5. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Edição de bolso, 790 p.

ROSENFELD, Cinara L. e ALMEIDA, Jalcione. Literatura e conhecimento sociológico. In: **Sociologias**, Porto Alegre, ano 20, n. 48, maio-ago 2018, p. 9-13. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/soc/v20n48/1517-4522-soc-20-48-9.pdf>. Acesso em: 07 ago. 2020.

TEIXEIRA, Ana Lúcia. Literatura e sociologia: relações de mútua incitação. In: **Sociologias**, Porto Alegre, ano 20, n. 48, maio-ago 2018, p. 16-28. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/soc/v20n48/1517-4522-soc-20-48-16.pdf>. Acesso em: 07 ago.2020.

VERISSIMO, Erico. **O tempo e o vento**. 7 volumes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ZILBERMAN, Regina. Prefácio. In: VERISSIMO, Erico. **O tempo e o vento**, parte I: O Continente. Vol. 1. 3. ed. 14ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

OS SOLILÓQUIOS DE SHAKESPEARE NOS FILMES DE ORSON WELLES

Autor: Alexandre Silva Wolf (FAE/UTP)

Resumo: Os solilóquios de Shakespeare aparecem em toda a sua obra dramática e representam um dos elementos mais importantes na sua construção textual. Muitas foram as representações e interpretações dadas a esses trechos de fala individual e monológica dentro dos diversos gêneros artísticos, desde a forma imagética da pintura a construção sonora produzido pela composição musical. No cinema, a transposição intermedial e intertextual da obra shakespeariana é retomada em diversos períodos de seu desenvolvimento e por vários diretores cinematográficos. Na obra de Orson Welles, cineasta norte-americano, encontramos três adaptações do texto teatral para o fílmico: *Othello*, *Falstaff: o toque da meia-noite* e *Macbeth: reino de sangue*. Esse trabalho tem por objetivo a análise do texto original em comparação ao texto cinemático dos principais solilóquios apresentados por Wells em seus filmes com a obra do dramaturgo inglês. A análise leva em consideração as possibilidades representacionais propostas pelo texto original e as escolhas do diretor de cinema apresentadas no resultado fílmico a partir do contexto da linguagem cinematográfica.

Palavras-chaves: Cinema. Adaptação. Shakespeare. Orson Welles.

Introdução

A adaptação é um recurso literário amplamente utilizado para a construção de roteiros voltados ao cinema. Inúmeros são os exemplos da aplicação desta técnica na busca da criação de narrativas fílmicas baseadas em obras literárias as mais diversas. Quando o cinema percebeu a sua capacidade narrativa, roteirista e diretores trouxeram para a grande tela as histórias mais aclamadas por críticos e leitores. Orson Welles é um desses cineastas e roteiristas que trabalharam adaptando diversos textos, desde quando ele ainda trabalhava apenas com o rádio e não com o cinema. Ele adaptou contos, peças de teatro e romances como *O processo*, de Kafka e *Don Quixote*, de Miguel de Cervantes.

Este breve estudo pretende iniciar as análises sobre três filmes de Welles que partem de adaptações de peças teatrais de William Shakespeare, *Macbeth* (1948), *Othello* (1952) e *Falstaff: chimes at midnight* (1965). A partir da técnica literária-teatral conhecida como solilóquio pretende-se perceber o uso dela na construção dos roteiros adaptados pelo cineasta norte-americano. A expressão dos sentimentos, medos e pensamentos dos protagonistas de Shakespeare em forma de solilóquio é uma de suas características narrativas mais conhecidas e estudadas na construção de seus textos dramáticos. A intenção deste estudo está na percepção da importância dessa técnica na prática da adaptação fílmica.

Adaptação e a *práxis* do cinema

A adaptação é vista como um recurso literário, narrativo, que permite transformações num texto base. trata-se do ato de reescrever, reorganizar um texto com uma certa liberdade a partir do ponto de

vista próprio direcionado ao leitor. Para Linda Hutcheon:

(...) a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco, e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. (HUTCHEON, 2011, p. 29)

Uma adaptação pode manter o caráter de fidelidade a obra originária ou mesmo buscar novos formatos que se relacionam a outros contextos direcionados a novos tipos de leitores. Portanto, o fato do segundo texto dialogar de forma intensa ou mais superficialmente com sua origem permite um âmbito criativo maior para o adaptador, gerando novas possibilidades de textos paralelos ao inicial.

O ato de adaptar pode ser considerado como um processo de comunicação complexo e multidirecional, pois apresentam em seu conteúdo a mudança para o tempo em que se desenvolve, uma realocação do imaginário cultural, diferenciando o seu resultado de outros momentos localizados no passado ou no futuro. Sendo assim, ele é uma forma de intertextualidade, pois estes palimpsestos podem nos trazer lembranças de outras obras a partir de uma repetição com variação. Adaptar é repetir, porém repetir sem replicar.

O cinema é um dispositivo comunicacional que tem como uma de suas características a capacidade do ato narrativo. Por conta disso, desde sua criação, a possibilidade de textos adaptados dos mais diferentes meios para o cinematográfico sempre foi uma constante. Como esse processo caminha quase sempre de forma unidirecional - do texto literário para o cinematográfico - é comum avaliarmos essa construção a partir de conceitos advindos das teorias literárias comparadas com o arsenal teórico do cinema. Para Robert Stam:

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).

A partir do pressuposto que um texto é fonte de diversas leituras possíveis, um intertexto infinito, a adaptação fílmica é apresentada pela complexidade de suas diversas camadas e inevitavelmente trará riqueza para o texto original. O fator fidelidade acaba sendo minimizado por essa característica múltipla repleta das decisões das várias mãos do fazer cinematográfico. Não cabe a crítica desmistificadora do texto-fonte, pois é justamente a tradução diversificada pelo fazer cinematográfico que nos permite a observação das diversas possibilidades de um mesmo texto ao ser adaptado.

Os solilóquios de Shakespeare

Muito se estuda sobre William Shakespeare, e vários pesquisadores se debruçam sobre suas obra ano após ano. Esse artigo não pretende falar sobre a obra do poeta inglês, sobre sua dramaturgia, mas sim observar a capacidade adaptativa de uma de suas técnicas dramáticas a partir das lentes do cinema. Essa técnica shakespeariana trata-se do uso dos solilóquios em seus textos teatrais. Ela permite ao autor de um texto dramático dar palavras para os pensamentos de uma personagem. De acordo com Patrice Pavis o solilóquio é o

Discurso que uma pessoa ou uma personagem mantém consigo mesma. O solilóquio, mais ainda que o monólogo, refere-se a uma situação na qual a personagem medita sobre a sua situação psicológica e moral, desvendando assim, graças a uma convenção teatral, o que continuaria a ser simples monólogo interior. (PAVIS, p. 366, 2005)

A principal diferença de um monólogo tradicional para um solilóquio está no direcionamento desse discurso. No primeiro, temos o encaminhamento da mensagem para o espectador, já no segundo a personagem fala consigo mesma num monólogo interno. Nesse discurso interno a fala se desenvolve de forma organizada e lógica mesmo entendendo-se que os pensamentos partiriam do plano da consciência da personagem.

O aparecimento desta técnica literária é atribuída a Santo Agostinho que na sua obra *Liber soliloquium* busca comprovar a existência de um Criador por meio de seus raciocínios eruditos. Atualmente, os solilóquios fazem parte da construção narrativa de diversos produtos comunicacionais, desde o teatro, animações e jogos digitais. Em Shakespeare encontramos muitos exemplos em suas peças teatrais, os solilóquios eram muito utilizados na construção dramática no teatro elizabetano e, podemos dentre seus textos destacar os famosos solilóquios de *Hamlet*.

Orson Wells e Shakespeare

O cineasta Orson Welles é considerado por seus pares como um dos mais versáteis profissionais da história do cinema: ele dirigiu, atuou, produziu e escreveu roteiros. O começo de sua trajetória se deu no teatro e na rádio. Ganhou certa projeção quando fez uma leitura dramatizada no rádio de uma suposta invasão alienígena aos Estados Unidos, baseada no romance *A guerra dos mundos*, de Herbert George Wells. No cinema, sua contribuição é ímpar, para André Bazin,

(...) o plano-sequência de Orson Welles é uma etapa decisiva na evolução da linguagem cinematográfica, a qual, depois de ter passado pela “montagem” do mudo e a “decupagem” do falado tende com efeito a redescobrir o plano fixo, mas por um progresso dialético que integra todas as conquistas da decupagem no realismo do plano-sequência. (BAZIN, 2005, p. 93)

Cidadão Kane (1941), dirigido e produzido por Welles foi a sua obra mais bem sucedida. Ele atuou nesse filme como protagonista e, essa fita é considerada por alguns críticos como um dos melhores filmes de todos os tempos. Dirigiu quatorze filmes, atuando na maioria deles e, seu modo de dirigir e suas opções técnicas e estéticas provocaram profundas inovações de estilo e linguagem introduzidas no cinema de sua época. Entre os expoentes de sua filmografia podemos citar, além de *Cidadão Kane*, filmes como *Soberba* (1942), *A Dama de Xangai* (1946) e *A marca da maldade* (1958).

Dentro de sua produção, Welles trouxe para o cinema a adaptação de cinco peças de William Shakespeare em três produções cinematográficas: *Macbeth* (1948), *Othello* (1952) e *Chimes at midnight* (1965). As duas primeiras adaptações se relacionam as peças de mesmo título do dramaturgo inglês, já a terceira é uma adaptação de três títulos shakespearianos, *Henrique IV*, *Henrique V* e *As alegres comadres de Windsor*. Estes três filmes compõem o corpus dessa pesquisa que busca entender como, em suas adaptações, Welles inseriu alguns solilóquios dos textos originais em seus filmes.

Os solilóquios de Shakespeare em Orson Welles

O principal objetivo deste estudo era observar a inclusão de solilóquios dentro das narrativas fílmicas, adaptações de textos de William Shakespeare, realizadas por Orson Welles. Não houve a intenção, nesse momento, de colocar a técnica cinematográfica como foco do estudo, mas sim a construção narrativa do roteiro proposto por Welles em suas adaptações. Sua primeira experiência com Shakespeare no cinema se deu com o filme *Macbeth* (1948), no qual atuou como roteirista, diretor, produtor e deu vida ao protagonista da tragédia.



Fig. 01 - Cartaz do filme *Macbeth*, de Orson Welles
Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Macbeth_\(1948_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Macbeth_(1948_film))
Acesso em: 10 set. 2020.

O roteiro tenta fugir da perspectiva que o levaria a possibilidade de uma filmagem com a dinâmica do “teatro filmado”. A adaptação segue a sequência dos fatos ocorridos no texto teatral dando mais importância às cenas de maior impacto da trama como o encontro com as bruxas, os assassinatos, a insanidade crescente de Macbeth e grande cena da loucura de Lady Macbeth. A produção do filme foi realizada com baixo orçamento, em curto tempo, com uma agenda restrita. Toda a cenografia e figurinos foram aproveitados de outros filmes e as locações todas foram internas, pois o filme foi rodado em estúdio. O resultado de todas essas limitações gerou um filme com estética crua mas cinematograficamente louvável. Welles conseguiu com seu talento aproveitar o que tinha e realizar uma obra que apresenta elementos técnicos de bom nível. A fotografia, por exemplo, ilumina o cenário de pedras do castelo como se quisesse refletir a imagem de um Macbeth atormentado por sua consciência, numa luta moral que muitas vezes nos faz até sentir dó do cruel e ambicioso assassino.



Fig. 02 - Orson Welles como Macbeth (1948)

Fonte: Frame retirado do filme *Macbeth*

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HohKQCVJkdM>

Acesso em: 10 set. 2020.

Os solilóquios se confundem com alguns monólogos nesse filme. No início da trama, Macbeth e sua esposa têm momentos de reflexão que acontecem sempre em *off*. As duas personagens apresentam seus pensamentos em breves solilóquios com a imagem fixa em *close* e sua voz sobrepondo a imagem. Na sequência da trama a voz que fazia parte apenas dos pensamentos como a ser externalizada e ambas as personagens apresentam seus pensamentos como se falassem consigo mesmos sem se importar se outros os observam. O protagonista, que aos poucos vai sendo consumido por sua culpa, cada vez mais entrega-se aos seus pensamentos sempre utilizando a técnica dos solilóquios muito próximo do que veríamos numa montagem teatral. Lady Macbeth, em sua grande cena de loucura, a princípio dialoga com o médico e a ama, mas, em seguida, se entrega aos seus devaneios e a loucura relacionada aos crimes

cometidos por ela e pelo marido durante a narrativa. Nesta cena, Welles utiliza a profundidade de campo como forma de destacar a personagem e manter em foco o ambiente e os coadjuvantes da cena.



Fig. 03 - Cena da loucura de Lady Macbeth
Fonte: Frame retirado do filme *Macbeth* (1948)
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HohKQCVJkdM>

Quatro anos depois de sua primeira adaptação shakespeariana, Welles apresenta *Othello* (1952), aqui mais uma vez ele produz, dirige e atua como o protagonista. Este filme inicia-se com o funeral de Othello e Desdêmona e a prisão de Yago. Sendo assim, de imediato percebemos a diferença nas sequências de fatos entre a adaptação e o texto original da peça. Na sequência do enterro, estamos na cena em que Desdêmona foge da casa do pai para casar com Othello. A relação entre os diálogos e as cenas mostradas apresentam as personagens e nos fazem retornar a linha narrativa do original e compreender a sequência dos fatos e o ciúme como motivador da tragédia. A excelente montagem do filme gera um resultado satisfatório no que tange a complementação da sequência dos fatos necessários para que possamos comparar o original ao adaptado. Neste filme, Welles tira proveito de cenas internas e externas e utiliza essa mudança dos ambientes para acompanhar o comportamento de seu protagonista, interiorizando seus sentimentos também no campo imagético da narrativa.



Fig. 04 - Cartaz do filme *Othello* de Orson Welles
Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Othello_\(1951_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Othello_(1951_film))
Acesso em: 10 set. 2020

Em *Othello* há a presença de breves solilóquios feitos pelo protagonista nos momentos de maior angústia em relação aos seus sentimentos de ciúmes. A personagem é colocada em *close* e apresenta seus sentimentos em voz plena, mais uma vez, aproximando a escolha da direção com a possibilidade de representação deste momento com a de uma montagem teatral do texto original. Solilóquios de outras personagens, como o de Desdêmona em suas orações antes de ser assassinada, são suprimidos da narrativa fílmica. Esta opção pode ter sido escolhida em prol de aumentar o foco no protagonista e na sua angústia. Em outros trechos de monólogos e solilóquios o roteiro coloca diálogos que mesmo suprimindo as cenas originais acabam por não deixar arestas na construção da narrativa original.



Fig. 05 - Yago e Othello no filme de Orson Welles
Fonte: Frame retirado do filme *Othello* (1952)

Na filmografia de Orson Welles, a personagem Falstaff de Shakespeare aparece no filme *Falstaff: chimes at midnight* (1965), intitulado no Brasil como *Falstaff: o toque da meia-noite*. O roteiro adaptado traz em seu conteúdo a junção de episódios dos originais das peças históricas, *Henrique IV*, *Henrique V* e da comédia *As alegres comadres de Windsor*, que guardam entre si a referência ou, mesmo, a presença do protagonista do filme de Welles. A intenção do roteiro claramente era dar voz a esse personagem colocando-o no foco de toda a narrativa. As sequências de cenas em constante movimento, externo e interno, trabalham na construção do texto como um espelho da vida de Falstaff, apresentando outras personagens que orbitam ao seu redor e fatos que vão construindo a passagem do trono entre o rei e seu filho, amigo de aventuras do gorducho fanfarrão. O filme possui um grande apuro estético obtido pelas escolhas da direção em relação às angulações e planificações.

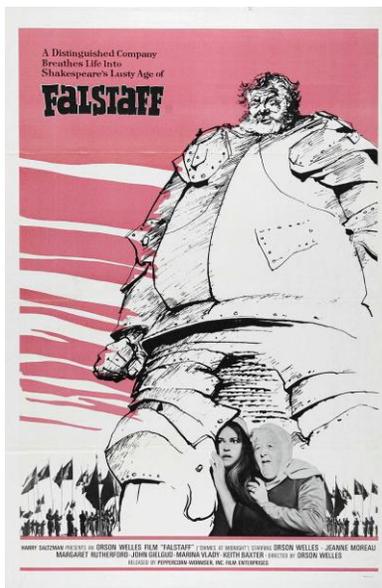


Fig. 06 - Cartaz do filme *Falstaff: Chimes at midnight*, de Orson Welles
Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Chimes_at_Midnight
Acesso em: 10 set. 2020.

Novamente, em *Falstaff: chimes at midnight*, assim como em *Othello*, a opção da roteirização por solilóquios, na sua maioria, é substituída pela inclusão de diálogos ou monólogos com a presença de outras personagens como se houvesse um comentário do pensamento daquele que fala em cena. Entretanto, em dois momentos temos a técnica apresentada por duas personagens que se distanciam por conta de sua posição social dentro da narrativa: o solilóquio do rei Henrique IV entendendo seu momento de substituição por seu filho e o solilóquio da estalajadeira quando admite a morte de Falstaff. O rei passa seu texto em um *close* e externa seus sentimentos numa sala de seu palácio, apresentada em um plano mais aberto antes de iniciar sua fala. A dona da estalagem, sentada em um banco e encostada em uma parede, coloca seus sentimentos sobre a morte do amigo Falstaff dentro de um plano aberto e fixo. Entende-se, supostamente, que essa escolha da direção tenha acontecido para diferenciar a importância social das duas personagens na narrativa.



Fig. 07 - Henrique IV e Henrique V no filme de Orson Welles
Fonte: Frame retirado do filme *Falstaff: chimes at midnight* (1965)

Conclusões

A constatação dos solilóquios nas adaptações dos textos shakespearianos de Orson Welles ficou clara, entretanto é nítida a variação do uso dessa técnica por parte do cineasta. Num primeiro momento, podemos notar como elemento uniforme nos filmes a utilização do *close* no rosto dos atores como forma de focar o olhar do espectador e ampliar o sentido de discurso interno apresentado. Sendo o solilóquio utilizado muitas vezes nesses filmes como forma de apresentar a evolução da demência ou da perda de sentidos lógicos dos protagonistas, o uso da voz em *off* também foi utilizada com o mesmo intuito de concentração de atenção daqueles que assistem ao filme e como forma de aumentar a credibilidade de que se está tendo acesso aos pensamentos da personagem.

Num segundo momento, percebemos esses solilóquios sendo tratados como diálogos, tendo o protagonista como o emissor e uma outra personagem secundária em cena como que ouvindo os sentimentos expressos mas sem reação aparente a eles, como se não conseguisse ouvi-los dentro da diegese fílmica. Nesse tipo de abordagem da ferramenta expressive, temos a utilização do posicionamento de câmera bem como da profundidade de campo como forma de orientar a importância de cada personagem para quem assiste ao filme, gerando um relacionamento com os sentimentos da personagem em foco.

Desde o início desse artigo foi colocada a intenção de um estudo inicial sobre a produção fílmica shakespeariana de Orson Welles. A ideia foi de fazer uma primeira averiguação sobre as adaptações realizadas buscando elementos para estudos posteriores mais aprofundados. Ao fazer a análise ficou claro que muitos são os aspectos que podem ser retrabalhados e detalhados sobre o olhar cinematográfico de Orson Welles ao adaptar os textos dramaturgicos de Shakespeare.

Referências

ARAÚJO, R. de P. A. **Horror e poder em Shakespeare:** o Macbeth de Orson Wells. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/24992/13666>. Acesso em: 21 set. 2006.

BAZIN, A. **Orson Welles:** precedido de "Welles e Bazin", de François Truffaut, e seguido por "Conversas com Orson Welles". Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BLOOM, H. **Shakespeare: a invenção do humano**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

BRADLEY, A. C. **A tragédia shakespeariana**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CORDEIRO, I. C. **Do clássico ao moderno: Cidadão Kane e a modernização da linguagem cinematográfica**. Disponível em: <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/112271.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2020.

CRESTANI, C. D. M. **Falstaff: o herói bufão de Wells**. Disponível em: <http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol2-03/199CamilaCrestani.pdf>. Acesso em 20 jun. 2020.

FALSTAFF: o toque da meia-noite. Direção: Orson Welles, Produção: Harry Saltzman. São Paulo: Versátil Home Video, 2015, 1 DVD.

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

MACBETH: reinado de sangue. Direção: Orson Welles, Produção: Orson Welles. São Paulo: Versátil Home Video, 2015, 1 DVD.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

NUNES, G. E. P. **Leituras de Shakespeare: da palavra à imagem**. Disponível em: http://www.dbd.puc-rio.br/shakespeare/pdfs/Shakespeare_da_palavra_imagem.pdf. Acesso em: 15 mar. 2020.

OTHELLO. Direção: Orson Welles, Produção: Orson Welles. São Paulo: Versátil Home Video, 2015, 1 DVD.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SENA, T. L. **Blackface: Otelo nas faces de Orson Wells e Laurence Olivier**. Disponível em: https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/11888/1/DISSERTA%c3%87%c3%83O_BlackfaceOteloFaces.pdf. Acesso em: 25 jun. 2020.

SHAKESPEARE, W. **Teatro completo**. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.

STAM, R. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DOIS IRMÃOS DE MILTON HATOUM E A MITOLOGIA GREGA

Autoras: Amanda Cilião (Iniciação Científica (UNIANDRADE)

Thais dos Santos Pires (Iniciação Científica (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Brunilda Reichmann, PhD (UNIANDRADE)

Resumo: Há séculos a mitologia grega está presente nas manifestações culturais e artísticas do mundo. A mitologia pode ser definida como um conjunto de mitos de uma cultura e representar a forma essencial da natureza e experiência humana. Os mitos estão presentes, desde a antiguidade, seja em poemas ou narrativas ficcionais. Essa presença da mitologia grega em narrativas contemporâneas, ou seja, a presença de um ou mais textos em outro texto, é denominada intertextualidade, termo cunhado por Julia Kristeva, filósofa/crítica búlgara, nos anos 1960. E trabalhado por ela e vários teóricos, entre eles Tiphaine Samoyault. Essa ressonância textual em outro texto é evidente no romance *Dois irmãos*, do escritor Milton Hatoum. O autor retoma a temática grega dos vínculos familiares e da rivalidade entre irmãos, que são registrados na mitologia e na tradição da tragédia grega, como nas obras de Sófocles. Os irmãos Étéocles e Polinices, filhos de Édipo e Jocasta, disputam o trono de Tebas, e essa rivalidade os levam à morte. No romance de Hatoum, os irmãos Omar e Yaqub não morrem, mas disputam o amor da mãe e de Lívia, assim como Omar disputa com o pai a atenção exclusiva da mãe. Nesse amor intenso entre mãe e filho, encontramos ecos de Édipo; e na atração entre Rania e os irmãos, insinuação semelhante de incesto na família. Os conflitos entre os irmãos Omar e Yaqub, intensificados por elementos intertextuais, são elaborados de modo contundente pelo escritor amazonense.

Palavras-chave: intertextualidade, literatura, mitologia, tragédia.

Introdução

A literatura clássica, pertencente aos gregos e aos romanos, influenciou toda a literatura universal até os contemporâneos. Sendo assim, o objetivo desta pesquisa é analisar o diálogo intertextual entre o romance *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, e *A trilogia tebana*, de Sófocles. Visto que serão analisados os vínculos familiares e a rivalidade entre os irmãos, a metodologia dá destaque à análise comparativa dos textos literários e a fundamentação teórica privilegia autores fundamentais na área da Intertextualidade.

O romance *Dois irmãos*, é a segunda obra do escritor brasileiro Milton Hatoum, publicado em 2000 e vencedor do prêmio Jabuti no ano seguinte. O livro narra a história de uma família libanesa que vive em Manaus e focaliza a rivalidade entre os irmãos gêmeos Yaqub (filho que nasceu primeiro) e Omar (segundo a nascer), além deles a narrativa gira em torno de Zana (mãe), Halim (pai), Rânia (irmã), Domingas (empregada) e Nael (filho de Domingas e um dos gêmeos). Toda a história é contada pela visão de Nael, que narra os avanços e recuos temporários, se aprofundando em alguns personagens, atribuindo ênfase em determinadas situações e acontecimentos na família. Durante a narrativa é perceptível a presença do ciúme, da inveja, do desejo, da tristeza, do rancor e variados tons psicológicos, sentimentos que se assemelham aos dos mitos e das tragédias.

Os mitos estão presentes há muito tempo nas manifestações culturais, artísticas e sociais do

mundo, pois descrevem acontecimentos primordiais que determinaram a condição humana, ou seja, acontecimentos que dizem respeito ao ser humano. Os mitos podem servir como orientação ou explicação de alguns acontecimentos, como uma explicação dos fatos atuais através de acontecimentos primordiais. Nos servem de modelo e influência, explicando acontecimentos atuais, e a literatura também recebe influência ao longo de sua existência.

Dentre os mitos e tragédias, Sófocles ganha destaque com *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígona*. Os personagens Yaçub e Omar dialogam com os irmãos rivais, Etéocles e Polinices, e ao contar a história de dois irmãos que são inimigos um do outro, o escritor amazonense faz a releitura de um dos temas mais clássicos da literatura mundial. Assim, ele não faz apenas referências aos conflitos entre irmãos, mas também ao incesto de Édipo que se apresenta de forma sugestiva no romance contemporâneo.

A presença da mitologia grega em narrativas contemporâneas, ou seja, a presença de um ou mais textos em outro texto, é denominada intertextualidade. O termo intertextualidade surgiu na literatura em 1960, pela filósofa búlgaro-francesa Julia Kristeva, inspirada pelo dialogismo de Mikhail Bakhtin (1929) que define o termo como um texto só pode ser compreendido por meio do diálogo estabelecido com outros textos. A autora define que todo texto se constrói como um mosaico de citações, e todo texto é absorção e transformação de um outro, ou seja, uma obra pode se apresentar como um feixe de relações intertextuais, de diferenças e tensões em que se faz acontecer certa realidade.

Mitologia e Tragédia grega na literatura

Nos gregos, os escritores buscaram inspiração ao retomarem acontecimentos sociais e detalhes acerca do ser humano, remetendo aos mitos e tragédias. A tragédia é um gênero literário com regras estéticas específicas que conciliam sua forma de espetáculo com sua função política. Estes aconteciam durante as Grandes Dionisíacas, festas organizadas pelo Estado com a intenção dupla de promover entretenimento ao povo, ao mesmo tempo em que disseminavam o espírito de cidadãos que devem servir à cidade. Enquanto o povo se embriagava diante do destino do herói trágico encenado nos concursos, os governantes homenageavam os cidadãos que melhor lhes haviam servido nas guerras. Por isso, tal evento servia tanto como oferenda a Dionísio, deus da embriaguez, quanto a Apolo, deus da beleza e da forma.

As tragédias tornaram-se peças teatrais escritas em um período bastante específico da história da Grécia Antiga. Ésquilo, Sófocles e Eurípides são considerados os maiores expoentes da tragédia grega e, para o filósofo Aristóteles, a parte mais importante da tragédia é aquela que se refere à organização dos fatos, pois ela não é imitação de pessoas, mas sim de ações, da vida, da felicidade, da desventura.

A tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da ação e não da narração e que, por meio da compaixão (eleos) e do temor (phobos), provoca a purificação (katharsis) de tais paixões (ARISTÓTELES, 2008, p. 12).

O filósofo considera seis partes constitutivas da tragédia que são: enredo (*mythos*), caracteres (*ethe*), elocução (*lexis*), pensamento (*dianoia*), espetáculo (*opsis*) e música (*melopoiia*). O enredo pode se apresentar de forma simples ou complexa, é visto como o princípio e a alma da tragédia. Em *Édipo Rei* destaca-se a ação trágica do herói em negar aquilo que lhe acomete como falta. Édipo recusa, do início ao fim da peça, a confrontar-se com sua faceta incestuosa. Posteriormente, Édipo amaldiçoa os seus filhos a brigarem até a morte e ao descobrir que se casou com a própria mãe, Jocasta, fura os próprios olhos. Estes elementos são reconhecidos como trágicos.

A tragédia aparece como o conflito entre um indivíduo e as forças que os destroem, segundo Williams (2002, p. 120): “a ação trágica dos gregos não se baseava em indivíduos, ou na psicologia individual, em qualquer dos sentidos que nós a ela atribuímos. Essa tragédia fundamentava-se na história, e não numa história humana, somente.” Desta forma, o objetivo central da tragédia é tratar de questões existenciais, relativo ao homem e ao universo, mostrar os resultados de escolhas. Por outro lado, convém destacar que também se pode chamar de tragédia a todo e qualquer evento da vida real que possa despertar emoções funestas, sinistras e desastrosas.

Assim como as tragédias, os mitos estão presentes há muito tempo nas manifestações culturais, artísticas e sociais do mundo, pois descrevem acontecimentos primordiais que determinaram a condição humana. Gilbert Durand aponta que “o termo ‘mito’ engloba para nós quer o mito propriamente dito, ou seja, a narrativa que legitima esta ou aquela fé religiosa ou mágica, a lenda e as suas intimações explicativas, o conto popular ou a narrativa romanesca” (DURAND, 2012, p. 356). O mito é uma repetição com variantes de uma criação e mais do que *contar*, como faz a história, o papel do mito parece ser o de repetir.

O termo mito está relacionado a poetas que andavam de um lugar ao outro tendo o papel de enorme significando para época, transmitindo orientações dos deuses. Mito vem do grego *mythos*, derivado do verbo *mytheyo*. Significa pessoa que conversa, anuncia. A tradição oral do mito na tragédia grega serve de tema para autores contemporâneos, os escritores têm a liberdade de introduzir mudanças, e mesmo assim, continuam fazendo parte do próprio mito. O caráter psicológico inserido na obra que não faz parte do mito original, porém remete a uma história que existe no consciente popular.

Conforme mencionado, a mitologia e a tragédia grega continuam influenciando diversos escritores e dentre eles, Milton Hatoum. Em *Dois irmãos* há diversos temas semelhantes que podemos

retomar das obras de Sófocles, como a *trilogia tebana*: *Édipo Rei*, *Édipo em Colono* e *Antígona*. Para este entendimento, iremos abordar algumas considerações sobre as obras.

Elementos intertextuais em *Dois irmãos* e *A trilogia tebana*

O crítico literário Gérard Genette (2006, p. 7) aponta a intertextualidade como “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em outro.” Dessa forma, podemos atribuir o termo como uma relação entre dois ou mais textos, uma obra sempre acaba influenciando outra e o trabalho da escrita é uma reescrita com adequações. A crítica francesa Tiphaine Samoyalt (2008) considera a intertextualidade como um entrelaçamento, incorporação ou simplesmente diálogo entre os textos. A memória do leitor é a chave para o descobrimento de possíveis obras em comum, e a literatura se apresenta não apenas em uma relação com o mundo, mas também numa relação consigo mesma, através de suas produções e de suas origens.

Nos escritos observados, nota-se referências sobre vínculos familiares e a rivalidade entre os irmãos. A pesquisadora Lidiana Moraes exemplifica a rivalidade entre os irmãos com a *Trilogia tebana* de Sófocles. Édipo ao perceber que havia casado com a própria mãe, Jocasta, fura os próprios olhos. Seus filhos Etéocles e Polinices repelem a figura paterna e são amaldiçoados por ele, logo, brigam até a morte na disputa pelo trono que era seu. Na tentativa de reverter o destino, os irmãos decidem revezar o reinado, mas ao finalizar o seu reinado, Etéocles recusa a passar o poder ao irmão. Polinices se refugia em Argos, onde desposa a filha do rei Adastro, este que o ajuda na vingança contra Etéocles na tentativa de recuperar o trono.

Etéocles é avisado que a sétima porta de Tebas está sendo invadida por seu irmão e assim, a maldição é concluída de forma trágica. Dialogando com a tragédia grega, no romance *Dois Irmãos* é retomada a rivalidade entre irmãos que gera muitas discórdias e acaba desestruturando a família libanesa. Além deste ponto, outro elemento que a obra dialoga é com o Complexo de Édipo – objeto de estudo do psicanalista Freud – pela relação de Édipo com sua mãe Jocasta. Tal leitura também é possível em *Dois irmãos*, pela relação entre Omar e sua mãe Zana, e a suposta relação de incesto entre os gêmeos e sua irmã, Rânia.

O Complexo de Édipo é definido, segundo a visão freudiana, como:

Inspirada pela história grega de Édipo Rei, a expressão designa o conjunto de desejos amorosos e hostis que a criança experimenta com relação a seus pais. Freud situou esse complexo por volta dos três anos, postulando que o complexo de Édipo comporta duas formas: uma positiva e outra negativa. A positiva genericamente consiste num desejo sexual pelo genitor do sexo oposto, bem como de um desejo de morte

do mesmo sexo. Na forma negativa, há um desejo amoroso pelo genitor do mesmo sexo e um ciúme ou desejo de desaparecimento do outro (ZIMERMAN, 2008, p. 73).

Além da rivalidade entre os gêmeos, através da narração de Nael insinua-se uma relação incestuosa de Rânia com os irmãos. A tragédia grega de Sófocles, também nos remete essa temática que é realizada inconscientemente por Édipo:

Dentro de pouco tempo saberão que ele
ao mesmo tempo é irmão e pai dos muitos filhos
com quem vive, filho e consorte da mulher
de quem nasceu; e que ele fecundou a esposa
do próprio pai depois de havê-lo assassinado!
(SÓFOCLES, 1990, p. 40)

No trecho abaixo, percebemos a relação próxima entre os irmãos Omar e Rânia que, diferente de Édipo, agem de forma consciente.

No aniversário de Zana, os vasos da sala amanheciam com flores e bilhetinhos amorosos do Caçula, flores e palavras que despertam em Rânia uma paixão nunca vivida. Por um momento, Rânia esquecia o farrista cheio de escárnio e via no gesto do irmão o fantasma de um noivo sonhado. Ela o abraçava e beijava, mas afagos em fantasmas são passageiros, e Omar reaparecia, de carne e osso, sorrindo cinicamente para a irmã. Sorria, fazia-lhe cócegas nos quadris, nas nádegas, uma das mãos tateava-lhe o vão das pernas. Rânia suave, se eriçava e se afastava do irmão, chismando para o quarto (HATOUM, 2000, p. 69).

Bourdieu também discorre sobre o tabu do incesto como exemplo das trocas simbólicas nas relações:

É na lógica da economia das trocas simbólicas – e, mais, precisamente, na construção social das relações de parentesco e do casamento, em que se determina às mulheres seu estatuto social de objetos de troca, definidos segundo os interesses masculinos, e destinados assim a contribuir para a reprodução do capital simbólico dos homens -, que reside a explicação do primado concedido à masculinidade nas taxinomias culturais. O tabu do incesto, em que Lévi-Strauss vê o ato fundador da sociedade, na medida em que implica o imperativo de troca compreendido como igual comunicação entre os homens, é correlativo da instituição da violência pela qual as mulheres são negadas como sujeitos da troca e da aliança que se instauram através delas, mas reduzindo-as à condição de objetos, ou melhor, de instrumentos simbólicos da política masculina: destinadas a circular como signos fiduciários e a instituir assim relações entre os homens, elas ficam reduzidas à condição de instrumentos de produção ou de reprodução do capital simbólico e social. (BOURDIEU, 2002, p. 49)

Durante o romance *Dois irmãos*, é notável que a sugestão de uma relação incestuosa entre Omar e sua mãe, faz com que o personagem tenha uma postura autoritária e uma demonstração de domínio sobre a casa e a mãe. Dessa forma, compete pela a atenção de Zana, além de reduzir a autoridade que caberia à Halim desempenhar, acaba por ser considerado o preferido de sua mãe:

Omar se dirigiu à mãe, abriu os braços para ela, e ela o recebeu com uma efusão que parecia contrariar a homenagem a Yaqub. Ficaram juntos, os braços dela enroscados no pescoço do Caçula, ambos entregues a uma cumplicidade que provocou ciúme em Yaqub e inquietação em Halim (HATOUM, 2000, p. 19).

O domínio sobre a mãe e conseqüentemente sobre a casa, gera ciúme em Halim e Yaqub, confirmando essa rivalidade. A relação entre os gêmeos é evidentemente complicada, pois além de disputarem a atenção de Zana com o pai, ainda competem entre si, o que nos permite verificar uma convivência familiar conturbada. “Neste habitavam os gêmeos, porque Omar sempre esteve por ali, expandindo sua presença na casa para apagar a existência de Yaqub. [...] O duelo entre os gêmeos era uma centelha que prometia explodir” (HATOUM, 2000, p. 62). A rivalidade entre os irmãos acarretou conseqüências desastrosas, rompendo o vínculo e propiciando raiva, disputa e vingança até a destruição da família libanesa.

A intertextualidade com as narrativas gregas é evidente no romance de Hatoum, através da memória da literatura e segundo Samoyault (2008, p. 96): “depende estreitamente da memória do leitor e da memória desses leitores que são também escritores, com suas lacunas, sua ordem, sua escolha”. Além da relação inconscientemente incestuosa de Édipo, em *Édipo Rei*, nota-se uma rivalidade entre os irmãos Etéocles e Polinices, filhos de Édipo e Jocasta, que disputam pelo trono até a morte:

Não vês aonde te levam diretamente
as profecias de Édipo quando ele disse
que logo os dois se matariam um ao outro?
(SÓFOCLES, 1990, p. 178)

Yaqub e Omar, não disputam até a morte, mas há um momento da narrativa em que Omar agride o irmão, e essa rivalidade leva a decadência da família:

Quando gritei, Omar deu um salto, ergueu a rede e começou a socar Yaqub no rosto, nas costas, no corpo todo. Corri para cima do Caçula, tentando segurá-lo. Ele chutava e esmurrava o irmão, xingando-o de traidor, de covarde (HATOUM, 2000, p. 233).

A intertextualidade permite uma reflexão sobre o texto, colocado assim numa dupla perspectiva: relacional (intercâmbios entre textos) e transformacional (transformação recíproca de textos que se encontram nesta relação de troca). As práticas intertextuais informam sobre o funcionamento da memória que uma época, um grupo, um indivíduo têm das obras que os precederam ou que lhe são contemporâneas. Para Samoyault (2008) a memória da literatura se enrola na memória individual do leitor, todavia, seus estratos dispõem sempre os fundamentos de uma obra nova.

Considerações finais

O objetivo desta pesquisa foi verificar a presença da tragédia de Sófocles, *A trilogia tebana*, no romance contemporâneo, *Dois irmãos*, de Milton Hatoum. Portanto, para averiguar essa proximidade entre as obras analisamos os vínculos familiares e a rivalidade entre os irmãos. Foram utilizados teóricos sobre intertextualidade e sobre a tragédia grega. A compreensão da intertextualidade, como um diálogo que ocorre entre os textos, e geralmente através da memória do leitor, acontece entre as obras escolhidas.

Por meio das análises, verificou-se que o romance contemporâneo é influenciado pela mitologia grega, *A tragédia tebana*. Além de retratar situações conflituosas do ser humano como os vínculos familiares, o ciúme, a inveja, o desejo, a tristeza, o rancor, a vingança e variados tons psicológicos, retrata também características de personagens que são retomadas por Hatoum. O escritor amazonense apresenta uma nova abordagem sobre a rivalidade entre irmãos e sobre as relações familiares, tendo como plano de fundo a cidade de Manaus e a família libanesa de Halim e Zana. A família caminha em direção ao futuro da diegese de forma trágica, e o mito reapresentado em *Dois irmãos* pode estar no imaginário do leitor, e a obra pode ser considerada uma tragédia moderna.

Comprovou-se ainda, que há uma presença sugestiva de incesto entre Omar e sua mãe Zana, os gêmeos e a irmã Rânia, retomando o Complexo de Édipo, formulado por Freud. A rivalidade entre os gêmeos, retoma os irmãos Etéocles e Polinices que disputam até a morte. Na obra de Hatoum, os irmãos não morrem, mas ocasionam a decadência da família libanesa. A disputa entre eles também gera desgosto e ciúme em Halim, o patriarca da casa, ao afastar de si a atenção de Zana.

Em suma, o resgate dos mitos na contemporaneidade tem grande importância cultural, há novas gerações de leitores e escritores trazendo assuntos canônicos de volta à discussão. Portanto, espera-se que esta pesquisa contribua para a academia, afinal, a intertextualidade vem ganhando destaque e merece ser valorizada, pois está presente em nosso cotidiano e em nossa memória.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BISPO, M. Dos conceitos às categorias de intertextualidade no portal web educativo “mundoeducacao.com”. **Miguilim** – Revista Eletrônica do Netlli, Crato, v. 8, n. 2, p. 673-690, maio-ago. 2019.

CILIÃO, Amanda; PIRES, Thais dos Santos. *Dois Irmãos* de Milton Hatoum e a mitologia grega, pág 34-41. Curitiba, 2020

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

DURAND, G. **Estruturas antropológicas do imaginário**. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006.

HATOUM, M. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NETTO, R. **Conheça 8 tipos de intertextualidade e descubra como aplicar em suas produções**. Marketing de conteúdo. Santa Catarina, Disponível em: <<https://hubify.com.br/blog/marketing-de-conteudo/tipos-de-intertextualidade>>. Acesso em: 12 out. 2020.

NUNES, B. **Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois irmãos, Relato de um Certo Oriente e Cinzas do Norte de Milton Hatoum**. Manaus: editora Universidade Federal Amazonas/UNINORT, 2007.

SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

WILLIAMS, R. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

UMA LEITURA EMOCIONADA DA POESIA SACRA DE GREGÓRIO DE MATOS

Autor: Andre Klojda (UFRJ)

Resumo: Apesar de alguns dos poemas sacros de Gregório de Matos serem amplamente difundidos, o aspecto religioso é, não raramente, preterido na análise do cânone. Contudo, a leitura dessa poesia revela-nos traços que identificamos como expressão de autêntica angústia – emoção que entendemos como ontológica, e não meramente psicológica – associada, especialmente, à busca pela salvação da alma. Nesta comunicação, apresentamos e refletimos sobre os meandros da nossa proposta, desenvolvida em dissertação e artigo publicado. Afastamo-nos da abordagem do Boca do Inferno como um satirista com momentos de insincera emoção cristã, para enxergá-lo sob o prisma da harmonia dos opostos, da qual surge tanto a angústia religiosa quanto o próprio drama da existência. A poesia torna-se, assim, uma forma de conhecimento do ser humano e das suas emoções e reflexões. Compreendemos as emoções como suportes primevos da vida e fundamento da grande literatura desde a Antiguidade (SOUZA, 2017), e levamos em conta a visão dramática da obra de GM detalhada por Espínola (2000). Quanto à angústia, partimos de Kierkegaard (2013), que a vincula ao pecado, concebendo-a como inerente à condição humana. Exemplificaremos nossa proposta de leitura com o soneto “A Cristo S. N. crucificado estando o poeta na última hora de sua vida”.

Palavras-chave: Gregório de Matos; poesia sacra; barroco; angústia.

Esta pesquisa foi desenvolvida durante mestrado no Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ, sob orientação do prof. Ronaldo de Melo e Souza, entre 2018.2 e 2020.1, com apoio da Bolsa Nota 10 da FAPERJ durante o último ano do curso. Como subprodutos, para além da dissertação, temos artigo publicado na revista *Sacrilegens* (UFJF) e apresentações em seminários. No texto a seguir, apresentamos versão resumida da investigação e das principais conclusões às quais chegamos.

Apesar de alguns dos poemas sacros de Gregório de Matos serem amplamente difundidos, o aspecto religioso ainda hoje costuma ser preterido na análise do cânone, ou pensado como mero contraponto insincero ao profano. A leitura atenta, contudo, revela-nos traços que identificamos como expressão de autêntica angústia associada, especialmente, à busca pela salvação da alma. Em nosso estudo, propomos um afastamento da abordagem do Boca do Inferno como um satirista com momentos de fingida emoção religiosa, para enxergá-lo sob o prisma da harmonia dos opostos, da qual surgem a angústia pela salvação e o drama da existência. Buscamos nos ater antes às emoções do que aos recursos meramente de época e/ou estilísticos, já muito abordados quanto ao texto gregoriano, e assim justificamos nossa escolha do corpus bibliográfico. É a esse expediente que chamamos, aqui, de leitura emocionada. Por trás dos artifícios, a poesia torna-se uma forma de conhecimento do ser humano e das suas emoções e reflexões. Para melhor compreensão da proposta, fazemos um retorno aos gregos.

A fenomenologia das emoções

Em *Fenomenologia das emoções na tragédia grega*, a “fenomenologia se compreende como ontologia da compreensão, e não como metodologia da interpretação” de acordo com o autor, Ronaldes de Melo e Souza (SOUZA, 2017, p. 13). O autor, traça, ainda, um panorama histórico-poético da expressão e da compreensão das emoções no Ocidente. Conforme o professor da UFRJ, o chamado mito do homem é invenção helênica, inaugurando, assim, o processo de dessacralização do mundo, que se torna recorrente no curso da civilização ocidental (SOUZA, 2017, p. 8). A ascensão do mito humano provoca o declínio do rito divino, e as fronteiras do natural e do sobrenatural passam a ter como guardião o ser humano, que se impõe como representante do sentido de todos os entes, inclusive os divinos e supradivinos (SOUZA, 2017, p. 9).

É nesse cenário que ganha projeção o “ordenamento matemático da experiência” (SOUZA, 2017, p. 9), a “visão de um ser ideal em sua validade universal e normativa” (SOUZA, 2017, p. 10). Essa mundividência não condiz, porém, com a poética dos tragediógrafos gregos, que rejeitam o mito do homem e a *paideia* platônica (SOUZA, 2017, p. 11). Na própria Grécia, aliás, conforme o helenista português Eudoro de Sousa, havia um proceder que podemos considerar mais próximo daquele extraído dos trágicos: “mais acertado parece que Platão não formou o homem grego – só disse, e muito bem, como, em seu entender, ele deveria formar-se”; ademais, “aos poetas, principalmente, Homero, Hesíodo e os trágicos, nunca se recusou o mérito de haverem formado o povo de Atenas” (SOUSA, 2000, p. 265-266). Sem se propor a refutar a *politeia* platônica – pelo contrário, concordando com ela – o estudioso defende que mais se aprende sobre o que foi, na realidade, a *polis* grega na *Antígona* e no *Édipo em Colono* do que na *República* e nas *Leis* (SOUSA, 2000, p. 266). O pensamento do homem como medida de todas as coisas impôs-se, naquele momento, para o estabelecimento de uma constituição democrática; “pois, que poder caberia ao homem comum, quanto ao sufrágio, se em suas mãos, de algum modo, não detivesse a ‘medida de todas as coisas?’” (SOUSA, 2000, p. 268).

Considerada tal realidade, não é de estranhar que, na formação do homem grego, até a dissolução da *polis*, a sensibilidade não foi destituída como meio predominantemente eficaz, em termos de educação. Por meio do corpo vivo, *sensível*, da cultura – poesia, música, arquitetura, artes plásticas, retórica e festividades religiosas – era “um grego é introduzido na grecidade da Grécia” (SOUSA, 2000, p. 271).

Em *Ésquilo*, Sófocles e Eurípedes, as emoções antecedem e excedem as ações e os pensamentos,

constituindo o fundamento originário da existência humana. Ou seja, de volta à fenomenologia das emoções: “As emoções fundamentais da existência humana são ontológicas, e não simplesmente psicológicas” (SOUZA, 2017, p. 12). Na tragédia grega, as ações decorrem das emoções, e não o contrário – diferentemente do que proclama a poética aristotélica. Essas tragédias são dramas de emoções, e não trama de ações logicamente concatenadas (SOUZA, 2017, p. 12).

Em Aristóteles, a passagem 1450a da *Poética* é paradigmática em sua defesa da ação e dos eventos como elementos constitutivos primários da tragédia – mesmo acima do caráter, dos discursos e dos pensamentos (ARISTÓTELES, 2002, p. 20-21). Aliás, o filósofo americano Michael Davis, tradutor e comentador da obra, afirma que seria correta a tradução do título *Peri Poiêtikês* para *On the art of action* (“Sobre a arte da ação”, em tradução livre), caso aceitássemos o convite do próprio Aristóteles, feito na passagem 1448b, de considerarmos *poiein* e *prattein* sinônimos (DAVIS, 2002, p. xiii).

Para Melo e Souza, Aristóteles “não compreende nem interpreta as emoções fundamentais da tragédia grega, porque se concentra completamente na análise da estrutura lógica dos eventos” (SOUZA, 2017, p. 24). Em um contexto no qual ações decisivas ocorrem fora do palco, como é o caso de obras-primas dos tragediógrafos gregos, não se chega à natureza do drama dessa forma; é preciso levar em conta que a tragédia ática se concentra na compreensão e interpretação das emoções, e não na representação das ações (SOUZA, 2017, p. 25).

Antes mesmo da primeira linha de *Édipo Rei*, de Sófocles, o protagonista, inadvertidamente, já matou seu pai, casou-se com sua mãe e gerou seus filhos-irmãos. O drama sofocliano é conduzido de forma a revelar a verdade sobre as origens de Édipo, o cumprimento da profecia e os seus desdobramentos, culminando no fim trágico. Isto é: o drama “se concentra na interpretação ontológica do próprio ser encoberto do personagem que se revela desconhecido de si mesmo, e não na representação lógica dos acontecimentos” (SOUZA, 2017, p. 26). Ao adentrarmos o mundo trágico, como composto pelos próprios tragediógrafos, embrenhamo-nos em disputas e lutas de deuses olímpicos e divindades ctônicas, divinos e humanos – enfim, nas potências cósmicas. Por isso, a lógica puramente humana não é suficiente para a compreensão dessas obras (SOUZA, 2017, p. 29).

As reflexões apresentadas nos trazem à mente o questionamento de Miguel de Unamuno – autor que nos acompanhará noutros momentos deste trabalho – sobre o porquê de o homem ser, costumeiramente, referido como um animal racional, e não afetivo ou sentimental (UNAMUNO, 2013, p. 21). Em sua defesa da vida efetivamente vivida, Unamuno reconhece a interação entre o mundo e a consciência, bem como a necessidade de concretude do ser, mesmo para a atividade do filósofo. Para o espanhol, aliás, “poetas e filósofos são irmãos gêmeos, se é que não são a mesma coisa” (UNAMUNO, 2013, p. 24); logo, mantemo-nos fiéis às suas reflexões ao trazê-las para a poesia. Os tragediógrafos

gregos, e posteriormente os grandes poetas do verso e da prosa, expressaram, artisticamente, recônditos da alma e da experiência humanas – e não podia ser diferente: “Vivemos apenas de contradições e por elas; a vida é tragédia e a tragédia é uma perpétua luta, sem vitória nem esperança dela; é contradição” (UNAMUNO, 2013, p. 29).

A angústia poetizada

A angústia, assim como as outras emoções fundamentais do ser humano, precisa ser vivida, e não simplificada por teorias ou estruturas de pensamento. Isso não quer dizer, é evidente, que não deva ser investigada – do contrário, este trabalho invalidaria a si mesmo. No entanto, especialmente devido à natureza da empreitada aqui proposta, a da leitura emocionada, devemos pensá-la poeticamente – e, para isso, Kierkegaard, autor de *O conceito de angústia*, é pensador basilar. Lançado em 1844, é um livro intrigante – angustiante, podemos dizer.

As reflexões sobre o pecado têm lugar central n’*O conceito de angústia*. É a ideia pela qual o autor “faz perceber que esse será um estudo mais profundo da alma humana”¹ (WAHL, 1938, p. 213). Como o apontado por Wahl, em consonância com a obra kierkegaardiana, é voltando-se para si mesmo, e não para os teólogos, que o indivíduo saberá o que é o pecado (WAHL, 1938, p. 213). Apesar de a argumentação kierkegaardiana em *O conceito de angústia* revolver-se em meio a termos como pecado, fé e a figura de Adão, a obra não está abrigada apenas detrás dos muros da religião. As aplicações daquilo que é poetizado pelo autor falam direta e primordialmente ao ser humano em sua constituição mais fundamental independentemente de crenças.

O quinto e último capítulo de *O conceito de angústia* chama-se “Angústia como o que salva pela fé”. Sob a caneta de Vigilius Haufniensis, pseudônimo, o dinamarquês trabalha com a dimensão religiosa e com os opostos compreendidos na existência:

Se um humano fosse um animal ou um anjo, não poderia angustiar-se. Dado que ele é uma síntese, pode angustiar-se, e quanto mais profundamente se angustia, tanto maior é o ser humano, mas não, contudo, no sentido em que os homens em geral o consideram, referindo a angústia a algo externo, como algo que é exterior ao homem, e sim no sentido de que ele mesmo produz a angústia. (KIERKEGAARD, 2013, p. 161)

Aí está a oposição harmônica, que funda não só as emoções como a angústia, mas o próprio desenvolvimento da humanidade no ser humano. Existir é extravasar-se e interagir com o exterior e com a própria natureza.

¹ Tradução nossa. Original: “(...) faire apercevoir ce que sera une étude plus profonde de l’âme humaine”.

Unamuno, leitor de Kierkegaard, faz uma colocação, certamente não acidental, irmanada ao trecho que reproduzimos acima, ao afirmar: “O homem é mais homem, mais divino, quanto mais capacidade ela tiver para o sentimento, ou melhor, para a angústia” (UNAMUNO, 2013, p. 182). Existe, na argumentação do espanhol, a identificação do humano com o divino – não devido aos aspectos puramente divinos, mas, antes, aos humanos existentes na divindade, sob a ótica cristã, em especial a dor.

Unamuno apaixonadamente defende a dor como aquilo que afirma a nossa existência e a daquilo que amamos, a do mundo e a de Deus – que existe e sofre a dor da angústia, do ser eterno. O autor resume a ideia por meio de uma sentença lapidar: “A angústia religiosa é o divino sofrimento, sentir que Deus sofre em mim e que eu sofro Nele” (UNAMUNO, 2013, p. 183). Em relação à dor, multifacetada e advinda de fontes diversas, a angústia “é algo muito mais profundo, mais íntimo e mais espiritual” (UNAMUNO, 2013, p. 181) – embora, em essência, ainda possa ser definida como uma dor. Isso é explicado pelo fato de as dores poderem ser compartimentadas em graus, que vão desde “aquela dor que boia no mar das aparências até a eterna angústia, a fonte do sentimento trágico da vida”; desde a “dor que nos faz recuar o corpo até a angústia religiosa, que nos faz deitar no seio de Deus e receber suas lágrimas divinas” (UNAMUNO, 2013, p. 181). Não se trata de resumir o universo e o divino à dimensão humana, e sim de compreender o jogo de forças do caos e do cosmo como um revolver de consciências, vontades e emoções.

A angústia em Gregório e um exemplo de leitura emocionada

É natural, dada à multifacetada obra atribuída a Gregório, o Boca do Inferno, duvidar da sinceridade da emoção religiosa do autor. Vários críticos trataram do tema, e, na dissertação “A angústia na poesia sacra de Gregório de Matos”, nós resolvemos focar em estudiosos atuantes a partir da segunda metade do século XX. É deles, principalmente, que herdamos a visão corrente sobre GM. A década de 1950 também é um marco do estudo do barroco no Brasil, com o trabalho *Do Barroco*, de Afrânio Coutinho. Mas, aqui, devido ao espaço mais curto, reproduzimos apenas o caso de Segismundo Spina como exemplo da visão reticente quanto à religiosidade em Gregório.

Spina, em introdução à antologia que organizou das poesias de GM, ao abordar a produção sacra do poeta, reconhece a insolubilidade da questão de sinceridade literária: ainda que os momentos devotados às questões da vida interior sejam “efêmeros ou passíveis de mistificação e farisaísmo, o papel do crítico é presumir essas confissões como verdades” (SPINA, 1995, p. 60). Mas, em seu texto, ele reforça, constantemente, justamente o caráter efêmero da religiosidade no poeta; afinal, diz, ele “nascera

para a verrina, para a destruição, jamais para o exercício das coisas celestiais” (SPINA, 1995, p. 62). Contudo, na sequência, Spina afirma que o contraste entre a “postura espiritual perante a vida e a natureza erótica e satírica de um temperamento exaltado é uma das notas mais significativas da produção poética de Gregório”, e que é nesses momentos que o barroco se afirma no bardo do Recôncavo (SPINA, 1995, p. 62-63).

Essa argumentação nos parece representativa da postura frequentemente adotada em relação ao cânone gregoriano. Ao mesmo tempo em que a faceta sacra é reconhecida como fundamental à engrenagem barroca da obra, o satirista em muito suplanta, em termos de ressonância, o poeta religioso. Resumindo, o drama ontológico tem sido eclipsado pelas questões históricas, filológicas, estilísticas, estudos das sátiras etc. Estes últimos, sem dúvidas, têm valor imprescindível – mas, justamente por serem ampla maioria, neste trabalho nos permitimos inverter o esquema, dando voz àquilo que identificamos como substrato da poesia sacra do nosso primeiro poeta: a angústia. Ainda assim, não buscamos comprovar a existência de um Gregório pio, que, apesar dos seus alardeados supostos pecados, era homem de fé profunda e verdadeira. Não é a intenção fazer deduções biográficas, e sim aprofundar possibilidades de leitura.

Na mundividência incutida na poesia religiosa de Gregório de Matos, é sob a emoção da angústia que é engendrada e buscada a salvação final da alma. Concordamos com José Miguel Wisnik, que diz: “a poesia aparece como a única coisa que o salva, perante a si mesmo, perante os outros, perante Deus” (1976, p. 25).

É válido ressaltar: poesia sacra de GM não está restrita a poemas cujo centro gravita em torno da busca pela salvação, tampouco àqueles ligados à figura de Deus ou do Cristo. Contudo, uma vez que tratamos de uma estrutura dramática, conforme o elaborado em *As artes de enganar*, de Adriano Espínola (2020), é natural que haja elementos de maior e menor importância. Isto é, a preponderância dos textos que atuam de forma dialógica com outras facetas da obra, sem perder, contudo, sua força própria. Os poemas marianos, por exemplo, não são, no geral, dotados de particular sentimento angustiante, e sim de um tom elegíaco. Apesar de Maria, na tradição católica, integrar o projeto salvífico de Jesus, a leitura da poesia de Gregório nos leva a compreender que é ao aproximar-se de Deus – seja do Pai ou do Filho – que aflora a angústia, que se torna, então, preponderante em seus versos. Em suma, o cerne da poesia religiosa gregoriana é composto de modo marcante pelo arrependimento, pela culpa, pela busca por salvação e pela relação com o próprio salvador, na figura do Jesus humanizado e do eucarístico.

A seguir, reproduzimos o soneto “A Cristo S. N. crucificado estando o poeta na última hora de sua vida”, com o qual exemplificaremos nossa proposta de leitura emocionada, isto é, empreendendo um poeitar-pensante, ou pensar-poético, para análise do texto, de acordo com o painel traçado até aqui.

Meu Deus, que estais pendente em um madeiro,
Em cuja lei protesto de viver,
Em cuja santa lei hei de morrer
Animoso, constante, firme, e inteiro.

Neste lance, por ser o derradeiro,
Pois vejo a minha vida anoitecer,
É, meu Jesus, a hora de se ver
A brandura de um Pai manso cordeiro.

Mui grande é vosso amor, e meu delito,
Porém pode ter fim todo o pecar,
E não o vosso amor, que é infinito.

Esta razão me obriga a confiar,
Que por mais que pequei, neste conflito
Espero em vosso amor de me salvar. (MATOS, 2013b, p. 150)

Nesse poema, as duas últimas estrofes, em especial, ressaltam a crença no poder de Deus contra o pecado. Embora se reconheça incorrigivelmente pecadora, a persona confia no perdão divino e na salvação. Isto é: “na última hora de sua vida”, confirma o aprender a angustiar-se, chegando à resolução de que o único caminho possível é a confiança na salvação pela fé. A despeito da disputa e a incerteza existente acerca da autoria das didascálias, o próprio texto, em especial o primeiro verso do segundo quarteto (“Neste lance, por ser o derradeiro”), deixa explícito que a situação descrita é a de fim de vida.

A esperança de salvação está explicitamente ligada à superação da finitude. Do contrário, caso a concepção expressa no poema fosse a do desprezo pelo eterno, que tipo de salvação seria almejada? Para Kierkegaard (2013, p. 168), da finitude não é possível aprender a angustiar-se – “a não ser num sentido muito medíocre e corrompido”. Também é o mote do sentimento trágico como postulado por Miguel de Unamuno (um grande admirador do dinamarquês), que discorre sobre a chamada fome de imortalidade. Esta fome leva-nos aos angustiantes e sinuosos caminhos da existência, e não pode ser cientificamente disposta – que seja, portanto, poetizada: “E para que você quer ser imortal?”, você me pergunta, para quê? Não entendo a pergunta, porque isso é perguntar a razão da razão, o fim do fim, o princípio do princípio” (UNAMUNO, 2013, p. 59). E ninguém merece mais a salvação, a imortalidade, do que aquele que a deseja com sentimento – apaixonadamente e até contra a razão (UNAMUNO, 2013, p. 227); ainda que a razão, representada pela consciência do pecado, queira enviá-lo à danação.

No soneto em questão, nós enxergamos, de modo ao mesmo sutil e contundente, a tensão da expressão barroca. O soneto desenrola um raciocínio, que na estrutura é lógico; a esperança proclamada no último terceto tem a sua justificação nas estrofes precedentes. As ações divinas são pensadas racionalmente, ainda que permaneçam divinas. Só Deus salva – mas Seu proceder (de Deus) é enquadrado logicamente: Seu amor, “que é infinito” é o motivo que não só sugere, mas *obriga* o poeta a

proclamar a esperança em sua salvação, a despeito de seu pecar – que, “porém, pode ter fim”.

As rimas em “-ar” (versos 10, 12 e 14) formam um esquema da ideia do poema em três verbos: pecar, confiar, salvar – nesta ordem. Estruturalmente, representam a parte lógica da composição. O conteúdo destas três palavras, por sua vez, pode ser acessado somente com a superação do racional; estão todas no contexto da fé expressa no soneto: o pecar, cujo sentido original só pode ser compreendido na tradição; o confiar, que representa a própria fé; o salvar, desejo e realização suprema da alma, objetivo para o qual convergem todos os esforços religiosos do Cristianismo, contexto de crença em que poeta está inserido. A forma racional é, portanto, usada para expressar aquilo que só pode ser compreendido fora da razão. Na visão artística com a qual aqui nos deparamos, onde há o pecado, há a angústia; onde há a angústia, a fé sulca caminhos para a salvação – que, após as turbulências, aparece sob forma serena.

É no exceder da tensão harmônica que se aprende a lição final da angústia: “quem se educa pela angústia em relação à culpa, só há de encontrar repouso na reconciliação”, sentencia Kierkegaard (2013, p. 169). De modo semelhante, a lição também é assimilada por Unamuno (2013, p. 66), que pretende uma salvação não necessariamente do inferno, mas do nada: “A angústia nos leva ao consolo”. Também é a lição que extraímos do drama literário-existencial, do poetar-pensante protagonizado pela persona religiosa de Gregório de Matos. Para concluir com a lapidar frase de Ronaldo de Melo e Souza em sua apresentação a *Artes de enganar*, podemos afirmar que o enigma com o qual nos deparamos “não é simplesmente filológico, mas radicalmente ontológico” (SOUZA, 2000, p. 17).

Referências

ARISTÓTELES. **On poetics**. South Bend: St. Augustine’s Press, 2002.

COUTINHO, A. **Do Barroco**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Tempo Brasileiro, 1994.

DAVIS, M. Introduction. In: ARISTÓTELES. **On poetics**. South Bend: St. Augustine’s Press, 2002.

ESPÍNOLA, A. **As artes de enganar**: um estudo das máscaras poéticas e biográficas de Gregório de Matos. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

KIERKEGAARD, S. **O conceito de angústia**. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

MATOS, G. de. **Poemas atribuídos**: Códice Asensio-Cunha, volume 1. João Adolfo Hansen, Marcelo

Moreira [edição e estudo]. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

SPINA, S. **A poesia de Gregório de Matos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

SOUSA, E. de. Paideia. In:_____. **Origem da poesia e da mitologia e outros ensaios dispersos**; p. 263-271. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

SOUZA, R. de M. **Fenomenologia das emoções na tragédia grega**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

_____. As máscaras de Gregório de Mattos. In: ESPÍNOLA, A. **As artes de enganar**: um estudo das máscaras poéticas e biográficas de Gregório de Mattos. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

UNAMUNO, M. de. **Do sentimento trágico da vida**. São Paulo: Hedra, 2013.

WAHL, J. **Études Kierkegaardienes**. Paris: Fernand Aubier, 1938.

WISNIK, J. M. Esboço biográfico. In: MATOS, Gregório de. **Poemas escolhidos**. São Paulo: Cultrix, 1976.

A AVENTURA DE MACHADO DE ASSIS: DO LEITOR AO NAVEGADOR

Mestranda: Ariadne Patricia Nunes Wenger (UNIANDRADE)

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Greicy Pinto Belin (UNIANDRADE)

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo realizar uma breve análise sobre a mudança do suporte de leitura desde o século XIX (impresso) até os dias atuais (digital), com especial enfoque na obra do escritor Joaquim Maria Machado de Assis. Para atingir tal objetivo, serão considerados os estudos de Roger Chartier, que trata sobre os suportes e mudanças de acesso à leitura, de Henry Jenkins, que aborda a convergência e interação das mídias, e de Arlindo Machado que traz a importância da análise numérica computacional. Além disso, serão analisados, num primeiro momento, o Projeto Gutenberg que iniciou, na década de 1970, a digitalização de livros em domínio público e, como foco central, a proposta do professor da Brigham Young University, Dr. Rex P. Nielson, que está disponibilizando aos leitores os romances e contos de Machado de Assis de forma digitalizada. Como a plataforma possibilita uma análise quantitativa dos textos do referido autor, será apresentada uma breve estatística sobre a frequência em que aparece a palavra “leitor” e suas variações nos nove romances de Machado de Assis.

Palavras-chave: *The Machado de Assis Digital Corpus Project*. Leitor. Livro impresso. Livro digital.

Introdução

Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908), escritor brasileiro nascido no Rio de Janeiro, publicou o primeiro poema “Ela”, em 1855, no jornal *Marmota Fluminense*. Em seguida, trabalhou na Tipografia Nacional como aprendiz de tipógrafo, colaborou como crítico teatral na revista *O espelho* e foi redator do *Diário do Rio de Janeiro*. Na década de 1860, publicou as comédias “Desencantos”, “O protocolo”, “O caminho da porta”, a sátira em prosa “Queda que as mulheres têm para os tolos”, passando a publicar contos no *Jornal das Famílias*, direcionado a mulheres da elite fluminense. Publicou, ainda na década de 1860, seu primeiro livro de versos *Crisálidas* e casou-se com a portuguesa Carolina Augusta Xavier de Novais. Na década de 1870, publicou as obras *Falenas*, *Contos fluminenses*, *Ressurreição* (o primeiro romance), em seguida, *A mão e a luva* (segundo romance), *Americanas* (livro de poesia), *Helena* (primeiramente no *Jornal O Globo*), *Iaiá Garcia* (primeiramente publicado no jornal *O Cruzeiro* e depois editado em livro). *Memórias póstumas de Brás Cubas* (primeiramente publicado na *Revista Brasileira*) e *Quincas Borba* (primeiramente publicado na revista *A Estação*) foram publicados em formato de livro, nos anos de 1880 e 1890, respectivamente. Em 1896 dirigiu a primeira sessão preparatória da fundação da ABL, Academia Brasileira de Letras, inaugurada no ano seguinte, da qual foi o primeiro presidente, cargo que ocupou por mais de dez anos. Ainda na década de 1890 publicou o romance *Dom Casmurro*, e em 1900 publicou o penúltimo romance, *Esau e Jacó*, época também na qual faleceu sua esposa a quem dedicou seu mais famoso soneto “A Carolina”. Em 1908 publicou o último romance *Memorial de Aires*, mesmo ano em que veio a falecer.

Como é possível observar, algumas das obras de Machado de Assis foram disponibilizadas ao público, num primeiro momento, em outros meios de comunicação, como jornais e revistas, sendo publicadas apenas posteriormente em formato de livro. Considerando o momento atual, o presente artigo tem por objetivo analisar a trajetória da mudança de suporte de leitura – do livro impresso ao digital – tendo como foco a proposta do professor da Brigham Young University, Dr. Rex P. Nielson, que, juntamente com Jeremy Browne, desenvolveu o site *The Machado de Assis Digital Corpus Project*. Tal plataforma, além de disponibilizar ao leitor os nove romances e os contos de Machado de Assis, possibilita uma análise quantitativa dos textos do referido autor. No presente artigo, será apresentado, ainda, uma breve estatística sobre a frequência em que aparece a palavra *leitor* e suas variações nos nove romances de Machado de Assis.

Leitores de Machado na época de Machado

Até o século XII, a prática da leitura era restrita aos religiosos nos mosteiros. Após esse período, com a urbanização e a criação das universidades, tal prática foi ampliada entre os leigos (THOMAS, 1992). No Brasil, a colonização portuguesa, com a conseqüente abertura dos portos e a liberdade de imprensa, possibilitou maior acesso aos livros. Para o levantamento de dados quantitativos sobre o público leitor de Machado de Assis no período em que produzia e publicava seus escritos, será considerado o grau de instrução da população carioca no censo realizado em 1872, em que, “dentre os 274.972 habitantes da cidade do Rio de Janeiro, apenas 99.485 sabiam ler e escrever, o que representa 63,8% de analfabetos. Os dados censitários de 1890 sugerem um aumento: de 522.651 habitantes, 270.330 são alfabetizados” (CASTRO, 2015, p. 41). Dezoito anos depois houve uma queda de pouco mais de 15% na taxa de analfabetismo. Dois pontos favoráveis para o incentivo à leitura, no século XIX, foram a proliferação dos jornais e a criação de bibliotecas abertas ao público.

Retomando o Censo realizado em 1872, considerando toda a população (homens e mulheres livres e escravos), o número total de homens que sabiam ler e escrever era de 1.013.055, e o número de mulheres, 551.426. Já dentre os jovens (população escolar de 6 a 15 anos), considerando os que frequentavam a escola, 155.651 meninos e 165.098 meninas. Assim, no final do século XIX, seriam 1.168.706 alfabetizados do sexo masculino e 716.524 alfabetizadas do sexo feminino (IBGE, [1874?], s/n). A fim de traçar um paralelo entre o número de alfabetizados no Brasil, segue um breve resumo do censo escolar nos séculos XIX, XX e XXI (Tabela 1), segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE.

Tabela 1: Censo escolar brasileiro dos séculos XIX, XX e XXI.

	Século XIX (1872)		Total	Século XX (1940)		Total	Século XXI (2010)		Total
	Sexo masculino	Sexo feminino		Sexo masculino	Sexo feminino		Sexo masculino	Sexo feminino	
Sabem ler e escrever	1.168.706	716.524	1.885.230	11.586.014	9.943.270	21.529.284	36.952.338	42.670.730	79.623.068
Não sabem ler e escrever	4.896.945	5.587.357	10.484.302	16.825.907	35.583.757	52.409.664	41.348.251	40.038.326	81.386.577
Outros casos	-	-	-	195.679	188.489	384.168	457.092	514.563	971.655
Total	6.065.651	6.303.881	12.369.532	28.607.600	45.715.516	74.323.116	78.757.681	83.223.619	161.981.300

Fonte: elaborada pela autora com base nos censos do IBGE ([1874?], p. 3, 1940, p. 2, 2010).

Nota: no total, estão considerados, no século XIX, homens e mulheres livres e escravos.

Depreende-se das informações da tabela que a população aumentou seis vezes do século XIX para o XX; e do XX para o XXI pouco mais que dobrou o número de brasileiros. Quanto ao critério de saber ler e escrever, constata-se que no século XIX pouco mais de 10% da população era alfabetizada; no século XX esse número passou para aproximadamente 30% e, no século XXI, tem-se 49% de alfabetizados no Brasil.

Era da comunicação digital

O tipo de suporte em que os livros são disponibilizados ao público leitor também variou do século XIX ao presente. Enquanto no século XIX o leitor acessava os textos de Machado de Assis em jornais, revistas e livros, todos impressos, hoje a disponibilização ainda ocorre no suporte impresso mas também na forma digital, possibilitando e facilitando o acesso às obras do autor. Trata-se da era da comunicação digital (SANTAELLA, 2005, p. 9) e de um período mais revolucionário que a invenção de Gutenberg (CHARTIER, 1994, p. 97).

Para compreender esse momento, pode-se trazer o conceito de *convergência*, que, segundo Henry Jenkins, é uma “palavra que define mudanças tecnológicas, industriais, culturais e sociais no modo como as mídias circulam em nossa cultura. (...) situação em que múltiplos sistemas de mídia coexistem e em que o conteúdo passa por eles fluidamente” (2009, p. 385-386). No presente artigo, considerando-se o livro como uma “demanda humana essencial” (JENKINS, 2009, p. 41), o suporte eletrônico para transmissão do conteúdo não eliminou a versão impressa, apenas se mostrou como mais uma opção ao público leitor: “Cada meio antigo foi forçado a conviver com os meios emergentes. (...) Os velhos meios de comunicação não estão sendo substituídos. Mais propriamente, suas funções e status estão sendo

transformados pela introdução de novas tecnologias” (JENKINS, 2009, p. 41-42).

Um dos pioneiros desse período revolucionário é o *Project Gutenberg*. Trata-se de um site (<https://www.gutenberg.org/>) fundado em julho de 1971 por Michael S. Hart (1946-2011) e que tem como objetivo digitalizar livros que estão em domínio público para disponibilizar ao leitor em geral. Além do idioma inglês, o site pode ser acessado em português, francês e alemão. Além do Gutenberg, outros projetos têm como objetivo disponibilizar na internet obras clássicas da literatura brasileira, como o Nupill (Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística) da Universidade Federal de Santa Catarina e o trabalho desenvolvido pela Biblioteca Nacional: “Em linhas gerais, o que se tem pretendido, desde o início, é trazer para o meio eletrônico obras que foram concebidas inicialmente para o meio impresso” (SANTOS, 2003, p. 34). Consta-se, assim, que há iniciativas consistentes de divulgação e disseminação de obras para o público em formato digital.

The Machado de Assis Digital Corpus Project

A iniciativa a ser considerada de maneira mais detalhada para o presente artigo é *The Machado de Assis Digital Corpus Project*, site criado em outubro de 2018 pelo professor Dr. Rex P. Nielson, de Brigham Young University, e por Jeremy Browne. Conforme consta no site, com tal plataforma é possível realizar uma análise quantitativa das obras (romances e contos) de Machado de Assis, tarefa antes impossível:

Essas ferramentas podem ajudar os estudiosos a examinar a estrutura narrativa, a estrutura das frases, orações e vocabulário dentro de textos individuais e em todo o *corpus*. Elas podem nos ajudar a responder a perguntas sobre o estilo e conteúdo de Machado. Talvez mais importante, essas ferramentas podem ajudar a identificar novas questões e novos caminhos para pesquisa e investigação científica. (NIELSON; BROWNE, 2018)

Considerando tentativas de levantamento estatístico de obras, no Brasil houve as iniciativas de Décio Pignatari e Luiz Ângelo Pinto que, “seguindo a trilha aberta por pioneiros como Bráulio do Nascimento e Túlio H. Montenegro, iniciaram um levantamento estatístico da obra poética de vários escritores brasileiros, mas nenhum desses trabalhos teve continuidade” (MACHADO, 1993, p. 170). É importante ressaltar que tais atuações ocorreram numa época em que o computador ainda não existia. Arlindo Machado cita, ainda, a riqueza presente na literatura de Machado de Assis, comparando-o a outros autores que apesar de contarem com um vasto patrimônio verbal, não conseguem apresentar uma obra literária bem sucedida: “Já o estilo descarnado de um Machado de Assis possibilita obter uma densidade muito maior de informações, a partir de um mínimo de unidades significantes” (MACHADO, 1993, p. 171). A seguir, como foco central do presente artigo, será apresentado um breve passo a passo

para acessar a plataforma *The Machado de Assis Digital Corpus Project* (Figuras 1 a 16):

1. Acessar o site <http://machado.byu.edu/pt/sobre/>

Figura 1: Tela inicial *The Machado de Assis Digital Corpus Project*



Disponível em: <http://machado.byu.edu/pt/sobre/>. Acesso em: 16 jan. 2020.

2. Na parte superior esquerda, passar o mouse sobre a palavra *Textos* e clicar em Romances.

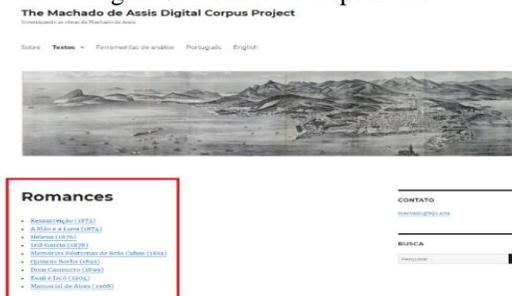
Figura 2: Opção Romances



Disponível em: <http://machado.byu.edu/pt/sobre/>. Acesso em: 16 jan. 2020.

3. Aparece uma página com os nove romances de Machado que estão disponíveis.

Figura 3: Romances disponíveis



Disponível em: <http://machado.byu.edu/pt/romances/>. Acesso em: 16 jan. 2020.

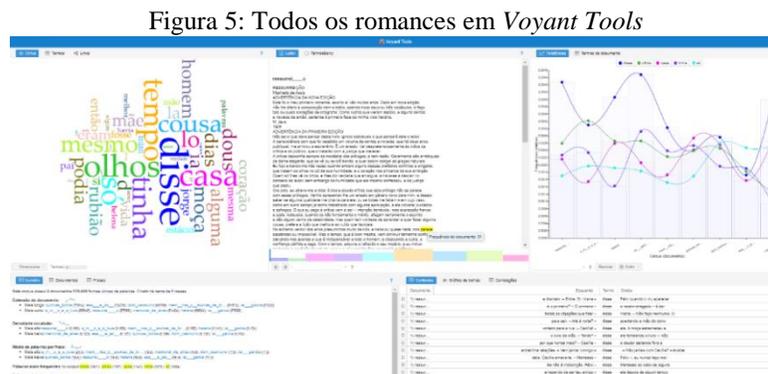
4. Clicar em um dos romances. No presente caso, o escolhido foi *Ressurreição*. Na sequência, irá abrir uma nova janela e o leitor precisará escolher entre duas formas de apresentação das informações: *Open in Voyant Tools* (abrirá apenas o romance escolhido) ou *Todos os romances em Voyant Tools* (nesse caso, todos os romances de Machado serão disponibilizados para que a análise quantitativa seja

realizada com todos eles ao mesmo tempo). *Voyant Tools* “é um ambiente web de leitura e análise de textos digitais” (NIELSON; BROWNE, 2018).



Disponível em: <http://machado.byu.edu/text/ressurreicao/>. Acesso em: 16 jan. 2020.

5. Como será feita a análise de frequência e contexto da palavra *leitor* entre os nove romances de Machado de Assis, clicou-se em *Todos os romances em Voyant Tools*. E o resultado é o que se encontra a seguir:



Disponível em: http://humdev-browne.byu.edu:8080/voyant-2.4/?corpus=116375ec871a784235cf50231cc3f01c&input=http://machado.byu.edu/wp-content/uploads/zip_files/todos_os_romances_em_voyant_tools.zip. Acesso em: 16 jan. 2020.

A partir das informações acima, o leitor poderá realizar vários tipos de análise quantitativa, a partir das escolhas de *corpus* que fará. Num primeiro momento irão aparecer todas as palavras que apresentam maior recorrência em todos os romances. No presente caso, seriam as palavras “disse”, “olhos”, “casa”, “tinha” e “só”. Como é possível observar pelo gráfico, a palavra “disse” apresenta a maior frequência relativa enquanto a palavra “só” apresenta a menor frequência dentre os nove romances de Machado. Mas, ainda assim, são as cinco palavras com maior frequência relativa. Considerando o primeiro quadro no lado superior esquerdo, há as seguintes opções: *Cirrus*, *Termos* e *Links*. Em *Cirrus*, o leitor tem uma visão panorâmica sobre as palavras com maior incidência e, a palavra “disse”, que tem

a maior frequência relativa, tem também maior destaque na imagem. Quanto menor a ocorrência da palavra, em menor tamanho esta aparece na imagem.

Figura 6: Cirrus: as palavras com maior frequência relativa



Disponível em: http://humdev-browne.byu.edu:8080/voyant-2.4/?corpus=116375ec871a784235cf50231cc3f01c&input=http://machado.byu.edu/wp-content/uploads/zip_files/todos_os_romances_em_voyant_tools.zip. Acesso em: 16 jan. 2020.

Já na opção “Termos”, o leitor têm as informações, em ordem de maior para menor frequência, de termo, que seria a palavra, contagem “total – frequência absoluta – deste termo em todo o corpus” e tendência “frequências relativas para cada termo em cada documento do corpus” (NIELSON; BROWNE, 2018). E, caso o leitor escolha uma palavra específica ou mais de uma e clique na(s) palavra(s), o gráfico muda e aparece(m) a(s) selecionada(s) com a respectiva frequência em cada romance.

Figura 7: Termos: Termo, contagem e tendência dentro do corpus

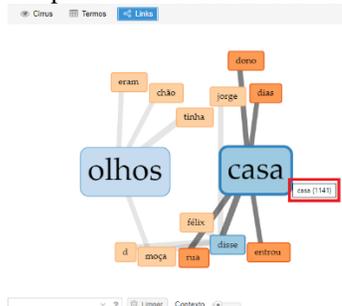
	Termo	Contagem	Tendência
1	disse	1621	
2	olhos	1197	
3	casa	1141	
4	tinha	1078	
5	só	1054	
6	tempo	1025	
7	cousa	901	
8	lo	899	
9	mesmo	797	
10	la	765	
11	d	723	
12	dias	720	
13	dous	720	
14	podia	718	
15	la	705	
16	moça	705	
17	rubilão	696	
18	alguma	667	

Disponível em: http://humdev-browne.byu.edu:8080/voyant-2.4/?corpus=116375ec871a784235cf50231cc3f01c&input=http://machado.byu.edu/wp-content/uploads/zip_files/todos_os_romances_em_voyant_tools.zip. Acesso em: 16 jan. 2020.

Na opção “Links”, ao leitor é disponibilizado um “gráfico de rede dos termos que ocorrem conjuntamente com maior frequência. As palavras-chave são exibidas em azul e as co-ocorrências (palavras próximas) são exibidas em laranja” (NIELSON; BROWNE, 2018). Ao aproximar o cursor da

palavra, aparece o número de ocorrências (no presente caso, 1141 ocorrências da palavra *casa*) e, clicando nela, o gráfico é atualizado automaticamente, dando destaque e informações sobre a palavra dentre os romances.

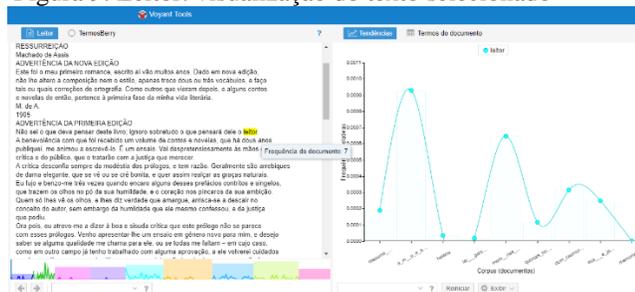
Figura 8: Links: palavras-chave e co-ocorrências



Disponível em: http://humdev-browne.byu.edu:8080/voyant-2.4/?corpus=116375ec871a784235cf50231cc3f01c&input=http://machado.byu.edu/wp-content/uploads/zip_files/todos_os_romances_em_voyant_tools.zip. Acesso em: 16 jan. 2020.

No quadro central, há as opções “Leitor” e “Termos Berry”. Em “Leitor”, o romance é apresentado em forma de texto e, caso o leitor clique em alguma palavra, o gráfico com as tendências é atualizado assim como o quadro inferior direito. No presente caso, o cursor ficou sobre a palavra “leitor”. Tal termo aparece 165 vezes em todo o corpus, considerando todas as variações da palavra: “leitor”, “leitora” e “leitores”. Conforme pode-se observar na figura, desse total, aparece sete vezes no romance *Ressurreição*.

Figura 9: Leitor: visualização do texto selecionado



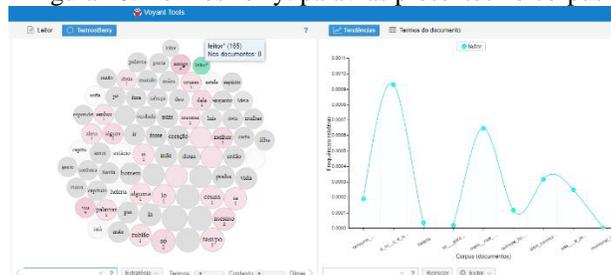
Disponível em: http://humdev-browne.byu.edu:8080/voyant-2.4/?corpus=116375ec871a784235cf50231cc3f01c&input=http://machado.byu.edu/wp-content/uploads/zip_files/todos_os_romances_em_voyant_tools.zip. Acesso em: 16 jan. 2020.

Na opção “Termos Berry”, o leitor terá acesso a um universo de palavras e, caso passe o cursor sobre elas, será informado o número de vezes em que tal termo aparece nos romances. O leitor também poderá aumentar ou diminuir a quantidade de termos que irão aparecer na tela. A presente imagem informa que a palavra “leitor” aparece 165 vezes nos oito romances de Machado de Assis; *Memorial de Aires* é o único romance em que não há a ocorrência da palavra “leitor”.

No quadro superior direito, é disponibilizado um gráfico com as frequências relativas e *corpus*

(documentos) analisados.

Figura 10: TermosBerry: palavras presentes no corpus



Disponível em: http://humdev-browne.byu.edu:8080/voyant-2.4/?corpus=116375ec871a784235cf50231cc3f01c&input=http://machado.byu.edu/wp-content/uploads/zip_files/todos_os_romances_em_voyant_tools.zip. Acesso em: 16 jan. 2020.

No canto inferior esquerdo, “A ferramenta “Sumário” apresenta informações gerais sobre o corpus” (NIELSON; BROWNE, 2018). Nesse caso não é possível digitar a palavra a ser analisada.

Figura 11: Sumário: informações gerais



Disponível em: http://humdev-browne.byu.edu:8080/voyant-2.4/?corpus=116375ec871a784235cf50231cc3f01c&input=http://machado.byu.edu/wp-content/uploads/zip_files/todos_os_romances_em_voyant_tools.zip. Acesso em: 16 jan. 2020.

Já “A ferramenta “Documentos” consiste em uma tabela de visualização dos documentos no corpus” (NIELSON; BROWNE, 2018).

Figura 12: Documentos: tabela dos documentos

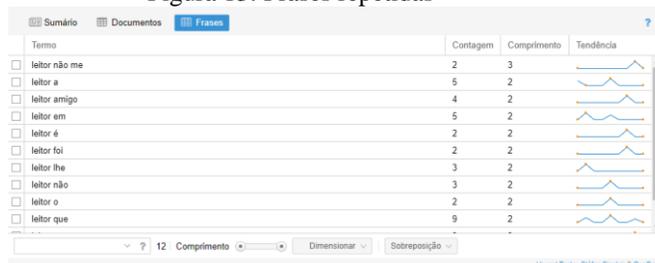
Título	Palavras	Tipos	Proporção	Palavras/Frase
1 ressurrei_o	37.052	5.931	16%	15,8
2 a_m_o_e_a_luva	35.645	5.648	16%	21,0
3 helena	56.824	8.029	14%	16,0
4 ial_garcia	57.232	7.655	13%	17,3
5 mem_rias_p_stumas_de_br_s_cubas	61.874	9.806	16%	18,9
6 quincas_borba	77.814	10.000	13%	15,2
7 dom_casmurro	66.709	8.695	13%	17,6
8 esa_e_jac_	72.472	9.193	13%	16,4

Disponível em: <http://humdev-browne.byu.edu:8080/voyant->

2.4/?corpus=116375ec871a784235cf50231cc3f01c&input=http://machado.byu.edu/wp-content/uploads/zip_files/todos_os_romances_em_voyant_tools.zip. Acesso em: 16 jan. 2020.

A ferramenta “Frases” mostra as frases repetidas no corpus. (NIELSON; BROWNE, 2018).

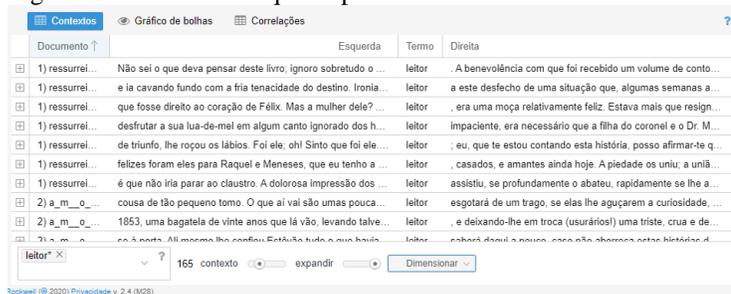
Figura 13: Frases repetidas



Disponível em: http://humdev-browne.byu.edu:8080/voyant-2.4/?corpus=116375ec871a784235cf50231cc3f01c&input=http://machado.byu.edu/wp-content/uploads/zip_files/todos_os_romances_em_voyant_tools.zip. Acesso em: 16 jan. 2020.

A ferramenta “Contextos” auxilia no “estudo de como os termos são utilizados em diferentes contextos” (NIELSON; BROWNE, 2018).

Figura 14: Contexto em que as palavras-chave são utilizadas



Disponível em: http://humdev-browne.byu.edu:8080/voyant-2.4/?corpus=116375ec871a784235cf50231cc3f01c&input=http://machado.byu.edu/wp-content/uploads/zip_files/todos_os_romances_em_voyant_tools.zip. Acesso em: 16 jan. 2020.

A ferramenta “Gráfico de bolhas” mostra em forma de gráfico o número de ocorrências do termo “leitor” dentro do *corpus*. São 165 ocorrências (em todas as variações) nos nove romances, sendo 131 considerando apenas a palavra “leitor”. Assim, em *Ressurreição*, são 7 ocorrências, em *A mão e a luva*, 33, *Helena*, 2, *Iaiá Garcia*, 1, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, 40, *Quincas Borba*, 9, em *Dom Casmurro*, 21, *Esau e Jacó* 18 e, como já informado anteriormente, nenhuma ocorrência em *Memorial de Aires*.

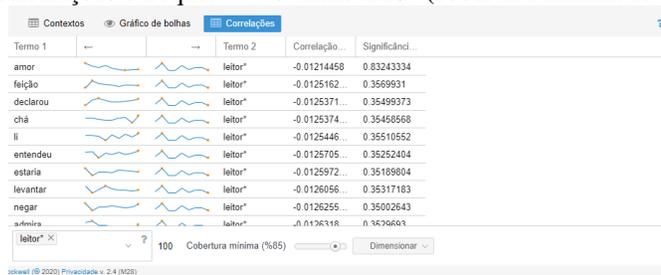
Figura 15: Número de ocorrências em forma de gráfico de bolhas do termo *leitor*



Disponível em: http://humdev-browne.byu.edu:8080/voyant-2.4/?corpus=116375ec871a784235cf50231cc3f01c&input=http://machado.byu.edu/wp-content/uploads/zip_files/todos_os_romances_em_voyant_tools.zip. Acesso em: 16 jan. 2020.

A ferramenta “Correlações” ou “co-ocorrências” “permite verificar a variação sincronizada das frequências dos termos (...)” (NIELSON; BROWNE, 2018).

Figura 16: Correlações e frequência do termo *leitor* (cobertura mínima de 85%)



Disponível em: http://humdev-browne.byu.edu:8080/voyant-2.4/?corpus=116375ec871a784235cf50231cc3f01c&input=http://machado.byu.edu/wp-content/uploads/zip_files/todos_os_romances_em_voyant_tools.zip. Acesso em: 16 jan. 2020.

É importante fazer a distinção entre meios de comunicação e sistemas de distribuição: o livro seria o meio de comunicação; os suportes impresso e digital seriam os sistemas de distribuição. O sistema de distribuição impresso possibilita ao leitor, além da experiência da leitura, o manuseio do livro físico, a possibilidade de fazer anotações nos espaços em branco (ISER, 1979), ter acesso a qualquer página de forma imediata, dentre outras experiências. Já no sistema de distribuição digital (site *The Machado de Assis Digital Corpus Project*), ao leitor são possibilitadas outras formas de acesso, como a rápida busca por palavras, a análise quantitativa, de estrutura narrativa, de frases, orações e vocabulário dentro de textos individuais e em todo o *corpus*.

Considerações finais

Pode-se concluir que Machado de Assis continua sendo um autor buscado para leitura e análise literária, tanto que a Brigham Young University o selecionou para que sua contribuição ficasse disponibilizada no projeto on-line. No século em que Machado viveu, o público brasileiro que sabia ler

representava menos de 10% da população e, nos séculos posteriores, esse número passou para 30% e 49%. Nogueira (2020, s/n) cita a 4ª edição da pesquisa Retratos da Leitura (Ibope e Instituto Pró-Livro) que traz a informação de 56% de leitores no universo da população brasileira. Nessa pesquisa, Machado de Assis aparece como o quinto autor mais citado. Cabe ressaltar que dentre os 16 mais citados, Machado é o único autor literário do século XIX, sendo que a maioria dos demais são autores de livros religiosos. Isso comprova a importância da obra do Bruxo do Cosme Velho, a qual continua despertando interesse até hoje, conforme analisado neste artigo.

Referências

CASTRO, V. V. L. de. Referências de fonte eletrônica. **Quem eram os leitores cariocas do século XIX?** Revista Interfaces, v. 6, n. 2, p. 40-50, dez. 2015. Disponível em: https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/viewFile/3693/2759. Acesso em: 19 jan. 2020.

CHARTIER, R. **A ordem dos livros: Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII.** Brasília: Ed. da UnB, 1994.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Referências de fonte eletrônica. **Recenseamento do Brasil em 1872.** Rio de Janeiro, [1874?]. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv25477_v1_br.pdf. Acesso em: 23 jan. 2020.

_____. Referências de fonte eletrônica. **Sinopse preliminar do censo demográfico: 1940.** Rio de Janeiro, 1940. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/314/cd_1940_dadosgerais.pdf. Acesso em: 23 jan. 2020.

_____. Referências de fonte eletrônica. **Censo demográfico.** Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/trabalho/9662-censo-demografico-2010.html?edicao=9753&t=resultados>. Acesso em: 23 jan. 2020.

ISER, W. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, L. C. (Coord.). **A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.

WENGER, Ariadne Patricia Nunes. A aventura de Machado de Assis: do leitor ao navegador, pág 51-63. Curitiba, 2020

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

MACHADO, A. **Máquina e imaginário**: O desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Edusp, 1993.

NIELSON, R. P.; BROWNE, J. Referências de fonte eletrônica. **The Machado de Assis Digital Corpus Project**. 21 Oct. 2018. Disponível em: <http://machado.byu.edu/>. Acesso em: 27 out. 2019.

NOGUEIRA, M. Referências de fonte eletrônica. **Número de leitores no Brasil sobre 6 pontos percentuais entre 2011 e 2015, diz pesquisa**. G1. Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/numero-de-leitores-no-brasil-sobe-6-entre-2011-e-2015-diz-pesquisa.ghtml>. Acesso em: 29 fev. 2020.

SANTAELLA, L. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005. (Coleção Questões Fundamentais da Comunicação, 5).

SANTOS, A. L. dos. **Leituras de nós**: Ciberespaço e literatura. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. (Rumos Itaú Cultural Transmídia).

THOMAS, M. Introdução. In: FEBVRE, L.; MARTIN, H.-J. **O aparecimento do livro**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; Hucitec, 1992. p. 21-41.

UM BEIJO DE COLOMBINA: REFERÊNCIAS MUSICAIS ASSOCIADAS À CONSTRUÇÃO DE SENTIDO

Autora: Ariane Regina de Oliveira Hidalgo (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof^a. Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Resumo: O objetivo deste estudo é averiguar como ocorre o diálogo entre duas formas distintas de mídia: a literatura e a música, em específico, no romance *Um beijo de colombina* (2003), da escritora brasileira contemporânea Adriana Lisboa. A autora que, além de romancista e tradutora, é musicista, mostra uma certa inclinação de incluir referências musicais em diversos de seus textos narrativos. Por meio do aporte teórico de estudiosos que se debruçam sobre os fenômenos da intermedialidade, como, Irina Rajewsky, Julio Plaza, Tânia Pellegrini, Solange Ribeiro de Oliveira e outros, este trabalho discorrerá a respeito das relações intermediárias entre a palavra e a música presentes na referida obra. Além disso, examinaremos como essas relações estão intimamente ligadas à construção de sentido da obra, pois, por sua vez, promovem uma atmosfera poética e musical no romance. Nesse sentido, o estudo pretende demonstrar que as referências musicais desempenham funções temáticas e estéticas, além de que são parte integral do enredo da narrativa.

Palavras-chave: Adriana Lisboa. Intermedialidade. Literatura e música. Estudos intermediários.

Introdução

A presente pesquisa tem como objeto de análise o romance *Um beijo de colombina* (2003), da escritora brasileira contemporânea Adriana Lisboa, o qual evidencia uma relação intertextual com a obra poética de Manuel Bandeira, além de apresentar diversas outras relações intertextuais e intermediárias.

Partindo desse pressuposto, elencamos como ponto central para este estudo a investigação da presença de referências musicais na obra, dado que com uma rápida leitura já é possível notarmos que o romance apresenta inúmeras menções musicais, como, por exemplo, referências a canções, grupos musicais, cantores e até mesmo a eventos musicais. Ademais, cabe mencionar que a autora possui formação musical, sendo graduada no curso de Música, além disso, sabemos que por um determinado período de sua vida trabalhou como musicista. Logo, em meio a tantos pretextos musicais, a análise em busca de dados que nos mostrem como a música está entrelaçada à literatura, torna-se ainda mais interessante e com uma vastidão de possibilidades.

Apresentamos, de início, alguns dados biográficos da autora para contextualizarmos sua trajetória e produção artística. Nascida no Rio de Janeiro, em 1970, Adriana Lisboa é romancista, poetisa, contista, autora de livros infanto-juvenis, musicista e tradutora. Bacharela em Música pela Uni-Rio, Mestre em Literatura Brasileira e Doutora em Literatura Comparada, ambos pela UERJ. Estreou como escritora em 1999, com o romance *Os fios da memória*. A obra *Sinfonia em branco* (2001) lhe rendeu o prêmio José Saramago no ano de 2003, em Portugal; além de outros reconhecimentos, recebeu o prêmio Moinho Santista, pelo conjunto de sua obra.

Atualmente, possui dezessete obras publicadas, entre romances, contos e poesias. Em sua maioria, suas produções descrevem com maestria os anseios da vida moderna, os conflitos das relações humanas, a beleza das banalidades diárias, tanto na prosa, quanto na poesia. Luiz Ruffato (2004, p. 16) afirma que Adriana Lisboa consegue criar “pequenos cortes no cotidiano banal”.

Karl Erik Schøllhammer argumenta que alguns escritores brasileiros conseguem transcrever a vida cotidiana de forma minimalista em suas obras. O crítico ressalta que para Adriana Lisboa “[...] evocar e lidar com a presença torna-se sinônimo de consciência subjetiva e de uma aproximação literária ao mais cotidiano, autobiográfico e banal, o estofo material da vida ordinária em seus mínimos detalhes” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 15).

Lisboa, como pesquisadora de literatura brasileira, debruçou-se a estudar a obra poética de Manuel Bandeira durante seu projeto de mestrado. Após a pesquisa, desenvolveu como produto final uma dissertação em forma de romance que dialoga com a poética bandeirina, segundo ela mesma afirma, “[...] decidi promover uma abordagem ficcional de meu objeto de estudo, a obra poética de Manuel Bandeira – refletindo, com a elaboração do romance” (LISBOA, 2002, p. 153). Ainda dentro dessa mesma perspectiva, cumpre assinalar o que Solange Ribeiro de Oliveira (2003, p. 22) destaca a respeito da presença musical na literatura brasileira: “No Brasil, a relação entre literatura e música é exemplarmente ilustrada pela poesia de Manuel Bandeira, o mais musical de nossos poetas do século XX”.

Desse modo, infere-se que a escrita poética de Adriana Lisboa, saturada pelas referências à música, está relacionada aos seus estudos acadêmicos, visto que Bandeira também transitava por esses caminhos entre literatura e música. Julio Plaza (2010, p. 2) assevera que “a arte não se produz no vazio. Nenhum artista é independente de predecessores e modelos”. Posto isso, compreende-se mais facilmente o diálogo entre as produções artísticas, não apenas nesse caso, mas de maneira geral.

Para tanto, o estudo é dividido em duas partes, na primeira, abordaremos brevemente a forma e a temática do romance, e, na segunda, discutiremos acerca das referências musicais presentes na obra, de acordo com as teorias elencadas.

Um panorama sobre a obra

Como já abordado anteriormente, o romance *Um beijo de colombina* (2003) surgiu em decorrência da pesquisa de mestrado de Adriana Lisboa. Seu objeto de estudo centrou-se na coletânea poética de Manuel Bandeira, *Estrela da vida inteira* (1987).

A partir das leituras dos poemas e de suas inferências, a autora deu vida à uma nova trama, a

história da escritora, Teresa e de seu processo de criação artística, pois Teresa, planejava compor um romance baseado em poemas de Manuel Bandeira. O romance é narrado por João, namorado de Teresa, que por sua vez, tenta compreender como ocorreu a morte tão inesperada e misteriosa de sua namorada, que morrera afogada no litoral fluminense. Angustiado pela perda e com muitas perguntas sem respostas, ele entra no mundo da escritora, dos seus escritos e suas anotações e tece, alicerçado em suas memórias, os principais acontecimentos relacionados aos oito meses de convivência juntos.

Teresa, a escritora-personagem, é apresentada de forma metaficcional, permitindo ao leitor pensar na figura do escritor real, com as particularidades da profissão. Ela era graduada em Letras e dava aulas particulares de português para compensar o tempo que era dedicado à atividade de escrita de seus textos. Ficamos sabendo por intermédio de um relato do narrador que Teresa já havia publicado dois livros, um por uma pequena editora e outro por uma editora de renome. Logo que a escritora é premiada por sua literatura, abandona as aulas de português e passa a se dedicar exclusivamente aos seus projetos: “[...] em novembro ela ganhou o primeiro prêmio, no princípio de dezembro, como se fosse mágica, – como se fosse romance –, o segundo, e os alunos de português viraram águas passadas” (LISBOA, 2015, p. 24).

Em *Um beijo de colombina*, Lisboa se utiliza da metalinguagem, ou seja, é a ficção dentro da própria ficção, pois escreve um livro sobre outro livro que está sendo produzido pela protagonista “Teresa me falou menos dele do que de seu próximo projeto, um romance baseado em poemas de Manuel Bandeira” (LISBOA, 2015, p. 23).

Ao longo da inquietante narrativa, João percorre as ruas do Rio de Janeiro em busca de respostas, também reencontra amores antigos e vai descobrindo o que de fato acontecera com Teresa. Não se pode deixar de mencionar que a trama é permeada pelo lirismo, dado que a prosa está explicitamente associada à poesia, uma espécie de diluição dos versos do poeta inseridos no romance. Ressalte-se que, assim como a poesia, as referências musicais são inúmeras, variam entre o popular e o erudito, o nacional e o internacional. Esses recursos, estão inseridos pela voz do narrador como se fossem suas próprias palavras, desse modo, fazem parte do universo e da atmosfera do romance.

A relação entre a literatura e a música

De acordo com os pressupostos ancorados nas teorias da intertextualidade e intermedialidade, iniciaremos esse tópico discutindo a respeito da relação entre literatura e música. Oliveira (2003, p. 17) menciona que “é longa e venerável a história das relações entre a música e a literatura”. Ademais, sabe-se que a relação entre textos é um lugar comum na literatura. Julia Kristeva ensina que “[...] todo texto

se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, citada em SAMOYAULT, 2008, p. 16). Logo, compreende-se que a intertextualidade, seja ela de natureza intencional ou não, sempre se faz presente nas construções textuais, pois ainda como aponta Kristeva “a intertextualidade é a relação entre um ou mais signos presente em outro” (p. 15). Por conseguinte, em concordância aos argumentos apresentados, infere-se que o uso dessas referências musicais pode, primeiramente, ser considerado como uma estratégia compositiva intertextual, haja vista a afirmação de Jürgen E. Müller (2012, p. 84) “[...] hoje, a intertextualidade – pelo menos para mim – permaneceria como uma noção valiosa e complementar no campo de pesquisa intermediária”.

Contudo, o nosso objetivo é ir além do olhar intertextual, dado que o propósito é observar a presença das referências à música na obra. Desse modo, buscamos afinar o olhar em direção aos vestígios musicais contidos na obra. Para tanto, realizamos uma leitura acurada da obra e, com isso, observamos ao longo do romance cinquenta e sete referências musicais. Cabe destacar que o objetivo desta pesquisa não é de caráter quantitativo, de todo modo o dado é relevante, principalmente, se pensarmos no montante de incidências, visto que o romance possui ao todo cento e setenta e seis páginas, ou seja, a quantidade de referências encontrada é de todo modo expressiva. Destarte, salienta-se que algumas menções ocorrem de forma explícita enquanto outras de modo alusivo. As referências encontradas referem-se a grupos musicais, cantores e cantoras, gêneros musicais, compositores(as), canções e até mesmo casas de espetáculo da cidade do Rio de Janeiro são citadas.

Aliás, é inegável que a quantidade de referências musicais é grande, inclusive, diversas falam por si próprias, pois são mencionados nomes ilustres do cenário nacional e internacional, de modo que podemos inferir que a trama e as personagens estão inseridas em uma atmosfera onde a música é um elemento intrínseco desse contexto. Sobre isso, Tânia Pellegrini afirma que:

O texto literário vem sofrendo transformações sensíveis, expressas numa espécie de diálogo com ele, cujas marcas estão claras na própria tessitura. As profundas **transformações efetivadas nos modos de produção e reprodução cultural, desde a invenção da fotografia e do cinema** – que alteraram, antes de tudo, as maneiras pelas quais se olha e se percebe o mundo –, **estão impressas no texto literário**. (PELLEGRINI, 2003, p. 16, ênfase acrescentada)

Com base no exposto por Pellegrini, é possível percebermos que o texto literário de Adriana Lisboa retrata exatamente essas transformações citadas por Pellegrini, pois a autora se utiliza dos modos de produção cultural de outra mídia, no caso a música, para enriquecer o seu texto, concomitantemente, fazendo-o dialogar com outra forma de expressão artística, logo, criando um ambiente envolvido em música, além de possibilitar outras formas de sentido e interpretação ao seu texto. Por consequência dessa relação, pode-se afirmar que a utilização de uma outra forma de expressão artística dentro do texto

literário caracteriza uma relação intermediária. Conforme aponta Irina Rajewsky (2012, p. 18) “[...] aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias”. Logo, infere-se que, além de intertextuais, as relações são também intermediárias. A autora delimita, ainda, essas relações em um sentido mais restrito.

Para compreendermos melhor essa categoria e outras mais, vejamos como elas ocorrem na prática, com o auxílio de alguns exemplos extraídos do romance.

A primeira amostra selecionada pertence ao capítulo de abertura da obra, e se refere às diversas menções ao compositor Igor Stravinski (1882-1971). A autora cita por várias vezes – ao longo da obra – não somente o compositor russo, mas também uma de suas composições mais aclamadas: *Requiem*, aliás, em dois parágrafos curtos e consecutivos Stravinski é mencionado em três momentos:

Mais tarde, invadi sua estante de CDs com um silencioso carregamento de Joões Gilbertos e Tons Jobim. Também levei **Stravinski** e Pixinguinha [...].

Quando Teresa morreu, pus para tocar o **Requiem de Stravinski**. Foi o enterro dela, porque não chegaram a encontrar o corpo, perdido nas águas de Mangaratiba. Ouvi **Stravinski**. E chorei, é claro. (LISBOA, 2015, p. 16, ênfase acrescentada)

É possível constatarmos, ainda, que as menções estão intimamente vinculadas ao referido trecho e ao contexto da narrativa, dado que, por se tratar de uma obra fúnebre, a referência expressa o pesar sentido e descrito pelo narrador na passagem acima. Assevera-se, aliás, que “*Requiem*” de Stravinski (1966) é uma composição musical, normalmente, ligada a eventos fúnebres de acordo com a liturgia cristã, a propósito, como toda composição “réquiem” que também apresenta o mesmo caráter fúnebre. Ressalte-se que outros compositores também criaram suas versões de “réquiem”, entre eles Wolfgang A. Mozart (1756-1791), que também é citado em um outro momento do romance: “Quando Bandeira morreu, às doze horas e cinquenta minutos do dia 13 de outubro de 1968, acho que encontrou Mozart no céu” (LISBOA, 2015, p. 167).

De acordo com Ana Guiomar Rêgo Souza “O gênero *Réquiem* era inicialmente reservado para o Dia de Finados, tendo sido instituído em 998 d.C. pela doutrina de São Tomás de Aquino (1225-1274) acerca do Purgatório” (SOUZA, 2019, p. 9). Ainda em relação ao uso do gênero, Souza afirma “[...] a realização de pompas fúnebres [...] funcionavam como pedagogia para o “bem morrer” [...]. Na construção do espetáculo da morte destacava-se a arte efêmera visual e sonora. Nesta última, destaca-se as Missas de Réquiem” (p. 1).

Posto isso, infere-se que a menção feita por Lisboa, além de aludir ao gênero fúnebre ao qual o “*réquiem*” pertence, ainda amplia o seu leque de referências musicais, pois Stravinski é tido como um dos grandes nomes da música russa “Certos críticos deram-me a honra de ver poesia no que faço, mas

pinto segundo meu método, sem outra idéia (sic) no espírito” (STRAVINSKI; CRAFT, 1984, p. 14). Logo, nota-se que a utilização de tais recursos viabiliza uma potencialização no que diz respeito à construção de sentidos da obra, visto que esses elementos possibilitam ao leitor expandir as inferências veiculadas pela leitura.

No quarto capítulo, denominado “sob o céu todo estrelado”, há um trecho em que a autora, além de citar elementos musicais, como, por exemplo, um disco duplo da banda de rock progressivo *Yes* (o disco duplo citado chama-se: *Tales from Topografic Oceans*, lançado em 1974) e o rock progressivo, insere um excerto de uma canção do grupo *Beatles* dentro da própria narração. Cabe lembrar que o grupo *The Beatles* foi um conjunto inglês do gênero rock, formado em 1960, considerado um dos grupos musicais mais influentes de todos os tempos.

E em algum lugar desse mesmo livro tem uma nota de rodapé que inspirou aquele **disco duplo do Yes**, você sabe qual é? (Não, ela não sabia, Teresa não gostava de **rock progressivo**, que pena). É um **ótimo disco**.

Mas ela já não estava prestando muita atenção. *She's leaving home, bye-bye*. Teresa tinha um laptop que comprara de segunda mão. Perguntou, você se incomoda se eu for trabalhar um pouco? (LISBOA, 2015, p. 46, ênfase acrescentada)

Nessa passagem, além das referências relacionadas ao mundo musical, detectamos um excerto da canção cujo trecho utilizado também a denomina, ela está saindo de casa², no entanto, mesmo assim, é apenas o texto escrito que está presente em sua materialidade. Assim sendo, nesse caso encontramos a intermedialidade em um sentido mais restrito associado às referências intermediáticas. Rajewsky (2012) afirma que:

[...] *referências intermediáticas*, por exemplo, referências, em um texto literário, a um filme, através da evocação ou da imitação [...]. Outros exemplos incluem a musicalização da literatura, a *transposition d'art*, a éfrase, referências em filmes a pinturas ou em pinturas à fotografia e assim por diante. (RAJEWSKY, 2012, p. 25)

Aliás, podemos mencionar que o trecho da canção dentro do texto literário é um meio de verbalização mais sutil daquilo que o narrador está tratando, seria como uma espécie de prenúncio do que ainda acontecerá com a personagem Teresa, quase uma preparação para o leitor do que ainda estará por vir ao longo da narrativa.

Um outro exemplo de referência musical é configurado por meio de uma alusão. Para Samoyault (2008, p. 51) “a alusão depende mais do efeito de leitura que as outras práticas intertextuais: tanto pode

² No original: *She's leaving home, bye-bye*. Em português: Ela está saindo de casa, tchau tchau. A canção acima mencionada faz parte do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de 1967.

não ser lida como pode também o ser onde não existe”. Assim, vemos que sua presença se dá por meio de insinuações e alegorias, às vezes bem sutis, um trecho que bem retrata a alusão está inserido dentro do seguinte contexto:

Uma hora depois, ela disse que estava um pouco cansada, que dormira mal na noite anterior porque alguém na vizinha dera uma **feira de arromba** (eu gostei da gíria velha, quem sabe agora estava na moda usar gíria velha, tipo **feira de arromba, broto, chuchu beleza**). (LISBOA, 2015, p. 104, ênfase acrescentada)

A expressão “feira de arromba” é título da canção homônima (1965) de Erasmo Carlos e Roberto Carlos, ambos cantores e compositores, sendo, aliás, dois grandes representantes do movimento cultural brasileiro denominado Jovem Guarda, ocorrido na década de 1960. Lisboa não apenas faz uma alusão à canção e ao gênero, como também cita jargões empregados na época, sendo eles: broto e chuchu beleza. Para Oliveira (2003, p. 39), “a alusão musical potencializa os vários constituintes textuais, indispensáveis à leitura, ilustrando a importância da imagem musical para os estudos literários”. Essa importância trazida pela autora pode ser associada ao caráter estético, cultural e até mesmo ideológico que a música exprime no texto literário.

No segundo capítulo, além de diversas menções associadas ao universo musical, uma diferente forma de referência se apresenta, desta vez, a autora utiliza um recurso metafórico utilizando um gênero musical para realizar uma comparação com a personagem Teresa:

Até hoje não sei como as mulheres conseguem, os saltos. Dançar, ainda por cima. Acabei inventando mesmo uma **trilha sonora** para Teresa, quando, no dia seguinte, descobri que ela era **bossa nova**. Mais tarde, invadi sua estante de **CDS** com um silencioso carregamento de **Joões Gilbertos e Tons Jobins**. Também levei **Stravinski e Pixinguinha**. Ensinei para Teresa que a gente não deve dizer **chorinho**, que o nome é **choro, sem diminutivo**. Quando Teresa morreu, pus para tocar o *Requiem* de **Stravinski** [...]. Ouvi **Stravinski**. E chorei, é claro. (LISBOA, 2015, p. 16, ênfase acrescentada)

Como já abordado, diversas referências são mencionadas, como, por exemplo, trilha sonora, CDS, o gênero choro, e os compositores João Gilberto, Tom Jobim, Pixinguinha e Stravinski, entretanto, o destaque desse fragmento fica por conta da comparação realizada, visto que, o narrador associa Teresa ao gênero musical bossa nova e, assim, sublinha a complexidade da caracterização da personagem.

Desse modo, ratifica-se a ideia de que tais referências comparativas – Teresa e bossa nova –, têm o objetivo de criar no leitor essa sensação que apenas a música é capaz de causar, pois ao utilizar essa metáfora a autora expande os sentidos do texto e estreita ainda mais a relação da literatura com a música na obra. A respeito das demais menções listadas neste estudo, fizemos uma busca por cada uma delas e constatamos que todas são condizentes com “personas” reais, isto é, todas as bandas, compositores, cantoras e cantores citados existem ou existiram de fato, uns nacionais, outros internacionais, alguns

populares, outros eruditos, mas nenhum personagem é fictício, muito provavelmente, para manter a aura musical do livro e até mesmo por influência da formação cultural e acadêmica da autora, como já manifestado anteriormente.

No tocante à intertextualidade da obra, cabe ressaltar que sua existência é de todo modo relevante, pois permite ao leitor conhecer outras obras, uma vez que por meio dela e de suas ocorrências é possível identificar diferentes discursos. Sobre isso, Tiphaine Samoyault (2008, p. 44), menciona “[...] o termo intertextualidade adquire todo o seu sentido: não mais como no caso do dialogismo, pela abertura direta sobre o mundo, mas numa estrita relação dos textos entre si”.

Luís Camargo (2003) discorre acerca das prerrogativas que envolvem o emprego da música na literatura:

Literatura e música abre, assim, uma janela sobre a vasta paisagem. Sua leitura certamente amplia nosso horizonte de expectativas em relação ao texto literário, ao mesmo tempo que amplia nosso conceito de literatura, ao mostrar as interações do literário com outros sistemas culturais. (CAMARGO, 2003, p. 15)

Já quanto à intermedialidade, infere-se que além de enriquecer o texto literário, a sua presença amplia o horizonte de sentidos da obra, promovendo novos espaços para interpretação. Rajewsky (2012, p. 25) corrobora a concepção debatida até o momento e acrescenta: “as referências intermediáticas devem, então, ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto”. Com isso, compreende-se que a literatura, além de estar ligada as histórias pregressas, com reminiscência de outros textos – de forma intencional ou não –, consegue, quando associada à outras formas de expressão artística, promover um enriquecimento da bagagem cultural do leitor ainda maior, em virtude de que o fará abrir-se para novas possibilidades e sensações. Evidentemente, essa ampliação do acervo não acontece de forma espontânea, sobre isso Rajewsky (2012, p. 64) complementa “[...] a interpretação dessas referências em toda a sua potencialidade funcional vai depender, necessariamente, do reconhecimento prévio das diferenças midiáticas [...]”.

Considerações finais

O objetivo deste trabalho foi demonstrar como a relação entre duas mídias promove o enriquecimento da obra, pois como aferiu-se uma mídia completou a outra e possibilitou ao leitor ampliar o seu prisma de interpretação. Ademais, avaliando a obra como um todo, foi possível constatar que as referências musicais se sobressaem por toda a obra, visto que não são referências isoladas em um único capítulo ou em um determinado momento da narrativa, elas fazem parte do todo, estão presentes como um elemento constituinte da obra.

Assim, como visto por meio dos exemplos apresentados, afirma-se que o romance é farto de relações intertextuais e intermediáticas que, por sua vez, apresentam relações reais e não fictícias, pois, todas as menções remetem a cantores, canções, compositores e gêneros existentes e não ficcionais.

Outro quesito relevante que o estudo apontou é que a obra de Manuel Bandeira é tida como uma das mais musicais em nossa literatura, e que Adriana Lisboa, a autora em questão, além de ter estudado a obra do modernista, utilizou-a como objeto de estudo, que posteriormente, refletiu na produção do romance. Portanto, mediante todos esses levantamentos, é possível vislumbrarmos reminiscências tanto de sua formação em música como também de vestígios da obra de Bandeira, seja pela poeticidade ou pela musicalidade presente em seus versos e contexto, evidentemente, tais conjecturas poderão ser mais esmiuçadas em outro estudo, porém, já de antemão é possível percebermos um fio condutor entre ambos.

Por fim, apura-se que o caráter intermediático observado ao longo do texto e nas análises aqui apresentadas, confirmam a relevância dos estudos interartes, pois eles possibilitam uma leitura mais plural do texto literário, visto que novos sentidos podem ser inferidos, lacunas podem ser preenchidas, como uma forma de criar um maior engajamento no leitor. Nesse sentido, vimos também que a presença da música, além de abundante, verbaliza, algumas vezes, as ações da narrativa, ou seja, ela reforça certas sensações e proporciona mais intensidade ao romance. Acentua-se, ainda, que essa é apenas uma possibilidade de leitura e recorte, pois a riqueza do texto permite múltiplos olhares e interpretações.

Referências

CAMARGO, L. Apresentação. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e música**. São Paulo: Editora Senac São Paulo/ Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 9-16.

LISBOA, A. **Um beijo de colombina**. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

_____. **Um beijo de colombina: diálogo com a poesia de Manuel Bandeira**. *Revista Palimpsesto*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 153-155, 2002. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/35514>. Acesso em: 22 set. 2019.

MÜLLER, J. E. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. Tradução de Anna Stegh Camati e Brunilda Reichmann. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (Orgs). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2**. Belo Horizonte: Rona Editora, FALE/UFMG, 2012. p. 75-95.

HIDALGO, Ariane Regina de Oliveira. *Um beijo de colombina: referências musicais associadas à construção de sentido*, pág 64-73. Curitiba, 2020

OLIVEIRA, S. R. de. Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira. In: _____. **Literatura e música**. São Paulo: Editora Senac São Paulo/ Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 17-48.

PELLEGRINI, T. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo/ Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 15-35.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Tradução de Thaís F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012. p. 15-45.

_____. A fronteira em discussão: o *status* problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Tradução de Isabella Santos Mundim. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012. p. 51-73.

RUFFATO, L. **25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SAMOYAULT, T. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.

SCHØLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SOUZA, A. G. R. O espetáculo das Pompas Fúnebres: o Réquiem de 1816 de José Maurício Nunes Garcia. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 39, p. 1-22, ago. 2019.

STRAVINSKI, I.; CRAFT, R. **Conversas com Igor Stravinski**. Tradução de Stella Rodrigo; Octavio Moutinho. São Paulo: Perspectiva, 1984.

HIDALGO, Ariane Regina de Oliveira. *Um beijo de colombina: referências musicais associadas à construção de sentido*, pág 64-73. Curitiba, 2020

A REVERBERAÇÃO TEXTUAL EM *QUE FIM LEVARAM TODAS AS FLORES*, DE OTTO LEOPOLDO WINCK

Autora: Ariane Regina de Oliveira Hidalgo (UNIANDRADE)

Autor: Márcio Pereira Ribeiro (UNIANDRADE)

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

Resumo: Este artigo objetiva verificar como ocorre a presença de outros textos literários no romance *Que fim levaram todas as flores* (2019), do escritor brasileiro Otto Leopoldo Winck. O autor que, além de romancista e poeta, é Doutor e Mestre em Estudos Literários, atua como professor na disciplina e em oficinas de Escrita Criativa, cursos que serviram como inspiração na construção do enredo no romance. Partindo desse pressuposto, serão abordados alguns textos literários cujas ideias sobressaem na narrativa através da alusão, do “plágio”, de ecos textuais e também de citações. Com base nas teorias sobre a intertextualidade, de Tiphaine Samoyault, do dialogismo segundo Mikhail Bakhtin, da transtextualidade conforme Gérard Genette e da intermedialidade apresentada por Irina Rajewsky, esse estudo pretende demonstrar como a obra relacionada dialoga com textos literários que a antecederam, usando-os no escopo do romance.

Palavras-chave: Intertextualidade; Transtextualidade; Intermedialidade; *Que fim levaram todas as flores*.

Introdução

A presente pesquisa tem como objeto de análise o romance *Que fim levaram todas as flores* (2019) do escritor contemporâneo, Otto Leopoldo Winck. Como já abordado, Winck além de autor de romances e poeta é, ainda, professor universitário e pesquisador de literatura, já sendo laureado com o Prêmio Nacional de Literatura da Academia de Letras da Bahia, pela obra *Jaboc* (2006). Desse modo, como o autor transita pelos caminhos da disciplina de Escrita Criativa do Centro Universitário Campos de Andrade – Uniandrade, neste estudo buscou-se analisar de que forma os ecos textuais se sobressaem na narrativa e dialogam com a obra contribuindo, então, para a construção de significado do texto.

Inicialmente, realizamos uma leitura pormenorizada do texto, a fim de encontrarmos o máximo de vestígios de outras obras presentes na narrativa, não apenas daqueles textos e referências mais eminentes, mas também daqueles que surgem na forma de alusões. Em seguida, foram realizados estudos comparativos entre a obra previamente elencada e alguns dos textos que foram localizados e que mais se destacaram, seja pela sua incidência ou pela relação de sentido que este apresenta com a obra. Desta forma, procuramos evidenciar, como ocorre o fenômeno intertextual entre eles. Para tanto, lançamos mão da teoria da intertextualidade, das técnicas da literatura comparada, da teoria do dialogismo e da transtextualidade, com o propósito de compreendermos como ocorre o diálogo entre o romance selecionado e os textos literários presentes na obra.

Para embasarmos esta pesquisa, iniciaremos conceituando a teoria da intertextualidade, cunhada por Julia Kristeva, a qual pretendemos utilizar nesse estudo, em 1969 (KRISTEVA, citada em

SAMOYAUULT, 2008, p. 15) a qual afirma que “a intertextualidade é a relação entre um ou mais signos presente em outro”. Assim sendo, partimos do conceito de que a obra selecionada apresenta uma relação intertextual, visto que, ao lê-la, é possível fazermos inferências com diversos outros textos de inúmeros autores. Ainda falando a respeito da intertextualidade, podemos apontar o que Kristeva diz a respeito da composição dos textos. Para ela “(...) todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, citada em SAMOYAUULT, 2008, p. 16).

Ademais, Samoyault (2008, p. 10) nos apresenta alguns conceitos que, por sua vez, podem ser aplicados nesta análise, sendo eles “Citação, alusão, referência, pastiche, paródia, plágio, colagens de todas as espécies, as práticas de intertextualidade se repertoriam facilmente e se deixam descrever”. Essas especificidades serão utilizadas como um meio de auxiliar a compreender os diálogos presentes na obra.

Outrossim, podemos inferir que as relações intertextuais presentes na obra estabelecem, ainda, uma outra série de relações entre si, isto, é uma espécie de diálogo entre elas, de acordo com o que propõe Mikhail Bakhtin em sua teoria do dialogismo (BAKHTIN, citado em BRAIT, 2015, p. 32). Para o autor, todo texto é duplamente dialógico, “porque se constrói como um ‘diálogo entre discursos’, ou seja, porque mantém relações com outros discursos”. Conseqüentemente, entende-se que o dialogismo contempla a relação entre seus interlocutores e com outros textos, como se todo texto demonstrasse alguma voz de um texto anterior. Portanto, os discursos são construídos a partir do discurso do outro, isto é, daquilo que já foi dito/escrito anteriormente. Bakhtin (2016, p. 141) sustenta, ainda, que na linguagem do “romance encontramos todas as mais diversas modalidades de diálogo”. Logo, verificamos que o dialogismo se faz presente nos textos de maneira geral, e especialmente, nos discursos cuja pesquisa versa.

Prosseguindo com as teorias selecionadas, temos as contribuições de Gérard Genette (2006, p. 8), que define a relação entre textos como “de maneira sem dúvida restritiva, como uma relação de copresença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro”. Além disso, o autor delimita as relações intertextuais em um sentido mais restrito, denominadas por relações transtextuais, desse modo, sempre que nos reportarmos à transtextualidade estamos nos referindo ao conceito de Genette, o qual utiliza a expressão como uma terminologia abrangente, ou seja, um termo guarda-chuva que incorpora as demais relações entre textos. Veremos estas relações em detalhes no decorrer da análise.

Assim, por meio das teorias já apontadas, infere-se que a literatura, normalmente, estará ligada às histórias progressas, já contadas e recontadas, por mais que os enredos não sejam visivelmente tão convergentes. Em um texto sempre haverá reminiscência de outros textos, seja de forma direta ou não. Samoyault (2008, p. 74) diz que escrever é reescrever, “Poderíamos assim enunciar sob forma de

pleonasma: a literatura só existe porque já existe a literatura”.

Portanto, por meio do arcabouço teórico apontado, seguiremos com a análise de alguns trechos do romance de Winck. O objetivo deste estudo é de clarificar como o romance e os textos literários nele encontrados estão entrelaçados, e ainda, como eles são utilizados na construção de sentidos da obra.

A reverberação literária: diálogo entre textos

Fundamentando-se em alguns dos pressupostos já apresentados, iniciaremos esse artigo discutindo a relação intertextual do título da obra. O título é oriundo de uma canção do extinto grupo musical brasileiro *Secos & Molhados* cujo gênero transitava entre o rock e MPB - Música Popular Brasileira - a canção foi lançada em 1978, e foi uma das mais executadas daquele ano. Ressalta-se, ainda, que a narração também transpassa esse período. Desse modo, observa-se uma referência alusiva relacionada à música. Solange Ribeiro de Oliveira (2003, p. 39), enfatiza que “a alusão musical potencializa os vários constituintes textuais, indispensáveis à leitura, ilustrando a importância da imagem musical para os estudos literários”. Tal relevância abordada pela autora pode ser associada ao caráter estético, cultural e ideológico que a música sugere. Neste caso, em especial, pois a música que dá título à obra pode ser relacionada ao *zeitgeist* que vigorava na época em que boa parte da narrativa é descrita. Ainda sobre a presença do título da música denominar a obra em questão, podemos afirmar que essa ocorrência dentro do texto literário caracteriza uma relação intermediária. Conforme aponta Irina Rajewsky (2012, p. 18) “aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias”. Logo, infere-se que, além de intertextual a relação é também intermediária. Concomitantemente, Julio Plaza (2010, p. 2) assevera que “a arte não se produz no vazio. Nenhum artista é independente de predecessores e modelos”. Assim sendo, assimila-se que as produções artísticas tendem a manter um certo diálogo entre si, seja de maneira proposital ou não.

Com efeito, vale mencionar o que o próprio autor (2016, p. 7) – no prefácio da obra *Assim transitam os textos: ensaios sobre a intermedialidade* –, menciona a respeito da relação e da criação literária “Afim, não há fonte, uma origem primeva, uma imago primordial, que deva ser restaurada ou recuperada. E não havendo fonte ou foz, original ou cópia, não há hierarquias, apenas uma rede complexa de signos em rotação”. Posto isso, salienta-se que a presença de referências intertextuais e, nesse caso, especialmente, intermediária, são partes constituintes da criação literária, portanto, deverão e serão analisadas sob a perspectiva de como elas dialogam entre si, e não com o intuito de localizarmos quais são as obras-fonte ou “originais”.

Avaliando a obra como um todo, cabe mencionar que, embora a intenção deste estudo não seja

de caráter quantitativo, é válido registrar que a obra apresenta um número bastante elevado de referências literárias, pois, até o momento, constatamos em torno de duzentas menções diferentes, o que demonstra que o romance está intrinsecamente marcado pela intertextualidade.

Para melhor elucidar, selecionamos, inicialmente, um trecho da obra cujas menções a outros textos são significativas, pois estão localizadas na primeira parte do romance. Winck (2020) afirma, em recente entrevista, que o romance é composto por uma moldura, três capítulos e uma seção de apêndice. O trecho a seguir está localizado na primeira e segunda páginas da moldura da obra, tais quais convencionamos chamá-las por “páginas cinzas”. As menções estão relacionadas a nomes da literatura nacional, um deles à prosa, o outro à poesia, são eles: Machado de Assis e Olavo Bilac. Quanto ao trecho referente à Machado, notamos que além de uma referência direta, ou melhor, explícita, o autor parece se apropriar da mesma ideia do defunto-autor:

- Vejam o começo, por exemplo, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. E ele abriu um dos vários volumes que trouxera e leu:
- “Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte.” Genial, não é? **Aqui já se esboça o clima desse livro, a sua ironia, o seu tom** (WINCK, 2019, p. 2, ênfase acrescentada).

No trecho acima, o autor utiliza uma passagem do primeiro capítulo da referida obra de Machado de Assis, intitulado “1. Óbito do autor” (ASSIS, 2015, p. 33) cujos primeiros parágrafos são utilizados como uma espécie de abertura da obra, a fim de situar o seu leitor. Concomitantemente, a mesma abordagem é notada no livro de Winck, assim, é possível inferirmos que, talvez, o autor esteja se referindo ao próprio clima do livro que se apresenta, e não apenas à obra de Machado de Assis, essa atmosfera pode ser notada no seguinte trecho: “Aqui já se esboça o clima desse livro, a sua ironia, o seu tom” (p. 2). De acordo com Samoyault (2008, p. 51) “a alusão depende mais do efeito de leitura que as outras práticas intertextuais: tanto pode não ser lida como pode também o ser onde não existe”. Assim, verificamos que além da citação, sinalizada pelas aspas e pela menção ao nome de Machado, há a presença de um trecho alusivo, em que a leitura será feita ou não de acordo a depender da bagagem cultural do leitor.

Já no que diz respeito ao trecho em que Bilac é mencionado, nota-se uma situação oposta: “Nosso maior parnasiano, Bilac, é no fundo um romântico enrustido” (WINCK, 2019, p. 1). Neste excerto, é possível afirmarmos que se trata de uma citação, dado que o autor cita o nome de Bilac explicitamente. Samoyault (2008, p. 49) corrobora afirmando que “com a citação, em compensação, a heterogeneidade fica nitidamente visível entre texto citado e texto que cita (...) faz parecer a relação do autor que cita com a biblioteca”.

Adiante, não poderíamos deixar de registrar a respeito da abertura do primeiro capítulo da obra,

pois já durante o parágrafo inicial é possível observarmos que o autor lança mão de um texto clássico da literatura francesa, vejamos, a seguir, como essa relação é apresentada no livro:

Estávamos em aula quando entrou o diretor, seguido de um novato, vestido de maneira simples, mas elegante. Os que cochilavam despertaram e todos nos pusemos de pé, atabalhoadamente. O diretor fez sinal para que nos sentássemos. Depois, voltando-se para o professor:

– Bom dia, professor Ermelino. **Eis um aluno que** acaba de vir de Rolândia, com ótimas notas e excelentes recomendações. (WINCK, 2019, p. 21, ênfase acrescentada).

Como já dito, o trecho em questão faz parte da abertura da obra de Winck, que, aliás, corresponde ao primeiro parágrafo – praticamente na íntegra –, do romance *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert (1821-1880).

Estávamos em aula quando o Diretor entrou, seguido de um novato, vestido à paisana e de um servente carregando uma grande carteira. Os que dormiam acordavam e todos nos levantamos como se tivéssemos sido surpreendidos durante o trabalho. O Diretor fez sinal para que nos sentássemos; depois, voltando-se para o inspetor de alunos:– Senhor Roger – disse-lhe a meia voz –, **eis um aluno que lhe recomendo**; vai para o quinto ano (FLAUBERT, 2010, p. 1, ênfase acrescentada).

Cabe salientar que o trecho empregado não apresenta nenhuma marca tipográfica, tais como: aspas, itálico ou outro acessório que possibilite ao leitor a identificação do texto de Flaubert. Ademais, notam-se pequenas diferenças, provavelmente, em relação ao uso de traduções ou edições, além disso, verifica-se que há diminutas omissões, no entanto, a ideia central do parágrafo de *Madame Bovary* prevalece no texto. Assim sendo, de acordo com os pressupostos de Samoyault (2008, p. 49), constatamos que tal ocorrência, quando empregada de modo silencioso, isto é, quando ocorre “a ausência total de tipografia própria transforma a citação em plágio, cuja definição mínima poderia ser a citação sem aspas, a citação não marcada”. Ainda a respeito desse episódio, Genette (2010, p. 14), destaca que “(...) sua forma menos explícita e menos canônica é a do plágio (...), que é um empréstimo não declarado”. Posto isso, fica evidente que tais argumentos explicam com muita clareza o fenômeno intertextual condizente neste trecho, de modo que se pode inferir que o plágio é a tipologia que melhor define essa presença. Samoyault (p. 52) reitera que “Sua identificação depende da cultura e da sagacidade do leitor, o que torna a relação intertextual aleatória (...) o “fundido” atinge toda a matéria do texto”. Portanto, podemos afirmar que o texto de Flaubert aparece de modo unificado ao texto de Winck, que por sua vez, exige um pouco mais da memória literária do leitor, para que seja reconhecido.

Outro quesito que pode ser apontado é a presença das epígrafes, pois o autor não utilizou apenas um trecho de outro autor, como quase sempre acontece, na grande parte das obras publicadas, mas sim quatro. Todas as menções são identificadas pelas suas autorias, sendo elas: Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Charles Dickens (1812-1870), T. E. Lawrence (1888-1935) e Jamil Snege (1939-2003).

Genette (2006, p. 7) afirma que “sua forma mais explícita e literal é a prática tradicional da citação”. Assim sendo, nota-se, então, mais uma presença intertextual em forma de citação.

Estas menções estão relacionadas ao enredo da obra, servindo de reflexão para o que o leitor irá ler em seu enredo. A primeira delas remete ao *Livro IV*, de *Emílio ou Da educação* em que Rousseau explica aquilo que hoje compreendemos por adolescência: “**Nascemos, por assim dizer, duas vezes: uma para existir, outra para viver;** uma para a espécie, outra para o sexo” (ROUSSEAU, citado em WINCK, 2019, p. 11, ênfase acrescentada) e dialoga com as mudanças sofridas pelo personagem Ruy ao longo de sua adolescência no interior do Paraná e com sua posterior vinda para a capital Curitiba. Antes de conhecer Adrian, Ruy existia. Cabe dizer, aliás, que em entrevista recente, o autor afirma que o nome de personagem (Adrian) é uma alusão ao personagem homônimo em *Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn, contada por um Amigo* (1947), do escritor alemão Thomas Mann. Assim, após a sua iniciação intelectual (e sexual) nasce um outro rapaz: articulado, literato e politizado. Em sua terra natal vivia sem grandes sonhos, preso às amarras patriarcais impostas pela família, pela escola e pela monotonia cidadina; na capital nascera um novo jovem: livre, autodidata, partícipe da cena cultural, intelectual e universitária de Curitiba.

Na segunda epígrafe, retirada do início do romance histórico “Um conto entre duas cidades” (1859), de Charles Dickens (1812-1870), enredo inspirado na Revolução Francesa, em que o autor se volta para a observação dos indivíduos pertencentes aos mais diversos estratos da sociedade francesa – desde a aristocracia, passando pela burguesia, até o povo miserável de Paris; a outra cidade do título remete a Londres.

Aquele foi o melhor dos tempos, foi o pior dos tempos. Foi a idade da razão, foi a idade da insensatez. A época da crença, foi a época da incredulidade, a estação da Luz, a estação das Trevas, a primavera da esperança, o inverno do desespero, tínhamos tudo diante de nós, não tínhamos nada diante de nós, todos iríamos direto ao paraíso, todos iríamos direto no sentido oposto. (DICKENS, citado em WINCK, 2019, p. 11)

Percebemos a intertextualidade quando em *Que fim levaram todas as flores* (2019) temos o narrador-personagem Ruy passando por semelhantes provações: tanto em sua cidade natal, quanto em Curitiba eram tempos difíceis, marcados pela repressão política, principalmente. Se por um lado aquele fora um período de grande amadurecimento para ele, pelo outro fora também um período difícil de posicionamento político e luta. Era preciso fazer a revolução, mesmo que parecesse insensato. Era preciso acreditar que se poderia mudar o curso da história. Um período de trevas, mas de busca pela luz. Um período em que a contracultura era efervescente, em que tudo parecia possível de ser mudado, como acreditaram, em um primeiro momento, aqueles que derrubaram a monarquia na França, mas que depois viriam o poder político somente mudar de mãos, para as mãos da burguesia.

Na seguinte temos uma citação do romance *Os sete pilares da sabedoria* (1922), do escritor inglês T. E. Lawrence. Na obra narra-se a participação de seu autor, conhecido universalmente como Lawrence da Arábia, no movimento nacionalista árabe contra a dominação turca, como parte do esforço britânico na Primeira Guerra Mundial para derrotar a Alemanha, da qual a Turquia era aliada. Seu título é uma alusão a uma frase da Bíblia, no Livro dos Provérbios IX: a sabedoria já edificou a sua casa, já lavrou as suas sete colunas.

Todos os homens sonham, mas não da mesma forma. Os que sonham de noite, nos recessos poeirentos das suas mentes, acordam de manhã para verem que tudo, afinal, não passava de vaidade. Mas os que sonham acordados, esses são homens perigosos, pois realizam os seus sonhos de olhos abertos, tornando-os possíveis” (LAWRENCE, citado em WINCK, 2019, p. 11).

Este sonhar está relacionado ao que almejava a geração dos anos 1968 — o ano que não acabou —, que “acordados” para as grandes questões do mundo, manifestavam a vontade de mudança através de seus “cantos de protesto” presentes nas obras literárias que liam e debatiam, nos filmes do Cinema Novo importados, na moda (cabelos compridos, minissaia, roupas coloridas), no comportamento (uso de drogas lisérgicas, ruptura com estruturas sociais solidificadas no passado), sexualidade (amor livre, pílula anticoncepcional), músicas de protesto. Ruy e seus dois colegas, Adrian e Elisa, vivem esse *zeitgeist* de forma comedida em sua cidade interiorana, através de suas descobertas literárias, filosóficas, artísticas e musicais, bem como de suas incursões pela militância por meio de reuniões em seu recém-formado Grêmio Estudantil — é como se esse período fosse o de preparação, tanto intelectual quanto de maturidade para o que viria posteriormente, já na capital Curitiba: a militância inflamada e a luta armada.

Na última epígrafe: “Minha Curitiba é um cão ladrando para a lua da memória. E o único bonde que temos está parado. Não vai a lugar nenhum” (SNEGE citado em WINCK, 2019, p. 11) retirada da coletânea de crônicas *Como se tornar invisível em Curitiba* (2000), do escritor curitibano Jamil Snege (1953- 2003), temos uma referência ao último capítulo das memórias da personagem Ruy que, já envelhecido, tem seu último encontro com o grande amigo e mentor Adrian no tradicional Bar Stuart em Curitiba. Nada é como no passado: os ideais revolucionários deram lugar a uma vida pacata de jornalista aposentado para Ruy e para uma vida burguesa, liberal e conservadora de empreiteiro da construção civil para Adrian; os lugares mudaram muito nos últimos anos: o comércio de rua deu lugar aos *Shopping Centers*, as fachadas mudaram de nome, outras lojas surgiram, outras deixaram de existir. Há um sentimento de frustração em ambos, pois sabem que a vontade de mudança arrefeceu não somente neles, mas aparentemente em boa parte das pessoas. A Curitiba deles é uma cidade que já não existe mais, as memórias daqueles tempos ficaram estagnadas, esperando uma luz da memória acendê-las, estão estagnadas como o último bonde de Curitiba, colocado como monumento na Rua Quinze de novembro.

O encontro dos amigos é somente isso: uma lua na memória dos tempos perdidos que viveram, sem a promessa concreta de um reencontro.

Adiante, é possível notar que o autor não lança mão apenas de textos da literatura, como também faz uso de diversas referências bíblicas em sua obra, vejamos como o autor insere um excerto da Bíblia dentro da prosa: “Afim, não éramos ricos, não tínhamos patrimônio, bens de raiz – e para todas as pessoas nessas condições está lá a maldição bíblica de comprar o pão com o suor do próprio rosto” (WINCK, 2019, p. 27). Percebe-se novamente que há uma citação explícita, desta vez à Bíblia, pois o autor não oculta a fonte do texto que fora parafraseado. No entanto, em outro momento da narrativa, localizamos o trecho que o autor realiza outro tipo de referência: “Resolvido esse problema, da fome, da pobreza, da miséria, as pessoas vão poder se dedicar à arte, ao convívio, à vida... **“O reino da liberdade só começa quando o trabalho deixa de ser determinado pela necessidade”** – citou Adrian.” (WINCK, 2019, p. 110, ênfase acrescentada).

Nessa passagem, o que pode ser destacado é que o autor realiza uma menção de forma explícita, Samoyault sustenta que (2008, p. 49) “(...) as aspas, os itálicos, a eventual separação do texto citado distinguem os fragmentos emprestados (...) basta uma dessas marcas para assinalar a citação (...)”. Assim, o excerto entre aspas utilizado por Winck demonstra ao leitor que tais trechos se referem a outros textos. Ademais, cabe dizer que o trecho em questão além de servir como uma referência bíblica, pois alude ao “reino da liberdade”, ainda faz parte de uma obra de Karl Marx, o trecho é oriundo da obra *O capital* (1986).

Partindo para outros aspectos notórios da obra, salienta-se que Winck consegue inserir em única página uma dezena de diferentes autores, o fato é que, por muitas vezes, as menções estão muito bem entrelaçadas ao contexto da narrativa, logo, são incorporadas à voz do narrador e contribuem para que o leitor dê um amplo sentido ao texto. Segue exemplo desta ocorrência.

Além disso, fomos aquinhoados pelos deuses: éramos contemporâneos dos últimos grandes literatos do século: anões sobre os ombros de gigantes como Guimarães Rosa, Otto Maria Carpeaux, Érico Veríssimo, John Steinbeck, Jorge Luis Borges, e Vladimir Nabokov, todos ainda vivos e atuantes (WINCK, 2019, p. 57).

No trecho acima, averigua-se que diversos escritores são citados, aliás, este recurso é utilizado por inúmeras vezes ao longo do romance, com um número muito grande e diversificado de autores - de modo a criar uma “atmosfera literária” na obra. Portanto, conjectura-se que a inserção dessas referências, ou seja, a menção a esses diversos autores e autoras, pode ser associada, provavelmente, ao rebuscamento e ao acervo cultural, tanto do autor, em virtude de sua formação acadêmica e intelectual, quanto do personagem-narrador da obra, que se demonstra um jovem de vanguarda, ávido em busca de engendrar

uma revolução social.

Proseguindo, porém, ainda na mesma página 57, nos deparamos com uma outra presença e forma de recursos intertextuais relevantes. Desta vez, o narrador utiliza as referências literárias para acentuar o sentido e ampliar as possibilidades de leitura do seu leitor. Vejamos o excerto:

A minha geração que, sofreu também o forte influxo do cinema e da música popular, foi provavelmente a última geração literária. Ou, pelo menos, a última geração *poética*: a última em que para uma parcela significativa de seus membros a poesia nunca se reduziu a mera matéria escolar (...)

Como quase todo mundo de nossa época, começamos, adolescentes em crise, por **Manuel Bandeira e Cecília Meireles**:

– “Eu faço versos com quem chora de desalento... de desencanto...Fecha o meu livro, se por agora não tens motivo nenhum de pranto.”

– “És precária e veloz, Felicidade. Custas a vir e, quando vens, não te demoras. Foste tu que ensinaste aos homens que havia tempo, e, para te medir, se inventaram as horas.” (WINCK, 2019, p. 57-58, ênfase acrescentada).

Analisando o trecho acima, percebemos que as referências literárias utilizadas enfatizam o sentido e estendem as possibilidades de leitura do texto. As referências ali apresentadas são caracterizadas como citações, visto que os poetas modernistas são citados de maneira explícita e não alusiva, além disso, o texto fora grafado com as marcas textuais (aspas), ratificando que a autoria pertence a outros nomes. Quanto aos poemas utilizados verificou-se que o primeiro de Manuel Bandeira intitulado “Desencanto” (1912), já o de Cecília Meireles é denominado: “Epigrama n. 2” (1972). Nesse sentido, cabe trazer o que Roland Barthes (2004, p. 64) diz a respeito das conexões e sentidos criados pelo leitor “(...) há um lugar onde esta multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor (...)”. Portanto, depreende-se, assim, que a inserção dos poemas expande o leque de interpretação do texto e, ainda, enriquece-o, pois oferece ao leitor acesso a outros autores e outros gêneros literários.

Por fim, em meio aos exemplos apresentados, ressaltamos que as ocorrências intertextuais observadas estão relacionadas à constituição de sentido da obra, além de fazerem parte daquelas lacunas que serão preenchidas pelos leitores (as) por meio de sua bagagem cultural, de suas leituras prévias e de seu conhecimento de mundo. Nesse sentido, vale ressaltar o que Antoine Compagnon (1999, p. 149) afirma sobre o tema: “O sentido é, pois, um efeito experimentado pelo leitor, e não um objeto definido, preexistente à leitura (...) O texto literário é caracterizado por sua incompletude e a literatura se realiza na leitura (...) O objeto literário autêntico é a própria interação do texto com o leitor”.

Posto isso, verificamos que o texto literário além de dialogar com os textos que o antecedem, promove um diálogo com o próprio leitor, dado que viabiliza ao público a oportunidade de realizar novas conexões e as mais diversas inferências, afinal é pelos encadeamentos entre textos e pelos preenchimentos de lacunas que o sentido integral da obra vai sendo construída.

Considerações finais

Constatamos que os ecos textuais presentes na obra *Que fim levaram todas as flores* não podem ser desassociados de sua trama sem causar prejuízos, isto é, é impossível desconectá-los da narrativa, em virtude de estarem intimamente vinculados ao enredo. Este vínculo, por sua vez, se dá de diferentes modos, por meio das diferentes e inúmeras relações intertextuais observadas, como tais, alusões, citações, “plágio”, que compõe um romance costurado entre muitos variados textos. Além do mais, observamos que a escrita criativa – um dos recursos explorados na trama – pode ser relacionada ao uso abundante das referências apontadas e, evidentemente, de tantas outras mais, que seria impossível abordarmos neste estudo.

No nosso entender, ao situar o enredo do romance em uma moldura que ocorre durante um curso de Escrita Criativa, Winck propõe uma espécie de jogo, em que se pretende aguçar o leitor tanto pela memória dos textos que este já leu, como também pela curiosidade em buscar esses textos apresentados. Tanto as obras como autores presentes na obra nos parecem ser uma reverberação textual do curso de Escrita Criativa frequentado por Ruy, bem como durante seu período de formação intelectual em sua cidade do interior, quando da amizade inicial com Adrian, assim como de suas vivências intelectuais na provinciana Curitiba dos anos 1970. Cada trecho aludido, parafraseado, “plagiado” aqui constatado, descortina uma imensa gama de referências textuais, algumas delas alusivas e, portanto, mais difíceis de serem apreendidas, mas que funcionam ao leitor como um completo guia literário daquele período.

Ao nomear as obras que leu, relacionando seus enredos com o que vivia naquele período, Ruy demonstra seu crescimento intelectual, assim como de seu amadurecimento. Do menino interiorano que lia a coleção enciclopédica “Tesouros da juventude” (1958) ou as revistas de variedades, em especial a *Reader's digest* ao homem maduro e intelectualizado, conhecedor e leitor crítico dos grandes mestres da literatura e da filosofia mundial, capaz de citar Jean-Paul Sartre (1905-1980) e trechos inteiros do *Livro vermelho* (1964), de Mao Tsé-Tung (1893-1976).

Essa relação entre crescimento intelectual/amadurecimento com o que se vivência em vida ou através da literatura é uma característica do *Bildungsroman*, isto é, do romance de formação, que é um gênero de romance originário da Alemanha, que fala das primeiras lutas e a educação emocional de um protagonista jovem, que cresce e amadurece durante o processo.

Ruy tem em Adrian um modelo sólido de intelectualidade e militância, sendo para ele quase impossível se desvencilhar de tais influências. Adrian, assim como Elisa, é um intelectual experiente, conhecedor de boa parte da literatura ocidental, assim como da filosofia e da música — e é ele que

recomenda e empresta livros, discos, que traz as novidades do mundo para Ruy, levando-o ao amadurecimento. Adrian representa uma luz no presente iluminando em potência o sonhado futuro (a revolução). Em contrapartida, Ruy é aquele que, ao final do romance, na cena do Bar Stuart, traz as notícias da cidade natal interiorana — Ruy carrega a lamparina do passado, difuso, controverso, esquecido.

Winck reconstrói o passado através do cenário intelectual da época: Adrian, Elisa e Ruy, além das leituras, se relacionam com a diversidade artística de Curitiba, desde artistas plásticos até autores locais, como Paulo Leminski e Jamil Snege, entre outros. O próprio autor, ao citar esses escritores e obras, através das personagens, demonstra também seu processo de formação intelectual — a “lista” de Ruy também é a sua.

Em entrevista recente para o “Projeto quarentena”, canal voltado para a divulgação de conteúdos produzidos para os estudantes do curso de Letras da PUCPR, o professor Otto Leopoldo Winck cita várias obras que o auxiliaram na escrita do presente romance: *Tempo sujo* (1968), de Jamil Snege; *O guardador de fantasmas* (1996), de Fábio Campana; *Memórias de neblina*, de Luíz Manfredini; *HQ 1968 Ditaduras abaixo*, de Teresa Urban; o jornal *O pasquim*, além de dicionários de gírias brasileiras, livros sobre as árvores, ruas e avenidas de Curitiba. Possivelmente haverá reverberações, em forma de alusão, destas obras na obra de Winck, demonstração clara de que os textos “caminham”, entrelaçam-se numa contínua intertextualidade.

Referências

- BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BARTHES, R. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.
- BRAIT, B. **Bakhtin**: dialogismo e construção do sentido. 2. ed. rev. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- CAMPANA, F. **O guardador de fantasmas**. Curitiba: Travessa dos Editores, 1996.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

DICKENS, C. **Um conto de duas cidades**. São Paulo: Nova Cultura, 2002.

ENCICLOPEDIA **Tesouros da juventude**. Nova York: W. M. Jackson Inc. 1958. 18 vol.

FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. Tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto. São Paulo: Abril, 2010.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

LAWRENCE, T. E. **Os sete pilares da sabedoria**. Tradução de C. Machado. Rio de Janeiro: Record, 2015.

MANFREDINI, L. **Memória de neblina**. Curitiba: Ipê Amarelo, 1. ed. 2011.

MAO, T. **O livro vermelho**: citações do comandante Mao Tse-Tung. São Paulo: Martin Claret, 2004.

O PASQUIM. Rio de Janeiro, 1969 -. Semanal.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

QUARENTENA, Projeto. **Conversa com Otto Leopoldo Winck sobre “Que fim levaram todas as flores”**. 2020. (9m24s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DJOv25SoCDo&feature=youtu.be>. Acesso em: 05 ago. 2020.

RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Tradução de Thaís F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 15-45.

ROUSSEAU, J.-J. **Emílio ou da educação**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1968. p.60-2 apud PILETTI, C. & PILETTI N.

SAMOYALUT, T. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.

HIDALGO, Ariane Regina de Oliveira; RIBEIRO, Márcio Pereira. A reverberação textual em *Que fim levaram todas as flores*, de Otto Leopoldo Winck, pág 74-86. Curitiba, 2020

SNEGE, J. **Tempo sujo**. Curitiba: Escala, 1968.

OLIVEIRA, S. R. de. **Introdução à melopoética**: a música na literatura brasileira. In: OLIVEIRA, S. R. de. et al. Literatura e música. São Paulo: Editora Senac São Paulo/ Instituto Itaú Cultural, p. 17-48, 2003.

URBAN, T. **1968**: Ditaduras abaixo. Curitiba: Arte e Letra, 2008.

WINCK, O. L. Elogio da tra(d)ição: ou umas breves linhas à guisa de prefácio. In: REICHMANN, B. (Org.). **Assim transitam os textos**: ensaios sobre a intermedialidade. Curitiba: Appris, 2016.

_____. **Que fim levaram todas as flores**. Curitiba: Kotter Editorial, 2019.

SER MULHER EM AMORQUIA?**Autor(a):** Carla dos Santos Meneses Campos (UFMS)**Orientador(a):** Prof. Ramiro Giroldo (UFMS)

Resumo: Túnia diz: “Eu sou mulher”, mas afinal o que é ser mulher? Diante disso, a discussão acerca dessa personagem será tanto a partir do eixo central da reflexão de Simone de Beauvoir: (2019) o que é uma mulher? Quanto em relação à origem da submissão da mulher, Túnia é a protagonista do romance de André Carneiro, *Amorquia*, que além de ser o título, pode ser o lugar onde se passa a narrativa, uma sociedade futurista controlada pelo amor/prazer. É um texto que busca reforçar a ideia de que o feminino é hierarquicamente superior ao masculino. Ao conhecer Pércus, personagem que se torna seu parceiro, Túnia que se apresentara para ele como homem revela-lhe que é uma mulher. Tal revelação se deu de forma insegura, fato que pode levantar questionamentos, já que ser do sexo masculino ou feminino não tem relevância no contexto do romance, algo que traz à tona a seguinte dúvida: a personagem está apenas insegura por ter omitido o fato de ser mulher ou ser mulher a constrange?

Palavras-chave: *Amorquia*; representação feminina; mulher.

Túnia é a primeira personagem que aparece em *Amorquia*. Ela é uma das protagonistas e ao conhecer Pércus, que no decorrer da narrativa passa a ser seu parceiro, ela que se apresentara para ele como homem revela que não é homem.

Ele aproximou seu rosto [...] envolvendo seu ombro com os braços.

- Você tem um perfume delicioso.

- [...] procurou seus lábios e beijou-os delicadamente, apertando sua cintura.

Túnia respirou forte e, quando ele a largou, disse-lhe:

- Eu sou mulher.

Ele afastou-se um pouco, admirado.

Não, não acredito, quero ver.

- Você está decepcionado? – disse Túnia, sentando-se na cama. (CARNEIRO, 1991, p. 13)

Essa passagem traz à tona a seguinte dúvida: a personagem está apenas insegura por ter omitido o fato de ser mulher ou ser mulher a constrange? Nessa passagem mencionada, Túnia diz: “Eu sou mulher”, mas afinal o que é ser mulher? Diante disso, a discussão dessa personagem será tanto a partir do eixo central da reflexão de Simone de Beauvoir (2019): o que é uma mulher? Quanto em relação à origem da submissão da mulher:

A mulher? É muito simples, dizem os amadores de fórmulas simples: É uma matriz, um ovário; é uma fêmea, e esta palavra basta para defini-la. Na boca do homem o epíteto “fêmea” soa como um insulto; no entanto, ele não se envergonha de sua animalidade, sente-se ao contrário, orgulhoso se dele dizem: “É um macho”. (BEAUVOIR, 2019, p. 31)

Na introdução do volume 1 da obra, *O segundo sexo*, Beauvoir (2019) conta que oscilou se deveria ou não em escrever um livro sobre a mulher:

Hesitei muito tempo em escrever um livro sobre a mulher. O tema é irritante, principalmente para as mulheres. E não é novo. [...] E não parece que as volumosas tolices que foram ditas neste último século tenham realmente esclarecido a questão. Ademais, haverá realmente um problema? Em que consiste? Em verdade, haverá mulher? (BEAUVOIR, 2019 p. 9)

Segundo Beauvoir (2019), essa busca em conceituar o que é uma mulher e a noção de “eterno feminino” estão mais fragilizadas e cada vez mais estudos apontam a inexistência de entidades fixas. E se a feminilidade é algo que está desaparecendo é porque deve ser, portanto, questionada.

Para a autora, não é uma negação a desaprovação da noção de “eterno feminino”, mito sobre o conceito de mulher relacionado à santificação da maternidade, ou ainda o seu oposto - a perversão da carne enquanto corpo, uma perspectiva dicotômica, em que à mulher não é permitido apenas ser a sua existência.

O conceito de “eterno feminino” passou a ser a existência feminina, em vista disso, Beauvoir explica que não aceitar esse entendimento de feminino não seria uma negação: “Se a função de fêmea não basta para definir a mulher, se nos recusamos também a explicá-la pelo “eterno feminino” e se, no entanto, admitimos, ainda que provisoriamente, que há mulheres na Terra, teremos que formular a pergunta: o que é uma mulher?” (BEAUVOIR, 2019, p. 11).

A busca pela definição do que é ser uma mulher para Beauvoir demanda primeiramente que a mulher se declare como mulher. “Essa verdade constitui o fundo sobre o qual se erguerá qualquer outra afirmação” (BEAUVOIR, 2019, p. 11). Para Beauvoir (2019) uma mulher não nasce, se faz:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino. (BEAUVOIR, 2019, p. 11)

A autora aponta que na obra, *O segundo sexo*, ela se apresenta como mulher, algo que não seria necessário se ela fosse homem, “Um homem não começa nunca por se apresentar como um indivíduo de determinado sexo: que seja homem é evidente, ” (BEAUVOIR, 2019, p. 11). Beauvoir explica que o homem é o sujeito e a mulher acaba sendo vista como o Outro: “A categoria do Outro é tão original quanto a própria consciência. (BEAUVOIR, 2019, p. 11). Fundamentando-se em Hegel, a autora afirma que:

Descobrimos na própria consciência uma hostilidade fundamental em relação a qualquer outra consciência; o sujeito se põe em se opondo: ele pretende afirmar-se como essencial e fazer do outro o inessencial, o objeto. [...] Nenhum sujeito se define imediata e espontaneamente como o inessencial; não é o Outro que se definindo como Outro define o Um, ele é posto como Outro pelo Um definindo-se como Um. Mas para que o Outro não se transforme no Um é preciso que se sujeite a esse ponto de vista alheio. (BEAUVOIR, 2019, p. 14).

Diante dessa reflexão acerca do outro, Beauvoir (2019) questiona a origem da submissão da mulher, tal resposta não estaria em números, já que haveria tantos homens quanto mulheres no mundo, ou seja, essa submissão não ocorre devido à um número maior de pessoas do sexo masculino, e nem tampouco em razão de algum acontecimento. Não houve nenhum ocorrido que levasse à dominação dos homens sobre as mulheres:

[...] A divisão dos sexos é, com efeito, um dado biológico, e não um momento da história humana. [...] O casal é uma unidade fundamental cujas metades se acham presas indissolavelmente uma à outra: nenhum corte por sexos é possível na sociedade. Isso é o que caracteriza fundamentalmente a mulher: ela é o Outro dentro de uma totalidade cujos dois termos são necessários um ao outro. (BEAUVOIR, 2019, p. 16).

Para Beauvoir (2019), os indivíduos se realizam de modo concreto por meio de seus projetos, e somente podem alcançar a liberdade através das liberdades dos outros. “Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *Outro*.” (BEAUVOIR, 2019, p. 11). Não somente os homens, mas também as mulheres devem definir-se fundamentalmente, de maneira singular e autônoma.

Por um lado, as reivindicações dos direitos das mulheres enquanto ser humano, por outro, as exigências masculinas determinando que o posicionamento dessa mulher seja o de fazer sua apresentação como o *outro*. Tomando como modelo a dialética hegeliana ativo e passivo, Beauvoir (2019) desenvolve uma reflexão filosófica para pensar a situação das mulheres. A autora acredita que tal postura dos sujeitos do sexo masculino gera o conflito que há nas mulheres:

Pretende-se torná-la objeto, votá-la a imanência, porquanto sua transcendência será perpetuamente transcendida por outra consciência essencial e soberana. O drama da mulher é esse conflito entre a reivindicação fundamental de todo sujeito que se põe sempre como o essencial e as exigências de uma situação que a constitui como inessencial. (BEAUVOIR, 2019, p. 26).

A mulher busca reivindicar sua transcendência como sujeito, mas o que decorre é o oposto, ela é reduzida à imanência, devendo aceitar que o essencial nelas é serem constituídas como o inessencial. A imposição de limites parece ser imposta pelo fato de ter nascido “mulher”, reduzindo a possibilidade de constituir-se como sujeito pleno e conseguir dessa maneira a transcendência. Para Beauvoir é importante a compreensão do próprio sexo:

‘Ser mulher’ é ter-se tornado mulher, ter sido feita tal qual se manifesta. Sim, as mulheres, em seu conjunto, são hoje inferiores aos homens, Isto é, sua situação oferece-lhes possibilidades menores: o problema consiste em saber se esse estado de coisas deve perpetuar. (BEAUVOIR, 2019, p. 21)

Para a autora, é necessário descrever fenomenologicamente a situação real das mulheres e depois desconstruir as imposições da cultura e buscar as reflexões na natureza de seu sexo. O que define a

situação da mulher é que, mesmo sendo, como todo ser humano, um sujeito livre e autônomo, vive em um mundo em que é vista como o Outro, sem autonomia.

Diante dessas questões é que Beauvoir discute os pontos de vista da biologia, da psicanálise e do materialismo histórico acerca da mulher. Na primeira parte da obra *O segundo sexo – Fatos e mitos* – denomina-se “Destino” e contém os três primeiros capítulos assim denominados respectivamente: “Dados da biologia”; “Ponto de vista da psicanálise”; e “Ponto de vista do materialismo histórico”. O fato de esta primeira parte ser denominada “Destino” é muito significativo porque enfatiza como essas três instâncias supracitadas tentariam legitimar o discurso que buscam impedir a liberdade da mulher.

Na instância biológica, a mulher tem útero, ovários, e o homem não tem. O problema residiria na afirmação de que por ter úteros e ovários a mulher seria inferior – em sentido político, moral ou mesmo intelectual – em relação ao homem. Essas significações hierarquizadas diante das diferenças sexuais colocam a mulher numa situação de desvalorização permanente perante o homem:

O termo “fêmea” é pejorativo não porque enraíza a mulher na Natureza, mas porque a confina no seu sexo. E se esse sexo parece ao homem desprezível e inimigo, mesmo nos bichos inocentes, é evidentemente por causa da inquieta hostilidade que a mulher suscita no homem; entretanto, ele quer encontrar na biologia uma justificação desse sentimento. (BEAUVOIR, 2019, p. 31)

A biologia é utilizada como base para a legitimação da opressão da mulher. O sentido político se dá porque a diferença biológica que há produz desigualdade, que por sua vez não é meramente biológica. A palavra fêmea é vista pelo homem como algo relacionado ao animal:

[...] um enorme óvulo redondo abocanha e castra o ágil espermatozoide; monstruosa e empanturrada, a rainha das térmitas reina sobre os machos escravizados; a fêmea do louva-a-deus e a aranha, fartas de amor, matam o parceiro e o devoram; a cadela no cio erra pelas vielas, deixando atrás de si um rastro de odores perversos; a macaca exhibe-se impudentemente e se recusa com faceirice hipócrita; as mais soberbas feras, a tigresa, a leoa, a pantera, deitam-se servilmente para a imperial posse do macho. Inerte, impaciente, matreira, estúpida, insensível, lúbrica, feroz, humilhada, o homem projeta na mulher todas as fêmeas ao mesmo tempo. (BEAUVOIR, 2019, p. 31)

O que ocorre é que as diferenças biológicas são utilizadas como argumentos para legitimar desigualdades e conseqüentemente acabam produzindo desigualdades no campo social. São esses e outros fatores que a leva a reexaminar os pressupostos da cultura criados para o sexo feminino e suas razões. Beauvoir não quer com isso, negar as diferenças sexuais entre homens e mulheres:

[...] Dados biológicos são de extrema importância: desempenham na história da mulher um papel de primeiro plano, são um elemento essencial de sua situação. Em todas essas descrições ulteriores, teremos que nos referir a eles. Pois sendo o corpo o instrumento de nosso domínio do mundo, este se apresenta de modo inteiramente diferente segundo seja apreendido de uma maneira ou de outra. (BEAUVOIR, 2019, p. 60)

O que Beauvoir (2019) busca refutar é a ideia construída de que a mulher tem um destino inalterável, assim como contestar a existência de uma natureza feminina, tributária do gênero, dada pela biologia. Sem reduzir o gênero ao sexo, mesmo sem utilizar as distinções realizadas no século XXI, a filósofa francesa ensaia colocar a questão do gênero em perspectivas históricas e existencialistas, sempre inseridas em certo contexto, o qual não pode ser desconsiderado, e, ao mesmo tempo, não é capaz de anular as ações humanas.

Mesmo que não utilize essa linguagem mais recente sobre sexo, gênero e orientação sexual, pode se ver em *O segundo sexo* a preocupação de Beauvoir (2019) com a não identificação entre o ser fêmea (biológico) com o ser mulher (gênero), e o ser mulher não como natureza, mas como uma construção que ocorre em uma historicidade já marcada por signos:

As mulheres de hoje estão destronando o mito da feminilidade; começam a afirmar concretamente sua independência; mas não é sem dificuldade que conseguem viver integralmente sua condição de ser humano. [...]. Quando emprego as palavras “mulher” ou “feminino” não me refiro evidentemente a nenhum arquétipo, a nenhuma essência imutável; após a maior parte de minhas afirmações cabe subentender: “ no estado atual da educação e dos costumes. ” Não se trata aqui de enunciar verdades eternas, mas de descrever o fundo comum sobre o qual se desenvolve toda a existência feminina singular. (BEAUVOIR, 2019, p. 7).

Ao se arrumar para sair de casa, a personagem Túnia se olha no espelho:

Olhou-se de alto a baixo. Virou-se de perfil e analisou demoradamente a linha do seio. Inclinou-se um pouco, encolheu a barriga, soltou-a e empinou o peito. [...] Resolveu sair de “homem. Tirou a túnica e aproveitou para olhar-se outra vez ao espelho. Virou-se de perfil, soltou os músculos [...] Túnia projetou o ventre, depois foi virando-se devagar para se contemplar em diversos ângulos. Não ficou insatisfeita. Sabia que era bonita, aceitava aquilo com naturalidade. (CARNEIRO, 1991, p. 11)

É uma sociedade em que é possível o sujeito escolher de que forma quer se apresentar à sociedade, vestindo trajes e acessórios supostamente masculinos ou femininos. Túnia para se vestir de “homem”, coloca barba postiça, entre outros acessórios.

Túnia olhou-se nua, procurando lembrar-se porque tirara a túnica. Ah, sim, ia sair de “homem”. Escolheu uma faixa adequada para apertar os seios. Colocou uma roupa bem colorida, pôs no monte de Vênus um pênis artificial para imitar o membro. Túnia tinha o rosto delicado e fino. Ajustou devagar a barba postiça, tão perfeita que ela mesma riu, fazendo caretas. Os pêlos pareciam sair realmente da pele. (CARNEIRO, 1991, p. 12)

Vale destacar que é possível observar que tanto as roupas quanto os acessórios escolhidos por Túnia são associados aos sujeitos do sexo masculino e são usados como uma forma de legitimar o reconhecimento da masculinidade. A maneira de se vestir acaba servindo também como veículo ideológico tanto da atração sexual quanto da construção da masculinidade historicamente determinada.

Para Beauvoir, a ratificação de uma suposta identidade da “mulher” como sujeito do feminismo

pode além de excluir sujeitos que não atendem as demandas normativas dessa categoria como também favorecer na manutenção de uma estabilidade das relações hierárquicas entre masculino e feminino, estabelecidas dentro dessa matriz sexual. Em outras palavras, o sexo não define o gênero e o ser mulher não pode ser reduzido ao ser fêmea e para além da constatação da diferença fisiológica, o importante é o modo como ela é vivida e significada pela sociedade.

No âmbito da psicanálise, Beauvoir (2019) pontua que o avanço dessa área sobre o estudo da mulher contribuiu de maneira significativa para que se considerasse mulher, se essa mulher assim o se sente:

O imenso progresso que a psicanálise realizou na psicofisiologia foi considerar que nenhum fator intervém na vida psíquica sem ter revestido um sentido humano, não é o corpo objeto descrito pelos cientistas que existe concretamente e sim o corpo vivido pelo sujeito. A fêmea é uma mulher na medida em que se sente como tal. Há dados biológicos essenciais e que não pertencem à situação vivida. (BEAUVOIR, 2019, p. 67)

Ao assumir a sexualidade feminina como objeto de estudo, Freud foi além de seus pares. Porém, para Beauvoir, o fato do estudo freudiano ter em sua base um modelo masculino supondo que a mulher se sente incompleta é um fator que limita a reflexão.

A discussão e crítica de Beauvoir no que diz respeito à reflexão freudiana, é entre outras questões, o fato de Freud definir a sexualidade feminina, fundamentando-se no masculino, além de não tratar de questões fundamentais para explicar a fase pré-edípica da mulher, etapa considerada tão singular para a autora. Outro elemento que a autora aponta é a inveja do pênis, afirmada por Freud, que não é contestada. Ele não a explica e não admite que haja exceções.

Freud ainda atribui valor excessivo ao papel da sexualidade na constituição do sujeito. A reflexão freudiana nega a ideia de escolha, deixando que o determinismo se sobreponha, no sentido de que tudo aquilo que acontece é determinado por acontecimentos passados. É uma reflexão de que o destino das pessoas e a anatomia seriam capazes de explicar parte da condição da mulher. Contudo, Beauvoir argumenta sobre o fato de que o pênis é, em si, o significado do privilégio social dado ao homem:

[...] Freud não se preocupou muito com o destino da mulher; é claro que calçou a descrição do destino feminino sobre o masculino, restringindo-se a modificar alguns traços. [...] Recusa-se a pôr a libido feminina em sua originalidade: ele a vê, por conseguinte, necessariamente como um desvio complexo da libido humana em geral. (BEAUVOIR, 2019, p. 68-69)

A libido é afirmada por Freud como sendo de natureza masculina, desprezando a libido feminina. Contudo, ao reconhecer, na mulher, duas zonas genitais diferentes: a vagina e o clitóris, enquanto para o menino só há o pênis. Para Beauvoir, os estudos freudianos evidenciaram elementos relevantes no estudo da sexualidade feminina, por exemplo, a questão dos dois sistemas eróticos diferenciados, em que a

mulher projetaria sua libido no homem. Algo complexo porque a mulher precisaria passar para a zona genital, o que não ocorre no homem:

[...] há na mulher, dois sistemas eróticos distintos: um clitoridiano, que se desenvolve no estágio infantil, e outro, vaginal, que surge após a puberdade. [...] A mulher deverá também, pelo narcisismo, objetivar, no homem, sua libido; porém o processo será muito mais complexo, pois cumpre que se passe do prazer clitoridiano ao vaginal. Há somente uma etapa genital para o homem enquanto há duas para a mulher, ela se arrisca bem mais do que ele a não atingir o termo de sua evolução sexual, a permanecer no estágio infantil e, conseqüentemente, a desenvolver neuroses. (BEAUVOIR, 2019, p. 69)

Para Beauvoir (2019), a descrição de Freud sobre o psiquismo da mulher não seria motivo para que ela seja dada como um ser inferior perante o homem. A autora denuncia o caráter falocêntrico da teoria freudiana afirmando que Freud despreza vários elementos da sexualidade feminina. Freud, segundo Beauvoir ao valorizar apenas o homem acaba colocando a mulher como o segundo sexo. Beauvoir explica que a humanidade é também uma realidade histórica e não apenas produto da natureza.

Para entender a questão da submissão da mulher pelo viés do materialismo histórico, segundo Beauvoir, a mulher constrói a si mesma enquanto espécie, sob influência do materialismo histórico: “A humanidade não é uma espécie animal: é uma realidade histórica” (BEAUVOIR, 2019, p.83). Beauvoir destaca a questão das mulheres nessa perspectiva:

Assim, a mulher não poderia ser considerada apenas um organismo sexuado: entre os dados biológicos, só têm importância os que assumem, na ação, um valor concreto; a consciência que a mulher adquire de si mesma não é definida unicamente pela sexualidade. Ela reflete uma situação que depende da estrutura econômica da sociedade, estrutura que traduz o grau de evolução técnica a que chegou a humanidade. Viu-se que biologicamente, os dois traços que caracterizam a mulher são os seguintes: seu domínio sobre o mundo é menos extenso que o do homem; ela é mais estreitamente submetida à espécie. Mas, esses fatos assumem um valor inteiramente diferente segundo o seu contexto econômico e social. (BEAUVOIR, 2019, p. 83)

Tomando como referência a obra *A origem da família* de Engels, Beauvoir destaca as transformações que ocorreram no modo de produção das sociedades da pré-história, ainda de caçadores e coletores nômades, sociedades as quais, com a agricultura, passaram a uma nova forma de divisão de trabalho, a relação entre mulheres e homens mudou drasticamente:

Com a descoberta do cobre, do estanho, do bronze, do ferro, com o aparecimento da charrua, a agricultura estende seus domínios. Um trabalho intensivo é exigido para desbravar florestas, tornar os campos produtivos. O homem recorre, então, ao serviço de outros homens que reduz à escravidão. A propriedade privada aparece: senhor dos escravos e da terra, o homem torna-se também proprietário da mulher. (BEAUVOIR, 2019, p. 84)

A base da família patriarcal começou a ser estabelecida na propriedade privada, visto que a transmissão da propriedade passou a ser apenas de pai para filho – algo que enfraqueceu o poder da mulher na esfera familiar e aumentou a opressão contra ela:

O trabalho doméstico da mulher desaparecia, então, ao lado do trabalho produtivo do homem; o segundo era tudo, o primeiro um anexo insignificante. [...] e o aparecimento da família patriarcal baseada na propriedade privada. Nessa família a mulher é oprimida. (BEAUVOIR, 2019, p. 85)

Beauvoir considera que mesmo com esse histórico seriam necessários outros dados para se compreender o que levou à submissão forçada da mulher. A autora destaca que é fundamental, ainda, identificar o motivo mais preciso na condição humana que promoveu essa situação:

O problema da mulher reduz-se ao de sua capacidade de trabalho. Forte na época em que as técnicas se adaptavam às suas possibilidades, destronada quando se tornou incapaz de explorá-las, ela volta a encontrar no mundo moderno sua igualdade com o homem. (BEAUVOIR, 2019, p. 85)

A obra de Engels, para Beauvoir, traz mais luz aos seus estudos, contudo para ela muitos problemas são encobertos e não resolvidos, não há uma clareza por parte do autor se a propriedade privada acarretou a escravização da mulher ou não:

O materialismo histórico considera certos e verdadeiros fatos que seria preciso explicar. Afirma, sem discuti-lo, o laço de interesse que prende o homem à propriedade: mas onde esse interesse, mola das instituições sociais, tem, ele próprio, sua origem? A exposição de Engels permanece, portanto superficial, e as verdades que descobre parecem-nos contingentes. (BEAUVOIR, 2019, p. 86)

Para conhecer a mulher, Beauvoir acredita que é preciso ir além do materialismo histórico que apenas enxerga o homem e a mulher como entidades econômicas, assim como os estudos sexuais de Freud:

Um psicanalista interpretará todas as reivindicações sociais da mulher como um fenômeno de “protesto viril”. Ao contrário, para o marxista, sua sexualidade não faz senão exprimir por desvios mais ou menos complexos sua situação econômica; mas as categorias “clitoridiana” ou “vaginal”, tal qual as categorias “burguesa” ou “proletária”, são igualmente impotentes para encerrar uma mulher concreta. (BEAUVOIR, 2019, p. 90)

Ainda que Beauvoir considere que as reflexões acerca de como se deu o processo de submissão das mulheres, por meio da biologia, da psicanálise e do materialismo histórico não tenha sido abrangido, a autora não despreza o fato de que a compreensão do que é ser mulher perpassa pelas contribuições dessas três perspectivas. Todavia, a autora considera que o corpo e a vida sexual somente existem para o homem quando há uma apreensão a partir de uma perspectiva global de que esses fatores existem: “O valor da força muscular, do falo, da ferramenta só se poderia definir num mundo de valores: é comandado pelo projeto fundamental do existente transcendendo-se para o ser” (BEAUVOIR, 2019, p. 91). Beauvoir reforça o questionamento do que é ser mulher:

Em verdade, haverá mulher? [...] Não sabemos mais exatamente se ainda existem mulheres, se existirão sempre, se devemos ou não desejar que existam que lugar ocupam ou deveriam ocupar no mundo. “Onde estão as mulheres? ”, indagava há pouco uma revista intermitente. Mas antes de mais nada: o que é uma mulher? “*Tota mulier in utero*: é uma matriz”, diz alguém. Entretanto, falando de certas mulheres, os conhecedores declaram: “Não são mulheres”, embora tenham um útero como as outras. Todo mundo concorda que há fêmeas na espécie humana; constituem hoje, como outrora, mais ou menos a metade da humanidade; e, contudo dizem-nos que a feminilidade “corre perigo”; e exortam-nos: “Sejam mulheres, permaneçam mulheres, tornem-se mulheres. ” Todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade. Será esta secretada pelos ovários? [...] E bastará uma saia fru-fru para fazê-la descer à Terra? (BEAUVOIR, 2019, p. 10)

A resposta para a pergunta o que é ser mulher revela uma injustiça que acompanha a história da espécie desde tempos remotos e Beauvoir considera que é uma reflexão que exige que as mulheres percebam a situação em que se encontram o que nem sempre ocorre, dado o estado tão enraizado de subalternidade das mulheres tão difundida levando as próprias mulheres a reproduzirem o machismo diante de outras mulheres. Beauvoir questiona se a mulher idealizada pela sociedade corresponde à realidade. Os debates são cada vez mais necessários para que se promovam novas perspectivas, essas, por sua vez mais éticas e consistentes para a humanidade.

Referências

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

CARNEIRO, A. **Amorquia**. Coleção Zenith, v. 4. São Paulo: Aleph, 1991.

AS MÍDIAS SOCIAIS NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: UM OLHAR SOBRE A OBRA DE PEDRO ANTÔNIO GABRIEL

Autor: Carlos Henrique Vargas Pereira (UNIACADEMIA)
Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Juliana Gervason (UNIACADEMIA)

Resumo: Percorrer os novos caminhos da literatura brasileira contemporânea e traçar seu panorama, é hoje uma tarefa pontual e necessária aos estudos literários a fim de compreender os efeitos decorrentes das mídias sociais, nas quais o poeta Pedro Antônio Gabriel, por exemplo, tornou-se fenômeno devido à sua extensa produção poética, publicada inicialmente em suas páginas on-line e mais tarde nas páginas dos materiais impressos. Interpretar as relações textuais produzidas por poetas no ciberespaço possibilita-nos compreender a essência dos produtos poéticos contemporâneos, assim como de que modo dialogam tais produções com o atual quadro das novas tecnologias. Diante disso, este artigo objetiva deslindar o contexto de produção poética da autoria de Pedro Antônio Gabriel, abarcado pelo cenário da era digital, em meio ao qual a literatura busca encontrar seu lugar. Em termos metodológicos, apresentaremos um vislumbre geral acerca do legado do referido poeta, estabelecendo diálogos profícuos com aportes teóricos pertinentes ao mote. As imersões realizadas irão nos conduzir a perceber que a capacidade de expansão da galáxia eletrônica produz narrativas, estilos e formatos distintos em relação àqueles até então vigentes, de modo que o mundo virtual, portanto, tem permitido a mutação da literatura e de sua poesia.

Palavras-chave: Poesia Brasileira Contemporânea, Mídias Sociais, Pedro Antônio Gabriel, Ciber caminhos

Introdução

A **poesia nas mídias sociais** vem ganhando cada vez mais espaço, convidando-nos a refletir sobre seus caminhos de divulgação e compartilhamento. Paralelamente, aponta para a necessidade de se atentar as novas formas híbridas, sobretudo no que tange à interação entre palavras e imagens (multimodal). É diante desse cenário que o presente artigo pretende analisar o percurso do poeta **Pedro Antônio Gabriel**, assim como as convenções literárias que fizeram com que suas publicações, tanto materiais quanto virtuais, se tornassem um fenômeno junto ao seu público seguidor/leitor. Procuramos, ainda, refletir sobre a potência desse dispositivo renovador da poesia brasileira na contemporaneidade, proporcionado pelo ciberespaço e seus **ciber caminhos**.

A transformação à qual o homem foi submetido após a invenção tipográfica, atribuída a **Gutenberg**, tem causado efeito no presente por meio de outras tecnologias da presente época. Esse primeiro grande salto da invenção e expansão tipográfica fez surgir a telecomunicação. Nesse sentido, compreender o atual mundo globalizado e as transformações pelas quais a comunicação passou ao longo das décadas é percorrer caminhos, em sua maioria, pouco explorados. A Internet hoje tem papel

fundamental, pois é por meio desse labirinto de possibilidades que os computadores, *tablets* e *smartphones* diversificam um pensar social. E assim, nessa seara contemporânea e conectada, vivemos na galáxia eletrônica, a **Galáxia de Zuckerberg** - referência a Mark Zuckerberg, fundador da rede social *Facebook*.

Novos caminhos: cibercaminhos

O virtual conecta pessoas e amplia as capacidades culturais e artísticas presentes no mundo contemporâneo. Com o advento da Internet, a literatura tem presenciado o surgimento de promissores escritores que se utilizam das ferramentas proporcionadas pela interface digital. Um caso bastante peculiar se refere àquele do escritor Pedro Antônio Gabriel, quem desde o ano de 2012 se propõe a utilizar os recursos de uma arquitetura participativa, aproximando os apreciadores de seus textos poéticos, interagindo e compartilhando suas produções.

Navegar é preciso, e o ato de compartilhar seus poemas e escritos contemporâneos cria impactos literários à inteligência cognitiva, gerando manifestações concretas por meio de uma nova linguagem literária capaz de se expandir no contexto da **cibercultura**, causando impactos socioculturais ainda pouco explorados. Assim, desenvolve “uma linguagem sincrética, que opera com desenhos, gráficos, figuras, cores, palavras, sons, movimento, etc. [...] a linguagem multissensorial dos novos meios passa a modelar e intermediar relações em que o corpo do homem se dobra aos efeitos, encantos e tentações da máquina” (TEIXEIRA; CARMO, 2013, p. 7).

Da mesma forma como a Internet possibilitou o surgimento de novos escritores, também foi responsável “pelo aparecimento de novos leitores críticos, de competência variada, em sites e *blogs*” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 68, grifo da autora). Entretanto, a esfera do **ciberespaço** tem sido explorada por uma nova geração de escritores, fazendo-se caminho veloz à comunicação de ideias e comportamentos. Além disso, “na era da computação social, os conteúdos são criados e organizados pelos próprios utilizadores. Uma incontável quantidade de cadernetas pessoais – os *blogs* – apresenta sem complexos as ideias, as opiniões, as fotografias e os vídeos de seus autores na nova esfera pública mundial” (LÉVY, 2010, p. 11, grifo do autor).

Segundo Keen (2019, p. 14), a antiga mídia está ameaçada de extinção e “o que tomará o seu lugar, serão os novos e incrementados mecanismos de busca, os sites de rede sociais e os portais de vídeo da internet”. Essa **diversidade** à qual estamos nos referimos parte do princípio da “famosa Galáxia de Gutenberg que deu origem à cultura da página impressa e aos tipos gráficos que transformaram a cultura oral e manuscrita da Antiguidade e da Idade Média” (MARIN, 2019, p. 7). Na verdade, abordamos sobre

as transformações contemporâneas da cultura digital, aquelas realizadas nas mídias sociais, principalmente o *Facebook*, a atual Galáxia de Zuckerberg.

Atualmente, podemos notar tais mudanças, como um **caminho gerador** de divulgação de trabalhos literários. E isso percebemos ao acompanharmos as postagens desenvolvidas pelo escritor Pedro Antônio Gabriel. Ele se utiliza principalmente dos canais sociais do *Facebook*, *Instagram*, *Tumblr*, *Twitter* e, mais recentemente, seus versos têm sido usados por compositores nas mídias musicais do *YouTube* e do aplicativo *Spotify*, tendo atingido a marca de 1.000.000 audições.

O *Facebook* foi a primeira rede oficial utilizada por Pedro Gabriel para a divulgação de seus textos, inaugurando-a em 02 de outubro de 2012. Segundo a explicação do próprio autor na biografia da referida página, o espaço de **Eu me chamo Antônio** no *Facebook* tem o objetivo de “compartilhar o que rabiscava com caneta hidrográfica em guardanapos nas noites em que batia o ponto no Café Lamas, um dos bares mais tradicionais do Rio de Janeiro. Hoje, tenho mais de 2.000 criações guardadas cuidadosamente em álbuns de fotografia” (GABRIEL, 2012).

Organizar uma página nas mídias sociais requer certo **planejamento**, e implica, também, vencer a abertura para um novo mundo. É necessário, a partir desse ponto, analisar um **plano estratégico**, construindo, no decorrer do caminho, os conteúdos a serem postados, medindo os resultados alcançados e moldando os objetivos em relação ao plano cogitado.

Agamben (2009) aponta que estar conectado na contemporaneidade é saber transitar e aderir ao seu próprio tempo. A Internet tornou-se um local de grande visibilidade de informação. Sendo assim, os escritores têm feito desse canal de comunicação um ambiente favorável para a divulgação de seus trabalhos literários. Aliás, essas diferentes formas e dispositivos utilizados a fim de se comunicar estão presentes em nosso meio, encurtando distâncias e aproximando pessoas.

Diante desse percurso, outrora iniciado com os **guardanapos** fotografados e postados em sua página no *Facebook*, Pedro Gabriel, em poucos meses, já havia se tornado uma celebridade no meio eletrônico. Assim, segundo uma publicação realizada em 14 de agosto,

(...) muitos têm talentos escondidos, que precisam apenas de uma luz para revelá-los. Talvez esse texto seja aquele empurrãozinho ou aquela forcinha para que eles acreditem nos próprios sonhos. Não posso ensinar ninguém a decolar, afinal ainda estou tentando entender a mecânica das minhas turbinas. O que eu posso pedir é: não seja só suas asas, seja também o seu vôo (GABRIEL, 2019).

Viver exclusivamente da literatura é tentar perceber as transformações e abranger essa **capacidade de diálogo** no ambiente digital. A expansão da galáxia midiática “acaba por gerar uma maior criatividade no ato narrativo em si, fazendo evoluir suas narrativas em estilos, em formas e formatos” (MARIN, 2019, p. 24), de tal forma que atrair negócios e angariar um público leitor é descortinar possibilidades geradas por uma nova cultura. Pedro Gabriel extrapola sua criatividade e seu talento nas

mídias sociais de modo que seu conteúdo versa ao entorno da **poesia, da leitura, da música, do desenho, da fotografia, da palavra, da ilustração, do verso livre e da crônica**. Ao longo das postagens, o autor interage diretamente com seus seguidores e é exatamente isso que percebemos ser parte estratégica de um universo literário contemporâneo que cresce cada vez mais: o da relação entre **autor, seguidor e leitor**. Diante dessa interlocução, criou-se “um contato direto com seu público, que interfere, interage e opina em seus textos literários” (SANTOS, 2019, p. 180). Sendo assim, fica evidente que a obra **Eu me chamo Antônio** “foi determinada pela massa, com a intensa participação do público. Percebe-se que não há uma interação na arte em si, o público não modifica o conteúdo da obra, mas, nesse caso, o ato de compartilhar é criar para a sua rede um conceito da arte de determinado público” (ROSSETTI, 2017, p. 54).

Segundo os dados veiculados pelo autor em sua página do *Facebook*, atualmente há um número aproximado de 1.002.544 seguidores - dados atualizados em 08 de outubro de 2020 - recebendo diretamente as postagens de Pedro Gabriel – lembrando que ele nos afirma que não criou seu universo poético para a Internet. Nem mesmo o livro nasceu no *Facebook*, mas sim de uma necessidade de quebrar sua timidez e romper seu silêncio. **Antônio, o personagem**, nasceu no meio desse processo, de forma espontânea; logo, sincera. Usar a rede social do *Facebook* talvez tenha sido o maior desafio, não apenas para provar que suas ideias eram bonitas ou simplesmente ganhar *likes* ou compartilhamentos, mas mostrar que a mutação literária de seus recursos influenciaria o fato de que seus livros fossem adquiridos pelos seguidores da página. Segundo Failla (2014), vivemos a era do acesso e informação. Neste cenário,

a tecnologia e a mídia assumiram papel central ao promover novas capacidades e modos de pensar e se relacionar, além de criar “ondas”, celebridades e seguidores estranhos à grande mídia. Essas mudanças na tecnologia e no acesso à cultura digital, a mobilidade e a conexão contínuas e o compartilhamento em rede, além de gerarem uma mudança de paradigma nas relações, na produção e no acesso à cultura, devem impactar também nas formas de leitura, em seus suportes e no acesso à informação; portanto, na aprendizagem e na construção do conhecimento (FAILLA, 2014, p. 81, grifo do autor).

É preciso reconhecer essa faceta e esse olhar para a literatura, na qual os **recursos estéticos e interartísticos** extrapolam a liberdade de seu criador, proporcionando soberania para ampliar novas formas de pensar. O mundo virtual permite mutações de textos, imagens e sons, possibilitando um amplo conceito de contemporaneidade, integrando, nesse percurso, um caminho de escrita em potencial. O cruzamento de fronteiras entre as mídias produz, de fato, **fenômenos transmidiáticos** capazes de fazer surgir discursos e perspectivas em uma variedade de ambiência.

Pedro Gabriel afirma que prefere acreditar que sua poesia são os olhos de seus seguidores e leitores. Viável ou não, factual ou não, a estratégia de proximidade proporcionada pelas mídias digitais tem galgado números extremamente lucrativos para as grandes editoras. Também, no caso específico da

história por detrás do autor, tem propiciado um caminho diferente no âmbito do mercado editorial: primeiro o público leitor elege e impulsiona o escritor, depois a editora aparece para cumprir o seu papel de publicar a obra em questão, gerar e reunir os lucros.

Aliás, os ciber caminhos geram mudanças na relação textual com a tela do computador, bem como inauguram um novo diálogo e um novo modo de cooperação entre autor. O fato é que esse contato à distância que tanto o autor Pedro Gabriel estabeleceu com os seus seguidores não só aproxima, como também altera a forma escrita e linguística. Observamos uma nítida relação de carinho e cuidado entre a fragilidade de seus guardanapos e a preservação e a amizade de seus leitores. Talvez esse seja seu diferencial significativo: dispor de olhar mais apurado e construir, neste ato de zelo, uma vitrine voltada à apresentação de suas criações poéticas.

Diante dos números apresentados, cremos que a ambiência digital exige um olhar crítico, capaz de observar como lidamos com os textos na era midiática. Sendo assim, segundo Olinto e Schøllhammer (2002), é importante afinar esse limiar, no contexto de como “opera com sistemas de produção, transmissão e recepção de textos radicalmente novos, a partir de possibilidades inovadoras da organização do saber – o hipertexto – e de novas qualificações para a ficção – o ciberespaço” (OLINTO; SCHØLLHAMMER, 2002, p. 68). Cabem, inclusive, estudos literários contemporâneos para compreender

os papéis e conceitos tradicionais atribuídos ao leitor, ao autor e ao texto, como componentes desse circuito comunicacional precisam ser reajustados quando passamos da estrutura discursiva linear da tecnologia impressa da escrita – preto no branco – para a forma multimidiática na era da tecnologia eletrônica digital (OLINTO; SCHØLLHAMMER, 2002, p. 69).

Compreender a nossa sociedade de maneira construtiva é permitir um maior grau de interatividade e colaboração a essa **arquitetura participativa** de incentivo à inteligência coletiva. Tudo isso pelo simples fato de que tal plataforma cria serviços contínuos, algo que nos dá meios para partilharmos conhecimentos e que também “tornou-se a tecnologia digital inescapável da vida no século XXI” (KEEN, 2009, p. 173).

Sem dúvida, viver a contemporaneidade a partir do advento da Internet requer um olhar mais atento, implica explorar a sociedade na qual estamos inseridos e seus meios de comunicação, assim como entender essa complexa rede da qual o homem faz parte, aumentando sua visão panorâmica de mundo, ampliando a nossa visão de literatura.

Então, refletir essa modernidade “em face da anemia existencial” (CERVIÈRES, 2000 *apud* MAFESSOLI, 2018, p. XXVII), para o sociólogo, em entrevista recente, faz crer “que as novas gerações privilegiam as **comunidades**, o que em outra época ele chamou de tribos; não mais o racional, mas o

emocional; não mais o progressismo, mas o presente” (ANGIOLILLO, 2019).

Ele Chama Antônio e Antônio chama leitores

Partindo desse contexto, propomos uma análise mais detalhada do ambiente virtual no qual Pedro Antônio Gabriel está inserido. Sua outra conta pessoal de igual importância do *Facebook* é a mídia social do *Instagram*, que possui aproximadamente 498.000 seguidores - dados atualizados em 08 de outubro de 2020 - e observamos que nas mais de onze mil publicações postadas ele apresenta, na maioria das postagens, os guardanapos desenhados com um pequeno poema cotidiano. Quem navega por seu perfil também percebe uma preocupação estética, visual e interartística que ajuda a pensar na organização ou na sequência dos guardanapos. É possível que sua **formação publicitária** tenha influenciado nesse processo, sobretudo no que tange à sua capacidade de criar um conceito consistente para trilhar um melhor caminho e uma melhor forma de divulgar sua poesia em qualquer plataforma, analógica ou digital.

Ser poeta na atualidade no *Instagram* é ser instante, ou seja, ser desse tempo. Pedro Gabriel, em publicação no *Facebook* realizada na data de 23 de outubro de 2019, considera “que esse tempo inclui também o digital, as redes sociais, o instantâneo, o impresso, o sonoro. A poesia está mais híbrida do que nunca!” (GABRIEL, 2019). Da mesma forma, nas palavras de Keen (2009, p. 63), que “um escritor profissional passa anos empenhado em dominar ou refinar sua arte, num esforço para ser reconhecido por um universo maduro de editores, agentes, críticos e consumidores como alguém que merece ser lido e é digno de atenção”.

Os meios digitais servem para compartilhar suas criações com seus leitores, criando, assim, além do vínculo com sua comunidade de seguidores, uma vitrine para o universo criativo. Defronte a essa complexa teia que move o ambiente eletrônico, cabe-nos refletir que nessa perspectiva “as experiências que nos permitem as novas tecnologias midiáticas não conduzem necessariamente à despedida ou a substituição do real, mas permitem uma reavaliação e uma revalidação da realidade cotidiana e a formação de novas comunidades” (OLINTO; SCHØLLHAMMER, 2002, p. 73).

É preciso compreender todas essas particularidades para se aproximar de uma marca e também de seus usuários. Criar novos impactos junto aos aspectos visuais e estéticos no *Instagram* serve para adornar suas postagens com mais artifícios de interação e audiência. Entender essa constante busca pela narrativa poética e visual do uso das novas tecnologias é assumir um viés que o autor Pedro Gabriel, no fluxo midiático das redes, incorpora ao cotidiano contemporâneo.

O centro de todo esse processo de excelência está no planejamento de suas ideias poéticas e

publicitárias, de modo que todo esse processo produtivo encontra-se disposto nos resultados criativos agregando valores a projetos inovadores, auxiliando a quebrar barreiras em seus múltiplos espaços inseridos na corrente realidade. Ainda segundo Perrone-Moysés (2016, p. 149), “a literatura vive um interregno, aquele momento em que as regras antigas já não existem e outras, na melhor das hipóteses, ainda estão em gestação”.

Na última década, o mercado editorial estimulou a literatura nacional em busca de **novos talentos** nas redes sociais. O critério de edição dependia única e exclusivamente de interesses de um não muito seletivo grupo editorial que determinava quem seria o escolhido ou a escolhida da vez para ingressar no mundo literário. A necessidade de escrever tem mudado o modo de enxergar a percepção dos leitores, bem como aberto os olhos das editoras, visto que a maioria dos jovens escritores tem feito da Internet um ambiente de divulgação literária. É preciso perceber que a Internet tem criado possibilidade para publicações, pois é no cotidiano que se constrói uma narrativa, criando, assim identidade pessoal nas redes sociais, visto que as publicações postadas por escritores que utilizam as mídias sociais constituem uma história cronológica e cotidiana “porque o que conta é a soma das múltiplas reflexões que foram construindo a obra, dando-lhe seu sentido último” (CORTÁZAR, 1956 *apud* PAZ, 2012, p.11).

Durante esse processo criativo, observamos que Pedro Gabriel traz ao seu público leitor memórias de um passado, fazendo circular testemunhos de suas experiências de vida como forma de conservar sua história e avançar da atualidade ao futuro. À luz dessa reflexão, as pesquisadoras Aniceto e Nogueira (2019) entendem que o sujeito poético contemporâneo de Pedro Gabriel

possui relação com o tempo, contudo tal relação não deve obrigatoriamente coincidir plenamente com sua época, pois ele é contemplado pelos preceitos de liberdade de expressão e de produção artística que afrontam o cânone e rompem com os paradigmas estéticos literários e culturais do passado sem, contudo, insistir numa renovação estética (ANICETO; NOGUEIRA, 2019, p. 56).

Ainda sobre essa caracterização de um novo tempo, de acordo com Perrone-Moysés (2016), as principais formas que a literatura contemporânea tem assumido são dependentes desse passado recente. Alguns bons exemplos que remetem a essa história e às obras do passado se encontram na citação, reescritura, fragmentação, colagem e na metaliteratura. Em suas postagens no *Facebook*, é frequente que Pedro Gabriel cite, como na publicação de 24 de agosto de 2019: “Paulo Leminski, em mim, é para sempre. Quando leio seus livros me sinto livre. Sem as amarras acadêmicas. Sem as algemas métricas. Sem o rigor da poesia tradicional. Toda Poesia me acompanhou tantas vezes nas idas e vindas ao trabalho” (GABRIEL, 2019).

Além de referências aos escritores que significam muito para sua formação poética e, também, aos objetos na sua estante, talvez algumas de suas explicações se reportem às suas próprias lembranças da infância. O princípio fundamental de sua linguagem poética advém dessa analogia, de sua lógica

poética, trazendo à tona uma fala inovadora. O autor em questão nasceu na República do Chade, no continente africano, e por meio dessa forma de pensamento analógico, suas metáforas, estórias, *haikais* e *graphic novels* revelam uma visão global da sua existência.

As fontes de inspiração e criação dos caminhos poéticos vão acontecendo naturalmente na busca pelo seu personagem, principalmente nas plataformas do *Facebook* e *Instagram*. Fato este representado pelos desenhos feitos com olhos fechados e cílios gigantes para esconder certa timidez, sem tronco, sem braços, sem pernas, sem pés, sem corpo ou coração. Aos poucos seu rosto ganha formatos variados de expressões, braços e pernas alongados para poder se curvar, alongar e fugir quando acuado. O percurso de suas postagens nas redes sociais sinaliza e serve de guia para a compreensão da sua obra como um todo, presentes no ciberespaço, mas também no livro impresso.

Esse olhar atento com as imagens se conecta também com as palavras, e isso pode ter sido o grande referencial do sucesso que Pedro Gabriel faz nas redes sociais. O ciber caminho afetivo e íntimo de Antônio, seu personagem, ganha amplitude e atinge milhares de pessoas. Sendo assim, a partir da entrevista concedida à Revista Trip, Moraes (2013) considera o autor com a “capacidade de desenhar e eternizar palavras, cheias de sacadas delicadamente engraçadas em algo tão prosaico e efêmero quanto o guardanapo de papel, é o que provavelmente conquistou milhares de seguidores de suas redes sociais”.

Na mesma entrevista, Pedro Gabriel afirma que “quando desenha ou escreve sobre saudade é essa infância que volta e também a sua formação publicitária que o ajudou a ter contato com um mundo incrível de referências visuais e textuais” (MORAES, 2013). Em um curto espaço de tempo, desde a criação de sua rede social, Pedro Gabriel vem ampliando o estilo de sua fonte de escrita, assim como os desenhos e formatos de seu personagem/sujeito poético.

A internet é a chama da nova poesia

Essa mudança de configuração a qual vivemos na era da galáxia eletrônica trouxe para a nossa sociedade um parâmetro mais atual de comunicação, por meio do qual as publicações ganham audiência “enquanto a narrativa se transforma em simples postagem cifrada na sua extensão e nos seus estereótipos vocabulares” (MARIN, 2019, p. 7). Além disso, se as linguagens fossem impostas, para Llosa (2013, p. 80), “nunca teria nascido a liberdade e nem teria havido evolução histórica, nunca teria brotado a originalidade literária e artística”.

Diante dessa liberdade com a qual o poeta Pedro Gabriel movimenta suas redes sociais, torna-se claro que o desenvolvimento do *layout* de sua página pessoal do *Instagram* evolui em nova estética artística, em cores e formatos, acompanhando, na mesma velocidade, o processo criativo de letras, tipo

de papel, faces e jogos de palavras. Essa capacidade de criar e o percurso iniciado no guardanapo significam uma maneira de dizer e inovar em diferentes suportes atinentes à sua escrita midiática. Logo, tem despertado o interesse do público virtualmente consumidor.

Para entendermos as três obras lançadas por Pedro Antônio Gabriel, é preciso percebermos a nova oralidade e imagética dos conteúdos postados em suas redes sociais; se fôssemos traduzir em uma expressão a característica comum aos três títulos, ela seria a **visual writing ou escrita visual** – a linguagem das histórias que traduz uma visão de alguma realidade potencial, incluindo cenários, eventos, motivação e diálogo, em estética, movimento e ação dramática que podem ser apresentadas cinematicamente. Analisando seus livros, temos a impressão de que suas histórias parecem reais. Poucos escritores sabem escrever visualmente, o que constitui a busca pela “totalidade do meio visual na criação de um efeito, incluindo todas as coisas que acompanham uma imagem visual para transmitir um reflexo da vida. Isso também se aplica aos livros, porque as descrições de cenário e drama do autor criam imagens mentais” (COLE, 2003).

A criatividade de Pedro Gabriel talvez seja um dos fatores mais importantes de aproximação com seu público leitor, criando vínculos. Segundo Todorov (2010, p. 38), “a obra impõe o advento de uma ordem em estado de ruptura com o existente, a afirmação de um reino que obedece às leis e lógicas próprias”. Analisar a poesia brasileira contemporânea é um exercício arriscado, e ser contemporâneo, na atualidade, é desenvolver um panorama contextualizado regado de tendências e ideias. Dessa forma, esse exercício poético requer uma atenção ao que é contemporâneo. É preciso que a produção do presente faça sentido no seu entorno: interpretar o passado e suas particularidades é uma necessidade.

A evolução da escrita na contemporaneidade tem atraído os jovens para a literatura brasileira e de fato observamos no cotidiano a quantidade de novos escritores que se utilizam da Internet como forma de divulgação de seus trabalhos. Estimular a leitura vai ao encontro ao que diz novamente Todorov (2010, p. 82), ao encorajar os jovens a buscarem todos os meios de leitura, pois “as leituras posteriores se encarregarão de tornar mais complexas e nuançadas”.

Pedro Gabriel observa, em postagem realizada no *Facebook* em 11 de agosto de 2019, que diferentemente do livro impresso, seus *posts* do *Instagram* tem alguma influência na hora da produção de seus poemas:

[...] Mas me ajuda a pensar na organização ou na sequência dos guardanapos que publicarei no meu *feed*. Quem entra no meu perfil do *instagram*, vai perceber que há uma unidade visual e uma preocupação estética com o conteúdo. [...] Talvez minha formação publicitária – ainda que eu nunca tenha exercido diretamente essa profissão – tenha me ajudado a entender melhor todo esse processo (GABRIEL, 2019, grifo do autor).

Sendo assim, o processo criativo que Pedro Gabriel utiliza nos suportes das mídias sociais ganha

um caráter **híbrido** – a palavra remete ao que é originário de espécies diversas. Híbrido é também o que participa de dois ou mais conjuntos, gêneros ou estilos. Considera-se híbrida a composição de dois elementos diversos anormalmente reunidos para originar um terceiro elemento, que pode ter as características dos dois primeiros reforçadas ou reduzidas, e alcança um ponto em que suas ideias se aproximam da publicação dos livros, na construção de seus personagens, caligrafia, cores e estética. Suas palavras alcançam horizontes inimagináveis e dividem com seus leitores a sua voz por meio de seu personagem/sujeito poético.

As diferentes formas de interação com seus seguidores junto aos *blogs*, em que ele próprio administra tais produções, viabiliza uma linguagem dinâmica de construções textuais e imagéticas, “dialogando com a fotografia, os sons e os vídeos, produzindo conteúdos híbridos e que atraem esta geração cibernética” (SANTOS, 2019, p. 183). É nesse vasto campo de possibilidades que “o mundo digital já está modificando a disciplina de História ao propor novas formas de publicação, transformar os procedimentos para demonstração e técnicas de provas e nos permitir uma relação nova, mais bem informada e mais crítica entre o leitor e o texto” (CHARTIER, 2014, p. 14).

Esse retrato da modernidade que passa pelas transformações do ciberespaço tem criado, assim, a literatura, por meio de recursos próprios que geram laços e identidades entre seguidores, leitores e autores. Tais características são fundamentais para identificar a marca de um produto, seu personagem e, conseqüentemente, sua poesia. Segundo Lajolo (2018), são conceitos de literatura que correspondem ao contexto de produção de seu tempo, aos horizontes dos leitores, às práticas de leitura em vigor naquela época. A pesquisadora ainda nos afirma “que literatura não tem apenas uma definição. [...] Há tanta gente pensando no assunto (aliás sempre houve) e tantas e tão diferentes são as respostas sugeridas que não dá para dizer que uma delas é correta e descartar todas as outras” (LAJOLO, 2018, p. 33-34, grifo da autora).

Diariamente, o poeta em análise publica até quatro vezes na mesma mídia social. Tais postagens ganham, em uma **sequência macro**, uma pequena história com uma temática sobre **amor, solidão, saudade, liberdade**, enfim, temas amplos com características híbridas e que se renovam culturalmente perante novos paradigmas estéticos. Os desafios diários requerem do público seguidor/leitor um conhecimento prévio, cujo “significado do texto não está somente nas palavras que nele constam, tampouco na mente do autor, mas inegavelmente quanto à sua interação no ato de ler” (KRUG, 2016, p. 22).

Esse é um desafio particularmente importante no século XXI, e compreender esse universo digital no qual estamos inseridos “depende tanto da inteligência cuidadosa daquele que fala ou escreve como da inteligência criativa daquele que ouve ou lê” (MANGUEL, 2017, p. 13).

Essa geração poética tem se adaptado à caracterização de uma nova lógica, capaz de transformar

o próprio tempo e o espaço. Aliás, o uso das tecnologias tem transformado o escritor contemporâneo em reinventor de desafios. E diante desse momento, Marin (2019, p. 7-8) coloca no centro dessa galáxia a formação do narrador eletrônico, cujo confronto entre as duas galáxias, “passa a transformar o próprio conceito de tempo. Nessa mudança, a mídia social passa a patrocinar outro narrador, agora auto-referente que fala para ouvir-se, enquanto a narrativa se transforma em simples postagem cifrada na sua extensão e nos seus estereótipos vocabulares”.

E nessa chama da nova poesia, o jogo participativo de suas redes sociais criam esperanças em todos os segmentos que visam atender à demanda de mercado de seus seguidores, gerando expectativa na indústria cultural, motivações para o consumo, influenciando o alcance do mercado e novidades publicadas. Conforme dito por Maffesoli (2018), as análises contemporâneas agora colocadas permitem rumar com firmeza, na direção da cultura, que deve ser entendida no sentido forte do termo.

Considerações finais

Na complexa realidade contemporânea em que vivemos, a era da galáxia eletrônica é, sem dúvidas, a nova face do cotidiano de todos. Conceituar tais transformações da cultura oral e manuscrita da Antiguidade e da Idade Média, e, sobretudo, com a chegada do ambiente virtual “*on line e real time*”, a expectativa de uma total e completa sincronia entre meios de mensagens e audiência atinge novos patamares” (MARIN, 2019, p. 9, grifos do autor).

A literatura contemporânea está em constante mutação e, segundo Lajolo (2018), percorre e se aventura pela poesia e prosa, por textos épicos e líricos, pelo popular e pelo erudito, pelo texto escrito e pela literatura cantada, percorrendo territórios no seu espaço e tempo. Percorrer um caminho por esse momento em que nos encontramos, deixa claro como a literatura na nova era da galáxia eletrônica vem dialogando, inovando e ganhando cara nova; refletindo a passagem de um tempo em que as palavras ganham liberdade que entusiasma o poeta e inspira o leitor.

Ser poeta é ser presente “e a força de nossa literatura provém justamente da mistura de correntes diversas: folclore indígena, língua e literatura portuguesas, música e sensibilidade africanas [...]” (BRITTO, 2013, p. 11). Definir esse olhar panorâmico na atualidade, segundo as palavras de Moriconi (2014), é perceber o “**pluralismo e a diversidade**” de desejos que cada geração poética vem contribuindo para a construção da identidade poética brasileira.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

ANGIOLILLO, Francesca. **Os que têm o poder continuam nos velhos caminhos modernos, diz Michel Maffesoli.** Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/12/os-que-tem-o-poder-continuam-nos-velhos-caminhos-modernos.shtml>. Acesso em: 21 jan. 2020.

ANICETO, Patrícia de P.; NOGUEIRA, N. H de A. Eu me chamo Antônio: o enlouquecimento do subjétil. **Verbo de Minas**, Juiz de Fora, v. 20, n. 35, p. 55-65, 2019.

BRITTO, Paulo H. **Hoje a poesia brasileira.** 2013. Disponível em: <https://lareviewofbooks.org/article/brazilian-poetry-today-2/>. Acesso em: 11 jun. 2020.

CHARTIER, Roger. **A mão do autor e a mente do editor.** São Paulo: Unesp, 2014.

COLE, Dorian S. **O que é escrita visual.** 2003. Disponível em: <http://www.visualwriter.com/ScriptDr/WhatIsVis.htm>. Acesso em: 22 mai. 2020.

FAILLA, Zoara. Retratos de um jovem leitor. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, n. 17, p. 76-94, 2014.

GABRIEL, Pedro Antônio. **Eu me chamo Antônio.** Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

GABRIEL, Pedro Antônio. Facebook: **Eu me chamo Antônio.** Disponível em: <https://www.facebook.com/eumechamoantonio/>. Acesso em: 20 mai. 2020.

GABRIEL, Pedro Antônio. **Ilustre Poesia: Eu me chamo Antônio.** Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

GABRIEL, Pedro Antônio. Instagram: **@eumechamoantonio.** Disponível em: <https://www.instagram.com/eumechamoantonio/?hl=pt-br>. Acesso em: 20 mai. 2020.

GABRIEL, Pedro Antônio. **Segundo - Eu me chamo Antônio.** Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

KEEN, Andrew. **O culto do amador:** como blogs, MySpace, Youtube e a pirataria digital estão

destruindo nossa economia, cultura e valores. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges.

Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

KRUG, Flavia S. Textualidade digital e texto eletrônico. **Hipertexto**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 19-29, 2016.

LAJOLO, Marisa. **Literatura**: ontem, hoje, amanhã. São Paulo: Unesp, 2018.

LÉVY, Pierre. **O futuro da internet**: em direção a uma ciberdemocracia. São Paulo: Paulus, 2010.

LLOSA, Mario Vargas. **A civilização do espetáculo**: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedade de massas. Rio de Janeiro: Forense, 2018.

MANGUEL, Alberto. **O leitor como metáfora**: o viajante, a torre e a traça. São Paulo: Sesc, 2017.

MARIN, Davi Junqueira. **A galáxia de Zuckerberg e a formação do narrador eletrônico**. Araraquara: Junqueira & Marin, 2019.

MORAES, Layse. **Eu me chamo Antônio**. 2013. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/eu-me-chamo-antonio>. Acesso em: 18 de mar. de 2020.

MORICONI, Italo. Poesia e crítica aqui e agora (ensaio de vocabulário). In MORICONI, Italo; RESENDE, Beatriz (Org.). **Possibilidade da nova escrita literária no Brasil**. Rio de Janeiro: Revan, 2014. p. 81-90.

OLINTO, Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl. **Literatura e mídia**. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Casac Naify, 2012.

PEREIRA, Carlos Henrique Vargas. As mídias sociais na literatura brasileira contemporânea: um olhar sobre a obra de Pedro Antônio Gabriel, pág 96-109. Curitiba, 2020

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo, Companhia das Letras, 2016.

ROSSETTI, Regina. Duas leituras do livro *Eu me chamo Antônio: análise da visualidade semiótica*. **Estudos Semióticos**, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 52-64, 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/131141>. Acesso em: 25 de set. 2018.

SANTOS, Diêgo R. P.dos. **Ciber_literatura**: a produção literária em tempos de redes sociais. Itabuna: A5, 2019.

TEIXEIRA, Lucia; CARMO JR, José R. do (Org.). **Linguagens na cibercultura**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2013.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução Caio Meira. 3. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

LEVANTAMENTO QUANTITATIVO DA OBRA DE CAROLINA MARIA DE JESUS

Autor: Claudemir de Arruda Prado (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Rita de Cássia Moser Alcaraz UNIANDRADE)

Resumo: Este artigo propõe-se a realizar o levantamento quantitativo do alcance literário obtido pelas obras de Carolina Maria de Jesus (1914-1977) através da realização de uma pesquisa de referência bibliográfica. Para tanto foi utilizada a plataforma Google Acadêmico. Foi realizado um levantamento sobre a penetração das obras da autora em instituições de ensino e pesquisa, revistas, periódicos e ambientes onde essas obras e escritora estão sendo analisadas e pesquisadas, procurando-se evidenciar a relevância das obras e da escritora em teses, dissertações e artigos. A escritora, tem sua obra legitimada ao longo do tempo, e abrange questões de gênero, raça e classe social. Na literatura de Carolina encontra-se uma escrita que rompe com padrões formais literários anteriores pois ela imprime uma identidade e uma expressão próprias. Sua principal obra é *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960) que após o lançamento, seguiram-se três edições, com um total de 100 mil exemplares vendidos, tradução para 13 idiomas e vendas em mais de 40 países.

Palavras-chave: Carolina Maria de Jesus. Análise quantitativa. Autores negros.

Introdução

Este artigo propõe-se a realizar o levantamento do alcance literário obtido pelas obras de Carolina Maria de Jesus através da realização de uma pesquisa de referência bibliográfica. Para tanto foi utilizada a plataforma Google Acadêmico como base de pesquisa. Foi realizado um levantamento sobre o impacto das obras da autora em relação a instituições de ensino e pesquisa, revistas, periódicos e ambientes onde essas obras e escritora estão sendo analisadas e pesquisadas, procurando-se evidenciar a relevância das obras e da escritora em teses, dissertações e artigos.

O método e a abordagem no levantamento de dados

Conforme o objetivo adotado pelo pesquisador deverá ser definido o método de coleta de dados a ser utilizado, bem como os instrumentos de medida a serem aplicados numa pesquisa. Diversos métodos podem ser aplicados tais como a própria informação fornecida pelos sujeitos, a entrevista (oralidade), aplicação de questionários e a observação de documentos.

A partir dessas bases pode-se descrever dois tipos de levantamento de dados: a coleta bibliográfica e a coleta documental.

A coleta bibliográfica norteia qualquer tipo de pesquisa científica, pois provê os conhecimentos tanto teóricos quanto os empíricos que guiarão o desenvolvimento do trabalho proposto.

Ao serem misturadas ideias defendidas pelo autor do trabalho literário com ideias relativas a

outros autores, têm-se a ocasião de se concordar ou não com as colocações desses outros autores.

De acordo com Vânia Maria do Nascimento Duarte, algumas atitudes devem ser feitas quando se usa a coleta bibliográfica, tais como:

Produzir o trabalho a partir do maior número possível de material bibliográfico publicado e procurar se ater somente àqueles trabalhos que dizem respeito ao tema por você explorado, ou seja, compartilhar com ideias que realmente sejam pertinentes, ampliar a pesquisa, fazendo uso não somente de livros técnico-científicos, mas recorrer também a outras fontes; se possível, utilizar material somente de primeira mão, de modo a evitar o uso do apud, o qual equivale a “citado por”, consequentemente revelando um material de segunda mão (DUARTE, 2020).

A modalidade de coleta bibliográfica de dados pode ser obtida por meio de fontes distintas, tais como as publicações periódicas (jornais e revistas), documentos eletrônicos e impressos diversos (DUARTE, 2020).

A coleta documental é feita por intermédio de materiais que ainda não tiveram um tratamento analítico, tais como documentos oficiais, reportagens, cartas, contratos, diários, filmes, fotografias, gravações, entre outros – considerados de primeira mão. Pode-se fazer a análise em documentos considerados de segunda mão, tais como relatórios de pesquisa, tabelas estatísticas, relatórios de empresa, entre outros.

Usado como metodologia de levantamento dos dados, etapas que conduziram esta revisão foram: elaboração dos objetivos; definição das bases de dados e estabelecimento de critérios para inclusão, informações a serem extraídas dos estudos selecionados; avaliação dos estudos incluídos na revisão integrativa; interpretação dos resultados e, por último, apresentação da revisão/síntese do conhecimento.

As interpretação e resultados foram realizados pela análise da discussão e conclusão dos artigos selecionados.

Acerca do Material e Métodos empregados no estudo da penetração do estudo das obras de Carolina Maria de Jesus, destacam-se os seguintes pontos:

Desenho do estudo

A pesquisa foi baseada em uma revisão de literatura, por meio de levantamento retrospectivo de artigos científicos publicados de 2017 até 2019 na base de dados Google Acadêmico. Os artigos foram selecionados pelos seguintes critérios:

Critérios de inclusão

Como critérios de inclusão nesse levantamento foram definidos a triagem por título, fonte e

idioma. Serão priorizados artigos em português bem como artigos em inglês que se refiram à discussão da obra de Carolina Maria de Jesus.

Na sequência foi realizada uma triagem dos artigos escolhidos na primeira fase quanto ao seu delineamento, metodologia e objetivo disponíveis no resumo.

Finalmente foi feita uma seleção dos artigos com resumos com metodologia condizente com este trabalho através de leitura dos resumos.

Critérios de exclusão

Como critérios de exclusão foram definidos artigos que não se adequem ao tema após as análises de títulos, resumos e de texto na íntegra. Artigos cujo texto na íntegra não esteja disponível on-line.

Como objeto para o levantamento para este artigo foi escolhida a obra *Quarto de despejo* (1960) da escritora Carolina Maria de Jesus.

Bibliografia da autora

Carolina Maria de Jesus (1914-1977) nasceu em 14 de março de 1914, numa comunidade rural onde seus pais eram meeiros em Sacramento, uma cidade do interior de Minas Gerais. Sua família era extremamente carente e era formada por mais sete irmãos. Negra e pobre, teve uma infância difícil tendo que trabalhar de maneira dura para colaborar com o sustento de sua família. Era filha de um relacionamento onde não houve o reconhecimento da paternidade pois seu pai biológico era um homem casado.

Uma esposa de um rico fazendeiro da região resolveu pagar os estudos das crianças pobres do bairro em que vivia, motivo pelo qual sua mãe obrigou-a aos sete anos a frequentar o Colégio Allan Kardec, tendo lá permanecido por apenas dois anos, tempo suficiente para que ela aprendesse a ler e a escrever (LITERAFRO, 2020).

Juntamente com sua família mudaram-se para outra cidade em Minas Gerais numa fazenda em Lajeado. Todos lá trabalharam como lavradores. Posteriormente, em 1927, volta para Sacramento. Chegou a ser presa pois o povo da cidade não aceitava o fato dela, negra e mulher, saber ler e escrever, afirmaram que ela fazia bruxaria. Devido a problemas financeiros resolvem migrar para a cidade de Franca, estado de São Paulo. Morou inicialmente durante um ano numa fazenda. Posteriormente, já morando na cidade trabalhou como auxiliar de cozinha e doméstica na Santa Casa de Franca.

Após sua mãe ter falecido em 1937, decide ir para São Paulo à procura de condições melhores de vida. À beira do rio Tietê, onde atualmente está localizada a pista de veículos denominada marginal do rio Tietê, e estádio de futebol, foi morar na incipiente favela do Canindé durante o período de 1948 a

1961.

Neste local, ao sair todas as noites para trabalhar, manteve-se como catadora de papel, papelão, latas, metais, ou seja, quaisquer objetos que lhe provessem algum dinheiro para seu sustento e de sua família composta por mais três filhos, Vera Eunice de Jesus Lima, João José de Jesus, José Carlos de Jesus. Ela jamais mendigava, falava: “Mendigos pedem dinheiro; eu peço livros”.

Guardava os cadernos e revistas antigos que encontrava para neles escrever, inicialmente o seu cotidiano, descrevendo como era morar numa favela com suas brigas, mazelas e toda sorte de dificuldade. Tal fato deixava seus vizinhos desconfortados pois eram analfabetos e sabiam que ela escrevia sobre eles. Começou a escrever sobre seu dia-a-dia, sobre como era morar na favela. Isto aborrecia seus vizinhos, que não eram alfabetizados, e por isso se sentiam desconfortáveis por vê-la sempre escrevendo, ainda mais sobre eles. Marco Antonio Gonçalves cita a fala da escritora: “Vou escrever um livro referente a favela. Hei de citar tudo que aqui se passa. E tudo que vocês me fazem. Eu quero escrever o livro, e vocês com estas cenas desagradáveis me fornece os argumentos.” (GONÇALVES, 2014).

Como era de costume, Carolina ao presenciar o vandalismo de brinquedos instalados para uso das crianças em uma praça vizinha a favela, ameaçou denunciar os vândalos em seu livro de memórias. O jornalista Audálio Dantas, na década de 1950, presenciou a cena e ao indagá-la soube que tinha vários cadernos nos quais escrevia as cenas cotidianas da favela. Repentinamente interessou-se por eles e prometeu publicar o material a ser recolhido e catalogado.

De acordo com Carolina Maria de Jesus:

8 DE JUNHO ... Quando cheguei e abri a porta, vi um bilhete. Conhecia a letra do repórter. Perguntei a Dona Nena se ele esteve aqui. Disse que sim. (...) O bilhete dizia que a reportagem vai sair no dia 10, no Cruzeiro. Que o livro vai ser editado. Fiquei emocionada. O senhor Manoel chegou. Disse-lhe que a reportagem vai sair 4ª feira e que o repórter quer levar o livro para imprimir. (JESUS, 1960, p. 145)

A escritora era uma pessoa que viveu muito tempo no anonimato, até que houve o lançamento de *Quarto de despejo*, seu primeiro livro, em agosto de 1960. Reunia em torno de 20 diários, escritos por uma mulher negra, com baixo nível instrucional, mãe solteira de três filhos e moradora de uma favela. Tal obra lançou um olhar diferente da vida e sobre a vida na favela teve um sucesso imediato de público e de vendas tendo atingido no Brasil uma vendagem de 100 mil livros em um ano. Estes fatos fizeram com que Carolina ganhasse um certo dinheiro e fosse comentada por ilustres nomes da literatura brasileira, tais como Raquel de Queiroz e Manuel Bandeira.

A pesquisadora Silene Barbosa dedicou-se ao aprofundamento do conhecimento da história de vida de Carolina Maria de Jesus e lançou O HQ “Carolina” o qual foi indicado, em 2017, ao Prêmio Jabuti, o mais importante da literatura brasileira, e foi a primeira quadrinista negra indicada à premiação.

Em entrevista ao Geledés – Instituto da Mulher Negra, intitulada “Trabalhar a literatura de Carolina Maria de Jesus foi imprescindível para descolonizar olhares”, ela afirma que:

Trabalho como professora de língua portuguesa da Rede Municipal de São Paulo. Por cinco anos, fui professora responsável pela Sala de leitura da escola. Querendo botar em prática a lei 10.639/03, me preocupava em ler contos de fadas cujas princesas fossem negras. Um dia, abri o livro e iniciei a leitura para crianças de 10 e 11 anos e, como todo conto de fadas, comecei com o famoso: “Era uma vez uma princesa muito linda...”. Quando abri a segunda página do livro para apresentar a ilustração da princesa negra, uma garotinha botou a mão na boca e me retrucou: “Você disse que ela era linda!”. Eu fiquei atônita e questionei: “Por que ela não é linda?”. Um garoto gritou: “porque ela é preta!”. Bummmm... Parei tudo. Vi a emergência de aqueles estudantes, por sinal, em sua imensa maioria, negros, conhecerem outra história do povo negro. De saber que negra é princesa, escritora, juíza, médica, cientista, enfim, que era urgente olhar para o acervo da sala de leitura que eu coordenava e procurar mais livros cujos autores e/ou protagonistas fossem negros. Era necessário descolonizar aqueles olhares. Portanto, trabalhar a literatura de Carolina Maria de Jesus foi imprescindível para esse processo. Foi possível apresentá-la a estudantes de várias faixas etárias e sempre, repito: sempre dava muito certo. Havia reconhecimento, orgulho, esperança, por fim, as aulas chegavam aos objetivos propostos: mais negras e negros na literatura. (BARBOSA, 2018).

O pertencimento ao espaço que ocupam não se faz de uma maneira fácil quando se trata de pessoas negras, tanto no cerne quanto na periferia das sociedades e cidades. Em uma análise literária, de acordo com Fernanda Rodrigues de Miranda:

Dentro do fazer literário, o periférico constitui um conceito diretamente relacionado a um modelo de representação que coloca em cena modos de significar o mundo e de produzir identidades. A literatura periférica, a partir do modo como esta se inscreve no contexto sociocultural e político em que se situa, das experiências por ela traduzidas e das identidades que engendra constitui um *ethos* novo diante da produção literária hegemônica, configurando outra via frente aos discursos que falam em nome dos marginalizados. A prática literária é articulada à própria existência do espaço periférico, o que torna esta produção, antes de repertório de técnicas literárias, ferramenta para o entendimento e a organização social: uma estratégia de ação que rompe a compreensão da literatura apenas como bem espiritual, fonte de ilustração e prazer desinteressado. Nesse sentido, as reverberações ultrapassam o campo estético, visto que a literatura é significada também como uma forma de articular a experiência de morar na periferia. (MIRANDA, 2013).

Levantamento de dados

Na busca pelo Google Acadêmico, foram utilizados os termos de pesquisa abaixo citados, tendo como resultado a quantidade de citações descritas na tabela a seguir:

TABELA 1: Quantidade de citações encontradas no Google Acadêmico

TERMOS DE PESQUISA	CITAÇÕES
carolina maria de jesus	16500
experiência marginal carolina maria	6080
carolina maria espólio literário	443

carolina maria mãe solteira	3360
carolina maria "literatura brasileira contemporânea"	577
equidade racial carolina maria	2130
carolina maria violência social	16600
literatura marginal "carolina maria"	519
identidade artística carolina maria	9540
diário íntimo carolina maria	5800
identidade narrativa carolina maria	12400
escrita íntima carolina maria	6720
carolina maria "literatura afro brasileira"	328
caminhos literários carolina maria	9100
ato político carolina maria	16100

Fonte: Elaborada pelo autor com base no Google Acadêmico (2020)

Na busca pelo Google Acadêmico, foi utilizado o termo “Carolina Maria de Jesus”, resultando nos seguintes artigos que se encaixavam nos objetivos propostos para o estudo.

Quadro 1: Artigos selecionados após revisão no Google Acadêmico e breve descrição, agrupados por ordem crescente de ano de publicação.

AUTOR	TÍTULO	GÊNERO	LOCAL DE PRODUÇÃO	DESCRIÇÃO DA PESQUISA	ANO
PALMA, Daniela	As casas de Carolina: espaços femininos de resistência, escrita e memória	Artigo	Núcleo de Estudos de Gênero – Caderno Pagu – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP-SP	Apresenta uma leitura comparada de três livros de Carolina Maria de Jesus (<i>Quarto de despejo</i> , <i>Casa de alvenaria</i> e <i>Diário de Bitita</i>), através da relação da escrita da autora com a casa. Casa e escrita são compreendidas como espaços articulados de elaboração feminina. O texto vai pela compreensão da obra da autora por quatro eixos de organização da leitura: a casa como lugar de resistência, como local de escrita e de arquivo, como perspectiva e a cartografia das casas imaginadas.	2017

SÁ, Janaína da Silva	Rotas em fuga – a saga de Carolina Maria de Jesus em uma perspectiva rizomática	Tese de Doutorado	Manancial – Repositório digital da Universidade Federal de Santa Maria – UFSM-RS	Faz uma análise das inquietações reproduzidas na prática docente da autora acerca do negro. Apropria-se do discurso de Carolina Maria de Jesus que converge para a retomada de novas apreensões no que se refere ao lugar ou entre-lugar dimensionado para o negro na sociedade do final do século XX e sua repercussão nos anos seguintes.	2017
PUREZA, Fernando Cauduro.	Representações da fome: carestia e racialização na obra Pedacos da fome, de Carolina Maria de Jesus	Artigo	Revista do Instituto de Estudos Brasileiros – Universidade de São Paulo – USP-SP	Tem como objetivo problematizar as formas pelas quais a "carestia de vida" era analisada na sociologia e na estatística das décadas de 1950 e 1960, contrastando-as com as representações formuladas por Carolina Maria de Jesus no romance Pedacos da fome. Entende-se a obra a partir de seu contexto de produção, pode ser possível analisá-la também a partir da elaboração de uma crítica a um pensamento social que apagava as discussões raciais sobre a pobreza na tentativa de compreender a fome e a miséria na São Paulo da época.	2017
DALCAST AGNÈ, Regina	Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais	Artigo	Revista Iberic@l Sorbonne Université Paris, França	Analisa os movimentos de autores e críticos na cena literária em busca de espaço – e de poder, o poder de falar com legitimidade ou de legitimar aquele que fala. Analisa os ruídos e o desconforto causados pela presença de novas vozes, “não autorizadas”; pela abertura de novas	2017

				abordagens e enquadramentos para se pensar a literatura; ou, ainda, pelo debate da especificidade do literário, em relação a outros modos de discurso, e das questões éticas suscitadas por esta especificidade.	
COSTA, Ana Karoliny Teixeira da C. PEREIRA, Rogério Silva	Representação o literária como ato político: o projeto pedagógico de Carolina Maria de Jesus para seus personagens, no romance pedaços da fome, de 1963	Artigo	Revista de Letras – Universidade Estadual Paulista – UNESP-SP	Descreve como a literatura vista como um ato político destina-se como espaço para construção de grupos inseridos em certo contexto social. Faz a análise da contemporaneidade literária brasileira onde há movimentos em favor da construção de espaços para vozes múltiplas, sociopolítica e culturalmente marginalizadas incluindo como exemplo Carolina Maria de Jesus.	2018
MÜLLER, Tânia Mara Pedroso. ROSA, Sonia.	Impactos sociais da escrita de Carolina Maria de Jesus na escola	Artigo	Revista Palimpsesto – Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ-RJ	O artigo tem como objetivo analisar os impactos sociais da escrita de Carolina Maria de Jesus, a qual não faz parte do cânone literário brasileiro. O texto apresenta uma breve exposição sobre sua vida, abordando suas identidades, e “escrevivências” além de refletir sobre a improvável falta de letramento da autora e como seu legado constitui um capítulo importante na história das lutas das classes subalternizadas em busca de reconhecimento. Ressalta-se a contribuição de Carolina na literatura negra brasileira e o legado cultural e social do qual	2018

MITSUUC HI, Jéssica Tomiko Araújo.	Contextos, reflexões e análises: Carolina Maria de Jesus e o <i>Quarto de despejo</i>	Artigo	Revista Vernáculo – Universidade Federal do Paraná – UFPR-PR	ela foi pioneira, bem como a importância da inclusão de sua obra no ensino escolar e na formação de professores. Contextualização da obra de Carolina Maria de Jesus através de uma reflexão sobre a sociedade atual com suas facetas políticas, violência doméstica, descaso com populações desfavorecidas, preconceitos e educação como objeto de formação do indivíduo como ser social e ativo, cômico de sua realidade, com possibilidades de mudanças transformadoras.	2018
PAULO, Laura Dias Rodrigues de.	Ocultação, linguagem e políticas públicas: análise do “ <i>Quarto de despejo</i> ”, de Carolina Maria de Jesus	Artigo	Anais do VI CIDIL – Colóquio Internacional de Direito e Literatura, 2018	Versa sobre o quadro de ocultação e invisibilidade que marca os moradores da favela do Canindé. e as péssimas condições de vida, de saneamento básico, de educação, serviços de saúde e poucas oportunidades de trabalho e que são, apenas, alguns dos elementos que perpassam a narrativa de Carolina de Jesus. Discorre também sobre a crescente modernização e industrialização de São Paulo sem que tais fatos tragam benefícios para esta população já marginalizada, sendo obrigados a viverem à margem da sociedade, literalmente numa favela às margens do tio Tietê.	2018
TELEXA, Lucia Izabel dos Santos.	Carolina Maria de Jesus: um estudo sobre sua obra no	Dissertação	Curso de especialização em linguagens a distância Monografia	A pesquisa trata sobre Carolina Maria de Jesus e um estudo sobre sua obra no Google Acadêmico e no Portal de Periódicos da	2019

Google Acadêmico e no portal de periódicos da Capes	EAD – CAPES através de uma revisão sistemática, Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC – polo Palhoça-SC artigos, dissertações e teses que retratam a presença da escritora na escola e procurando perceber se a escritora aparece no currículo escolar.	2019
LEANDRO A , Michel L. C. R., PACÍFICO, Soraya M. R. Artigo legitimação e a interdição da política literária em Carolina Maria de Jesus: pode uma mulher negra ser Autor?	Revista Iluminart – Instituto Federal de São Paulo - IFSP, Campus Sertãozinho-SP Tem como objetivo investigar o modo como a política literária funciona legitimando e/ou interditando a escrita da escritora Carolina Maria de Jesus, em especial, em relação a sua primeira obra, <i>Quarto de despejo</i> : em relação a aceitação (ou não) dos críticos, suscitando os questionamentos: quem tem o direito a ser autor de literatura? A literatura de autoria de mulheres negras é discutida e reconhecida na escola? Analisa se a escola tem o papel de levar para dentro da sala de aula a discussão sobre a legitimação e a interdição da política literária que funciona impedindo (ou não) a circulação das literaturas, nesse caso, a de autoria de mulheres negras, visto que a autorização do dizer, por sua vez da escrita e da posição sujeito-autor, implicam questões sócio-histórico-ideológicas em que político afeta o campo da literatura.	

Fonte: Google Acadêmico (2020)

Considerações finais

O alcance da escritora se dá em universidades e espaços onde se discute ainda hoje a possibilidade de uma mulher negra ser escritora, ainda mais no caso de Carolina Maria de Jesus por não apresentar uma escrita e linguagem formais.

Atualmente, sua obra está presente em mais de 40 países com tradução para 16 línguas. Carolina Maria de Jesus voltou a ganhar um espaço editorial recentemente ainda mais devido ao fato de um livro seu, *Quarto de despejo*: diário de uma favelada (1960) ter sido escolhido como leitura obrigatória para os vestibulares da Unicamp-SP e UFRGS-RS em 2017, mais particularmente sendo direcionado a escola, com um revés de legitimação de sua obra literária.

Entretanto, suas outras obras não reverberam tanto quanto esta. Contudo, nessas condições de produção, já há um rompimento do emudecimento de mulheres negras e a autoria de suas literaturas na contemporaneidade. A voz de escritoras negras ora é legitimada, ora interdita, ou ambas, como no caso de Carolina Maria de Jesus pois, ao estar na condição de sujeito-autor, suas obras não são sentidas nem em um lado nem em outro, pois há a disputa dos sentidos, com a questão de gênero, raça e classe em ebulição.

Para ser autor, nessas condições de produção de escrita, é necessário arcar com as consequências pelo seu dizer, com a produção de discursos onde a subjetividade se associa de maneira particular, permitindo-se a dizer, corroborando que escrever dá poder, com modos de fazer literatura sendo construídos e desconstruídos.

A escritora faz a ruptura do conceito de literatura que estabelece o escrever rebuscado como enormes desafios de vocabulário ou estilístico. Para ela, a grande ferida na história brasileira é o racismo e ao escrever e publicar em tal época, faz com que seu ato seja o de transgressão. Compreende-se que brigar contra uma estrutura maior do que ela mesma é avassalador, no entanto considera-se a sua vida e obra são formas de resistência e reflexão inicial sobre o racismo e a exclusão de autores negros do mercado editorial. Assim, ao final deste trabalho afirmamos mulheres negras produzem literatura com qualidade, seja ela de denúncia e assim transgrediram e transgridem uma ordem, que durante muito tempo privilegiou e privilegiou mulheres e homens brancos: a literatura.

Portanto, esse levantamento teve como objetivo apresentar a relevância da obra de Carolina Maria de Jesus e o impacto da produção dela nas pesquisas e na literatura, para além de uma afirmação identitária, geográfica e literária ergue-se o impacto discursivo que movimenta o tecido dialógico e a reconhece como uma importante escritora.

Referências

BARBOSA, S. **Trabalhar a literatura de Carolina Maria de Jesus foi imprescindível para**

descolonizar olhares. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/trabalhar-literatura-de-carolina-maria-de-jesus-foi-imprescindivel-para-descolonizar-olhares/>>. Acesso em: 30 mar. 2020.

COSTA, A. K. T.; PEREIRA, R. S. **Representação literária como ato político:** o projeto pedagógico de Carolina Maria de Jesus para seus personagens, no romance pedaços da fome, de 1963. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/11823/8425>>. Acesso em: 02 abr. 2020.

DALCASTAGNÈ, R. **Um território contestado:** literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. Disponível em: <<http://iberical.paris-sorbonne.fr/02-02/>>. Acesso em: 30 mar. 2020.

DUARTE, V. M. N. **Coleta bibliográfica e coleta documental.** Disponível em: <<https://monografias.brasilecola.uol.com.br/regras-abnt/coleta-bibliografica-coleta-documental.htm>>. Acesso em: 28 set. 2020.

GONÇALVES, M. A. **Um mundo feito de papel:** sofrimento e estetização da vida (os diários de Carolina Maria de Jesus). Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832014000200002&script=sci_arttext>. Acesso em: 28 set. 2020.

GOOGLE. **Protagonismo.** Disponível em

<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.pensador.com%2Ffrase%2FMjEzMjQ5NA%2F&psig=AOvVaw1Jw9T422S1Rht-2ylaYH0T&ust=1586357684951000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCPI_iInJlugCFQAAAAAdAAAAABAO>. Acesso em: 02 abr. 2020.

JESUS, C. M. **Quarto de despejo.** Disponível em: <https://culturaemarxismo.files.wordpress.com/2019/02/edoc.site_1960-quarto-de-despejo-carolina-maria-de-jesuspdf.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2019.

LEANDRO, M. L. C. R.; PACÍFICO, S. M. R. **A Legitimação e a Interdição da Política Literária em Carolina Maria de Jesus:** pode uma mulher negra ser autor? Disponível em: <<http://revistailuminart.ti.srt.ifsp.edu.br/index.php/iluminart>>. Acesso em: 05 abr. 2020.

LITERAFRO. **Carolina Maria de Jesus, c.2020.** Página Inicial. Disponível em:

<<http://www.letas.ufmg.br/literafro/autoras/58-carolina-maria-de-jesus>>. Acesso em: 28 mar. 2020.

MIRANDA, F. R. **Os caminhos literários de Carolina Maria de Jesus: Experiência marginal e construção estética.** Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-13112013-100432/publico/2013_FernandaRodriguesDeMiranda_VCorr.pdf>. Acesso em: 05 abr. 2020

MITSUUCHI, J. T. A. **Contextos, reflexões e análises: Carolina Maria de Jesus e o Quarto de despejo.** Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/vernaculo/article/view/50466/34847>>. Acesso em: 03 abr. 2020.

MÜLLER, T. M. P.; ROSA, S. **Impactos sociais da escrita de Carolina Maria de Jesus na escola.** Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/35299>>. Acesso em 25 mar. 2020.

PALMA, D. **As casas de Carolina: espaços femininos de resistência, escrita e memória.** Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332017000300508&script=sci_arttext>. Acesso em: 02 mar. 2020.

PAULO, L. D. R. **Ocultação, linguagem e políticas públicas: análise do “Quarto de despejo”, de Carolina Maria de Jesus.** Disponível em: <<http://rdl.org.br/seer/index.php/anacidil/article/view/369>>. Acesso em: 29 mar. 2020.

PUREZA, F. C. **Representações da fome: carestia e racialização na obra Pedacos da fome, de Carolina Maria de Jesus.** Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/133106>>. Acesso em 15 mar. 2020.

REVISTA BRAVO. **Biografia e livro de inéditos ampliam olhar sobre Carolina Maria de Jesus.** Disponível em <<https://medium.com/revista-bravo/biografia-e-livro-de-in%C3%A9ditos-ampliam-olhar-sobre-carolina-maria-de-jesus-327d55233baa>>. Acesso em: 02 abr. 2020.

SÁ, J. S. **Rotas em fuga – a saga de Carolina Maria de Jesus em uma perspectiva rizomática.** Disponível em: <<https://repositorio.ufsm.br/handle/1/13580>>. Acesso em: 20 mar. 2020.

TELEXA, L. I. S. **Carolina Maria de Jesus**: um estudo sobre sua obra no Google Acadêmico e no portal de periódicos da Capes. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/201639/Lucia_Carolina%20Maria%20de%20Jesus.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 30 mar. 2020.

VIDA POR ESCRITO. **Portal biobibliográfico de Carolina Maria de Jesus**. Disponível em <<https://www.vidaporescrito.com/>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

UMA LEITURA DO *BILDUNGSROMAN QUE FIM LEVARAM TODAS AS FLORES*, DE OTTO LEOPOLDO WINCK

Autora: Claudete da Rocha (UNIANDRADE)

Coautora: PhD Brunilda Reichmann (UNIANDRADE)

Resumo: O presente artigo propõe uma leitura das características do *Bildungsroman*, designação usualmente traduzida como "romance de formação", na obra *Que fim levaram todas as flores* (2019), de Otto Leopoldo Winck. Para tanto, será realizado um breve histórico do subgênero e suas vertentes, embasado nos estudos de Georg Lukács, Marcus Vinicius Mazzari e Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas. Os romances de formação geralmente narram o desenvolvimento físico, moral, psicológico, social e político, desde a infância ou a adolescência até a idade adulta do personagem. O autor Winck cria um protagonista que narra sua trajetória da adolescência até a juventude, primeiro numa cidade do interior do Paraná e depois na cidade de Curitiba, durante a segunda metade dos anos 1960 e durante os anos 1970, período marcado pela Ditadura Militar no Brasil. A "formação" do protagonista finda na juventude, pois na terceira parte do romance, a mais breve, Ruy e Adrian, depois de décadas, se encontram e relembram desiludidos seus sonhos, aventuras e envolvimento com ideias libertárias, abandonados com o passar do tempo e com o avanço da idade. O reencontro dos dois amigos, já idosos, torna-se doloroso e decepcionante.

Palavras-chaves: *Que fim levaram todas as flores*; *Bildungsroman*; romance de formação; O. L. Winck.

Introdução

De acordo com a professora e pesquisadora da UNESP, Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas (2000, p. 13), o termo *Bildungsroman* originou-se na Alemanha nos últimos 30 anos do século XVIII e se detém na transformação e amadurecimento do herói romanesco no transcorrer da narrativa. O livro *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, do escritor alemão Johann Wolfgang Von Goethe, é considerado o precursor do *Bildungsroman*. Publicado em duas partes (1795-1796), alcançou reconhecimento imediato, dando origem a esse novo subgênero literário, o romance de formação, a mais importante contribuição alemã à literatura mundial.

Goethe narra as aventuras do jovem Wilhelm Meister, filho de um casal da burguesia alemã, que deseja fazer carreira no teatro, enquanto o pai planeja que o filho assumira seu lugar no comércio. Meister decide se juntar a uma trupe de comediantes, ingressando assim no mundo do teatro. Em meio a uma sequência infundável de encontros e desencontros, Meister se vê às voltas com os mais diferentes extratos sociais, cumprindo uma trajetória que desenha um retrato da sociedade de seu tempo. Goethe constrói seu livro em torno da questão da formação do indivíduo em condições históricas concretas. Para ele, a realização do homem não dependia apenas da harmonia de sua vida interior, mas do modo como este se insere no contexto social.

Embora haja controvérsia sobre o subgênero, o romance *Que fim levaram todas as flores*, de

Otto Leopoldo Winck, pode ser considerado como um *Bildungsroman*, pois o narrador protagonista da obra, Ruy Dalla Costa, apresenta muitas semelhanças com o romance de formação. O escritor Winck, cria o protagonista Ruy, ainda na adolescência que, no desenvolvimento da obra, vai narrando sua vida desde a adolescência até a maturidade, mostrando seu desenvolvimento psicológico, moral, social e político. Com ares de comportamento heroico, ele se vê envolvido em situações de intensos conflitos internos e externos – principalmente políticos – em que vive.

Neste artigo abordaremos as características do *Bildungsroman*, inseridas no livro *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura* (2000) da pesquisadora Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas. E contará também, com o apoio do livro *A teoria do romance* (2000), do teórico húngaro Georg Lukács. O *Bildungsroman* é considerado por conceituação um gênero híbrido e problemático, portanto outros teóricos serão muito importantes no embasamento deste artigo, como os estudos de Marcus Vinicius Mazzari entre outros que se fizerem pertinente. Sobre o *Bildungsroman*, Maas escreve:

Devem ser consideradas como pertencentes ao gênero obras em cujo centro esteja a história de vida de um protagonista jovem, história essa que conduz, por meio de uma sucessão de enganos e decepções, a um equilíbrio com o mundo. Esse equilíbrio é, frequentemente, descrito de forma reservada e irônica; entretanto, ele é, como meta ou ao menos como postulado, parte necessariamente integrante de uma história da formação. (MASS, 2000, p. 62)

O objetivo deste artigo é, portanto, analisar principalmente o desenvolvimento do protagonista Ruy, sua trajetória da infância à idade adulta, suas transformações, realizações e fracassos, evidenciando a aproximação com o romance de formação.

***Bildungsroman* e suas vertentes**

O termo *Bildungsroman* teria sido empregado pela primeira vez em 1803, pelo professor de filologia clássica Karl Morgenstern, em uma conferência sobre as relações entre romances filosóficos.

[Tal forma de romance] poderá ser chamada de *Bildungsroman*, sobretudo devido a seu conteúdo, porque ela representa a formação do protagonista em seu início e trajetória em direção a um grau determinado de perfectibilidade; em segundo lugar, também porque ela promove a formação do leitor através dessa representação, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance. (MORGENSTERN citado em MAAS, 2000, p. 46)

De acordo com Maas (2000), o *Bildungsroman*, de origem alemã, originou-se de duas palavras, através de uma justaposição, *Bildungs* “formação” e *Roman* “romance”. Em português, “romance de formação” refere-se a um subgênero do romance, tendo como característica, na maioria das vezes, a narrativa da trajetória de um jovem, podendo iniciar em diferentes fases da vida, como na infância,

adolescência ou no início da fase adulta, com seus problemas pessoais e suas dificuldades frente a sociedade em que vive. O desfecho aguardado para o personagem é o seu amadurecimento espiritual, político, social, psicológico, físico ou moral; “aperfeiçoamento” que era esperado no cenário europeu do século XVIII, pois essa formação do personagem protagonista contribuiria também para a formação do leitor. O significado de formação pressupõe a noção de processo que se concretiza em uma sucessão de etapas para atingir um determinado fim.

Para Maas, a simples tradução do termo *Bildungsroman*, como romance de formação pode esconder o seu aspecto histórico, pois remete ao fato de que “a formação do jovem de família burguesa, seu desejo de aperfeiçoamento como indivíduo, mas também como classe, coincidem historicamente com a ‘cidadania’ do gênero do romance” (MAAS, 2000, p. 13).

Maas sustenta a hipótese de apropriação do gênero *Bildungsroman* pela literatura produzida no Brasil. Para a autora, a fortuna crítica do *Bildungsroman* no Brasil vem se constituindo em descompasso com a Alemanha e a Europa. Na Alemanha, a tradição do *Bildungsroman* se estabeleceu de maneira quase imediata à publicação do romance de Goethe. No Brasil, essa assimilação ocorreu no século XX, sendo que a vertente mais produtiva desse processo é a que se dá essencialmente através da teoria romanesca de Georg Lukács.

Para Lukács, em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* começou e, de certa forma, “finalizou” o período de existência do *Bildungsroman*.

O modelo tradicional do romance de formação/e ou desenvolvimento não teria mais lugar na época por ele designado como “momento pós-goethiano”. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* constituiriam, a seu ver, o momento de resolução da crise instalada entre o indivíduo solitário, protagonista do romance burguês, e o todo representado pelo mundo social, pela coletividade épica. (LUKÁCS citado em MAAS, 2005, p. 2)

No Brasil, principalmente no início da década de 1990, é possível observar um crescente interesse pelo *Bildungsroman*, adaptado ao contexto brasileiro. O termo *Bildungsroman* integra o *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés:

Bildungsroman – Alemão: *bildungs*, formação, *Roman*, romance. Francês: *roman de formation*. Português: romance de formação. Também se pode empregar, como sinônimo, o termo alemão *Erziehungsroman* (*Erziehung*, educação, *Roman*, romance). Modalidade de romance tipicamente alemã, gira em torno das experiências que sofrem as personagens durante os anos de formação ou educação, rumo à maturidade. (MOISÉS, 2013, p. 57)

Bildungsroman é um subgênero que leva em consideração o contexto sócio-político do momento no qual a obra está sendo escrita, por isso no decorrer dos tempos muitas mudanças acontecem, principalmente em relação à individualidade e à socialização do protagonista.

À medida que o desenvolvimento da sociedade burguesa foi tornando cada vez mais precária a possibilidade de uma integração harmônica entre indivíduo e meio social (por conseguinte a formação e o desenvolvimento de sua personalidade sob as condições históricas vigentes), os escritores foram também gradativamente, assumindo um posicionamento cada vez mais crítico em relação ao clássico goethiano. (MAZZARI, 1999, p. 68)

Manoela Hoffmann Oliveira (2013), em seu artigo “Crítica ao conceito *Bildungsroman*”, chama a atenção para a preocupação dos estudiosos do início do século XX, quanto à definição dos limites e diferenciações do *Bildungsroman* de seus “primos”, o romance de educação – *Erziehungsroman*, e o romance de desenvolvimento – *Entwicklungsroman*, e, de acordo com Mazzari, o *Künstlerroman*, que é o “romance do artista, da individualidade artística” (MAZZARI, 2010, p. 108). Para Mazzari, as narrativas do *Künstlerroman* possuem semelhanças com aquelas do *Erziehungsroman* em relação à direção formativa sistematizada. Ressaltamos, no entanto, que o conceito que melhor aproxima do romance *Que fim levaram todas as flores* é o *Bildungsroman*.

Que fim levaram todas as flores: um Bildungsroman?

Que fim levaram todas as flores, uma narrativa de 296 páginas, dividida em três partes, apresenta, em ordem temporal, a evolução e o amadurecimento do personagem protagonista Ruy. Sendo a primeira parte, *Território abandonado*, a narrativa do final da adolescência de Ruy no interior do Paraná. A segunda parte, *Quem sabe faz a hora*, cobre a época da faculdade, da militância política, as experiências e desilusões amorosas em Curitiba e a separação dos amigos em 1969. A terceira parte, intitulada *Lua da memória*, o reencontro dos dois amigos – Ruy e Adrian – agora idosos relembrando os sonhos do passado e as desilusões.

No início da narrativa, na primeira parte do livro, o escritor Winck escreve “Sonho que se sonha dormindo é só um sonho. Sonho que se sonha acordado é devaneio” (WINCK, 2019, p. 21), com essa abertura o leitor consegue imaginar que o livro irá relatar uma história de sonhos e utopias, e, no final da narrativa, o autor Winck retoma essa abertura para dar final a narrativa: Ruy fazendo um balanço da vida que sonhara acordado e a desilusão que segue ao sonho não realizado.

Que fim levaram todas as flores é um romance que narra a trajetória de três amigos – Ruy, personagem protagonista – Adrian e Elisa. A história se inicia no interior do Paraná. Ruy conhece Adrian na escola. Este acaba de chegar à cidade vindo de Rolândia. Os dois se tornam grandes amigos. Percebemos que Adrian é um menino mais à frente do tempo da cidade de interior, com pensamento mais profundo e complexo do que Ruy. É mais voltado à leitura e seus autores são pensadores notáveis. Adrian aconselha Ruy a ler Sartre, “filósofo que defende a liberdade”. O relacionamento de Adrian com

Ruy e Eliza é pautado por ideias instigantes, baseadas em pensadores respeitados. Ruy vem de família simples, conservadora; o pai é comerciante, não tem formação e ambos, o pai e a mãe, são mal-humorados. Não tinham empregada. O pai de Adrian era bancário; o adolescente pertencia a uma família com mais recursos, tinham empregada doméstica e o pensamento mais “evoluído”. Elisa era a mais politizada. Entre os anos de 1965 a 1967, os três amigos vivem em uma cidade interiorana, trocam experiências, conversam sobre vários assuntos, política, ditadura, e, aos poucos, vão se formando como militantes políticos contra a Ditadura Militar. Essa convivência com os amigos vai aos poucos despertando em Ruy comprometimento com ideias e condutas que até então ele não demonstrara.

Notamos que a religião não é fator crucial na formação da personalidade dos amigos. Ruy vinha de religião católica “Ainda que eu não tivesse saco para as longas missas de domingo e achasse absurda, além de sádica, a existência do inferno, não abandonara de toda a ideia de Deus” (WINCK, 2019, p. 44). Seu amigo “Adrian, por sua vez, se dizia agnóstico. E explicou a palavra: – Agnóstico é aquele que não pode afirmar nem negar a existência de Deus” (WINCK, 2019, p. 45). Sua amiga Elisa “de família católica (até pouco tempo rezava o terço em família e quando pequena desejara ser freira), era ainda mais franca: simplesmente não cria. Era atea” (WINCK, 2019, p. 45).

Como cita Maas (2005), os ritos de iniciação/passagens são etapas frequentes no *Bildungsroman*, ainda que não seja retratado como sendo, pelo próprio protagonista, ou podendo passar despercebido pelo próprio leitor. Em *Que fim levaram todas as flores* estas etapas estão presentes de modo visível, marcando uma fase de transformação do personagem Ruy e seu amigo Adrian e preparando-os para a juventude.

Algumas coisas são únicas na vida. O primeiro beijo, o primeiro amor, o primeiro porre. Inspirados pelo livro que descobríamos naquele verão – *O encontro marcado*, de Fernando Sabino, nosso *On the road*, embora muito mais comportado – resolvêramos tirar o atraso. Beber muito e perder a virgindade, não necessariamente nesta ordem. (WINCK, 2019, p. 46-47).

O que fica claro na narração de Ruy, é que ele não passa por essas etapas sozinho, ele está sempre com seu amigo Adrian, é nítido que ele acompanha o amigo. Adrian é o incentivador de Ruy, espécie de mentor, modelo a ser seguido. Como ele descreve, Adrian tinha mais conhecimento sobre diversos assuntos, como, por exemplo, beijos e sexo. Quando comparamos o personagem Ruy com Meister, vemos que as aventuras do jovem do livro *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* não tinha um companheiro, assim como Ruy no romance; mas, por outro lado, no final da narrativa, ele age de acordo com as influências da Sociedade da Torre.

De acordo com a crítica literária, o escritor Goethe não termina o romance com o livro *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Ele é dividido em oito livros. Maas, ao considerar o terceiro livro

de Goethe, *Os anos de peregrinação*, também como um *Bildungsroman* clássico, levanta uma questão, o *Bildungsroman*:

Não poderá mais ser entendido como expressão máxima do conceito humanístico-filosófico da formação universal, como o encontramos em Stahl e como toda a crítica tradicional o entende. Em *Os anos de peregrinação*, o papel do protagonista é diluído e relativizado, como indício da impossibilidade da formação pessoal, individual, em proveito de uma socialização e especialização profissional. (MAAS, 2000, p. 55)

Entendemos que, Goethe na sequência de seu romance já compreende que o protagonista não tinha como manter essa formação individualizada. O mesmo se dá com o protagonista de *Que fim levaram todas as flores*. Seria incompatível, em 2019, escrever uma obra com características de *Bildungsroman*, tentando manter uma formação do personagem de forma individualizada. Hoje, como nunca, os adolescentes aprendem muito com seus pares, seja na escola, nas redes sociais, etc. A formação da personalidade se dá em muitos e diversos lugares. Vale ressaltar que Lukács também não relaciona o *Bildungsroman* com *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* como um romance totalmente de formação individual; mas, sim, induzido conscientemente pela necessidade de transformação social.

Como já mencionado, *Que fim levaram todas as flores* possui muitas semelhanças com o gênero *Bildungsroman*, pois a narrativa apresenta, de forma clara, a vontade de um personagem protagonista, ainda adolescente, de mudar a realidade em que está inserido. E a primeira ideia foi organizar um concurso literário. Com a contribuição da comunidade escolar, a ideia é colocada em prática e rendem muitos aplausos. A segunda ideia é organizar o grêmio estudantil, mas não é uma coisa fácil. Na véspera da votação, as eleições são suspensas. Está instaurada no país a Ditadura Militar. Os meninos correm até a sala do diretor para questionar sobre a situação do cancelamento da votação. Conversam mais de uma hora, mas não chegam a lugar algum. O diretor com medo do momento que o país atravessava disse que “Não se deve provocar o regime” (WINCK, 2019, p. 61).

Mesmo assim, com a vontade de demonstrar conscientização, fazem uma pichação nos muros da cidade. A cidade acorda em polvorosa. Os pichadores descobertos pela polícia, acabam na delegacia e são suspensos da escola por três dias.

Aquela noite terminou para mim pior ainda. Meu pai guardava em cima do armário do quarto de casal uma vara de marmelo para ocasiões especiais. Aquela era uma ocasião especial. E eu, apesar de minha idade, terminei com vergões nas costas, nas nádegas e nas coxas. Dormi remoendo um ódio surdo contra a burguesia, a polícia e a instituição familiar. (WINCK, 2019, p. 67)

Sem questionar o papel da escola, pois faltou no diretor um posicionamento que levasse os alunos a uma autorreflexão, uma compreensão do momento, pois é isso que, como leitoras, esperamos da escola, Ruy apanha do pai. Sentindo dor, remoendo ódio, precisando dominar suas emoções em um ambiente

repressor, mesmo assim, podemos pontuar que são momentos como esse que se transformam em momentos de aprendizado para Ruy e o levam a descobrir um pouco mais sobre si.

Ainda hoje pouco mudou nas escolas brasileiras. Muitos gestores têm medo de provocar o regime. Encaixa aqui as palavras de Mazzari quando argumenta que “a escola se encontra degradada à condição de reprodutora da ideologia dominante, impossibilitada de propiciar o conhecimento autêntico e, sobretudo, de apoiar o educando no difícil caminho da autorreflexão crítica e da autonomia” (MAZZARI, 2010, p. 190).

Nesta altura do romance o personagem Ruy estava concluindo o colegial e saindo da adolescência. É hora de prestar o vestibular, mas o pai não aceitava que o filho fizesse um curso na área de humanas. No passado, quando Ruy insinuara algo parecido, fazer o curso de Filosofia, por exemplo, o pai disse que era preferível não se formar e continuar a trabalhar na mercearia do que realizar um curso inútil.

O verão foi quente, seco e chato. Adrian e Elisa tinham passado no vestibular de Ciências Sociais da Universidade do Paraná. Não houve jeito de fazer meu pai aceitar que eu tentasse um curso ou algum outro na área de humanidades: letras, filosofia, história...O mais próximo foi Direito. Pois bem, atingi a média, mas fiquei nas vagas excedentes – em outras palavras, rodei. (WINCK, 2019, p. 77)

Essa divergência de pensamentos entre pai e filho, a não aceitação da escolha do curso e da profissão do filho de maneira espontânea é mais uma das características do romance de formação. Meister também passou por essa situação quando queria fazer carreira no teatro e seu pai queria que ele seguisse carreira no comércio. Não era uma imposição do pai que Ruy seguisse carreira no comércio, mas, se as escolhas do filho não agradassem o pai, ele preferia que assim fosse. Por isso, Ruy escolhe Direito, tentando satisfazer um pouco as duas partes.

Esse conflito de pensamentos no seio familiar, principalmente entre pai e filho, leva o protagonista, considerado no *Bildungsroman*, o “herói”, a sair da casa da família e ir atrás dos seus ideais, já que para ele os valores da família, a maneira de pensar do pai é incompatível com seus pensamentos. Para que a formação do “herói” aconteça, ele precisa passar por um processo contínuo de transformações, conhecimento de si e do mundo, e para isso precisa de liberdade e ir em busca dessa realidade. “O verdadeiro objetivo do homem é a formação mais elevada e mais adequada de suas faculdades em um todo. A liberdade é condição imprescindível para essa formação” (HUMBOLDT citado em MAAS, 2000, p. 38).

Com Ruy não é diferente, em 1968, com dezessete anos, deixa a família e vai morar em Curitiba. Para se manter na capital, mente para os pais que se matriculou no cursinho e usa o dinheiro para pagar a pensão até que, as coisas melhoram e finalmente faz o cursinho.

Ruy estuda, trabalha, encontra sempre com os amigos, Adrian e Elisa, que também moram e

estudam em Curitiba, e o espírito de subversão, luta, revolução, caracteriza o trio. Distante da casa paterna, Ruy se envolve com frequência em conflitos com a polícia. Um desses conflitos foi a luta dos estudantes para derrubar a implantação da cobrança no curso de Engenharia.

Em meia hora o quartirão está cercado, tendo à frente a Companhia de operações Especiais, com máscaras e bombas de lacrimogêneo. Atrás a infantaria da polícia, brandindo os cassetetes. Por fim a cavalaria com seus sabres. Mas não ousam atacar. Nas barricadas, a alguns metros dos tiros, tentávamos sensibilizá-los: - Estamos defendendo o direito de um dia os filhos de vocês estudarem aqui! – sem o ensino gratuito, esse sonho vai ficar ainda mais distante! (WINCK, 2019, p. 123)

É nesse período também que, incentivado pelos amigos, principalmente por Adrian, Ruy tem contato pela primeira vez com a maconha.

Olha, você traga e segura nos pulmões – disse Adrian. – Assim... sacou? – Saquei. Deixa eu tentar. Peguei a bagana, levei aos lábios, não obstante certo nojo em relação àquela ponta de seda babujada, e aspirei. Retive a fumaça, mas não teve jeito: tossi, expirando. (WINCK, 2019, p. 137)

Na cidade de Curitiba, Ruy tinha uma vida agitada, de compromissos políticos, étlicos, falta de dinheiro. A vida do “herói” tinha altos e baixos, deixa de fazer o cursinho; o pai dá um ultimato para o filho voltar para casa. Novamente o amigo o ajuda arrumando uma pensão. Precisa se submeter ao perfil de um patrão turco para conseguir emprego e se manter na capital. De dia trabalha, à noite fica na rua, picha muros, leva sustos, sua frio ou discute política, literatura, cinema... Com o passar dos dias, começa a chegar atrasado ao trabalho, a faltar, ser muito lento para realizar as tarefas, até ser demitido.

Quando Ruy começa a fazer o cursinho, ele conhece Vera. Não era sua namorada, como ele dizia, não houve um pedido oficial de namoro, mas era como se fosse, uma menina evoluída para os padrões da época, tomava pílula concepcional – outra revolução daqueles tempos. “Sorte minha que Vera, um ano mais velha, filha de pais avançados, ainda que prósperos burgueses, era uma guria com menos grilos na cuca que eu”. (WINCK, 2019, p. 160)

A relação amorosa com Vera do jeito que começa, termina, por um lado por causa da diferença social e, por outro, porque Ruy se autodenomina um zero à esquerda com relação às mulheres. Sentia-se inseguro. Culpava essa insegurança à educação rigorosa, repressora, castradora que recebera do pai, que tinha descendência italiana. E as lembranças da mãe eram sempre de uma mulher com cara amarrada, cabisbaixa, faxinando de manhã à noite. Mas, por outro lado, Ruy considera que, apesar de tudo, ele não pode se queixar da sorte: recebe cartas de Clarinha e a mãe, escondida do pai, lhe enviava dinheiro quando estava desempregado. Ruy continua a se envolver com mulheres, às vezes comprometidas, como era Joana, mulher de Saul. “Firmeza mesmo era Joana. Embora sem emprego, a falta de grana não me afligia tanto: dormindo e – muitas vezes comendo de graça na casa dela, eu precisava de dinheiro mais para os supérfluos.” (WINCK, 2019, p. 194).

No decorrer do tempo, Ruy arruma um novo emprego no jornal e tudo fica mais fácil, como ele relata, “Estava trabalhando, vivendo bem, trepando (melhorzinho) com Joana... Na verdade, não tinha motivo nenhum de queixa.” (WINCK, 2019, p. 217).

Ruy aproveita as viagens de Saul para ter relações sexuais com Joana; mas, um dia, depois da relação, ela comenta que está grávida. Ruy vive um pesadelo por várias semanas, primeiro o choque, depois a procura do médico para realizar o aborto, o medo da condenação eterna e por último o desfecho daquela história. Mas o desfecho foi diferente, perto do Natal, o marido de Joana pega os dois nus na cama. “Tomamos vinho, fumamos maconha, discutimos feio por picuinhas. De repente, ouvimos um barulho de passos na sala: a porta do quarto – que não estava trancada se abriu. Estremecemos. Era Saul” (WINCK, 2019, p. 226). Depois, Ruy viaja no Natal para a casa da família, encontra Clara, mas a conversa é fria, no decorrer do ano novo descobre que ela estava namorando e em seguida se casa.

Nos romances de formação tradicional, o casamento na maioria das situações, é a solução encontrada para o desfecho do personagem principal. Foi assim com o personagem Meister, em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, depois que ele é incluído na Sociedade da Torre, o casamento com a nobre Natalie ajudou Meister concretizar o seu pertencimento a nobreza. Com Ruy não precisa de muito esforço para entender, que ele não utiliza de seus envolvimento amorosos para obter posição social, mesmo que, se fosse esse seu objetivo, ele poderia talvez ter alcançado com o relacionamento que teve com a Vera.

De acordo com Lukács (2009), Meister e o próprio Goethe via no casamento a ideia de um trampolim favorável para a formação da personalidade dita adequada para a sociedade. Mas por outro lado, o personagem e o autor tinham consciência que apenas conseguir um bom casamento não bastava para mudar a realidade. Podemos afirmar que, em *Que fim levaram todas as flores*, o personagem Ruy por entender que casamento não era o suficiente para mudar a realidade que ele estava inserido, usava de seus relacionamentos amorosos apenas em troca de satisfação sexual. Visto que desde o início da narrativa o sonho do jovem e de seus amigos não é a busca de um objetivo individual, mas sim a transformação de uma sociedade.

Na terceira parte da narrativa, percebemos que os amigos no ano de 1969 se dispersaram, a partir daí seguiram por caminhos diferentes. Passam-se quase cinquenta anos até que Ruy e Adrian se reencontram. Em 2017, agora ambos com idade avançada marcam um reencontro em um bar tradicional de Curitiba – Bar Stuart. Esse reencontro é marcado por lembranças do passado e consciência dos sonhos utópicos de ambos, encontro que Ruy chega se arrepender de ter aceitado.

Nesse reencontro o leitor percebe que Ruy tinha desistido da militância, “pois é, eu fui até a borda, vi o precipício e recuei” (WINCK, 2019, p. 238). E que Ruy se aposentou como jornalista, casou-

se duas vezes e do último casamento teve uma filha, e dessa filha uma neta com Síndrome de Down, que mora na Catalunha, e ele ainda não conhece. Nesse reencontro, o leitor é informado que o amigo Adrian seguiu ainda uns anos como revolucionário, foi preso, passando por vários presídios, casou, é pai de quatro filhos, para ele “todos caretas” e sete netos.

É no presente que os amigos relembram o passado. Um passado no qual o protagonista foi vencido pelas circunstâncias e passa por um processo de amadurecimento intelectual e emocional. Por meio da memória – nas duas primeiras partes do livro – evoca suas lembranças desde a infância, relatando sua trajetória até a maturidade.

O que fica claro nesse reencontro é a conclusão que Ruy tem: de que o sonho que sonhara acordado foi apenas alucinação coletiva, “no fim todos nós fomos cuidar de nossas vidinhas. Como nossos pais. E adiamos para outro século, mais uma vez, a felicidade coletiva” (WINCK, 2019, p. 264). Aqui percebemos que o sonho não resiste à realidade, dependendo de vários outros fatores para se concretizar e acima de tudo de persistência que, é visível, Ruy não tem. As barreiras impostas pela vida dificultam e destroem os sonhos da juventude.

Considerações finais

Apesar de alguns teóricos afirmarem que depois de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* não houve mais obras escritas nos parâmetros do *Bildungsroman*, podemos afirmar que características deste subgênero literário ainda permeiam obras de muitos escritores, como por exemplo *Que fim levaram todas as flores*. Com o passar dos séculos o conceito foi sendo adaptado à realidade que cerca as personagens, mais as características principais permanecem.

O que pode chamar a atenção do leitor no livro analisado, é que ele segue uma narrativa numa dimensão temporal viva. Ele é um personagem representativo dos jovens em um período histórico – a Ditadura Militar no Brasil na segunda metade do século XX. Aqui dois aspectos merecem destaque: a passagem do tempo de forma linear – 1965-1970 / 2017 e o conteúdo do romance – iniciando com a adolescência de Ruy (por volta dos 15 anos), alcançando o auge na juventude e um balanço no reencontro dos amigos na velhice (com cerca de 70 anos de idade).

É notável que a religião não é um fator primordial ao se tratar da formação de Ruy, embora ele carregue consigo o que ele herdou da religiosidade dos pais na infância: não deixou de acreditar totalmente na existência de Deus e vive um pesadelo com a gravidez de Joana e se sente um infanticida quando ambos veem o aborto como a única saída possível.

Outra característica de um *Bildungsroman* tradicional no romance é o desfecho dos

relacionamentos amorosos do personagem Ruy, ou seja, não houve um desfecho como o que aconteceu em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, o casamento para consolidar uma formação do jovem frente a sociedade. São outros tempos e outro país. Ruy no final da vida, quando reencontra o amigo Adrian, está solitário, insatisfeito com a vida e com as experiências amorosas, pois todas se perderam pelo caminho. Embora, casamento nunca foi a solução dos desejos pessoais, mais como mencionado ele serve como trampolim.

Quando o assunto é a família, podemos afirmar que o livro *Que fim levaram todas as flores* tem um personagem protagonista muito parecido com Meister de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Percebemos que até a profissão dos pais são as mesmas, eram comerciantes, e é também o que desejam para os filhos. Nenhum dos dois personagens fazem carreira no comércio.

Outro ponto crucial, que não pode ser negligenciado pelo leitor de *Que fim levaram todas as flores*, é o contexto histórico-social. O romance de Winck é contemporâneo, por mais que a maior parte da narrativa transcorra no século XX. O autor soube como poucos, usar da sua escrita para provocar um desconforto positivo no leitor, perpassando por vários campos da economia, sociologia, história, filosofia e principalmente da literatura e música e exigindo do leitor um conhecimento de mundo para compreender totalmente a obra, que não deixa também de ser um aprendizado, amadurecimento para o leitor, umas das características do romance de formação.

Na interação que o leitor estabelece com o romance *Que fim levaram todas as flores*, a fim de compreendê-lo, o leitor é impactado pelo encontro com a obra, ampliando sua percepção e seus conceitos e aprimorando a apreensão da realidade.

Referências

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. Posfácio. In: GOETHE, J. W. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.

GOETHE, J. W. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.

MAAS, W. P. M. D. **O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: Editora da UNESP, 2000.

ROCHA, Claudete. Uma leitura do *bildungsroman* *Que fim levaram todas as flores*, de Otto Leopoldo Winck, pág 124-135. Curitiba, 2020

_____. **O romance de Formação (*Bildungsroman*) no Brasil.** Modos de Apropriação. Caminhos do Romance, 2005. Disponível em: <http://www.caminhosdoromances.iel.unicamp.br>. Acesso em: 02 jul. 2020.

MAZZARI, M. V. **Romance de formação em perspectiva histórica:** o tambor de lata de Gunter Grass. Cotia: Ateliê Edição, 1999.

_____. **Labirintos da aprendizagem:** pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada. São Paulo: Editora 34, 2010.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários.** 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

OLIVEIRA, M. H. **Crítica ao conceito Bildungsroman.** São Paulo: Unicamp, 2013. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpe.br>. Acesso em: 04 jul. 2020.

WINK, O. L. **Que fim levaram todas as flores.** Curitiba: Kotter, 2019.

A PÓS-MODERNIDADE DE *ELES ERAM MUITOS CAVALOS*

Autor(a): Claudia Regina Camargo (UNIANDRADE)

Orientador(a): Prof. Dr. Marcelo Alcaraz (UNIANDRADE)

Resumo: Analisaremos, a partir da obra *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato, os aspectos que contextualizam esse texto literário dentro da perspectiva crítica da pós-modernidade. A obra de Ruffato, considerada um mosaico literário e também um dos livros mais importantes da contemporaneidade, recebeu o Troféu APCA e o Prêmio Machado de Assis da Fundação Biblioteca Nacional. Relata um dia na grande cidade de São Paulo, com diversas histórias de indivíduos ignotos, de diversas classes sociais, fragmentos de vida num ambiente muito urbano. Nos textos encontramos um cabeçalho que nos situa no tempo e espaço, anúncios de jornal, horóscopo, numerologia, simpatias, cardápio, lista de títulos de livros, descrição da decoração de um cômodo de uma casa simples, orações, e variadas narrativas de pessoas diversas, que não se conhecem, como é normal no ambiente urbano. Veremos que muitos traços nos levam a considerá-la na perspectiva pós-moderna, como a desesperança, o medo, a ultracotidianidade, a fé e a degradação do ser-humano, além da forma não linear e fragmentada da narrativa. Para esta análise, destacamos como referencial teóricos autores como Zygmunt Bauman, Walter Benjamin, Byung-Chul Han, Jean-François Lyotard, Georg Simmel, entre outros.

Palavras-chave: Pós-modernidade; narrativa fragmentada; ambiente caótico; arte pós-moderna.

Introdução

A análise do texto de Ruffato tem como objetivo expor algumas características que o vinculam ao conceito do pós-modernismo e, para tanto, vamos apontar brevemente algumas características sobre o panorama do ambiente e da arte pós-moderna.

A pós-modernidade acontece num período difícil de definir, mas podemos contextualizá-la, sobretudo, depois da segunda Guerra Mundial. Está vinculada à ideia do líquido (BAUMAN, 2007), do volúvel, do que não permanece, da perda de fronteiras, de um mundo cada vez menor, do grande avanço tecnológico, da imaterialidade da arte, da mudança de valores, no qual o fugaz e a individualidade ganham lugar de destaque. Percebe-se uma falta de perspectiva histórica, de vinculação com a tradição e com o passado. Se configura muito mais como uma ruptura, uma revisitação do que já se tinha na modernidade. Segundo Bauman:

A pós-modernidade não significa necessariamente o fim, o descrédito ou a rejeição da modernidade. Não é mais (nem menos) que a mente humana a examinar-se longa, atenta e sobriamente, a examinar sua condição e suas obras passadas, sem gostar muito do que vê e percebendo a necessidade de mudança. (BAUMAN, 1999, p. 288).

O sujeito não legitima mais os grandes discursos. Então, a modernidade se dilui, e é posta a condição pós-moderna. Lyotard (2013, p. 28) define o pós-modernismo como o rompimento com qualquer estrutura, o fim das narrativas-mestras, dos metadiscursos ou metanarrativas, ou seja, da

decadência dos ideais políticos e sistemas filosóficos.

O pós-moderno tem relação com o pós-industrial, com a afirmação do capitalismo e o surgimento do imperialismo. Predomina uma quantidade de informação imensa, e quanto mais informação, maior a probabilidade de erro, de desinformação. A tecnologia se expande de tal forma que o mundo entra numa era de informatização tal que o ser humano se perde em meio à individualização digital.

O pós-modernismo pode ser entendido como formas de percepção do mundo e do ser, resultante de um comportamento social na contemporaneidade. Entre esses comportamentos podemos destacar o cinismo, o narcisismo, o apelo ao sexo como forma primitiva de consumo, a cultura do desempenho e a presentificação, já que não se vislumbra o futuro e não há interesse pelo passado. Santos (2004, p. 10) coloca, ainda, outras características como o transpolítico, a liberação sexual, o feminismo, a educação permissiva, a cotidianidade, a descrença nos valores tradicionais, a entrega ao presente, ao prazer, ao consumo e ao individualismo.

A instituição do novo que se firmou com a modernidade, adquire ares absurdos na pós-modernidade, onde tudo é descartável, numa obsolescência crescente em todos os sentidos, inclusive dos valores. Outra característica da sociedade pós-moderna é a mudança radical do foco socioeconômico, passando da produção ao consumo, elevando o capitalismo ao grau máximo, gerando uma sociedade ultra-individualista, potencialmente narcisista e socialmente alienada.

Walter Benjamin, filósofo alemão da Escola de Frankfurt, traduz a modernidade com ares de pós-modernidade, já que seus conceitos e reflexões ecoam ainda em nossos dias. Dessa forma, percebemos que o modo de vida pós-moderno traz consigo o espaço privado, o isolamento e a solidão, abordados por Benjamin, e que fazem parte da nossa contemporaneidade. Abandonamos a oralidade pelos *posts e tuítes*, as micro (ou nano) narrativas. Segundo Benjamin (1986, p. 201): “Perdeu-se o gosto pela conversação, a possibilidade de uma relação livre e normal entre os homens. O silêncio é uma doença mortal.”

A informação e seu excesso, proporcionado pela perda de fronteiras físicas, corrobora com a ideia de Benjamin (1986, p. 203) que assevera: “Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo e, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes”. Benjamin se referia a Indústria Cultural e a cultura de massa, hoje substituídas pela era digital. As informações nos chegam prontas, explicadas, sem espaço para interpretações, diferente das antigas narrativas onde havia liberdade e espaço para que o leitor interpretasse. Cada vez mais presenciamos textos com tantas informações que a recepção se tornou preguiçosa: ninguém mais quer interpretar nada na era da informação, na pós-modernidade. A morte da experiência surge como um tipo de miséria, em contraste com a riqueza trazida pela técnica, que nos faz

ingressar numa espécie de barbárie, “uma difícil prova de honradez”, como desabafa Benjamin (1986, p. 115).

Byung-Chul Han é um filósofo coreano que se inspira nas reflexões de Benjamin para falar da pós-modernidade, apontando a degradação do indivíduo por meio da positividade da sociedade, que se dá ao aplainar relações e padronizar sentimentos. Han discorre sobre a sociedade do desempenho, que neste sentido tece relação com a sociedade do consumo que Bauman (2013, p. 71) descreve. O autor coreano analisa a pós-modernidade de forma crítica, sobretudo nos campos do neoliberalismo, exploração do homem, perda da liberdade e as implicações negativas do uso das redes digitais e da positividade excessiva da pós-modernidade.

Em sua obra *Sociedade da transparência*, Han (2014) aborda a transparência como força cultural originada no neoliberalismo, e esta como uma estratégia para o mercado capitalista, com suas implicações sociais, estéticas e políticas. Já no âmbito social, o conceito de transparente se dá no sentido de que a sociedade, por meio da positividade exagerada, abandona a negatividade natural humana em detrimento do capital, e da dinâmica de resultados. Para o autor, as coisas (e a sociedade) se tornam transparentes quando se tornam rasas e planas, se encaixando sem qualquer resistência ao curso raso do capital, da comunicação e da informação. O filósofo ainda propõe outras características da pós-modernidade, como a sociedade que despreza o respeito, que enaltece o espetáculo e o escândalo.

Han (2015) apresenta o desempenho como causador dos sofrimentos psíquicos (síndrome de Burnout, transtorno de déficit de atenção, hiperatividade e depressão) que são apreendidos por este autor em sua relação direta com o modo como o capitalismo contemporâneo opera. Han preconiza que nossa memória anda “cheia de lixo e vazia de história” (2014, p. 76), possivelmente devido a nossa relação viciosa e sem controle dentro das redes sociais existentes, onde procuramos a confirmação de nós mesmos em relações virtuais apenas com aqueles que pensam da mesma forma, uma repetição do que somos (HAN, 2017, p. 39).

Na arte, o pós-modernismo se manifesta a partir da mistura de várias tendências, de forma fragmentada, poluída, confusa, entre erudito e popular, real e ficcional, passado e presente. Num cotidiano fragmentado, as incertezas e o caos ocupam também a arte e, portanto, a literatura. Desta forma, percebemos a dificuldade em conceituar este evento tão contraditório em si mesmo. Para Linda Hutcheon:

O pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia – seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na lingüística ou na historiografia. (HUTCHEON, 1991, p. 19)

Contudo, é Hutcheon (1991, p. 20) que assinala ainda outras importantes características do pós-modernismo, como uma "presença do passado", que na literatura se dá nas metaficções, em que fatos históricos se misturam com a ficção, sendo também uma "tendência cultural dominante", caracterizada pelos resultados da dissolução da hegemonia burguesa por ação do capitalismo e desenvolvimento da cultura de massa, a qual desafia mas não nega. O pós-modernismo é "uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade, a ressurreição de um vocabulário de formas arquitetônicas criticamente compartilhado" (HUTCHEON, 1991, p. 20).

Benjamin enunciava em 1936 que se estava assistindo ao nascimento das *short story*, ao falar do declínio do artesanato e nascimento das narrativas breves. O autor se referia ao trabalho em camadas, que exigia lentidão e donde nasciam as narrativas perfeitas, coroando o dia, após narrações sucessivas (1986, p. 206). É dentro dessa perspectiva que avançamos, agora, para a análise da obra de Luiz Ruffato, *Eles eram muitos cavalos*, romance que joga com a realidade social, tipicamente comum nos romances da literatura contemporânea brasileira, construído de fragmentos sem uma ligação aparente, a não ser pelo protagonista principal, que justamente é o espaço urbano de São Paulo.

Eles eram muitos cavalos

Esta obra, num primeiro momento, causa certa estranheza sobre que tipo de narrativa traz. Romance? Mini-contos? Isto porque os capítulos são, às vezes, apenas algumas linhas, sendo que cada capítulo (ou fragmento) não tem qualquer ligação aparente com o próximo.

A metanarrativa encontrada na epígrafe do livro traz o trecho de um poema da escritora Cecília Meireles, do livro *Romanceiros da inconfidência*: (1972, p. 228). "Eles eram muitos cavalos, / mas ninguém sabe os seus nomes, / sua pelagem, sua origem...". Ora, se cavalos não têm nomes, poderíamos interpretar como uma referência aos fatos ou personagens que são esquecidos com o tempo. Também pode ser vista como uma metáfora sobre a animalidade do homem, que apenas sobrevive, abandonando sua humanidade e civilidade. Assim são os personagens desse romance: Pessoas desconhecidas, anônimas, multifacetadas, de diferentes origens, raças e classes sociais. Diferentes vozes que ecoam mudas na selva de pedra. Ninguém ouve suas lamúrias, ninguém vê suas mazelas.

Há a seguir mais uma epígrafe, antes de entrarmos nos capítulos/fragmentos, que traz um salmo: "Até quando julgareis injustamente, sustentando a causa dos ímpios?" (Salmo 82, ARA). Esse salmo fala sobre a corrupção dentro dos julgamentos, além da questão da religiosidade que é um tema bastante explorado na pós-modernidade, período no qual alguns assuntos começam a se destacar, como o esoterismo, as religiões orientais, o espiritismo, a psicanálise, a autoajuda e demais temas que se

relacionam com uma busca pela subjetividade. Não se trata, contudo, da religião enquanto instituição, porque isso também será questionado pela pós-modernidade, mas sim sobre a necessidade que o ser humano tem de sustentação para enfrentar seus sofrimentos, que parecem cada vez mais profundos, mesmo por coisas aparentemente banais. Bauman discorre sobre esse fenômeno:

A pós-modernidade é a era dos especialistas em “identificar problemas”, dos restauradores da personalidade, dos guias de casamento, dos autores dos livros de “auto-afirmação”(sic): é a era do “surto de aconselhamento”. Os homens e mulheres pós-modernos, quer por preferência, quer por necessidade, são selecionadores. (BAUMAN, 2013, p. 221, destaques no original)

Eles eram muitos cavalos apresenta diversas histórias de indivíduos ignotos, numa narrativa fragmentada, até que o leitor perceba que se trata de um dia na grande cidade de São Paulo, conforme enunciado no primeiro fragmento do livro – 1. Cabeçalho – que nos situa no tempo e espaço: “São Paulo, 9 de maio de 2000. Terça-feira.” Há uma variedade de estilos narrativos nos fragmentos, sendo que encontramos anúncios de jornal, horóscopo, numerologia, simpatias, cardápio, lista de títulos de livros, a descrição da decoração de um cômodo de uma casa simples (a copa), orações, etc., além de variadas narrativas de pessoas diversas, que não se conhecem, como é normal nas grandes cidades, sendo este, também, um traço da pós-modernidade, da individualização e da falta de relação social e afetiva verdadeira.

Se na modernidade tínhamos o sujeito que caminhava e gostava das multidões, o *flâneur* (BAUDELAIRE, 2002, p. 857), o sujeito pós-moderno se isola nessas multidões. Neste romance de Ruffato, finais em aberto e algumas narrativas em fluxo de consciência, nos mostram a confusão de ideias e os atropelos da contemporaneidade.

O livro é dividido em 69 fragmentos (capítulos, narrativas. A obra consultada não possui paginação, por tratar-se de um objeto digital – arquivo kindle, optando-se em utilizar o número e título dos capítulos para situar o leitor) e em cada um deles temos retratos da vida cotidiana e, principalmente, de seus desgostos: condição humana precária, marginalidade, vandalismo, morte, desigualdade social, preconceito, traição, violência doméstica, doença, prostituição, corrupção, desemprego, religião, crença, fé, entre outros. É uma obra que evidentemente retrata o pós-moderno, tanto no estilo não linear e fragmentado, quanto nas temáticas realistas e caóticas das narrativas que apresenta. Vejamos, a seguir, alguns trechos para ilustrar esses traços.

A questão da morte é relatada em várias ocasiões (chacina, suicídio, latrocínio etc.) de forma banal. Uma das passagens mais perturbadoras, neste sentido, é a narrativa que acontece no fragmento 23 – Chegasse o cliente:

com um balde amarelo de plástico cheio de água azulada de sabão em pó e uma vassoura de pelo sintético amarelo os dois faxineiros rapidamente lavaram o cimento esburacado o vermelho escoou para a sarjeta um riozinho espumoso correu para a boca-de-lobo no momento em que os primeiros clientes um casal estaciona em frente ao restaurante e a chave do carro entrega ao valete sorriso boa tarde doutor boa tarde quê que aconteceu ali? um probleminha doutor mas já resolvido. (RUFFATO, 2001, s. p.)

Essa falta de empatia é um traço de como a tragédia é encarada. Para sobreviver nesse mundo de desgraças e violências, não é possível sentirmos as dores do outro, pois não suportaríamos. Assim, vemos e não sentimos nada, seguimos em frente. Do contrário, não conseguiríamos viver com certo conforto, pensando na fome, nas guerras, doenças e sofrimentos. A pós-modernidade nos determina sobreviver, e para isso é necessário banalizar os dramas da vida. Podemos identificar essa falta de empatia como uma atitude *blasé*, que Simmel (1973) nos fala em seu texto *A metrópole e a vida mental*, que se dá quando os nervos já estão tão condicionados que não reagem mais aos estímulos, uma forma de autopreservação da personalidade, que Lipovetsky (2005) trata como indiferença.

Outro traço evidente na obra é a presença constante da cultura de consumo, comum nos grandes centros urbanos, e que faz parte da perspectiva do cotidiano tratada no texto. Bauman (2009) descreve de forma magistral essa questão da sociedade do consumo que está retratada em vários fragmentos. No fragmento 4 — A caminho — temos a descrição de um carro importado, luxuoso, que corre veloz por ruas em condições precárias (capital privado x capital público). Ainda neste fragmento, um homem usa “camisa Giorgio Armani, perfume Polo borrifado no pescoço, sapatos italianos, escanhado, cabelo à-máquina-dois, Rolex de ouro sob o tapete” (RUFFATO, 2007, s.p.), evidenciando um alto status social do personagem, baseado nas marcas que consome.

Da mesma forma, no fragmento 28 — Negócio — há a menção de marcas e atividades que demonstram também a lógica do capitalismo selvagem, conforme Bauman assevera que, no mundo contemporâneo, encontramos o discurso de sobrevivência individual por meio do consumo, em vez do discurso moderno de progresso coletivo (Bauman, 2007, p. 108). No fragmento 22 – (ela, – que descreve a moça pobre que sonha com as coisas que vê nas vitrines, e também no fragmento 57 – Newark, Newark – que conta a história de um rapaz que sonha deixar o Brasil para trabalhar, mesmo que seja de forma ilegal, em um subemprego nos Estados Unidos, para conseguir **ser alguém**. Este tema é abordado por Bauman (2005) ao tratar das relações num novo contexto global. Para ilustrar, destacamos um trecho de Newark, Newark, que mostra a desesperança com o país natal e o sonho americano:

Arrumado, em três anos de Nova York, o apê, superlegal: o salário, de chapeiro, imagine!, de chapeiro!, digno; e as sobras de tempo e grana despense estudando artes, à noite. No Brasil, o suor de oito, dez horas por dia consome-o o aluguel, a comida... Bem fez o Rick. A coisa não andava, se mandou. Agora, em dólar, as pessoas respeitamele. E em cartas, telefonemas, atentando, Vem pra cá, vem, Vem que a gente vai se divertir pra caralho! Vem, vamos botar pra foder! O Rick é uma pessoa fantástica! Mas, ai, acho que. José Geraldo!, deixe de veadagem!, choramingar por esse paiseco de merda?, povinho conformado,

elite sacana, corrupção, politicalha, bandalheira, filhadaputice, corneagem, putaria... Ah, não!, chega!, seja o que deus quiser... (RUFFATO, 2001, s. p.)

Estar em movimento, antes um privilégio e uma conquista, não é mais, portanto, uma questão de escolha: agora se tornou um “must”. Manter-se em alta velocidade, antes uma divertida aventura, transformou-se em uma tarefa exaustiva. (BAUMAN, 2005, p. 37-38).

Outro traço da pós-modernidade a ser destacado são as relações fugazes, trazidas no fragmento 53 – Tetrálogo –, que descreve um encontro para troca de casais, e no fragmento 55 – Via Internet. Em ambos, a questão do sexo como forma primitiva de consumo, e a dificuldade em manter uma relação verdadeira pode, muitas vezes, acabar com a separação de casais, e esta também é retratada no fragmento 10 – O que quer uma mulher –, que aborda uma relação onde duas pessoas vivem juntas, mas já não têm nada em comum, e a esposa, depois de uma experiência traumatizante num assalto, resolve que a vida deve ser vivida. Também no fragmento 25 – Pelo telefone –, onde a esposa deixa inúmeros recados na secretária eletrônica da amante, primeiro com ofensas e certa vitimização, e por último, fala das durezas da rotina e da vida de um casal, quase como que oferecendo aquela vida à amante, no momento em que percebe que não vale a pena lutar por uma vida assim. Nesses dois últimos fragmentos citados, algum fato acontece que desperta certo inconformismo com a relação que vivem, mas sem perspectivas de que algo possa melhorar, as protagonistas ficam inertes. A separação, nestes casos, parece que já aconteceu, embora nem sempre documentada, na vida prática já é uma realidade.

Outro aspecto importante a se considerar é a significativa relação que os indivíduos têm com a religiosidade, de forma que muitos filósofos da pós-modernidade trataram desse assunto, entre eles, Lyotard, Bauman e Leonardo Boff. Embora houvesse uma crença que a religião fosse acabar, com o avanço técnico e científico da modernidade, isso não aconteceu, mas mudou, de forma que muitas vezes a religiosidade não está vinculada, necessariamente, às instituições religiosas convencionais. E é nessa perspectiva que Ruffato traz no fragmento 27 – O evangelista –, um jovem que prega em praça pública, pois, por ter sido resgatado do inferno, quer dar seu testemunho. No entanto o mundo, que não está preparado para lhe ouvir, o agride:

Senhor, Senhor: livra-nos da guerra... que existe... dentro... dentro... dentro de... cada...” e as palavras engastalham-se-lhe nos dentes. E, súbito, um como que monolito esmaga seu peito / abafando a sinfonia da tarde / explodindo-a em blecautes / alguns segundos? minutos? um par de sapatos um par de tênis solas gastas aproximam-se bitucas folhas copos descartáveis pombos guardanapos palitos papéis de bala poça de mijo “Tudo bem aí?” “Tudo... Tudo bem...” levanta-se espana a calça o paletó o lenço descobre um filamento de sangue na calva capenga rumo ao largo de São Francisco arde o estômago latejaa cabeça *Senhor, não sou digno* (RUFFATO, 2001, s. p., destaque no original)

O apego à religião pode ser entendido, na pós-modernidade, como a expectativa que o ser

humano tem de ser resgatado de um mundo cruel e vazio. A crença de que algo pode mudar, melhorar, se não nesta vida, em outra (quem sabe?). E, assim, Ruffato traz a oração de Santo Expedito, além de algumas “simpatias” ou encantos, como forma dessa crença de mudança, sem uma ação direta do interessado, mas sim através de uma intervenção divina. Essa religiosidade é, ainda, abordada no fragmento 33 – A vida antes da morte – onde um senhor idoso vive uma vida tão miserável de sentido, um vazio existencial tão grande, que espera encontrar uma vida que compense essa falta de vida, mesmo que seja após a sua morte:

Dia desses, demandou à porta, desajeitado, indagou, a dentadura folgada dentro da boca banguela, se eu tinha algum livro, um que falasse como é a vida depois da morte, os minguados cabelos brancos cheirando a naftalina. Estranhei, somos apenas bom-dia boa-tarde boa-noite, O senhor... o senhor é espírita? Os olhos amarelos procuraram refúgio nas mãos que estufavam um pedaço da flanela do pijama de riscas finas azuis e brancas fedendo a suor, Vamos entrar... Avançou dois passos, estacou, desembaralhei títulos na estante, “O Céu e o Inferno”, Allan Kardec, estendi, folheou, É... acho que..., suspirou. Se o senhor gostar... Deu meia-volta, arrastou os tênis sujos enfiados nos pés esverdeados pelo corredor escuro... (RUFFATO, 2001, s. p.)

A cultura de massa e a era da virtualização, traços irrefutáveis da pós-modernidade, que nos mostram como as formas de se relacionar mudaram, dando espaço ao contato pessoal mediado pela seletividade virtual, através de sites de relacionamento (*Tinder, Badoo, C-Date, Happn*) são observadas em narrativas como o fragmento 55 — Via Internet — no qual um homem conta a seu amigo seus encontros, que se deram pela mediação virtual e no fragmento 29 — O Paraíso — que descreve um caso de prostituição infantil que usa a *internet* como meio de divulgação do produto (objetificação da criança).

Como o feminismo também está associado à pós-modernidade, podemos tecer algumas relações a esse respeito, iniciando pela data do dia descrito, que culminará no fim de semana de Dia das Mães, ao qual algumas narrativas fazem relação, como o fragmento 6 — Mãe — história da mãe que vai de Garanhuns a São Paulo, de ônibus, onde é esperada, para passar o dia das mães com o filho recém casado e também a história encontrada no fragmento 19 — Brabeza — do filho desempregado que está a “quatro tardes para o Dia das Mães e não tem nenhum puto no bolso” (RUFFATO, 2001, s.p.). Podemos dizer que, embora muitos fragmentos sejam protagonizados apenas por mulheres, normalmente mães, elas são identificadas de forma semelhante aos homens nas narrativas, em situações de caos, dor e sofrimento. Não significa dizer que são retratadas como apáticas ou indiferentes, mas também não são heroínas. São pessoas humanas, que lutam por dignidade. Certamente a data não foi escolhida ao acaso pelo autor, e retratar o universo feminino, contrapondo tanto a luta das mulheres como seres em busca de sobrevivência, mas também o lado maternal e amoroso, que encontramos em muitos fragmentos, é demonstrar a especial importância do feminino na sociedade, já que muitas vezes ela é quem mantém a família, que assume a responsabilidade de educar, amar e proteger, além de todas as outras imposições

que a sociedade pós-moderna outorga às mulheres.

Finalizando essa análise, que seria completa apenas se descrevêssemos o livro todo, escolhemos o fragmento 35 – Tudo acaba –, que fala da desesperança de alguém que espera o fim, seja ele uma hecatombe, ou um assalto no trânsito, mas com a certeza que um dia tudo chega ao fim:

e nada nada disso restará nada o bairro se transformará em lugar ermo a morte sob cada poste de luz apagada em cada esquina botequins agachados meia-folha cada pardieiro cada sobrado cortiço cada gato cachorro cada saco de lixo e tudo terá sido em vão são paulo inteira decadência e todos a / abandonarão e uma cidade fantasma como as dos filmes de faroeste preto e branco que trazia da / videolocadora sentado na cama comendo pipoca de micro-ondas e tomando Coca-Cola / surgirá / para que / tudo / se daqui a alguns milhares de anos a terra sucumbirá numa hecatombe deixará de girar fria inerte / e o sol se consumirá bola de hélio que devora o próprio estômago / para que / se tudo acaba / tudo / tudo se perde num átimo / o sujeito no farol se assusta / atira/ e o cara sangrando sobre o volante o carro ligado / o povo puto atrás dele / ele / atrapalhando o trânsito / e o povo puto atrás dele / buzinando / buzinando / puto atrás dele (RUFFATO, 2001, s. p.)

Por fim, a obra termina com um fragmento sem título, que não por acaso retrata o medo e a indiferença, quando um casal percebe que na sua porta está alguém ferido, mas que, inertes, resolvem que é melhor dormir e no dia seguinte ficar sabendo o que estava acontecendo lá fora, por medo de sofrer algum tipo de violência, preferindo ficar indiferentes.

Conclusão

Encontramos em *Romanceiro da inconfidência*, a obra utilizada na epígrafe de *Eles eram muitos cavalos*, um poema que traz uma reflexão muito apropriada ao teor caótico da pós-modernidade: “Pelos caminhos do mundo / nenhum destino se perde: /há os grandes sonhos dos homens / e a surda força dos vermes.” (MEIRELES, 1972, p. 106). Embora esta citação não se encontre no romance de Ruffato, esse trecho, de certa forma, sintetiza a ideia realista encontrada na obra, quando atribuí uma desesperança aos sonhos que irão se acabar com a morte e com os vermes. E não há nada mais pós-moderno que a desesperança e o conformismo.

Analisando os aspectos trazidos pelos importantes teóricos que descrevem as características da pós-modernidade, podemos concluir que a arte pós-moderna carrega muitos desses traços: caráter fragmentário e contraditório, sendo que a contradição está na própria subversão da arte enquanto uma visão paródica da realidade, arte instantânea, ultracotidiana, estética poluída e confusa, sem ideologia aparente.

A arte não precisa, necessariamente, de uma matéria para existir, pode existir apenas como performance. Em geral é muito irônica (como a arte moderna foi em alguns sentidos com Magritte e Duchamp – a não arte), mas na sociedade pós-moderna, essa capacidade de autoironização é muito

frequente. Predomina o efêmero, o fragmentário, o descontínuo e o caótico.

A obra *Eles eram muitos cavalos* mostra o mundo marcado pela fragmentação e pelo distanciamento entre as pessoas, além do abismo social em que nos encontramos. As ideias de desamparo, frustração, porosidade e liquidez nos confirmam que esta obra literária simboliza a pós-modernidade dentro das artes, tanto pela estética quanto pelo conteúdo.

Referências

BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In: **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

BAUMAN, Z. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

_____. **Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. **Tempos líquidos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

_____. **Capitalismo parasitário**. Zahar: Rio de Janeiro, 2009.

_____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Bíblia Sagrada. **Almeida Revista e Atualizadas (ARA)**. Sociedade Bíblica do Brasil, 1988.

HAN, B. **Sociedade da transparência**. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

_____. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: Vozes, 2015.

_____. **Agonia do Eros**. Petrópolis: Vozes, 2017.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LIPOVETSKY, G. Narciso ou a Estratégia do Vazio. In: _____. **A Era do Vazio**: Ensaio sobre o individualismo contemporâneo. São Paulo: Manole, 2005.

LYOTARD, J. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

MEIRELES, C. **Romanceiro da Inconfidência**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

RUFFATO, L. **Eles eram muitos cavalos**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011. Arquivo Kindle.

SANTOS, J. F. **O que é pós-moderno**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio G. (Org). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

UMA LEITURA DE *EDUCAÇÃO SENTIMENTAL* DE GUSTAVE FLAUBERT COMO ROMANCE DE FORMAÇÃO

Autora: Daiane Barbosa (UNIANDRADE)

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

Resumo: Depois de *Madame Bovary* (1857), que foi objeto de processo jurídico na época, acusado de imoralidade, Gustave Flaubert faria uma nova incursão no realismo com *Educação sentimental* (1869), romance que tem como pano de fundo Paris na Revolução de 1848, que daria origem à Segunda República. Esta obra se debruça sobre o longo e lento processo de “educação sentimental” do jovem provinciano Frédéric Moreau, através de suas paixões, dificuldades, inquietações e melancolias vividas. Nesse sentido, pretende-se oferecer uma leitura interpretativa da obra, pautando-se nas características que a inserem no gênero romance de formação, o *Bildungsroman*, o qual tem como foco a formação e educação de um indivíduo e suas relações com a nova sociedade burguesa, a partir do cenário representado na obra. Servem de apoio aos estudos as seguintes obras: *O romance de formação*, de Franco Moretti e, ainda, *Teoria do romance*, de Gyorgy Lukács.

Palavras-chave: *Bildungsroman*; Romance de formação; *Educação sentimental*; Flaubert.

Introdução

Primeiramente, é preciso compreender o conceito de Romance de Formação –*Bildungsroman*, em alemão. O período que abarca de 1789 a 1848 é crucial para o aparecimento e desenvolvimento dessa modalidade de romance tipicamente alemã e que, depois, se adapta e transforma em outras latitudes. O Romance de Formação tinha como objeto a história da formação de um jovem dentro de uma dada sociedade, isto é, como esse jovem se torna adulto e como se insere, com maturidade (ou não) dentro dessa sociedade, que passa por profundas transformações.

No entanto, quando se trata de Romance de Formação, este pode ser observado desde *Wilhelm Meister*, que foi o precursor de tal época, que seguiu seus sonhos por todo o período e não atendeu à ideia básica da sociedade de que o homem deveria sujeitar-se ao capitalismo e buscar sua carreira a partir do que a família lhe impusera.

Pode-se dizer que a obra *Educação sentimental* encerra o período do Romance de Formação, sendo este romance objeto do presente estudo, que tem como meta principal apresentar a compreensão do significado de tal obra através dos autores Franco Moretti, com sua obra *O romance de formação*, e Gyorgy Lukács, com *Teoria do romance*. Esses autores evidenciam como o *Bildungsroman* foi construído e amplamente desenvolvido nas obras relacionadas, bem como em outras não analisadas no presente artigo.

Linear da obra *educação sentimental*

Gustave Flaubert pode ser descrito como um escritor francês que teve duas grandes obras: inicialmente, *Madame Bovary* (1857) e, posteriormente, *Educação sentimental* (1869), o qual descreve a história do protagonista Frédéric Moreau, um jovem francês que vivencia toda a Revolução de 1848, na França. Tal narrativa tem relação com o desenvolvimento das paixões, sendo a principal por uma mulher mais velha e casada.

O enredo se passa inicialmente com um amigo de infância do jovem protagonista, Deslauriers, tal particularidade que faz sentido no transcorrer do livro, bem como, mais especificamente, ao final da história. Esse amigo possui informações e um conhecimento mais apurado sobre os fatos do que o protagonista, fator que acaba lhe trazendo dificuldades em sua trajetória.

O objetivo principal de Frédéric, quando vai para Paris tentar a vida, era conhecer o senhor Dambreuse, um rico banqueiro da cidade luz. Porém, sem sucesso, o protagonista passa a viver sem rendas por algum tempo, quando conhece a sua paixão, Sra. Arnoux, a qual ele já teria avistado no trem de deslocamento, no início da trama.

Por meio do contato de um conhecido, Hussonet, Frédéric passa a frequentar reuniões com o Sr. e a Sra. Arnoux, o que lhe deixa totalmente obcecado pela senhora. O amigo, Deslauries, quando chega na cidade para buscar de alguma forma tirar a atenção que o amigo demonstra em relação à mulher casada, leva-o para um cabaré e lá encontram o Sr. Arnoux com sua amante, cena que deixa Moreau extremamente preocupado.

Passado algum tempo, Frédéric acaba por retornar à sua cidade natal em razão de problemas financeiros de sua mãe, sendo que tal fato acaba por desenrolar um relacionamento com Louise, filha do seu vizinho, o senhor Roque. Ainda, durante essa curta passagem, ele acaba recebendo uma herança considerável do seu tio, razão pela qual o protagonista decide retornar a Paris, deixando sua pretendente a lhe esperar.

Quando do retorno à Paris, descobre que a senhora Arnoux havia se mudado, por conta de problemas financeiros, sendo que o senhor Arnoux estava comercializando cerâmicas. Neste momento Frédéric conhece mais uma amante do seu rival, Rosanette, e por ela demonstra interesse. Tal episódio tem relevância por conta de um empréstimo que Moreau faria a seu amigo de infância, Deslauriers, porém, quando estava em vias de fato não o faz por conta de uma dívida que o senhor Arnoux tinha e por estar perdidamente apaixonado pela esposa dele. Desta forma, Frédéric resolve usar o dinheiro que seria para seu amigo para quitar tal dívida.

Novamente, Moreau retorna a sua cidade natal e fica noivo de Louise, quando o amigo de

infância, Deslauriers, informa tal fato à senhora Arnoux, que fica verdadeiramente revoltada com o noivado. Porém, não demora muito tempo e Frédéric retorna a Paris. Neste momento ele consegue se declarar à senhora Arnoux, que também demonstra os mesmos sentimentos por ele. Eles combinam manter encontros amorosos, o que não se consuma, por conta de uma grave doença do filho dela, o que não era de conhecimento de Frédéric. Essa situação o leva a decidir se relacionar com Rosanette.

Como Frédéric sabia da longa relação entre Rosanette e o senhor Arnoux, os dois decidem viver juntos no campo. No entanto, antes de ir, Louise e seu pai aparecem em Paris e acabam jantando na casa de Dambreuse, que informa à Louise sobre o relacionamento de Frédéric com Rosanette.

Moreau acaba encontrando a senhora Arnoux, que explica os motivos por que não foi encontrar-se com ele, porém, neste mesmo momento, Rosanette informa que está grávida. A gravidez não altera a vida do protagonista: mesmo após a notícia de que se tornaria pai, ele decide voltar a Paris e seduzir a senhora Dambreuse para crescer aos olhos da sociedade.

O filho do protagonista nasce, porém não vive por muito tempo: após uma grave doença acaba por falecer. Sua obsessão pela senhora Arnoux faz com que saiba que ela está passando por dificuldades e ele tenta buscar dinheiro emprestado com a senhora Dambreuse, porém a mesma descobre quais são os interesses de Frédéric e se utiliza de promissórias que o senhor Arnoux assinou para protestá-las, fazendo com que os bens da família Arnoux acabem em um leilão, o que deixa Frédéric extremamente melancólico, por ter as lembranças vividas convertidas em bens que se tornaram mercadorias baratas.

O encerramento da obra é marcado com o encontro do protagonista e a senhora Arnoux, que juram amor eterno, contudo, sem qualquer consumação, e com um encontro com o amigo Deslauriers, o qual finaliza a obra com o relembrar dos fatos transcorridos.

Evolução do romance de formação até o finalizar em *educação sentimental*

O Romance de Formação, ou *Bildungsroman*, teve início com a obra intitulada *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1795-1796), que evidencia tanto as particularidades dos jovens quanto seu desenvolvimento, da menor até a maioridade. Assim, destaca-se que a obra tinha como objetivo evidenciar o romance de um jovem, numa narrativa desde a infância do jovem burguês Wilhelm Meister, que contrariou toda uma época e seus costumes, demonstrando uma trajetória teatral e a não constituição de uma família, negando-se ao casamento com uma aristocrata. Além disso, ele teria uma união interclasses, situação que contrariava os costumes da época, diga-se a sociedade alemã do século XVIII, conforme citação da obra de Goethe:

[...] aperfeiçoar-me, a partir do que realmente sou, tem sido meu desejo e minha intenção desde a mais

primeira juventude [...] Fosse eu um nobre, estaria então nossa disputa encerrada; já que sou apenas um burguês, resta-me seguir meu próprio caminho, e eu espero que me possas compreender. Ignoro o que se passa em outras terras, mas na Alemanha, só ao nobre é possível uma formação universal, e, permita-me dizer, individual [...] O nobre deve criar e empreender, ao passo que o burguês deve servir e trabalhar segundo as regras [...] ao burguês nada se ajusta melhor do que a pura e tranquila consciência do limite que lhe está traçado. (GOETHE, 1962, p. 291).

Lukács (2000) esclarece que o romance do século XVIII tem um viés quanto ao destino que a vida é capaz de oferecer, não mais o pensamento entre a alma e a realidade como até então. Tendo como pano de fundo os conflitos com o mundo exterior, com conteúdo de si, uma vida própria dinâmica e rica.

Assim, observa-se que o protagonista tinha como meta transformar a doutrina imposta pela sociedade da época, buscando sair do conceito de tradicional que até o momento tinha como objetivo vivenciar. Sendo considerado por Moretti (2020) como um romance de leitura calma, sem maiores sobressaltos durante a trama, é definido por ele como uma aprendizagem diferente do que de fato deveria ser considerada pela sociedade:

Já com Wilhelm Meister a “aprendizagem” não é mais um lento e previsível caminho em direção ao trabalho do pai, mas sim uma incerta exploração do espaço social: e será em seguida viagem e aventura, boemia, vagabundagem, desalento e *parvenir*. Exploração necessária: porque os novos desequilíbrios e as novas leis do mundo capitalista tornam aleatória a continuidade entre as gerações e impõem uma mobilidade antes desconhecida. Exploração desejada: porque aquele mesmo processo gera esperanças inesperadas e alimenta, assim, uma interioridade não somente mais ampla do que já fora do passado, mas sobretudo – como bem viu Hegel, que aliás condenou tal desenvolvimento – perenemente insatisfeita e irrequieta. (MORETTI, 2020, p. 28-29).

Com isso, observa-se que no início das obras, em relação ao Romance de Formação, tem-se uma não caracterização dos padrões impostos pela sociedade; uma negação da formação da juventude para o propósito de vida de seguir o ofício dos pais, passando pela juventude como um ser invisível e insignificante.

Lukács (2000) esclarece que o tema da obra de Goethe tem relação direta com a reconciliação de um indivíduo consigo mesmo, que tem como objetivo um ideal em relação ao concreto. Ainda cita, quanto à estrutura dos homens e destinos, o que tem relação direta com a sociedade em que está inserida.

Objetivando a compreensão do presente estudo, debruçar-se-á sobre a obra de Gustave Flaubert, *Educação Sentimental*, sendo esta a última grande obra que de fato se caracteriza como Romance de Formação, após a publicação de tantas outras obras de grande importância para a compreensão dos estudos sobre o tema, sendo que de fato apresenta “um equilíbrio até demasiadamente harmonioso entre os vínculos da socialização moderna e suas vantagens; entre o sentido que se perde ao longo do caminho e aquele que é encontrado” (MORETTI, 2020, p. 11).

Também, Lukács (2000) esclarece que o conceito de Romance de Formação tem relação direta com as atividades, contemplos e a vontade de estar inserido de fato no mundo para que, desta forma, se responda a ele. A concretização de tal fato busca um desenvolvimento que definitivamente não ocorreria com as intervenções da sociedade.

Quanto à análise de Mikhail Bakhtin (*apud* MORETTI, 2020, p. 12) no que tange ao *Bildungsroman* em seu ensaio intitulado “O romance de educação e sua importância na história do realismo”, o autor esclarece que:

O homem se forma ao mesmo tempo que o mundo, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo. [...] Aqui a imagem do homem em formação começa a superar seu caráter privado (até certo ponto, claro) e desemboca em outra esfera vasta e em tudo diferente da existência histórica. (BAKHTIN *apud* MORETTI, 2020, p. 12).

Moretti (2020) considera que o Romance de Formação está determinado a fazer com que a história seja considerada como experiência ordinária, cujo objetivo do romance é afastar os personagens dos grandes eventos revolucionários da época e que tais fatos são transcritos, porém não influenciam de forma direta os protagonistas, o que é considerado pelo autor como “liberdade dos modernos”, ou seja, as histórias passam pelo momento, porém em nada interferem no objetivo de desenvolvimento e explanação das ideias da obra.

Tal período é caracterizado pela representação de duas classes sociais, são elas: a burguesia e a aristocracia. Este período finaliza na metade do século XIX, com a grande temporada do *Bildungsroman*, fato que pode ter relação com a Revolução Francesa e os problemas enfrentados pelas duas classes durante tal período, sendo uma “tentativa de reconciliação” evidenciada pela *Teoria do Romance*, de Lukács. De fato, há, na obra, uma conformidade entre as duas classes, considerando-se que os primeiros romances tiveram origem na Alemanha e Inglaterra, o que é avaliado pelo autor como “antifrancês”, com o *Bildungsroman* (MORETTI, 2020).

Romance de formação como “forma simbólica” da modernidade: na definição de Cassirer retomada por Panofsky, por meio dessa forma “um conteúdo espiritual de significado (aqui, uma certa imagem da modernidade) é vinculado a um signo sensível concreto (aqui, a juventude) e lhe é atribuído interiormente. “Uma certa imagem da modernidade”: justamente aquela definida pelos atributos “juvenis” de mobilidade e inquietude interior. A modernidade como processo fascinante e perigoso, feito de grandes esperanças e de ilusões perdidas. (MORETTI, 2020, p. 29).

Reconhece-se que a maturidade e a juventude nas obras têm a primeira valorizada e a segunda o oposto disso, sendo que, na obra de Flaubert, tal fato é abominado por Frédéric Moreau, o qual afirma, segundo Moretti (2020):

Frédéric Moreau fica tão hipnotizado pelas potencialidades contidas na sua juventude que chega a abominar qualquer determinação, tida como um intolerável empobrecimento de sentido: a sua profética juventude narcisista, que se queria interminável, desembocará diretamente, e de improviso, em uma velhice imbecilizada. (MORETTI, 2020, p. 34).

Assim, observa-se que a presente obra não considera como verdade o que a sociedade impunha à juventude; antes, refuta o determinismo que impunha, como pano de fundo, o casamento, a perpetuação da classe em que está inserido, não permitindo qualquer diferenciação ao que era imposto como correto. Porém, tem-se que, com o prolongar da juventude, finalizar a vida com uma velhice que, de fato, não consegue projetar qualquer outro resultado senão aquele em que apenas remontam as lembranças do passado.

Assim, conforme Moretti (2020, p. 55) o “[...] processo de formação-socialização é colocado ostensivamente fora das atividades do trabalho. Não é trabalhando que o indivíduo se forma”. Sendo que tal afirmativa vai de encontro à ideia de capitalismo, uma vez que, para que se tenha um desenvolvimento da juventude, essa teria que buscar outras formas que não fossem as do trabalho, para que então pudesse se desenvolver.

Também, Moretti (2020, p. 171) apresenta observações valorosas quanto à adolescência, sendo:

A adolescência é o período em que o jovem [...] se diferencia da própria cultura, embora nos termos dessa cultura. [...] É precisamente esse sentimento de individualidade que não se desenvolve ou desenvolve-se francamente na maioria das culturas primitivas ou nos grupos sociais mais pobres. Uma iniciação bem-sucedida leva à solidariedade de grupo, e promove um caloroso senso de pertencimento; uma adolescência bem-sucedida acrescenta a este último um profundo senso de si – da própria personalidade. (MORETTI, 2020, p. 171).

Com isso, observa-se que na obra ora estudada, o protagonista procura se diferenciar dos demais jovens e não se permite passar por tal fase de forma a ser invisível e insignificante. A sociedade, de forma geral, estabelece que se deve utilizar tal período para que de fato se desenvolva uma continuidade na vida adulta, conforme as pretensões da época. De acordo com Moretti (2020, p. 147-148), “a maturidade não consiste mais na aquisição de qualidades: consiste, ao contrário, na perda delas. Não nos tornamos mais adultos tornando-nos adultos, mas sim deixando de ser jovens: é um processo que se resume a uma perda, a uma renúncia.”

Cabe, ainda, mencionar a valorização da tristeza nas obras do Romance de Formação, sendo que tal fato é decorrente da vida moderna, que tem como foco o destino desmerecidamente amargo (MORETTI, 2020). Como bem observa Hegel apud Moretti (2020, p. 98), “O verdadeiro é o todo. Mas o todo é somente a essência que se implementa através de seu desenvolvimento. Sobre o absoluto, deve-

se dizer que é essencialmente resultado; que só no fim é o que é na verdade.”

Também, Lukács (2020, p. 131) esclarece quanto a negar a experiência feliz e ingênua, sendo que na obra ora estudada, de Flaubert, quanto ao tempo e sua falta, “a apreensão unilateralmente negativa do tempo, foi em última instância a ruína dos demais romances de desilusão.” Ainda, por se tratar de um romance do século XIX, tem como característica a desolação, buscando desta forma causar o caos no romance, com personagens que aparecem e somem sem qualquer razão de ser. Conforme o autor, quanto ao fracasso do protagonista como sendo o momento alto, o vivenciado e o pensamento de tudo quanto a vida lhe negou, retirou dele a satisfação da vida em si.

Moretti (2020) esclarece sobre a não aceitação do protagonista Frédéric Moreau em relação ao trabalho como sentido de sua existência. Porém, cabe destacar o consumismo como algo relativizado, atendendo às necessidades e possibilidades de seus desejos mais obtusos, considerando que a narrativa de *Educação sentimental* se passa em Paris, tida como o berço do consumismo. Isso se torna evidente quando da chegada do protagonista em Paris, sem a menor perspectiva de vida, acreditando que a cidade luz lhe estimulará o desejo pelo consumismo, para a futilidade, condição que será incompreendida pelos familiares que não residem no local.

Porém, o autor apresenta realismo econômico na obra de Flaubert, na cena do leilão dos móveis do Sr. Arnoux, quando, para Frédéric, tais objetos têm um valor sentimental em razão dos sentimentos que o mesmo tem com a Sra. Arnoux; os demais itens, no entanto, são apenas coisas e assim são tratados. Isso evidencia que de fato as mercadorias são apenas mercadorias, e que o sentimento do protagonista em nada fará com que o fato tenha um desfecho diferenciado (MORETTI, 2020).

Lukács (2000) esclarece que a Teoria do Romance tem relação direta com a passividade, com o não querer participar de conflitos externos, sendo que de fato a relação está diretamente ligada à crença de que a alma e o destino têm mais a oferecer do que a derrota ocasionada por discordar dos fatos.

Assim, Moretti (2020) esclarece que, de fato, na obra *Educação sentimental*, Lukács tem razão quanto a tal afirmativa, pois o protagonista, no início da obra, já não tinha uma inserção no mundo como gostaria, bem como nutria uma paixão platônica pela Sra. Arnoux, fantasiando todo o cenário em que tem interesse, pois o adultério jamais foi consumado, sendo apenas idealizado por Frédéric.

- Por que o céu não quis? Se tivéssemos nos encontrado!...

- Ah! Se eu fosse mais jovem – ela suspirava.

- Não, se eu fosse um pouco mais velho.

E imaginavam uma vida exclusivamente amorosa [...] em que as horas tivessem desaparecido numa contínua efusão deles mesmos [...] (FLAUBERT, II, p. 06).

Com isso, mesmo o protagonista tendo recebido uma herança e assim tido sua inclusão nos

contextos em que anteriormente não tinha a possibilidade de se inserir, utiliza-se de mediadores da história, não buscando atender suas vontades, mas sim a intermediação entre os personagens que têm relação com a sua amada (MORETTI, 2020).

Ainda, o autor esclarece quanto à relação entre a juventude e o dinheiro, que lhe tudo pagará, porém, isso apenas ocorre para retardar o início da fase adulta e poder vivenciar os momentos de forma glamorosa. Uma vez que se lhe falta um dos itens, não consegue atender todos os desejos, sendo que na presente obra, Frédéric postergou de todas as formas sua juventude para que assim retardasse o estado de responsabilidades que a vida adulta condiciona.

Conclusão

A obra de Gustave Flaubert, intitulada *Educação sentimental*, é riquíssima em detalhes e na aplicação prática do Romance de Formação, também chamado de *Bildungsroman*, sendo que a obra tem como cenário Paris, cidade capitalista, também considerada a realização de desejos, mesmos estes sendo ocultos.

Observa-se que tais desejos têm relação com a obra, no sentido da paixão platônica do protagonista Frédéric Moreau pela Sra. Arnoux, jamais tendo sido consumada com o adultério. Porém, o apaixonado passa toda sua juventude em busca de realizar os desejos e vontades de sua amada, anulando-se e não buscando outra forma de vida.

Ainda, tal obra evidencia a classificação do Romance de Formação, visto que o protagonista jamais teve vontade de buscar seguir o caminho que a sociedade lhe impusera quanto ao trabalho, buscando de todas as formas postergar tal situação. Porém, após o recebimento da herança de seu tio, Frédéric conseguiu prolongar sua juventude e assim atender os desejos de sua amada, considerando que, mesmo após as declarações de ambos sobre a paixão, nada ocorreu.

Com isso, pode-se concluir que a obra evidencia o final melancólico, que tem relação direta com o Romance de Formação, visto que, assim como *Willhelm Meister*, o não desejar buscar a felicidade faz com que os personagens busquem apenas viver os detalhes do presente, sem qualquer pretensão em buscar uma relação com o futuro.

Referências

FLAUBERT, Gustave. **A educação sentimental**. São Paulo: Nova Alexandria, 2015.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.

MAAS, Wilma Patrícia. **O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MORETTI, Franco. **O romance de formação**. São Paulo: Todavia, 2020.

O FALSO MENTIROSO: MEMÓRIAS E A INDEFINIÇÃO DO PACTO COM O LEITOR

Autora: Daiane Barbosa (UNIANDRADE)

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

Resumo: A autobiografia tem relações diretas entre autor e personagem, fazendo com que as informações contidas na obra estejam diretamente relacionadas com sua vida ou com a vida daquele sobre quem se fala em seu pacto de leitura. Caracteriza-se principalmente como sendo memórias, diários entre outros. Já no que tange ao pacto autoficcional, tem-se diante dos olhos um acordo de ficção, no qual o autor busca informações diversas para compor o personagem e todo o enredo da trama. Assim, analisar-se-á o livro *O falso mentiroso*, do autor Silviano Santiago, no qual o autor nos fornece indicações de que a presente obra pode ser considerada uma autobiografia, tanto pelo título, como também pelo enredo de toda forma. Porém, nas páginas finais, tem-se a informação de que a obra se trata de um romance autoficcional, o qual surpreende, uma vez que a riqueza de detalhes e as informações relacionadas à vida do autor da presente obra fazem com que o leitor tenha convicção de que se trata de memórias do autor, o que se pode configurar totalmente fantasioso. Buscaram-se os conceitos de renomados autores para comprovar qual seria a forma de escrita escolhida pelo autor.

Palavras-chave: Autoficcional; Autobiografia; Memórias; O falso mentiroso.

Introdução

Este artigo trata-se de uma reflexão quanto a uma possível obra autobiográfica, a qual se caracteriza principalmente pela relação autor-personagem, sendo que o livro *O falso mentiroso – memórias* (2004), do autor brasileiro Silviano Santiago, tem como principal característica as memórias, diários, entre outros. No entanto, tem-se, no decorrer do enredo, um misto de curiosidades por parte do leitor, visto que ora o mesmo informa se tratar de uma verdade, ora de uma possível mentira; ou melhor, uma inverdade dita repetidamente como sendo uma possível verdade.

Sabe-se que a diferença entre autobiografia e autoficção tem-se principalmente com a primeira sendo uma veracidade com a identidade do autor, quando há uma mistura entre personagem e autor, narrador; enquanto o segundo trata-se, especificamente, de uma obra na qual o autor pode se utilizar de uma inverdade, ou melhor, de uma criação, para que então o personagem em nada tenha relação com o autor.

Porém, com o passar da leitura, tem-se muitas informações passíveis de serem relacionadas ao autor, tais como características pessoais – como data de nascimento, locais de residência, possível filiação – as quais, por si só, caracterizam uma obra de autobiografia. No decorrer da obra, entretanto, pode-se compreender informações divergentes através de negativas e possíveis questionamentos que o autor apresenta, fazendo com que a leitura passe a ser um emaranhado de informações e, por conseguinte, um jogo de verdades e inverdades, as quais serão analisadas na busca de sua confirmação,

para saber se de fato trata-se de uma obra autobiográfica ou autoficcional.

O encontrar da obra e o jogo ficcional

Inicialmente, cabe destacar a definição, conforme Foucault (2006), sobre os estudos das chamadas escritas de si, os quais têm relação direta com o que o autor chama de “cuidado de si mesmo”, e que considera necessário um olhar cuidadoso de si, pensando em um bem maior. Num segundo momento, e somente assim, o pensar no outro, olhar de forma atenta ao ambiente externo. E posteriormente, em um terceiro momento, uma análise do passado, o pensar nas ações realizadas por meio de um exame de consciência, que dará papel relevante para que se tenha uma ressignificação de atos, caso seja necessário.

Ainda, o autor apresenta como essencial essa análise quanto a escrever sobre si e a posterior leitura de tais informações, para reflexões, e assim transformar os fatos na mente e alma, além de eternizar tais situações. Essas transcrições passam a compor informações para outras pessoas que tiverem o acesso a estes escritos, os quais pode-se chamar “exame de consciência”, que ocorrem no momento que antecede o sono noturno. Os escritos, com o passar do tempo, que tinham o condão de se caracterizar como confissões de atos vividos, passam então a ser considerados como cartas, biografias, memórias, diários, ensaios, autorretratos, autobiografias (FOUCAULT, 2006).

Assim, ao se debruçar na obra de Silviano Santiago, encontra-se um dos poucos autores brasileiros com qualidades ímpares quanto a relacionar ficção e crítica na mesma obra, visto ele ser, além de escritor, poeta, professor, crítico literário e ensaísta. Também venceu o prêmio Jabuti por três vezes e recebeu Prêmio ABL de Ficção, em 2009, sendo finalista com a mesma obra *Heranças*, pelo Jabuti e pelo prêmio Portugal Telecom, tendo suas obras traduzidas para o inglês, francês e espanhol. No que tange à obra em que será analisado o pacto com o leitor, cujo título é *O falso mentiroso – memórias* (2004), ela vem ao encontro da possibilidade de se relacionar o tema às memórias do autor ou de outra pessoa relacionada. O autor realiza um jogo ficcional, objetivando fazer com que o leitor busque de todas as formas desvendar os mistérios compreendidos no decorrer da leitura.

Este pacto com o leitor teria uma relação direta com o ser ou não ser de fato, buscando evidenciar, na obra, situações ocorridas no contexto da segunda metade do século XX, evidenciando as contradições da modernidade. Além disso, busca uma possível comprovação da possibilidade do narrador-personagem da trama, Samuel, não ser filho legítimo do casal dono de uma lucrativa fábrica de camisas, sendo ele um advogado de sucesso na cidade do Rio de Janeiro.

Assim, buscando compreender alguns conceitos e chegar a uma possível análise da obra, tem-se com Nascimento *apud* Faerdich (2015) a explicação que existem limites da ficção e realidade e

ambas se coadunam, formando-se, desta forma, o que se chama de autoficção.

Também, faz-se necessário uma melhor compreensão quanto ao conceito autobiográfico, o qual Faerdrich (2015) assim estabelece:

Esse contrato de leitura consiste nos princípios de veracidade e de identidade entre Autor, Narrador e Personagem-protagonista ($A = N = P$). O leitor interpreta o texto autobiográfico (autobiografias, confissões, testemunhos, diários, memórias, etc.) como a “verdade”, diferenciando-o do romance. (FAERDRICH, 2015 p. 46).

Assim, observa-se que, quando se trata de autobiografia, tem-se como a verdade do romance, buscando-se um pacto com o leitor, que procura, em tal obra, a compreensão de informações sobre o autor ou mesmo sobre quem ele indica.

Também, Lejeune (2008) apresenta a definição de autobiografia como sendo uma retrospectiva do que seria a própria existência da pessoa, com suas histórias vividas, um conjunto de informações relevantes e marcantes para o autor e, por conseguinte, interessantes para o leitor.

Ainda, Silva (2013) estabelece que:

O fato de um ‘eu’ ser idêntico a si mesmo possibilita o pacto autobiográfico: mesmo que o autor escreva fatos recuados no tempo e narre a formação de sua personalidade como uma série de transformações, a existência de um elemento permite que o autor reconheça esse sujeito como unidade. (SILVA, 2013, p. 11).

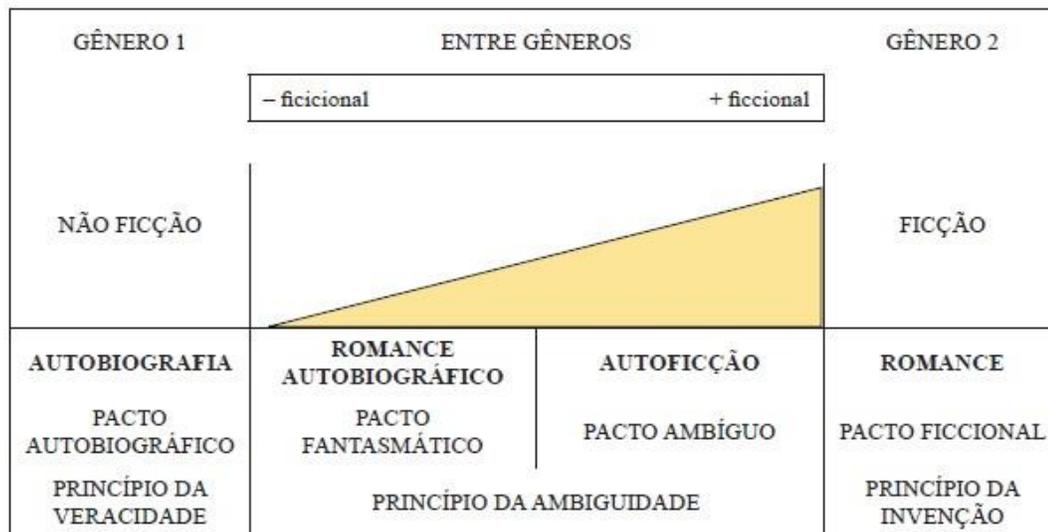
Com isso, pode-se observar que a autobiografia pode ser realizada através de alterações quanto ao contexto, personagens e demais informações e, assim, poder-se-á compreender que se trata de informações do autor da obra, buscando desta forma um formato diferenciado de memórias.

Também, Faulhaber (2012) estabelece que a autobiografia tem relação com a ideia do autor, na qual o mesmo direciona o leitor no pacto de leitura, sendo que ele também deixa claro que se trata de uma obra em seu próprio nome ou em nome de terceiros, devidamente informados.

Assim, a partir das referências apresentadas e a partir das informações ora trazidas com a obra *O falso mentiroso* (2004), a qual tem como subtítulo *Memórias*, pode-se compreender que se trata de um texto autobiográfico, e ainda por possíveis evidências de informações que podem ser atribuídas ao autor da obra, Silvano Santiago.

Porém, Faerdrich (2015) estabelece que, para um texto ser considerado autobiografia, o contrato de leitura deve ser pautado pelo princípio da veracidade; ainda para romance autobiográfico e autoficção, ambos têm como princípio a ambiguidade, uma vez que existe algo que está entre o ficcional e o não ficcional. E, por fim, tem-se o romance, cuja principal característica é a invenção, conforme figura abaixo:

Figura 01 – Características de invenção



Fonte: Faedrich (2015, p. 47) adaptado.

Assim, observa-se na figura acima que é possível, mesmo em uma obra autobiográfica e ficcional, observar um princípio de ambiguidade, o qual pode alterar a caracterização da trama; em ambos os casos há o pacto com o leitor, sendo possível deixar subentendido e com isso fazer com que o leitor tenha dúvidas quanto à definição sobre o que deve ser ou não o resultado da leitura.

Com isso, a obra remete o leitor à caracterização como sendo uma obra autobiográfica, pela principal distinção do subtítulo “memórias”, o qual por sua nomenclatura assim o seria, ainda, pensando sobre o pacto com o leitor, que o autor da obra em questão tem como realizar, para que desta forma não se tenha dúvidas quanto às possibilidades de caracterização do romance.

Ainda, Gasparini (2014) esclarece quanto ao que se pode caracterizar como uma obra autoficcional, sendo um misto de informações do autor, que apresenta em sua trama fatos divergentes da realidade, havendo uma dualidade entre o real e o fictício.

Nesse sentido, o livro nos apresenta inicialmente as memórias de “Samuel”. Desde o momento em que foi adotado por um casal em toda riqueza de detalhes apresentados, como as características das vestimentas de seus pais adotivos no momento em que foi entregue, como também, referente às instalações da residência em que foi morar, apresentam-se divergências quanto a possíveis memórias, uma vez que se sabe que as funções executivas da criança não lhe permitem uma relação tão aprofundada e realista dos fatos e imagem como as apresentadas pelo autor em sua obra.

Porém, já nas páginas iniciais o autor apresenta alguns indícios de que a obra pode ter relação com outras formas de abordagem e, não sendo autobiográfico, deixa o leitor ainda mais intrigado com o pacto, conforme transcrito: “Posso estar mentindo. Posso estar dizendo a verdade.” (SANTIAGO,

2004, p. 9), como também, em diferentes momentos o mesmo cita que pode estar ocultando a verdade: “[...] Ou será que todas as três versões são falsas? Ou será que todas as três versões não são falsas? Eu existo duas vezes. Ele existe uma terceira vez conosco. Nós existimos, os três” (SANTIAGO, 2004, p. 61).

Faedrich (2015), estabelece quanto à ambiguidade:

A ambiguidade criada textualmente na cabeça do leitor é característica fundamental de uma autoficção. Há um jogo de ambiguidade referencial (é ou não é o autor?) e de fatos (é verdade ou não? Aconteceu mesmo ou foi inventado?) estabelecido intencionalmente pelo autor. Não há dúvidas de que antes do neologismo autores já criavam esse pacto contraditório de leitura, sem ter um termo que o nomeasse; apesar de ser menos frequente no passado, o exercício autoficcional é anterior à sua formulação conceitual. (FAEDRICH, 2015, p. 49)

Com isso, observa-se que existe a possibilidade de um jogo, conforme cita o autor acima, de ambiguidades, de informações em que o leitor passa a buscar elementos que se caracterizem como sendo do autor da obra. Ainda, como uma forma de deixar dúvidas ao leitor, tal fato, de forma intencional, faz com que a obra tenha resquícios de informações do autor; outras nem tanto, e assim forma um jogo de possíveis “verdades”.

Assim, na presente obra, mesmo tendo-se a informação no subtítulo – de que trata-se de memórias – a mesma faz um jogo de ambiguidade com o leitor, sendo que o jogo entre verdades e inverdades é clara, uma vez que o autor busca, de diversas formas, conduzir o leitor para que se tenha tal conclusão no enredo da leitura, o qual pode-se citar:

“Não sei se conto. Conto. Na minha certidão a data de nascimento não é a do meu aniversário. É a data da minha morte para os meus pais. Os verdadeiros. O dia do meu nascimento na certidão é o do meu renascimento na casa dos meus pais. Os falsos.” (SANTIAGO, 2004, p. 48).

Ainda, o autor comenta sobre uma possível não identidade, na qual o mesmo estabelece que: “Nenhum homem é solitário. Há sempre um irmão gêmeo à espreita” e “nenhum homem é perfeito. Somos todos cópia do original que se desfez” (SANTIAGO, 2004, p. 35).

A partir de tais informações, tem-se de forma clara que o leitor terá diante de seus olhos algumas reflexões sobre a existência, as informações falsas que podem ser consideradas apenas quanto aos personagens ou mesmo a própria existência de todos os que estão envolvidos aos fatos apresentados na obra e, assim, se tem os jogos de informações apresentadas, fazendo com que o leitor busque por diversos pontos uma afirmação que lhe garanta que se trata de uma autobiografia ou não.

Com tantas informações que podem ser utilizadas como sendo informações do autor da obra, Lejeune (2008, p. 25) estabelece:

Esses textos entrariam na categoria do “romance autobiográfico”. Chamo 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 o autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la. Assim definido, o romance autobiográfico engloba tanto narrativas em primeira pessoa (identidade do narrador e do personagem) quanto narrativas ‘impessoais’ (personagens designados em terceira pessoa); ele se define por seu conteúdo. (LEJEUNE, 2008, p. 25) *apud* Galante (2013, p. 2)

Com isso, a obra remete à questão da dúvida em relação ao autor, em um primeiro momento, e não se tem claro o pacto de leitura, uma vez que, pelo título, se tem a ideia inicial de tratar-se de uma obra autobiográfica. Assim, o autor se apresenta como narrador em primeira pessoa:

Que peso dei às palavras dele? Segui a lição que aprendi. Dei dois pesos a elas. Duas medidas. Um peso dizia verdade. Outro peso dizia mentira. Uma medida dizia sinceridade. Outra medida dizia delírio. Não elegi verdade nem mentira. Sinceridade nem delírio.” (SANTIAGO, 2004, p. 131).

Com isso, observa-se que o autor busca incansavelmente deixar dúvidas ao leitor quanto ao que poderia ser caracterizado como verdade ou mesmo como mentira na obra ora analisada, tentando fazer com que o leitor acredite que existem verdades.

Ainda, em Galante *apud* Lejeune (2013):

Ao escrever algo que pode ser compreendido no que Lejeune define como “espaço autobiográfico”, tanto no romance autobiográfico quanto na autoficção, as “verdades” que se têm no texto são as verdades do autor, ou ao menos aquelas expostas por ele ou aquilo que quer que seja sua verdade. O que se mostra é uma de suas máscaras, a “preferida”, que permanecerá por meio de sua obra. (GALANTE *apud* LEJEUNE, 2013).

Assim, pode-se observar que o autor cita como a data de nascimento do personagem, como sendo a sua mesma: “Samuel, nascido no dia 29 de setembro de 1936...” (SANTIAGO, 2004, p. 49). Isso caracteriza, mais uma vez, a ideia de uma autobiografia, o que intriga o leitor.

O próprio autor Santiago estabelece que:

Os dados autobiográficos servem de alicerce na hora de idealizar e compor meus escritos e, eventualmente, podem servir ao leitor para explicá-los. Traduzem o contato reflexivo da subjetividade criadora com os fatos da realidade que me condicionam e os da existência que me conformam. (SANTIAGO, 2004).

Desta feita, nas páginas que findam a presente obra, o autor nos revela seu pacto de leitura, o qual tem-se como sendo o que de fato o leitor buscou e o que de fato seria a trama:

[...] Será esse, caro leitor, o motivo que o levou a procurar estas memórias na livraria mais próxima? A comprá-las e a lê-las? Agradeço-lhe o voto de confiança. O nome do autor é verdadeiro. A proposta de livro que o nome vende – a narrativa autobiográfica duma experiência de vida corriqueira e triunfal com o título de O falso mentiroso – é **enganosa**. (SANTIAGO, 2004, p. 174, grifo meu).

Assim, após toda análise da obra, percebe-se que não se trata de uma autobiografia; mesmo tendo como subtítulo “memórias”, a mesma busca uma forma de jogar com o leitor para que este a considere como tal. Porém, de fato trata-se de um romance autoficcional, no qual o autor mostra esse misto entre verdades e inverdades e assim a busca de reflexões sobre a existência do personagem, bem como informações idênticas ao autor da obra, Silviano Santiago. Assim, o pacto de leitura foi entabulado, mesmo sendo nas últimas páginas da obra.

Conclusão

A obra de Silviano Santiago, intitulada *O falso mentiroso – memórias* (2004) mostra-se uma riquíssima produção literária, uma vez que faz o leitor buscar evidências de que se trata de memórias, apresentando uma reflexão sobre a forma como o personagem viveu seus primeiros anos de vida, como passou sua adolescência e, principalmente, como o mesmo tem a essa visão na fase adulta, buscando-se assim caracterizá-la como uma obra autobiográfica.

Porém, com o passar das páginas, tem-se a percepção de que aquele misto de possíveis verdades compõe um romance com inverdades do início ao fim, com pitadas de informações do autor, para que então se tenha essa falsa sensação durante a leitura do texto. E assim, um jogo de ambiguidade fará com que o leitor esteja “preso” a tais informações, buscando evidências das verdades apresentadas, fazendo com que o leitor tenha uma atenção além do normal para a leitura da obra, uma vez que o pacto de leitura pode ocorrer em qualquer momento e, desta forma, evidenciar do que se trata de fato.

Assim, pode-se observar que apenas nas páginas finais da narrativa existe de fato o pacto de leitura, deixando evidente que se trata de uma obra autoficcional e, com isso, considera-se que, mesmo tendo-se informações do autor, tais dados têm como único objetivo fazer com que o leitor tenha dúvidas quanto às possíveis memórias do autor, as quais, de fato, não procedem.

Referências

FAEDRICH, A. O conceito de autoficção: demarcações a partir da Literatura Brasileira Contemporânea. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan/jun, 2015.

FAULHABER, G. M. **A autobiografia e o romance autobiográfico**. Darandina Revisteletrônica. Anais do Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura VI – Disciplina, Cânone: Continuidades & Rupturas, realizado entre 28 e 31 de maio de 2012 pelo PPG Letras: Estudos Literários, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. Disponível em: <www.ufjf.br/darandina>. Acesso

BARBOSA, Daiane. O falso mentiroso: memórias e a indefinição do pacto com o leitor, pág 156-163. Curitiba, 2020

em: 06 ago. 2018.

FOUCAULT, M. **A hermenêutica do sujeito**. Trad. Márcio A. da Fonseca e Selma T. Muchail. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GALANTE, C. in LEJEUNE, P. **Formas narrativas de teor autobiográfico?** A criação do mito do escritor em “Rumo a Damasco”, “O Sonho” e “A Grande Estrada”. Darandina Revisteletrônica – Programa de Pós-Graduação em Letras/ UFJF. v. 6, n. 1. 2013.

GASPARINI, P. **Autoficção é o nome de quê?** Trad. Jovita M. G. Noronha e Maria I. C. Guedes. In: NORONHA, J. (org.) Ensaio sobre a autoficção. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SANTIAGO, S. **Entrevista cultural**. Disponível em: <enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1243/silviano-santiago>. Acesso em: 06 ago. 2018.

SANTIAGO, S. **O Falso Mentiroso**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

SILVA, E. R. A identidade do autor na narrativa autobiográfica: água viva como possibilidade de indefinição do pacto de leitura. **Scripta Uniandrade**, v. 11, n. 1, jan.-jun. 2013.

UM OLHAR SOB A PRODUÇÃO DE ANA MIRANDA

Autor(a): Denis Pereira Martins (UNIANDRADE)

Resumo: Ana Miranda foi reconhecida como escritora literária em 1989, quando publicou seu primeiro romance, *Boca do Inferno*; entretanto, já havia escrito livro de poesias nos fins da década de setenta. De acordo com Macedo, a obra que despontou Miranda no mercado literário está sujeita à certa polêmica, visto que Antônio Vieira e Gregório de Matos viram personagens, gerando questionamentos a respeito de sua autenticidade e acerca dos direitos autorais. O romance *Boca do Inferno* surgiu em meio a muitas controvérsias e mudanças dos paradigmas literários, com uma escrita que consolidou o seu estilo, possibilitando que Ana Miranda continuasse com novas posteriores publicações. Contudo, continuou com a mesma fórmula de seu primeiro romance, explorando aspectos históricos, mesclando-os com a biografia de escritores brasileiros reconhecidos - Augusto dos Anjos, Clarice Lispector e Gonçalves Dias. Diante disso, este trabalho indicará os caminhos escolhidos por Ana Miranda para a produção de seus romances, respondendo às seguintes perguntas: qual foi sua fórmula e seu diferencial?

Palavras-chave: Ana Miranda, Romance Histórico, Estilo de Escrita, Autoria.

A produção de Ana Miranda

Ana Miranda foi reconhecida como escritora literária em 1989, quando publicou seu primeiro romance, *Boca do Inferno*; entretanto, já havia escrito livro de poesias em fins da década de setenta. De acordo com Macedo (2015), a obra que despontou Miranda no mercado literário está sujeita à certa polêmica, visto que Antônio Vieira e Gregório de Matos viram personagens. Geram-se, assim, questionamentos a respeito de sua autenticidade e também acerca dos direitos autorais (principalmente pelos recursos de escrita adotados pela autora). Conforme afirma Macedo (2015):

Nesse sentido, as discussões e perspectivas que se procurou trazer ao trabalho se configuram como importantes contribuições, cada uma delas integrando a imensa tessitura do emaranhado de pensamentos que busca entender a teia contemporânea, sobretudo as mudanças de perspectivas que se vem consolidando no âmbito do conceito de originalidade, graças às reformulações nos estudos literários – a elaboração do conceito de intertexto - à desconstrução da noção de sujeito centrado, à recorrência de um processo criativo mais e mais calcado na reciclagem cultural que criaram, por via de consequência, uma nova constituição para a figura do autor. (MACEDO, 2015, p. 1)

Boca do inferno trazia, entre suas características literárias:

um texto não assinado - contendo, além da descrição da atmosfera da Salvador do século XVII, sua descrição social e geográfica - que buscava demonstrar a sua inserção como uma “das primeiras obras ficcionais brasileiras de importância literária na nova vertente romanesca que trata das lacunas da história (MACEDO, 2015, p. 1).

Conforme Macedo (2015), foram vendidos 50 mil exemplares, o que elevou Miranda ao topo do

núcleo literário; mesmo assim, a maneira em que este foi escrito não escapou de duras críticas, como a de Luciana Stegagno Picchio, segundo a qual o retorno ao passado é totalmente desnecessário, sem nenhuma razão concreta.

Diante desse sucesso, em sua carreira, continuou com a mesma fórmula de seu primeiro romance, explorando aspectos históricos, mesclando-os com a biografia de escritores brasileiros reconhecidos. Desta forma, este trabalho brevemente trará questionamentos sobre os caminhos escolhidos por Ana Miranda para a produção de seus romances, respondendo às seguintes perguntas: qual foi sua fórmula e seu diferencial?

A indústria cultural

O filósofo Theodor Adorno (1971), dentre outros trabalhos, dedica-se à análise da indústria cultural, realizando investigações a respeito da cultura na sociedade contemporânea, caracterizada e totalmente guiada pelo capitalismo. No âmbito musical, o filósofo afirma que seu caráter estético foi banalizado, o interesse é apenas cativar ouvintes, tornando-os marionetes, alienados pelo prazer do prazer, sem sequer levar em consideração o sentido total da obra. Ainda segundo Adorno (1971), há o empobrecimento da reflexão crítica e da sensibilidade artística. A padronização é o valor decisivo desta nova proposta cultural. O que se observa é a massificação cultural, guiada pelo lucro e não conteúdo. Desta maneira, temos o empobrecimento da visão crítica e seu engessamento.

Por outro lado, Adorno (1971) acredita que a salvação cultural estaria na autorreflexão crítica e que o próprio homem vem adotando essa pequenez por não assumir seu papel de protagonista e aceitar permanecer apenas como figurante ou espectador. Durante a década de 40, o conceito de indústria cultural foi criado por Theodor Adorno em coautoria com Marx Horkheimer na obra *Dialética do esclarecimento*, substituindo a expressão “cultura de massa”. Isso se deu, pois tal expressão gerava ambiguidade ao propor um sentido de uma cultura nascida espontaneamente das camadas populares.

Adorno (1971) afirma, ainda, que na sociedade moderna a cultura transformou-se em uma grande força capaz de transformar a arte em qualquer mercadoria que se tenha desejo, ou seja, os bens culturais são planejados, simplesmente, para atingir os consumidores. Estabelece os seguintes aspectos que o processo de industrialização da cultura pode criar como efeito colateral: i) a cultura transformada em mercadoria perde o seu valor crítico; ii) seduz os indivíduos com produtos que não incitam a crítica e mascaram a realidade sujeitando-os aos interesses do capital; iii) a partir do aperfeiçoamento da técnica, a produção e reprodução da cultura deixa o seu caráter genuíno para ser produzida como qualquer outra mercadoria.

Infelizmente, o patrimônio cultural, na categoria de mercadoria, passa a ser autofabricado, padronizado, engessado, conforme os critérios do mercado. Com isso, a indústria cultural visa normatizar os gostos dos indivíduos que, acabam por aceitar os parâmetros impostos pelos produtos, com o objetivo de corresponder às supostas necessidades criadas pelo mercado. No fim, essas “necessidades” são uma forma de levar a população ao consumismo. Aparentemente, o esclarecimento e o aperfeiçoamento tecnológico projeto autoritário em muitos aspectos, tais como as influências provenientes dos desejos do mercado posicionam os indivíduos consumidores de forma a estarem sujeitados aos produtos criados pelo próprio homem. Por outro lado, o filósofo ainda acredita na possibilidade da recriação autocrítica, que pode ser recriada de acordo com o meio em que o indivíduo se encontra. Segundo o autor:

O efeito do conjunto da indústria cultural é o de uma antidesmistificação, a de um antiiluminismo [anti-Aufklärung]; nela, como Horkheimer e eu dissemos, a desmistificação, a Aufklärung, a saber a dominação técnica progressiva, se transforma em engodo das massas, isto é, em meios de tolher a sua consciência. Ela impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente. Mas estes constituem, contudo, a condição prévia de uma sociedade democrática, que não se poderia salvaguardar e desabrochar senão através de homens não tutelados. Se as massas são injustamente difamadas do alto como tais, é também a própria indústria cultural que as transforma nas massas que ela depois despreza, e impede de atingir a emancipação, para qual os próprios homens estariam tão maduros quanto as forças produtivas da época o permitiriam. (ADORNO, 1971, p. 295)

Isto posto, percebe-se que a indústria cultural visa alienar os consumidores por meio de uma cultura empobrecida, do entretenimento, baseada na lógica da diversão, que, segundo Adorno (1985), esta lógica é estabelecida da seguinte forma:

(...) os indivíduos fatigados em decorrência de longas e duras jornadas de trabalho se prostram diante das diversas possibilidades de divertimento proporcionado pela televisão, por exemplo. Eles se submetem a isto em razão de reestabelecer as forças físicas mediante momentos de distração, para em seguida voltarem as suas funções de trabalho. Como o ato de trabalhar repetitivo não proporciona júbilo, as poucas horas do dia que restam são preenchidas pelos passatempos da mídia. O que deve apetecer o espectador não deve ter nenhuma ligação real com sua vida cotidiana. Eles são levados estupidamente, com efeito, a pensarem conforme os parâmetros estabelecidos de antemão pela indústria do consumo e, assim são impelidos a pensarem acriticamente. (ADORNO, 1985, p. 113)

Independente de o entretenimento aparentemente desinteressado proporcionar o descanso, ele está corrompido pelos interesses do capitalismo que por vias indiretas induz modos próprios do trabalho. Com isso, até os *hobbies* são induzidos pela indústria cultural e as pessoas não percebem o quanto não estão livres para fazer suas escolhas, devido à ausência ou baixa autocrítica. Os bens de consumos são apresentados como símbolos concretos da felicidade, ainda que nem todos disponham de condições para adquiri-los. Desta maneira, seria possível afirmar que há espaço para uma arte autêntica? Somos capazes

de nos libertar desta alienação? Adorno ainda possui esperanças:

(...) nem nós somos meros espectadores da história do mundo transitando mais ou menos imunes em seu âmbito, e nem a própria história do mundo, cujo ritmo frequentemente assemelha-se ao catastrófico, parece possibilitar aos seus sujeitos o tempo necessário para que tudo melhore por si mesmo. Isto remete diretamente à pedagogia democrática. (ADORNO, 1995, p. 77)

Segundo Aranha e Batista (2009), a alfabetização e urbanização em massa proporcionaram o crescimento do número de leitores, democratizaram a cultura. Com isso, o livro, antes um objeto restrito à camada social mais elevada, passa a ser “consumido” em larga escala pela massa, transformando-se em um produto comercial. Assim, foi preciso que houvesse algumas considerações a respeito dos aspectos gramaticais e estilísticos, de acordo com a demanda da sociedade, o que resultou em um novo modelo textual e em fundamentos para consolidação da indústria editorial contemporânea.

Por ser um produto dirigido às massas, de grande penetração, esta literatura sofre influência direta dos fatores de mercado, tendo sido estimulada pelo incremento da capacidade de reprodução e distribuição dos bens culturais. Deste modo, pensar a lógica imanente a esta forma importa pensar a lógica comunicacional da mesma (reprodução/distribuição) como elemento relevante no processo de consolidação deste bem cultural. (ARANHA; BATISTA, 2009, p. 122)

Conforme os autores, a Revolução Industrial impulsionou o ritmo dos acontecimentos da Idade Moderna, assim como também influenciou a mudança na perspectiva da sociedade em relação à cultura letrada, tornando-se esta um “serviço público coletivo” (ARANHA; BATISTA, 2009, p. 122). A arte passa a ser consumida e também sustentada pela massa. Os índices de exemplares vendidos transformam-se em indicadores de qualidade e excelência para o grande público.

(...) a personalidade construída a partir da generalização da mercadoria, quando entra no universo da escrita (o que é um fenômeno deste século), o faz com vistas ao destinatário, que é o leitor-massa, faminto de uma literatura que seja especular e espetacular. Autor e leitor perseguem a representação do show da vida, incrementado e amplificado. Autor-massa e leitor-massa buscam a projeção direta do prazer e do terror, do paraíso do consumo ou do inferno do crime – uma literatura transparente, no limite, sem mediações, uma literatura de efeitos imediatos e especiais, que se equipara ao cinema documentário, ao jornal televisivo, à reportagem ao vivo. (Bosi, 2002: 249 *apud* ARANHA; BATISTA, 2009, p. 123)

Com a industrialização, houve o barateamento das impressões, aumentando o universo do público leitor, originando novo nicho de consumo de textos, assim como contribuiu para o crescimento do nível de escolarização da classe popular e a expansão das fronteiras da literatura. Durante a primeira metade do século XIX, em Paris, surgiram os primeiros romances-folhetins. Nas palavras dos autores:

A orientação editorial destes conteúdos focava o operariado, enquanto consumidor de ficção escrita,

privilegiando características estruturais e estilísticas que atendiam a esta demanda, tais como: o uso de linguagem cotidiana, arranjos gramaticais simplificados, períodos curtos, minimização dos recursos estilísticos e focalização em enredos que correspondessem à experiência de vida de seus leitores ou às representações já estabelecidas em seu imaginário. (ARANHA; BATISTA, 2009, p. 124)

O folhetim representou a maior forma de entretenimento das camadas populares durante a Revolução Industrial. A produção editorial voltou-se para estas camadas, aumentando, consideravelmente o resultado das vendas. Este tipo de literatura sofre fortes críticas por parte dos teóricos mais tradicionalistas, de acordo com eles, este tipo de literatura nada ou pouco exige do leitor. Contudo, Umberto Eco (2000), aparece no sentido de afastar tais expressões como literatura de massa, baixa literatura, em favor de uma distinção entre literatura de entretenimento e literatura de proposta. Tais categorias seriam norteadas, inicialmente, por dois critérios diferenciais: originalidade e esforço. Sobre este último, vale ressaltar que se trata de uma literatura de entretenimento com uma tendência à redução do esforço do leitor, valendo-se de uma linguagem mais cotidiana, mais corrente, não que haja certo desleixo ou descaso com o leitor, mas uma economia em relação ao universo vocabular e aos recursos gramaticais que possam dificultar a leitura de um amplo número de leitores, que fogem aos clássicos ou sequer os conhecem.

A literatura de entretenimento é resultante de um compromisso do autor, no sentido de promover ao leitor, uma experiência de totalidade no sentido da vinculação e aproximação da relação texto-leitor. A estrutura empregada pelos autores recorre ao resgate de elementos clássicos da narrativa: tensão, clímax, desfecho, catarse. O que ocorre com esta adaptação da literatura ao gosto da massa, é a sua democratização, alcançando um público que não cativado com outra estrutura de obra, havendo assim, um estímulo à leitura. Podemos destacar aqui algumas outras características desta literatura: capítulos curtos; ganchos entre eles; curso linear da ação nos fatos narrados; dialogismo no correr destas literaturas; linguagem simples e leve; a presença do herói clássico; conflitos muito comuns como o maniqueísmo na luta do bem contra o mal, o combate ao monstruoso, a superioridade da nobreza de caráter do herói e o final “feliz”. Com a palavra, os autores:

(...) o investimento primordial dos *best sellers* está no enredo, em desfavor da exploração da originalidade e do esforço no uso da linguagem, como se dá na literatura de proposta. (...) a literatura de entretenimento tem no mercado o principal agente valorativo desta produção. Assim, estar entre “os mais vendidos” significa não apenas um resultado, mas uma agregação de valor e consolidação da qualidade de uma obra para a massa, legitimada pela própria massa através do consumo. (ARANHA; BATISTA, 2009, p. 127)

O intuito principal resume-se a agradar o público, a fim de que haja fomentação dos lucros na venda da literatura de massa. Para Dering (2013), é necessário que no mundo literário exista espaço para as variações da literatura, como a de “massa” e a literatura marginal. Diversos autores dos conhecidos

best-sellers os produzem apenas visando à lucratividade, ao consumismo massificado.

Contudo, há de se pensar, em primeiro plano, que a literatura de massa e o best-seller não se tratam de nomenclaturas sinônimas. Isto é, enquanto o primeiro termo se refere a uma vertente literária veiculada para um grande número de sujeitos históricos, sociais e dialógicos, o segundo se relaciona apenas aos livros que são “mais vendidos”. É consequência da literatura de massa, em sua maioria, que ela atinja o status de best-seller, todavia o processo inverso ainda é muito questionável, pois neste caso, a ordem dos fatores altera e muito o resultado dessa problemática. (DERING, 2013, p. 432)

Dering (2013), assim como Batista e Aranha (2009), acredita que a literatura de massa tenha surgido com a divulgação dos folhetins, concomitante a revolução industrial e é preciso olhar para o contexto histórico de cada época. Hoje, por exemplo, a necessidade dos leitores está intrincada ao avanço tecnológico e a ampla visibilidade da arte nas diversas mídias. Ainda que alguns exemplares clássicos gregos e seus sucessores permaneçam como objeto de estudos acadêmicos, a sociedade de consumo adotou, de maneira geral, novos modelos para a arte e, teve como impulsor, a revolução industrial. O pesquisador expõe que estudiosos classificam as artes contemporâneas como produto de mercado, mas não vê este fato de forma negativa.

A partir dessa afirmação, Dering (2013) prossegue em definições do que é literatura com base em investigadores respeitados. Eagleton, por exemplo, retoma a ideia de que a literatura é escrita imaginativa e não possui função de ser verídica e propõe o emprego da linguagem de forma diferenciada, peculiar, já que ela transforma e intensifica a linguagem comum e se afasta do cotidiano. Dering conclui, a partir daí, que a literatura não tem a obrigação, nem a intenção de ser objetiva, imediatista. E completa:

(...) devemos lembrar, também, que os juízos de valores presentes na literatura e nas demais artes são historicamente variáveis, pois mantêm relações com as ideologias sociais, portanto são mutáveis e refletem a necessidade de uma determinada época. (...) os juízos de valores atribuídos à literatura e as demais artes não são regras fixas e estanques, e para atingir certa identificação é preciso (re)construí-los em cada sujeito. A arte, talvez seja, a responsável por essa busca e construção. (DERING, 2013, p. 434)

Ou seja, não só fatores como linguagem empregada tornam uma obra literária, mas sim, a função que esta exerce na sociedade e a força que obtém ao conquistar o sujeito-leitor. Por fim, Dering (2013) defende que é este último quem proporciona a perpetuação de uma obra literária. O autor prossegue em defesa da não estereotipagem ou vulgarização da literatura de massa:

Uma das observações a serem levantadas está na possibilidade desse sujeito-leitor de literatura de massa buscar nessas obras valores plenos que se perderam dentro da literatura, ou de que as obras consagradas já não conseguem suprir, devido aos movimentos sócio-culturais provenientes da segunda metade do século XX. A sociedade criou novos moldes e possibilidades, e essas novas modulações repercutiram no leitor e em sua produção. É preciso que tenhamos a consciência de que “[...] as identidades nacionais não são coisas com as quais nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação”

(HALL, 2006, p. 48). Elas se alteram, não são estanques. (DERING, 2013, p. 435)

Assim, a literatura teria se adequado ao contexto atual da sociedade, como o alto teor consumista. Segundo ele, esta sociedade tornou a literatura visível e permitiu que ela continuasse viva, assim, seria incerto considerar que toda a literatura de massa seja voltada para um público passivo de consumo desregrado. Ou seja, não se deve desprestigiar ou “fechar os olhos” para esta vertente da literatura, visto que esta também é parte da história literária. “Do mesmo modo em que não há como dizer que uma cultura é superior ou inferior, não é plausível afirmar a existência de uma literatura culta e outra inferiorizada, ainda mais se não houve parâmetros norteadores.” (DERING, 2013, p. 436) Para ele, o primeiro passo para verificar se uma arte possui valor considerável, é aceitar a manifestação de outras culturas, que não sejam destinadas, exclusivamente, à elite. Conclui, ainda que: “Para tanto é preciso refletir se o preceito de vendagem revela a obra como literária ou simplesmente mercadoria de compra e venda, ou seja, até que ponto essa cultura pode ser a representação da cultura literária popular e não mera produção de uma indústria cultural?” (DERING, 2013, p. 437)

A crítica tradicional luta por seu espaço, disputa com afincos para que haja a quebra da predominância discursiva, obtendo-se, assim, como consequência a neutralização valorativa do texto, nivelamento da recepção, sujeição da obra ao gosto mediano do leitor e o incentivo ao texto de consumo fácil, com a queda da qualidade literária. Tal fato contou com o apoio da posição condescendente da crítica cultural.

Considerações Finais

O romance *Boca do Inferno* surgiu em meio a muitas controvérsias e mudanças dos paradigmas literários. Com uma escrita que consolidou o seu estilo, possibilitou que Ana Miranda continuasse com novas posteriores publicações. Contudo, a maioria de seus romances continuou com a mesma fórmula do primeiro, explorando aspectos históricos, mesclando-os com a biografia de escritores brasileiros reconhecidos - Augusto dos Anjos, Clarice Lispector e Gonçalves Dias.

Nenhuma outra obra da autora chegou perto de causar o impacto de *Boca do Inferno*. Acreditamos que impulsionada pelo sucesso da primeira tentativa, pelo volume representativo de vendas, pelo reconhecimento enquanto autora literária, Miranda arriscou-se em repetir a receita, que já não era mais uma novidade. Conforme Macedo (2015):

Num dos primeiros artigos publicados na imprensa, o *Boca do inferno* é apresentado, dias antes do seu lançamento, como “uma joia rara, trabalhada em sua ourivesaria com devoção de monge, pesquisada com rigor de cientista, e brilhante em seus resultados como as mais finas pedrarias”. A matéria faz referência

ao estilo da autora, trata-a como a maior revelação dos últimos anos das letras nacionais, elogia o seu procedimento e suas escolhas artísticas – a revisitação do século XVII brasileiro – exaltando o seu talento e comemorando o ingresso do país no “romance histórico moderno”, gênero que vinha adquirindo conotação e importância na literatura internacional desde a publicação de *Memórias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar, de 1951, e consagrando-se nos anos 1980 com Umberto Eco e José Saramago. (MACEDO, 2015, p. 4)

Em entrevista ao jornalista Carlos de Souza, este questiona a opinião de Ana Miranda sobre o sucesso de venda de mais de 40 mil exemplares na época do lançamento do *Boca do Inferno*, ainda mais num país como o Brasil, tido como de poucos leitores, em que livro seria um objeto de baixo consumo.

A autora afirma, na mesma entrevista, que o sucesso seria um mistério; entretanto, crê que este é o resultado de todo o esforço que teve para escrevê-lo durante dez anos. Além disso, a presença de Gregório de Matos e de padre Antônio Vieira podem ser um chamariz da atração e aceitação por parte dos leitores. Nas palavras de Macedo (2015):

Com efeito, reconhece-se que, numa época em que não só a cultura vira mercadoria, mas também a mercadoria se transforma em objeto cultural, numa época em que tudo se modela a partir da idéia de mercado, perdeu força um dos mais impositivos princípios estéticos do modernismo, a busca da novidade e sua realização através dos movimentos de ruptura promovidos pelas vanguardas, que denotavam um sentido de evolução da arte hoje já desacreditado. Com isso, desmontam-se as grandes oposições: essência e aparência; latente e manifesto; significante e significado; autenticidade e inautenticidade. No primeiro artigo da Folha de S. Paulo, citado acima, sua autora, Fernanda Scalzo, começa assinalando que “o livro da escritora cearense Ana Miranda é um dos raros casos em que o consumidor, no caso o leitor, leva, pelo menos em alguns momentos, lebre por gato. Quem leu as 331 páginas do livro mal sabe que consumiu muitas de Antônio Vieira e do poeta Gregório de Matos” (...) A jornalista afirma que, ao longo do romance, em função das rimas e da musicalidade, os poemas de Gregório de Matos são mais claramente percebidos, enquanto os trechos do Padre Vieira ficam escamoteados nas falas do narrador ou do personagem jesuíta, sendo incorporados ao discurso de Ana Miranda, que se investe desse estilo. O problema mais evidente, e justamente apontado no artigo, é a ausência de sinalização gráfica que demarque a autoria, dando margem à confusão das vozes. Afinal, quem é o dono da história (ou do texto)? (...) (MACEDO, 2015, p. 5)

Diante do citado, talvez impulsionada pelo sucesso obtido, percebemos a continuidade da “receita” de *Boca do Inferno* por Ana Miranda. O livro *A última Quimera* (1995) conta a história do poeta paraibano Augusto dos Anjos desde sua infância até o dia de sua morte. A história inicia com o narrador, na noite da morte de seu amigo Augusto, andando pensativo pela rua quando encontra o poeta consagrado Olavo Bilac. Sentindo certo pudor de dirigir-se a alguém tão famoso, devido à tristeza que, como disse ele, serve como anestésico para dar coragem, ele se aproxima e, apesar da estranheza com que Bilac o olha, recita os versos do mais famoso dos poemas de seu amigo morto: “A última Quimera”. Aqui já visualizamos a mesma proposta de *Boca do Inferno*.

A obra *Musa Praguejadora* de Ana Miranda foi escrita como uma biografia do poeta Gregório de Matos. Para escrever a obra, a autora fez uma vasta pesquisa de campo, reunindo o máximo de informações sobre o poeta, porém como nem tudo é possível ser descoberto, grande parte da obra é de

cunho ficcional, algumas inspiradas em poemas do autor, como afirmou a própria escritora. A maioria das partes em que ela se refere aos sentimentos e pensamentos do poeta são ficcionais. A maior parte dos trechos biográficos são referentes à vida pública de Gregório e, como o mesmo sempre esteve envolvido com política, muito do livro também fala de política e aspectos histórico-sociais das cidades onde o poeta viveu, principalmente, na Bahia.

Por fim, percebemos que Ana Miranda seguiu em diversas obras o modelo apresentado em *Boca do Inferno*. Consagrou-se como escritora literária, ganhou prêmios, foi reconhecida, inclusive, em outros países, o que não a livrou de críticas e acusações de não autenticidade, ou mesmo de sua qualidade literária.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **A indústria cultural**. In: COHN, G. (Org). Comunicação e indústria cultural. São Paulo: Cia Editora Nacional/Editora Universidade de São Paulo, 1971.

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ARANHA, Gláucio; BATISTA, Fernanda. **Literatura de massa e mercado**. Niterói: Contracampo, 2009.

DERING, Renato de Oliveira. **Questões de literatura de massa e crítica literária**. Jataí: Revista Litteria, 2013.

ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. Série Debates 19. São Paulo: Perspectiva, 2000.

MACEDO, Anne. **Ana Miranda na boca da crítica**. Disponível em: <http://observatoriodacritica.com.br/arquivos/publicacoes/annegreice/Ensaio%20Anne%20Greice.pdf>. Acesso em: set. 2015.

O LUTO E SUAS REPRESENTAÇÕES EM “A MENINA MORTA” DE CORNÉLIO PENNA

Autores: Denis Pereira Martins (UNIANDRADE)

Eliane Cristina da Silva (TECPUC)

Resumo: Cornélio Penna (1896-1958) publicou em vida quatro romances: *Fronteira* (1935), *Dois romances de Nico Horta* (1939), *Repouso* (1948) e *A menina morta* (1954). Neste trabalho analisaremos as representações do luto em seu último romance: *A menina morta*. Uma casa de fazenda, abastada, clássica e sombria, às margens do Rio Paraíba. Vésperas da abolição da escravatura. Tempo de febre amarela devastadora. Uma menina, carregada de equilíbrio e de paz familiar, morre. O texto é iniciado com a preparação dos acessórios fundamentais para o enterro da menina, é o rito funerário. Os primeiros capítulos trazem descrições das frustrações das personagens, desencadeadas pela morte da menina. Contudo, a dor e o sentimento de perda lhes é interdito, são fraquezas, por essa razão, não são permitidas. Mas, assim mesmo, elas estão presentes. O luto – eixo condutor do romance, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém e está extremamente ligado com o desenrolar do enredo. É ele que explica as atitudes dos ali viventes, ele que dá o tom do espaço nesse romance e ele será nosso foco de análise.

Palavras-chave: Luto, Morte, Cornélio Penna, *Menina morta*.

O luto e a perda

A perda é o processo mais amplo e abrangente que permeia a morte e, para Fonseca (2004), em *Luto Antecipatório*, está relacionada à perda do objeto, seja este uma pessoa querida por meio da separação, morte ou até mesmo à perda vivenciada por algo intrínseco (a despersonalização) de modo a causar uma ruptura de identidade para o indivíduo. O modo de uma pessoa enfrentar o desafio da mudança em sua vida determinará não apenas sua visão de mundo, como também a visão acerca de si mesma. Enlutar-se, portanto, é um processo de mudança de esquemas que todos experimentam. Segundo Viorst (2004), em *Perdas necessárias*, a lamentação da perda de um ente querido é relativa ao modo como se sente a perda, depende da nossa idade e da idade de quem se perde e de toda uma história compartilhada.

Os capítulos iniciais do romance *A menina morta* (1970) relatam a vida das senhoras agregadas à família no momento do luto, suas frustrações passadas e o motivo pelo qual moram naquela fazenda. O processo do luto é, por definição, um conjunto de reações diante de uma perda. John Bowlby (1985), na trilogia *Apego e Perda*, refere-se a quatro fases do luto: choque e entorpecimento, desejo e busca, desorganização e desespero, maior e menor grau de organização. Relataremos essas fases ao longo desse artigo.

A primeira etapa descrita do luto é a fase de choque e entorpecimento, caracterizada por manifestações de desespero ou de raiva. Na fase de choque, o indivíduo parece alheio, com pensamentos

distantes e tenso. Crises de choro, ataques de pânico e raiva são atitudes comuns neste período.

Parkes (1998) afirma que de início os episódios de dor são muito frequentes e parecem ocorrer espontaneamente, mas, à medida que o tempo passa, tornam-se menos frequentes ou ocorrem somente quando provocados por algum estímulo que traz a perda à mente. Encontrar uma fotografia em uma gaveta ou um amigo em comum, acordar só em uma cama de casal são acontecimentos que levam a crises de dor ansiosa.

A culpa também vem junto das indagações dessa fase do luto. Indagar a Deus, entender seus motivos, é indagar o que foi feito de errado, onde houve erro e o porquê da sua decisão. Em vários momentos percebemos essa expressão, destacamos quando Celestina se mostra indignada com Deus: “Não sei como se pôde abandonar uma criança assim, meu Deus! [...] não sei... o coração de monstro não conseguiu guardar este tesouro! Ainda se vê ser menina destinada a tornar-se mulher robusta, capaz de ter muitos filhos e fundar outra fazenda maior que esta! Não há justiças nesse mundo... não..”. (PENNA, 1970, p. 15).

Como afirma Scliar (2007), em *Enigmas da culpa*, aceitar o sofrimento e perceber a Deus desta forma cria uma:

[...] carga pesada, portanto, para o grupo humano que foi escolhido para interlocutor dessa divindade e executor de seus desígnios. Mas, ainda que algumas vezes os hebreus se tenham revoltado contra Deus, em geral aceitavam o fardo: “A agonia e a angústia da nação não fizeram com que os judeus se voltassem contra Jeová”, diz Theodor Reik, “eles voltaram-se contra si próprios. Um menino que é punido pelos pais e não entende a causa dessa punição assume, no entanto, que algum erro cometeu. Não duvida da sabedoria e da justiça dos mais velhos; ele deve mesmo ser culpado. Os judeus concluíram que, se Jeová os entregava aos inimigos, era porque havia pecado (SCLIAR, 2007, p. 69).

A segunda fase do luto de Bowlby é a de desejo e busca da figura perdida: permanece por longo período no romance. Nessa fase, há a expressão do desejo da presença e da busca da figura perdida. É uma tentativa do sujeito de lidar com a dor da perda, criando a ilusão de que o objeto de amor perdido possa ser recuperado. A raiva pode se manifestar quando há percepção de que houve efetivamente a perda, provocando desespero, inquietação, insônia e preocupação. Todavia, o enlutado pode ter a ilusão da volta do objeto amado, presente em algum sinal ou ruído, retomando a uma busca inútil e a frustração conseguinte. Quando a raiva persiste é sinal de que a perda não foi aceita e muitas vezes ela é transferida para outras pessoas que estão oferecendo apoio a ele, por meio de agressões, acusações e ingratidão, pois isto vai contra sua percepção e confirma a realidade da perda.

A procura é uma atividade incessante, na qual a pessoa se movimenta em direção aos possíveis locais para encontrar o objeto perdido. Os componentes da procura são:

1. Alarme, tensão e estado de vigília;
2. Movimentação inquieta;
3. Preocupação com pensamentos sobre a pessoa perdida;
4. Desenvolvimento de um conjunto perceptivo para aquela pessoa;
5. Perda de interesse na aparência pessoal e em outros assuntos que normalmente ocupariam sua atenção;
6. Direção da atenção para aquelas partes do ambiente nas quais a pessoa perdida poderia estar;
7. Chamar pela pessoa perdida (PARKES, 1998, p. 69).

Há também distorções na percepção. Segundo Parkes (1998), existe um postulado que diz que, mantendo-se uma memória visual nítida das pessoas mortas, a procura é facilitada porque é mais provável que sejam localizadas se, de fato, vierem a ser encontradas no campo de procura. Isso constitui parte do conjunto perceptual da busca pela pessoa perdida, de maneira que as informações recebidas pelos órgãos dos sentidos são rastreadas em busca de sinais da pessoa morta.

Por estar sempre alerta, inquieto, preocupado e pronto para encontrar a pessoa perdida, o enlutado dirige sua atenção para as partes do ambiente que estão associadas mais proximamente a essa pessoa. Quando o comportamento que leva à busca é frustrado resulta em um aumento da intensidade e da persistência desse comportamento. Mas mesmo quando a dor da perda é muito intensa, algo pode acontecer para ajudar a mitigá-la. Alguns sinais, sonoros ou visuais, podem ser mal interpretados e, por um momento, fazem parecer que a busca chegou ao fim. Ou então a pessoa enlutada pode pensar que o falecido está próximo e à mão, sem que o esteja captando plenamente. Em alguns casos, a mitigação ocorre de maneira espontânea; em outros, é o próprio enlutado quem encontra formas de reduzir a dor do luto e as lembranças traumáticas.

Essas duas fases são as que permeiam por todo o romance e são elas que serão presenciadas a seguir neste artigo. A família tenta, de alguma forma, voltar ao cotidiano, como veremos posteriormente, mas as práticas corriqueiras estão repletas de luto, o espaço está permeado pela ausência, pela tristeza. Nesta segunda fase fica evidente o quanto a família depositava expectativas e projeções na menina morta e o quanto esse óbito enterra alguns ideais de cada familiar individualmente também. A tentativa de entrar em contato com a menina morta passa a ser uma possibilidade de reaver algo perdido de si mesmo.

O terceiro aspecto é a fase de desorganização e desespero: atitudes contrárias ao comportamento do enlutado face à morte podem acontecer concomitantemente por meio de ações, como desfazer de todos os pertences do mesmo e manter aqueles que sejam atribuídas recordações felizes ou proteger estes na certeza de que manterá a pessoa amada ali. Conciliar estes desejos tão opostos é tarefa das últimas fases do luto. Paradoxalmente, percebe-se que é nesta terceira fase que o sujeito inicia o processo de aceitação de morte, ainda de que maneira parcial e repleta de negações. Porque ao lidar com a realidade nua e crua da perda aparece uma manifestação de desespero, diferente da primeira fase, pois aquela é mais permeada pela confusão; já nesta é a partir da constatação da efetiva perda. Há oscilação entre

aceitar a morte e desorganizar-se ao não saber o que fazer com a falta evidente, e a procura por referenciais anteriores que tragam algum alento.

Por fim, a fase de maior ou menor grau de organização: prossegue-se processo de aceitação da perda, ainda com dor, e necessidade de retomar a atividade da vida. A vontade de viver leva muitas pessoas a buscar novas habilidades nunca desenvolvidas, favorecendo a dissipação da tristeza, tornando menos presente e dolorosa a lembrança da perda. Porém a lembrança e a tristeza da perda podem retomar de forma gradual se sua elaboração não for totalmente concluída. Em algumas fases, existe a identificação do enlutado com as atividades do morto, presente em ações, atividades e projetos que ele aplicava.

Lima (1976) comenta que a menina morta é um significante flutuante, que se fixa através de um significado emprestado, pelo qual a sua recordação diz não dela propriamente, mas sim de quem a recorda. Neste rumo, é válido acrescentar que a menina morta serve de canal legalizado para a expressão da dor, que, na verdade, teria outro significado, variável de acordo com o personagem que a lembrasse. Cria-se então um significado unificado, pois cada significado particular – a razão por que cada um sofre – é reprimido pela interdição.

Luto interdito

Ariès (2002), em *História da morte no ocidente*, afirma que a sociedade moderna proíbe aos vivos de parecerem comovidos com a morte dos outros, não lhes permitindo nem chorar os que se vão, nem fingir chorá-los. A partir de meados do século XX, houve a interdição do luto, necessidade milenar, cuja manifestação era legítima. Durante o espaço de uma geração, a situação foi invertida: “o que era comandado pela consciência individual ou pela vontade geral é, a partir de então, proibido; o que era proibido, é hoje recomendado. Não convém mais anunciar seu próprio sofrimento e nem mesmo demonstrar o estar sentindo” (ARIÈS, 2002, p. 250-251).

O novo consenso exige que se esconda aquilo que antigamente era preciso exibir e mesmo simular o seu sofrimento.

Hoje, a reclusão tem o caráter de uma sanção análoga àquela que se abate sobre os desclassificados, os doentes contagiosos e os maníacos sexuais. Rejeita os consternados impenitentes para o lado dos associados. Quem quiser poupar-se desta experiência deve, portanto, conservar a máscara em público e só tirá-la na mais estrita intimidade: ‘Chora-se’ diz Gorer, ‘apenas, em particular, como nos despimos e descansamos apenas em particular’, às escondidas (ARIÈS, 2002, p. 261).

Hoje é vergonhoso falar da morte e do dilaceramento que provoca, como antigamente era vergonhoso falar do sexo e de seus prazeres: “O decoro proíbe, a partir de então, toda referência à morte.

É mórbida, faz-se de conta que não existe; existem apenas pessoas que desaparecem e das quais não se fala mais – e das quais talvez se fale mais tarde, quando se tiver esquecido que morreram” (ARIÈS, 2002, p. 224-225).

A recusa do luto representa um sentimento característico da modernidade, em que se evita impingir uma perturbação à sociedade, bem como uma emoção excessivamente forte, insuportável. Só se tem direito à comoção em particular, ou seja, às escondidas. “As manifestações aparentes de luto são condenadas e desaparecem. Não se usam mais roupas escuras, não se adota mais uma aparência diferente daquela de todos os dias” (ARIÈS, 2002, p. 230). O luto não é mais um tempo necessário, respeitado pela sociedade. Pelo contrário, tornou-se um estado mórbido que deve ser tratado, abreviado e apagado.

Das interdições à identificação

Dona Inacinha e Sinhá Rola são duas senhoras que vivem na fazenda há anos, sem serem percebidas, sem emitir opiniões: “às oito e meia [...] levantaram-se do sofá e retiraram-se sem nada dizer pois sabiam sempre que eram importunas e que deviam viver como sombras para não serem enxotadas” (PENNA, 1970, p. 50). Entretanto, eram gratas ao abrigo que receberam, pelo menos era assim que pensavam sem que nunca dissessem uma à outra o que julgavam da bondade daquele que as recebera quando “[...] tendo morrido todos os que lhes podiam servir de arrimo, as trouxeram para ali a fim de passar alguns dias e as deixara ficar pelos anos em fora, sem dizer-lhes se aquela casa era a sua, onde deviam permanecer o resto da vida, pois não tinham mais ninguém no mundo para as querer” (PENNA, 1970, p. 50).

A mãe, senhora alta e magra, era muito diferente delas. Sempre fora o chefe da família até morrer, deixando-as “sem iniciativa, sem experiência” (PENNA, 1970, p. 93). As duas irmãs foram abandonas pelo pai e foram morar no Grotão com o primo após perderem todos os bens, são convidadas pelo Comendador como pagamento pela “dívida muito grande de gratidão” (PENNA, 1970, p. 69). E foi então que “começara o cativeiro recebido com resignada amargura, renovado todos os dias por pequeninas coisas que feriam com suas minúsculas arestas aqueles corações cobertos com chagas incuráveis” (PENNA, 1970, p. 70).

Quando uma pessoa é muito dependente de outra ou mantém uma relação de apego inseguro com outra, o rompimento dessa relação tende a dar margem a problemas. Como apresentado: “A é útil para B porque faz coisas para ela que ela não sabe ou não fará sozinha, mas B é útil para A porque o faz sentir-se útil. De alguma forma, as pessoas que perdem um parente que se apoia nelas estão em posição semelhante à da mãe que perde um filho” (PARKES, 1998, p. 172).

A baixa autoestima é frequentemente encontrada em pessoas que sofrem a perda. A essência

daquela é a falta de confiança que a pessoa tem em controlar seu próprio mundo, a falta de autoestima faz com que as pessoas se sintam mais vulneráveis a lutos repentinos, como a morte de uma criança.

Sedikides e Gregg (2003), em *Portraits of the self*, afirmam que a autoestima inclui a avaliação subjetiva que uma pessoa faz de si mesma como sendo intrinsecamente positiva ou negativa em algum grau.

A mãe dessas duas mulheres, assim como o Comendador, representa a pessoa repressora, controladora, minando a autoestima de ambas. É possível notar que há a mudança nos papéis familiares por duas vezes em suas vidas, sendo elas abandonadas pelos pais e posteriormente entrado em cativeiro com o primo. Todos esses são fatores agravantes do luto, que reprimido, causam sérios danos na vivência das mesmas.

Os que sofrem perdas repentinas estão sempre envolvidos com lembranças da pessoa que morreu e, se a morte tiver sido de um tipo particularmente doloroso e testemunhada pelo enlutado, as lembranças serão ainda mais pesadas.

O luto não autorizado, segundo Doka (1989), é um termo utilizado para determinar perdas não abertamente apresentadas, socialmente validadas ou publicamente pranteadas. Os problemas podem surgir na expressão do luto, que pode ser intensificado por ter sido ignorado ou reprimido, porque a raiva e a culpa podem surgir e complicar o curso do processo de luto, pela exclusão do enlutado dos rituais e pela falta de apoio social para viver o processo de luto.

Celestina, “uma moça feia e vestida de luto” (PENNA, 1970, p. 53) como descreve o autor, vai ao jardim colher flores para a menina morta, contemplando seu luto no ritual prolongado de culto aos mortos, “estava só e sentia-se consolada; longe de tudo e de todos, era como se aqueles momentos de calma e de absoluta independência fossem sua própria vida” (PENNA, 1970, p. 54). Nesse momento, Libânia, escrava da fazenda que havia sido ama de leite da Menina Morta, aborda-a dizendo que o Comendador havia proibido colher flores na fazenda, assim como a saída para ir à cidade. São restrições que fazem Celestina pensar que “outra vez e voltaria o interminável martírio da solidão e das dúvidas que a tinham feito sofrer durante toda aquela vigília de morte” (PENNA, 1970, p. 57). Saindo, então, da felicidade que sentia ao contemplar seu luto, para os momentos de tristeza e tensão.

Outro momento de experiência do luto e dos rituais prolongados da morte se vê quando Manoel Procópio está diante do túmulo da Menina, há uma descrição dos sentimentos vivenciados pelo velho:

Ajoelhou-se e ficou por muito tempo absorto com os olhos baixos, sem que seus lábios se movessem em oração. Que pensaria ele? Talvez não o soubesse, não podendo distinguir no tumulto de pensamentos pesados e preguiçosos que se encontravam, que se cruzavam, sem que tivesse tempo para compreendê-los completamente, o significado verdadeiro do que sentia. Era uma falta imensa, um vácuo, um malogro de tudo que pudera esperar, que obscuramente deixara penetrar em seu coração fechado e endurecido. Era a

criança alegre que dormia ali, diante dele, atrás daquela pedra, e ele que nunca se abaixara para a erguer do chão, em um misto de medo de ser repellido, de desdém por essa manifestação de carinho e de revolta em seu orgulho de homem decaído até a condição de parasita, agora tinha vontade de segurá-la nos braços, de embalá-la, de cantar baixinho para que ela dormisse e deixasse cair os bracinhos e as perninhas gordas sobre os seus joelhos e seus braços tão duros ainda... (PENNA, 1970, p. 60-61).

No luto de Manoel Procópio, que não participa efetivamente do convívio na casa, mas está em alguns momentos com a família já que é a pessoa que toma conta das finanças, percebem-se outros fatores que podem afetar a magnitude da reação do luto, como a imprevisibilidade, isto é, as oportunidades de preparação para a perda. Ele sofre a falta da menina ao relembrar da mesma, sente a dor como punição.

Os enlutados podem considerar a dor do pesar como uma punição injusta e ficam com raiva daqueles que pensam serem os autores dessa punição. A morte é personificada como algo que foi feito para eles e procuram alguém para culpar. A culpa é dirigida contra qualquer pessoa que possa ter contribuído para o sofrimento ou para a morte do ente querido que, por sua vez, pode ser acusado. A raiva é uma emoção que nem sempre é dirigida para o objeto que a causou.

As restrições continuam e mais severamente com os escravos que tentam visitar às escondidas o túmulo da menina. São encontrados no meio do caminho por feitores e capangas com “chicotes em riste e davam grandes chibatadas nas plantas que lhe passavam por perto como aviso e ameaça” (PENNA, 1970, p. 64), como ordenado pelo Comendador. Todos têm a sensação de perigo, que é constante.

Dona Virgínia via o nascimento da menina morta como a “volta à felicidade, à pureza que fugira de sua alma, que ela não pudera guardar em suas mãos manchadas pelos trabalhos mais degradados” (PENNA, 1970, p. 73).

O tempo passa e o cotidiano impera, “os dias se passaram no silêncio espaçoso do vale e toda fazenda fora envolvida pela calma da natureza que parecia repousar agora depois da mutilação sofrida com a morte da menina” (PENNA, 1970, p. 80). E as restrições são frequentes, eram visíveis: “Entretanto era sensível que havia sido posto uma surdina em tudo, que uma rede impalpável de cinzas tudo cobrira tornando essa vida maquinal, pois as almas se tinham fechado e cada um temia que se descobrisse o que se passava no recôndito de seu coração” (PENNA, 1970, p. 80).

Tudo se passava com aparência habitual, mas com um princípio de desagregação, de ruína e desmoronamento. O Comendador, aquele que restringia, era visto como o único capaz de salvar os habitantes do Grotão, de tornar a fazer reviver os corpos agonizantes, agitados pela morte.

Toda a casa se revestia de luto, um luto calado, restrito. O divertimento também é interrompido: “quando viu que a velha-moça cantava baixinho teve um momento de recuo e de espanto, pois parecia-lhe incrível que alguém assim rompesse o luto tão recente” (PENNA, 1970, p. 87).

Segundo Fugier (2009), em *Os Ritos da vida privada burguesa*, texto inserido em *História da vida privada*, o luto inclui três graus diversos: fechado no começo, a seguir leve, e por fim meio-luto:

Nos meses de luto fechado (seis meses no interior, quatro e meio na capital), ela usa roupas de lã preta, um manto com capuz e um longo véu de crepe negro, luvas de algodão preto e dispensa toda e qualquer jóia, salvo uma fivela de bronze no cinto de metal. Ela não tem o direito de frisar os cabelos nem de usar perfumes. Nos seis meses seguintes – luto leve -, as roupas são de seda negra, o chapéu de gaze de lã, as luvas de pelica ou seda, as jóias de madeira tratada. Então vêm três meses de meio-luto, quando o negro se matiza de branco, cinza e lilás. [...] No período de luto fechado, toda a casa se veste de negro, inclusive as crianças e os empregados domésticos, exceção feita ao luto por tios, tias e primos, e os veículos são cobertos de tecido preto. Os enlutados não podem se mostrar em locais públicos consagrados ao prazer (teatro, bailes) ou reuniões. Nas seis primeiras semanas, não se sai de casa e apenas os amigos mais íntimos são recebidos. As mulheres não podem bordar nem costurar, mesmo na companhia de parentes e amigos [...]. Terminado o luto, volta-se para o papel branco, exceto as viúvas, que, a menos que tomem segundas núpcias, conservam o papel tarjado de negro durante toda a vida (FUGIER, 2009, p. 243).

Como solução dos problemas, Comendador pede à Dona Virgínia que vá à Corte buscar Carlota, “a prima vai buscar minha filha... Sim, a Carlota! Ela deverá sair do Colégio, definitivamente, e vir para aqui a fim de ficar ao meu lado!” (PENNA, 1970, p. 85). Dona Virgínia se sente superior às outras moradoras, teve um momento de orgulho, era ela a privilegiada, aquela que poderia sair da reclusão “a amiga de confiança dos Senhores e ia buscar a filha da casa, a Sinhazinha que talvez breve se tornasse a Dona do Grotão” (PENNA, 1970, p. 101). Esquece-se do luto no momento que se prepara para a viagem, talvez um sinal de superação da fase, mas que logo é interdito “- porque julguei que estivesse de luto. Pensei que fosse mandar fazer traje todo preto” (PENNA, 1970, p. 98).

No texto, *Figuras e papéis*, inserido no livro *História da vida privada*, Perrot (2009) faz algumas considerações sobre a prática de estudos no século XIX, o que justifica a ausência de Carlota na fazenda:

Chega uma época em que se impõem os pensionatos e internatos. Entre os quinze e os dezoito anos, as moças seguem pra lá, a fim de concluir sua educação moral e mundana, de adquirir essas “artes recreativas” destinadas a torná-las atraentes nos salões matrimoniais. Os garotos, aquartelados em colégios ou liceus, preparam-se para o bacharelado, “barreira e nível” da burguesia (PERROTT, 2009, p. 150).

É nesse momento que se pendura na sala o retrato a óleo da menina morta, recém pintado e reluzente de tinta úmida. Celestina, Sinhá-Rola e Dona Inacinha ficaram a contemplar, comovidas com a tela, nela “o corpinho da menina com o vestido de brocado branco entretecido de flores de prata, destacava-se do fundo escuro, com a cabeça adornada de pequeninas rosas, levemente coloridas” (PENNA, 1970, p. 91). Ele causa diferentes impressões, como encanto, paz e vitória sobre a vida e, posteriormente, tristeza, raiva e indignação.

A partir desse ponto de vista, segundo Parkes (1998), o trabalho do enlutamento pode ser uma atividade criativa, um gradual colocar de peças de um quebra-cabeça que, ao final, terão permitido

encontrar uma imagem e um lugar nas vidas para as pessoas que se amam e se perdem. Um aspecto dessa tarefa é a reavaliação da pessoa morta, uma atividade às vezes denominada de “idealização”, uma vez que são as lembranças felizes e os aspectos valorizados do relacionamento que são guardados e perpetuados. As lembranças dos aspectos negativos dos mortos são perdidas e a idealização tem lugar, iniciada pelas pessoas enlutadas e apoiada pela sociedade.

A casa vive a reclusão da Dona Mariana, uma ausência da mulher que tome conta do cotidiano da mesma. Todos vivem a expectativa de sua saída do quarto, assim ocorre com todos os rituais corriqueiros. A possibilidade da presença as mobiliza, assim como as fragiliza. É quando a mesma sai do quarto, como uma rainha a percorrer o seu palácio, “todos se colocaram junto às suas cadeiras muito calados. Dona Mariana entrou arrastando os vestidos pelo soalho de tábuas largas sem o menor gosto para aguar a barra de seda que varria o chão e sentou-se em silêncio” (PENNA, 1970, p. 105).

É nesse silêncio que a casa se encontra, submersa na tristeza, Dona Celestina tem até medo de andar, passou muitas vezes diante das portas dos quartos de vestir e de dormir da Senhora e sempre andava nas pontas dos pés, com a precaução que teria se ali estivesse alguém muito doente. “Parecia-lhe sempre que ia ouvir gemidos obrigando-a a parar gelada ou o grito que talvez a forçasse em violento reflexo a correr para o seu aposento lá no fundo, e esconder-se sob as cobertas” (PENNA, 1970, p. 107). Ela tem dúvidas do motivo de viver:

– Mas, viver para quê? – perguntou a si mesma quando se examinava no pequeno espelho de tocar que encimava a cômoda em cujas gavetas remexia com os dedos magros, maquinalmente, e tirava sem finalidade positiva os objetos de seu canto para colocá-los em outro. – Eu mesma não sei para que vivo e no entanto sou tão exigente! (PENNA, 1970, p. 108).

Para a maioria das pessoas no início de um luto o mundo é um caos. Como elas lutam para encontrar o que não pode ser encontrado, ignoram o que pode ser encontrado. Sentem como se a parte mais importante, mais central delas tivesse ido embora, ficando apenas o que é sem significado e irrelevante, o que faz com que o próprio mundo fique sem significado e irrelevante. Acreditam que a pessoa morta não voltará e, no entanto, estão envolvidas na tarefa de recuperar o que está morto. Não é de surpreender que sintam que o mundo tenha perdido seu propósito e não faça mais sentido.

A visão atribuída à morte também influencia na forma como cada um elabora seu luto. Além da ideia de punição, relatada anteriormente, pode haver a concepção de morte enquanto uma transição ou passagem a outra dimensão, o que confere certa esperança ao sujeito que permanece com o desejo de encontrar o objeto perdido em algum momento; há também a concepção de morte enquanto perda, não somente da pessoa falecida, mas de todas as projeções e expectativas que são cessadas com aquele óbito. Observamos com mais clareza esse último aspecto especialmente nas mulheres daquela época histórica

em que se passa o enredo.

Escolhida, sofrida ou simplesmente assumida, a solidão das mulheres sempre gera uma situação difícil, pois na sociedade de então, a mulher morreria se não tivesse lar nem proteção. Na época, fora do lar e do casamento não haveria salvação. Desacreditada de seus encantos e solteirona, a mulher sozinha desperta em si desconfiança e reprovação.

Nota-se como é difícil a convivência na casa. Uma simples visita a um quarto torna-se um martírio, rever a Dona Mariana, reclusa, causava fraqueza “e por pouco não pediu a uma delas que a acompanhasse ao quarto de Dona Mariana, e assim facilitaria a sua visita naturalmente difícil e penosa” (PENNA, 1970, p. 117).

Dona Virgínia, que estava feliz por sua ida à corte, passa a estar insegura, sentindo medo, vinha à sua mente os perigos que poderia correr, através dos montes e das matas, iria sozinha, acompanhada apenas por um velho indiferente e posteriormente percorreria um caminho solitário de trem. Como não pudera rezar nada com a devida atenção, culpava-se e afirmava que não seria feliz na viagem. Ela tinha medo da casa que habitava:

[...] ao ver aquela sala tão grande, ainda maior pela penumbra adensada em seus quatro cantos, cheia do calor e do odor de tantos corpos desaparecidos como por encanto, sentiu rápido arrepio percorrer-lhe o corpo todo e levantou-se com precipitação, pondo as mãos no pavimento. Depois correu para a sala de visitas e ao ver que não havia ninguém ali, foi pelo corredor adentro, em fuga, como se alguém a perseguisse, e entrou de supetão no quarto das duas irmãs, onde foi recebida com exclamação de sobressalto (PENNA, 1970, p. 122).

Parques (1998) chega à conclusão de que os indivíduos enlutados estão se comportando como se estivessem em uma situação de perigo, mas que perigo é esse? Fica claro, a partir do que foi dito, que, até que a realidade da perda tenha sido totalmente aceita, um perigo é o da perda de si mesmo. A pessoa enlutada ainda sente que a pessoa morta é recuperável e qualquer coisa que traga à tona a perda é entendida como uma grande ameaça.

Considerações finais

A obra literária *A menina morta* tem como pano de fundo as inúmeras mortes simbólicas que acontecem em cada familiar durante o processo de elaboração do luto. Porque esse processo de entendimento do fato concreto (morte) e aceitação da perda enquanto algo definitivo requer de cada sujeito, de forma particularizada, um trabalho emocional de elaboração do que se perde com a morte e o que continua vivo apesar dela. Ainda que existam alguns teóricos, como J. Bowlby e Klüber-Ross, que descrevem o processo de elaboração do luto em fases ou etapas, ainda assim sabe-se que cada indivíduo, de acordo com sua história de vida e seus recursos emocionais internos, passa por esse processo ao seu

próprio modo.

Dessa forma, o livro é muito menos sobre o óbito da menina e mais sobre quem fica, o que confere riqueza na descrição das personagens e seus dilemas internos. Ao mesmo tempo, há um pano de fundo histórico e sociocultural que ajuda a entender o porquê de um luto silenciado, de uma dor que é comum a muitos, mas nem por isso compartilhada.

Referências

ARIÈS, P. **História da morte no ocidente**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

BOWLBY, J. **Apego e Perda**. V. 3 – Perda: tristeza e depressão. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

DOKA, K. **Disenfranchised grief**. Lexington: Lexington Books, 1989.

FONSECA, J. **Luto antecipatório**. Campinas: Livro Pleno, 2004.

FUGIER, A. M. Os ritos da vida privada burguesa. In: **História da vida privada, 4:** da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LIMA, L. C. **O Romance em Cornélio Penna**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

PARKES, C. M. **Luto – Estudos sobre a Perda na Vida Adulta**. São Paulo: Summus Editorial, 1998.

PENNA, C. **A menina morta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

PERROT, M. Figuras e Papéis. In: **História da vida privada, 4:** da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SCLIAR, M. **Enigmas da Culpa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

SEDIKIDES, C.; GREGG, A. Portraits of the self. In: **Saze handbook of social psychology**. Londres: Sage Publications, 2003.

VIORST, J. **Perdas necessárias**. São Paulo: Melhoramentos, 2004.

MARTINS, Denis Pereira; SILVA, Eliane Cristina da. O luto e suas representações em “A menina morta” de Cornélio Penna, pág 173-183. Curitiba, 2020

RECORDAÇÕES DO ESCRIVÃO ISAÍAS CAMINHA: RELATO IRÔNICO DE UMA TRAJETÓRIA NAS LETRAS

Autoras: Dione Mara Souto da Rosa (UNIANDRADE)
Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

Resumo: No período da Primeira República, entre os arroubos do Simbolismo e do Parnasianismo, é publicado *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909), romance de estreia de Lima Barreto. O personagem-narrador Isaías Caminha, jovem mulato, sonha encontrar no Rio de Janeiro ambiente propício para seus ideais republicanos. Depara-se, no entanto com o preconceito racial predominante no período pós-abolição (1888) e com as atitudes de acomodação ao *status quo* de seus colegas jornalistas. Depois de algum tempo, o personagem acaba se moldando à hipocrisia social predominante. Este trabalho objetiva deduzir do romance o protesto de Lima Barreto contra os males da República Velha – a subalternidade do negro, o empreguismo nos órgãos públicos, o carreirismo, a bajulação aos poderosos, a corrupção e a hipocrisia da sociedade - a partir da análise do caráter autobiográfico e memorialístico do livro. Para tanto serve-se dos conceitos de pacto autobiográfico de Philippe Lejeune identidade autor-narrador-personagem, e de estudos de Antonio Candido. No item da identificação triádica proposta por Lejeune, dá-se especial atenção aos prefácios escritos por Lima Barreto, em que se identifica como amigo de Isaías Caminha. Como conclusão, comenta-se a falha da recepção crítica da época, que vê a obra como simples ataque ao jornalismo carioca.

Palavras-chave: Romance autobiográfico. Ironia. Preconceito racial. República Velha.

Introdução

Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922) estreou na literatura com o romance *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, publicado em 1909 em Portugal, pela Livraria Clássica Editora de A.M. Teixeira, que elogiou o estilo e o talento do autor e pôs em destaque o potencial satírico da obra. Foi uma das referências que Lima recebeu em terras portuguesas, embora não tivesse atingido lá fora o nível de reconhecimento de outros escritores da literatura pré-modernista brasileira.

Os críticos brasileiros contemporâneos, de modo geral, consideravam Lima Barreto pouco criativo, em vista dos recorrentes paralelos com o contexto social em que viveu e com sua biografia. É o caso de *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, vista como a mais autobiográfica de suas obras. Embora o autor não se afaste da ficção, são vários os traços biográficos comuns a Lima Barreto e à sua personagem. Ambos têm bom nível de educação e padrinhos mais ou menos poderosos, mas, em contrapartida, têm pele escura e provêm de regiões periféricas ao centro da intelectualidade do Rio de Janeiro, no início do século vinte: Isaías Caminha, do interior do estado e Lima Barreto, dos subúrbios cariocas. Ambos têm passagens pelo jornalismo e são vítimas de exclusão social pelo fato de serem negros e vítimas de preconceito, contra o que reagem por meio da sátira aos costumes e à vaidade dos que se atribuem falsos méritos.

Daí o título deste trabalho “Relato irônico de uma trajetória nas letras”, que pretende verificar como a obra se encaixa nos parâmetros da autobiografia convencional, na concepção de Philippe Lejeune. Em paralelo, analisa o tom irônico da narrativa, característica da obra de Lima Barreto como um todo, que subverte crenças, teorias e atitudes, para satirizar sua falibilidade. O alvo central da sátira e do humor negro em *Recordações* são os repórteres e editores de um certo jornal *O Globo*, cujo título não disfarça o destino real das farpas, o grupo de redatores do diário carioca *O Correio da Manhã*.

Examinemos, portanto, as recordações de Isaías Caminha que foram publicadas nos três números da pequena revista *Floreal* (que realmente existiu), editada “pelos fins de 1907”. Posteriormente, informa Isaías, um amigo seu, Lima Barreto, as publicou “em volume”, para o qual escreve uma “breve notícia” introdutória (BARRETO, 2010, p. 9). A antropóloga e historiadora Lilia Schwarcz, pesquisadora da vida e da obra de Lima Barreto, comenta a *breve notícia*, em que Lima reaparece dando opinião e contando sobre o *Isaías*, dez anos depois de tê-lo concluído: “Não há perigo de erro: Isaías é mesmo Lima, sendo o oposto, como veremos, também verdadeiro” (SCHWARCZ, 2017, p. 216).

Trata-se de uma verdadeira arapuca para o leitor desatento. Existe uma relação especular entre criador e criatura: esta é mais do que aquele e diferente dele. A própria autoria é posta em questão nesse jogo de identificação e dissimulação. Os dois prefácios usados na edição de 1917, um do próprio Isaías e outro do amigo Lima Barreto são recursos inovadores utilizados pelo autor. Num dos prefácios está inserida uma crítica de Veríssimo, que estaria disposto a desfazer um grande engano: as recordações são verdadeiras – Caminha existe e Barreto é seu editor. No outro, é Caminha que explica a razão de escrever suas memórias, e Lima reaparece numa nota dando opinião e contando sobre o *Isaías* dez anos depois de tê-lo concluído.

Na concepção de Philippe Lejeune (2008), para categorizar uma obra como autobiografia é necessário haver identidade da tríade autor, narrador personagem, verificada por meio do nome próprio do autor, que figura na capa do livro, e que se repete no decorrer do narrado, para designar a personagem. Feita essa identificação, fica estabelecido um pacto de leitura entre autor e leitor, de comprometimento com a verdade e a aceitação do narrado, a que Lejeune chama de pacto autobiográfico.

No caso em pauta, autor e personagem têm nomes diferentes, mas saltam aos olhos os paralelos nas trajetórias de Lima e Isaías. Partimos para a análise, portanto, com a convicção de que *Recordações* não é uma autobiografia de Lima Barreto, mas intrigados em descobrir o tanto de verdade de experiências e sentimentos próprios o autor colocou na história.

Coube ao historiador e acadêmico Francisco de Assis Barbosa (1914-1971) não apenas escrever a primeira biografia do escritor, *A vida de Lima Barreto*, que se tornou fonte para pesquisas posteriores, mas reorganizar e reeditar sua obra.

Afonso Henriques de Lima Barreto nasceu em 1881, na última década do governo monárquico, antes da tardia emancipação oficial da escravatura no Brasil e, portanto, neto de escravos. Viveu o conturbado período da mudança de regime, quando a condição social do negro é vista com desconfiança e a liberdade conseguida se mostra bastante fragilizada pelo preconceito racial arraigado. A crítica às desigualdades sociais e ao racismo, bem como aos desmandos dos novos detentores do poder, torna-se a temática da obra de Lima Barreto como um todo, que desnuda a hipocrisia observada na sociedade da capital do país. A sátira de Lima Barreto é especialmente aguda no conto “O homem que sabia javanês” e no romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, apontado por Carlos Nelson Coutinho como “uma das poucas obras-primas do romance brasileiro” (1974, p. 1-2). Policarpo, o mais idealista e apaixonado dos patriotas, é fuzilado por traição.

A ironia paradoxal do patriota que é condenado por amar muito ao Brasil é uma constante tanto na vida do relator das *Recordações*, como na de sua personagem Isaías. Lima Barreto, frustrado em sua ambição de pertencer à Academia Brasileira de Letras, como reconhecimento da qualidade de sua obra literária, deve conformar-se com um cargo humilde na administração pública, mas mesmo ali é preterido por outros nas promoções a que tinha direito. As agruras da trajetória da criatura, Isaías Caminha, serão acompanhadas na leitura do romance.

Recordações do escrivão Isaías Caminha: a trajetória

Como indicado pelo título *Recordações do escrivão Isaías Caminha* é um romance de memória. As páginas iniciais, com data de dezembro de 1916, – posterior portanto, à publicação do livro – são assinadas por Lima Barreto, que informa ao leitor a gênese da publicação, e incluem um prefácio inédito na atual publicação, mas que constara da *Floreal*. O prefácio, datado de 12 de julho de 1905, traz a assinatura de Isaías Caminha, Escrivão da Coletoria de Caxambi, no Espírito Santo. Está mais do que documentada a gênese da obra.

Segundo Schwarcz, a primeira metade do romance representa uma espécie de ritual de passagem do protagonista: a consciência de que a educação apenas não é suficiente para garantir a inclusão, e a certeza de que a cor da pele é mais que uma marca externa e física. Isaías, que já tinha “todos os preparatórios” (As referências posteriores a *Recordações* serão indicadas pelas iniciais RE, seguidas do número das páginas) precisava de um emprego, por ser muito pobre. De posse de uma carta de recomendação do Coronel mandante da política na sua região de origem, Isaías considera garantida sua situação no Rio.

(...) Vim vindo de cabeça baixa, sem apreensões, cheio de esperanças, exuberante de alegrias. Obteria um emprego. Um dia pelos outros, iria às aulas, e todo o fim de ano, durante seis, faria os exames, ao fim dos

quais seria doutor! Ah! Seria doutor! Resgataria o pecado original do meu nascimento humilde, amaciaria o suplício premente, cruciante e onímodo de minha cor ... [...] Teria direito à prisão especial e não precisava saber nada. Bastava o diploma. (BARRETO, 1995, p. 21-22; 23)

Somente na segunda parte do livro, Isaías consegue emprego como contínuo em um jornal, *O Globo*. Passa, então, a ver tudo pela lente do falso e do artificial: deputados, políticos, a polícia e, especificamente, os jornalistas que observa na redação.

A desilusão começa já na longa viagem de trem rumo ao Rio de Janeiro. Isaías percebe que, como negro, não tem direito ao tratamento respeitoso dispensado aos passageiros brancos. “Aqui não se rouba fique sabendo”, diz-lhe um caixeiro indignado, quando reclama da demora em ser atendido, num café da estação (BARRETO, 1995, p. 25).

Na chegada ao Rio, a personagem tenta inutilmente entregar ao Deputado Castro a famosa carta que lhe abriria todas as portas, mas não consegue encontrar o ilustre político em suas acomodações em um hotel de luxo: é despedido secamente. Desanimado, vai assistir a uma sessão na Câmara dos Deputados dos Estados Unidos do Brasil, o único meio de se aproximar do olimpo dos inacessíveis. Cruel desapontamento: ao invés da “numerosidade” de nomes relevantes que tinha na cabeça – reis assírios, faraós, filósofos gregos, generais romanos, navegadores portugueses – ouve repetir na chamada inicial “uma chusma de nomes anódinos e obscuros”. No espaço entre a mesa do presidente e a primeira das bancadas observa o “trânsito de rua frequentada”, enquanto numa porta ao fundo vê um ajuntamento como “de *guichet* de teatro em enchente”. Ninguém presta atenção ao discurso do ilustre deputado catarinense Carlos Barromeu e, quando este se cala, a balbúrdia recrudescer (BARRETO, 1995, p. 39).

Em contraposição, ao ser apresentado, logo em seguida, ao jornalista doutor Ivã Gregoróvitch Rostóloff, a atitude de crítica mordaz sofre uma reviravolta: não pode conter sua “parva admiração” diante de quem escreve em dez línguas; candidatara-se a instrutor do exército do vice-rei de Cantão; fora chefe de uma fábrica de pólvora no Japão, trabalhara ao lado do grande jornalista hindu Rai Kisto, em Calcutá e era doutor em Línguas Orientais e Exegese Bíblica, pela universidade de Sófia. Mais tarde, põe-se a matutar sobre o título burlesco e quem seria na realidade seu detentor: “Um aventureiro simplesmente? Ou um homem honesto, de sensibilidade pronta a fatigar-se logo com o espetáculo diário e que por isso corria o mundo?” Conclui que, afinal, o homem era “simpático como o diabo e de fisionomia inteligente” (BARRETO, 1995, p. 43).

É a vez de o leitor matutar se Isaías acredita mesmo nas aventuras mirabolantes de Gregoróvitch, ou está se fazendo de ingênuo. Como caracterizar o jovem Isaías Caminha? Um pombo entre gaviões ou um observador sagaz que dá corda a falastrões, mas reserva julgamentos? Quando finalmente consegue localizar o deputado Castro, na casa *particular*, em que vive com a amante, Isaías faz descobertas reveladoras, que vai relatar mais tarde em suas recordações. Fica maravilhado pela beleza da mulher

atraente, que o recebe com gentileza.

Ainda hoje, depois de tantos anos de desgostos dessa relação contínua pela minha luta íntima, precocemente velho pelo entrechoque de forças de minha imaginação desencontrada [...] lembro-me do inebriamento que essa mulher deu aos meus sentidos com o seu perfume violentamente sexual, acre e estonteante, espécie de requieme das especiarias das Índias. (BARRETO, 1995, p. 56-57)

No diálogo “caloroso prolongado e eloquente” com o deputado Castro, deixa-se levar pela atitude” falsamente” paternal do político, que condena a ambição característica do brasileiro. de ser doutor: “Corei indignado e respondi com alguma lógica que me era impossível romper com ela; se os fortes e aparentados apelavam, como havia eu, mesquinho, semiaceito, de fazer exceção?” (BARRETO, 1995, p. 57). Quando se dá conta da hipocrisia de Castro, tem “assomos de ódio, de raiva má, assassina e destruidora” (BARRETO, 1995, p. 59).

Senti-me humilhado, esmagado, enfraquecido por uma vida de estudo, servir de brinquedo, de irrisão a esses poderosos todos por aí. [...] Escrevendo estas linhas, com que saudades me não recorde desse heroico anseio dos meus dezoito anos esmagados e pisados! Hoje ... É noite. Descanso a pena. No interior da casa, minha mulher acalenta meu filho único. A sua cantiga chega-me aos ouvidos, cheia de um grande acento de resignação. (BARRETO, 1995, p. 59)

A frustração era reconhecer o abismo entre os “extraordinários inícios nos mistérios das letras e das ciências e os prognósticos dos meus professores de então, com este meu triste e bastardo fim de escrivão de coletoria de uma localidade esquecida” (BARRETO, 1995, p. 65).

As *Recordações* não seguem ordem cronológica, mas oscilam entre o presente do narrador, o inconformado escrivão de coletoria de Caxambi, e o jovem “mulatinho” que passa três horas no xadrez por se ter revoltado contra o tratamento insultuoso de um delegado de polícia. A cor de sua pele o transformara no principal suspeito de um roubo ocorrido na pensão onde morava; a profissão de “estudante”, que declara nos interrogatórios, desperta incredulidade eivada de sarcasmo.

De volta ao lócus da narrativa, o Rio de Janeiro do início do século, Isaías finalmente se conforma com um humilde emprego de contínuo em *O Globo*, por indicação de Gregoróvich, que lhe faz presente de um terno de roupa usado. E por todo o tempo em que foi contínuo, conheceu “vários alfaiates caros por intermédio do corpo dos outros” (BARRETO, 1995, p. 115).

Como visto, Isaías é movido pelo desejo de glória pessoal que o traz para a capital do país, longe, portanto, de qualquer postura coletivista de lutar pelo bem comum. Acaba, porém por abdicar de todos os seus sonhos, trairdo seus ideais. Assim, pode-se dizer que Isaías se associa a Lima Barreto no início, mas acaba se transformando naquilo que este último combatia. “Depois de acobardado, tornei-me superior e enervado e não tentei mais mudar de situação, julgando que não havia no Rio de Janeiro lugar

mais digno para o genial aluno de Dona Ester que o de contínuo numa redação sagrada” (BARRETO, 1995, p. 117).

Os figurantes são construídos a partir da visão irônica do narrador, que satiriza o pessoal de *O Globo* (*Correio da Manhã*) numa crítica mordaz. Todos se curvam ao diretor, o Dr. Ricardo Loberant, medíocre de caráter e inteligência, mas especialista em criticar redatores e repórteres. É o que Isaías verifica nos longos anos em que esteve na redação de *O Globo*.

[...] o respeito, a submissão dos subalternos ao diretor de um jornal só devem ter equivalente na administração turca. É de santo o que ele faz, é de sábio o que ele diz. Ninguém mais sábio e mais poderoso do que ele na Terra. Todos têm por ele um santo terror e medo de cair da sua graça, e isto dá-se desde o contínuo até o redator competente em literatura e coisas internacionais. (BARRETO, 1995, p. 99)

Ricardo Loberant é bacharel em direito, de inteligência duvidosa e saber inconsciente, mas temido pelos fortes, pela gente mais poderosa do Brasil, ministros, senadores, capitalistas. A segunda cabeça da casa é Pacheco Rabelo (Aires d'Ávila) redator-chefe do jornal, um homem gordo “que se movia pela sala com a dificuldade de um boi que arrasta a relha enterrada da charrua” (BARRETO, 1995, p. 99). Diretor e redator-chefe penetram na atmosfera de apreensão que domina a sala. O “paquiderme” desanda a dizer asneiras; o diretor berra com Leporace, o secretário, de quem cobra algo que lhe desagrade. Leporace é “sumidade em literatura e jornalismo, árbitro do mérito, distribuidor de gênios e talentos sem o mínimo talento para a coisa” (BARRETO, 1995, p. 110). O narrador o descreve como “secretário mecânico, automático, ser sem alma, sem defeitos nem qualidades, que recebia os movimentos do exterior e os comunicava às outras peças da máquina” (BARRETO, 1995, p. 111).

Frederico Lourenço do Couto de olhar lustroso, antipático, assinava artigos com o pseudônimo de Floc. Entendido em literatura e coisas internacionais. Ele e o Lobo, “o consultor gramatical, eram os dois mais altos ápices da intelectualidade de *O Globo*”. “Eram os intelectuais, os desinteressados, ficavam fora da ação ordinária daquele exército, nunca se metiam em polêmicas, nem escândalos” (RE, p. 110). Frederico era respeitado por entender de literatura e assuntos internacionais, por isso era considerado a alta intelectualidade do jornal. Não se metia em polêmicas ou em escândalos. Isaías comparava-o a uma águia.

Era ele o encarregado da crônica literária, das crônicas teatrais, dos espetáculos de todas as celebridades, as informações sobre literatura e pintura, além do plantão semanal em que ajeitava frases lindamente literárias, dados de psicologia chic, as notícias dos assassinatos perpetrados por soldados ébrios da Rua de São Jorge, falando sempre do tipo descrito pelo criminalista italiano Lombroso. (BARRETO 1995, p. 110)

Por fim, o Doutor Grégorovich, o russo que dera o primeiro emprego a Isaías, era a artilharia pesada. Pouco se lhe dava a revisão dos textos, que causava explosões de cólera aos redatores e pesadelos

aos revisores e tipógrafos. Como estrangeiro, que pouco entendia da história do Brasil, e com seu estilo desconjuntado, abria brecha nas linhas adversárias, que dizimava de longe. Para ele tanto fazia matar ferindo no pescoço como rachando a cabeça meio a meio. É o único que o narrador-personagem respeita “No jornal só o russo tinha prestígio e iniciativa. Os outros curvavam-se servilmente ao diretor” (BARRETO, 1995, p. 119).

Recordações do escrivo Isaiás Caminha. Recepção crítica

Carlos Nelson Coutinho (1943-2012) observa que a fortuna crítica de Lima Barreto desperta controvérsias desde o seu aparecimento até hoje, a apenas dois anos do centenário da morte do escritor em 1922: por vezes elogiado como notável cronista do mundo urbano carioca e defensor das causas populares, enquanto outros insistem na natureza biográfica de seus romances. Para o crítico marxista o que distingue a obra de Lima Barreto é seu “inequívoco caráter realista e democrático-popular” (1974, p. 2).

Na tentativa de desvincular-se do passado colonial, uma das tendências da literatura brasileira foi o indianismo de José de Alencar (1829-1877), que exaltava as qualidades de coragem, valor e força física do habitante original da terra, eleito autêntico representante da nação brasileira. Tal escolha dissimulava na verdade, segundo Coutinho, desprezo pela realidade social concreta do Brasil e pelo elemento popular então encarnado na figura do escravo negro (1974, p. 5).

Lília Schwarcz faz uma leitura biográfica da obra de Lima Barreto, cuja sensação de desterro intelectual “parte de uma vivência social profunda, cravada no destino familiar e íntimo”. Acrescenta, ainda, que não se nota na produção literária de Lima Barreto a nostalgia romântica própria de escritores do final do século – Alencar (1829-1877); Macedo (1820-1882); Bernardo Guimarães (1825-1884). Em sua avaliação destaca, à semelhança do crítico marxista, que “no caso [de Lima], há uma consciência social que perscruta toda a obra: não poucas vezes conclui pela existência de uma repartição desigual da sorte, avalia a injustiça dos privilegiados e aquilo que considera ser uma profunda indignidade social” (SCHWARCZ, 2010 p. 25).

Isaiás Caminha, mulato de pele azeitonada, era, mesmo antes de aparecer em livro, personagem conhecida nos círculos literários da capital. Sua história saía nas páginas da *Floreal*, distribuída nos seus quatro primeiros e únicos números. A revista teve vida efêmera, mas a história de Isaiás certamente não passou despercebida a críticos literários e jornalistas, que costumavam ler aquele tipo de publicação. Não houve comentários da parte dos críticos, porém. Provavelmente para não se comprometerem ao analisar e comentar obra que fugia aos padrões estéticos dominantes e substituía a exaltação romântica ao herói silvícola pela denúncia contra a exclusão do homem de cor.

Antonio Candido observa que tais padrões estéticos, “na medida em que eram oficializados, se situavam ao lado dos que mandam” enquanto que a escrita de Lima Barreto demonstra oposição contra o que, na época, era considerado “‘o bonito’, o ‘elegante’, o ‘profundo’” (2011, p. 49). A respeito da “oficialização” de padrões estéticos durante o romantismo, Carlos Nelson Coutinho refere-se a Thomas Mann, que chamou a atitude dos intelectuais alemães de “intimismo à sombra do poder”.

Descrentes da possibilidade de influir decisivamente sobre as mudanças sociais, que se processam sempre mediante acordos de cúpula entre as classes dominantes, os intelectuais tendem a evadir-se da realidade concreta, a colocar-se num terreno aparentemente autônomo, mas cuja autonomia é respeitada precisamente na medida em que não se põem em jogo as questões decisivas da vida social, as concretas relações sociais de poder. (COUTINHO, 1974, p. 4)

Lima Barreto era ativo defensor do realismo europeu e dos grandes avatares da cultura europeia, autores como Balzac, Dickens, Flaubert, Maupassant, Eça de Queiróz e Tolstói. Nesse aspecto, sua posição é novamente controversa, posto que se opunha a tudo que considerava estrangeirismo, às grandes modernizações urbanas e culturais.

Execra a indiferença de nossa gente pelas coisas de espírito, o que nos torna alvo fácil das palavras altissonantes, que redatores e repórteres copiam uns dos outros.

Depois de observar seus malabarismos, a paixão com que um deles, Veiga Filho, lia em voz alta e apaixonada, no centro do círculo de redatores e repórteres, o texto que ele próprio escrevera, vem o veredicto final de Isaías sobre o que chama de “um engenhoso aparelho de aparições e eclipses.” Espécie complicada de tablado de mágica e espelho de prestidigitador, provocando ilusões, fantasmagorias, ressurgimentos, glorificações e apoteoses com pedacinhos de chumbo, uma máquina Marinoni e a estupidez das multidões. Era a Imprensa, a Onipotente Imprensa, o quarto poder fora da Constituição (BARRETO, 1995, p. 114).

É paradoxal a atitude de Lima Barreto em relação à imprensa que é o seu próprio chão, como controversa é sua postura em outros aspectos, que Lilia Schwarcz destaca: defensor da vanguarda literária russa, do anarquismo e da autonomia política, era contrário às grandes modernizações urbanas e culturais; espécie de arauto da negritude, negava a importância da música de costumes de origem africana – os batuques e requebros, indignos e bárbaros – que no seu entender afastavam essa população das benesses do progresso (2010, p. 17).

Considerações finais

A grande estudiosa da vida e da obra de Afonso Henriques de Lima Barreto, Lilia Moritz

Schwarcz, admite que durante dez anos dialogou, discutiu e sonhou com ele. Certas vezes o acha engraçado, outras, triste, mas sempre polêmico. Desse convívio resultaram duas publicações. Em 2010, a organização dos *Contos completos de Lima Barreto* e, em 2017, o notável estudo biográfico *Lima Barreto*. Triste visionário.

Parte dos contos da coletânea, conforme a introdução da organizadora, provém de edições antigas, com muitos erros de grafia, de concordância, de pontuação, e outra parte, de manuscritos, muitas vezes ilegíveis e incompletos. A organização demandou, em consequência, muito trabalho e dedicação.

As duas publicações nos forneceram a base teórica principal para a discussão proposta neste trabalho, focada na sátira cortante a todo um contexto social que seu autor condena e vituperava, movido tanto pelo desejo de castigar e reformar costumes, como pela frustração de se ver excluído e rejeitado por uma sociedade a que, por direito, deveria pertencer.

Lima Barreto faz parte daquele grupo de escritores, como Mark Twain e Ernest Hemingway, que encontram na própria vida a matéria-prima de sua criação literária. Foi o que procuramos discutir com relação a *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. Facilmente descartamos a categorização da narrativa como autobiográfica – os princípios de Philippe Lejeune para reconhecimento da autobiografia, excessivamente rígidos em certos casos, foram apropriados para o estudo em pauta. Já a identificação das vozes narrativas e dos fatos do enredo – como provenientes do mundo referencial ou ficcional – apresentaram alguns problemas, complicados pelos prefácios atribuídos a Lima Barreto, como editor do livro de seu amigo Isaías Caminha, ou do próprio Isaías, que fornece informações a respeito da escrita do livro.

Quanto ao humor sarcástico e à ironia cortante propostos como tema deste artigo, reportamo-nos novamente a Mark Twain, ele próprio mestre do humor, que afirmava não existir humor no céu, posto que o riso provém de falhas e contradições das atitudes do ser humano: “a fonte secreta do humor não é a alegria, mas a tristeza. Não existe humor no céu” (TWIN, 1999, 17-18³).

A leitura de *Recordações do escrivão Isaías Caminha* é uma viagem ao passado histórico brasileiro e um descortinar do sofrimento interior de Lima Barreto excluído, em virtude do preconceito de cor, do convívio harmonioso no seio de seu próprio país. Que não nos parece ter sido erradicado no século decorrido após a morte do escritor em 1922.

Referências

BARRETO, L. **Recordações do escrivão Isaías Caminha**. São Paulo: Martin Claret, 2010. Ática, 1995.

³ “The secret source of humor is not joy, but sorrow. There is no humor in heaven.”

CANDIDO, A. **Educação pela noite**. 16. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.

COUTINHO, C. N. **Realismo e antirrealismo na literatura brasileira**. São Paulo: Paz e Terra, 1974.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico** – De Rousseau à internet. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2008.

SCHWARCZ, L. **Lima Barreto: triste visionário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. Introdução. Lima Barreto; termômetro nervoso de uma frágil República. In:_____ (org.) **Contos completos de Lima Barreto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TWAIN, Mark. **The Wit and Wisdom of Mark Twain**. A book of quotations. New York; Dover Publications. Inc., 1999.

BECOS DA MEMÓRIA: GÊNESE DO PROCESSO DE CRIAÇÃO LITERÁRIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Autoras: Edelzi Koller (UNIANDRADE)
Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

*Tenho dito que **Becos da memória** é uma criação
que pode ser lida como ficções da memória.
E, como a memória esquece,
surge a necessidade da invenção.*
Conceição Evaristo

Resumo: *Becos da memória* (2006) foi o primeiro experimento de Evaristo na construção de ficções da memória, uma forma de **escrevivência**, termo cunhado para descrever sua escrita como relatos de vivência pessoal ou testemunhada. Com o objetivo de reconstituir a gênese da escrevivência de Evaristo analisa-se o caráter compósito do texto, a um tempo referencial e ficcional. *Becos* é um texto memorialístico, as **memórias**, cuja autora se utiliza da própria capacidade individual de reconstruir o passado, isto é, da **memória**, para resgatar do seu **arquivo hipotético de memória**, as **memórias** (lembranças) ali preservadas. Para identificação dos gêneros memorialísticos – autobiografia e memórias – utilizam-se os conceitos de *pacto autobiográfico de Philippe Lejeune* e de memória individual e coletiva de Maurice Halbwachs. A fim de reconstruir a escrevivência dos moradores da favela Pindura Saia, onde a autora nasceu em 1946, analisam-se o espaço físico e o relato das histórias de seus moradores, registradas pela narradora-personagem Maria Nova, alter ego de Evaristo. Enfatizam-se a relevância da tradição dos ancestrais e a vivência sofrida dos moradores, que desemboca muitas vezes em violência, mas é temperada por sinais preditivos de redenção.

Palavras-chave: Conceição Evaristo. Gênese. Gêneros memorialísticos. *Becos da memória*.

Introdução

Num breve texto, uma espécie de crônica a que deu o título de “Samba Favela”, escrito em 1968 como exercício de redação, Evaristo localiza sua primeira tentativa de descrição da ambiência de uma favela. Evidenciava-se, já então, o prenúncio da escritora de sucesso: o texto “extrapolou a sala de aula e os muros do colégio” e foi publicado no *Diário Católico* de Belo Horizonte e em uma revista católica do Rio Grande do Sul. “Talvez na escrita de *Becos da memória*, mesmo que de modo quase que inconsciente, eu já buscasse construir uma forma de escrevivência” (EVARISTO, 2020, p. 9). (Todas as referências posteriores a *Becos da memória* serão indicadas com as iniciais BM, seguidas do número das páginas). *Becos da memória* constitui-se, portanto, na origem do processo de criação literária de Conceição Evaristo.

A página de agradecimentos e o prólogo intitulado DA CONSTRUÇÃO DE BECOS, que antecede a narrativa propriamente dita, fornecem pistas preciosas para o conhecimento desse processo,

bem como para a gênese do livro e da obra de Evaristo como um todo. Sua escrivência vem dos ancestrais, que lhe deram as primeiras lições de negritude, as primeiras noções de leitura e de escrita e lhe transmitiram o desejo de ser ela mesma uma força na comunidade. Deve aos de sua família – tios e tias, ancestrais profundamente inscritos em sua memória -- a arte de valor inestimável de contar histórias. É a eles que presta homenagem póstuma de agradecimento – *In memoriam* – na primeira página do livro. *O processo de escrita de Becos foi rápido: “em poucos meses minha memória ficcionalizou lembranças e esquecimentos de experiências que minha família e eu tínhamos vivido um dia”* (BM, p. 11). Mas vinte anos transcorreram até a publicação do livro, que Oswaldo, seu saudoso companheiro, incentivador da escrita do original, não pôde testemunhar.

O tom confessional e as referências ao mundo factual – pessoas designadas pelos nomes e relações de parentesco com a autora – nos remetem ao caráter autobiográfico do texto. Por outro lado, a própria autora afirma que o livro se constitui de “ficções de memória”. De fato, esta teria sido sua intenção inicial como autora, mas como leitores somos induzidos por informações extratextuais, como as fotos na capa da edição de 2013, e comentários críticos, que podem nos levar a um juízo diferente. Como diz Philippe Lejeune sobre o pacto autobiográfico “entre o autor e o leitor existem outras instâncias: muitos elementos que condicionam a leitura (subtítulo, classificação genérica, publicidade, adendos) já interpretada pelos meios de comunicação” (2008, p. 57).

Penetramos, portanto, nos becos da memória de Conceição Evaristo, na expectativa de encontrar lá, embora com roupagens diferentes, a menina que foi e as pessoas com quem viveu e a quem amou.

Barracos e buracos

A favela Pindura Saia, em Belo Horizonte, onde Conceição Evaristo nasceu em 1946, não era dominada pela violência sem nome dos dias de hoje.

No meio da área onde estava situada a favela, havia um buraco imenso que crescia sempre e sempre na época de chuvas com os constantes desbarrancamentos. O local era conhecido por Buracão. O Buracão era grande, maior que o mundo talvez. Ali caíam bêbados e crianças distraídas. **Mortes não havia**, mas pescoços, pernas, braços quebrados, sim! (BM, p. 129, ênfase acrescentada)

Predomina, ainda, o espírito de comunidade. Se alguém sumia na favela, principalmente uma criança com mando para cumprir nas proximidades, já se sabia onde procurar: reuniam-se, na beira do Buracão, rostos e ouvidos assustados. Caso se ouvissem sons ou gemidos, os homens mais jovens ou são desciam à cata do desaparecido. Faziam parte da vida comunitária as rezas do terço, além do futebol e das festas juninas, que atraíam grande número de pessoas. Nos festivais de bola, que aconteciam uma

vez por ano, aos sábados e domingos durante meses, a garrafa de cachaça corria de mão em mão. Ali estavam juntos os operários, os vagabundos, os marginais e as brigas eram frequentes, mas só de faca. Muito raro alguma morte. E sempre por causa de mulher (BM, p. 23).

Mais do que as personagens principais da trama – a narradora Maria-Nova, Bondade, tio Totó, o Negro Alírio, Vó Rita – a grande protagonista de *Becos* é a própria Favela, cujo trajeto o leitor acompanha desde as informações preliminares até à destruição final, sob as esteiras dos tratores. À semelhança de personagens humanas, a Favela Pindura Saia é instável: oscila entre a violência e o carinho; entre a indiferença e o cuidado pelo vizinho. Divulga boatos maldosos e faz julgamentos precipitados. Mas é o lugar onde algumas famílias vivem há mais de cinquenta anos e recebem com amargura a notícia do desfavelamento.

Em *A invenção do cotidiano*, Michel de Certeau (2000) faz uma diferenciação entre espaço e lugar, importante para esta análise. *Lugar* seria uma configuração instantânea de posições, que implica uma indicação de estabilidade, enquanto *espaço* significa lugar praticado (p. 203-204). As descrições feitas por Maria-Nova configuram o *lugar* que ela apreende pelos sentidos e apresenta ao leitor como *espaço* pelo qual passeia seu olhar e sobre o qual age. Assim se estabelece uma relação de apreensão e atribuição de sentido, inclusive nas relações com as demais personagens, que vivem no lugar partilhado.

A percepção do entorno pela personagem define suas características, seu posicionamento e confere-lhe o estatuto de ser. E ser é sinônimo de ser situado, de estar em conexão com o mundo ao redor. Sem chão, desgarrado, o sujeito está inseguro e falta-lhe horizonte. O ser que é privado de lugar encontra-se sem universo, sem lar, sem eira nem beira. Este é o sentimento que invade as personagens: sair da Favela significa deixar de ser. “Havia famílias que moravam ali havia anos, meio século até, ou mais. [...] “O que faríamos em lugares tão distantes?” indaga Maria-Nova.

O romance recupera as experiências de pessoas expostas à dura pobreza, como a própria Maria-Nova, a menina que colecionava selos e as histórias que ouvia dos mais velhos, que a faziam sofrer intensamente, por si mesma e pelos outros. A Favela já estava com vazios imensos, áreas sem barracões, e muitos becos já tinham desaparecido, debaixo das esteiras do “monstro pesadão”, como se referiam aos tratores. “O peito, o coração da menina estava inchado de dor” (BM, p. 128).

Becos é uma narrativa de memória feita em primeira pessoa pela personagem Maria-Nova. Consequentemente, é sua visão do *lugar* onde vive – “locais, movimentos, objetos, corpos e superfícies” que nos leva ao *espaço* literário, isto é, às múltiplas relações entre esses aspectos percebidas pela personagem-narradora. Maria-Nova dá voz à comunidade, o que se evidencia na alternância entre o “eu” e o “nós”: “Hoje a recordação daquele mundo **me** traz lágrimas aos olhos. Como **éramos** pobres” (BM, p. 17, ênfase acrescentada).

O caráter coletivo da narrativa negra é, de fato, uma tradição dos povos africanos: histórias com muitos autores, transmitidas oralmente, que visam a uma verdade maior. Como um moderno *griot*, Evaristo constrói suas histórias a partir de recordações pessoais e lembranças da comunidade. Na imaginação reconstrói a história pregressa de seus ancestrais, que é efetivamente a sua própria história, a entrada em sua própria vida interior. O caminho de acesso é geralmente encontrado em imagens concretas nos próprios locais, o que Halbwachs chama de *sítios arqueológicos*. Para Halbwachs, os espaços mentais das lembranças sempre se reportam ao espaço físico ocupado pelo grupo: “Nossas imagens de espaços sociais, em razão de sua relativa estabilidade, produzem em nós a ilusão de não mudar, de redescobrir o passado no presente. Conservamos nossas recordações referindo-as ao meio material que nos rodeia” (1982, p. 23). A perda do meio material significa a perda das lembranças, boas ou más, do que aconteceu ali, que passam a existir apenas na memória, onde vão se apagando aos poucos.

À destruição causada pelos tratores acrescenta-se a eliminação gradual das torneiras, o que representa literalmente o corte do suprimento de água, indispensável para a atividade das lavadeiras, a principal fonte de renda da Pindura Saia, porém, mais ainda, metaforicamente o corte da fonte da vida. Observa Maurice Halbwachs que o equilíbrio mental do ser humano resulta, antes de tudo, do contato diário com os objetos costumeiros, que oferecem uma imagem de permanência e estabilidade. O homem reage mal à ruptura de contato entre o pensamento e as coisas (2006, p. 157). O que dizer, então, de pessoas como Tio Totó, que julgava ter arribado a um porto seguro, depois de uma vida de amarguras. Faz confidências a Maria-Nova sobre a vida na roça, onde as casas são distantes umas das outras, enquanto na Favela, “a gente é vizinho um do outro, mesmo sem querer ser. Quando cheguei na favela, ainda tinha muito lugar vazio. Essa minha casa era só um quatinho, fui aumentando aos poucos” (BM, p. 89). Halbwachs analisa com propriedade a sensação de deslocamento.

Quando algum acontecimento obriga a que nos transportemos a um novo ambiente material antes que a ele tenhamos nos adaptado, atravessamos um período de incerteza, como se houvéssemos deixado para trás toda a nossa personalidade: tanto isso é verdade que as imagens habituais do mundo exterior são inseparáveis de nosso eu. (Halbwachs, 2006, p. 157)

O desfavelamento assemelha-se à diáspora de populações em tempos de guerra. Ninguém indaga sobre o destino ou os sentimentos de refugiados, favelados e sem-terra. Tio Totó prefere uma cova aberta no chão da Favela à transferência para espaços desconhecidos, pois a imagem do meio exterior a que está habituado, e as relações estáveis que mantém com este, constituem o primeiro plano da ideia que tem de si mesmo.

Quando um grupo passa a fazer parte do espaço, ele o molda à sua imagem, mas ao mesmo tempo se adapta a ele. As imagens espaciais que alicerçam a memória coletiva ocupam posição

primordial na construção da Favela e, como corolário, na construção de *Becos*.

Maria-Nova e os ancestrais

Becos da memória é uma homenagem póstuma aos antigos, 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 ... É para contar a história de todos eles que Conceição Evaristo sente voltar o desejo dolorido de escrever.

É conhecida a frase de Evaristo “não nasci rodeada de livros, mas de palavras”. É sua maneira de reconhecer que as histórias que ouvia ajudaram-na a trabalhar sua sensibilidade e despertaram nela o desejo insaciável de ouvir mais. Inicialmente, como no caso de Maria-Nova, era um desejo inconsciente, enquanto que Evaristo, a autora consagrada, reconhece que ao ouvir tais narrativas de familiares ou amigos, já prepara o ouvido para o que poderá aproveitar. Indagada se as personagens do livro são pessoas reais, de sua rede de amizades, Evaristo responde que são pessoas de sua rede de emoções... “Mãe Joana, Maria Velha, Tio Totó, Tio Tatão são personagens criadas tendo como inspiração um pouco das histórias de minha família” (Citado em FIGUEIREDO, 2013, p. 165).

Cabe à narradora, Maria-Nova, orquestrar as confidências e histórias que ouve das personagens. Ela sofre e chora com as narrativas de Tio Totó, que relata passagens de seu passado de sofrimentos e que não se conforma com a destruição da Favela. A técnica narrativa do discurso indireto livre reproduz a essência dos pensamentos da personagem, ao mesmo tempo em que faz ouvir sua fala amarga.

Deus do céu, seria aquilo vida? Por que a gente não podia nascer, crescer, multiplicar-se e morrer numa mesma terra, num mesmo lugar? Se a gente sai por esse mundo de déu em déu e não volta, o que vale o respeito, a fé toda quando se está distante, no que ficou para trás ficou? Para que a crença na volta ao lugar onde se enterra o umbigo. Verdade fosse! ... (BM, p. 18)

Tio Totó, cada vez mais, tornava-se íntimo da morte, despojava-se da esperança. Revivia o que passara, coisas tristes, tristes mesmo! Algumas alegres num tempo de esperanças. Foi justamente a esperança que ele procurou. Procurou a esperança bem lá no fundo do coração e só escutou a batida seca e dura do órgão. Eta coração velho! Quando iria terminar tudo aquilo? Seria agora? (BM, p. 75). A tudo Maria-Nova escutava. Era tudo muito doloroso! “E daí? O que os vivos podem fazer? Chorar, viver, cantar, viver, padecer, viver, blasfemar, viver, rezar, viver, viver, viver, viver” (BM, p. 76).

Violência

Afora a violência social da destruição da favela, muitas das histórias narradas por Maria-Nova são relatos da violência física e psicológica exercida contra os mais fracos, quase sempre a mulher, da parte dos maridos, dos pais, da sogra. Há diferentes tipos de violência nas histórias de Vó Rita, Cidinha-Cidoca, Ditinha, Fuizinha, Custódia, Filó Gazogênia. Mulheres que mantêm famílias como empregadas domésticas, lavadeiras, prostitutas, que lutam para criar seus filhos, num estado de miséria e submissão que reproduzem na favela as condições da senzala.

Compõem a narrativa do passado por Maria-Nova suas próprias memórias, articuladas com as de outros moradores da favela que a tomam por confidente, e as observações do cotidiano, que auxiliam na construção de sua subjetividade questionadora da miséria que a cerca.

Havia as misérias e as grandezas. Havia o amigo e o inimigo, o leal e o traçoeiro. Havia muito de amor e de ódio. (...) E havia também 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 (...) 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. (BM, p. 77)

Fuinha é descrito como 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” (BM, p. 74). Mesmo assim, Maria-Nova tinha muito medo dele. Apesar do apelido diminutivo, Fuinha, o homem era um algoz para a mulher e a filha, Fiuzinha, em quem descontava as frustrações cotidianas. A mãe da menina, “passiva e temerosa” (BM, p. 75), apanhou até a morte. De sua boca ouviram-se apenas gritos, até que em uma noite ela “silenciou-se de vez.” Agora Fuinha 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” (BM, p. 76). Aqui a violência física e a mulher como vítima se fazem presentes, refletindo o sofrimento constante naquele barraco. O pai, aquele que deveria proteger, exige por meio da força e da autoridade o corpo da menina humilhada, cuja passividade repete a conduta da mãe.

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” (BM, p. 74). Embora várias pessoas tivessem tentado intervir, a humilhação e a violência persistiram. O tipo de violência sofrida pela personagem Fuizinha, como forma de dominação e imposição do poder do agressor mais forte sobre uma vítima indefesa, representa a continuidade do mecanismo de opressão que se observa na diáspora dos africanos.

Redenção

Nas últimas páginas da narrativa, está selado o destino da Favela. Depois da interrupção do trabalho dos “monstros” durante quatro meses, que fizera renascer uma leve esperança de que a Favela poderia sobreviver, intensifica-se a movimentação para a retirada das famílias. Maria-Nova prepara-se para se despedir de um amigo, o Beto da Ditinha, aquela mesma que sucumbira à tentação de possuir a pedra verde, de cores macias, que tornava linda a sua patroa, e amargara meses na prisão. Desde então, escondera-se da vista de todos.

O cenário no local das mudanças era às vezes confuso: quem não estava mudando estava ajudando, mas as mudanças eram iguais, parecidas: “os mesmos trastes, as mesmas velharias, os colchões rasgados, as trouxas encardidas, as latas de plantas, os penicos, as tinas e as bacias” (BM, p. 170). Tudo pronto, faltava alguma coisa. O motorista e o Beto desceram do caminhão e desapareceram na casinha, enquanto os demais permaneciam mudos, parados, como que congelados pela emoção e pela curiosidade. Dali a instantes os dois reaparecem puxando pela mão uma mulher “que vinha cabisbaixa carregando sobre si toda a vergonha e tristeza do mundo. Ditinha! Era Ditinha! As vozes e as emoções se liberaram” (BM, p. 171).

Grandes e crianças que nem estavam acostumados a grandes demonstrações de carinho correram para ela e a pegaram no colo. Andaram com ela ali em volta feito santo em andor. Gritando, chorando, rindo. Que bom, Ditinha havia voltado! Ditinha havia voltado! Depois solenemente colocaram a mulher no caminhão como se colocassem um santo no altar. Todos choravam. (...) Ditinha, que se mantivera o tempo todo com o rosto entre as mãos, 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. (BM, p. 171)

Conceição Evaristo constrói um verdadeiro triunfo épico para celebrar não apenas a volta de Ditinha à vida, mas o novo mundo de ressurgimento e esperança que se cria na literatura dos afrodescendentes, que vão buscá-lo nas correntezas profundas de uma vida anterior.

Conta-nos Conceição Evaristo que “Bondade” era o nome de um mendigo que circulava na Favela, que ela transforma em um dos personagens-chave de *Becos*. O Bondade de *Becos* surgia e sumia como fogo fátuo, sem moradia certa, mas com infalível percepção de quem precisava mais dele. Ali se estabelecia por algum tempo, mas sem deixar de circular pelos outros barracos, onde morava a necessidade mais urgente, portando algum alimento, ou mesmo balas para os pequenos.

Bondade é um dos contadores de histórias que Maria-Nova sentia que precisava ouvir para entender o que estava acontecendo “À medida que a menina crescia, ela ia intuindo, ia lendo as histórias nos olhos [do narrador...] andava ansiosa para que Bondade lhe contasse alguma” (BM, p. 53). Aos

quinze anos, Maria-Nova quer ouvir histórias de amor.

E quando, naquele dia, Bondade cruzou a soleira da porta, o coração de Maria-Nova começou a saltar-lhe pela boca. [...] Com um calor invadindo-lhe o corpo todo, ela teve certeza de que iria conhecer, naquele momento, a história de Negro Alírio [...] que devia ser uma história de amor, de vida e de perigo ... (BM, p, 54).

Negro Alírio e Bondade são criaturas de Evaristo, sem correspondente no mundo factual da Favela. Respondem ao desejo de Maria-Nova, tantas vezes expresso, de que as histórias pudessem ser diferentes. A história do Homem, narrada por Bondade, é a narrativa fictícia da asserção do Homem Negro (com maiúsculas) no embate com um todo poderoso Coronel, dono das terras e das gentes.

O Homem, que nascera bem longe dali é inteligente e ativo, não mero observador, mas “um operário, um construtor de vida”. Aprendera a ler, ainda criança. Já de jovem, adquire a certeza de que muita coisa estava para ser feita. Era preciso que a ferida sangrasse o sangue mau, apodrecido, primeiro. Depois, aos poucos, gota por gota, o sangue estancaria e o corpo novamente poderia pôr-se de pé e procurar seus caminhos (BM, p. 54).

O Homem simboliza a resistência que arde no coração de todos. “Por que alguns dos nossos”, pergunta-se Bondade, “se colocavam sob a proteção e a ordem do Coronel e passavam a nos desconhecer e se voltavam contra nós?” Capazes de assassinar um dos nossos que se atravessasse no caminho das ambições do branco. “Capacho de branco”, grita Pedro da Zica ao cair ensanguentado no chão (BM, p. 56). O Coronel percebe que sua autoridade fora contestada por aquele moleque, que tinha tentado transformar em capanga mandado, desde que mandara ensinar-lhe as primeiras letras. “Coronel Jovelino andava para lá e para cá na varanda da sua fazenda. Ele sabia que a terra estava pegando fogo” (BM, p. 64). Mas aquele moleque havia virado Homem. Era uma espécie de líder no povoado. Era um homem e como tal não poderia calar diante da injustiça. Ele aprendera mais do que lhe fora ensinado. Sabia ler o que estava e o que não estava escrito. Sabia ler cada palmo da terra, cada pé de cana, cada semente de milho. Sabia ainda mais, sabia ler cada rosto de um irmão seu. Sabia também que estava muito perto de a mesa virar.

A partir daquele dia, muita coisa mudou no povoado. O Homem não se curva diante das ameaças de uma autoridade radicada no medo secular do servo que confronta o patrão: “Cuidado, Coronel! A fome, a miséria, a injustiça e as derrotas que sofremos, apenas fortalecem a gente para fazer a virada um dia ...” (BM, p. 66).

Maria-Nova sente o peito sangrar com a história, que deseja ouvir mais e mais, porque gostava de alguns pontos coincidentes entre ela e o Homem. Bondade conclui: “A menina é do tipo que gosta de pôr o dedo na ferida, não na ferida alheia, mas naquela que ela traz no peito” (BM, p. 64).

Conclusão

Examinando *Becos da memória* como “ficções de memória” de Evaristo, não se pode fugir à conclusão final: não se identificam autora, narradora e personagem pelo nome próprio – conforme o pacto autobiográfico proposto por Lejeune - o que torna impossível considerar o relato das experiências vividas na Favela Pindura Saia como uma história de vida convencional, uma autobiografia. Mas os paralelos estabelecidos entre o narrado e a ficção e a poesia de Conceição Evaristo, além de seus depoimentos, entrevistas e escritos discursivos nos levam a identificar o sentimento da escritora com o de Maria-Nova:

Maria-Nova talvez tivesse o banzo no peito em ver que tudo se repetia, um pouco diferente, mas no fundo, a miséria era a mesma. O seu povo, os oprimidos, os miseráveis, em todas as histórias quase nunca eram os vencedores, e sim, quase sempre os vencidos. A ferida dos do lado de cá sempre ardia, doía e sangrava muito. (BM, p. 183)

Conceição Evaristo, figura exponencial da literatura afro-brasileira, não escreveu autobiografia, nem memórias, mas sua obra como um todo narra a história de seu povo oprimido, a história dos vencidos – que é a sua própria história – a quem deseja restituir a dignidade por meio da literatura. O mecanismo de resgate das memórias de pessoas mais velhas, das histórias de sofrimento e angústia, como também de superação e esperança constitui a mola mestra de toda a sua criação literária. A análise de *Becos da memória*, um texto compósito a um tempo referencial e ficcional, prepara o leitor para a fruição extensiva da criação literária da escritora, a quem já se atribuiu a posição de a mais canônica entre os escritores e escritoras afro-brasileiros.

Referências

CERTEAU, M.; GIARD, L.; MAYOL, P. **A invenção do cotidiano**. Trad. Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

EVARISTO, C. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

_____. **Becos da memória**. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.

FIGUEIREDO, E. **Mulheres ao espelho**. Autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: EDUERJ,

KOLLER, Edelzi; AZEVEDO, Mail Marques de. *Becos da memória: gênese do processo de criação literária de Conceição Evaristo*, pág 194-203. Curitiba, 2020

2013.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**. De Rousseau à Internet. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

O MÚSICO E SEU EXERCÍCIO: AUTOFICÇÃO E ESCRITA DE SI NA OBRA DE LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL

Autor: Edemilson Antônio Brambilla (UPF)

Orientadora: Ivânia Campigotto Aquino (UPF)

Resumo: Este estudo possui como objetivo analisar o papel da autoficção na obra do escritor sul-riograndense Luiz Antonio de Assis Brasil, em especial, tomando como base de análise as obras nas quais esse modelo de escrita pode ser percebido de maneira mais evidente, a saber: *O homem amoroso* (1986) e *O inverno e depois* (2016). Antes de se tornar docente universitário, Assis Brasil dedicou boa parte de sua juventude à música, atuando como violoncelista profissional da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA) por quinze anos. Desse modo, a familiaridade do escritor com o exercício musical faz com que música e literatura relacionem-se mutuamente em praticamente todas as suas obras. Para a perspectiva assumida no presente estudo, a presença dessas vivências do escritor, agora ficcionalizadas em suas narrativas, passam a delinear um percurso autoficcional que, além de descrever o exercício musical de determinado período ou contexto, também torna-se basilar para a compreensão do posicionamento assumido pelo autor com relação a esta arte.

Palavras-chave: Música; Literatura; Autoficção; Luiz Antonio de Assis Brasil.

Introdução

Pode-se dizer que as relações entre Música e Literatura são tão antigas quanto a existência de ambas. Essas relações remontam a pré-história, a partir do desenvolvimento do aparelho fonador humano e do surgimento simultâneo de canto e fala, desenvolvendo-se a partir daí, e perpassando também a Antiguidade Greco-Latina e o Romantismo. No entanto, o estudo mais metódico desta aproximação entre música e literatura, ou seja, a reflexão entre ambas enquanto campo de pesquisa, ainda se encontra em estágio inicial de desenvolvimento, onde se apresenta como um campo intertextual dentro da Literatura Comparada, ou ainda como um campo de estudo entre mídias, ou intermediático.

Referência nos estudos dessa aproximação músico-literária, Solange Ribeiro de Oliveira, em sua obra *Literatura e música* (2002), discute, dentre outros temas, o conceito de *Melopoética* (*mél*os (canto) + *poética*) como um elemento de iluminação recíproca entre a literatura e a música. Tais estudos apontam três campos principais onde essa relação ocorre, a saber: a música e a literatura; a literatura na música; e, música na literatura, ou músico-literário. O primeiro caso, a música e a literatura, refere-se a criações mistas que incluem simultaneamente o elemento verbal e o musical (ex: ópera, drama musical, o lied, entre outros); a literatura na música (literário-musicais), por sua vez, são os que usam da crítica literária para fazer a análise musical (ex: a música programática, imitação de estilos literários pela música); o terceiro caso, a música na literatura (ou músico-literários), diz respeito à música das palavras, a

estruturação de textos literários com base em técnicas de composição musical, ou o papel de alusões e metáforas musicais na obra literária, incluindo o retrato da figura do músico, por exemplo.

Nos ocupamos desta terceira perspectiva – da música na literatura – no presente estudo, tendo em vista que, não são raras, especialmente na literatura brasileira, referências à música presentes em obras de escritores renomados, a exemplo de Machado de Assis e Mário de Andrade, ou então, de escritores gaúchos como Erico Verissimo, Luiz Fernando Verissimo, Charles Kiefer e Luiz Antonio de Assis Brasil, autores cuja influência musical perpassa, direta ou indiretamente grande parte das suas obras, assumindo um importante papel tanto no aspecto narrativo quanto no aspecto estruturante de suas criações literárias.

Este trabalho, em especial, tem como objetivo compreender a presença da música na literatura do escritor sul-rio-grandense Luiz Antonio de Assis Brasil, tomando como base para análise seus romances intitulados *O homem amoroso* (1986) e *O inverno e depois* (2016). Neles, Assis Brasil vale-se de referências autoficcionais para construir sua narrativa, que encontram na música seu principal tema norteador. Desse modo, nas seções subsequentes buscaremos discutir a noção de autoficção, elucidar melhor a ligação de Assis Brasil com o universo musical, para em seguida compreender o papel delegado à música nos romances em questão, entendidos aqui como representantes principais de um percurso autoficcional assumido pelo escritor.

Autoficção e escrita de si no texto literário

Emergente a partir da década de 1970, o termo autoficção foi criado pelo escritor francês Serge Doubrovsky – também autor do primeiro livro do gênero, chamado *Fils* (1977) – para designar um modelo de escrita que mistura realidade e ficção, em uma narrativa que oscila entre o autor e o “outro” ficcional, mesclando dois modelos de escritas distintos, a autobiografia e a ficção. Por meio desse gênero híbrido, tem-se o surgimento de um novo modelo narrativo de escrita de si, onde torna-se praticamente impossível identificar de maneira claramente demarcada a enunciativa do “eu” no percurso criativo do autor. Vejamos, portanto, a primeira definição de autoficção:

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, ao fim de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer (DOUBROVSKY, 1977).

Percebe-se, desse modo, que desde que Doubrovsky nomeou o gênero, os debates acerca da autoficção têm ganhado muita notoriedade em meio aos estudos críticos e literários. As primeiras tentativas de definir a autoficção surgem ainda com o próprio Doubrovsky, que apresentou intensa dificuldade em delimitar tal questão. De acordo com Faedrich (2016, p. 35), em sua apresentação no “*Colloque de Cerisy*”, publicada em forma de texto em 2010, *O último eu (Mon dernier moi)*, Doubrovsky – consciente da confusão teórica em torno da autoficção – retoma a sua definição original a fim de esclarecer aquilo que lhe escapou, tornando-se cada vez mais obscuro e complexo, vejamos as palavras do pensador:

As interpretações variam e, por vezes, se contradizem. Eu gostaria de retornar, para concluir, a meu ponto de partida, pois não sou de modo algum o inventor dessa prática da qual já citei ilustres exemplos: sou o inventor da palavra e do conceito. Pessoalmente, limito-me sempre à definição que dei – e que foi, aliás, reproduzida pelo dicionário Robert Culturel: “Ficção, de fatos e acontecimentos estritamente reais”. Esse eixo referencial me parece ser a essência do gênero, se é que existe gênero (DOUBROVSKY, 2014, p. 120).

Apesar dos intensos dilemas para a consolidação do conceito de autoficção, Gasparini (2014, p. 217) propõe a utilização de três termos distintos para tratar do espaço autobiográfico contemporâneo na área de estudo da teoria literária, quais sejam: autofabulação, autoficção e autobiografia (ou autonarração). Tal esforço em buscar um consenso mínimo entre os pesquisadores é relevante, de acordo com Faedrich (2016), no sentido de demarcar a diferença essencial entre o conceito de Doubrovsky – matéria autobiográfica, maneira ficcional – e o de Colonna, apoiado (até certo ponto) por Genette – matéria ficcional, maneira autobiográfica. Gasparini, em prol de um esclarecimento mínimo sobre confusões teóricas complexas, distingue três tipos de ficcionalização do vivido: (1) ficcionalização inconsciente; (2) autofabulação; e (3) autoficção voluntária.

O primeiro tipo, conforme Faedrich (2016), se refere a toda escrita do eu, circunscrita à esfera da memória e constituída de erros, esquecimentos, seleção, roteirização e deformações. O segundo, a autofabulação, “projeta deliberadamente o autor em uma série de situações imaginárias e fantásticas”, e “o leitor é informado, ou desconfia desde o início, que a história ‘nunca aconteceu’” (GASPARINI, 2014, p. 203-204). O terceiro e último tipo, a autoficção voluntária, “passa voluntariamente da autobiografia à ficção sem abrir mão da verossimilhança”, e “o leitor pode ser enganado, apesar da menção ‘romance’, pela aparência autobiográfica da narrativa” (GASPARINI, 2014, p. 203-204). A autoficção voluntária é, para Gasparini, o caso mais adequado de autoficção (segundo a concepção original). Gasparini também analisa os “contratos de leitura”. Para ele, a autoficção não propõe um novo tipo de contrato e existem três possibilidades pragmáticas: o contrato de verdade, o contrato de ficção e a associação dos dois (GASPARINI, 2014, p. 204). O teórico ainda afirma que certos textos tidos como

autoficcionais [...] são lidos como autobiografias, ou pedaços de autobiografias; outros são lidos como romances, principalmente aqueles que se apresentam visivelmente como autofabulações.

Ainda de acordo com Faedrich (2016), a maioria deles desenvolve estratégias de ambiguidade que os inscrevem na tradição do romance autobiográfico, mesmo se o herói-narrador tem o nome do autor, pois essa homonímia funciona somente como um indício suplementar de referencialidade, suscetível de ser contrabalanceado por indícios de ficcionalidade igualmente convincentes (GASPARINI, 2014, p. 204-205). Percebe-se que, mesmo rejeitando a ideia de um novo contrato de leitura, Gasparini não discorda da noção de que a autoficção estabelece um pacto ambíguo, que é, em outras palavras, a associação dos dois contratos de leitura – o de verdade e o de ficção. Entretanto, seu ponto de vista ainda resiste à aceitação do jogo ambíguo. Numa posição um pouco diferente se encontra o teórico espanhol Manuel Alberca (2007), que acredita ser o leitor ideal aquele que resiste à leitura de um só estatuto, ele entra e aceita o jogo ambíguo da autoficção, aceita a indeterminação, as incógnitas insolúveis, ele transita entre o romanesco e o autobiográfico e desfruta de máxima liberdade para mover-se entre ambas as interpretações.

Com base na perspectiva supracitada, e na análise feita por Anna Faedrich (2016), o objetivo deste trabalho é, em seguida, analisar o papel da autoficção na obra do escritor sul-rio-grandense Luiz Antonio de Assis Brasil, em especial, tomando como base para análise as obras nas quais esse modelo de escrita pode ser percebido de maneira mais evidente, a saber: *O homem amoroso* (1986) e *O inverno e depois* (2016).

Luiz Antonio de Assis Brasil e a música

Nascido em Porto Alegre, o escritor sul-rio-grandense Luiz Antonio de Assis Brasil, antes de se tornar docente universitário, dedicou boa parte de sua juventude à música, atuando como violoncelista profissional da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA) por quinze anos. Desse modo, a familiaridade do escritor com o exercício musical faz com que música e literatura relacionem-se mutuamente em praticamente todas as suas obras. De acordo com essa perspectiva, a proximidade entre a música e a literatura podem ser evidenciadas especialmente em obras como *O homem amoroso* (1986), *Concerto campestre* (1997), *Música perdida* (2006), e mais recentemente em *O inverno e depois* (2016). Este último, juntamente com *O homem amoroso* (1986) e *Bacia das almas* (1981) podem ser consideradas, segundo Mutter (2017, p. 35-36), narrativas distintas do percurso estético seguido pela ficção assisiana, já que, são suas únicas obras que se passam no tempo presente do romancista, o século XX, enquanto as demais estão situadas em um tempo anterior ao do escritor.

A interpretação de Mutter torna-se basilar para o estudo da obra assisiana, já que, ao descrever a narrativa do romancista como um conflito de ordem pessoal, percebe-se que é entorno do herói – no caso Julius –, que o romance de Assis Brasil irá se estruturar. Essa afirmação pode ser evidenciada em uma análise do próprio Assis Brasil (2020) com relação à personagem, onde o escritor afirma que a personagem é o centro da narrativa, tudo decorre da personagem. É essa personagem – e não a história narrada, como geralmente se acredita –, que faz acontecer e cria o romance. Nas palavras do próprio Assis Brasil: “a personagem não é uma entidade que a gente faz viver o capítulo um, faz viver o capítulo dois, faz viver o capítulo três, faz viver o final. Nunca! A personagem é que vai determinar esses eventos que constituem o romance, mesmo aqueles eventos que não tem explicação lógica” (ASSIS BRASIL, 2020).

Sob essa ótica, o trabalho autoficcional do autor confere uma importância significativa ao seu personagem na construção do enredo da obra, o que acentua ainda mais a complexidade da trama psicológica criada por Assis Brasil, que encontra na música, um caminho para constituir-se, e que, a partir dessa representação, consegue imiscuir-se e proporcionar ao leitor uma interpretação de sua narrativa onde não é possível evidenciar de modo bastante claro os traços pertencentes somente ao personagem, e os traços pertencentes também às vivências do escritor Luiz Antonio de Assis Brasil, e que passam a ser autoficcionalizadas.

Para a perspectiva assumida no presente estudo, a presença dessas vivências do escritor, agora ficcionalizadas em suas obras, passam a delinear um percurso autoficcional. Tais características podem ser evidenciadas especialmente em livros como *O homem amoroso* (1986) e *O inverno e depois* (2016). Essas obras, conforme mencionamos, podem ser consideradas narrativas distintas no percurso estético seguido pela ficção assisiana, já que, são narrativas que se passam no tempo presente do romancista, o século XX no caso de *O homem amoroso*, e o século XXI no caso de *O inverno e depois*, enquanto as demais estão situadas em um tempo anterior ao do escritor.

A autoficção em *O homem amoroso* e *O inverno e depois*

Lançado em 1986 pela editora L&PM, *O homem amoroso*, novela com forte acento autobiográfico, apresenta o relato de um músico violoncelista – chamado Luciano –, e os aspectos que envolvem o cotidiano de uma orquestra sinfônica em exercício durante os anos da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). O personagem Luciano é um homem de meia idade, que está prestes a completar quarenta anos, e vivencia uma crise pessoal e profissional. Na linha temporal proposta pela novela assisiana, os conflitos inerentes à trama se passam entre segunda-feira e sábado, ao longo de uma mesma

semana, período em que ocorrem, de forma bastante abruptas, as mudanças na vida do músico-protagonista, e que antecede o concerto que sua orquestra fará em uma fábrica de talheres, evento este que causa conflitos entre músicos, regente e administrador da orquestra sinfônica.

O livro, publicado também pela *Editora l'Harmattan*, de Paris, sob o título *l'Homme Amoureux*, é o primeiro texto onde Luiz Antonio de Assis Brasil toma o elemento musical como motivo central para a construção de sua narrativa, fazendo isso com o intuito de transmitir ao leitor as vivências e a intensa rotina de uma orquestra sinfônica, seus ensaios, a escolha das músicas do repertório, os conflitos pessoais e profissionais dos sujeitos que compõem esse grupo de músicos. Além disso, também aborda a realidade da música sinfônica feita em uma cidade interiorana, em um país de Terceiro Mundo, distante dos grandes centros culturais europeus.

De acordo com Lahm (2009, p. 20), a continuação da leitura da obra leva-nos a sentir a complexidade dessa ficção que discute as diversas questões de Luciano perante a partida da esposa, a necessidade de conhecer aquela que saiu de casa, mas inclusive de se aproximar da filha, de si mesmo, de entender os segredos e desejos dos músicos que fazem parte do quarteto e do regente Urso-Velho, esse último, um amigo que suporta suas dores físicas para realizar o sonho de executar mais uma vez a ópera *Carmen*, de Bizet.

Além dessas questões pessoais, Luciano ainda enfrenta intensas dificuldades profissionais, uma vez que, juntamente com os demais membros da orquestra, luta para sobreviver no meio artístico em um país subdesenvolvido como o Brasil, pois, o intenso preconceito e a desvalorização com relação à profissão de músico acaba se refletindo na situação financeira desses artistas, tendo em vista que seus salários são bastante inferiores aos recebidos por músicos que atuam em orquestras em países desenvolvidos. A evidência mais direta desses problemas financeiros pode ser percebida em dois colegas de orquestra de Luciano, Paco e Jean, que, ao mesmo tempo que integram a orquestra, também atuam como músicos em uma boate com o intuito de completar sua renda salarial.

Outro conflito vivenciado por Luciano, de acordo com Lahm (2009) é o de sua possível demissão, porque, após contrariar o administrador, em uma reunião com os músicos, acaba sendo ameaçado de perder seu posto de violoncelista da segunda estante, o que não ocorre em função da interferência de seu sogro. Esses problemas de Luciano com relação à administração da orquestra devem-se, também, ao fato de esses músicos serem diretamente cerceados pela censura e pela repressão oriunda da ditadura civil-militar que perpetuava-se no comando do país. O administrador, por exemplo, mostrava-se um sujeito autoritário, que desempenhava o papel de disciplinar as atividades da orquestra, vetando o direito expressivo por parte dos músicos, e censurando qualquer atitude que lhe parecesse suspeita ou que pudesse ser considerada uma afronta ao comportamento ordeiro exigido por ele.

Desse modo, percebe-se que, de acordo com Lahm (2009, p. 9), a música perpassa toda essa novela em que o escritor incorpora ao eixo semântico da narrativa os motivos (temas) do amor e do desamor, da solidão e da incomunicabilidade dos seres na grande cidade e, por fim, a luta dos mesmos para alcançar a felicidade pessoal. Em *O homem amoroso*, o autor segue um rumo diverso no tocante à invenção temática, pois não mergulha somente em aspectos históricos como o faz em muitos de seus trabalhos anteriores, e acaba voltando-se a fontes mais próximas, ou seja, sua experiência pessoal como músico. Como o autor conviveu com o universo musical, “a obra pode ser interpretada, por alguns, como “insinuantemente confessional”, com toques autobiográficos. O escritor, na construção do texto, coloca cada frase de forma exata, as palavras, por sua vez, parecem estar no lugar certo; insubstituíveis, como as notas que são desenhadas nas pautas com precisão, como obras musicais” (LAHM, 2009, p. 10).

A presença do personagem regente Urso-velho, por exemplo, de acordo com Lahm (2009, p. 11), trata-se de uma representação do fundador da Sinfônica de Porto Alegre, o maestro polonês Pablo Kómlos, músico conhecido de Luiz Antonio de Assis Brasil, e maestro de grande importância frente à Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA), onde Assis Brasil fora músico durante a juventude, período anterior à sua entrada no universo literário.

Ao analisar os aspectos autoficcionais presentes nessa narrativa, Assis Brasil (2012), afirma que o enredo está intimamente relacionado com as suas experiências pessoais enquanto músico da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre durante aquele turbulento cenário político e social vivenciado no país. De acordo com a interpretação de Gasparini (2014) acerca da autoficção, a narrativa assisiana pode ser entendida enquanto autoficcional ao passo em que, sem abrir mão de um caráter verossímil, Assis Brasil transita entre o autobiográfico e o ficcional, levando o leitor à uma incapacidade de distinção clara entre essas duas formas de narrar.

Em síntese, a narrativa construída por Luiz Antonio de Assis Brasil em *O homem amoroso* não se trata exclusivamente de sua própria história, mas sim de uma reflexão sobre as suas próprias experiências enquanto músico profissional durante os anos da ditadura civil-militar brasileira, e a passagem marcante pelos seus 40 anos de idade, o que configura a obra enquanto autoficcional, uma vez que há relações entre as experiências vivenciadas pelo criador e a história representada no enredo de sua obra ficcional.

Publicado em 2016 pela L&PM, *O inverno e depois* é o romance mais recente de Luiz Antonio de Assis Brasil. Assim como ocorre na construção ficcional de *O homem amoroso*, a música e o exercício musical são temas centrais da narrativa construída por Luiz Antonio de Assis Brasil. Nessa obra, Julius, que atua como violoncelista da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, é um músico de meia idade em conflito com seu exercício musical e com diversos problemas pessoais. Com o intuito de resolver tais

dilemas, o personagem assisiano se isola do mundo à sua volta na sua casa de infância, na Estância Júpiter, localizada no interior do pampa sul-rio-grandense, a fim de executar o difícil Concerto para violoncelo e orquestra, do compositor checo Antonín Dvořák e, com isso, se reencontrar com sua arte e acertar as contas com os conflitos do passado que ainda estão pendentes.

A narrativa assisiana se passa em três espaços-tempos: o pampa gaúcho, a cidade de São Paulo, e a cidade alemã de Würzburg. Além da recorrente temática musical, temos que considerar, nesta análise, que o romancista também vivenciou, diretamente, os ambientes retratados em sua ficção, discorrendo, portanto, sobre cenários que são intimamente ligados ao seu imaginário, originando representações de duas realidades marcadamente distintas: o pampa sulino e o cenário alemão de Würzburg; e, a representação da vida musical brasileira e europeia. Essas experiências dizem respeito, conforme afirma o próprio Assis Brasil (2020), a narrativas que somente ele seria capaz de escrever, por conta de sua trajetória pessoal, e que, não por acaso, tais temáticas tornam-se recorrentes ao longo de seu percurso ficcional.

Tal como ocorre em *O homem amoroso*, o enredo de *O inverno e depois* estrutura-se novamente em torno de um músico violoncelista, mesmo instrumento executado por Luiz Antonio de Assis Brasil na juventude. Se na primeira obra Assis Brasil já apresentava ao leitor um músico com intensos conflitos pessoais e profissionais, o mesmo parece ocorrer em *O inverno e depois*, uma vez que, de acordo com Mutter (2017, p. 37) apesar de a música ser quase uma personagem nessa narrativa, o conflito apresentado é de ordem pessoal. O herói, Julius, é um gaúcho, violoncelista da Orquestra Sinfônica de São Paulo, que enfrenta uma guerra com seu próprio talento para conquistar uma música e um amor dos quais desistiu no passado. Trinta anos depois, seus fantasmas reaparecem para cobrar a dívida consigo mesmo e com o seu grande amor.

Considerações finais

Percebe-se, por meio dessa breve análise, que os enredos ficcionalizados em *O homem amoroso* (1986) e *O inverno e depois* (2016) fazem desses títulos as obras que mais parecem conter traços autobiográficos ao longo de toda a ficção do escritor sul-rio-grandense Luiz Antonio de Assis Brasil, e que são ficcionalizados por parte do romancista. Como vimos, a primeira obra possui a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) como pano de fundo histórico, retratando a dramática condição do exercício musical durante aqueles anos, aspectos que são bastante familiares à Assis Brasil, uma vez que ele atuou como músico profissional durante os anos de intensa repressão e censura oriundos da ditadura civil-militar que se perpetuava no poder, cerceando toda a produção intelectual e artística do cenário. Em

O inverno e depois, os conflitos pessoais e profissionais também são autoficcionalizados, uma vez que o personagem principal da ficção assisiana compartilha não só do mesmo exercício musical do romancista, mas também do espaço-tempo comum ao escritor, expressando um posicionamento acerca da arte que é muito similar ao defendido por Luiz Antonio de Assis Brasil.

Além do exercício musical dos personagens específicos, e dos espaços-tempos narrados, merecem destaque também a posição assumida por Luiz Antonio de Assis Brasil com relação a arte e ao exercício artístico, representando também a prática musical em contextos distintos, seja no cenário europeu, onde essa arte é mais valorizada, ou em países subdesenvolvidos, próximos da barbárie, onde a arte desempenha um papel secundário no contexto social e cultural em que está inserida, e na formação dos sujeitos de um modo mais específico.

Referências

ASSIS BRASIL, L. A. **Concerto campestre**. Porto Alegre: L&PM, 1997.

ASSIS BRASIL, L. A. **Música perdida**. Porto Alegre: L&PM, 2006.

ASSIS BRASIL, L. A. **O homem amoroso**. Porto Alegre: L&PM, 1986.

ASSIS BRASIL, L. A. **O inverno e depois**. Porto Alegre: L&PM, 2016.

DOUBROVSKY, S. “O último eu”. In: NORONHA, J. M. G. (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DOUBROVSKY, S. **Fils**. Paris: Galilée, 1977.

FAEDRICH, A. Autoficção: um percurso teórico. **Revista Criação & Crítica**, n. 17, 2016. p. 30-46. Disponível em: <http://www.periodicos.usp.br/criacaoecritica/article/view/120842/121520>. Acesso em: 13 nov. 2020.

GASPARINI, P. “Autoficção é o nome de quê?”. In: NORONHA, J. M. G. (ORG.). **Ensaio sobre autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 181-221.

BRAMBILLA, Edemilson Antônio. O músico e seu exercício: autoficção e escrita de si na obra de Luiz Antonio de Assis Brasil , pág 204-213. Curitiba, 2020

LAHM, A. C. S. **A união das artes**: música e literatura na obra de Luiz Antonio de Assis Brasil. 2009. 125 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/1892/1/410361.pdf> Acesso em: 13 de nov. 2020.

LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL EM CASA. FLISM em casa, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dr0NpbSZjG0&list=PLnKT0R6HLgh6_87c8O9zsUEOoQ5rcrIG2&index=12>. Acesso em: 10 nov. 2020.

MUTTER, D. T. **Um romancista ao sul**: a ficção de Luiz Antonio de Assis Brasil. Porto Alegre: BesouroBox, 2017. 200p.

OLIVEIRA, S. R. **Literatura e Música**: modulações pós-coloniais. São Paulo: Perspectiva, 2002.

TV Câmara Porto Alegre. **Especial escritores**: Luiz Antonio de Assis Brasil. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W-RMnmpQ7o8>>. Acesso em: 13 nov. 2020.

DA VOZ CONCEDIDA, À VOZ TRADUZIDA: UMA ANÁLISE DA TRADUÇÃO DA OBRA *ODISSEIA DE PENÉLOPE*, DE MARGARET ATWOOD

Autor: Eduardo Moura Velho (UNICENTRO)

Resumo: É sabido que a tradução é uma ferramenta muito importante, pois possibilita a interlocução entre diferentes países e nações. A troca de informações, teorias e inovações transpostas em outro idioma são passíveis de aplicação ao redor do mundo. Todavia, a tradução literária vai muito além da transposição de um idioma para outro, o tradutor precisa se conectar com o texto-fonte, captando sua essência e sensibilidade. Dito isso, o objetivo desta pesquisa será analisar a tradução de quatro capítulos do Coro, intitulados: *Choro de uma criança, um lamento; Se eu fosse princesa, canção popular; O capitão astuto, uma nau precária e Despedida*, que estão presentes na obra *Odisseia de Penélope* (2020), de Margaret Atwood, traduzida por Celso Nogueira. Serão observados como os aspectos lexicais e semânticos foram traduzidos, a fim de garantir, ou aproximar o tom cômico e, principalmente, crítico de Atwood. Para isso, utilizaremos o autor Xu Jun (2020), e seus estudos sobre tradução, bem como demais especialistas da área.

Palavras-chave: tradução; *Odisseia de Penélope*; Atwood; ideologia;

Introdução

A obra *Odisseia de Penélope*, em seu título original, *The Penelopiad*, foi publicada em 2005 como parte de um projeto de reescrita de mitos proposto pela editora *Canongate Books*. A partir desse projeto vários autores foram convidados a reescrever um mito de sua escolha, por meio de uma visão mais contemporânea, acrescentando suas visões no novo texto. Alguns dos mitos incluem o de *Prometeu*, reescrito por Michel Faber; *Hércules*, reescrito por Jeanette Winterson, bem como a própria *Odisseia de Homero*, a qual será nosso objeto de análise. A obra, inicialmente foi publicada aqui no Brasil pela editora Companhia das Letras, no mesmo ano de lançamento ao redor do globo, todavia, com o grande deslançar que Atwood teve nos últimos anos, após a republicação de *O Conto da aia* e lançamento da série de mesmo nome, a obra foi republicada este ano (2020), pela editora Rocco, com tradução de Celso Nogueira. Com isso, fãs de Atwood provindos principalmente da série, acabaram por conhecer outras obras da autora que possuem o mesmo tema crítico a respeito do tratamento atribuído as mulheres.

Odisseia de Penélope é uma obra curta, conta 29 capítulos distribuídos em pouco mais de 120 páginas. O principal objetivo da obra foi dar voz as personagens silenciadas no texto fonte, ou seja Penélope, esposa de Odisseu e as escravas. A narrativa é então separada entre a narração de Penélope em relação aos fatos que ocorreram na *Odisseia* original, bem como *O Coro*, capítulos em sua maioria com poemas recitados pelas escravas. Nas palavras de Atwood “optei por entregar a narrativa a Penélope e às dozes escravas enforcadas. [...] a maneira como é contada a história na *Odisseia* não convence, há muitas incoerências. Sempre vivi assombrada pelas escravas enforcadas [...]” (ATWOOD, 2020, p. 12).

A partir desta breve contextualização, passo agora explicar o principalmente objetivo deste trabalho, que concertar-se-á no Coro das escravas. Foram selecionados quatro capítulos do coro, intitulados *Choro de uma criança, um lamento; Se eu fosse princesa, canção popular; O capitão astuto, uma nau precária e Despedida*, afim de analisar a tradução – do inglês para o português – com objetivo de compreender se o efeito de recepção no leitor, levando em conta a proposta da obra, não se perde quando lido em suas duas versões. Focaremos nossa análise em como o tradutor, sabendo que se trata de uma obra de reescrita com uma crítica feminista explícita, foi capaz de fazer a transposição de um idioma para o outro, mantendo, ou aproximando o tom irônico e, principalmente crítico de Atwood. Importante mencionar que não questionaremos as escolhas feitas pelo tradutor durante seu processo de tradução, pois, afinal, toda tradução, como veremos, carrega a ideologia de seu tradutor; sendo assim a palavra fidelidade não existe durante este processo, visto que os idiomas são distintos, e conseqüentemente, a tradução irá apresentar essas distinções.

Mas, afinal o que é a tradução? Segundo Lefevere: “tradução é, obviamente, uma reescrita de um texto fonte. Todas as reescritas, qualquer seja a intenção, apresentam uma ideologia, uma poética e uma certa função literária que funciona em determinada sociedade” (LEFEVERE, 1992, p. 4, tradução minha). Ou seja, a tradução sempre contará com um objetivo, podendo estar relacionado com a função do texto. Por exemplo, ao traduzir um artigo científico, o objetivo é disseminar conhecimento a outros públicos, o mesmo ocorre com notícias jornalísticas, que buscam informar a maior quantidade de leitores possível. O texto literário, além de ser um dos mais difíceis de traduzir, é também um dos mais difíceis de atribuir sentido para sua tradução, pois, diferente dos textos mencionados anteriormente, o texto literário não é objetivo e está muito mais ligado a sensibilidade do autor e o público de consome literatura. É possível afirmar assim, que a tradução de textos literários é feita para um público específico, mas também com o objetivo de ampliar esse público, bem como se observa: “o leitor não profissional, cada vez mais, não tem lido obras escritas pelos autores, mas sim suas versões traduzidas” (LEFEVERE, 1992, p. 5, tradução minha). Nas palavras da autora, ao se traduzir um texto ela passa a ser uma obra com coautoria, pois apesar de se respeitar o texto-fonte, os ajustes feitos a partir da língua-alvo, o transforma em uma nova obra. Sendo o assim, o leitor conhece o universo do autor por meio dos olhos do tradutor.

Antes de iniciarmos nossa análise propriamente dita, se faz necessário a apresentação de alguns pontos importante que norteiam a tradução, e a análise de tradução, sendo eles:

A ideologia do tradutor (seja ela imposta, ou algo que faz parte de sua vida) e a poética dominante na literatura no período em que a tradução é feita. A ideologia dita a estratégia básica que o tradutor adotará, bem como as soluções para os problemas relacionados tanto no que diz respeito ao “universo discursivo” do texto-fonte (objetos, conceitos, costumes do autor), quanto na própria linguagem do original

(LEFEVERE, 1992, p. 41, grifos meus, tradução minha).

Há muitas análises de tradução que buscam estudar a ideologia do tradutor, com o intuito de determinar o quanto ela influenciou em sua tradução, enquanto outras focam apenas no que foi acrescentando ou retirado da obra traduzida. Esse não será o objetivo desta análise, como Lefevere mencionou acima, a ideologia do tradutor é sim importante de se levar em conta, todavia envolve pesquisas mais aprofundadas que não faremos neste artigo. Outro fator mencionado pela autora, e que merece atenção, diz respeito a poética dominante, visto que a *Odisseia de Penélope* apresenta uma narração tanto em prosa, quanto em poesia, é também função do tradutor se adequar a forma literária desses textos. Dito isso, nossa análise será dividida nas seguintes sessões: Da supressão; Da estética; Do léxico e Da cultura.

Da supressão

O primeiro capítulo que analisaremos é o número 4, intitulado *Coro: Choro de criança, um lamento*. Esse é um dos poucos capítulos do coro que apresenta um texto em prosa, e uma das principais características apresentadas aqui e a repetição de palavras que reafirmam as sujeitas -escravas – e suas funções. Vejamos inicialmente o trecho da obra original: “**we were told we were motherless. We were told we were fatherless. We were told we were lazy. We were told we were dirty. We were dirty. Dirt was our concern, dirt was our business, dirt was our specialty, dirt was our fault. We were the dirty girls**” (ATWOOD, 2005, p. 16, grifos meus). Neste trecho o leitor se depara com a repetição do pronome *We*, que aparece 10 vezes. Esse recurso de repetição, também chamado de anáfora, normalmente é atribuído a análise de poemas, todavia eles também estão presentes na prosa e podem atribuir diversos efeitos. No caso do trecho citado, o recurso tem função de reafirmar as escravas como sujeitos subalternos, o leitor ao final do trecho acaba se convencendo que elas são de fato todos os adjetivos que as descrevem. Há também a repetição da palavra *dirt/dirty*, que aparece 7 vezes, e está atrelada as criadas, pois sua única preocupação deveria ser limpar a sujeira, já que era moças sujas. O leitor, a partir disso, acaba por lembrar dos vocábulos mais mencionados no trecho, e ficará com a referência de escravas sempre juntas a sujeira.

Analisando agora a tradução deste mesmo trecho em português: “diziam que não tínhamos pai nem mãe. Diziam que *éramos* vadias. Diziam que *éramos* sujas. Nós *éramos* sujas. A sujeira era nossa preocupação, nossa responsabilidade, nossa culpa. *Éramos* moças sujas” (ATWOOD, 2020, p. 21, grifos meus), é possível observar que houve uma supressão de termos em relação ao original, visto que o equivalente para o *we* aparece apenas 5 vezes, e o equivalente para *dirt/dirty*, apenas 3. Com isso, o leitor

é exposto a um menor número de vocábulos que, de certa forma, são peças-chaves para a reiteração da posição social das escravas, que se segue no decorrer da narrativa. Todavia, voltamos nossos olhos aqui para um aspecto um tanto óbvio, a diferença de línguas, pois sabe-se que o português permite o uso de sujeito oculto, em que “nós éramos”, terá o mesmo valor e sentido que apenas “éramos”. Dessa forma, tanto tradutor, quanto leitor, sabem da existência desse sujeito, porém nesse caso específico a repetição fazia parte do texto-fonte com um objetivo, mas que acabou sendo suprimido por escolha do tradutor. Eu digo por escolha do tradutor, pois logo adiante, neste mesmo capítulo, há um outro trecho em que há novamente repetição de termos, mas, agora, o tradutor manteve a quantidade de repetições que no original, como se observa: “We too were children. We too were born to the wrong parents. Poor parents, slave parents, peasant parents, and serf parents; parents who sold us, parents from whom we were stolen” (ATWOOD, 2005, p. 16, grifos meus). “Também nascemos de pais errados. De pais pobres, pais escravos, pais camponeses e pais servos; pais que nos venderam, pais de quem nos roubaram” (ATWOOD, 2005, p. 21, grifos meus).

Nesses trechos temos a palavra *parents* reiteradas 7 vezes, assim como seu equivalente em português *pais*. É interessante refletir o porquê de o tradutor neste excerto ter mantido o mesmo número de repetições, enquanto que no anterior optou pela supressão, nesse sentido Lun afirma que:

A tradução deve respeitar e reproduzir o original em seu conteúdo, estrutura, categorização e linguagem de expressão [...] Tradutores devem ser criativos com o texto fonte – baseado em sua pesquisa aprofundada no texto fonte. Para que não fique ruim. Todavia, o entendimento, interpretação e aplicação podem variar dependendo do tradutor (LUN, 2020, p. 74-77, tradução minha).

A partir desta explanação, é possível compreender que a escolha de qual trecho adotar o recurso de anáfora é uma decisão do tradutor, levando em conta sua interpretação da obra. Pois, o tradutor é, antes de mais nada, um leitor e ao passo que alguns leitores achem o primeiro trecho mais impactante, outros podem achar o segundo trecho mencionado com maior importância em relação ao anterior. Contudo, mesmo os enfoques sendo distintos e o efeito de recepção do leitor talvez diminuído, a mensagem por trás do capítulo – que foca nas escravas em suas posições subalternas – foi transmitido ao leitor, sendo esse o principal objetivo da tradução, que a mensagem fica clara a quem está lendo.

Da estética

O nosso próximo capítulo de análise será o 8, *Coro: Se eu fosse princesa, canção popular*. Neste capítulo a narração acontece em forma de poema, sendo assim o processo de tradução é mais desafiador, visto que envolve uma forma literária com regras específicas, como rimas e sílabas poéticas, que delimitam sua nomenclatura: soneto, redondilha menor ou maior, balada e assim por diante. Nosso ponto

de análise partirá justamente disso, mas antes é importante mencionar uma escolha vocabular feita pelo tradutor logo no início do poema. Observe as duas versões: “As Performed by the Maids, with a Fiddle, an Accordion, and a Penny Whistle/ First Maid [...]” (ATWOOD, 2005, p. 34, grifo meu). “Interpretado pelas escravas com violino, acordeom e apito/ Primeira escrava [...]” (ATWOOD, 2020, p. 42. grifo meu). A palavra *maid*, quando traduzida livremente para o português, significa *criada*, todavia, no texto traduzido, Celso Nogueira optou por utilizar o vocábulo *escrava*, que carrega uma conotação mais pesada que termo *criada*, por conta de aspectos históricos. Essa escolha acabou por acrescentar a recepção do leitor, visto que *criada* faz referência a uma mulher que faz serviços domésticos em casa alheia (Oxford dictionary), mas que não necessariamente sofre punições físicas, psicológicas ou violação corporal, o que não é o caso das personagens da *Odisseia de Penélope*. A esse respeito, Lefevere afirma que:

O efeito de recepção é geralmente atingido por meio de uma combinação de “estratégias locutárias” ou formas de usar aparatos linguísticos [...] o que se perde [...] se torna uma “combinação ideal” de estratégias locutárias que distorcem o significado, mas não deixam de ser efetivos. Sendo assim, a adoção do léxico *escrava* em relação a *criada*, foi uma combinação ideal. (LEFEVERE, 1992, p. 99)

Como mencionado, este capítulo é narrado em forma de poema e apresenta algumas características que, durante o processo de tradução, foram retirados, como se observa:

Third Maid: Oh gods and oh prophets, please alter my **life**, And let a young hero take me for his **wife**!
But no hero comes to me, early or **late** – Hard work is my destiny, death is my **fate**!
(ATWOOD, 2005, p. 35, grifos meus).

Terceira escrava: Ó deuses e profetas, chega desta **vida**! Que um belo herói me queira como **consorte**!
Mas ninguém quer saber de mim, pobre **coitada**. Meu fado é o trabalho, meu destino a **morte**. (ATWOOD, 2020, p. 43, grifos meus).

Nos trechos acima, não temos uma forma específica de poemas, contudo, temos a presença de um esquema de rimas no original que segue a estrutura *aabb*, porém é um esquema retirado na tradução. Um dos motivos, e talvez o principal, para ausência de rimas na obra traduzida, é algo que já mencionamos anteriormente e diz respeito às diferenças entre os idiomas, pois, muitas vezes não há palavras que sejam equivalentes na língua-alvo, e quando há, nem sempre possuem a mesma sonoridade que permita a permanência deste recurso estético. A respeito deste recurso, apresento dois pontos de vista, o primeiro deles de Lefevere, que afirma: “uma estratégia é privilegiada no texto sob outras, por razões intrínsecas ao texto. Uma razão é a diferença de línguas. Outra razão é a ‘poética’ dominante durante a época de tradução” (LEFEVERE, 1992, p. 99). Segundo a teórica quando se trata da tradução de poesia, o tradutor deve priorizar a linguagem em relação à forma poética, ou vice-versa, como optado por Celso Nogueira. Pois, temos a presença de um poema, assim como no original, com a exceção das

rimas, mas ainda assim, quando se lê a tradução, é possível observar um esforço do tradutor, visto que os vocábulos *consorte* e *morte* rimam entre si, mostrando uma tentativa de manter tanto os equivalentes linguísticos, quanto estéticos.

Em contrapartida a afirmação de Lefevere, Lun, em relação ao seu processo de tradução, nos diz que: “meu princípio para traduzir poemas métricos ingleses é substituir sílabas por pausas e seguir o esquema de rima original [...] minha tradução deles sempre soa rítmica e musical [...] tenta transferir a beleza original tanto no estilo quanto na forma e na rima” (LUN, 2020, p. 151-152, tradução minha). A partir da afirmação de ambos os autores, é possível pontuar que cabe ao tradutor definir qual estratégia será utilizado no processo de tradução, a fim de que as mudanças e adaptações agreguem ao leitor, mesmo que isso signifique fazer concessões.

Do léxico

Partindo agora para o capítulo 13, nosso ponto de análise se encontra justamente no título, pois partir de uma análise superficial, foi possível encontrar um aspecto de tradução que pode ser considerado tendencioso, como veremos. Observe ambas as versões: “The Chorus Line: **The Wily Sea Captain**, A Sea Shanty” (ATWOOD, 2005, p. 54, grifo meu). Coro: **O Capitão Astuto**, Uma Nau Precária” (ATWOOD, 2020, p. 66, grifo meu). O aspecto tendencioso, ao qual me referi anteriormente, está relacionado ao léxico das palavras e gramática que envolve as línguas, pois em inglês é necessário fazer a inversão dos adjetivos em relação ao substantivo que o acompanha. Quando falamos por exemplo, café quente, ao traduzirmos fazemos a inversão, sendo que a tradução ficaria *hot coffee* (quente café). Sendo assim, no título do capítulo da obra-fonte, temos o adjetivo *Wily* (astuto) fazendo referência ao mar (*sea*), ou seja, em tradução livre o título seria: O Capitão do Mar astuto. Conhecendo a obra original, *Odisseia* de Homero, sabe-se que o deus dos mares é Poseidon, o mesmo por não gostar de Odisseu, dificultou muito seu retorno para casa, colocando inúmeros desafios em seu caminho e que levou Odisseu a passar anos em alto mar. A partir dessa informação, quando analisamos o título do texto-fonte faz todo o sentido, afinal, o mar de fato era astuto por não facilitar a navegação do capitão, no caso Odisseu.

Todavia, quando voltamos nossa análise para a tradução de Celso Nogueira, o adjetivo astuto (*wily*) foi atribuído a Odisseu, e não ao mar. Tal alteração de enfoque é um tanto quanto problemática, pois como visto na introdução deste artigo, o objetivo de Atwood com a obra era dar a voz as personagens femininas silenciadas, tirando a atenção dos personagens masculinos, que já eram tratados como heróis e astutos na *Odisseia* original. Em relação a isso, trago a seguinte citação: “[...] quando uma mulher escreve, elas transmitem o obscuro, os homens não” (DURAS, 1980 apud FLOTOW, 1997, p. 12,

tradução minha). Bem como afirma Duras, Atwood trouxe em sua obra o obscuro da violência contra as mulheres, tanto de Penélope que esperou anos o retorno seu marido, sendo maltratada pelo próprio filho, quanto a violência das escravas que sofrem do início ao fim no romance. Nogueira, ao dar enfoque na presença masculina, acaba por transgredir a mensagem que a autora estava tentando transmitir, e por mais que a ideologia do tradutor deva ser considerada em muitas ocasiões, ela não deve interferir, ou subverter a ideologia do autor, bem como aponta Flotow:

A consciência de gênero na prática de tradução levanta questões sobre as ligações entre **estereótipos** sociais e **formas linguísticas**, sobre a **política da língua e diferença cultural**, sobre a **ética da tradução** e sobre reviver obras inacessíveis para leitores contemporâneos. Destaca a importância **do contexto cultural** em que a tradução é feita (FLOTOW, 1997, p. 14, tradução minha, grifos meus.)

A fim de encerrar análise deste capítulo, não é possível afirmar com certeza o que o motivou a escolha de enfoque do tradutor, entretanto, independente da obra traduzida, é necessário que o leitor seja capaz de identificar as marcas tanto do autor, quanto do tradutor, mas sem que haja distinções que prejudiquem a recepção da obra, e principalmente o seu objetivo. Pois, nesse caso, temos uma obra escrita por uma mulher, e traduzida por um homem, e mesmo isso não sendo um delimitador, pois afinal não é o sexo que define um bom tradutor, sabe-se que naturalmente o homem, por estar entrelaçado ao patriarcado tem uma consciência de autodefesa e defesa de seu grupo, que pode interferir e alterar aspectos de uma obra, a fim de manter as boas aparências. Novamente pontuo que não é possível confirmar de fato se é o que acontece aqui, todavia é uma especulação válida e possível de análise em futuros trabalhos.

Da cultura

Chegamos ao nosso último capítulo de análise, e que, coincidentemente, é o último capítulo do livro também. Assim como na análise anterior, nosso foco de encontra no título que apresenta uma distinção interessante, pois está em outro idioma, que não o inglês. Todo tradutor, ao traduzir qualquer texto, provavelmente já deve ter se deparado com um termo ou vocábulo que está uma terceira língua, sendo necessário uma leitura mais atenta, e em alguns casos, até mesmo pesquisa caso não seja uma língua que o mesmo domine. O título do capítulo 29, é “Envoi” (ATWOOD, 2005, p. 105), e foi traduzido como “DESPEDIDA” (ATWOOD, 2020, p. 122), justamente por ser o último capítulo, bem como a despedida das escravas.

Segundo Lun, “um tradutor deve estar sempre ciente das diferenças culturais na história e geografia entre [...] países estrangeiros [...] no processo de tradução, o tradutor muitas vezes é movido

pela ideia de fazer com que os leitores-alvo entendam bem a sua tradução [...]”. (LUN, 2020, p. 160-230). Sendo assim, por se tratar de um termo em uma terceira língua, e que conta com muito menos falantes que o inglês, por exemplo, a decisão de aproximar a tradução de algo que faça sentido para o leitor, é assertiva. Porém, ao analisarmos mais a fundo o termo *Envoi*, encontramos algumas especificidades que podem acrescentar informações ao leitor de maneira implícita, mas que acabam se perdendo na tradução. Uma dessas características é a própria tradução literal da palavra *Envoi*, que significa *envio*, ou seja, quem envia, envia algo para alguém, um receptor, até aí nada demais, contudo, uma outra característica do vocábulo, e talvez a mais interessante, é que se trata de uma forma literária atrelada a balada. De acordo com Ricardo (2006), o *Envoi*, também faz parte do gênero literário Balada, chamado em português de “ofertório” consiste em meia estrofe (quatro versos), que finaliza a balada e apresenta um esquema rítmico específico. Contudo, esse esquema rítmico não nos é apresentando em nenhuma das versões, o que a autora decide por colocar, é na verdade a ideia por trás do termo, ou seja, “uma mensagem que se dirige a uma pessoa importante, esteja ela viva ou morta, seja real ou fictícia” (ZAVA, 2015, p. 3). A partir dessa informação, quanto voltamos para leitura do poema de encerramento, observamos que quem envia uma mensagem são as escravas mortas, aos seus assassinos que continuam vivos.

O entendimento do capítulo não é comprometido pela tradução, todavia, o leitor mais avido, e que conhece o termo *Envoi*, já faz uma ligação com seu significado e inicia sua leitura sabendo que se trata de uma mensagem a alguém, enquanto que na tradução, o leitor só vai ter essa percepção durante a leitura do poema, e não logo a partir do título.

Considerações finais

Após esta última análise, chegamos ao final de nossa proposta, mas ainda gostaria de fazer alguns apontamentos pertinentes a fim de encerramento. Como observamos, um dos pontos cruciais ao ler uma obra traduzida, e principalmente analisar uma, é considerar a ideologia e características particulares de cada tradutor, pois se trata de uma reescrita e sendo assim, o tradutor ditará quais regras ele/ela deseja seguir, pois eles/elas tem a consciência de que a tradução precisa ser bem feita, precisa carregar o peso que alguns autores possuem, e principalmente, precisam chegar ao público alvo de maneira que seu entendimento seja claro, sem perder a essência a autor, assim como afirma Lun:

[...] os tradutores são pessoas sociais e os fatores políticos e ideológicos inevitavelmente impactam sua tradução. No entanto, os tradutores, como sujeitos da tradução, têm suas próprias visões sobre a tradução e seus próprios princípios e ambições. Diferentes tradutores com diferentes princípios adotarão diferentes estratégias de tradução (LUN, 2020, p. 249, tradução minha).

A partir de tal reflexão, volto a reafirmar que as análises apresentadas acima, não tiveram a intenção de questionar as escolhas adotadas por Celso Nogueira em seu processo de tradução (com exceção talvez do capítulo *do léxico*), mas sim, apontar quais estratégias o mesmo escolheu a fim de garantir a melhor recepção nos leitores. Pois, é fato que escolhas precisam ser tomadas, e mesmo que algo “se perca”, não será necessariamente uma perda, e sim um ganho para língua alvo e para os leitores. Ainda segundo Lun, o teórico pontua que: “a tradução parece ter temas intermináveis [...] está tão intimamente relacionada com a vida humana, o progresso da civilização e o intercâmbio cultural [...] Acho que o processo de tradução é um diálogo, que deve estabelecer o diálogo entre as civilizações, entre as pessoas e entre as mentes humanas” (LUN, 2020, p. 338). É com este trecho que encerro esta análise, deixando minha imensa admiração pelos tradutores, pois são eles que nos possibilitam viajar por outras culturas, e adquirir conhecimento por meio da língua.

Referências

ATWOOD, M. **The Penelopiad**. London: Canongate Books, 2005.

_____. **A Odisseia de Penélope**. Rio de Janeiro: ROCCO, 2020.

ENVOI. In: **Cambridge Dictionary**. Cambridge University Press, 2020. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/french-english/envoi>>. Acesso em: 05 out. 2020.

LEFEVERE, A. **Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame**. London: Routledge, 1992.

LUN, X. **Dialogues on the Theory and Practice of Literary Translation**. New York: Routledge, 2020.

SÉRGIO, R. **A balada**. In: Recanto das Letras. Disponível em: <<https://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/96641>>. Acesso em: 22 out. 2020.

VON FLOTOW, L. **Translation and Gender: Translating in the 'Era of Feminism'**. Manchester: St Jerome, 1997.

ZAVA, C. de A. **Ressonâncias do lácio na métrica inglesa: um estudo comparativo entre o prólogo**

d'os adelfos de Terêncio e o Paraíso perdido de Milton. Revista do Departamento de Letras Clássicas e Orientais do Instituto de Letras - Leco - Instituto De Letras - CEH - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Ano 18, n.. XXXI, 2015.

CONSTRUINDO IDENTIDADE NEGRA E *QUEER* EM *O TRAVESTI*, DE MONTEIRO**FERNANDO****Autores:** Eduardo Moura Velho (UNICENTRO)
Maycon Santos de Oliveira (UNINTER)

Resumo: A literatura negra já percorreu um longo caminho para alcançar um certo reconhecimento entre críticos literários, mas ainda precisa evoluir muito e, principalmente, ganhar mais espaço e notoriedade em uma sociedade marcada pela escrita branca. Dito isso, esta pesquisa propõe investigar os diferentes enfoques da literatura negra, escrita por negros, de acordo com o ambiente ao qual estão inseridos. A partir dos estudos de Dalcastagné e Thomaz (2011) sobre as margens, compreenderemos que escritores negros alternam suas temáticas de escrita a partir das experiências mais presentes em seus cotidianos, sejam elas racismo, homofobia, segregação. Para isso, teremos como objeto de estudo o conto *O travesti*, de Monteiro Fernando (2009), a fim de identificar como se dá a construção do *Queer* em Cabo Verde, posto que por ser tratar de um país com população majoritariamente preta, o autor buscou apresentar outros tipos de preconceito, que não o racial.

Palavras-chave: literatura africana; cabo verde; *queer*; identidade;

A busca pela identidade

Quando se fala em literatura de cunho afro, logo entende-se o mote do qual se tratará o texto, contudo, permeando pelos escritos africanos há um ponto em específico que nos chama a atenção, a não retratação das realidades racistas e sim outros contextos de preconceito.

Esse debate fica claro a partir do momento em que se entende quais as circunstâncias em que o autor se encontra inserido. É então, o ponto inicial, da discussão que acerca os estudos sobre as literaturas afro, principalmente as literaturas luso-africanas. Logo, entendemos que primeiramente os estudos sobre as questões de identidade são extremamente significantes para que se compreendam qual o falante literário e quem é o escritor, por isso, Stuart Hall nos mostra um conceito de identidade na pós-modernidade que corrobora para o entendimento do autor:

A questão da identidade está sendo extensamente discutida na teoria social. Em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (HALL, 1992, p. 7).

Sendo assim, percebe-se então uma posição inclinada à afirmação de que as identidades modernas estão “descentradas”, ou seja, há um deslocamento ou fragmentação. Hall então explora esta afirmação, percebendo o que ela implica, discute quais podem ser suas prováveis consequências. Sendo

assim, as questões de identidade são diretamente ligadas ao autor e ao texto, construindo uma tessitura de acontecimentos entre realidade e ficção.

Logo, a busca por uma identidade genuinamente africana é recorrente em diversos textos que nos mostram assuntos como: religião, língua, mitologia, cultura local centrada e políticas pós-coloniais. É nas políticas pós-coloniais que está o gancho necessário para uma discussão que nos leva ao entendimento dessa busca incessante referente aos textos identitários. Segundo Chaves,

[...] propostas que, embora menos radicais, foram objetos de repúdio e perseguição por parte do governo português [...] buscando [...] o que seria **genuinamente angolano**, ou seja, o que lá estava antes da contaminação imposta pela sociedade colonial (CHAVES, 2004, p. 147-148, grifo nosso).

Firma-se então o conceito de uma literatura de resistência, avessa a todo processo colonial imposto, principalmente no que se refere as colônias portuguesas. A busca por uma identidade nacionalista, que não caminhe com as imposições coloniais, é de fato, cada vez mais presentes nos textos de autores do continente africano, principalmente no conto que aqui será o objeto de estudo. Tratando-se de uma literatura negra no Brasil, Chaves nos mostra que:

[...] escritor percorrerá os espaços vazios, as frestas que **os discursos já formulados** não conseguem preencher [...] Não se trata de um regresso ao tempo que precedeu à cisão para recuperar [...] os signos daquela ordem cultural, mas sim de resgatar alguns referentes que se podem integrar aos tempos que se seguem (CHAVES, 2004, p. 161, grifo nosso).

Podemos inferir então, que na nossa literatura há um outro tipo de busca cultural, principalmente pautadas nas questões raciais, diferentemente das questões que são abordadas em textos luso-africanos. Existem outras preocupações pontuadas nesses escritos, pois um autor preto que vive em um país de pretos, possui uma outra visão de mundo. Já no Brasil, um autor preto necessita muito mais ter sua voz ouvida, pois está à margem. Com isso vemos que:

Uma das principais características da Literatura Negra se deu através de atitudes literárias de organizar a fala através do coletivo, autodenominando-se “**Escritores Negros de Literatura Negra**”, impondo o termo e gerando a publicação de livros, teses e a realização de encontros, conferências, simpósios de âmbito nacional e internacional (ALVES, 2002 apud DELCAASTAGNÈ, 2011, p. 169, grifo nosso).

Compreendemos aqui então o porquê e para quem é a literatura negra, que buscam os membros da minoria que procuram um espaço entre a linguagem dos grupos dominantes, que no mercado editorial é majoritariamente branco. Portanto, é necessário que tenhamos um olhar significativo para a literatura brasileira, principalmente a literatura das margens, que precisam dar voz as suas experiências, sob pena de perder-se parte importante da sua experiência humana.

A construção do personagem preto na literatura luso-africana. O que os difere da literatura

branca?

Inevitavelmente há uma grande diferenciação entre as literaturas da branquitude e as literaturas de autores e personagens pretos. Podemos iniciar tal observação pela questão mais escancarada, a temática. Enquanto voltamos nosso olhar para a branquitude, que em seus textos podemos encontrar as mais diversas temáticas, e em sua maioria romantizadas, na construção literária preta, vemos que “o negro é o personagem principal da literatura negra” (IANNI apud DUARTE, 2008, p. 12). Pautado nesse conceito, infere-se que há sempre um espelhamento da vida real na construção desses personagens, ou seja “universo humano, social, cultural e artístico de que se nutre essa literatura” (IANNI apud DUARTE, 2008, p. 12).

Como já mencionado, outro ponto relevante está no papel da autoria que, segundo Duarte (2008), o autor tem um fator crucial durante o processo de criação, pois é ele quem abarca uma individualidade que por diversas vezes é completamente rasurada devido aos processos de miscigenação. Com isso, torna-se indispensável voltarmos nosso olhar para as questões de ponto de vista e lugar de fala, pois, não basta apenas falar sobre a temática, é necessária uma visão de mundo identificatória, não só à história, mas a todos os componentes que envolvem a problemática inerente à vida dessa população. Ainda, Ribeiro (2019) nos mostra que não é sobre abordar as questões de experiências individuais, mas de entender o seu lugar social que é ocupado por determinados grupos. Logo, não se leva em consideração apenas a individualidade, mas todo um grupo social a qual o autor pertence.

O sujeito *Queer*

O termo *queer* está presente dentro da comunidade LGBTQIA+ (a sigla LGBTQICAPF2K+ significa: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais e Travestis, *Queer*, Questionando, Intersexo, Curioso, Assexuais, Pan e Polisssexuais, Aliados, Two-spirit e Kink), que em sua epistemologia, era utilizada com um tom pejorativo, de vulgarização e ofensas. Em meados dos anos 1980 é que surge, então, os estudos da Teoria *Queer*, que teve como percussora Judith Butler, que afirma:

A teoria *queer* surgiu, pois, de uma aliança (às vezes incômoda) de teorias feministas, pós-estruturalistas e psicanalíticas que fecundavam e orientavam a investigação que já vinha se fazendo sobre a categoria do sujeito. A expressão “queer” constitui numa apropriação radical de um termo que tinha sido usado anteriormente para ofender e insultar, e seu radicalismo reside, pelo menos em parte, na sua resistência à definição – por assim dizer – fácil (BUTLER, 1990, apud SALIH, 2018, p. 19).

Logo, a terminologia, transforma-se e subverte seu contexto inicial, passando de um termo pejorativo para uma forma de resistência corrompendo o olhar do sujeito, pois é a partir desse conceito

que se inicia uma desconstrução de todas as categorias de heteronormatividade, combatendo diretamente as visões binárias.

Que T é esse?

Faz-se necessário compreender alguns termos que são de extrema relevância afim de entendermos a subversão desse personagem. Primeiramente, precisamos explanar que sexo é determinado pelos genitais, sistema reprodutivo, cromossomos e hormônios. Pode ser feminino, masculino ou intersexo (quando há presença de determinantes tanto masculinos quanto femininos). Já, identidade de gênero é como a pessoa se vê, que pode ser como mulher, como homem, como gênero neutro ou como bigênero. Na maioria das vezes, a pessoa se identifica com o gênero correspondente ao seu sexo biológico, ou seja, nasce com um corpo masculino e se sente homem (se identifica com o gênero masculino) ou nasce com um corpo feminino e se sente mulher. Indivíduos assim são chamados de cisgêneros. Mas, para algumas pessoas, não acontece dessa maneira.

A sigla T se refere a Transexuais e Travestis, que são comumente confundidas. Travesti é o termo tipicamente dos países da América Latina, Espanha e Portugal. É uma identidade de gênero feminina. O conceito de travesti ainda causa divergência. Mas, para grande parte da comunidade LGBTQIA+, a travesti, ainda que invista em roupas e hormônios femininos, tal qual as mulheres transexuais, não sente desconforto com sua genitália e, de maneira geral, não tem a necessidade de fazer a cirurgia de redesignação sexual.

Na Roda do Sexo: O travesti

Escrito por Fernando Monteiro, o conto *O travesti* faz parte da coletânea *Na roda do sexo* (2000), que conta a história de Manu e sua esposa, Jojo e Linda. Ambientada em Cabo Verde, Manu e Jojo são amigos e sempre ficam em dúvida no que se diz respeito ao gênero de Linda. Após algumas conversas entre os amigos, eles decidem falar com Linda para chegar em um consenso. Com o passar da trama acredita-se que Linda é uma mulher cis, e acaba em um envolvimento sexual com Manu. Quando a esposa de Manu descobre a traição do marido, revela-se que Linda é na verdade uma Travesti, o que deixa Manu perplexo levando-o a cometer um crime.

O cerne das dúvidas geradas pelos personagens, se dá pela ruptura da heteronormatividade da personagem Linda, não há uma relação binária fixa durante a apresentação da personagem, como no trecho, “até o rosto era uma incógnita: **não tinha traços característicos da face masculina nem as delicadezas femininas** – era feio dos atletas de resistência [...]” (MONTEIRO, 2000, p. 40, grifo nosso).

Nesse momento são analisadas as características físicas da personagem que destoam daquilo que é considerado masculino ou feminino, tais características são resultados da subversão de gênero que são conceituadas pela teoria *queer*.

É notável em outras passagens do conto as afirmações dos prejulgamentos e do rompimento binário diante da personagem Linda: “não que fosse assexuado, que também não dava para verificar [...]”. **Era difícil dizer que aquela coisa era macho ou fêmea, se era homem ou mulher**” (MONTEIRO, 2000, p.41, grifo nosso). A partir desse ponto nota-se também uma animalização da personagem, um rebaixamento, como se Linda não pertencesse a nenhum status social. Sintaticamente, aquela coisa, macho ou fêmea, só corrobora com a ideia de transfobia que a personagem sofre durante o conto, seguindo em passagens como: “nem macho, nem fêmea, nem macho-fêmea, nem fêmea macho, então o que era? O que era aquela criatura?” (MONTEIRO, 2000, p.41).

Ao longo do conto tal ruptura binária causa cada vez mais estranheza aos outros personagens do enredo, tal estranhamento leva a momentos de complete hesitação por não conseguirem uma identificação fixa: “-Porra! É homem ou mulher? [...]” (MONTEIRO, 2000, p. 41). Continuam as indagações não apenas as questões físicas de Linda, mas também o comportamento é questionado por esses personagens, que por conviverem em uma sociedade patriarcal, observam sem nenhum entendimento: “[...] **parecia homem**, apesar de dizer e se **comportar como mulher**” (MONTEIRO, 2000, p. 41, grifos nossos). No seguinte trecho há uma clara ideia da aplicação da teoria *queer*, pois a personagem transita livremente entre os gêneros “**Quando a criatura de sexo ambíguo** regressou com os frascos, Manu [...] partiu para cima dela, para quebrar. Primeiro com perguntas de identificação [...]” (MONTEIRO, 2000, p. 42, grifo nosso).

Em um certo ponto do conto, a animalização, rebaixamento e humilhação de Linda fica completamente explícita. É como se houvesse uma hierarquização de gênero e orientação sexual. Linda não era aceita naquela sociedade, pois, não se enquadrava às normas heterossexuais de binariedade. Só o fato de transitar por gêneros é motivo, não apenas de estranheza, mas sim de discursos de ódio, que vemos não somente na ficção, mas também é notável em nossa atualidade:

Jojo ouvia Linda em silêncio [...] Todas as dúvidas que tinha acerca do sexo de Linda tinham-se dissipado [...] ela era, efectivamente um travesti. [...] sem intenções de magoar ou insultor, perguntou “você é paneleiro?” [...] E foi então que explicou que “pateleiro” é o indivíduo da classe mais baixa do homo, porque não assume a sua condição [...] vive sua sexualidade na clandestinidade, no subterrâneo, no “underground”. Gay também não era. Porque gay está num patamar de intermédio, acima do paneleiro” (MONTEIRO, 2000, p. 44).

Nesse instante é que nos é posto que há sim uma separação entre as castas, e que há uma divisão *stricta* dentro da própria comunidade LGBTQIA+. Linda sofre não só por aqueles que a cercam enquanto sociedade totalitária, mas ainda é discriminada dentro da comunidade da qual faz parte.

O preconceito das minorias, com as minorias

Engana-se quem pensa que ao fazer parte de uma parcela que está à margem da sociedade encontra nos seus um conforto ou um acalento para dividir as mazelas que sofrem diariamente. Há sim uma reprodução do discurso patriarcalista dentro das comunidades que não estão no centro, ou no topo da pirâmide de prestígio social. Tal reprodução desse discurso, se dá essencialmente por uma tentativa de equiparação com aqueles que são detentores do poder discursivo. A fim de melhor compreensão, criou-se uma pequena exemplificação: Sujeito branco hétero, sujeito preto hétero, sujeito branco gay, sujeito branco gay afeminado, sujeito preto gay, sujeito preto gay afeminado, sujeito *Queer* (transexual, travesti, não-binário, gênero fluído +).

Percebe-se então, que quanto mais próximo aos conceitos de heteronormatividade, mais no topo o sujeito se encontra, quanto mais sua pele é escura e quanto mais se rompe os conceitos binários, mais abaixo o sujeito se encontra, sofrendo assim, preconceito do sujeito localizado acima. Todavia, ao apresentarmos um conto cabo verdiano com uma personagem que subverte a heteronormatividade, nossa atenção se volta para um contexto histórico, e principalmente cultural, do continente africano, visto que muitas tribos mantêm relações homoafetivas com parceiros, até atingirem certa idade, como se observa na fala de NEIL (2011):

[...] A “homossexualidade” entre adolescentes parece ser uma prática universal entre os povos africanos. Na Tanzânia [...] os meninos da tribo Nayakyusa deixavam a casa dos pais por volta dos doze anos de idade e iam viver com outros rapazes [...] onde teriam relações sexuais com jovens da mesma idade até que se casassem. Meninos pastores de Qemant e Amhara, na Etiópia, desenvolveriam relações homossexuais com outros [...] até o momento em que se casam (NEIL, 2011 apud MIGUEL, 2014, p. 4).

Sendo assim, ao entrarmos nas teias histórias, percebemos que a homossexualidade não é algo tão novo assim. Segundo alguns estudos, além do reino animal, já há relatos da homossexualidade no Império Romano e na África, como observado. Contudo, trata-se de um tema tabu dentro das comunidades patriarcais, e que acaba se espalhando para os membros das comunidades subalternas, pois preferem manter suas práticas homoafetivas na clandestinidade por medo de repressão.

Protagonizar A Travesti

Personagens travestis não são muito comuns na literatura, seja ela de do país que for. Ao protagonizar um conto, ela é colocada em evidência, mesmo que com alguns estereótipos. Quando se coloca um personagem da margem a frente de qualquer situação, logo ela vem carregada de todo um

conteúdo histórico-social, que dá voz àqueles sujeitos silenciados.

Novamente a comunidade LGBTQIA+ tende a esconder certos núcleos da sua comunidade, as manifestações de homoafetividade são completamente discretas nas passagens literárias, assim como acontece na vida real. Com um olhar micro em algumas regiões africanas, isso não é diferente. As questões culturais, religiosas ainda estão muito impregnadas nas raízes sociais. A herança eurocêntrica deixou marcas e cicatrizes que são difíceis, mas não impossíveis, de curar. Logo, quando se fala em homoafetividade, transafetividade, nesses países, destacam-se o submundo, o escondido, a discrição, como cita Rodrigues (2010),

Na cidade da Praia, apesar de toda essa busca para uma modernidade/modernização, não existe, de forma evidente, uma cultura gay, e as manifestações homoafectivas têm surgido de forma bastante individualizada e discreta (ou mesmo escondida). [...] Os homoafectivos da elite da sociedade praiense, pelo contrário, estão bastante retraídos, individualizados: não há uma busca por uma assunção pública, por vezes existe um esforço de “encobertamento” (RODRIGUES, 2010 apud MIGUEL, 2016, p. 7).

Apesar de sempre lembrarmos de alguns países do continente africano que criminalizam veementemente a comunidade LGBTQIA+, levando à prisão e até mesmo a pena de morte (sendo que das 33 nações; em 24 a lei se aplica a mulheres) Moçambique e Cabo Verde são países em que há uma tolerância em relação à homossexualidade, segundo a Organização das Nações Unidas (ONU). Contudo é relevante lembrar que “A não criminalização não significa que não existe discriminação.

Considerações finais

Estudos voltados a literatura africana e luso-africanas, não são uma novidade e isso é um ponto muito positivo, pois mostra que estudos, análises e materiais tem sido produzidos, e conseqüentemente, ganhando mais público. Entretanto, como vimos nas discussões acima, é importante que o movimento de desconstrução da literatura africana seja ampliado, posto que ela não se resume, exclusivamente, a escravidão ou temas de racismo. Esse tipo de temática, ao passo que é necessária por razões históricas, acaba por rotular uma literatura que tem muitas outras vertentes, com aspectos culturais, religiosos e míticos, que tem muito a agregar ao leitor. Ainda assim, muito de acesso a outras temáticas, depende do quanto a um esforço dos países africanos em incentivar essa produção literária, mas principalmente, disseminá-la ao redor do globo, garantindo acesso a um público mais abrangente. A obra analisada neste artigo, por exemplo, só chegou às mãos dos autores em uma disciplina universitária de literatura luso-africana, uma matéria que se comparada a outras literaturas, é muito recente no currículo acadêmico. O estudo da obra em sala de aula, só foi possível ainda, porque a professora regente da disciplina também teve acesso a obra, e pensou ser um bom acréscimo, todavia, isso depende muito do acaso, pois outra

instituição, com outra professora, pode decidir fazer o uso de outra obra, uma mais popular, mas que por vezes pode não ser a escolha correta, considerando o objetivo por trás dos estudos das literaturas africanas. Lembrando, que isso são apenas especulações, mas que comumente é visto.

Outro ponto abordado no estudo acima, diz respeito ao preconceito reproduzido pelas minorias, com as minorias. Refletindo sobre o tema, ele não se difere muito dos jogos de poder que vemos em outras instâncias da sociedade, principalmente no meio político. A sociedade patriarcal foi estabilidade de uma forma, que qualquer brecha para assumir poder e usufruir dos privilégios da classe dominante, é motivo para rebaixar o sujeito que está socialmente construído abaixo. Essas relações são perceptíveis entre mulheres, quando há ausência de sororidade, entre sujeitos pretos que negam sua cor e, como visto anteriormente, entre sujeitos homossexuais que se aproximam ao padrão heteronormativo, e fazem uso dos seus privilégios, as chamadas masculinidades cúmplices.

A partir deste aspecto, percebe-se que só as camadas postadas mais as margens, desenvolvem certa irmandade que as permitem resistir contra o patriarcado, impedindo a reprodução de discursos de ódio e miscigenação. Dito isso, a transgressão apresenta por Fernando Monteiro quebra inúmeras barreiras de preconceito, pois além de apresentar uma ambientação africana que foca em temáticas de casamento, adultério e realidade *queer*, também abre caminho para uma construção de literatura africana que não precise ficar de reafirmando, pois já está muito avançada em seu processo de decolonidade, e tem liberdade de escrita.

Referências

CHAVES, R. **O passado presente na literatura africana**. São Paulo: via atlântica n. 7 out. 2004. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/49794>>. Acesso em: 12 out. 2020.

DUARTE, E. de A. Literatura afro-brasileira: Um conceito em construção. In: **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 31. Brasília, 2008. p. 11-23. Disponível em <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4846151>>. Acesso em: 12 out. 2020

IANNI, O. “Literatura e consciência. In: **Literatura afro-brasileira: um conceito em construção**. Brasília, 2008. p. 11-23. Disponível em <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4846151>>. Acesso em: 12 out. 2020.

Moçambique e Cabo Verde: países muito tolerantes em relação à homossexualidade. DW news.

Disponível em: <[https://www.dw.com/pt-002/mo%C3%A7ambique-e-cabo-verde-pa%C3%ADses-muito-tolerantes-em-rela%C3%A7%C3%A3o-%C3%A0-homossexualidade/a-19230691#:~:text=Mas%20mostram%20pouca%20toler%C3%A2ncia%20quanto,Bissexual%20e%20Transg%C3%A9nero%20\(LGBT\).&text=Mas%20mostram%20pouca%20toler%C3%A2ncia%20quanto%20%C3%A0%20homossexualidade.,-Sob%20o%20mote](https://www.dw.com/pt-002/mo%C3%A7ambique-e-cabo-verde-pa%C3%ADses-muito-tolerantes-em-rela%C3%A7%C3%A3o-%C3%A0-homossexualidade/a-19230691#:~:text=Mas%20mostram%20pouca%20toler%C3%A2ncia%20quanto,Bissexual%20e%20Transg%C3%A9nero%20(LGBT).&text=Mas%20mostram%20pouca%20toler%C3%A2ncia%20quanto%20%C3%A0%20homossexualidade.,-Sob%20o%20mote)>. Acesso em: 12 out. 2020.

MONTEIRO, F. O T. In: **Na roda do sexo**. Cabo Verde: Soca, 2000. p. 39-53.

MIGUEL, F. **Por uma antropologia da homossexualidade em África**: o caso de Cabo Verde. 29ª Reunião Brasileira de Antropologia. Natal/RN, 2014. Disponível em: <http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1401973091_ARQUIVO_PorumaantropologiadahomossexualidadeemAfrica.pdf>. Acesso em: 12 out. 2020.

MIGUEL, F. “Hipocrisia”: a visão dos gays cabo-verdianos sobre o seu próprio sistema de gênero. **ACENO**, Vol. 3, N. 5, p. 259-276. Jan. a Jul. de 2016. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/229932217.pdf>>. Acesso em: 12 out. 2020.

RIBEIRO, D. **Lugar de fala**. São Paulo, 1. ed. Polén Livros. 2019.

CUMBE: INTERMIDIALIDADE EM DIÁLOGO COM A RESISTÊNCIA DO NEGRO NO BRASIL COLONIAL

Autora: Elaine Cordovil (UFSJ/PROMEL)

Orientadora: Prof. Dr. Miriam Vieira (UFSJ/PROMEL)

Resumo: *Cumbe* (2014) é uma *graphic novel* de Marcelo D'Saete composta por quatro narrativas diferentes, comparáveis a microcontos, *Calunga*, *Sumidouro*, *Cumbe* e *Malungo*. O presente trabalho visa analisar a narrativa de *Cumbe*, a história que nomeia o livro e suas combinações entre palavra, imagem e sentido. Serão utilizados como referência a noção de arte sequencial, conforme Will Eisner (2010), e os estudos de intermedialidade apresentados por Claus Clüver (2011), Irina Rajewsky (2012) e Lars Elleström (2017). Para além dessa abordagem intermidiática, é importante ressaltar, que o autor identifica-se como homem negro e quer afirmar através dessa combinação de imagem e palavra uma arte ficcional e verossímil evidenciando como eram os lugares, costumes, momentos de dor e resistência durante o período da escravidão no Brasil colonial.

Palavras-chave: Intermedialidade, Combinação de Mídias, *Graphic Novels*, Arte Sequencial, *Cumbe*.

Introdução

Cumbe é uma *graphic novel* composta por quatro narrativas diferentes, podendo ser comparadas a microcontos, criada por Marcelo D'Saete e publicada no Brasil em 2014. A narrativa em *Cumbe* apresenta quatro histórias; *Calunga*, *Sumidouro*, *Cumbe* e *Malungo*, que envolvem senhores e seus escravizados e cada história traz consigo termos e símbolos advindos de bantos, escravos vindos de Angola, que habitaram o Brasil durante a escravidão. O presente trabalho visa analisar a combinação entre imagem, palavra e sentido no microconto *Cumbe*, utilizando como referência a noção de arte sequencial (Eisner, 2010), e os estudos sobre a intermedialidade (Clüver, 2011; Elleström, 2017; Rajewsky, 2012). Para além da abordagem intermidiática, cabe ressaltar que o autor identifica-se como homem negro e, por meio dessa combinação de imagem e palavra, quer afirmar uma arte ficcional e verossímil evidenciando como eram os lugares, costumes, momentos de dor e resistência durante o período da escravidão no Brasil colonial.

O autor Marcelo D'Saete é um quadrinista, ilustrador, professor graduado em Artes Plásticas e mestre em História das Artes pela Universidade de São Paulo e também vencedor do Prêmio Jabuti em 2017 na categoria quadrinhos com outra *graphic novel* intitulada *Angola Janga*. Durante a San Diego Comic-Con, nos EUA, o paulistano também venceu uma das categorias do prêmio Eisner, considerada a maior premiação do universo dos quadrinhos. Segundo D'Saete:

Os quadrinhos foram um elemento muito importante na minha alfabetização, no meu aprendizado. Eu lia quadrinhos desde muito cedo. Tenho uma paixão por esse tipo de veículo até hoje. Foi a partir deles que eu tive contato com algumas narrativas diferentes sobre a nossa sociedade e o nosso passado. O quadrinho de ficção e outros, assim como cinema, foram importantes para minhas relações, pros meus colegas, pra minha geração, principalmente nas décadas de 1980 e 1990, nesse momento de formação. Acredito que o tipo de arte que a gente pode fazer, em formato de quadrinhos, tem um grande potencial. É essencial trazer novas perspectivas e novas possibilidades de ver nossa sociedade hoje e no passado. Algo que possa favorecer uma mudança de mentalidade em relação ao tratamento dos diversos grupos que a gente tem no Brasil, contrapondo uma visão hegemônica, que ainda enquadra esses grupos em posições diferentes e desiguais. Essa visão hierarquizada da sociedade, nos últimos meses, a gente vê que está bem marcada na fala de diversos políticos. (D'Saete, Marcelo. *Como os quadrinhos de Marcelo D'Saete ajudam a entender o Brasil do passado e do presente*. Entrevista concedida a Luiz Henrique. Global Voices. Dezembro, 2018).

Todas as obras de D'Saete são *graphic novels* e abordam a temática racial do negro no contexto brasileiro, desde a escravidão durante a colonização, à condição atual ainda presente de perseguição e descaso social. A ideia do autor é tirar o silenciamento imposto a personagens negros, papel imposto muitas vezes pela própria trajetória da literatura brasileira. Em suas obras os escravizados ganham voz, atuam e vivem em senzalas, quilombos e periferias.

Diante da trajetória do artista, direcionada somente a *graphic novels*, cabe pontuar nosso entendimento dessa forma narrativa como mídia. Para além de meio ou canal, a noção de mídia é aqui compreendida em um sentido amplo, como uma construção cultural, resultado de circunstâncias históricas e ideológicas (Clüver, 2011, p. 3). Assim sendo, as *graphic novels*, narrativas gráficas ou novelas gráficas, passam a ter extensão maior e vir em um único livro, ou em volumes, posicionando histórias ficcionais e, principalmente, biográficas, mostrando a importância de sua aceitação no mercado fugindo da visão estereotipada do leitor, somente acostumado e alfabetizado pelo viés da escrita. Nessa sequência, acentua-se que a leitura de imagem e palavra combinadas nas *graphic novels* é realizada em um sentido mais amplo e ensina ao leitor a ler além das palavras escritas, já que tal processo é tido como praticamente único no processo de alfabetização. Ler imagens aliadas à escrita passa a ser uma nova realidade inserida na leitura dos quadrinhos, a princípio com projeção em jornais. Com toda iniciação e momento favorável à nova mídia, cabe aqui ressaltar que os *graphic novels* surgem por volta da década de 1970, e a obra precursora seria *Um contrato com Deus*, de Will Eisner:

Por mais de um século os autores de tiras e histórias em quadrinhos vêm se desenvolvendo em seu trabalho de interação entre imagens e palavras. Durante o processo, creio eu, conseguiram uma hibridização bem-sucedida de ilustração e prosa. As histórias em quadrinhos apresentam uma sobreposição de palavra e imagem, e, assim, é preciso que o leitor exerça as suas habilidades interpretativas visuais e verbais. As regências da arte (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo, gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente. A leitura da história em quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual. (EISNER, 2010, p. 2)

A ação e ousadia da nova mídia torna-se com o tempo mais elaborada e passa a ter uma maior tendência a ocupar o espaço das leituras de um público mais adulto, distanciando um pouco do mercado infantil e infantojuvenil, com suas grandes vendas em quadrinhos de super-heróis, uma **Era** naquele momento em decadência e queda de vendas. Eisner situa em sua narrativa um momento permeado de questões sociais vivenciadas e ficcionalizadas, em justaposição de imagens e escrita, cheia de técnicas, nomeada por ele de “a arte sequencial” (Eisner, 2010, p. 9). Uma leitura de imagem e escrita em sequência de quadros e páginas.

Eisner (2010) destaca que os quadrinhos são uma narrativa moderna e trabalha a temática complexa da experiência humana em um *Brooklyn, bairro pobre dos EUA, realidade da década de 70, onde o autor mistura suas experiências de vida, morte e luta de pessoas comuns para sobreviver a seu destino de fome, miséria e descaso social*. A partir dessa obra muitas outras passaram a adentrar o mercado de *graphic novels*; assim fez D’Salete em *Cumbe*, amarrando imagem, palavra e história a seus leitores, retomando um passado histórico brasileiro impiedoso, permanecendo atemporal a questão racial imposta ao negro no Brasil até hoje.

Cumbe é um produto de duas mídias combinadas (Rajewsky, 2012, p. 24), a imagem e a palavra, que utiliza da representação de figuras comuns entre autor e leitor de forma indicial (Elleström, 2019, p. 3), trazendo ao leitor figuras próximas à sua realidade, as casas, roupas, objetos e, ao mesmo tempo, utiliza de símbolos da cultura banto, trazidos pelo autor com a finalidade de retratar, afirmar a origem de um povo e sua cultura trazidos pela escravidão.

O posfácio do pedagogo e educador Allan Rosa explicita bem a influência dos bantos na cultura brasileira:

No período da escravidão, milhões de bantos foram transportados à força para o Brasil, especialmente de regiões que atualmente fazem parte do Congo e Angola. A influência do banto aflora na vida brasileira, seja no âmbito religioso ou ritualístico, no universo estético da música e das artes cênicas, verbais e plásticas, seja nos gestos, usos, funções e sentidos dados a inúmeros objetos, no trato com a casa ou praça, e nos valores morais e éticos de grande parte da população brasileira (aliás, o mesmo acontece com vários países das Américas). (D’Salete. *Cumbe*. Veneta: 2018, p. 192. Posfácio de Allan Rosa)

A obra surpreende o leitor com sua narrativa combinando imagem, em maior projeção, e uma escrita em menor quantidade, para que o leitor sinta, juntamente aos personagens, o quanto era cruel o processo de silenciamento e invisibilidade da identidade do negro durante a escravidão colonial no Brasil. É possível verificar a intenção do autor em evidenciar a escolha de uma *graphic novel*, uma vez que se trata de uma mídia em grande destaque no mercado editorial e com maior chance de que sua temática da escravidão seja retomada através de um trabalho praticamente artesanal, em nanquim e acrílica, sobre o papel. Vale ainda, pontuar que D’Salete traça os balões e a escrita de forma a serem

inseridos depois de todo trabalho desenhado, página por página, utilizando programas digitalizados.

Cumbe pode ser considerada uma narrativa diferenciada de outras *graphic novels*, pois há muita projeção visual e menos traços de escrita, porém, sem as poucas falas inseridas durante a leitura da obra, após os desenhos feitos, seria um pouco difícil situar uma compreensão, confirmação da trajetória do enredo de suas histórias. Sendo assim, a importância da “arte sequencial” de Eisner é trabalhada por D’Saletete unindo texto verbal, visual e produção de sentido. As representações na obra transitam entre termos e simbologias em banto, metáforas e o foco das quatro histórias se apresentam nos personagens escravizados, dentre eles homens e mulheres e suas formas de sobrevivência.

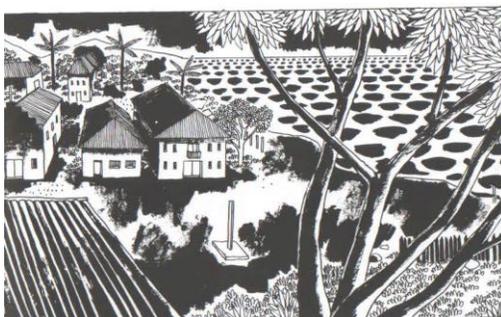
***Cumbe*, e(m) seus múltiplos significados**

Antes dar prosseguimento à análise de *Cumbe*, é importante definir o sentido da palavra *cumbe* (pronunciada *Kumbi* em banto). Segundo o glossário da obra:

A palavra ‘cumbe’ é sinônimo de quilombo em alguns países americanos. Nas línguas congo/angola, tem também sentido de “sol, dia, luz fogo e força trançada ao poder dos reis e à forma de elaborar e compreender a vida e a história”. (D’SALETE, 2018, p. 169)

Com a definição de *cumbe*, torna mais clara a interpretação da história e ideia de força e resistência construída durante a narrativa visual e escrita de D’Saletete. Toda a *graphic novel* é apresentada em tinta nanquim preta e branca sem sofrer variação de cor alguma, o que é um traço marcante na obra do autor. A história tem início com a parte visual bem afastada ao leitor, em um quadro, como um recurso cinematográfico amplo, para que seja visualizado todo o lugar e propriedade onde a história e escravos serão descritos. Logo, nessa imagem é possível ver o tamanho da propriedade, a grande extensão da área de cultivo onde os escravos trabalhavam, além de ver, praticamente ao centro do quadro, a imagem do pelourinho, símbolo de dor e resistência do negro escravizado. O pelourinho, por si, é um símbolo ligado a uma convenção de um período da história que permitia a tortura durante o período da escravidão colonial brasileira. Vários outros símbolos e índices são perceptíveis durante a narrativa visual e escrita de *Cumbe*.

Figura 1: fazenda em região litorânea com o pelourinho em destaque.



Fonte: página 87 do livro *Cumbe*, de Marcelo D'Saete (2018).

Um negro pode ser visto tentando se esconder de algo, e em suas costas têm-se as marcas de açoite sofrido pelo mesmo em alguma situação anterior, com isso é cabível de entender que esse escravo pode ter se rebelado em situações diversas: talvez uma fuga, um trabalho mal feito. A primeira página da obra intercala entre dois quadros grandes já evidenciando o poder do senhor de escravos e um escravo simulando estar escondido. Seguindo a história D'Saete faz uso de recursos de *close-up* no escravo, aproximando o estado de pavor ao ser descoberto, seus olhos estão em alerta constante.

Figura 2: escravo marcado por escoriações.



Fonte: página 87 do livro *Cumbe*, de Marcelo D'Saete (2018).

Figura 3: escravo com rosto em *close-up* atento ao encontro de amigos para uma futura fuga.



Fonte: página 88 do livro *Cumbe*, de Marcelo D'Saete (2018).

Os quadros dão prosseguimento à narrativa de forma visual, ainda sem escrita, com a imagem de passos que ganham destaque mostrando o caminho por onde o escravo perpassa sem ser visto, até que encontra uma casa com um símbolo do 'cágado' bem em destaque. O cágado,

É um tema frequente da arte cabinda, sendo os padrões dos desenhos de sua carapaça reproduzidos no trançado de esteiras, por exemplo. O povo cabinda o vê como símbolo ancestral. Ele é evocado como símbolo de resistência, por sua carapaça, emblema de defesa, e por levar a própria casa nas costas; simboliza a independência e a capacidade de adaptação. O pioneiro antropólogo José Redinha (1974) destaca no símbolo a ideia de "levar consigo o lar, a esposa, buscar apenas o que for preciso". (D'SALETE, 2018, p. 169-170)

A simbologia do cágado na cultura banto traz consigo a ideia de um lugar de encontro seguro, e onde uma possível organização é preparada para uma fuga ou revolta. A combinação de imagem e escrita aparece pela primeira vez entre três escravos, que afirmam onde alguns possíveis grupos possam estar posicionados e o símbolo do cágado é projetado ao chão, reafirmando que por onde eles passarem estarão seguros e defesos. Os três escravos se preocupam com traidores no meio de seu grupo, mas seguem seu caminho esperando pelo dia combinado para a fuga. O interessante é que um deles cita que a rebelião começará quando cumbe aparecer, ou seja, cumbe seria uma pessoa, uma entidade de proteção ou uma senha entre os escravos? Ao decorrer da história outro escravo bate a porta com o símbolo do cágado, ela se abre somente quando a palavra cumbe é dita. A palavra cumbe tem várias simbologias dentro da história.

Figura 4: a palavra cumbe é dita para entrar na senzala e o símbolo do cágado está presente na porta. .



Fonte: página 92 do livro *Cumbe*, de Marcelo D'Saete (2018).

Combinação imagem e escrita, fica evidente que o nome do escravo é Ganzo. Desde o início da narrativa, é ele quem organiza a fuga com colaboração de outros. Mas sua identidade, assim como seu relacionamento com a escrava de nome Dandá, só é evidenciada devido à presença concomitante da escrita e da imagem. O enredo passa a fazer mais sentido ao leitor à medida que a presença da escrita se confirma. O fenômeno mixmídia (Rajewsky, 2012; Clüver, 2011) confirma, assim, que a combinação de imagem e escrita só faz sentido quando conectados, é o que perpassa a narrativa à medida que a escrita passa a ser mais que necessária em *Cumbe*.

À medida que Ganzo encontra seus companheiros de fuga, todos se organizam com possíveis armas que encontram, principalmente as zagaias, lanças africanas com a finalidade de caça e pesca. Ao meio de toda essa ação arquitetada para a fuga, surge uma senhora negra sentada do lado de fora da senzala e, ao seu lado, a imagem de um herói mítico africano Chibinda Ilunga, um símbolo de proteção ao povo africano devido à sua história. De acordo com o glossário do livro, Chibinda Ilunga invadiu a

terra de uma tribo inimiga, foi preso, mas por sua beleza ficou a serviço da rainha Lueji, com quem acaba se casando. A imagem mítica do herói perpassa uma ideia de força e resistência, principalmente no momento em que os escravos decidem fazer uma revolta e fugirem. A velha negra olhando ao mar avisa aos escravos que calunga, palavra que também tem várias simbologias, dentre elas a imagem de Deus, o mar e morte, está trazendo mais homens e mulheres escravizados em um barco. A organização da fuga é interrompida e D'Saete retrata nesse momento outras condições vividas pelos escravos, tais como os açoites e escravas grávidas trabalhando.

Dentre o planejamento da fuga e sua realização D'Saete tenta mostrar ao leitor o quanto o espaçotempo são importantes para que a mesma se realize. Uma fuga tem de ser bem planejada do contrário todos podem ser castigados ou mortos. Quando, finalmente, a revolta acontece, escravos e escravas enfrentam os capatazes mais munidos de armas. O fim do microconto *Cumbe* é uma realidade cruel, escravos e escravos mortos, alguns conseguem fugir. A cena final é focada na velha sentada no chão ao meio de objetos quebrados, inclusive sua imagem de proteção, o herói Chibinda Ilunga. A imagem destruída simboliza mais uma revolta que dera errado para a maioria dos negros e negras escravizados. A velha negra diz que cumbe retornará, ele sempre é força. A *graphic novel* termina com uma ideia de cumbe pode ser uma pessoa, uma força ou um momento de levante contra a escravidão.

Figura 5: a velha escrava com a imagem de Chibinda Ilunga quebrada.



Fonte: página 128 do livro *Cumbe*, de Marcelo D'Saete (2018).

Considerações Finais

Na *graphic novel* *Cumbe* os personagens, mulheres e homens escravizados, ganham voz e destaque no decorrer da narrativa. O autor, Marcelo D'Saete, através de seus estudos sobre a temática

da escravidão parte da ideia de que a mídia utilizada, a *graphic novel*, ainda trabalha pouco a realidade do que foi a escravidão em nosso país. Em *Cumbe*, os escravizados, como narradores das histórias, colaboram para o imaginário do leitor de como era a vida dessas pessoas em momentos de castigos e tentativas de revoltas e fugas. D'Salete provoca o leitor a vivenciar a história de vida desses homens e mulheres negras no Brasil colonial e não em uma condição de pessoas passivas, conformadas com o sistema da escravidão. Homens e mulheres escravizadas estavam sempre em conflito com sua posição diante da sociedade, não havia resiliência na vida desses personagens.

A estética da imagem e escrita é característica fundamental da obra *Cumbe*. O espaço do silenciamento na obra serve para que o leitor complete, através de seu imaginário, diversos elementos a fim de entender o que está acontecendo durante a narrativa, em uma sequência de escrita e imagem justapostas em quadros permeados de questões envolvendo os castigos, as tentativas de fugas e mortes. *Cumbe* é uma obra rica em temática e estética para se analisar, as histórias são ficções, porém, não deixam de ser permeadas por traços de verossimilhança de um passado histórico do negro durante o Brasil colonial que ainda insiste em permanecer refletidas em questões raciais.

Referências:

CLÜVER, Claus. Inter textos / Interartes / Inter mídia. **Aletria** 14, jul-dez, 2006, p. 9-39. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357/1454>.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**: Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8 - 23, nov. 2011.

BAGNO, Marcos. O impacto das línguas bantas na formação do português brasileiro. **Cadernos de literatura em tradução**, n. 16, p. 19-3.

D'SALETE, Marcelo. Como os quadrinhos de Marcelo D'Salete ajudam a entender o Brasil do passado e do presente. Entrevista concedida a Luiz Henrique. **Global voices**. Dezembro, 2018. Disponível em: <https://pt.globalvoices.org/2018/12/01/como-os-quadrinhos-de-marcelo-dsalete-ajudam-a-entender-o-brasil-do-passado-e-do-presente/>.

D'SALETE, Marcelo. **Cumbe**. São Paulo: Veneta, 2018.

D'SALETE, Marcelo. Entrevista com Marcelo D'Saete. **Revista expressa**. São Paulo, n.8, p.3-128, abril, 2020.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ELLESTRÖM, Lars. **Midialidade**: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade. Porto Alegre: EdIPUCRS, 2017, p.49-100. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/livro/midialidade/>

ELLESTRÖM, Lars. Coerência e Veracidade na Comunicação: Indicialidade Intracomunicacional e Extracomunicacional. Tradução de Marcelo Pires de Oliveira. **Revista Famecos – mídia, cultura e tecnologia**. v. 23, n.3, p.2-28.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre intermedialidade. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). **Intermedialidade e estudos inter-artes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2012. v. 1. p. 15-45.

INTERTEXTUALIDADE ALUSIVA: RESSONÂNCIAS MÍTICAS EM AS AVENTURAS DE PINÓQUIO, DE CARLO COLLODI

Autoras: Elidete Zanardini Hofius (UNIANDRADE)
Profa. Dra. Anna S. Camati (UNIANDRADE)

Resumo: O mito de Pigmalião, que remonta à Grécia Antiga, foi recontado na forma de poesia narrativa no décimo livro das *Metamorfoses* (c. 1 d.C.), de Ovídio (43 a.C. – c.17 d.C.). Trata-se da história de um rei-escultor da ilha de Chipre, o qual, decepcionado com as mulheres de sua época, esculpiu uma estátua de uma bela mulher em marfim e se apaixonou por ela. A deusa Afrodite, comovida com a devoção do artista pela sua criação, concedeu vida à estátua. Essa narrativa mítica tornou-se uma referência cultural universal, da qual derivaram muitas outras obras de arte em diversas mídias, entre elas o romance *As aventuras de Pinóquio* (1883), de Carlo Collodi (1826-1890). O escritor italiano conta a história do carpinteiro Gepeto que esculpiu uma marionete em madeira, a qual, mais tarde, foi vivificada pela magia da Fada Azul. Com o intuito de refletir sobre aspectos temáticos e estéticos da obra de Collodi, o presente artigo pretende, inicialmente, discutir aproximações e pontos divergentes entre a narrativa mitológica e o texto de Collodi para, em seguida, refletir sobre aspectos temáticos, estéticos e filosóficos da obra, à luz de perspectivas teóricas de Gérard Genette, Laurent Jenny, Tiphaine Samouyault, Zygmunt Bauman e outras.

Palavras-chave: Mito; Pigmalião; Collodi; Intertextualidade.

Introdução

Muitos mitos, em especial os do mundo grego, são referências culturais universais, visto que trazem imagens, símbolos e mensagens atemporais. Algumas das narrativas, por mais que envolvam seres e fatos inexplicáveis pelas leis da natureza, apresentam uma função metafórica, pois conversam com os paradigmas humanos da atualidade.

O mito de Pigmalião, que remonta à Grécia Antiga, foi recontado na forma de poesia narrativa no décimo livro das *Metamorfoses* (c. 1 d.C.), de Ovídio (43 a.C. – c.17 d.C.). A narrativa mítica tem origem na ilha de Chipre, onde Pigmalião era rei e também um habilidoso escultor, o qual, devido a má fama das mulheres da região, escolheu não se casar. Um dia esculpiu uma estátua de uma donzela belíssima, a ponto de apaixonar-se por ela. Pigmalião estava totalmente envolvido por sua criação, cercando-a de carinhos, mas o fato de ser uma imagem sem vida o entristecia. Certa vez, durante um grande festival dedicado à Vênus, Pigmalião fez suas homenagens à deusa e lhe pediu para encontrar uma mulher igual à sua “menina de marfim” (OVÍDIO, 2003, p. 208). A deusa, então, comovida com o amor de Pigmalião, concede vida à estátua. Ao voltar, quando toca a estátua e a beija, Pigmalião percebe que ela adquiriu vida, seus dedos tocavam uma pele macia e quente, “os lábios que ele beija/ São de verdade, a moça de marfim consegue senti-los./ E cora e responde, e os olhos abrem/ Agora para o amor

e para o céu, e Vênus abençoa/ O casamento que ela fez” (OVÍDIO, 2003, p. 208).

Claude Lévi-Strauss argumenta que os mitos são constantemente apropriados e recriados por conta de suas narrativas arquetípicas, as quais revelam características essenciais da condição humana (1963, p. 209). Para Anna Stegh Camati:

A natureza regenerativa do mito, um aspecto que remonta à raiz e origem do gênero dramático ocidental, pode ser relacionada ao conceito de arquiteito, definido por Gérard Genette (1992) como um modelo sujeito a modificações. É importante salientar que a prática de recriar modelos surgiu no período helenístico quando os poetas trágicos baseavam seus textos em diferentes versões de numerosos mitos ancestrais, mas tinham a liberdade de introduzir alterações para despertar o interesse dos espectadores que frequentavam os grandes teatros, construídos ao ar livre nas encostas das montanhas. (CAMATI, 2015)

Inúmeras narrativas vêm sendo escritas ao longo dos séculos com temáticas que remetem ao mito de Pigmalião. Entre essas narrativas escolhemos *As aventuras de Pinóquio* (1883), de Carlo Collodi, como objeto de discussão e análise. Assim como no mito grego, o marceneiro de vida simples, tenta amenizar sua solidão criando para si uma marionete, destinada a ser seu filho. Porém para se transformar num menino de verdade, Pinóquio, o boneco, deverá passar por diversas provações, para mostrar que é puro de coração e digno da condição humana. Neste estudo serão feitas algumas comparações entre as duas narrativas a fim de encontrar pontos comuns e divergentes, a partir das teorias da intertextualidade.

Perspectivas teóricas: as categorias transtextuais de Genette

Muitos teóricos se debruçaram sobre a intertextualidade, ou seja, sobre a relação entre dois ou mais textos. Essas relações são concebidas de diversas maneiras por diferentes críticos. A precursora em usar o termo intertextualidade foi Julia Kristeva que nos legou a seguinte reflexão, “a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de **transformação e assimilação** de vários textos, operado por **um texto centralizador**, que detém o comando do sentido” (KRISTEVA citada por JENNY, p. 14, ênfase acrescentada).

Outro estudioso que analisa as relações entre diferentes textos é Gérard Genette, e é dele o uso do termo palimpsesto no sentido abordado aqui. Em seu texto, *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2005), Genette ensina que:

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 da 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. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor. (GENETTE, 2005, p. 5)

Genette (2005) também cria o termo guarda-chuva transtextualidade (intertextualidade em sentido amplo), e discute cinco categorias de relações transtextuais, a saber: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e architextualidade. Entre as relações transtextuais de Gérard Genette (2005), o mito remete ao quinto tipo, qual seja a architextualidade:

[...] O quinto tipo, (eu sei), o mais abstrato e o mais implícito, é a architextualidade[...]. Essa relação pode ser silenciosa, por recusa de sublinhar uma evidência, ou, ao contrário, para recusar ou escamotear qualquer taxonomia. Em todos os casos, o próprio texto não é obrigado a conhecer, e por consequência declarar, sua qualidade genérica: o romance não se designa explicitamente como romance, nem o poema como poema [...]. (GENETTE, 2005, p. 11-12)

O mito de Pigmalião como architexto permeia a narrativa de *As aventuras de Pinóquio* (1883), de Carlo Collodi, constituindo-se como uma relação silenciosa e implícita. Somente por meio de uma análise dos temas e motivos que permeiam o mito de Pigmalião e a narrativa de Collodi, essas relações serão evidenciadas. Para a análise comparativa, utilizaremos a primeira categoria de Genette, qual seja a intertextualidade em sentido restrito, definida por ele como “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais freqüentemente (sic), como presença efetiva de um texto em outro” (GENETTE, 2005, p. 9). Entre as formas de intertextualidade, Genette enumera a citação, o plágio e a alusão, das quais a alusão será a ferramenta principal para estabelecer as relações entre o mito de Pigmalião e a narrativa de Collodi. Para Genette, a alusão é uma forma intertextual não explícita, “um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete” (GENETTE, 2005, p. 9).

Observa-se narrativas que tem parentesco com os mitos em diversas culturas: os diversos mitos são retomados e rearticulados, assumindo diferentes enunciados e significados, dependendo do contexto histórico e cultural no qual são re-atualizados.

Ecoss míticos na narrativa *As aventuras de Pinóquio* (1883), de Carlo Collodi

Assim, pode-se perceber ecos do mito de Pigmalião na narrativa de Collodi, uma vez que alguns pontos se assemelham entre os dois textos. Para Tiphaine Samoyault (2008), inúmeros textos literários, contos de fadas, romances, etc. são construídos a partir de intertextos míticos, originando uma multiplicidade de diferentes versões. As ressignificações míticas sucessivas, asseguram “além das variações de detalhe, a fixação de seus traços perenes. É a razão pela qual para a retomada de um mito basta uma memória vaga ou deslocada” (SAMOYAULT, 2008, p. 115).

Alguns pontos específicos têm destaque e serão apresentados por meio de uma tabela, que será

elucidada nos comentários posteriores. Em *As aventuras de Pinóquio*, percebemos alusões (temas e motivos) que remetem ao mito de Pigmalião.

	O mito de Pigmalião	<i>As aventuras de Pinóquio</i>
Quem idealiza e cria a figura amada.	Pigmalião	Gepeto
Ser divino ou mágico que dá vida ao ser inanimado.	Afrodite (deusa)	Fada Azul
Motivo que leva o criador a fazer a criatura.	Solidão e frustração	Solidão e lucros
Material de que é feito o ser amado.	Marfim	Madeira
Profissões que os personagens exercem.	Escultor	Carpinteiro

Em ambas as narrativas o criador e idealizador do ser amado são a mesma pessoa. Pigmalião e Gepeto, além de sonharem com seus (amados) objetos de desejo, também os criam. No mito grego, o escultor e rei, cansado de tentar encontrar uma mulher, a qual ele considerasse digna, esculpe no mármore branco, também conhecido como marfim, uma imagem perfeita, daquela que ele desejaria ter como esposa. Mais do que apenas desejar, ele materializa na escultura aquilo que desejaria fazer com uma mulher de verdade. Ele a veste, lhe dá carinhos e presentes. Porém em determinado ponto percebe, que além da solidão que já o cercava, agora ele tem que lidar ainda com a paixão que sente por uma mulher irreal, a qual está presente em matéria, mas que não tem vida. Já no caso de Gepeto, a princípio a intenção de criar Pinóquio era puramente comercial. O marceneiro de vida simples, vê numa carreato de artistas e suas marionetes a chance de ganhar muito dinheiro, por se julgar capaz de esculpir a marionete mais bela e real já vista. Realmente ele tinha razão, porém foi traído por seus próprios sentimentos, ao apreciar sua criação, desejou que a mesma tivesse vida e acabasse com seu sofrimento solitário. Um filho era o que podia lhe tirar de seu abismo de tristeza.

Outro aspecto comum nas duas narrativas é a interferência de um ser mágico ou divino. Pigmalião recorre a deusa do amor da mitologia grega, Afrodite. Diz a lenda que durante um festival em homenagem a deusa, o rei implora a ela que lhe desse uma esposa, tal qual, a escultura que havia feito. A deusa em vasta procura por todo o mundo não encontra alguma mulher com tal grau de perfeição e usa de seus poderes para dar vida à escultura, a qual desperta para a vida durante um beijo de seu criador. Fato esse visto em alguns contos de fada, cujas narrativas, também se inspiram em outros diversos textos, que seguem uma linha ancestral quase infinita, de diversas histórias contadas e recontadas. Na narrativa de Collodi o ser divino, capaz de fantásticamente mudar uma realidade, é a Fada Azul, que além de dar vida ao boneco, tem também um aspecto maternal, já que nos momentos mais difíceis, pelos quais o

boneco passa em sua tentativa de ser humano, o aconselha e, mais que isso, o acolhe.

Os motivos que levaram o escultor e o carpinteiro a criarem suas criaturas já foram elucidados anteriormente, porém um aspecto em comum merece atenção. Não seria muito egoísmo de ambos, criar algo ou alguém para sanar sua própria inconformidade com suas situações e sentimentos? A resposta a essa questão será dada ao abordar-se os aspectos filosóficos das duas tramas.

Os materiais usados para elaborar Galateia e Pinóquio são diferentes em sua composição, mármore e madeira, respectivamente, mas guardam um aspecto comum, ambos podem ser modelados, esculpidos, e proporcionam infinitas possibilidades aos artistas que os manipulam, dando a eles a possibilidade de se aproximar do real, possibilidade essa feita com tanto sucesso, que os criadores se apaixonaram por suas criaturas, lhes dedicando um sentimento tão real quanto a própria vida.

Em relação as profissões exercidas por Pigmalião e Gepeto, pode-se ressaltar o fato de que ambos são artistas. De suas mãos nascem criaturas que mesmo antes da vida, em muito se aproximam do real, o que para os padrões artísticos acadêmicos é uma qualidade do artista. Quanto mais parecido com o real uma escultura for, mais valor ela tem. Porém há um abismo social entre os dois artistas. Enquanto Pigmalião vive uma solidão amorosa romântica, Gepeto vive uma solidão e uma privação de quase tudo. Pigmalião fazia suas esculturas por puro prazer, já que por ser rei vivia cercado de riquezas e pessoas dispostas a lhe servir. Sua solidão era quase que uma escolha. Em sua mente as mulheres da ilha não eram adequadas para serem além de sua esposa, a rainha.

Um homem, Pigmalião, que tinha visto essas mulheres
Levando suas vidas desavergonhadas, chocado com seus vícios,
Achou que a natureza deu uma disposição muito errada
Às mulheres e escolheu viver sozinho, [...].
(OVÍDIO, 2003, p. 207)

Ele considerava as mulheres de seu tempo devassas, portanto, esperava desposar alguém que lhe inspirasse pureza. O princípio da pureza permeia a humanidade desde os primórdios e especialmente após o advento do Cristianismo. Zygmunt Bauman (1998) define pureza como:

A pureza é um ideal, uma visão da condição que ainda precisa ser criada, ou da que precisa ser diligentemente protegida contra as disparidades genuínas ou imaginadas. Sem essa visão, tampouco o conceito de pureza faz sentido, nem a distinção entre pureza e impureza pode ser sensivelmente delineada. (BAUMAN, 1998, p.13-14)

Nesse sentido as definições de Bauman (1998), deixam evidentes os paradigmas atuais, vigentes nas relações humanas até hoje. No caso de Gepeto, a narrativa mostra que ele vivia com dificuldades e a princípio esculpiu Pinóquio no intuito de ganhar dinheiro, pois pensou que a perfeição de sua obra atrairia inúmeras companhias de bonecos, que pagariam muito bem pela marionete. Depois de se

apaixonar pela própria criação e desejar que o mesmo fosse seu filho, ele muda o seu modo de pensar. O boneco passa por inúmeras situações nas quais deve provar que merece de fato ser um menino de verdade. Novamente aborda-se o conceito de pureza que se configura no mito de Pigmalião. Pinóquio conhece alguns personagens que filosoficamente seriam uma espécie de tentação, que tentam corromper a pureza do personagem.

As questões que envolvem a idealização do ser amado, não envolvem somente essas duas narrativas. Observam-se tais intertextualidades também em outras obras. Em *A megera domada* (1596), de Shakespeare, Catarina é conhecida como “o demônio de saias”, mas se rende ao amor de Petrucchio, tornando-se uma mulher “adequada” aos padrões sociais da época. Trazendo aos dias atuais, a novela *Totalmente demais*, em reexibição na Emissora Globo, conta a história de uma vendedora de flores, Elisa, a qual tem o sonho de tirar a mãe e os irmãos das mãos do cruel padrasto. Apesar do sucesso da novela, a narrativa não é nada inédita, pois em 1912, George Bernard Shaw (1856-1950) escreveu *Pygmalion*, uma peça que retrata a trajetória de Eliza Doolittle, uma pobre vendedora de flores, que se transforma em uma dama no final do processo experimental do Professor Higgins. Assim como na novela, a transformação de alguém que se adeque aos padrões impostos, caracteriza a idealização proposta pelo mito ancestral. O chamado “Efeito Pigmaleão”, é estudado por psicólogos e filósofos e faz referência às imagens que pessoas criam a respeito de pessoas. Também encontramos o mito de Pigmalião no conto de Marina Colasanti, “A moça tecelã”, no qual o arquétipo ganha vida conforme o desejo do amor do criador.

Uma análise comparativa das especificidades de cada obra

Assim como existem inúmeras aproximações entre a história escrita por Collodi e o mito de Pigmalião, existem também diferenças. Os elementos abordados em ambas as narrativas tem suas particularidades. Nesse sentido, objetivamos apresentar alguns aspectos que são divergentes. O primeiro deles é o tema do amor. Esse sentimento permeia muitas narrativas e dá a elas um caráter que permite ao leitor uma identificação imediata. O amor pode ser de vários tipos como ocorre nas narrativas sobre Pigmalião e Gepeto.

No mito de Pigmalião, trata-se do amor romântico entre um homem e uma mulher. Com já foi dito, o rei apaixona-se por sua criação, antes mesmo dela ganhar vida. Para tanto, apela à deusa Afrodite, símbolo máximo do amor na cultura grega antiga. para pedir um milagre. O escultor cria com suas mãos a idealização da mulher perfeita. A ela ele dedica tempo, carinho, joias e até juras de amor. Outra característica que chama a atenção é que Galateia nasce pronta a amar seu criador, devido a influência da deusa, ao contrário de Pinóquio, que só percebe que ama Gepeto após uma longa trajetória em busca

de conhecimento pessoal.

Já na história criada por Collodi, como já vimos, Gepeto cria a marionete com a intenção de fazer algum dinheiro, devido a perfeição de seu trabalho. Depois de magicamente a marionete ganhar vida, Gepeto percebe que ama sua criação como a um filho. A novidade da paternidade traz ao carpinteiro além da alegria de ser pai, o enfrentamento de muitas situações, que ora o motivam, ora o decepcionam, como em todas as relações humanas. Gepeto percebe a responsabilidade de criar e dar valores a alguém, facilmente influenciável, como Pinóquio.

No aspecto da magia que envolve a criação de Galateia e Pinóquio, a diferença é a intervenção de Afrodite. A deusa grega era uma entidade venerada e adorada e bastante solicitada nos casos em que se envolve algo relacionado ao amor. Já no caso de Pinóquio, a Fada Azul, entidade que lhe dá a vida, é um personagem que só existe dentro dessa narrativa.

O material usado para a criação dos personagens também difere. Enquanto Pigmalião esculpe Galateia em um bloco de mármore branco, conhecido como marfim, Gepeto esculpe Pinóquio em madeira, característica das marionetes mais antigas. Esses materiais também trazem certo simbolismo. A cor do marfim, branco, simboliza a pureza, qualidade desejada por Pigmalião em relação à mulher que fosse tomar como esposa. O mármore também é conhecido pela dureza da matéria que o torna praticamente inquebrável, incorruptível (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995). Fala-se também a respeito da frieza que a pedra inspira, lembrando um cadáver, algo sem vida a palidez da morte. Quando Galateia ganha vida, seu corpo torna-se quente e sua face rubra.

Já Pinóquio, uma marionete é cercada de diferentes analogias e alegorias. Para Chevalier e Gheerbrant (1995), a madeira simboliza a matéria-prima, aquela que vem do que é sagrado, a árvore. Em muitas culturas esse símbolo remete ao sentido mítico da floresta, ao aspecto maternal, que sugere que Gepeto necessita muito mais de Pinóquio que o contrário. A marionete é dotada de sentidos místicos, os quais passam pela sacralidade das imagens feitas desde a antiguidade para representar as divindades e seus poderes, até a capacidade de representar a vida humana e até mesmo os sonhos e o que é desconhecido. O boneco representa também o homem a ser manipulado por outrem, o mesmo fio controla os movimentos e faz referência, ainda, ao fio do destino que liga todos os viventes. A madeira, matéria prima da qual Pinóquio é feito, é evocada durante a narrativa quando o boneco é castigado com o crescimento do nariz ao mentir. Pode representar também a rigidez de sentimentos, os quais vão se tornando mais evidentes no decorrer das situações que o personagem enfrenta.

Byung-Chul Han (2019), filósofo e ensaísta sul-coreano contemporâneo faz algumas reflexões acerca da qualidade das relações humanas na contemporaneidade:

A alma humana necessita naturalmente de esferas onde possa estar *junto de si mesma*, sem o olhar do outro. Pertence a ela uma impermeabilidade. Uma total ‘iluminação’ iria *carbonizar* a alma e provocar nela uma espécie de *burnout psíquico*. Só a máquina é transparente; a espontaneidade [...] e a liberdade, que perfazem como tal a vida, não admitem transparência. (HAN, 2019, p. 13)

Essa reflexão traz à tona o caráter de “máquina” da marionete, transparente, com seus sentimentos ainda não adestrados pela sociedade. Depois de muito viver e aprender, o boneco passa a amar seu criador, ao contrário de Galateia, que já nasce amando seu criador e é dotada de virtudes da mulher “perfeita”. Pinóquio, por sua vez, tem em seu interior tudo de pior a existir em um ser humano. Ainda sem ter sido terminado, já caçava de seu pai lhe retirando a peruca, ao ganhar pés a primeira ação foi chutar seu criador, ao conseguir correr, foge para longe de quem o acalenta.

Por outro lado, a escultura de Galateia, apesar da aparência humana, perfeitamente esculpida mostra que mesmo cheia de beleza física ela permanece sem vida, não interage, não demonstra emoções, antes da intervenção da deusa. Esses aspectos serão retomados nas considerações finais.

Considerações finais

A questão da idealização é um dos elos que une o mito de Pigmalião e *As aventuras de Pinóquio*. Ambas as narrativas mostram como essa questão permeia diferentes tempos, em diferentes histórias, uma ambientada na antiguidade clássica e outra no século XIX, passando por inquietações da atualidade que serão abordadas abaixo.

Com o advento da fotografia digital, o “tratar uma imagem” tornou-se uma ferramenta acessível para aqueles que querem modificar uma imagem de si mesmo ou de outrem, a fim de torná-la mais adequada. Sendo assim, muitas das imagens que circulam nas mídias atuais, não são reais, uma vez que passaram por uma série de filtros e adaptações, buscando também um tipo de idealização. Han (2019) aborda essas questões em profundidade e as relaciona com o uso das redes sociais, principais meios de comunicação da atualidade. Ele diz que “Já de há muito que o semblante humano com seu valor cultural desapareceu da fotografia. Na era do *facebook* e do *photoshop* o ‘semblante humano’ se transformou em *face*, que se esgota totalmente em seu valor expositivo” (HAN, 2019, p. 29).

Nesse sentido, crescem as inúmeras discussões a respeito da forma ideal humana, não só nas características físicas, mas também emocionais e psicológicas e, por mais que isso pareça um tanto antiquado, a idealização ainda é uma realidade atual. As questões que permeiam as escolhas de representatividade de raça, sexo e gênero são alvo de estudos e pesquisas que buscam elucidar as construções de conscientes coletivos relacionados às escolhas de beleza. A esse respeito Han cita Walter Benjamin, o qual diz que: “Não se deve, portanto, designar diferentemente aquele objeto ao qual é essencial ser recoberto por um véu. E uma vez que só o belo e fora dele nada mais pode ser

essencialmente velante e velado, o fundamento divino ontológico da beleza repousa no mistério” (BENJAMIN, citado por HAN, 2017, p. 51).

Nessa linha de raciocínio, compreende-se um pouco das regras que sustentam uma sociedade, na qual os “véus” ou “máscaras”, a serem usados, expressam a busca pela idealização e mais do que isso da aceitação. Ao se comparar os dois personagens percebe-se que Galateia, já nasce perfeita, baseada na idealização que seu criador fez dela. Já Pinóquio foi sendo moldado pelas vivências e pelas convivências que o fazem ver que ele precisa de outras pessoas que o aprovelem, para que ele então seja feliz e se torne um menino de verdade. Quanto a questão da marionete, retomando o pensamento anterior, a respeito dos fios que a norteiam, não é à toa que Pinóquio não nasce com fios que o guiem, ele é livre, corre, fala o que bem entende, mas a partir do momento em que se vê convivendo em sociedade e precisando de outras pessoas o tempo todo, passa a criar suas próprias amarras simbólicas, quais sejam as normas de convívio social que permeiam uma sociedade “harmônica”.

Ao final da narrativa, Pinóquio conquista o que tanto queria, sua humanidade, mas a que preço? Para se tornar um menino de verdade, ele precisou aprender a falar como se espera que ele fale, a agir como se espera que ele aja e até a amar como se espera que ele ame, seu criador, que em nenhum momento perguntou ao boneco se ele queria mesmo existir. Essas amarras simbólicas mostram a experiência humana ao se viver em sociedade. E o recado final na história é “seja como os outros esperam que você seja, ou não será amado”. Não é à toa que o clássico é contado e recontado a fim de educar crianças de diferentes gerações, “quando os meninos maus se tornam bons, têm a virtude de fazer com que também aqueles de sua família tenham um aspecto mais alegre e sorridente” (COLLODI, 2011, p.188). Coloca-se na criança, no caso, no boneco a responsabilidade de fazer o outro feliz. Para isso ele precisa vestir-se com as diferentes máscaras exigidas pela sociedade e adaptar sua espontaneidade às normas de aceitação social.

Trazendo para o momento atual, Han (2019) diz que o presente momento é de uma individualidade muito grande a respeito do próprio ego. Nas redes sociais as pessoas podem ser o que quiserem, não é necessário apresentar verdades, ou expor negatividades. A maioria das pessoas usa as redes sociais para mostrar o quanto está feliz, os lugares que foi, as comidas que comeu, as pessoas com quem esteve. Tudo isso cria uma atmosfera de uma espécie de criação de um personagem na busca de popularidade. Para Han (2019):

Hoje vivemos numa sociedade que está se tornando cada vez mais narcisista. A libido é investida primordialmente na própria subjetividade. O narcisismo não é um amor próprio. O sujeito do amor próprio estabelece uma delimitação negativa frente ao outro em benefício de si mesmo. O sujeito narcísico ao contrário, não consegue estabelecer claramente seus limites. Assim, desaparecem os limites entre ele e o outro. O mundo se lhe afigura como sobrementos projetados de si mesmo. Ele não consegue perceber o outro em sua alteridade. Ele só encontra significação ali onde consegue reconhecer de algum modo a si mesmo. Vagueia aleatoriamente nas sombras de si mesmo até que se afoga em si mesmo. (HAN, 2019, p. 10)

Nesse sentido, tanto no caso de Galateia, quanto no de Pinóquio, não são eles, mas outros é que determinam o que e como eles devem ser nesse processo. Assim a partir do momento em que superam as expectativas de outrem em relação a si mesmos, eles se inserem na sociedade que os cerca. Essas idealizações criam uma espécie de padronização de comportamentos, que seriam uma espécie de consciente coletivo de “como ser”. Outras narrativas, inclusive nos contos de fadas mostram personagens que passam por processos de reaprender a se incluir na sociedade em que vivem e apesar de não ter uma moral explícita, sempre trazem alguma “lição” a ser aprendida.

A questão da idealização permeia toda a literatura, uma vez que é algo da natureza humana, presente em todas as relações inter e intra pessoais. Cabe aos leitores terem uma percepção, um refinamento de leitura para compreender de forma crítica as representações feitas de nossa sociedade. Tem-se ainda as questões intertextuais que se fazem presentes em inúmeras narrativas, que apresentam ecos de textos anteriores, ampliando ainda mais o leque de análise literária.

São infinitas as possibilidades de analisar mitos de todas as culturas e associá-los às histórias construídas na literatura atual. Os ecos dessas narrativas míticas permeiam todo o universo literário ao longo dos séculos com inúmeras referências e múltiplas possibilidades de análise.

Referências

BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**. Trad. Mauro Gama; Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

CAMATI, A. S. **Ressignificações míticas: Édipo Rei, Medeia e Hamlet**. 2015. Disponível em: <http://teorialiterariauniandrade.blogspot.com/2015/08/ressignificacoes-miticas-edipo-rei.html>
Acesso em: 07 jul. 2020.

CHEVALIER, J., GHEERBRANT, J. C. A. **Dicionário de símbolos**. 9ª ed. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

COLLODI, C. **As aventuras de Pinocchio**. Trad. Carolina Cimenti. Porto Alegre, 2011.

GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães & Maria Antônia Ramos Coutinho. Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas. Belo Horizonte: UFMG/Faculdade de Letras, 2005.

HOFIUS, Elidete Zanardini. Intertextualidade alusiva: ressonâncias míticas em *As aventuras de pinóquio*, de Carlo Collodi, pág 242-252. Curitiba, 2020

HAN, B. C. **A agonia do Eros**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2019.

JENNY, L. et al. **Intertextualidades**. (Poétique nº 27: revista de teoria e análise literárias). Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, p. 5-49, 1979.

KOCH, I. G. V.; BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. M. **Intertextualidade**: diálogos possíveis. 2ª. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

LÉVI-STRAUSS, C. The Structural Study of Myth. In: _____. **Structural Anthropology**. v. 1. Trans. Clair Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf. New York: Basic, 1963. p. 206-231.

OVÍDIO. A história de Pigmalião. In: _____. **Metamorfoses**. Trad. Vera Lúcia Leitão Magyar. Santana SP: Madras Editora, 2003. p. 207-209.

RIZZOTTO, M. K. Pinocchio, Pinóquio – O percurso de um boneco de madeira no Brasil. Disponível em < <http://www.revistas.usp.br/italianistica/article/view/139662/134946>> Acesso em: 29 jun. 2020.

SAMOYAULT, T. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

VIDA E OBRA DE SIR ARTHUR CONAN DOYLE E A GÊNESE DO ROMANCE POLICIAL

Autor: Francis Raime Zagury Matos (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Brunilda Tempel Reichmann (UNIANDRADE)

Resumo: Este artigo se propõe a discorrer brevemente sobre a vida e obra de Sir Arthur Conan Doyle, o criador de Sherlock Holmes, considerado o detetive mais famoso da literatura policial, conhecido por decifrar crimes misteriosos e complexos, geralmente insolúveis para a Scotland Yard, tendo o Dr. Watson como fiel auxiliar. Além do primeiro romance “Um estudo em vermelho” (1887), onde Doyle dá vida ao enigmático detetive, apresentaremos outras obras consideradas de grande sucesso. A obra *A life in letters* (2008) serviu como base para esta parte do artigo. Para uma melhor compreensão deste gênero, abordaremos ainda neste artigo a gênese do romance policial, onde a estrutura de tal narrativa se estabeleceu como romance de enigma quando Edgar Allan Poe, lança a obra “Os crimes da rua Morgue” (1841), tendo como protagonista o detetive Auguste Dupin. As características, regras e transformações que este gênero sofreu ao longo de mais de um século também serão abordadas tendo como aporte teórico os estudos de autores como Sandra Lúcia Reimão, Álvaro Lins, Paulo Medeiros e Albuquerque, Mário Pontes, P. D. James e Tzvetan Todorov.

Palavras-chave: Conan Doyle. *Sherlock*. Romance Policial. Estrutura Narrativa.

Sir Arthur Conan Doyle: vida e obra

Arthur Ignatius Conan Doyle nasceu em 22 de maio de 1859, em Edimburgo, capital da Escócia. Em 1864, quando ainda não tinha cinco anos de idade, pegou um lápis para escrever uma história de trinta e seis palavras envolvendo um tigre-de-bengala e um caçador armado com faca e pistola.

Ingressou na Universidade de Edimburgo em outubro de 1876, aos 17 anos, e, ainda assim, durante o período em que estudou Medicina e foi assistente de alguns médicos, Doyle não se distanciou do amor que tinha pela literatura, dividindo seu tempo entre as obrigações médicas e a escrita, que “[...] caracterizaria sua vida pelos próximos doze anos” (LELLENBERG *et al*, 2008, p. 128).

Após a formatura, mudou-se para Portsmouth, na esperança de ganhar a vida com as duas atividades, porém, depois de uma fracassada parceria médica, Doyle teve sua primeira grande realização literária em 1884, quando *The Cornhill* aceitou uma história intitulada “*J. Habakuk Jephson's Statement*”. Devido ao crescente sucesso de publicação, impressionou a Sociedade Literária e Científica, e logo foi eleito parte do Conselho.

Doyle decidiu que deveria se aventurar escrevendo trabalhos mais longos e começou a trabalhar em um novo manuscrito. Sendo fã do famoso detetive de Edgar Allan Poe, Auguste Dupin, ele optou por uma história de detetive. Como inspiração para um personagem, ele pensou em um de seus professores da faculdade de Medicina, Dr. Joseph Bell, cuja “habilidade [...] incomum de observação e diagnóstico

era a base para o método de Sherlock Holmes” (LELLENBERG *et al*, 2008, p. 243), e, como Doyle afirmou em uma carta:

Sherlock Holmes é a encarnação literária, se é que posso expressá-lo, da minha memória de um professor de medicina na universidade de Edimburgo, que costumava ficar sentado na sala de espera dos pacientes com um rosto como um Índio Vermelho e diagnosticava as pessoas quando chegavam, antes que eles abrissem suas bocas. Ele lhes contaria seus sintomas, lhes daria detalhes de suas vidas e dificilmente cometeria um erro. [...] Sua grande faculdade de dedução foi às vezes altamente dramática. [...] Então eu tive a ideia de Sherlock Holmes. Sherlock é totalmente desumano, sem coração, mas com uma bela lógica intelectual (LELLENBERG *et al*, 2008, p. 244).

A novela *Um estudo em vermelho*, recebeu uma oferta de publicação um ano depois, em uma revista de celulose chamada *Beeton's Christmas Annual*, mas não teve sucesso. Doyle escreveu então dois volumes de um romance histórico, e *A Study in Scarlet*, que teve uma publicação ilustrada, a qual novamente não foi bem-sucedida.

O que o tornou conhecido como o autor de Sherlock Holmes foi, na verdade, o conto “*A Scandal in Bohemia*”, publicado ao lado de “*The Red-Headed League*” na edição de julho da revista *Strand* em 1891, especialmente pelos “detalhes excitantes da história, que suscitaram o fascínio público com escândalos reais, provocando especulações generalizadas sobre as identidades reais dos personagens” (LELLENBERG *et al*, 2008, p. 293).

Após duas séries de contos imensamente populares – *The Adventures of Sherlock Holmes* e *The Memoirs of Sherlock Holmes*, o detetive atingiu um estatuto quase humano. Doyle começava a tomar consciência da sua criação e decidiu encontrar uma forma de eliminá-lo.

No final da segunda série de histórias, Doyle resolveu matar Holmes e seu adversário, Moriarty, atirando-os nas cataratas Reichembach, segundo James (2012). Em atenção ao clamor dos leitores desejosos de um imediato retorno do grande herói, Holmes teve de ser ressuscitado pelo seu criador, segundo Pontes (2007).

Em 1903, ele recebeu uma proposta da *Collier's Weekly* para começar a escrever novos contos do famoso detetive. Inspirado pelos relatos de seu amigo Fletcher Robinson sobre Devonshire, Doyle já havia começado a escrever o que “[...] se tornaria o mais famoso conto de Sherlock Holmes, O cão dos Baskervilles” (LELLENBERG *et al*, 2008, p. 478). No entanto, é apenas em “*The Empty Hearse*” (1903) que Holmes retorna oficialmente para uma história, após sua suposta morte.

Arthur Conan Doyle morreu em casa em Windlesham, em 7 de julho de 1930, cercado por sua família.

Gênese do romance policial

Qual teria sido a primeira estória policial digna desse nome? Há quem aponte Sófocles, com seu Édipo Rei, como precursor do gênero, pois na obra em questão a personagem é um detetive que deve resolver um problema com o auxílio da inteligência (ALBUQUERQUE, 1979, p. 5). Mas na obra sobre a gênese do romance policial, de Sandra Lúcia Reimão (1986), ela afirma que o romance policial, no início, era chamado de narrativa policial de detetive ou romance de enigma, o que, de fato, é coerente. Reimão diz que:

Sua gênese, seu ponto de partida é sempre uma dada situação de enigma. O enigma atua, então, como desencadeante da narrativa e a busca de sua solução, a elucidação, o explicar o enigma, o transformar o enigma em um não-enigma é o motor que impulsiona e mantém a narrativa; quando se esclarece o enigma, se encerra a narrativa (REIMÃO, 1986, p. 11).

Sobre Holmes, Reimão (1986) afirma:

Se Dupin não existia enquanto personagem, mas apenas enquanto detetive, enquanto máquina de raciocínio, Holmes além de ser, enquanto detetive, uma máquina dedutiva a elaborar equações, nem por isso abdica de ter personalidade própria. Ao lado de Holmes detetive, é justaposto, agregado, Holmes, o homem (REIMÃO, 1986, p. 38).

O romance policial pode ser considerado de fácil entendimento, já que segue uma fórmula. Entretanto, esse pensamento pode levar a conclusões simplistas e direcionar o pensamento de que qualquer um pode escrever uma obra desse gênero facilmente, segundo Ferro, (2016) não é bem assim.

Neste artigo apresentaremos a gênese do romance policial, com o propósito de observar e discutir os tipos desse gênero, objetivando desmistificar a falsa ideia de mesmice e repetição, bem como discorrer sobre as modernizações utilizadas na adaptação da série da BBC.

Segundo Álvaro Lins (1953), a formação do romance policial está intimamente ligada à estrutura psicológica da sociedade em que ele é construído. O ambiente propício para a sua produção deve ser cercado por uma aura de mistério e perigo, portanto, o local em que a narrativa se desenvolve deverá permitir que estas características se destaquem, como, por exemplo, a construção da cidade de Londres nas aventuras de Sherlock Holmes: uma cidade fria, esfumada, com bairros escuros, brumas, becos e ruas irregulares, populosa e perigosa, formada por grandes construções aristocráticas e castelos, bem como por subúrbios, onde boa parte da população vivia.

O romance em seus primórdios também representou uma quebra da tradição literária, principalmente inglesa, de se utilizar histórias atemporais, como mitos e lendas para tratar de assuntos moralmente humanos, o uso de vivências passadas para justificar ações presentes, criando espaço e tempo definidos e claros, a descrição detalhada da vida cotidiana e a caracterização particular das personagens, segundo Watt (2010).

Em *A filosofia da composição* (1846), Edgar Allan Poe estabelece que a unidade de efeito e a originalidade são elementos essenciais em histórias de suspense. Esses elementos precisam permanecer juntos de maneira intrínseca e o efeito intencionado pelo autor deverá ser escolhido logo após o assunto novelesco e, assim, o tom e os incidentes da narrativa são produzidos, segundo Gorito (2019).

Segundo Reimão, “sendo criador do gênero policial” (REIMÃO, 1986, p.8), Poe o inaugura em seus contos que apresentam como personagem central Chevalier Dupin. O detetive de Poe aparece em três contos: “Os crimes da rua Morgue” (1841), “O mistério de Marie Roget” (1842) e “A carta roubada” (1845).

Essas três histórias, em que C. Augusto Dupin, aparece como detetive ou melhor, como analista, pois o *detetive* só surgirá mais tarde – formam a base da narrativa policial, o ponto de partida de um novo gênero, hoje largamente difundido e aceito. Nasce um novo tipo de herói, herói que, em lugar da espada, dos punhos, ou dos tiros, usa o “raciocínio e a lógica” (ALBUQUERQUE, 1973, p. 16).

Também é necessário considerarmos que foi com Doyle que a narrativa policial se consolidou enquanto um gênero de sucesso e foi seu protagonista, Sherlock Holmes, que estabeleceu os padrões e as características principais e indispensáveis de um detetive na “ficção policial” (MENEGETI, 2014, p. 47).

Chamamos a atenção para o *modus operandi* que Holmes utiliza como método na condução de suas investigações. Em “Ciência da dedução”, Doyle discorre como Holmes, por meio da observação e dedução de conhecimentos, busca pistas para solucionar seus casos. Sobre o método de investigação, Figueiredo (2016) ressalta que o tipo de raciocínio lógico usado por Holmes, no entanto, é outro, chamado de “abdução”, por meio do qual não se pode assegurar infalivelmente determinada explicação, apenas a melhor probabilidade existente, considerando o conjunto de eventos que se apresenta.

O desejo ardente de Holmes por solucionar mistérios é a fonte de motivação na trama do romance policial. Os personagens presentes também são considerados, pois fornecem elementos-chave para o desenvolvimento da narrativa. A mesma fonte de motivação de Holmes provoca no leitor ansiedade, tensão e desejo de solucionar o mistério, eliminando as pistas falsas e considerando as verdadeiras.

Importante mencionar que características essenciais da literatura detetivesca, presentes nas narrativas de romance policial, são oriundas do primeiro conto de Poe. Um mistério a ser desvendado, e seu desvendamento devendo ocorrer mediante o uso do raciocínio lógico, praticamente “desacompanhado de ação” (PONTES, 2007, p. 28).

Apresentaremos agora os personagens que compõem o enredo e que configuram a espinha dorsal do romance policial: a vítima, o criminoso e o detetive.

A vítima

A vítima é a mola propulsora do enredo, a razão pela qual todos os outros elementos vão se mover. A vítima sempre está envolvida com o criminoso em certo grau de relacionamento, tanto para mais, quanto para menos. Os motivos pelos quais a vítima se torna de fato vítima são desconhecidos e permanecem desconhecidos até o final ou próximo do final do romance policial, afirma Ferro (2016).

O autor ainda afirma que a vítima será apresentada de início com a consumação do crime. Como o romance policial pode apresentar um universo ficcional extenso, existem variáveis e pode apresentar mais de uma vítima. Muitas vezes o criminoso continua matando para manter o segredo, contudo o oposto não pode acontecer, alguém precisa ser acometido de algum crime para que se possa começar uma investigação, não se tem crime se não houver vítima e, portanto, não configura um romance policial.

O criminoso

Uma das características primordiais do romance policial é o grande mistério sobre quem cometeu o crime. Este fato desperta a curiosidade do leitor, embora não seja uma certeza dizer que o criminoso será apanhado ou julgado por seus crimes. Em algumas obras esta característica não está presente, por exemplo, em “Um escândalo na Boêmia”, romance de Doyle, não há uma punição para a criminosa no enredo.

No romance *Morte no Nilo* (1937), de Agatha Christie, o final apresentado para o criminoso toma outra direção na narrativa. O criminoso, verificando que não havia forma de escapar da condenação, comete suicídio, pois sabia qual seria seu fim caso fosse pego. Nesse exemplo podemos verificar que o criminoso tem ciência das consequências que seus atos podem trazer, fato este que o motiva a ser extremamente habilidoso, não cometer nenhum erro e não ser punido por ele. Todorov (2006) diz que o criminoso é:

[...] quase obrigatoriamente um profissional e não mata por razões pessoais (assassino a soldo); além disso, é frequentemente um policial. O amor “de preferência bestial” aí encontra também lugar. Em compensação, as explicações fantásticas, as descrições e as análises psicológicas continuam banidas; o criminoso deve sempre ser uma das personagens principais (TODOROV, 2006, p. 100).

Mesmo o criminoso sendo visto como um inimigo da sociedade, apresentando problemas patológicos, e o detetive como um justiceiro genial e cheio de sabedoria, o criminoso também pode ser visto como um “gênio do crime”. Sobre esta afirmação, Reimão (1986) comenta que:

O criminoso é um doente mental. Sua razão é, às vezes, quase tão perfeita quanto a normal. Sua falha está

nos sentimentos éticos e morais que, nele, estão deteriorados. Daí encontrarmos, às vezes, na narrativa policial, a ideia de “gênio do crime”, em oposição ao “gênio da justiça” (o detetive), como, por exemplo, Sherlock Holmes versus Moriarty (REIMÃO, 1986, p. 14).

O detetive

Como já foi dito, a obra de Poe, *O assassinato na Rua Morgue* (1841), é considerada o primeiro romance policial, sendo nesta obra que surge o primeiro detetive da literatura, Chevalier Auguste Dupin. Deve-se, contudo, ressaltar que Poe não deu o título oficial de “detetive” a Dupin, mas apresentou três características do seu aspecto, que estão presentes em outros exemplos de detetives dentro do gênero romance policial. Segundo Ferro (2016), as características são:

A primeira se refere à origem, o detetive desse tipo de romance não poderia pertencer à polícia, devido à desconfiança que se tinha na época em que os contos de Poe foram escritos. A segunda é Dupin trabalhar sozinho, porque o seu adversário fazia da mesma forma e por último Dupin usar sempre o raciocínio lógico para resolver os casos (FERRO, 2016, p. 29).

Doyle e Christie são exemplos de autores que construíram detetives (Sherlock Holmes e Hercule Poirot, respectivamente), tendo como base as características de Dupin, porém algumas características novas surgem. Reimão (1986) afirma que se o método de ação de Dupin podia ser caracterizado, em última análise, como uma leitura de índices via intelecto, em Holmes, esse método encontrará a seu serviço procedimentos técnicos científicos. Sobre o antigo comissário belga Poirot, Mário Pontes cita que:

Alfinetar Poirot é perigoso, pois para muitos leitores ele continua a ser algo próximo de um semideus. Mas, quando o examinamos friamente, não nos será difícil constatar que, de um lado, há nele algo de caricato, e que de outro é em boa medida um decalque de Sherlock Holmes. Se ao executar a imitação Agatha Christie teve intenções paródicas, como já proclamavam alguns dos seus admiradores, falhou (PONTES, 2007, p. 80).

Nas investigações de Sherlock Holmes, quem faz a narração é o famoso companheiro Watson. O que diferencia o detetive de seu auxiliar é sua capacidade de enxergar os mínimos detalhes que vão ajudar na resolução do caso. O olhar do detetive é característico dele no enredo e esse olhar é consequência de seu tempo, uma época que passava pela industrialização e modernização. O olhar fixo e diferenciado é característico do detetive metódico, um tipo de detetive mais comum à forma de romance policial de enigma.

Doyle seguiu os passos de Poe, porém, revestiu sua narrativa com um caráter novo, de pura

aventura, pois Holmes não era mais um detetive que investigava sem sair de seu quarto, mas o que ia *in loco* coletar pistas. Manteve, assim, “o aspecto de ser o detetive uma máquina de raciocínio, todavia, humanizando-o nos gostos excêntricos e conferindo-lhe verossimilhança” (UYANIK, 2018, p. 42).

É no primeiro romance de Doyle que surge o modelo da “dupla”, ou seja, o personagem-narrador, o Dr. John Watson, que serviu de modelo a muitos outros como ajudante, segundo Albuquerque (1979). Reimão (1986) se refere a Watson como:

Muito mais do que um mero mediador, um simples registrador. Watson é um narrador, em primeiro lugar, que escolhe e seleciona as aventuras de seu protagonista que devem ser narradas. Nem todas as aventuras de Holmes, que Watson toma conhecimento e registra em seu diário, vão-se transformar em narrativas (REIMÃO, 1986, p. 12).

A fase inicial da narrativa policial ficou marcada pelo predomínio de Doyle e seu Sherlock Holmes, bem como dos romances da Dama do crime, Agatha Christie, na Inglaterra. Do outro lado do Oceano, nos Estados Unidos, surge como resposta ao *clue-puzzle*, predominante em Christie, o subgênero *hard-boiled*, que aumentava as sensações de medo, terror e violência, além de contar com um detetive particular ativo, que investiga pessoalmente as cenas do crime e não possui a detecção racional e dedutiva como sua principal característica, afirma Menegheti, (2014).

Neste contexto surge o detetive Sam Spade, de Dashiell Hammett (EUA, 1894-1961). Spade, que aparece em várias histórias e como herói principal em O Falcão Maltês, lançado em 1929, é uma figura diferente de todos os detetives que vimos até agora. Segundo Albuquerque (1973), com Spade, dois novos "ingredientes" são introduzidos na narrativa policial: o sexo e a violência.

Série noir e romance de enigma

Examinemos agora outro gênero do romance policial, surgido nos Estados Unidos pouco antes e sobretudo depois da Segunda Guerra Mundial. Foi publicado na França como – *série noir* – traduzido por “romance negro”. O romance negro é um subgênero que funde duas histórias ou, em outras palavras, suprime a primeira e dá vida à segunda. Como afirma Todorov, (2006) não é mais um crime anterior ao momento da narrativa que se conta, a narrativa coincide com a ação.

O fato de não haver essa curiosidade no sentido do mistério ou adivinhação leva a duas perspectivas diferentes das encontradas no romance de enigma em relação a instigação do interesse do leitor. Tzvetan Todorov (2006) alega que:

A primeira pode ser chamada de curiosidade; sua caminhada vai do efeito à causa; a partir de certo efeito

(um cadáver e certos indícios) é preciso encontrar a causa (o culpado e o que o levou ao crime). A segunda forma é o suspense e aqui se vai da causa ao efeito: mostram-nos primeiramente as causas, os dados iniciais (gângsters que preparam um golpe) e nosso interesse é sustentado pela espera do que vai acontecer, isto é, dos efeitos (cadáveres, crimes, dificuldades) (TODOROV, 2006, p. 98).

Considerando que no romance de enigma o detetive fazia suas deduções sem precisar se colocar em perigo, como no caso de Poirot, o que se vê na *série noir* é um detetive mais ativo, fazendo parte da ação, arriscando até a sua própria vida. Não se tenta amenizar a presença da ação: pelo contrário, exploram-se, detalham-se as ações violentas, brutais, as violências físicas. Raymond Chandler (EUA, 1888-1959) forneceu essas características ao criar seu próprio personagem, Philip Marlowe, um detetive profissional áspero e deselegante que trabalha por dinheiro, mas também é capaz de diminuir o preço, dependendo do caso, e até trabalhar de graça, quando se envolve emocionalmente com o caso. Sobre este detetive, P. D. James afirma:

O herói de Chandler, Philip Marlowe, aceita que está ganhando a vida de modo precário e perigoso num mundo sem lei, de falsas aparências e corrupto, mas, ao contrário de Spade, ele tem consciência social, integridade pessoal e um código moral que vai além da inquestionável lealdade a seu emprego e a seus colegas (JAMES, 2012, p. 81).

O romance de suspense foi outra forma de romance policial que surgiu. O interesse se concentra na segunda parte da trama. Historicamente, essa forma de romance policial apareceu em dois momentos: serviu de transição entre o romance de enigma e o romance negro; e existiu ao mesmo tempo que esses. Sobre tal tipo de romance policial, Todorov (2006) afirma que há dois subtipos:

O primeiro, que se poderia chamar a “história do detetive vulnerável”, [...] o detetive perde a imunidade, é espancado, ferido, arrisca constantemente a vida, está integrado no universo das demais personagens. Já o segundo é um romance que se poderia chamar de “história do suspeito-detetive” (TODOROV, 2006, p. 102).

Os subgêneros que se destacaram nessa época foram o *whodunnit* (outra classificação para o clássico romance policial) e o *hard-boiled* (romance de suspense). Todorov afirma que “o romance de enigma tende assim para uma arquitetura puramente geométrica” e, no decorrer da narrativa, “examina-se indício após indício, pista após pista” (TODOROV, 2006, p. 96). Essa característica é claramente encontrada em obras de Agatha Christie. Todorov exemplifica sua teoria utilizando *Assassinato no Expresso do Oriente* e sua estrutura narrativa.

Os exemplos mais claros de conjunto de regras criadas para o romance policial são S. S. Van Dine, Ronald Knox e Raymond Chandler. Van Dine, entre os autores citados anteriormente, foi o primeiro a elaborar um conjunto de regras para o romance policial. Tais regras foram publicadas sob formas diferentes em vários lugares, até mesmo numa edição antiga do *Times*. As normas criadas na

época eram tão férreas, e às vezes tão despropositadas, que mesmos alguns dos seus subscritores da primeira hora deram-lhe as costas na segunda. Foi, por exemplo, o que fez Agatha Christie, sendo surpreendente em seu comportamento, em nada pétreo.

Conclusão

Sherlock Holmes se tornou o detetive mais conhecido da literatura britânica e, possivelmente, da literatura mundial, célebre por decifrar crimes considerados insolúveis pela Scotland Yard, a polícia inglesa. Não só em ordem cronológica, mas sobretudo por ter servido de modelo (auxiliar perfeito) a muitos outros, o mais famoso é o Dr. Watson. A figura do Dr. John Watson, um homem simples e comum, desprovido de qualquer habilidade extraordinária em matéria de inteligência, que idolatra e honra o amigo detetive, possuía não apenas a função de narrar as aventuras de Holmes, mas também de atuar como biógrafo.

No decorrer deste artigo, foram abordados elementos referentes à gênese e ao desenvolvimento do romance policial, suas origens, contextos sociais, os detetives mais marcantes, bem como seus autores, principais características, elementos que compõem o romance policial e a estrutura narrativa. A partir da criação do detetive Dupin de Poe, surgiram vários outros com particularidades semelhantes, porém, variando no *modus operandi* e na própria estrutura da narrativa.

No início do século XX, Conan Doyle e Agatha Christie se destacaram na literatura detetivesca, período chamado de "Era Dourada", que se passou entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, com seus detetives Sherlock Holmes e Hercule Poirot, respectivamente. Tais personagens utilizaram o raciocínio lógico e a razão para desvendar crimes. O que os diferencia é o fato de Holmes ser mais atuante e envolvido na investigação, chegando, em diversos momentos, a colocar-se em perigo.

É válido enfatizar que o romance policial manteve sua gênese estrutural, mantendo suas principais características e contextualizando seus personagens ao momento cultural e histórico da época, permitindo o surgimento de detetives mais ousados e com características diferenciadas. Porém, a essência deste gênero se manteve intacta ao longo de mais de um século: a constante busca do criminoso por um detetive sedento por solucionar um mistério.

Referências

ALBUQUERQUE, P. M. **O mundo emocionante do romance policial**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1979.

_____. **Os maiores detetives de todos os tempos**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1973.

FIGUEIREDO, C. A. P. **Em busca da experiência expandida**: revisitando a adaptação por meio da franquia transmidiática. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2016.

FERRO, G. D. **O “doppelganger” de Sherlock Holmes**: uma transposição intersemiótica para o cinema. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual do Piauí, Piauí, 2016.

GORITO, L. A. **Questões de adaptação na transposição fílmica japonesa de Assassinato no Expresso do Oriente**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

JAMES, P. D. **Segredos do romance policial**: História das histórias de detetive. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

LELLENBERG, J; STASHOWER, D; FOLEY, C. **Arthur Conan Doyle: A life in Letters**. London: Penguin Books, 2008.

LINS, A. **No mundo do romance policial**. Serviço de documentação. Ministério da educação e saúde. Os cadernos de cultura. Departamento de Imprensa Nacional, 1953.

MENEGHETI, P. S. **De Holmes a Poirot**: relações entre literatura e história na narrativa policial britânica. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2014.

PONTES, M. **Elementares**: Notas sobre a história da literatura policial. Rio de Janeiro: Odisséia Editorial, 2007.

REIMÃO, S. L. **O que é romance policial**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

UYANIK, M. M. Z. **O romance policial e o diário de leitura em sala de aula**: letramento literário construído a partir do mergulho no mundo de Sherlock Holmes. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2018.

WATT, I. O realismo e a forma romance. In: WATT, I. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

IMAGENS QUE (TAMBÉM) FALAM: OS LIVROS INFANTIS E SUAS ILUSTRAÇÕES

Autor: Jalmir Jesus de Souza Ribeiro (PIIC/UFSJ)

Orientadora: Profa. Dra. Miriam Vieira (UFSJ/PROMEL)

Resumo: Durante a infância, o contato com livros ilustrados cria diferentes sensações e aprendizados enquanto da formação leitora. Todavia, será que essa experiência poderia ser diferente de acordo com o caminho traçado para (re)conhecer as diversas possibilidades de interação entre palavra e imagem? Haveria, então, outros meios para interpretar os livros ilustrados levando em consideração as singularidades dessa interação? A ilustração pode ser entendida como um fenômeno midiático (CLÜVER, 2006), mas também como uma forma de adaptação (NEWELL, 2017a). Desse modo, temos como pressuposto que a relação suplementar entre essas duas mídias básicas (ELLESTRÖM, 2017) seja passível de interpretação nos livros ilustrados (NODELMAN, 2005). O objetivo desse trabalho é, então, voltar os olhos para as ilustrações de dois livros infantis da editora Pulo do Gato de maneira a abordar tais reflexões, sendo eles: *Para que serve um livro?* (2011), da escritora e ilustradora francesa Chloé Legeay; e, *Letras de carvão* (2016), da escritora colombiana Irene Vasco e com ilustrações do mexicano Juan Palomino.

Palavras-chave: Literatura; Livro Ilustrado; Intermidialidade; Ilustração.

Introdução

O presente trabalho faz parte de reflexões dentro do Programa Institucional de Iniciação Científica (PIIC) na qual realizo sob a orientação da professora doutora Miriam Vieira, na Universidade Federal de São João del-Rei, Minas Gerais. O projeto PIIC é intitulado “*A diferença e o diferente: um estudo das relações palavra/imagem e língua/literatura em livros ilustrados*”. Aqui, irei apresentar um recorte das reflexões teóricas que já realizamos até o presente momento e que poderão servir de base para nossa análise do *corpus* do PIIC futuramente

Então, para instigar nossa percepção, trago os seguintes questionamentos: Seria possível interpretar livros infantis ilustrados levando em consideração as singularidades da interação palavra-imagem? Durante a infância, o contato com livros ilustrados cria diferentes sensações e aprendizados enquanto da formação leitora. Todavia, será que essa experiência poderia ser diferente de acordo com o caminho traçado para reconhecer as diversas possibilidades de interação entre palavra e imagem? Como seria essa interação? Quais as peculiaridades de uma análise minuciosa dessa interação? Esses questionamentos colaboram para a percepção do papel da relação entre o texto verbal e as ilustrações nos ditos livros infantis, bem como suas interações.

A ilustração pode ser entendida como um “fenômeno midiático” (CLÜVER, 2006), mas também como uma “forma de adaptação” (NEWELL, 2017a). Desse modo, temos como pressuposto que a

relação suplementar entre essas duas mídias básicas (ELLESTRÖM, 2017) seja passível de interpretação nos livros ilustrados (NODELMAN, 2005). O objetivo desse trabalho é, então, voltar os olhos para as ilustrações de dois livros infantis da editora Pulo do Gato de maneira a abordar tais reflexões, sendo eles: *Para que serve um livro?* (2011), da escritora e ilustradora francesa Chloé Legeay; e, *Letras de carvão* (2016), da escritora colombiana Irene Vasco e com ilustrações do mexicano Juan Palomino. Perry Nodelman (2005) ressalta que

Como a maioria das narrativas, as histórias de livros ilustrados guiam de maneira mais contundente os leitores a ideias culturalmente aceitáveis sobre quem eles são, privilegiando o ponto de vista a partir do qual relatam os eventos que descrevem. Sabendo apenas o que pode ser conhecido a partir dessa perspectiva, nós, leitores, tendemos a assumir isso - ver e compreender eventos e pessoas conforme a narrativa nos convida a vê-los. Os teóricos ideológicos chamam essas perspectivas narrativas de "posições do sujeito": ao ocupá-las, os leitores recebem maneiras de compreender sua própria subjetividade - sua identidade ou individualidade⁴. (NODELMAN, 2005, p. 134)

Nesse sentido, o poder social na formação leitora desses pequenos aprendizes que estão em contato com tais livros, principalmente no que tange à sua formação de identidade e individualidade, pode vir a perpassar por transformações constantes por meio das obras que eles têm acesso. Se reconhecer dentro dos livros é, ao nosso ver, de grande importância e, para tanto, os elementos de sentido dentro do livro aproximam esse leitor em formação da obra. Dessa maneira, compreendemos que uma análise minuciosa de palavras e de imagens nesses livros pode vir a proporcionar diversas consequências. Sendo, portanto, válido responder ao nosso questionamento inicial que a imagem também deve ser interpretada como um elemento visual repleto de sentido e que pode alterar a interação com o livro em que está inserida. Uma vez que “os livros ilustrados têm o propósito de transmitir informações complexas por meios visuais, eles tendem a se referir a uma ampla gama de simbolismos visuais”⁵ (NODELMAN, 2005, p. 136). Assim, a representação imagética traz consigo elementos que contribuem para a interpretação da narrativa de formas múltiplas.

Ilustrações interpretáveis e interpretadas

Para debruçarmos, então, sobre a interpretação de imagens nos livros ilustrados, partimos do

⁴ No original: “Like most narrative, picture-book stories most forcefully guide readers into culturally acceptable ideas about who they are through the privileging of the point of view from which they report on the events they describe. Knowing only what can be known from that perspective, we readers tend to assume it ourselves – to see and understand events and people as the narrative invites us to see them. Ideological theorists call such narrative perspectives ‘subject positions’: in occupying them, readers are provided with ways of understanding their own subjectivity – their selfhood or individuality.” Todas as traduções do presente trabalho são de nossa responsabilidade, salvo menção contrária.

⁵ No original: “picture books have the purpose of conveying complex information by visual means, they tend to refer to a wide range of visual symbolisms”

pressuposto que tais ilustrações são fenômenos midiáticos, de acordo com Claus Clüver (2006), e podem ser entendidas como adaptação, segundo Kate Newell (2017a), a qual se baseia na concepção de Linda Hutcheon (2013). Newell (2017b, p. 64) trabalha com dois movimentos importantes para a análise das ilustrações: o primeiro estaria relacionado a instigar o leitor a adentrar na narrativa da obra e trazer informações aproximadas daquilo que a própria palavra também diz, mas não necessariamente as mesmas, sendo chamado de *ingress*; o segundo movimento está relacionado com as possibilidades externas à narrativa, permitindo outras interpretações que complementam ou que geram outras narrativas, considerado *egress*.

Nesse sentido, a partir das reflexões propostas por Newell (2017a e 2017b), chegamos a quatro possíveis funções, sendo elas: a “decoração” (aqui entre aspas para indicar que existem algumas divergências nessa definição, como veremos mais à frente); a explanação; a suplementação; e a reinterpretação. Vale ressaltar que a autora não cria tal categorização, porém, a partir da nossa reflexão sobre sua teoria foi possível identificar essas quatro conceituações.

Para explicar cada uma dessas possíveis funções, utilizaremos dois livros ilustrados publicados pela editora Pulo do Gato:



Figuras 1 e 2: Capas dos dois livros ilustrados investigados nesse trabalho
Fonte: (VASCO, 2016; LEGEAY, 2011)

O primeiro, *Letras de carvão*, foi publicado no Brasil em 2016, é escrito pela colombiana Irene Vasco e possui ilustrações do mexicano Juan Palomino. A sinopse do livro diz o seguinte:

Na pequena cidade de Palenque quase ninguém sabia ler. Com o propósito de ajudar a irmã a decifrar as cartas que recebia, e contando com a ajuda do dono da mercearia, a menina começa a descobrir o que as letras e as palavras significam, e não demora muito para que um mundo novo de possibilidades se abra para ela e para todos os habitantes de seu povoado. Essa é a história que a mãe conta ao filho ao se lembrar da própria infância e de como aprendeu a ler e a escrever. (Disponível em: <http://www.editorapulodogato.com.br/livro.php?id=53>. Acesso em: 27 out. 2020)

Portanto, aqui temos uma história dentro da outra, a qual fala sobre o processo de alfabetização da mãe e conta com ilustrações para aprofundarmos na narrativa. O segundo livro, *Para que serve um livro?*, foi publicado em 2011, é escrito e ilustrado pela francesa Chloé Legeay. Sua sinopse apresenta o livro da seguinte forma:

Uma amorosa homenagem aos livros e à importância da leitura. Com humor e criatividade, cada dupla de páginas propõe uma situação e uma descoberta sobre a polivalência dos livros que, associada às ilustrações das cenas principais e secundárias, sempre divertidas, convida o leitor a pensar na finalidade da leitura em nossas vidas. (Disponível em: <http://www.editorapulodogato.com.br/livro.php?id=18>. Acesso em: 27 out. 2020)

Nesse segundo livro, desde a sinopse, temos uma pista do quanto a narrativa das imagens é importante na interação com o livro e suas múltiplas interpretações.

Partindo, então, para a análise das obras, na primeira das funções, a possibilidade de ilustrações serem meras decorações são questionadas, coisa que, ainda que a intenção inicial tenha sido essa, mesmo assim aquele(s) elemento(s) visual traz(em) algum efeito para o leitor, conforme veremos no exemplo a seguir. Newell questiona o papel “meramente decorativo”⁶ (2017a, p. 482) da ilustração para que possamos analisar criticamente a necessidade de tê-la naquele contexto, assim como as possíveis conexões com a narrativa que a obra propõe.

Na Figura 3, é possível identificar a representação de um vilarejo do livro *Letras de carvão*, que ao primeiro olhar estaria situando a história em que a mãe conta para o filho. Todavia, temos diversos elementos imagéticos passíveis de interpretação que podem dizer muito da história sem que haja amparo do texto verbal para tal entendimento, portanto, percebemos que não é uma mera decoração. Uma das possíveis interpretações está relacionada aos detalhes encontrados na ilustração tais como o formato e disposição das casas, o tom de pele negro e os afazeres das pessoas, tudo isso indicando se tratar de uma comunidade tradicional, possivelmente um quilombo. Essa informação não aparece explícita em nenhum momento da narrativa verbal, porém ao final do livro a autora coloca uma seção que se assemelha a um posfácio trazendo mais detalhes sobre a obra e esclarecendo que realmente se trata de um quilombo.

⁶ No original: “debunked notions of illustration as merely decorative”.



Figura 3: Vilarejo de Palenque.
Fonte: (VASCO, 2016, p. 8)

A segunda função se caracteriza como uma explanação, ou detalhamento daquilo que a palavra se propôs narrar. As ilustrações, nesse sentido, sugerem compreender melhor o que fora dito no contexto verbal por meio de imagens que trazem informações complementares. Ou, como Linda Hutcheon (2013, p. 4) propõe, uma “repetição com variação”⁷. Newell percebe que as imagens nesse entendimento proporcionam “uma maneira menos provável de confundir leitores iniciantes”⁸ (2017a, p. 483) e, assim, possibilitam interpretações mais direcionadas e efetivas.

A Figura 4 traz duas páginas do livro *Para que serve um livro?*, o texto verbal propõe a temática sobre vida e nas ilustrações vemos diferentes manifestações interpretativas relacionadas à temática, tais como um livro aberto indicando a explicação científica do ciclo vital do ser humano, temos coelhos e seus filhotes próximos aos personagens que também possuem uma simbologia relacionada à fertilidade, além ainda de um ser extraterrestre na segunda página procurando algo com o telescópio podendo dar a entender a possibilidade de vida em outros planetas. Assim, temos as imagens trabalhando para aprofundar a temática proposta e permitir que o leitor tenha acesso a outras possíveis interpretações daquilo que a obra propõe apresentar.

⁷ No original: “repetition with variation”

⁸ No original: “The images convey information about character and character relationships in a manner least likely to confuse fledgling readers”

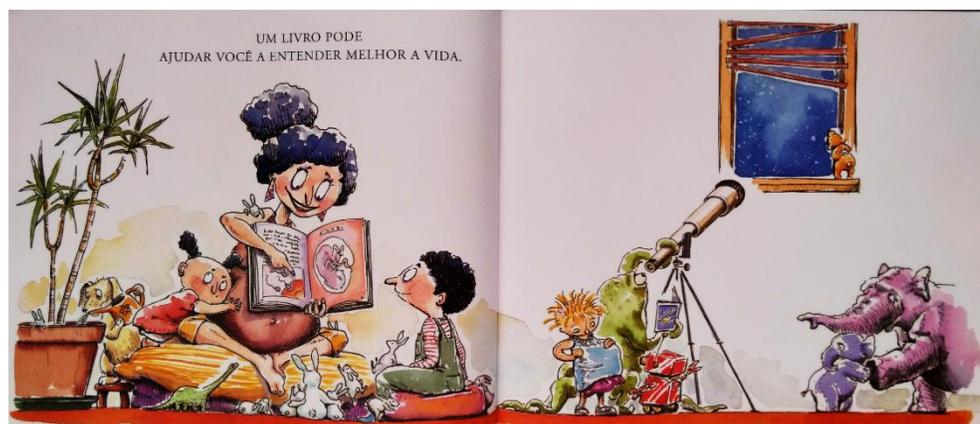


Figura 4: Temática sobre a vida.
Fonte: (LEGEAY, 2011, p. 20-21).

A terceira função da ilustração está relacionada ao papel de suplementação da narrativa, em que as imagens agiriam como elementos adicionais à história. Aqui a imagem atua em paralelo com a palavra, trazendo uma narrativa conjunta na qual a ilustração tem função fundamental para a continuidade do entendimento que o texto verbal carrega. Essa justaposição que Newell identifica pode criar uma “flexibilidade na relação imagem-prosa que expande o valor significativo da ilustração e da prosa”⁹ (2017a, p. 484), ou seja, o sentido a ser criado está relacionado ao trabalho conjunto de palavra e imagem dentro da obra.

No trecho do livro de Irene Vasco e Juan Palomino (Figura 5), a ilustração da carta recebida pela irmã da narradora é um conjunto imagético e verbal ao mesmo tempo. Portanto, a ilustração caminha em conjunto com a narrativa das palavras de modo a dar sentido à história.

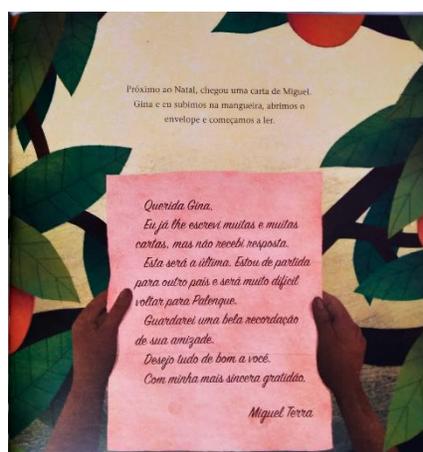


Figura 5: Carta recebida pela irmã da narradora.
Fonte: (VASCO, 2016, p. 27)

⁹ No original: “flexibility in the image-prose relationship that expands the signifying value of both illustration and prose.”

Por último, temos a função reinterpretativa, onde as ilustrações assumem sua própria narrativa independentes da palavra, podendo ter relação direta ou indireta. Kate Newell destaca que “nenhuma ilustração tem um vínculo indelével com um único momento de prosa em particular, mas pode representar múltiplos momentos”¹⁰ (2017a, p. 485). Aqui, portanto, é possível ocorrer movimentos interpretativos externos ao que a palavra propõe e, desse modo, identificar na imagem novas histórias e possibilidades

A autora e ilustradora Chloé Legeay introduz de forma imagética os personagens principais nas páginas introdutórias do livro (Figura 6), porém os dois irmãos não são citados em nenhum momento por meio de palavras. Nesse sentido, teremos todo um livro no qual a narrativa proposta pelas imagens possui relação com a narrativa das palavras, mas, ao mesmo tempo, as imagens também propõem uma narrativa própria. Os dois irmãos atuam durante todo o livro criando cenas com a temática proposta pelo texto verbal, todavia, ainda assim eles introduzem novas informações que vão além do que fora proposto pelas palavras.



Figura 6 – Apresentação dos irmãos.
Fonte: (LEGEAY, 2011, p. 2-3)

Os irmãos vivenciam aventuras que suas leituras literárias viriam a proporcionar, de forma que a ilustração trabalha com uma história própria e complementar ao mesmo tempo (Figura 7).

¹⁰ No original: “no illustration has an indelible link to a single, particular prose moment but can represent multiple moments.”



Figura 7: Temática sobre viagem.
Fonte: (LEGEAY, 2011, p. 32-33)

Considerações finais

Assim, respondendo ao questionamento inicial, compreendemos a relação entre palavra e imagem como um campo tanto rico de análises intermediárias quanto fértil para novas interpretações. Conforme sugerido por Newell, a função da imagem enquanto mero acessório está fadada e, portanto, é preciso assumir novas posturas de análise de todos os elementos ou signos que carregam sentido constantes nos livros infantis ilustrados, sem distinção de superioridade ou ainda de desconsideração de algum desses elementos. Ter tal consciência nos permite ainda refletir sobre uma nova forma de interagir com os livros e, tão importante quanto, assumir novos modos de um fazer docente crítico-reflexivo ainda mais eficiente.

Referências

CLÜVER, Claus. Inter textus / Interartes / Inter mídia. **Aletria**: revista de estudos de literatura, v. 14, n. 2, 2006, p. 9-39.

ELLESTRÖM, Lars. **Midialidade**: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2017.

RIBEIRO, Jalmir Jesus de Souza. *Imagens que (também) falam: os livros infantis e suas ilustrações*, pág 264-272. Curitiba, 2020

HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. Milton: Routledge, 2013.

LEGEAY, Chloé. **Para que serve um livro?** Tradução: Márcia Leite. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2011.

NEWELL, Kate. Adaptation and Illustration: A Cross-Disciplinary Approach. In: LEITCH, Thomas (Ed.). **The Oxford handbook of adaptation studies**. New York: Oxford University Press, 2017a. p. 477-493.

NEWELL, Kate. **Expanding Adaptation Networks**: From Illustration to Novelization. London: Springer, 2017b.

NODELMAN, Perry. Decoding the images: How picture books work. In: HUNT, Peter (Ed.). **Understanding children's literature**. New York: Routledge, 2005. p. 128-139.

VASCO, Irene. **Letras de carvão**. Ilustração: Juan Palomino. Tradução: Márcia Leite. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2016.

O MISTÉRIO DE IRMAVAP – DO TEATRO À WEBSÉRIE: TRANSMIDIAÇÃO E PROCESSOS CRIATIVOS

Autor: Johann Ioris (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Resumo: O presente artigo objetiva realizar uma pesquisa teórico-prática sobre os processos criativos utilizados na transmidiação da peça de teatro *O mistério de IrmaVap* (1984), de Charles Ludlam, na websérie homônima, em termos de processo e produto, com base em considerações críticas de teóricos que se debruçam sobre a adaptação e a intermedialidade, como Linda Hutcheon, Lars Elleström, e outros. Apesar de que optar pela criação de um produto de mídia digital constitui-se como um desafio, ela é bastante oportuna, haja vista o fechamento dos teatros em tempos de isolamento social e agravamento de uma crise pandêmica mundial de Covid-19, durante a qual se coloca em xeque a retomada e renovação cultural e artística. A criação da websérie será lançada como meio de apelo social e resgate de dilemas e denúncias lúdicas das situações vividas no texto-fonte, recontextualizando e reconfigurando a temática da ludicidade para os dias de hoje usando-se do teatro do absurdo, teorizado por Martin Esslin, como meio de dramaturgia e encenação.

Palavras-chave: Transmidiação. *O mistério de IrmaVap*. Dramaturgia. Mídias digitais.

Introdução

O mistério de IrmaVap (*The Mystery of Irma Vep*) é uma peça teatral escrita por Charles Ludlam, obra que ganhou enorme repercussão nacional representada no dito popular como o “teatro besteirol”. *IrmaVap* é uma paródia de vários gêneros teatrais e cinematográficos, entre eles o melodrama vitoriano, a farsa e tantas outras referências. A peça originária inclui aparições de vampiros, fantasmas, múmias e lobisomens. É a partir desses elementos que o presente artigo busca fazer um relato da transmidiação da peça para uma websérie, haja vista o fechamento dos teatros em tempos de isolamento social e agravamento de uma crise pandêmica mundial de Covid-19, durante a qual se coloca em xeque a retomada e renovação cultural e artística.

Devemos ter em mente que os relatos dos processos realizados terão o foco em alguns pontos específicos mais relevantes. Apresentaremos uma inquirição do dinamismo de adaptação relacionado ao texto cênico para o roteiro de websérie e sua efetiva produção, a fim de que sejam identificadas suas aplicabilidades dentro dos limites que cada mídia ampara, buscando assim, manter a atmosfera proposta no teatro. Ao caro leitor uma descoberta e ao acadêmico um desafio, pois *IrmaVap* nos apresenta oito personagens destinados a serem interpretados por dois atores, os quais serão reduzidos a quatro personagens interpretados por um ator. É de suma importância que o leitor compreenda que o objetivo é manter os elementos burlescos, e fazer uma reavaliação da peça teatral, trazendo novos significados, novos valores por conta da mudança de contexto. E se o novo contexto está envolto em mudanças trazidas pela pandemia, traremos então a possibilidade de ver o assassinato que permeia a

peça do ponto de vista de uma investigação criminal.

A metodologia escolhida para a obtenção dos resultados é a da pesquisa exploratória que permite investigar o objeto de estudo para entender a dinâmica do texto de origem para, em seguida, partir para o processo de transmediação e criação do novo texto. Os processos criativos, que incluem a análise do roteiro escrito da peça e a criação de um novo roteiro para a websérie, serão subdivididos em quatro tópicos: o estudo da moldagem e seus dilemas referentes aos elementos cênicos; a reconfiguração de figurinos e da sonoridade; a efetiva compreensão do processo de construção de personagem; e, por fim, os mecanismos de gravação necessários para a concretização da websérie.

Os desafios da roteirização

Quando encontramos uma obra tão rica literariamente e nos debruçamos para uma proposta de concebê-la em uma mídia nova, é de suma importância entender as especificidades dessa mídia. Primeiro é necessário investigar o contexto em que o texto fonte foi criado e levado à cena. *O mistério de IrmaVap* traz um assassinato e um grande mistério mal resolvido de quem matou Lady Irma e porque a mataram. A peça, que utiliza elementos do nosso imaginário, é um belo exemplar do terror psicológico que faz com que o espectador tenha que ler as entrelinhas para entender os motivos e consequências. *IrmaVap*, em sua tradução, trouxe um elemento a mais para o Brasil, a palavra passa a ser uma anagrama para a palavra vampira que acaba sendo uma ótima pista para a resolução do mistério.

Originariamente *O mistério de IrmaVap* é uma comédia alemã em 3 atos que versa, em minúcias, sobre os acontecimentos de *Mandecrest*: encontramos um capataz que supostamente se transforma em lobisomem, uma jovem adorável Lady Enid, oriunda da cidade para se casar com seu grande amor Lord Edgar, proprietário da casa, um egiptólogo famoso, viúvo de Lady IrmaVap, a falecida, e Jane, a governanta que sabe de todos os acontecimentos. A peça inicia-se com o questionamento: “quem matou IrmaVap?”. Estranhos seres assombram a residência, como vampiros, lobisomens, lobos e tantas outras entidades, ocasionando em uma tremenda confusão.

Ao ler o texto, somos implacavelmente direcionados ao pensamento de que ele pode ser reconfigurado em tempos de pandemia, momento este em que o confinamento nos deixa desatinados ao ponto de criar circunstâncias que jamais existiram, as quais na peça de teatro assumem a forma de vampiros e lobisomens.

A trama é ambientada principalmente dentro da casa, visto que nem o ator, nem mesmo o pesquisador, poderiam sair de casa por conta da pandemia. E é a partir deste confinamento que

inúmeras escolhas e cortes são feitos para viabilizar a transmediação. A websérie deverá representar os personagens e o enredo de uma forma condensada. É preciso lembrar que a mudança de mídia também implica em mudanças técnicas, pois as mídias são governadas por códigos, convenções e signos diferenciados.

De acordo com Lars Elleström, os elementos compositivos das mídias em geral são transmidiáticos e, portanto, podem ser transferidos para diferentes tipos e produtos de mídia. As transferências de uma mídia para outra, no entanto, sempre implicam em alterações em virtude de diferentes possibilidades técnicas que regem as mídias ou de mudança de contexto. Nesse sentido, a adaptação pode ser vista como um fenômeno específico de transformação de mídias ou transmediação, “uma mídia representa de novo, mas de forma diferente, algumas características que já foram representadas por outro tipo de mídia” (ELLESTRÖM, 2017, p. 204).

Por conta de circunstâncias adversas, tivemos a ideia de uma websérie, pois nos deparamos com a restrição ocasionada pela pandemia de Covid-19, colocando a população mundial em isolamento repentino, e afetando toda a produção teatral. Na nova modulação, foi escolhido reduzir os personagens para 4 monólogos. A monologia vem sendo uma tendência na cena teatral, tanto por motivos econômicos como pela identificação com o público. Assim, ver o texto como uma investigação criminal, e mostrar o depoimento de cada um dos personagens, foi a saída mais prática e funcional escolhida, cada capítulo seria um interrogatório para ao fim chegar a uma conclusão concreta. O *teleponto* seria o delegado e o ouvinte seria a plateia, essa dinâmica permitiu sempre um ator em cena, para que não se perdesse a essência da monologia. A transcodificação do texto originário nos traz a reflexão de Linda Hutcheon, a qual nos adverte com muita clareza que restrições e objetivos de aplicações econômicas e artísticas podem influenciar a adaptação e os objetivos do adaptador. Portanto, o texto foi reconfigurado em grandes monólogos que substituem as falas da peça, mantendo os elementos narrativos e a atmosfera da produção, para que o público possa acionar seu poderio imaginário, preenchendo eventuais lacunas que, no teatro, seriam veiculadas pela *mise-en-scène*. Foi acrescentado no texto um teor maior de mistério para que o espectador se depare com a pergunta: será que tudo não passa de uma mera ilusão?

Reconceptualização de cenário, figurino, luz e trilha sonora

A transmediação de elementos visuais de cenário e figurino são processos árduos. No momento da elaboração foi adotada a proposta de adaptação, ou seja, a nova representação da estrutura cênica, figurinos, luz, efeitos especiais e tantos outros signos concretos, presentes no teatro,

e ausentes em outros espaços. Nesse sentido, como ensina Linda Hutcheon (2013, p. 61), é preciso realizar “uma transcodificação para um diferente conjunto de convenções”.

Foram iniciados, então, os trabalhos de uma forma setorizada, concentrando, em um primeiro momento, nas experimentações de cenário. Na peça originária, uma descrição completa de uma sala de jantar e de estar, além de tantos outros objetos importantes para a trama, fornece indícios para a movimentação cênica.

É curioso lembrar que, em determinados acessos remotos ao grande Teatro Guaíra em Curitiba, encontramos ao lado do córrego a imagem de uma mulher misteriosa (Figura 1), uma mulher imponente e com olhar penetrante. Certamente essa pintura constitui o cenário perfeito para a websérie, pois é assustadora e enigmática por representar uma mulher, a qual jamais saberemos como morreu e como chegou ao local.

Figura 1 – Cenário com a imagem do quadro.



Fonte: Elaborada pelo autor.

A resolução da primeira parte é concluída por ora, tomadas as devidas notas e seguidas de um próximo desafio, foi encontrado um canto de quarto com cortinas pesadas um banco de piano, um toca-disco. Ao concluir a estrutura montada, encontrava-se de fato uma situação bastante convincente para as câmeras e, é importante frisar, que histórias de mídias performáticas como a dramaturgia são muito bem recebidas por outras adaptações em mídias também performáticas.

Em seguida, fez-se a escolha dos figurinos que seriam utilizados na produção, elementos que representassem a simbologia dos personagens e seus sentimentos ocultos. Esses signos foram representados pelos estímulos das cores, as incitações que causam sensações. Para o personagem masculino Lord Edgar (Figura 2), que aparentemente é “bom”, os figurinos foram predominadas por cores claras e a pele visivelmente pálida, o que foi contraposto com o personagem Nicodemus (Figura 3), o qual foi caracterizado por uma grande barba, dentes assimétricos e roupas escuras. Leonardo da Vinci nos deixa um grande legado histórico que nos conta a relação do ser humano com as cores e suas percepções sensoriais como mostra o livro de Israel Pedrosa: “Sendo a cor fundamentalmente

uma sensação que origina todas as manifestações perceptivas do mundo cromático” [...] (PEDROSA, 1997, p. 8)

Figura 2 – Caracterização Lord Edgar.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 3 – Caracterização Nicodemos.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Tratando-se das personagens femininas, as escolhas seguiram os mesmos parâmetros de simbologia das cores e seus significados, a personagem Lady Enid (Figura 4) foi retratada com cabelos loiros e ares de pureza, a personagem Jane (Figura 5), com roupas escuras, mas impecáveis, olheiras, cabelos pretos, bem penteados e com a boca pintada com batom vermelho. Jane de fato é caracterizada por elementos negativos, por meio dos quais buscou-se evidenciar um vício de caráter que podemos chamar aqui de perigo social: “Se a comédia pode revelar alguma coisa num ambiente estetizado, é, sobretudo, porque consegue articular certo poder de impedir que simpatizemos com as personagens, a potência de isolar um elemento de um todo” [...] (BERGSON, 2018, p. 30).

Figura. 4 – Caracterização Lady Enid.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 5 – Caracterização Jane.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Em relação à trilha sonora, é possível afirmar ter sido um ápice no tratamento de experimentação fomentado por delicadeza. Foi de suma importância que ela fosse eficaz e traduzisse o ambiente sinistro. Podemos dizer que a trilha sonora é um dos elementos mais importantes para que o jogo se estabeleça e efetivamente funcione. A música foi chamada de ‘incorporação do excesso’, ao qual é atribuído explicar quando a vida não pode se conter em sua forma normal, é necessário então ultrapassar com ritmo, movimento e sons. É o modo de utilizar o poder da mente humana em combinar imagens e sonoridade que permeiam o produto, desta forma o som tem o poder de criar imagens em nossas mentes: “O método tradicional de filmagem envolve a gravação dos sons e diálogos durante as filmagens. Este material serve como referência e como *backup*, mas depois os sons são recriados em um processo conhecido como “*sweetening the sound track*” (GROVE, 2010, p. 96).

Sem dúvidas, o maior desafio, em época de isolamento, foi a iluminação, que comunica sensações do texto. Desde o início da pesquisa, a cor âmbar foi cotada como a cor central para dar a ambientação de velho e de suspense “algo fora da realidade”. O maquinário a disposição, somente luzes comuns da casa, obteve resultados satisfatórios com a experimentação. Vários pontos de luzes âmbar foram feitos com uma luz “LED” envolta por uma tampa de um pote de manteiga, a qual era amarela (Figura 6); a lâmpada de filamento de carbono ajudou a alimentar a imagem de IrmaVap e as outras deram conta do ambiente sinistro da residência.

O diretor francês Eric Rohmer assustou a indústria cinematográfica quando começou a fazer suas filmagens sem iluminadores. Ele é lembrado pela frase “Foi filmado com a luz disponível”.

Como a frase diz, a proposta é que pode-se usar qualquer luz disponível no momento da gravação, pode-se usar a luz do dia, por exemplo, é um método perigoso e que depende de fatores por vezes naturais, visto que o controle técnico pode não existir e por outro lado temos uma grande vantagem, todavia possibilita que se grave um conteúdo de forma mais rápida e fácil sem depender de uma aparelhagem complexa.

Figura 6 – Iluminação disponível.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Observações em primeira pessoa a respeito das nuances de construção do personagem e da interpretação da transmídiação

Johann Ioris, como ator, teve um trabalho árduo de criar quatro personagens de uma mesma história que não se falam em cena, mas que se conhecem e se cruzaram durante suas vidas. Primeiramente, foi preciso entender a dinâmica da proposta da websérie e depois, estudar o roteiro original da peça *O mistério de IrmaVap*. É claro que são coisas diferentes e exigem técnicas distintas, alguns métodos fáceis, outros não. Embora tivesse construído o personagem por completo, as falas puderam ser lidas pelo teleponto, uma regalia concedida pela mídia. O maior dilema de adaptação foi ajustar as nuances de cada personagem, delicadas e ao mesmo tempo cômicas, o dilema está na brincadeira da comédia, pontuando os personagens a partir do riso, sem necessariamente querer com que o espectador estivesse em estado de riso: “O corpo social é também um conjunto que vive, e ao encenar uma regulamentação maquinal da sociedade, nela inserindo um conjunto de cerimônias mecanizadas ou qualquer forma de automatismo, os comediantes ilustram a aplicação das teses de Bergson” (BERGSON, 2018, p. 24).

O riso, a partir de Bergson, e o grotesco, foram a base de toda a construção e interpretação das personagens. Embora o grotesco tenha surgido entre os séculos XV e XVI, pode se afirmar que está em alta no século XXI, com a farsa, o burlesco, a sátira, o tragicômico, entre outros. O riso por si só é complementado, pois ao perceber que o riso mostra para a sociedade o perigo das regras

estabelecidas em “prol de uma sociedade saudável”, conseguimos tocar em assuntos e feridas que de outra maneira seria intragável para uma sociedade.

O conceito de grotesco está geralmente atrelado a um contexto de questionamento e contraposição às ideias de harmonia, proporção e beleza desenvolvidas e valorizadas na Estética Clássica por Platão e Aristóteles a respeito da obra de arte e a fruição do sujeito que a percebe. Para Platão, além do mundo sensível, existe outro, superior a esse, eterno e imutável, correspondente ao plano das essências e das ideias puras. (ROBLE, 2016, p. 150)

Pode-se dizer que a interpretação na hora da gravação não foi fácil, pois os movimentos eram muito limitados, dado o espaço, e deveriam ser precisamente calculados para que tudo funcionasse de maneira orgânica. Como dito anteriormente, as nuances de interpretação são a grande ideia da transmidiação; se forem exageradas, perdem sua validade e se forem pequenas demais perdem a credibilidade.

Tanto a construção do personagem quanto a interpretação, devem em sua essência possuir ligações ao fato de um ator em cena, o qual é também o responsável pela luz, pelo som, posicionamento de câmeras e tudo que fosse necessário para a gravação; desse modo as roupas tinham que ser práticas e eficazes, truques de perucas, barbas falsa, próteses dentárias, próteses de seios foram usadas para manter a transformação coerente com o texto, tornando assim a execução o contexto de cada personagem a evidência cabível para a compreensão da trama, mostrando seus vícios, seu caráter duvidoso e no qual o indivíduo não poderia senão ser julgado pelo ponto de vista moral, algo que fora da comicidade seria contestado de forma incontrolável.

Gravação e edição das mídias combinadas que trazem o novo

Sabemos que o trabalho de edição é unir as imagens e sons captados nas gravações de forma a combiná-los da melhor maneira possível a fim de narrar o roteiro. É preciso localizar um ótimo olhar para a concepção visual e a própria habilidade de combinar as mídias acrescentando as trilhas sonoras e efeitos sonoros e até de imagem que conhecemos como pós-produção.

Em relação à proposta inicial das gravações de realizar as filmagens com um celular e a partir daí adaptar conforme a necessidade e limitações do aparelho, algumas regras foram estabelecidas: não fazer panorâmicas pela limitação da câmera, não depender apenas do som para contar sua história, pois os celulares possuem uma resolução muito baixa e por este motivo todo o áudio teve que ser dublado na pós produção e, certamente, não fazer movimentos bruscos, pois podem causar a pixelagem da imagem e posteriormente a dificuldade de assistir do espectador seria impactada.

A partir desse ponto as experimentações se iniciaram com a gravação em dois ângulos, isso

me faria gravar a cena proposta duas vezes para editar e ter perspectivas diferentes. Essa técnica não funcionou e, então, propôs-se gravar com a câmera parada e um ângulo reto, ficou uma cena chata, maçante e sem nenhuma dinâmica. Até que foi usado o método de gravação direta com apenas um único ângulo, pequenas pausas durante as falas para que na edição pudéssemos usar o que se chama *jump cut*: “Para este efeito, é preciso um computador com um programa de edição de vídeo básico e várias partes de filme importadas para o disco rígido (HD). Partes de um filme são chamados de “cuts” (cortes), porque no método tradicional desta indústria eles eram cortados manualmente [...]” (GROVE, 2010, p. 93).

Jump cut, basicamente é um processo de edição, no qual uma série de cortes muito rápidos e abruptos são feitos em uma cena ou uma ação para que longas pausas possam ser retiradas e para que a posição da cena anterior mude sutilmente a cena posterior, seria a imitação tecnológica do “pisar de olhos”, onde por alguns segundos perde-se do campo de visão a cena a sua frente. Essa técnica proporciona a dinâmica, ritmo e vida ao vídeo concluído, a edição sem dúvidas é a mais demorada pelos cortes e pelas falas dubladas, a sincronia é o processo mais delicado de toda pós produção.

Foram mídias distintas que se interligaram no caminho, a escrita que deu origem a tudo, depois as imagens captadas nas gravações das cenas e o áudio, as falas dubladas para que ficassem o mais natural possível e passassem verdade ao espectador. O resultado possivelmente foi afetado, pois não estiveram ao dispor instrumentos adequados para tal feito, mas as técnicas do dia a dia foram de suma importância e supriram tranquilamente as demais faltas, truques como: a adição de trilha sonora ajudaram muito, em nenhum momento o ator ouviu e escolheu, propriamente dito, as músicas até a finalização das gravações, ou barulho dos ventos, tudo isso é ilusão acrescida na edição para enfatizar gestos, olhares, movimentos e falas importantes na dramaturgia.

Considerações finais

Um ponto de interesse que surgiu durante a pesquisa e experimentações são as tecnologias específicas ao processo de gravação da websérie que diferem daquelas que seriam utilizadas no palco. No entanto, é importante ressaltar que o teatro físico dificilmente será substituído por outra mídia, pois a produção de presença é algo orgânico que traz vida à obra e traz o sabor da dinâmica entre palco e plateia.

Para o ator e criador da websérie a construção e execução da proposta foi um desafio por ter sido um processo árduo e solitário. A busca por novas maneiras de apresentar um produto cultural me levou a compreender que é necessária, primordialmente, uma consciência social, para que a partir

de então se possa pensar e produzir ou até mesmo pesquisar novas mídias.

Dar o prosseguimento ao diálogo aqui estabelecido é o principal ganho; sem dúvidas, o diálogo pode trazer novas formas de se comunicar, formas mais atuais e que causem um impacto desejado. A continuidade dessa pesquisa apontará novos caminhos e descobertas.

Referências

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre o significado do cômico**. 1. ed. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. São Paulo: Editora Edipro, 2018.

ELLESTRÖM, Lars. Adaptação e intermedialidade. In: _____. **Midialidade: Ensaio sobre comunicação, semiótica e Intermedialidade**. Orgs. Ana Claudia Munari Domingos; Ana Paulo Klauk; Glória Maria Guiné de Mello. Porto Alegre: EdUPUCRS, 2017. p. 199-228.

GROVE, Elliot. **130 Projetos para você aprender a filmar**. 1. ed., São Paulo: Editora Europa, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Tradução de André Cequinel. Santa Catarina: Editora UFSC, 2013.

IORIS, Johann. **Cenário com a imagem do quadro**. Curitiba-PR. 2020. Figura 1.

IORIS, Johann. **Caracterização Lord Edgar**. Curitiba-PR. 2020. Figura 2.

IORIS, Johann. **Caracterização Nicodemos**. Curitiba-PR. 2020. Figura 3.

IORIS, Johann. **Caracterização Lady Enid**. Curitiba-PR. 2020. Figura 4.

IORIS, Johann. **Caracterização Jane**. Curitiba-PR. 2020. Figura 5.

IORIS, Johann. **Iluminação disponível**. Curitiba-PR. 2020. Figura 6.

LUDLAM, Charles. **The mystery of Irma Vep**. Tradução de Johann Ioris. 1. ed., Curitiba, 2015.

MAURIER, Daphne du. **Rebecca: a mulher inesquecível**. 1. ed. Tradução de Mariluce Pessoa. São Paulo: Editora Amarelly, 2012.

NABUCO, Carolina. **A sucessora**. 1. ed., São Paulo: Editora Instante, 2018.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. 10. ed., São Paulo: Editora Senac, 2009.

ROBLE, O. J.; ARAÚJO, R. G. de S. Introdução ao grotesco nas artes da cena. Pós: **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Minas Gerais, p. 148-159, 2016.

A HISTÓRIA COMO EFEITO ESTÉTICO-LITERÁRIO NO ROMANCE “*QUE FIM LEVARAM TODAS AS FLORES*”

Autor: Josiel dos Santos Lima (UNINDRADE)

Orientadora: Profa. Brunilda Reichmann, PhD (UNIANDRADE)

Resumo: Por que deixamos de sonhar? Talvez seja esse o sentimento que o leitor vivencie ao deparar-se com o romance “*Que fim levaram todas as flores*”, de Otto Leopoldo Winck (2019). Este artigo busca apresentar os aspectos históricos e historiográficos que compõem a estética literária da obra. A maior parte do enredo é ambientada na cidade de Curitiba das décadas de 60 (final), 70 e 80, época da ditadura militar no Brasil. Para isso, nos debruçamos sobre os conceitos como cronótopo artístico de Bakhtin (2010), nos estudos sobre a memória realizados por Ecléa Bosi (1987) e nos trabalhos de Antônio Cândido (1989), que relacionam Literatura e Sociedade, seguindo a linha do Novo Historicismo discutida por Stephen Greenblatt (1991). Em paralelo à teoria, apresentamos e comentamos a forma como Winck insere o leitor em um contexto histórico, que vai da euforia revolucionária a uma desmotivação política e existencial de seus personagens nas décadas seguintes.

Palavras-chave: História; cronótopo; memória; Novo-Historicismo.

Considerações iniciais

Lançado no final de 2019, “*Que fim levaram todas as flores*” é um romance escrito pelo professor e escritor Otto Leopoldo Winck. Um livro que dá uma sacudida naqueles que sonharam, um dia, em fazer revolução. Os jovens de outras épocas são convidados a viver os sonhos rebeldes de três amigos, na Curitiba dos anos 60.

Embora se trate de um texto ficcional é possível notar, em “*Que fim levaram todas as flores*”, que o autor se debruçou sobre os livros e documentos históricos. Evidenciando uma pesquisa cuidadosa, ele fez um levantamento sobre o período da Ditadura Militar no Paraná, principalmente na capital, com descrições de acontecimentos que até mesmo um Professor de História fica surpreso em conhecer. Embora nossa análise esteja centrada no texto, temos o referente externo, demonstrado no contexto histórico em que se constrói o romance e não podemos ignorar o fato de que o leitor leva isso em consideração. Para a professora Marilene Weinhardt (1994) em suas “Considerações sobre o romance histórico”, “... ainda que o referente externo possa não ser relevante para os procedimentos de análise, dificilmente o leitor ignora ou despreza” (WEINHARDT, 1994, p. 49), por isso, nosso trabalho faz uma visita a alguns conceitos da estética da recepção para discutir a interação autor-texto-leitor.

Na trajetória dos personagens temos contato com gírias, vestimentas, músicas e costumes da época. A maior parte da narrativa se concentra no ano de 1968, quando o mundo passava por uma onda

de manifestações, como o maio de 68 na França, e, também, de grande produção cultural, com bandas de Rock fazendo muito sucesso, como é o caso dos Beatles, Rolling Stones, Pink Floyd, Led Zeppelin, além de Jimi Hendrix, Janis Joplin, entre outros. No Brasil, tínhamos uma forte ditadura e muitas pessoas, principalmente estudantes, se rebelando contra ela; já na música se destacavam jovens artistas que se apresentavam nos Festivais de Música Brasileira como Chico Buarque de Hollanda, Nara Leão, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Elis Regina, Caetano Veloso, etc. Nesse contexto, Ruy, Adrian e Elisa vivem sua juventude, entre estudos, amores, ideologias e lutas comuns às pessoas que sonham com muita coisa nessa fase da vida. Se entendermos essa obra como um romance histórico podemos afirmar que

Ao romance histórico não interessa repetir o relato dos grandes acontecimentos, mas ressuscitar poeticamente os seres humanos que viveram essa experiência. Ele deve fazer com que o leitor aprenda as razões sociais e humanas que fizeram com que os homens daquele tempo e daquele espaço pensassem, sentissem e agissem da forma como o fizeram. (WEINHARDT, 1994, p. 51).

Parece ser isso que o autor intencionava mostrar, jovens que vivenciaram um período de repressão, que sonhavam em transformar aquela realidade, algo comum entre estudantes do período. Ao mesmo tempo, quando o enredo se desenrola, a atmosfera de sonhos vai se alterando ao ponto de mostrar um outro sentimento comum àquela geração que é o de um esvaziamento, uma acomodação com o passar dos anos.

A capa do livro nos dá uma dimensão do que se encontrará lá dentro, ela traz cinco rapazes em primeiro plano, no qual quatro deles estão de costas para quem contempla a imagem e, o quinto, de óculos escuros parece procurar algo olhando em direção ao chão. Eles estão enfrentando a polícia em um cenário urbano, com rua calçada entre prédios altos, com pedras na mão, em meio a muita fumaça, a qual se pode notar no canto inferior direito, vem de bombas de gás lacrimogênio. Quando abrimos o livro, logo no começo, temos uma moldura em páginas de cor cinza, o que contribui para a estética da obra. Nessa moldura, o narrador está refletindo sobre a forma de começar um romance e diz que a melhor frase deve ser a primeira. Também conta sobre uma oficina de escrita criativa que realizou. Na sequência, vem uma página de epígrafe, com citações de Rousseau, Charles Dickens, T. E. Lawrence e Jamil Snege que falam sobre a vida, contradições, sonhos, Curitiba e memória, dando uma ideia sobre os temas que tratam a obra.

A história está estruturada em três partes: “Território abandonado”, o qual fala da vida na pequena cidade de interior e sua saída de lá; “Quem sabe faz a hora”, quando os personagens vêm para Curitiba e “Lua da Memória”, que narra um encontro entre Ruy e Adrian já velhos, no ano de 2017. A frase de início é realmente muito poética e já coloca o leitor no clima do que está por vir: “Sonho que se sonha dormindo é só um sonho. Sonho que se sonha acordado é devaneio. E agora, quando são muitos

que sonham acordados? Alucinação coletiva? Universo paralelo? Utopia real? O problema é quando esse sonho acordado acaba ou soçobra” (WINCK, 2019, p. 21). Este início, aliado ao título do livro, faz com que alguns leitores já sintam que “o sonho acabou”, algo que vai ao encontro do que falou John Lennon naquela época.

Considerações sobre história, literatura e estética

Em uma cidade que não sabemos qual é, no interior do Paraná, Ruy conhece Adrian na escola e se tornam grandes amigos. Mais tarde, Elisa passa a formar um trio com os meninos e, juntos, discutem os assuntos da época, bem como atuam na pequena cidade, por meio de um grêmio estudantil. Ruy e Elisa eram de famílias conservadoras, enquanto Adrian vinha de uma família com o pensamento mais aberto e, também, mais recursos. Entre 1965 e 1967, o trio vive muitas experiências que vão moldando suas personalidades militantes, Adrian mais literário e Elisa mais politizada, enquanto Ruy parece mesclar as duas coisas e aprender com eles. Marcada por muita leitura de cunho político, estudos e discussões, eles também se divertem e passam por situações como bebedeiras, a perda da virgindade e, até mesmo, uma visita à delegacia para levar bronca do delegado, pois eram revolucionários em uma pequena cidade, onde todos se conheciam. Na ocasião, picharam muros com dizeres como “morte ao imperialismo” e “fora yankees”. Um ato desses assustou muita gente, porque o medo do comunismo existia há muito tempo.

Quando chega o ano de 1968, os três se mudam para Curitiba, com a ideia de cursar uma faculdade. A parte mais intensa do romance se passa neste segmento, eles trabalham, estudam, namoram, mas, principalmente, lutam. Em um dos momentos, os três amigos participam de um confronto com a polícia no Centro Politécnico da Universidade Federal do Paraná - UFPR, em outro, eles ocupam o prédio da Reitoria. O cenário é de repressão, típico da Ditadura, também é uma fase na qual os jovens experimentam a maconha, têm contato com os primeiros *hippies* e fazem novas amizades. Ao mesmo tempo em que Ruy tenta se estabelecer em um trabalho, Adrian se torna mais revolucionário, chegando a levar algumas pancadas da polícia, em um congresso da União Nacional dos Estudantes - UNE. No final daquele ano, Adrian, que havia namorado Elisa por um tempo, mas terminado por divergências de ideias, continua radical, embora com algumas contradições em seus comportamentos, e cada vez mais envolvido com seus ideais revolucionários, participando de grupos secretos. Por sua vez, ela conta ao amigo que queria uma revolução no papel da mulher e não era dada ao casamento, porém, nas páginas finais, ficamos sabendo que se casou com Ruy e viveram juntos por um tempo, mas acabaram se divorciando.

A última parte mostra um reencontro entre Ruy e Adrian, já em 2017, quando relembram o passado e ficamos sabendo que Adrian foi preso e torturado no tempo em que sumiu. Depois passou por empregos como operário, viajou, morou em uma comunidade *hippie* até se tornar engenheiro. Os dois agora são velhos e seguem o sistema, um aposentado no jornalismo e outro como engenheiro, inclusive, eles brincam com o fato de se tornarem os burgueses que odiavam. De jovens rebeldes, revolucionários, agora eles são dois senhores com filhos e netos, que assistem à corrupção no país, sem motivação para lutar contra isto. Essa relação com a época atual vai ao encontro da afirmação de que “o bom romance histórico resulta da compreensão do relacionamento entre o passado histórico e o tempo presente” (WEINHARDT, 1994, p. 52). O leitor consegue perceber essa relação mesmo que não esteja atento para isso.

Nas últimas páginas voltam as folhas de cor cinza, nas quais será revelado que o texto pertence a um senhor chamado Ruy, que fez o curso com o professor/autor. Lá se explicam detalhes técnicos em relação à produção do texto, as escolhas feitas e a missão que o ministrante da oficina e “coautor” recebeu de publicar o livro. Essa parte nos remete a autoficção que mostra “a oscilação entre a natureza autobiográfica, real, do narrado, e sua natureza autoficcional, como imaginário” (SILVA, 2019, p. 311), tendo em vista que Otto Winck ministra cursos e uma disciplina de Escrita Criativa na vida real. É preciso que o leitor esteja atento, pois não há necessidade disto ficar explícito, “a autoficção é uma modalidade literária que depende do reconhecimento desse pacto pelo leitor que ela ambiciona” (SILVA, 2019, p. 311). Ao conhecer um pouco sobre a vida do autor, somos tentados a decifrar o que ele insinua na autoficção e dizer o que é real ou não, e isso pode fazer com que um leitor desatento faça julgamentos errôneos sobre o escritor, ao tomar como verdade o que é imaginação.

Pode-se dizer que a história retratada são as memórias do narrador que aparece dentro da moldura. Elas nem sempre são agradáveis, nem sempre são precisas e principalmente, são selecionadas, pois “nem sempre encontramos as lembranças que procuramos, porque temos que esperar as circunstâncias, sobre as quais nossa vontade não tem muita influência, as despertem e as representem para nós” (HALBWACHS, 2006, p. 53).

O terceiro painel, “Ilha da memória” apresenta o reencontro dos amigos que recorrem às suas lembranças do passado, que ora são felizes, ora são tristes, mas que não revelam se esse recordar traz alguma mudança de atitude ou reforça o comportamento que eles demonstram hoje. Ecléa Bosi (1987), ao interpretar Halbwachs, fala sobre o homem que já viveu sua vida, no caso, o velho que “ao lembrar o passado ele não está descansando, por um instante, das lides cotidianas, não está se entregando fugitivamente às delícias do sonho: ele está se ocupando consciente e atentamente do próprio passado, da substância mesma da sua vida” (BOSI, 1987, p. 60). Esse passado como substância da vida gera prazer

e desconforto.

Ruy é um personagem ficcional criado para falar de um período histórico real, não necessariamente com os fatos fidedignos e, por isso, o romance também poderia ser classificado como uma ficção histórica. Nesse caso, entramos em um campo de análise sobre o texto ficcional e o texto histórico, no qual é possível perceber que a literatura tem um papel pedagógico ao ser utilizada no ensino da História, mesmo não sendo um trabalho científico, o texto ficcional geralmente é “mais degustável e, eventualmente, mais completo do que o histórico” (LINHARES, 1987 *apud* WEINHARDT, 1994, p. 55). Esse trabalho de vulgarização do conhecimento histórico por amadores já foi apontado por grandes estudiosos da História, como o francês Jacques Le Goff (1990), que diz que isso é necessário, uma vez que historiadores profissionais não se prestam a essa tarefa. A discussão sobre História e ficção é muito antiga e remonta à época de Platão e Homero, com a Ilíada e a Odisseia, essa discussão sempre foi controversa e, atualmente, vem sendo repensada. Por exemplo, “no século XIX, há um novo delineamento e a bifurcação da narrativa histórica passa a ser História-arte e História-ciência” (MORAIS, 2003, p. 19). No Brasil, também temos autores que se dedicaram a essa reflexão dizendo que “Nos países da América Latina a literatura sempre foi algo profundamente empenhado na construção e na aquisição de uma consciência nacional, de modo que o ponto de vista histórico-sociológico é indispensável para estudá-la” (CANDIDO, 1989, p. 180).

Ainda nesse campo vemos que

(...) a narrativa da história não é exatamente a narrativa do "real", mas de uma história verificável e a narrativa ficcional não é puramente imaginária, mas uma narrativa possível (o que pressupõe estar próxima do "real" e/ou da narrativa verificável, no caso do romance histórico ou da metaficção historiográfica) de se realizar. (MORAIS, 2003, p. 20).

Eunice Morais (2003), ainda diz que a ficção é parasita do real e que ela é produzida com base no real. Em outras palavras, “a obra literária não deve ser considerada um registro documental de algo que existe ou já existiu, mas antes uma reformulação de uma realidade identificável, reformulação que introduz algo que não existia antes” (ISER, 1999, p. 21). O romance que analisamos possui seu aspecto real e seu aspecto ficcional, entrelaça discursos da História com discursos da Literatura e, nesta acepção, temos um pacto historiográfico, ao mesmo tempo em que temos um pacto literário. A literatura tem suas regras próprias e não pode ser tomada como História enquanto ciência, “Mas na medida em que é um sistema de produtos que são também instrumentos de comunicação entre os homens, possui tantas ligações com a vida social, que vale a pena estudar a correspondência e a interação entre ambas” (CANDIDO, 1989, p. 163). Ou seja, essa interação com a sociedade faz da literatura um produto com valor histórico, inserida no tempo e espaço em que foi produzida ou lida. Portanto,

(...) a ligação entre a literatura e a sociedade é percebida de maneira viva quando tentamos descobrir como as sugestões e influências do meio se incorporam à estrutura da obra — de modo tão visceral que deixam de ser propriamente sociais, para se tornarem a substância do ato criador”. (CÂNDIDO, 1989, p. 163-164).

Todo estudante de História aprende, em sua graduação, que não existe uma verdade absoluta na História e, assim, a ficção historiográfica de Winck toma como base acontecimentos reais para criar um romance baseado em um determinado posicionamento em relação à época, que sabemos, pode variar de acordo com quem a interpreta.

Seria equivocado esperar que todo leitor chegue às mesmas conclusões ou faça as mesmas observações sobre o texto, tendo em vista que “a obra é, pois, sempre susceptível de ser diferentemente interpretada; ela jamais é totalmente fechada” (LEFEBVE, 1980, p. 26). Caberia aqui outro artigo para defender esse romance como metaficção, no qual um leitor ideal conhecedor do passado pode ler ficção como História e História como ficção, para poder de forma crítica desconstruir os discursos e os reconstruir novamente, sob diferentes pontos de vista.

O autor ficcional de “*Que fim levaram todas as flores*” faz descrições minuciosas e verídicas de nomes de ruas, de rios, bares, etc. Em várias partes, há essas explanações da geografia e da arquitetura da cidade, o que faz um conhecedor da capital paranaense visualizar esses espaços: “Arroio Cercado, Arroio da Boa Vista, Ribeirão dos Padilhas, Rio Bacacheri...” (p. 182). “Galeria Tijucas, Galeria Asa, Galeria Minerva...” (p. 186). Além disso, exhibe muitos elementos como brincadeiras infantis (p. 26-27); locais de encontro dos intelectuais paranaenses (p. 95); cinemas de Curitiba (p. 98); teatros (p. 99); praças (p. 105); bares frequentados à noite (p.109); lista de lugares para comer (p. 218); lista de personagens reais de Curitiba (p. 224). Também faz muitas referências à História para situar os acontecimentos no tempo: a época em que na rua XV de novembro, em Curitiba, passavam carros, lista dos carros (p. 86); acontecimentos no início do ano de 68 (p. 96); Batalha do Politécnico (p. 113-117); revoltas de estudantes pelo mundo (p. 119-120); derrubada do busto do reitor Flávio Suplicy de Lacerda e ocupação da Reitoria (p. 124); Passeata dos cem mil (p. 140-141); CCC - Comando de Caça aos Comunistas (p. 154); revolução sexual com pílulas e penicilina (p. 160); confronto de estudantes USP x Mackenzie (p. 172); Prisão dos estudantes no congresso da UNE em São Paulo (p. 191-192). O objetivo de mostrar esses detalhes com certo excesso cumpre uma função importante que Bakhtin (2010) chamou de cronótopo artístico. Segundo ele

(...) ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui, o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronótopo artístico”. (BAKHTIN, 2010, p. 211).

Dessa forma, ao descrever detalhes geográficos da cidade, onde os protagonistas vivem suas experiências dentro de um período histórico, o autor une Geografia e História, tempo e espaço, para que cumpram a função do Cronótopo artístico, trazendo verossimilhança ao enredo e compondo a estética da obra.

O sentimento de época na literatura

O escritor é antes de tudo um leitor, e nesse sentido, Winck usa bem toda essa carga de leitura para mostrar como pensavam e o que motivava seus personagens, ele descreve autores e obras das mais diversas, nos campos da Economia, Sociologia, História, Filosofia e, principalmente, da Literatura. As músicas do período também contribuem muito para essa atmosfera dos anos 60, em que se esperava muito para conhecer o último disco de sua banda e procurava-se entender o que cantavam seus artistas estrangeiros preferidos, como também, os cantores brasileiros embalavam os sonhos daquela mocidade.

Toda a atmosfera construída na obra contribui para despertar certo sentimento de impotência no leitor, o qual vê aqueles jovens que, com toda a sua energia, lutaram por um país melhor, contudo, acabaram se rendendo às exigências da vida adulta. Retrata o ano de 1968 para tornar aquele sentimento presente nos dias de hoje, o clima de uma época em que se lutou tanto e se sonhou muito é bem construído, pois “Que fim levaram todas as flores” fala dos sonhos que se perderam, dos sonhos que ficaram no passado. Mesmo que não seja uma época vivida por grande parte dos leitores, faz recordar um tempo que, embora sombrio por causa da repressão, tinha a sua beleza e, dessa forma, vemos o que o teórico Hans Ulrich Gumbrecht (2014) chamou de *Stimmung*, um sentimento vivenciado pelas pessoas daquela época que a arte é capaz de despertar. Para ele “os textos afetam os ‘estados de espírito’ da mesma maneira que o clima atmosférico e a música” (GUMBRECHT, 2014, p. 14).

Porém, devemos ter em mente que a leitura estimula os leitores de diferentes formas, ou seja, “ler em busca de *Stimmung* não pode significar ‘decifrar’ atmosferas e ambientes, pois estes não têm significação fixa” (GUMBRECHT, 2014, p. 30). Se tomarmos os conceitos da Estética da Recepção elaborados por Jauss (2002), percebemos o que ele chamou de *Khatarsis*, o momento da tomada de consciência que resulta na reflexão e se identifica com a ação. Já Greenblatt (1991) dentro da perspectiva do Novo Historicismo, usa os conceitos de *encantamento*, que seria uma atenção exaltada a determinada época, e *ressonância* definida como

O poder do objeto exibido de alcançar um mundo maior além dos seus limites formais, de evocarem quem os vê as forças culturais complexas e dinâmicas das quais emergiu e das quais pode ser considerado pelo

espectador como uma metáfora ou simples sinédoque. (GREENBLATT, 1991, p. 8).

Ivan Teixeira (1998), ao escrever sobre o Novo Historicismo e interpretar Stephen Greenblatt, explica que este vê a literatura não apenas como um fenômeno isolado das demais práticas sociais, “Ao contrário, interpreta-a como uma dentre as muitas estruturas em que se pode ler o espírito de uma época” (TEIXEIRA, 1998, p. 32). O autor faz uma leitura da época e se apropria do discurso histórico para transformar em discurso literário e, a História se apropria do discurso literário para transformá-lo em discurso histórico, com isso, temos uma terminologia usada por Greenblatt (1991) chamada de *cultura em ação, na qual é possível, segundo o Novo Historicismo, restaurar a forma mental de uma época*.

Um leitor com um bom referencial consegue identificar diferentes camadas no livro, o qual pode ser lido apenas como uma história de amizade, mas que se revela mais profundo e, nesse sentido, “afirma-se que as massas procuram na obra de arte distração, enquanto o conhecedor a aborda com recolhimento. Para as massas, a obra de arte seria diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção” (BENJAMIN, 1987, p. 192). O texto em seu desenrolar vai revelando lacunas e pistas deixadas por quem o escreveu, o que dá prazer e não permite que você pare de ler. Sobre isso, Wolfgang Iser (1999) explica que “tem se utilizado o termo ‘efeito estético’ porque, ainda que se trate de um fenômeno desencadeado pelo texto, a imaginação do leitor é acionada, para dar vida ao que o texto apresenta, reagir aos estímulos recebidos”. (ISER, 1999, p. 20).

Compagnon (2012), ao interpretar Iser, afirma que “o sentido é, pois, um efeito experimentado pelo leitor, e não um objeto definido, preexistente à leitura” (COMPAGNON, 2012, p. 147). O fluxo de leitura é muito rápido, o final é aberto e deixa o leitor pensando sobre as suas próprias atitudes, no passado e no presente, pois como escreveu o personagem Ruy, no início em primeira pessoa e no final em terceira: “Parecia difícil inclusive acreditar que um dia tínhamos sido jovens, mas fomos. E sonhamos acordados – ah, muitos de nós sonhamos” (WINCK, 2019, p. 21). “Chegou um tempo em que eles até duvidaram que tivessem sonhado (...). Parece difícil acreditar inclusive que um dia eles tenham sido jovens. Mas foram. E sonharam acordados, muitos deles sonharam” (WINCK, 2019, p. 277). A leitura tem seu papel na construção do sentimento vivido na época, o ritmo que a acompanha também se funde à construção diegética com um começo lento que vai se intensificando até um desfecho que pode se comparar à frenagem de um automóvel que vai diminuindo a velocidade até chegar ao ponto final.

Considerações finais

Na construção diegética, Winck (2019) recorre a vários escritores, artistas, pensadores de diversas áreas e isso, além de ser uma referência à própria arte e, portanto, uma intertextualidade,

contribui para o efeito estético e a verossimilhança. Um leitor mais atento consegue fazer os *links* necessários para uma melhor fruição e desenvolvimento da catarse.

A moldura da obra, já na segunda página cinza, constrói um panorama sobre o que permeia o romance: “... quando imberbe, acreditei também na literatura, como acreditei em tantas outras coisas, como a racionalidade do ser humano, a função libertadora da arte e o avanço irremediável da história” (WINCK, 2019, p. 6). Outros elementos também indicam isso, como a capa, o título e a epígrafe apresentando citações de Rousseau, Charles Dickens, T. E. Lawrence e Jamil Snege, que falam sobre a vida, contradições, sonhos, Curitiba e memória. Uma história que começa cheia de sonhos, de vontade e energia, contudo, aos poucos, vai murchando e demonstra a acomodação de seus personagens e um certo sentimento de impotência, restando apenas a nostalgia dos tempos que se foram. Isso fica mais claro no último painel, no qual o foco narrativo passa para terceira pessoa, apesar de Ruy continuar sendo o narrador, o que reforça a ideia de mudança na personalidade dele e de Adrian. Parece que ele retrata outras pessoas que não são mais os jovens revolucionários, pois estes ficaram no passado.

Os personagens apresentam contradições, o que ajuda a definir suas personalidades, há um esforço do autor em mostrar isso, como por exemplo, Adrian ser contra os *Yankees*, mas ouvir músicas consideradas burguesas, falar uma coisa e agir de outra forma, xingar o Caetano Veloso de transviado em vez de defendê-lo no festival, etc. Isso fica muito mais evidente no último encontro narrado em que comentam sobre suas vidas adultas, Ruy trabalhou para políticos e insinua que ganhou algum dinheiro sujo, sobre o sistema “- Pois é, lutamos tanto contra... Depois fomos trabalhar pra ele” (WINCK, 2019, p. 252). E Adrian “No começo dos anos 80 eu já era o pacato burguês que eu detestava antes” (WINCK, 2019, p. 262). Essas pessoas narradas não são perfeitas, cometem erros, traem, amam, odeiam... A literatura consegue mostrar que o ser humano possui diversas facetas e Otto Winck nos apresenta pessoas comuns, com as quais podemos nos identificar.

O romance é construído de uma forma que fiquem lacunas para que o leitor preencha e, assim, o ato de leitura se torna mais prazeroso, pois o leitor é convidado/desafiado a descobrir o que aconteceu usando a sua imaginação e os possíveis argumentos para o que pensa. Quem lê a história fica se questionando sobre o que aconteceu depois que Saul descobriu que sua esposa o traiu com Ruy? O que acontece com Adrian e Ruy após o último encontro? Elisa manteve seus princípios ou se acomodou como os demais? Afinal, eles tinham princípios ou seguiam a onda da época? São boas discussões para uma conversa entre os leitores, o autor faz um jogo e, talvez, nem ele mesmo saiba a resposta, por isso, são uma maneira de se envolver com a história de forma ativa.

Um aspecto importante na obra é o que mexe com nossa memória musical, as referências às músicas são muito valiosas, ele cita cerca de 60 artistas e mais de 70 canções, em, pelo menos, 25 trechos

do enredo. São lembrados artistas italianos, o rock, a Jovem Guarda, A tropicália, sambas, boleros... Há até uma *playlist* com as músicas e artistas citados que foi criada na plataforma *Spotify* por um dos leitores com o mesmo título do livro, simultaneamente “*Que fim levaram todas as flores*” é o título de uma música do grupo *Secos e Molhados*. A ideia de *Stimmung*, *ressonância* e *encantamento*, e até mesmo a *Katharsis* são desenvolvidas de forma muito intensa, já que somos instigados a recorrer ao nosso repertório musical e dessa forma, acabamos inseridos numa atmosfera cultural da época descrita.

Referências

- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, vol. 1. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOSI, E. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.
- CANDIDO, A. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- GREENBLATT, S. O Novo Historicismo: ressonância e encantamento. Trad. de Francisco de Castro Azevedo. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, p. 244-261, 1991.
- GUMBRECHT, H. U. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: sobre um potencial oculto da literatura. Trad. de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC/Rio, 2014
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- ISER, W. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- JAUSS, H. R. **O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis**. A
- LIMA, Josiel dos Santos. A história como efeito estético-literário no romance “*Que fim levaram todas as flores*”, pág 284-294, Curitiba, 2020

literatura e o leitor: textos de estética da recepção. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LE GOFF, J. **História e memória**. Trad. de Bernardo Leitão *et. al.* Campinas: Unicamp, 1990.

LEFEBVE, J. M. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

MORAIS, E. **Ficção e história no romance Boca do Inferno**. Dissertação de mestrado, Curitiba: UFPR, 2003.

SILVA, E. R. O que é autoficção? In: **Scripta Uniandrade**, v. 17, n. 3, p. 301-313. Curitiba: Uniandrade, 2019.

TEIXEIRA, I. New Historicism. In: **CULT**, n. 17, p. 32-35, São Paulo: Lemos Editorial, 1998.

WEINHARDT, M. Considerações sobre o romance histórico. In: **Letras**, n. 43. p. 49-59, Curitiba: UFPR, 1994.

WINK, O. L. **Que fim levaram todas as flores**. Curitiba: Kotter, 2019.

O CONTO DO CONTO, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: ESCRITURA E REMEMORAÇÃO

Autor(a): Kaline Cavalheiro da Silva (UNIOESTE)

Orientador(a): Prof. Dra. Lourdes Kaminski Alves (UNIOESTE)

Resumo: Em 26 de agosto de 1981, Gabriel García Márquez publicou uma crônica intitulada *O conto do conto*, nessa reflexão, o autor discorre sobre o processo de escrita da obra *Crônica de uma morte anunciada* (1981). Na interface com esta crônica e com a descrição do episódio que aparece em *Viver para contar* (2002), observa-se o relato do fato “real”, marcas da temporalidade da escrita, o desenvolvimento da obra e a análise do processo de criação. Esse percurso criativo, cujas marcas de autoria contemplam questões do contexto histórico por meio da rememoração, nos interessa na análise literária de *Crônica de uma morte anunciada*. Na obra, destaca-se a narração da morte de Santiago Nasar. Na reconstrução rememorativa sobre a morte do amigo de infância, García Márquez produz um texto, cuja estrutura inclui uma escrita, ao mesmo tempo autobiográfica e memorialística, com características de uma escrita ficcional híbrida e heterogênea. Pensando neste processo de escrita *sui generis* do escritor, buscamos respaldo teórico crítico em Giorgio Agamben (2007), Roland Barthes (2004), Michel Foucault (2001), Josefina Ludmer (2010), e outros para a análise de *O conto do conto*.

Palavras-chave: Jornalismo ficcionalizado; Escrita híbrida; García Márquez; Tempo.

O prosador e o jornalista

Em 6 de outubro de 1982, Gabriel García Márquez publica em sua coluna para o periódico *El País*, uma crônica com o título “Se necessita um Escritor”. O autor relata sobre a consciência da importância de seu trabalho como um construtor de histórias. Neste texto o autor discute que em muitos momentos, o que ele mais deseja em sua vida, é um escritor. Acostumado a escrever contos e obras um pouco mais longas, o autor relata que se vê perdido muitas vezes, quando tem que escrever uma simples carta de agradecimento, assim ele enfatiza que o exercício que faz semanalmente para escrever suas crônicas jornalísticas é de extrema importância na sua construção como autor.

García Márquez frequentemente relatava que seu maior desejo era ser lembrado como um jornalista, seus textos jornalísticos constituem-se suporte inicial para diversas produções ficcionais. García Márquez apresenta especial apreço pelo exercício da escrita jornalística. “Se necessita um Escritor” demonstra exatamente essa visão do autor em relação a sua obra, o esmero ao trabalho como escritor, cada história narrada guarda um pouco de da vida do autor nas entrelinhas, seja de uma reportagem, de um conto, ou de seus romances anteriores. Para García Márquez relatar, escrever um livro é um trabalho diário e é neste processo de escrita que o autor captura detalhes do cotidiano.

Quando pensamos na concepção de autoria, nos deparamos com a pergunta, o que significa ser um escritor? Para Foucault, o sujeito que escreve se apaga “em proveito das formas próprias ao discurso. [...]: o que essa regra do desaparecimento do escritor ou do autor permite descobrir? Ela permite descobrir o jogo da função autor”. (FOUCAULT, 2001, p. 294). Assim, o autor se apaga para que o pensador tome

o lugar. Em analogia a esta concepção, o sujeito Gabriel García Márquez é apagado para que o escritor Gabriel García Márquez possa ser imortalizado em sua escrita.

Ainda nesta linha de reflexão, Roland Barthes (2004) descreve o sujeito autor como um organizador de palavras, signos, sentimentos, paixões.

O Autor, o *scriptor* não tem já em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas sim esse imenso dicionário onde vai buscar uma escrita que não pode conhecer nenhuma paragem: a vida nunca faz mais do que imitar o livro, e esse livro não é ele próprio senão um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada. (BARTHES, 2004, p. 62)

Quanto mais ocorre o apagamento da figura do autor mais ganha vida a obra. “[...]o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor”. (BARTHES, 2004, p. 64)

Em outra linha de reflexão sobre a relação obra, autor, mundo, Giorgio Agamben assevera que “o autor não é mais que testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado”. (AGAMBEN, 2007, p. 62) O autor é um observador de sua própria história, neste sentido, percebemos em Gabriel García Márquez, a presença desdobrável do leitor, prosador, jornalista, autor. Gabriel García Márquez se torna um leitor de seu tempo, um observador de sua história no contexto latino americano, e, ao mesmo tempo, se torna o autor García Márquez, que problematiza a história do presente por meio da ficção e a transporta aos leitores dos textos ficcionais e dos textos jornalísticos. O autor se coloca em um limiar entre o leitor do real e o autor do ficcional e afirma: “O jornalismo ajudou a minha ficção porque me manteve em relação íntima com a realidade”. (MÁRQUEZ, 2006, p. 10). Para o autor, “um escritor só escreve um único livro, embora esse livro apareça em muitos tomos, com títulos diversos.” (MÁRQUEZ, 2014, p. 81)

O modo singular como o autor escreve, denota o olhar de observador/escritor latino americano atento ao movimento dialético da história, em especial, isso é verificado nos textos escritos para os periódicos para os quais colaborou.

O caráter ficcional presente no jornalismo produzido pelo autor pode deixar, muitas vezes, o leitor confuso sobre a natureza de sua escrita, a mistura de fatos históricos e relatos de tonalidade memorialística aponta para uma escrita híbrida, nos levando a entendê-la como uma forma de *jornalismo ficcionalizado*. O que vem a ser este modo narrativo? Trata-se de uma produção literária originária da escrita jornalística, de entrevistas e de reportagens, na qual o autor mescla texto ficcional e reportagens de uma determinada temporalidade histórica assentada na experiência do vivido.

A forma do *jornalismo ficcionalizado* pode ser uma chave de leitura para obras do autor, a exemplo de *Crônica de uma morte anunciada* (1981), *Viver para contar* (2002), *Cheiro de goiaba* (2014), entre outras. Estas obras ilustram recortes temporais da vida do autor que marcaram ou foram determinantes para este estilo de elaboração escrita. A compreensão sobre a relação do autor com a

temporalidade histórica é fundamental para se entender a ideia do *jornalismo ficcionalizado* praticado pelo mesmo. Os momentos históricos problematizados no texto ficcional, a leitura crítica do contexto social e suas percepções pessoais são essenciais na construção deste estilo de escrita. É no bojo destas reflexões que situamos a análise da crônica *O Conto do conto* de 1981, na qual o autor narra o percurso da escrita da obra *Crônica de uma morte anunciada* (1981).

Do real ao conto

García Márquez é dos autores de literatura latino-americana que Raymond L. Williams (2003), situa como construtor de um “self-contained systems or microcosms of signification” (WILLIAMS, 2003 p. 137), um universo de escrita híbrida, com poder de ressignificar o passado na relação com o presente e o futuro.

Pensando na ideia de tempo de escrita de García Márquez e na inter-relação entre suas obras, voltamos para o universo ficcional do autor e nos focamos em um tema, o tempo da escritura. García Márquez demorou mais de três décadas para concluir *Crônica de uma morte anunciada*, a busca pela construção narrativa perfeita pode ser observada no modo como o autor fala sobre a obra “pouco antes de morrer, Álvaro Cepeda Samudio me deu a solução final da crônica de uma morte anunciada”. (MÁRQUEZ, 2006, p. 241). O ponto inicial dessa jornada se deu com a morte de seu amigo de infância, Cayetano. Em *Viver para contar* (2002), o autor relata que seu desejo natural de escrever sobre o crime foi visto pelos colegas jornalistas como um desejo de vingança, Cayetano era seu amigo de longa data, que todos gostavam e muito próximo de sua família. Para o autor, era incompreensível que ele tivesse sido morto, acima de tudo pelo motivo banal de sua morte. Um boato de ser namorado e ter tido algo com a irmã dos assassinos.

Mas apesar de desejar escrever a história, imediatamente ao ocorrido, o autor espera para amadurecer sua construção. Como ele próprio observa “a história do crime merecia ser escrita”. (MÁRQUEZ, 2006, p. 242). O autor descreve que passa anos sem conseguir encontrar o que realmente queria contar ao escrever essa história, por isso antes de finalizar ele a contava em todos os momentos que podia “- Conte-a bastante – me disse – É a única maneira de descobrir o que uma história tem por dentro [...]. Conteí a história pelo direito e pelo avesso, de todos os lados”. (MÁRQUEZ, 2006, p. 242). É no gesto de contar que o autor encontra o que descreve como sua narrativa perfeita.

– Mas você considera ainda melhor a Crônica de Uma Morte Anunciada?

– Sim.

– Em que sentido você diz isso?

– No sentido de que consegui com ela fazer exatamente o que eu queria. Nunca tinha acontecido isso comigo antes. (MÁRQUEZ, 2014, p. 91)

Assim percebemos que para a construção desta obra, um fator predominante foi o tempo. A crítica argentina Josefina Ludmer reflete que “o tempo é um articulador que está por toda parte, percorre divisões, atravessa fronteiras e se aloja dentro dos corpos, na forma de relógios biológicos.” (LUDMER, 2013, p.13). Na obra *Aqui América Latina* (2013) Josefina Ludmer apresenta uma definição de tempo de escrita, um conceito de tempo em diálogo com o sujeito escritor. Esta definição que trata o tempo como um quase “ser” nos apresenta o tempo como um ente/fenômeno que consegue ao mesmo tempo ser abstrato e “real”, da mesma forma que o autor manipula a sua vida para se tornar um escritor, ele manipula o tempo para dar significância a sua escrita.

Para García Márquez, “quando a história roda, para frente ou para trás, é conveniente encaixar as peças em seus lugares.” (MÁRQUEZ, 2006, p. 9). É esta a ideia de um ser “real” e abstrato ao mesmo tempo, sempre em refazimento, que melhor define a escrita jornalística ficcional do autor. O estilo de construção narrativa que mistura fatos reais, notícias, reportagens e ficção é comum em sua obra.

No processo de manipulação temporal de sua escrita, o autor García Márquez se torna o *scriptor* tal como define Barthes. A dor da morte do amigo se torna tema, pedaços de história do vivido e história do tempo presente são explorados na construção da obra *Viver para contar* (2002).

Em *Crônica de uma morte anunciada* (2015), García Márquez acusa, a partir de uma perda pessoal, uma tradição retrógrada colombiana:

‘Mataron a Cayetano’. Para nosotros sólo podía ser uno: Cayetano Gentile, nuestro amigo de Sucre, médico inminente, animador de bailes y enamorado de oficio. La versión inmediata fue que lo habían matado a cuchillo dos hermanos de la maestra de la escuela de Chaparral que le vimos llevar en su caballo. [...] Mi reacción inmediata fue sentarme a escribir el reportaje del crimen pero encontré toda clase de trabas. Lo que me interesaba ya no era el crimen mismo sino el tema literario de la responsabilidad colectiva. (MÁRQUEZ, 2015, p. 417, 418)

Para o autor, era incompreensível que o amigo tivesse sido morto, acima de tudo pelo motivo banal. Um boato. Os crimes de honra eram comuns naquele período na Colômbia e isso estava sendo mostrado. O que mais intriga o narrador, além da falta de motivo pelo qual o amigo perdera a vida, é o fato de que, apesar de diversas testemunhas, e de algumas pessoas que sabiam do que iria acontecer, ninguém ter feito nada para evitar o ocorrido, o que demonstra o temor à perseguição.

La comidilla de dominio público en el pueblo era una supuesta relación de nuestro amigo Cayetano Gentile, com la maestra de escuela del cercano caseiro de Chaparral, una bella muchacha de condición social distinta de la suya, pero muy seria y de una familia respetable. No era raro: Cayetano fue siempre un picaflor, no sólo en Sucre sino también en Cartagena, donde había estudiado su bachillerato e iniciado la carrera de medicina. Pero no se le conoció novia de planta en Sucre, ni parejas preferidas en los bailes. (MÁRQUEZ, 2015, p. 379, 380)

Por causa do aparente motivo banal da morte, uma intriga de um possível namoro com uma professora de posição social diferente é que o tema da morte de Cayetano ganhou força no imaginário do autor. “Me pareció que el tema era eterno.” (MÁRQUEZ, 2015, p. 418). Aos poucos vai sendo desvendada toda uma trama de violência e poder marginal à história: “los colombianos nos matábamos los unos a los otros por cualquier motivo, e a veces los inventábamos para matarnos.” (MÁRQUEZ, 20, p. 418)

Como resultado, apresenta-se a narrativa com formato de uma novela jornalística, García Márquez opta por mudar o nome dos personagens, mas coloca-se a si próprio como narrador da história. O livro é exatamente o que o autor queria escrever, a história por tanto tempo planejada se mostra uma das mais bem estruturadas em sua constituição interna. O foco principal é narrar como essa morte que tem tudo para ser evitada, mas que ainda assim ocorre. “El día em que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana para espera el buque en que llegaba el obispo.” (MÁRQUEZ, 2015, p. 9).

García Márquez parte de um evento da história pessoal para problematizar um tema importante para a sociedade Colombiana. Este lugar, aqui, América Latina, onde tudo pode acontecer, um lugar onde o real e o fantástico se unem e onde uma morte pode ser anunciada. O autor trabalha com o jornalismo que se instaura entre o limiar do real e ficcional para construir uma história necessária para a Colômbia.

As construções narrativas de García Márquez passam pelo processo de resignificação, uma construção do “real” possível a ser expressado na Colômbia. O autor coloca seus textos como forma de demonstrar, de modo sutil, temas sócias e políticos, transformando sua literatura em um meio de crítica social. E na busca em construir a narrativa perfeita, o autor se revela: “Esquadrinhar a memória dos outros, ia encontrando os mistérios de minha própria vida.” (MÁRQUEZ, 2006, p. 243)

É nessa consciência de escritor de seu tempo que em *O conto do conto*, ao demonstrar ao leitor a sua trajetória de escrita, o autor coloca em dúvida o real:

À medida que escrevia me dava conta de que a realidade imediata nada tinha a ver com a que eu tentava transpor para o papel, nem talvez tampouco com a recordava, e estava tão confuso que cheguei a me perguntar se a própria vida era também uma invenção da memória. (MÁRQUEZ, 2006, p. 246)

No gesto de relembrar o acontecido, o autor busca “na imaginação, a perna indispensável que faltava ao tripé.” (MÁRQUEZ, 2006, p. 242). O final perfeito para a história que é dado na volta de Bayardo San Román com Ángela Vicario.

O retorno de Bayardo San Román com Ángela Vicario era sem dúvida o final que faltava. Tudo ficou claro então: por me afeiçoar à vítima, sempre pensei que essa era a história de um crime atroz, quando na realidade devia ser a história secreta de um amor terrível. (MÁRQUEZ, 2006, p. 243)

Assim, ao passar mais de três décadas com a intenção de colocar no papel a história do amigo, o narrador vai em busca do passado, voltando à cidade natal, para rever personagens chaves desta construção.

- É aqui – disse:

Na janela da sala, costurando à máquina na hora de mais calor, havia uma mulher semienlutada com óculos de arame, cabelos grisalhos, e acima de sua cabeça havia uma gaiola com um canário que não parava de cantar. Ao vê-la assim, dentro da moldura idílica da janela, eu não queria admitir que fosse ela, porque resistia a acreditar que a vida acabasse por se parecer tanto com a má literatura. Mas era ela Ángela Vicario 23 anos depois do drama. (MÁRQUEZ, 2006, p. 244)

A tessitura narrativa vai fundindo aspectos de memórias pessoais e memórias coletivas em tempos suspensos pela dor e silenciados pela opressão, em que muitas vezes, a ficção é mais real que a própria vida.

Esta busca do passado de suas memórias o narrador encontra uma realidade não esperada. García Márquez relata que espera ainda mais duas décadas depois deste encontro com Ángela Vicario, para concluir sua obra.

Considerações finais

Na obra o *conto do conto*, o tempo é o vetor necessário, não apenas pelo amadurecimento da ideia inicial da escrita, mas também pela busca de como narrar a história de um crime, que poderia ser evitado, neste sentido, a escrita é quase um gesto de redenção.

O autor se coloca na obra de modo que não se consegue fazer uma separação entre o escritor e sua escrita, entre o narrador e o narratário. A dor, a indignação, a vontade de falar, são imagens poéticas que se misturam na construção da obra, a qual o escritor García Márquez empresta voz e pensamento, a exemplo da passagem em que o padre que fez a autópsia do amigo, o mesmo que teria falado na infância do autor, segundo seus relatos, que a leitura de Gil Vicente o levaria ao inferno, fato esse que o autor brinca, ao usar como epígrafe da obra: *La caza de amor es de altanería* (Gil Vicente).

Em o *conto do conto* o leitor tem um esboço de como se realiza o encontro entre o real vivido e o ficcional possível.

Referências

AGAMBEN, G. Tempo e História: crítica do instante e do contínuo. In: **Infância e História: Destruição**

da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Humanitas, 2012.

_____. O autor como gesto. In: **Profanações**. Trad. Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.

BARTHES, R. **Crítica e verdade**: Roland Barthes. Trad. Leyla Perrone-Moisés, São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FOUCAULT, M. **Ditos e Escritos III**: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Trad.: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

MÁRQUEZ, G. G. **Crónica de Una Muerte Anunciada**. Sexta edición. España: Penguin Random House. Grupo Editorial, S.A.U., 2015.

_____. **Crônica de Uma Morte Anunciada**. Trad. Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. **Cheiro de Goiaba**: conversas com Plinio Apuleyo Mendoza. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Record, 2014.

_____. **Crônicas: 1961-1984**. Trad. Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **Viver Para Contar**. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. **Vivir Para Contarla**. Sexta edición. España: Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.U., 2015.

LUDMER, J. **Aqui América Latina**: uma especulação. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

WILLIAMS, R. L. **The twentieth-century**: Spanish American Novel. Texas: University of Texas Press, 2003.

UM QUADRO TECIDO POR BALZAC EM A PAZ CONJUGAL: DIALÉTICA ESSÊNCIA VERSUS APARÊNCIA

Autora: Karen Lorrany Neves Adorno (UFSC/PROF) (UFSM/CAPES)

Resumo: Na presente pesquisa, buscamos refletir sobre a dialética essência/aparência na novela balzaquiana *A paz conjugal*. A obra pintou vivamente um imenso quadro dos costumes e da vida privada da sociedade francesa do século XIX. Nela foram tecidas as cenas da vida social e conjugal de forma a minuciar sobre como a realidade é camuflada através da aparência, da riqueza e da educação. Em termos históricos-temporais, a narrativa traça um panorama da França napoleônica, onde o autor constrói uma ferrenha crítica aos costumes decadentes e imorais daquela época. Está presente na novela, os contornos caprichosamente realistas que proporcionam a ironia necessária para lidar com a decadência do homem, com a sua imoralidade e com o seu profundo desdém pelos sentimentos do outro. Objetivou-se entender a narrativa de Honoré Balzac nos apoiando na reflexão sobre a dialética essência *versus* aparência. O trabalho foi dividido em duas etapas. Na primeira, levantamos uma discussão sobre a dialética entre a essência e a aparência; fizemos uso de teóricos como Marx (1996) e Arendt (2007). No segundo, analisamos as nuances picturais que o relato d'*A paz conjugal* suscita; para isso, nos amparamos em Horácio (2005), Louvel (2006) e Christin (2006).

Palavras-chave: Honoré Balzac; *A paz conjugal*; Dialética; Essência *versus* Aparência.

Considerações iniciais

A novela *A paz conjugal*, presente n'*A comédia humana*, apresenta-se ao leitor como um quadro minuciosamente pintado por H. Balzac, a fim de desvelar a corrupção da sociedade francesa na primeira metade do século XIX. Em termos históricos-temporais, a narrativa traça um panorama da França napoleônica, onde o autor constrói uma ferrenha crítica aos costumes decadentes e imorais daquela época. Está presente nessa diminuta novela, contornos caprichosamente realistas que proporcionam a ironia necessária para lidar com a decadência do homem, com a sua imoralidade e com o seu profundo desdém pelos sentimentos do outro.

De forma minudente, a narração se desenvolve a partir dos elementos picturais; esta, por sua vez, é arquitetada segundo um método dialético, em que há um conflito originado pela contradição entre os princípios essência e aparência. Segundo Nicola Abbagnano, o termo “dialética” foi empregado na história da filosofia mediante quatro significados fundamentais, que dizem respeito as doutrinas platônica, aristotélica, estóica e hegeliana. São eles: “1º.D. como método da divisão; 2º.D. como lógica do provável; 3º.D. como lógica; 4º.D. como síntese dos opostos” (ABBAGNANO, 2018, p. 315).

Optamos, contudo, fazer uso do conceito à luz do marxismo histórico que, apesar de ser influenciado pela concepção hegeliana de dialética, não é completamente orientada por ela, divergindo nos métodos pelos quais a dialética fundamenta um sistema explicativo da história e da sociedade à qual pertence. Como mostra-nos esse trecho em que Marx ponderou sobre o método dialético hegeliano:

A mistificação que a dialética sofre nas mãos de Hegel não impede, de modo algum, que ele tenha sido o primeiro a expor as suas formas gerais de movimento, de maneira ampla e consciente. É necessário invertê-la, para descobrir o cerne racional dentro do invólucro místico (MARX, 1996, p. 140).

Enquanto o método marxista se orienta pelos fatos que envolvem o mundo material e a realidade do indivíduo histórico, a dialética hegeliana se ampara na concepção platônica do mundo das ideias. Dessa forma, a nossa discussão será direcionada para o termo dialético enquanto “um processo resultante do conflito ou da oposição entre dois princípios [...]” (ABBAGNANO, 2018, p. 315).

Dito isso, nosso intuito, com esta pesquisa, é entender a narrativa balzaquiana *A paz conjugal* a partir de uma reflexão sobre a dialética essência *versus* aparência. Acreditamos que essa novela figurou um vívido e detalhado quadro dos costumes e da vida privada da sociedade francesa no século XIX. Observa-se que as cenas da vida social e conjugal foram urdidadas de maneira a minuciar sobre como a realidade nos bastidores dessa sociedade era camuflada através da aparência, da riqueza e da educação interesseira. Por conta das inúmeras possibilidades que podem emergir desse tema, dividimos o texto em dois tópicos. O primeiro diz respeito sobre a discussão da dialética entre a essência e a aparência. O segundo tópico, fica a cargo das nuances picturais que o relato d’*A paz conjugal* suscita.

A dialética entre a essência e a aparência: uma arte da representação

No início da novela *A paz conjugal*, o leitor, de imediato, é ambientado ao tempo e ao espaço ao qual a narrativa irá transcorrer. O narrador enuncia uma informação suficientemente delimitada para que possamos captar a natureza do relato: “A aventura narrada nesta cena passou-se em fins de novembro de 1809, momento em que o fugaz império de Napoleão atingia o apogeu de seu esplendor” (BALZAC, 2012, p. 529). A ambientação do leitor à sociedade francesa novecentista é imprescindível para a construção da relação entre os eventos que ocasiona a combinação causa-relação ou causa-consequência. Essas relações eventuais têm como ponto chave o comportamento das personagens, uma vez que suas compleições são moldadas pelo meio ao qual pertencem. Percebemos a importância com que Balzac tratou a influência do ambiente na modulação do caráter do indivíduo por este excerto:

Nessa época, a maioria das mulheres ostentava essa liberdade de costumes e o relaxamento moral que assinalaram o reinado de Luís XV. Ou fosse para imitar o tom da monarquia esboroadada, ou porque certos membros da família imperial tivessem dado o exemplo [...] o que é certo é que homens e mulheres, todos se atiravam aos prazeres com uma intrepidez que fazia pressagiar o fim do mundo. Mas existia, então, um outro motivo para essa licenciosidade. A predileção das mulheres pelos militares tinha-se tornado uma espécie de frenesi, e estava tão de acordo com os desejos do imperador que este de modo nenhum lhes opunha freio algum (BALZAC, 2012, p. 530).

Após a ambientação ao tempo e ao espaço da narrativa, o leitor é conduzido ao “opulento salão” do conde Gondreville. É nesse espaço interno, local em que decorre um baile, que as personagens agem

e reagem aos estímulos externos e internos que perturbam a paz superficial em que se encontram. Também é por altura dessa reunião que conhecemos mais a fundo as personagens que povoam a trama. O serão é descrito pelo narrador como “uma competição de luxo, de coqueteria, de adornos e de beleza” (BALZAC, 2012, p. 532). Segundo o narrador, esses “grandes bailes eram sempre oportunidades aproveitadas pelas famílias ricas para exhibir suas herdeiras aos olhos dos pretorianos de Napoleão, na falaciosa esperança de trocar seus magníficos dotes por um favor incerto” (BALZAC, 2012, p. 532). Esse espaço de ostentação não era apenas um lugar de garantir “favores incertos” pela exibição da beleza das filhas, mas também era onde a inveja, a soberba e a luxúria desfilavam com os seus melhores trajes.

Podemos notar que a reunião desses caracteres sociais em um mesmo lugar não é mera coincidência. Entendemos que o baile representa metonimicamente a união da parte pelo todo. Isto é, naquele espaço em que a reunião acontecia, certamente estavam presentes apenas uma pequena parcela desses tipos sociais, mas que, na verdade, essa reduzida porção refletia a generalidade dos vícios de todos outros viventes na França por àquela altura. As inúmeras figuras que desfilam glamorosamente nesta reunião são meras formas esvaziadas de conteúdo humano e a qualidade que mais lhe sobressaltavam era a luminescência do diamante e do ouro:

Um dos traços dessa época única nos nossos anais, e que a caracterizam, foi uma paixão desenfreada por tudo que brilhava; jamais houve tanto fogo de artifício, jamais o brilhante alcançou tão grande valor. Os homens, com avidez igual à das mulheres, enfeitavam-se como estas, com aquelas pedrinhas transparentes. Talvez a necessidade de dar à presa a forma mais fácil de ser transportada tornasse as joias tão estimadas no exército. Um homem, naquele tempo, não era tão ridículo como o seria hoje quando o peito de sua camisa ou os seus dedos exibiam enormes diamantes (BALZAC, 2012, p. 531).

Uma vez que a realidade é apreendida a partir de certos valores morais e de classe, vislumbramos, no quadro que Balzac retratou, uma sociedade completamente separada de sua essência, em que o brilho, propriedade que lhe era tão atraente, passa a ser apenas um disfarce para desviar o indivíduo do real, lugar onde a sua essência verdadeira estaria depositada. Sobre essa questão, Marx afirmava:

Assim, a impressão luminosa de uma coisa sobre o nervo ótico não se apresenta como uma excitação subjetiva do próprio nervo, mas como forma objetiva de uma coisa fora do olho. Mas, no ato de ver, a luz se projeta realmente a partir de uma coisa, o objeto externo, para outra, o olho. É uma relação física entre coisas físicas. Porém, a forma mercadoria e a relação de valor dos produtos de trabalho, na qual ele se representa, não têm que ver absolutamente nada com sua natureza física e com as relações materiais que daí se originam. Não é mais nada que determinada relação social entre os próprios homens que para eles aqui assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas (MARX, 1996, p. 198).

A luminosidade, como pontuou Marx, se projeta externamente e não se apresenta como uma “excitação subjetiva do próprio nervo” óptico. Assim, o brilho é apreendido através de fatores externos e não por instinto nervoso, melhor dizendo, ele é uma forma “objetiva de uma coisa fora do olho”. A impressão luminosa se materializa de um olho para outro objetivamente; ela é uma realidade exterior

dessemelhante ao sujeito que se torna passível através da desumanização. A condição desse sujeito social é transformada de tal forma que as suas relações nada mais são do que uma relação física estabelecida por uma coisa física. Por meio dessa asserção marxista explica-se que as relações estabelecidas na novela *A paz conjugal*, dá-se entre pessoas e objetos; e mesmo quando ela ocorre entre pessoas e pessoas, materializa-se sempre com tentativa de conquistar determinados objetos. Consequentemente, as relações estabelecidas pelos membros pertencentes a sociedade napoleônica, se concretiza sob a máxima marxista: “uma relação física entre coisas físicas”.

Toda a festa se baseia nessa relação de interesse mercantil. Em *A paz conjugal* as relações interpessoais são povoadas de interesses “outros”. As personagens buscam algo útil ou vantajoso em suas relações, algo materialmente favorável e essa questão reflete, na literatura balzaquiana, o comportamento humano de forma geral. Essas relações sociais alicerçadas em vantagens monetárias ficam bem evidentes no conselho que a Duquesa de Lansac dirige a Condessa de Vaudremont: “Se quer casar-se, procure um homem de mais idade, que seja conceituado e já esteja encarreirado. Uma viúva não deve encarar o casamento como uma questão de amoricos. Já viu um camundongo cair duas vezes na mesma ratoeira?” (BALZAC, 2012, p. 558). Assim,

A ação seria um luxo desnecessário, uma caprichosa interferência nas leis gerais do comportamento, se os homens fossem repetições interminavelmente reproduzíveis do mesmo modelo, cuja natureza ou essência fosse a mesma para todos e tão previsível quanto a natureza ou essência de qualquer outra coisa (ARENDDT, 2007, p. 16).

Notamos também que essa característica social de interesse e de “paixão desenfreada por tudo que brilhava”, não era específica da época napoleônica; contudo, naquele tempo, esteve fortemente acentuada por conta da efemeridade da vida:

Essa, porém, é uma característica da vida social em sua plenitude histórica, tendo apenas sido intensificada nesse período. Mas, por trás de tal brilho, reinam a tensão e a inimizade. Afinal, se a virtude é apenas uma encenação [...] também o prazer é mais encenado que sentido, e as mais luxuosas e desmedidas festas possuem, na descrição do autor, um sentido de cálculo e competição [...] (SOUZA, 2012, p. 78-79).

O quadro pintado por Balzac sobre a vida social francesa da primeira metade do século XIX, tem sua representação máxima através da preservação de uma aparência pomposa que nada mais é que uma máscara social cujo objetivo era dissimular, através da aparência, a cisão de uma essência moral verdadeira. Notemos como o narrador nos descreve o baile e, com efeito, o comportamento dessa sociedade:

As mulheres que se julgavam bastante poderosas, exclusivamente por sua beleza, vinham experimentar o seu poder [nos bailes]. Ali, como em toda parte, o prazer nada mais era do que uma máscara. Os semblantes serenos e risonhos, as fronte calmas encobriam odiosos cálculos; as manifestações de amizade mentiam,

e mais de uma personalidade desconfiava menos dos inimigos que dos amigos (BALZAC, 2012, p. 532 – acréscimo meu).

A referência às máscaras como um instrumento que revela ou esconde a verdadeira personalidade, aqui, possui um sentido conotativo. Ela vem desaguar na dissimulação vestida por essas personagens que tinham como objetivo agradar, enganar, ludibriar o outro em benefício próprio. *A paz conjugal* pode ser entendida como um processo resultante do conflito entre dois princípios: a aparência e a essência. Essa oposição entre aparência e essência ecoa a diferença entre aquilo que o sujeito representa e a sua realidade. A máscara nada mais é que o disfarce da sua degradação real.

Segundo Nicola Abbagnano, sobre o termo essência “entende-se em geral qualquer resposta à pergunta: *o quê?*” (2018, p. 417 – grifo do autor). Longas são as páginas que Abbagnano dedica em minuciar o conceito; contudo, dessas inúmeras páginas, podemos extrair que, no momento em que a pergunta *o quê?* é direcionada ao indivíduo, têm-se uma tentativa de identificar a sua real natureza. Há uma busca em conhecer a matéria real que molda esse sujeito, ou seja, aquilo que não se pode apreender pela aparência, uma vez que não se pode conhecer alguém apenas pela sua figura exterior – exemplo fundamental para essa problemática essência *versus* aparência e exterior *versus* interior está presente no romance *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde – mas é por esse olhar mais a fundo, ao qual se rompe a aparência imediata, que se apreende os caracteres cujas bases esse sujeito definiu como sendo a sua essência. O conhecimento completo da essência das personagens pertencentes *A paz conjugal*, apenas o narrador possui. Ele é a única instância capaz de penetrar a máscara da aparência e chegar no mais íntimo das personagens. Captamos a investida do narrador a fim de descobrir a verdadeira essência desses caracteres no seguinte excerto:

Embora vivaz e moço, seu rosto já possuía o brilho imóvel do estanho, uma das qualidades indispensáveis aos diplomatas e que lhes permitem esconder suas emoções, disfarçar seus sentimentos; se é que essa impassibilidade não resulta da ausência de qualquer emoção e da morte dos sentimentos [...] Não obstante, Marcial pertencia a essa categoria de homens capaz de calcular seu futuro em meio aos seus mais ardentes prazeres; já havia julgado a sociedade e escondia a sua ambição sob a fatuidade do homem dado as saias, disfarçando o seu talento sobre a libré da mediocridade, depois de ter notado a rapidez com que subiam as pessoas que pouca desconfiança inspirava ao senhor (BALZAC, 2012, p. 539-540).

Aqui, a instância organizadora do discurso despe o barão Marcial de la Roche-Hugon, jovem “provençal de talento” e preferido de Napoleão, de toda a sua pompa. Apercebemos que o narrador nos fala sobre o jovem Marcial por etapas. Primeiramente a externa, a que ele aparenta ser, para, enfim, nos descrever a realidade da sua essência. A instância narrativa despela as camadas de Marcial até conseguir chegar ao seu mais abissal interior. Inicialmente, diz sobre a tez do jovem barão: “seu rosto já possuía o brilho imóvel do estanho, uma das qualidades indispensáveis aos diplomatas”; depois descreve a capacidade que suas feições têm de esconder as suas emoções por conta da prometida profissão:

“qualidades indispensáveis aos diplomatas e que lhes permitem esconder suas emoções”. Por fim, o narrador transpõe a aparência jovem, vivaz e pomposa do barão e chega mais próximo da sua verdadeira essência. Nesse ponto, ele introduz a dúvida se a frieza que Marcial exterioriza é por conta do seu destino como embaixador ou: “se é que essa impassibilidade não resulta da ausência de qualquer emoção e da morte dos sentimentos”. Já no âmago de Marcial, o narrador revela aquilo que ele realmente é: “categoria de homens capaz de calcular seu futuro em meio aos seus mais ardentes prazeres” e que “escondia a sua ambição sob a fatuidade do homem dado às saias”.

Já o conceito de aparência “vela ou obscurece a realidade das coisas, de tal modo que esta [a essência] só pode ser conhecida quando se transpõe a Aparência e se prescinde dela” (ABBAGNANO, 2018, p. 78 – acréscimo meu). Diferentemente do conceito de essência, a aparência se reveste de um caráter enganoso, dissimulado que se distingue do real/essencial. Por isso essa concepção vem se afigurar no campo da imagem, uma vez que é concebida enquanto configuração exterior, isto é, aquilo que se mostra imediatamente. Logo, o termo aparência nos direciona àquilo que está oculto da realidade; logo, essa realidade só pode ser acessada quando rompida a camada exterior. Fica evidente, assim, a oposição entre essência e aparência em *A paz conjugal*. Elegemos o excerto abaixo para destacar, uma vez mais, esse conflito entre os dois princípios:

O barão Marcial de la Roche-Hugon era um jovem provençal, protegido de Napoleão, que parecia destinado a alguma faustosa embaixada. Seduzira o imperador com uma complacência italiana, com o gênio da intriga, com essa eloquência de salão e essa ciência das maneiras que tão facilmente substituem as qualidades eminentes de um homem de valor (BALZAC, 2012, p. 539).

Destaca-se, nesse trecho, em contraste com o anterior, as qualificações exteriores do jovem Marcial de la Roche-Hugon. Como a instância narrativa se encarrega de informar ao leitor, o barão tinha a proteção do imperador Napoleão e estava destinado a alguma rica embaixada; não por sua competência e conhecimentos sobre esses assuntos, mas, unicamente, porque “seduzira o imperador” com os seus métodos. Exibia, aos olhos de Napoleão, uma disposição habitual para corresponder aos seus desejos e aos gostos da corte. Sua intenção de ser-lhe agradável por interesse, garantiu um protetor e um lugar de luxo na sociedade. O narrador, porém, nos alerta que essa aparência de Marcial “facilmente substituem as qualidades eminentes de um homem de valor”, dado que ele dissimula a sua verdadeira essência para adquirir um lugar de prestígio.

Esse quadro conflitante entre essência e aparência pintado por Balzac alimenta, por um lado, a relação filosófica dialética entre os dois termos; por outro, evoca os múltiplos aspectos que um texto literário possui para se ressignificar. Falamos que a aparência se afigura ao campo da imagem, uma vez que ela é concebida enquanto configuração exterior, isto é, aquilo que se mostra imediatamente. Contudo,

também a essência pode ser transportada para o mundo visual, já que ela mantém um vínculo contrastante com a aparência. Portanto, acreditamos que a relação dialética entre essência *versus* aparência se configura mediante a criação de imagens para retratar a decadência moral e social da sociedade francesa na novela *A paz conjugal*.

Nuances picturais em *A paz conjugal*

É costumaz encontrar no extenso conjunto denominado *A comédia humana*, de Honoré Balzac, referências às obras de artes. Não cabe aqui discriminar quais são as referências artísticas citadas por Balzac em *A comédia humana*. Seria, portanto, um trabalho de fôlego, visto que elas foram escritas de 1816 a 1848, totalizando, nessa edição da Biblioteca Azul, quatorze volumes densos, fora os outros três volumes dedicados aos Estudos filosóficos e aos Estudos analíticos. Porém, não são apenas as referências às obras de arte n' *A comédia humana* que compõem o repertório pictural da narrativa balzaquiana, mas também as formas de expressão linguística do autor.

Os artifícios da composição textual de H. Balzac em *A paz conjugal*, as quais se manifestam também em outras produções do romancista, constituem uma rede de significados em que, recorrentemente, se utiliza da tipologia textual descritiva. A descrição – do latim *descriptio* – “vincula-se, a partir de seu étimo, à ideia de imagem, figura, representação, cópia, mimese, e daí ao emprego de soluções verbais com o intuito de reproduzir a matéria pictórica” (MOISÉS, 2004, p. 119). A conhecida expressão de Horácio em sua *Arte poética*, *Ut pictura poesis* o qual nos leva a máxima: “Poesia é como pintura” (HORÁCIO, 2005, p. 65) pode ser facilmente aplicada à composição literária balzaquiana, sendo que as conexões picturais dos romancistas são, majoritariamente, pinceladas executadas por meio do ato descritivo: Balzac pinta com palavras.

Dessa maneira, a descrição é “[...] figura, representação, imagem, cópia” (MOISÉS, 2004, p. 117) de alguém ou alguma coisa. Em outras palavras, descrever é traçar um retrato verbal; é também um *modus operandi* entre a união da palavra e da imagem. Sobre o ato descritivo, Massaud Moisés em seu *Dicionário de termos literários* disse:

A descrição consiste na enumeração das características próprias dos seres, animados ou inanimados, e coisas, cenários, ambientes, e costumes sociais; de ruídos, odores, sabores e impressões tácteis, em suma, “uma representação sensorial da realidade” (2004, p. 118 – aspas do verbete).

Ora, mas não é, justamente, “uma representação sensorial da realidade” que encontramos em *A paz conjugal*? Os estímulos sinestésicos evocam os cheiros, as cores, os brilhos e os ruídos que fluíam “dos salões de Paris”. Na novela temos um entrecruzamento de sensações que está intimamente ligado à aparência. E as associações de palavras ou expressões proporcionam uma combinação de vivências

diferentes que perfazem uma só direção: o contraste entre aquilo que se aparenta ser e aquilo que se realmente é. Notemos a contraposição entre a aparência e a essência pela voz da personagem Montcornet. Enquanto ele e Marcial tentavam desvendar o caráter da linda dama desconhecida através da sua aparência, eles versavam sobre como a aparência daquelas outras mulheres que ali estavam, ludibriava os espectadores sobre as suas essências:

Aí está, meu caro [Marcial], como essas carinhas tão ternas, tão cândidas na aparência, devem ter formado a sua coligação contra a desconhecida, e isso sem que essas senhoras tenham dito, umas às outras, mais do que: “Conhece, querida, aquela mulherzinha de azul?” (BALZAC, 2012, p. 535 – acréscimo meu).

As damas que desfilavam nos salões e ofereciam aos olhos as suas belezas, com “carinhas tão ternas”, “tão cândidas de aparência”, eram responsáveis por relegar a desconhecida dama à um canto isolado. A disputa por atenção fica evidente no diálogo entre os dois amigos. Em outra altura da conversação entre Marcial e Montcornet, enquanto ambos observavam o comportamento da estranha e das reações das mulheres à sua volta, Marcial escancara a contraposição entre a essência e a aparência daquelas pessoas e a superficialidade de seus costumes. Uma bárbara ironia, diga-se de passagem, visto que o barão Marcial de la Roche-Hugon é tão ou mais superficial do que àqueles que estão a sua volta: “[Marcial para Montcornet] Ninguém é mais é mais graciosa, nem mais fina do que a nossa pequena desconhecida. Pois olha: nenhuma das megeras que a cercam, e que se dizem sensíveis, lhe dirigirá a palavra (BALZAC, 2012, p. 536 – acréscimo meu)”

Os bons modos das mulheres do salão foram postos em dúvidas, dado que as suas intenções para com a desconhecida eram de inveja e de rivalidade. Mais uma vez o quadro pintado mostra-nos o contraste entre essência e aparência, um jogo entre o claro e o escuro, entre o externo e o interno, entre o brilho suntuoso do salão, das roupas e das joias com a decadência obscura do verdadeiro caráter desses tipos. À vista disso, tomamos a afirmação de Anne-Marie Christin, retirada de seu ensaio intitulado *A imagem enformada pela escrita*, que reitera que “A imagem revela o invisível” (CHRISTIN, 2006, p. 63). Desse modo, a imagem que Balzac construiu mediante o ato descritivo, revela-nos não só a camada exterior das personagens, mas também o invisível de sua interioridade. Em outro momento, temos uma vez mais o quadro díspar entre o visual e o não visual que se molda pelo diálogo entre Montcornet e Marcial de la Roche-Hugon:

Parece-lhe, Montcornet? Julga ela ser casada?
E por que não viúva?
Porque, nesse caso, seria mais ativa – disse a rir referendário.
Será talvez uma viúva, cujo marido joga *bouillotte* – replicou o belo couraceiro.
Efetivamente, depois da paz, fazem-se tantas viúvas dessa espécie – respondeu Marcial. – Mas, meu caro Montcornet, somos dois idiotas. Aquela cabeça é demasiado ingênua, e há demasiada mocidade e frescor

naquela frente e naquelas tēmporas para que seja uma mulher casada. Que tons vigorosos tem a carnação dela! Não tem nada de emurchecido nas faces (BALZAC, 2012, p. 535).

Na novela, a aparência se afigura ao campo da imagem na mesma medida em que a essência. Ambas evidenciam um movimento de contraste pictural que vai da exterioridade para a interioridade das personagens. Assim, a relação dialética entre essência e aparência se materializa mediante o uso de palavras que suscitam imagens; elas, por sua vez, retratam a decadência moral e social da sociedade francesa. Essas imagens criadas através do discurso literário se tornam possíveis mediante ao emprego de metáforas. Portanto,

Para uma categorização do paralelo texto/imagem ou literatura/pintura há que se atentar ainda sobre as metáforas e os topoi recorrentes nos discursos dos críticos de Balzac. Mas, se estes quesitos nos solicitam no texto do próprio escritor, vale lembrar que as “metamorfoses” entre os modos artísticos [...] são questões próprias ao campo da metáfora – uma pintura jamais se converterá literalmente em texto. Seja criando os paralelos interartes ou atuando na crítica sobre os mesmos, deve-se considerar este campo de sentido, o campo metafórico. A partir de metáforas ilustrativas, podemos extrair autênticas questões sobre os paralelos entre as artes (GUERSON, 2019, p. 32-33).

A transposição da escrita para a pintura, como ressalta Guerson (2019), se configura pelo contexto metafórico. Em razão da pintura e da escrita pertencerem à campos semânticos diferentes, a metáfora atua como um ponto de mediação entre linguagem e imagem. Portanto, o paralelo estabelecido entre a escrita e a imagem se viabiliza através da metáfora e esta, por sua vez, favorece a comutação de propriedades entre dois campos semânticos que vai do campo pictural ao escrito e vice-versa. “Palavra e imagem permitem o acesso, em todas as sociedades, a universos diversos. A palavra garante a coesão do grupo; administra as suas trocas internas” (CHRISTIN, 2006, p. 63).

Nos deparamos, em *A paz conjugal*, com sentenças metafóricas do narrador tais como “[...] assunto dessa cena, e a *pintura*, por mais atenuada que seja, do tom que então reinava nos salões de Paris” (BALZAC, 2012, p. 532 – grifo meu) ou mesmo passagens como “pintar os caracteres”. Esse tipo de referência nos direciona, justamente, ao exercício de associação interartes onde a pintura e a escritura comutam as suas propriedades:

O quadro apresentado pela mulher lacrimosa e pelo marido triste e sombrio, separados um do outro naquela festa, como duas metades de uma árvore partida pelo raio, teve, talvez, algo profético para a condessa. Assaltou-a o temor de ver naquilo uma imagem das vinganças que lhe reservava o futuro (BALZAC, 2012, p. 560).

Expressões como “quadro apresentado”, “mulher lacrimosa” e “marido triste e sombrio” nos encaminham para a imagem de uma separação conjugal, onde a frase “separados um do outro naquela festa, como duas metades de uma árvore partida pelo raio” retrata a situação vivida pelo casal. Até mesmo a reação de remorso da Condessa de Vaudremont por ter se relacionado com um homem casado e ter

proporcionado aquele quadro de sofrimento mútuo entre marido e mulher se encaminha para uma imagem: “o temor de ver naquilo uma imagem das vinganças que lhe reservava o futuro”.

O efeito das construções metafóricas, na novela balzaquiana *A paz conjugal*, desagua na construção imagética do rompimento. Mediante essas observações, outra questão de extrema importância ao qual se origina do recurso de pôr-em-imagem é a éfrase (*ekphrasis*). Esse conceito conota, ao princípio,

a ideia clareza ou transparência, o vocábulo passou a corresponder progressivamente à descrição. Na origem, o sentido de evidência prendia-se ao grego *enárgeia*, que apontava para tudo que se expunha à percepção dos sentidos, notadamente o visual (MOISÉS, 2004, p. 135).

Assim, a malha narrativa balzaquiana se construiu sobre uma vasta utilização da tipologia textual descritiva, como já foi dito, fazendo uso de figuras de linguagem, tais como a metáfora, em que se proporciona a criação de imagens-texto. Balzac apreendeu a realidade literal dos costumes e da vida privada da França no início do século XIX e realizou uma transposição figurativa que vai do ato descritivo ao pictórico. Desse modo,

A oscilação que efetua o choque entre imagem e linguagem representa um vai-e-vem fecundo, o que quer que isso seja em Lessing, produz uma tensão, uma distância, semelhante àquela das figuras situadas entre significado e significante [...] Não se trata mais da relação significante/significado mas de uma relação significante/significante/significado. O leitor tem que se esforçar para se representar imagem descrita que, no mais simples, é um quadro “real” [...] Em síntese, trata-se de identificar o que está em jogo na inserção da imagem no texto. Donde se pode concluir que a relação *ut pictura poesis* transmitiria verdades mais “figurativas” que “literais” (LOUVEL, 2006, p. 192-193).

Por fim, acreditamos que o jogo de inserção entre imagem e texto, sustentado na novela *A paz conjugal*, se modela através da relação dialética entre essência e aparência. A aparência se afigura ao campo da imagem na mesma medida que a essência; e ambas evocam a relação *ut pictura poesis* transmitindo “verdades figurativas” de comportamentos literais da sociedade francesa novecentista. Por meio do ato descritivo, Balzac procurou caracterizar figurativamente a dialética essência e aparência da sociedade napoleônica. Os retratos construídos das personagens, em *A paz conjugal*, repousam sobre a analogia e seu processo cognitivo de transferência de informação ou significado; e esta recai sobre o conceito de éfrase (*ekphrasis*):

É, por conseguinte, uma descrição que “faz ver” personagens, acontecimentos, momentos, lugares, plantas, segundo regras precisas, concernentes aos aspectos a examinar e segundo a ordem pela qual devem ser examinados (MOISÉS, 2004, p. 135).

Dessa forma, sob a máxima *ut pictura poesis*, evocada pela metáfora e pela analogia, é que se desencadeia o por-em-imagem. Portanto, na éfrase (*ekphrasis*): “O estilo será adaptado ao tema e,

sobretudo, empenhar-se-á em ‘colocar sob os olhos’ do ouvinte [leitor] aquilo de que se fala [...]” (MOISÉS, 2004, p. 135 – acréscimo meu).

Considerações finais

Segundo Liliane Louvel, “O estatuto do descritivo é, desde sempre, ambíguo” (2007, p. 199). Ao perseguir essa afirmação, propomos pensar a novela *A paz conjugal*, de H. Balzac a partir da dialética essência/aparência. A obra, sob esse ponto de vista, figurou-se em um vívido e detalhado quadro dos costumes e da vida privada da sociedade francesa sob o domínio de Napoleão. A partir dessa questão, observou-se que as cenas da vida social e conjugal foram urdidas de maneira a esmiuçar sobre como a realidade era camuflada através da aparência.

O quadro pintado por Balzac sobre a vida social francesa da primeira metade do século XIX, tem sua representação máxima através da preservação de uma aparência pomposa que nada mais é que uma máscara social cujo objetivo era dissimular, através da exterioridade, o distanciamento de uma essência moral verdadeira. Ao pensar esse quadro conflitante entre essência e aparência construído por Balzac em *A paz conjugal*, acredita-se que ele alimenta, por um lado, a relação filosófica dialética; por outro, evoca os múltiplos aspectos que um texto literário possui para se resignificar.

Consideramos, portanto, que a aparência se afigura ao campo da imagem, uma vez que ela é concebida enquanto configuração exterior, isto é, aquilo que é apreendido imediatamente. A essência também se transporta para o mundo visual, já que ambas mantêm, entre si, uma relação de contraste. Sendo assim, a relação dialética entre essência e aparência se configura através da criação de imagens-texto cujo resultado foi o retrato da decadência moral e social da sociedade francesa. A tela pintada por H. Balzac se equilibra sobre esse conflito binário, na qual se talhou pelo contraste de imagens que vai do exterior para a interior das personagens. A relação dialética entre essência e aparência se materializa através de figuras de linguagem que tem a metáfora como método basilar da construção imagem-texto.

A metáfora favorece a comutação de propriedades entre dois campos semânticos: o campo pictural e o escrito. Dessa confluência entre campos semânticos distintos, o leitor entra em uma espécie de suspensão textual. É desse intervalo gráfico que a imagem vem se fixar na percepção do leitor.

Se a descrição pictural interrompe mesmo o texto, num efeito de expansão, de dilatação, ela “resiste à linearidade” acrescentando um espaço, aquele da imagem mental, cuja extensão terá como limites apenas a imaginação, a cultura artística e a capacidade de memorização do leitor (LOUVEL, 2007, p. 200).

Por isso é que o emprego do recurso pictural dentro de um texto descritivo não possui a função didática nem a pedagógica, mas estética – chama-nos atenção Louvel (2007). A descrição pictural, à vista disso, “é um desvio em direção a um sentido “figurado”, uma “translação” (LOUVEL, 2007, p. 201

– aspas da autora). Em *A paz conjugal*, como em outros textos balzaquianos, os recursos picturais foram construídos sobre uma vasta e habilidosa utilização da tipologia textual descritiva. A perícia narrativa de Balzac proporcionou o uso de figuras de linguagem para a criação imagens-texto. Portanto, a destreza literária de Balzac opera na transposição figurativa que vai do ato descritivo ao pictórico. Conclui-se que “De uma maneira geral, a descrição testemunha a competência linguística do narrador.” (LOUVEL, 2007, p. 202). Portanto, “No que nos concerne, ela atesta o seu desejo de rivalizar com o outro do texto, o visual, de se fazer igual ao plástico, dando uma pincelada com palavras” (LOUVEL, 2007, p. 202).

Referências:

ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

ARENDT, H. **A condição humana**. Tradução de Roberto Raposo. 10ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

BALZAC, H. “A paz conjugal”. In: **A comédia humana 2: estudo de costumes: cenas da vida privada**. Tradução de Vidal de Oliveira. 3. ed. São Paulo: Globo 2012.

CHRISTIN, A. “A imagem enformada pela escrita”. In: **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Org. Márcia Arbex. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudo Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 63-104.

GUERSON, M. **Ressonâncias do ut pictura poesis em a obra prima ignorada, de Honoré de Balzac** [recurso eletrônico]. Palmas: EDUFT, 2019.

HORÁCIO. “Arte poética”. In: **A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino**. Tradução de Jaime Bruna. 12ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2005, p. 53-68.

LOUVEL, L. “A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto”. In: **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Org. Márcia Arbex. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudo Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 191-220.

MARX, K. **O capital: crítica da economia política**. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe.

São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Os economistas. Vol. I).

MOISÉS, M. **Dicionário de termos narrativos**. 12^a ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

SOUZA, R. L. **Balzac e o sono dos patifes**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012. Disponível em:
<<https://editora.pucrs.br/Ebooks/Pdf/978-85-7292-264-7.pdf>>. Acesso em: 15 jul. 2020.

A DIFERENÇA INVISÍVEL: NAS FRONTEIRAS ENTRE AUTISMO E INTERMIDIALIDADE

Autor(a): Laila Cristina Zin (UFSJ/PROMEL/CAPES)

Orientador(a): Prof. Dr. João Barreto da Fonseca (UFSJ)

Resumo: A pesquisa a ser apresentada pretende explorar brevemente como as *graphic novels* podem ser usadas para comunicar ao leitor sintomas e sensações difíceis de descrever, como aquelas vivenciadas por indivíduos autistas. Para tanto, será usada como base a obra *A diferença invisível* (2017) de Julie Dachez e Mademoiselle Caroline e o viés crítico da intermedialidade. Resgatamos a história das *graphic novels* para compreender qual é o mercado que recebe a história de Marguerite: uma jovem que tem sua vida transformada após o diagnóstico de autismo. Também será discutido brevemente o Transtorno do Espectro Autista, cujos indivíduos apresentam déficits de desenvolvimento em três áreas básicas: comunicação, sociabilidade e comportamento. Tais compreensões são necessárias para que, ao entrar em contato com as cenas analisadas do romance gráfico, seja possível entender o papel que a união entre texto e imagem tem para expor os sintomas e maneiras de ver o mundo do autista. Analisar um objeto cultural pelo viés da intermedialidade é permitir-se compreender os processos utilizados para sua formação e criação, e, assim, entender a fundo o papel das potencialidades que determinada combinação de mídia traz a um produto cultural.

Palavras-chave: quadrinhos, *graphic novels*, autismo, intermedialidade

Introdução

A presente pesquisa tem como objetivo apresentar brevemente como as *graphic novels* podem ser usadas para comunicar ao leitor sintomas e sensações difíceis de descrever, como aquelas vivenciadas por personagens autistas. Para tanto, será usada como base a obra *A diferença invisível* (2017) de Julie Dachez e Mademoiselle Caroline e o viés crítico da intermedialidade.

É importante compreender o que são e como têm início a tradição das *graphic novels*, com seu foco autobiográfico ou não, para que assim possamos perceber qual é o mercado que está apto a receber uma história como a de Marguerite: uma jovem adulta que se sente diferente daqueles ao seu redor e vai descobrir, com um diagnóstico de autismo, quem é e mudar a maneira que vive e vê o mundo.

Além disso, é feita uma breve revisão sobre o autismo, pois, é importante que o leitor compreenda, ainda que superficialmente, essa condição para que, ao entrar em contato com as cenas analisadas do romance gráfico, consiga entender o papel que a união entre texto e imagem tem para expor os sintomas e maneiras de ver o mundo do autista.

Quadrinhos e *graphic novels*

As primeiras histórias em quadrinhos foram publicadas no final do século XIX, mas tirinhas curtas já eram comumente parte dos jornais desde o começo do século. Os nomes mais conhecidos e os

super-heróis que permanecem sendo publicados até a atualidade, porém, só começaram a aparecer entre os anos 30 e 50, conhecidos como a Era de Ouro dos *comics* nos Estados Unidos. Seguindo essa classificação Estadunidense, os anos seguintes foram conhecidos como a Era de Prata dos quadrinhos, até o início dos anos 70, seguidos da Era de Bronze que termina em meados dos anos 80.

O mercado já estava saturado e muitas experimentações com os heróis conhecidos haviam fracassado. Enquanto isso, um novo mercado com histórias voltadas ao público adulto e temáticas mais sérias e mais profundas surgia com a publicação das *graphic novels*. Além disso, as próprias histórias em quadrinhos tradicionais assumem um caráter mais sombrio, tanto nos temas a serem tratados quanto em suas escolhas artísticas. Nesse período são publicados e se tornam grande influência *Batman: o cavaleiro das trevas* (1986) e *Watchmen* (1986).

A primeira aparição do termo *graphic novel* foi em um ensaio de Richard Kile publicado no fanzine *Capa-Alpha* em 1964. Will Eisner, porém, foi responsável por sua popularização após utilizar o termo na capa de sua obra *A contract with God* publicada em 1978. Eisner justifica sua escolha por se tratar de uma obra focada na vida de pessoas comuns, no mundo real, além de também ser um trabalho mais complexo e maduro do que os temas que eram até então tratados pelas revistas em quadrinhos. O autor queria deixar claro para o público que aquela era uma obra diferente das quais estavam acostumados a ler.

Embora o termo *graphic novel* seja utilizado principalmente para definir histórias fechadas, que se concentram em uma só edição, os romances gráficos não devem ser resumidos a livros em quadrinhos. Afinal, essa simplificação implica em diminuir as características próprias de tal gênero editorial e também não é essencialmente o que o diferencia das revistas em quadrinhos.

A definição exata do que qualifica uma história como *graphic novel* ou revista em quadrinhos ainda é bastante discutida. Bryan Talbot, autor da série *As aventuras de Luther Arkwright*, propõe como conceito que: “Uma *graphic novel* tem que estar estruturada como um romance, como um conjunto com princípio, meio e fim, com seus próprios temas e conceitos únicos para esta obra e não apenas como uma série de tiras compiladas para criar um livro” (TALBOT in DANNER; WITHROW, 2009).

Dessa maneira, tal qual nos romances tradicionais, os autores e ilustradores de uma *graphic novel* têm espaço livre para brincar e experimentar dentro dos limites impostos pela capa e contracapa. E esse tem sido, em geral, uma característica comum ao gênero: suas variações devido a liberdade e poder de criação dos autores. Podemos notar também que a definição de Talbot implica uma intenção anterior, um planejamento de parte do autor para que sua obra se desenvolva como um romance gráfico. Notar essa característica processual é interessante, afinal, esse artigo tem como objetivo analisar *graphic novels* como objetos intermediários e aqui a essência da combinação de mídia está presente: autores e

ilustradores trabalham juntos, desde a concepção da ideia, para que o produto que mistura palavra e imagem possa existir de forma que os limites entre as mídias originais sejam ultrapassados e ambas possam coexistir harmonicamente.

Nos anos 90 e início dos 2000, as *graphic novels* passam a receber maior reconhecimento tanto no campo literário quanto acadêmico, sendo assunto para diversos estudos e recebendo prêmios importantes. *Maus* (1980-1991), de Art Spiegelman, por exemplo, foi a primeira a receber um prêmio Pulitzer, em 1992. Nesse romance gráfico, Spiegelman conta sua história e, ao mesmo tempo, entrevista seu pai, um polonês judeu, sobrevivente do Holocausto. *Maus* abre caminho para uma série de trabalhos autobiográficos pelos quais seus autores narram suas vivências familiares, culturais e históricas.

Graphic novels: relação entre imagem e palavra

Segundo Alberto Manguel (2001), linguagem e imagem sempre estão interligadas, afinal, nós usamos a linguagem para “traduzir” imagens, assim como também transformamos palavras em imagens para compreendê-las. Mas o que acontece quando ambas, palavras e imagens, são criadas juntas e dão origem a algo novo? É aqui que precisamos recorrer ao entendimento que Irina Rajewsky (2012) tem do que é intermediário: “aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias” (RAJEWSKY, 2012, p. 18). Dessa maneira, podemos compreender que as histórias em quadrinhos e, conseqüentemente, as *graphic novels*, são, desde sua concepção, produtos intermediários, afinal, são realizadas entre mídias.

A diferença invisível: obra e autismo

Escrita por Julie Dachez e ilustrada por Mademoiselle Caroline, *A diferença invisível* (2016) é uma *graphic novel* de origem francesa, publicada no Brasil em 2017 e traduzida por Renata Silveira. No livro conhecemos Marguerite, uma jovem de 27 anos que “ama animais, dias ensolarados, chocolate, comida vegetariana, seu cãozinho e o ronronar de seus gatos” (DACHEZ, 2017, p. 8). A jovem está em um emprego que a deixa e infeliz e em um relacionamento com problemas, mas, mais do que isso, sempre se sente diferente daqueles ao seu redor. Atividades que seriam consideradas simples e naturais para outras pessoas são extremamente difíceis e incômodas para ela. Marguerite é mal interpretada por não conversar com seus colegas de trabalho nem ficar muito tempo nas festas que seu namorado a convida para ir. Além disso, ela também sente muita dificuldade em mudar sua rotina e não compreende as regras sociais naturalmente.

Após um episódio particularmente difícil, Marguerite começa a pesquisar seus sintomas e se vê em um fórum sobre autismo na internet. Esse é um momento de virada para a personagem, que começa a finalmente se ver representada nas histórias daquelas pessoas e naquelas informações. O processo de diagnóstico é demorado e ela esbarra em profissionais despreparados, bem como precisa enfrentar os preconceitos daqueles que a cercam após a confirmação do seu diagnóstico. A personagem (e autora) também abraça sua face ativista, decidindo que combater o preconceito e as injustiças vividas pelas pessoas como ela, seriam sua missão pessoal. A construção dessa identidade e o estabelecimento de um senso de comunidade mudam radicalmente Marguerite: ela passa a se entender verdadeiramente, a evitar situações que não a fazem bem e a adaptar o seu ambiente. Acompanhamos as dificuldades que vem com todas as decisões, mas também vemos Marguerite crescer como indivíduo, influenciar aqueles ao seu redor e reaprender a viver de uma maneira que respeite suas individualidades.

Dachez decidiu contar a sua história, mas optou por nomear a personagem principal com seu nome do meio. Além da autora, Mademoiselle Caroline também participa do livro e ambas compartilham com o leitor sua experiência escrevendo e ilustrando o quadrinho e trabalhando juntas. Além de ilustrar, Mademoiselle Caroline é personagem e narradora, sendo assim responsável pelas notas que conversam com o leitor durante a história e explicam certas características do autismo que poderiam passar despercebidas ou provocar confusão durante a leitura. A passagem na qual as personagens falam sobre a criação do livro e discutem se a ilustração está representando bem o roteiro nos inclui no próprio processo e faz entender melhor como essa parceria aconteceu na prática. Fica claro também que o livro tem a intenção de informar e lutar contra o preconceito, para tanto, escolheram também incluir, em suas últimas páginas, uma breve explicação sobre o Transtorno do Espectro Autista e a Síndrome de Asperger, reforçando o aspecto didático da obra.

A intenção de combater preconceitos e informar o leitor é clara nas escolhas editoriais das autoras, assim como o formato escolhido não parece ser mera coincidência. Embora a história de como ambas se conheceram e de como Julie ficou sabendo do trabalho de Caroline seja contada nos quadrinhos, o olhar intermediático nos permite investigar o processo dessa combinação de mídias e sua capacidade para fazer com que o leitor neurotípico se veja dentro da mente autista de Marguerite e se sinta como ela com o decorrer dos acontecimentos. Porém, antes de discutirmos o papel intermediático das *graphic novels*, é importante fazermos uma pequena revisão sobre o autismo, para que, assim, seja possível identificar as características e sintomas que serão discutidos posteriormente.

O autismo foi pensado e nomeado de formas diferentes ao longo de sua história, porém, desde o lançamento do Manual de Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM-5), feito pela Associação Americana de Psiquiatria em 2013, é denominado Transtorno do Espectro Autista (TEA).

Essa mudança significa que outros transtornos que antes eram tratados de forma separada, como a Síndrome de Asperger e de Rett, passaram a ser considerados dentro do grande grupo heterogêneo que o autismo é composto. Ao ser considerado um espectro, podemos compreender melhor como o TEA abarca indivíduos de diferentes graus de desenvolvimento e com características que variam muito de caso a caso.

O Manual de Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM-5) é utilizado para a classificação e o diagnóstico do transtorno. Nesse, o TEA “é definido como um transtorno do desenvolvimento neurológico e global, que deve estar presente desde a infância, apresentando importantes déficits nas dimensões sociocomunicativas e comportamentais” (SCHMIDT, 2016, p. 223).

Aos poucos o foco das pesquisas sobre o autismo vai mudando de apenas fisiológico para o psicológico e sociológico, porém, os indivíduos considerados com maior “funcionalidade” ainda dificilmente conseguem ser diagnosticados durante a infância e o diagnóstico tardio é mais raro e complicado. Geralmente, os indivíduos precisam passar por muitos profissionais e insistir em serem propriamente examinados e, assim, diagnosticados. Além dessa dificuldade, muitas referências sobre o autismo simplesmente desconsideram que as crianças vão crescer e se tornarem adultos também autistas.

Ainda sobre o diagnóstico, segundo Cooper, Smith e Russell (2017), ao considerarmos o autismo como uma das múltiplas identidades de um indivíduo é possível entender como o recebimento de tal “rótulo” pode influenciar na visão que alguém tem de si mesmo. Porém, mais do que ser um formador da identidade autista, o diagnóstico é uma porta para novas possibilidades: apresenta uma afirmação das dificuldades presentes no dia-a-dia, a certeza de que não se está sozinho e o caminho para compreender suas dificuldades. Só a partir do momento que se entende a sua situação é que é possível desenvolver estratégias e adaptações para realizar atividades que seriam muito desconfortáveis ou até mesmo impossíveis sem esse conhecimento.

Hoje apontado como um dos inauguradores da tradição de escritos autobiográficos de autistas, o autor Birger Sellin é exemplo da dificuldade dos indivíduos que se comunicam de maneira não-verbal: viveu em mutismo quase absoluto, até começar a escrever seus textos autobiográficos quando tinha entre 17 e 18 anos de idade. Sellin (1995) conta em um de seus livros: “Eu não sou uma pessoa real sem a escrita porque isto é meu único meio de expressão que eu tenho e este é o único meio de mostrar como eu penso”.

E enquanto o próprio escritor admite que talvez essa não seja a melhor solução definitiva de comunicação, a pesquisadora Marina Bialer (2015) salienta que é uma maneira de não só possibilitar a expressão, mas também funciona como forma de organizar os pensamentos e, mais ainda, é responsável por conseguir criar laços entre o autista e aqueles ao seu redor.

Essa dificuldade do indivíduo no espectro autista de se conectar com o próximo, seja pelas diferenças na forma de comunicação ou até mesmo a incompatibilidade de interesses com os conhecidos na mesma faixa-etária, também revela outra face do TEA. A baixa autoestima, por exemplo, é um fator muito presente, além dos transtornos de ansiedade e depressão. Esse número também parece estar ligado à conotação negativa que parte da sociedade recebe e compartilha quando diagnosticado.

De acordo com Cooper, Smith e Russell (2017), sentir-se parte de um grupo social traz efeitos positivos tanto físicos quanto psicológicos. Portanto, é importante para o autista se reconhecer como parte de uma comunidade que o compreende e se identifica, ao invés de apenas enfrentar os estigmas sociais se sentindo sozinho. Os preconceitos trazidos por anos de representação precária na mídia e falta de conhecimento, porém, ainda limita o crescimento da comunidade autista e se traduz em dificuldade para que os indivíduos se expressem livremente sobre suas condições.

Felizmente, esse cenário tem mudado bastante. Assim como é perceptível a mudança na maneira de Marguerite encarar a vida e a si mesma após o seu diagnóstico e processo de autodescobrimento, podemos também acompanhar esse movimento através da comunidade autista na internet. O meio digital não só facilita o diálogo entre autistas com diferentes níveis de habilidade em comunicação, mas também possibilita que essa troca de informação possa acontecer longe do julgamento daqueles que não se interessam pelos mesmos assuntos ou não compreendem suas formas de expressão.

Autismo e intermedialidade

A escolha do objeto de pesquisa foi baseada em experiência pessoal: por meio do texto de Julie Dachez e ilustrações de Mademoiselle Caroline os sintomas e sensações antes apenas existentes no plano da experiência foram vistos de maneira concreta e, assim, poderiam ser compartilhados e explicados àqueles que não os vivenciavam da mesma maneira.

Autistas recebem as informações sensoriais de maneiras diferentes, dessa forma, tanto a hiper quanto a hipossensibilidade aos estímulos são características típicas. Marguerite, personagem principal de *A diferença invisível* apresenta um quadro de hiperacusia, que, de acordo com a pesquisadora Ami Klin, são os casos nos quais as pessoas são “muito agudamente sensíveis a sons”. A maneira escolhida pela autora e ilustradora para representar os sons vai representar essa sensibilidade. Elas usam cores e formas, além do texto, para passar a mensagem ao leitor e tentar transmitir o incômodo que a personagem está vivendo.

Os sons são às vezes escritos como onomatopeias (“ding”, “toc toc”) outras como palavras que demonstram como a personagem os percebe (“blá blá”, “barulho”). É também interessante notar que

nesse caso as palavras extrapolam os balões e são usadas como uma representação gráfica do som, representação essa que tem forma, características próprias e ocupa espaço. Ao usar dessa estratégia, a autora e a ilustradora conseguem dar visibilidade à diferença de Marguerite: podemos ver o que ela está sentindo, compreendemos os motivos de seu incômodo.

Além disso a cor vermelha é uma constante durante a primeira parte da história. Embora cores sejam percebidas de maneiras diferentes de acordo com as particularidades culturais de cada um, uma característica física da cor vermelha é que ela é a mais capaz de chamar atenção. Logo, para alguém com sensibilidade visual, podemos ligar tal cor ao incômodo de Marguerite. O vermelho é escolhido para dar cor aos ruídos, aos diálogos indesejados, músicas, luzes, peças de roupa... E até mesmo à atmosfera dos quadrinhos quando as situações vividas pela personagem vão se intensificando.

Figura 1 a 3 – Início do dia de trabalho



12



13

Fonte: DASCHEZ, 2017, p. 12-13



14



15

Fonte: DASCHEZ, 2017, p. 14-15



16



17

Fonte: DASCHEZ, 2017, p. 16-17

Ao ser exposto a uma situação sensorial muito extrema durante um longo período o autista apresenta uma crise e precisa se afastar da situação para buscar regularizar seu sistema nervoso. Essas crises são confundidas com “birras” durante a infância e são bastante parecidas com crises de pânico e ansiedade no que tangem os sinais externos para os autistas adultos.

O vermelho, que se torna gradativamente mais forte representa o crescente incômodo para a personagem que, tenta lidar com os ruídos até não conseguir mais e precisar retirar-se. Situações parecidas acontecem outras vezes durante a história. Por exemplo, em uma festa que é convidada a ir com seu namorado e quando vai visitar a casa de sua prima:

Figura 4 - Festa



38



39

Fonte: DASCHEZ, 2017, p. 38-39

Figura 5 – Almoço com sua prima



Fonte: DASCHEZ, 2017, p. 50-51

Nesse último exemplo, vemos Marguerite desaparecendo diante da severidade do que sente. Podemos pensar então que, embora o autismo seja uma forma invisível de diferença ele pode também ser invisibilizante. Durante esse ponto da história, a personagem ainda não sabe qual o motivo de seus sintomas, portanto, não consegue conectar-se com as pessoas ao seu redor o suficiente para explicar o que está sentindo e evitar que a situação chegue ao extremo. Sentindo-se sozinha e incompreendida, Marguerite se vê invisível numa festa cheia de gente. Sem ferramentas para lidar com a sobrecarga de ruídos na casa de sua prima, Marguerite some em meio àquilo que não pode controlar.

A hiperacusia, porém, não é a única maneira dessa hipersensibilidade se apresentar. Muitos autistas também possuem dificuldades ao lidar com luzes brilhantes, ao toque tanto de tecidos na pele quanto demonstrações de afeto. Essa sensibilidade também pode se manifestar na forma de seletividade alimentar, visto que muitos alimentos podem ter gostos ou texturas mais fortes ou mais fracas, bem como a dificuldade que acontece com a quebra das rotinas.

No próximo exemplo percebemos Marguerite perplexa ao ser informada que não se veste de acordo com o *dress code* de seu ambiente de trabalho. Esse tipo de regra social velada, bem como diversos outros comportamentos sociais tidos como “naturais” não são compreendidos naturalmente pelos autistas e levam muita observação e energia para serem reproduzidos. Além disso, podemos também ver sua dificuldade ao comprar roupas que não a machuquem e sua predileção por comprar várias daquelas que encontra e que atendem seus requisitos.

Figura 6 – O dress code e fazendo compras



DASCHEZ, 2017, p. 60-61

As dicas visuais misturadas ao texto fazem com que o leitor compreenda melhor como a personagem vê e vive o mundo. No quadro acima, o texto fora dos balões informa as marcas usadas pelos colegas de trabalho de Marguerite. De forma semelhante, os comentários inseridos pela narradora ajudam o leitor compreender melhor as condições do autista sem se sentir intimidado pela linguagem técnica ou médica que é comumente utilizada nas publicações sobre o assunto.

Considerações finais

Olhar um objeto cultural pelo viés da intermedialidade é permitir-se compreender os processos utilizados para sua formação e criação. Podemos pensar desde quais mídias foram decisivas para os autores de um livro até quais as potencialidades que determinada combinação de mídia traz a um produto cultural. E é com esse olhar curioso que investigamos *A diferença invisível* em busca da forma única que as autoras exploraram o formato escolhido para transportar o público para o mundo de Marguerite.

Quando pesquisamos um assunto como o autismo, nos deparamos com textos extremamente técnicos e de difícil compreensão, escritos geralmente por especialistas do campo médico ou da educação. Se a linguagem parece menos intimidadora, logo percebemos que então os conteúdos são escritos por pais ou cuidadores de crianças autistas. É difícil encontrar literatura produzida por autistas adultos, mas ela existe. E *A diferença invisível* traz a possibilidade dessa literatura ser, não só acessível a diferentes públicos, mas também didática, leve e imersiva.

Ao analisar algumas das cenas pensando em sua construção intermidiática podemos entender

que parte desse poder didático e imersivo vem das especificidades do formato de mídia híbrida das *graphic novels*: unindo textos e imagens, constroem um universo único com possibilidades infinitas em sua criação.

Percebemos que a escolha do formato torna possível fazer visível a diferença de Marguerite: os ruídos incômodos são vermelhos, ocupam espaço e tem forma própria nas páginas. Quando a personagem se encontra em uma situação de sobrecarga, os próprios quadrinhos vão se tornando vermelhos até que ela consegue se afastar daquilo que a aflige. De maneira semelhante, Marguerite às vezes vai se tornando transparente até desaparecer de situações que são tão opressoras para ela que ela perde toda a energia para se manter ali.

Além das cores, o uso dos comentários de Mademoiselle Caroline no papel de narradora também é essencial para a profundidade e leveza da obra. Em pequenas frases, a narradora complementa informações sobre o autismo que o leitor poderia não compreender em uma leitura menos atenta sem que a linguagem se torne técnica ou de difícil compreensão.

O trabalho realizado por Julie Dachez e Mademoiselle Caroline ultrapassa as barreiras da imagem e do texto e acontece, assim como dito por Irina Rajewsky, nas fronteiras entre essas mídias. Esperamos também que a abordagem de um assunto delicado e que precisa ser cada vez mais discutido possa ultrapassar barreiras e construir conhecimento nas mais diferentes fronteiras.

Referências

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. **Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, Fifth Edition (DSM-V)**. Arlington, VA: American Psychiatric Association, 2013.

BIALER, M. A escrita terapêutica no autismo. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, 18(2), 221-233. 2015.

COOPER, K., SMITH, L. G. E., e RUSSELL, A. Social identity, self-esteem, and mental health in autism. **Eur. J. Soc. Psychol.**, 47: 844–854. Disponível em: < <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/ejsp.2297> >. Acesso em: 29/11/19.

DACHEZ, Julie. **A diferença invisível** / roteiro Julie Dachez; adaptação de roteiro, desenho e cores Mademoiselle Caroline ; baseado em uma ideia e com participação de Fabienne Vaslet; tradução Renata Silveira. --1. ed. São Paulo: Nemo, 2017.

DANNER, Alexander e WITHROW, Steve. **Diseño de personajes para novela gráfica**. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili, 2009.

GARCÍA, Santiago. **A novela gráfica**. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012 (2010). 343 p.

KARTALOPOULOS, Bill. 2014. **Why comics are more important than ever**. Disponível em: <http://www.huffingtonpost.com/bill-kartalopoulos/why-comics-matter_b_6056736.html>. Acesso em: 29 nov. 2019.

KLIN, Ami. Autismo e síndrome de Asperger: uma visão geral. **Rev. Bras. Psiquiatr.**, São Paulo, v. 28, supl. 1, p. s3-s11, May 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-44462006000500002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 29 nov. 2019.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2001.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: Diniz, Thaís F. N. (Org) **Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

SCHWARTZMAN, J. C. Transtorno do espectro do autismo: conceitos e generalidades. IN: SCHWARTZMAN, J.C.; ARAÚJO, A.C. **Transtornos do espectro do autismo**. São Paulo: Memnon, 2011.

SCHMIDT, Carlo et al . **Inclusão escolar e autismo**: uma análise da percepção docente e práticas pedagógicas. *Psicol. teor. prat.*, São Paulo , v. 18, n. 1, p. 222-235, abr. 2016. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-36872016000100017&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 29 nov. 2019.

SELLIN, B. **I don't want to be inside me anymore: messages from an autistic mind**. (A. Bell, trad.). Nova York: Basic books, 1995.

ZIN, Laila Cristina. A diferença invisível: nas fronteiras entre autismo e intermidialidade, pág 315-326, Curitiba, 2020

**POR UMA ANÁLISE NÃO-HERMENÊUTICA DOS CONTOS “O MACHETE”, “UM
HOMEM CÉLEBRE” E “CANTIGA DE ESPONSAIS”, DE MACHADO DE ASSIS**

Autores: Leandro Ferreira do Amaral (UNIANDRADE)
Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

Resumo: A dimensão não-hermenêutica da obra de Machado de Assis se faz presente não apenas em palavras, mas também por meio de cenários, ritmo de escrita e, até mesmo, pela falta dela, tendo em vista que o silêncio pode ter muito a dizer. Nos contos “O machete”, “Um homem célebre” e “Cantiga de esponsais”, observa-se uma relação entre a linguagem e o ambiente físico no que diz respeito aos personagens das obras, elementos estes que apresentam especial relevância, gerando o que Hans Ulrich Gumbrecht (2010) chama de *Stimmung*. Outro conceito relevante é o de *produção de presença*, também proposto por Gumbrecht e que remete à materialidade do corpo, outro elemento fundamental nas narrativas machadianas. O objetivo deste trabalho é verificar as premissas teóricas do campo investigativo não-hermenêutico e analisar as formas pelas quais elas embasam a construção da linguagem, do espaço e a produção de presença nos três contos de Machado de Assis. As narrativas escolhidas tratam da música e da relação do artista com o campo musical, sendo que a própria música e o ritmo gerado por ela serão analisados como elemento que criam *Stimmung* e, conseqüentemente, produzem presença pela sua capacidade de provocar sensações físicas e emocionais nos leitores.

Palavras-chave: *Stimmung*, presença, Machado de Assis, não-hermenêutico.

Buscando “lutar contra a tendência da cultura contemporânea de abandonar, e até esquecer, a possibilidade de uma relação com o mundo fundada na presença”, Hans Ulrich Gumbrecht, em *Produção de Presença – o que o sentido não consegue transmitir*, procura interligar o sentido à dimensão física, trazendo à tona elementos materiais e corporais em uma nova interpretação do que chama de “ontologia da literatura”, definida como um “conjunto de modos fundamentais como os textos literários – enquanto fatos materiais e enquanto mundos de sentido – se relacionam com as realidades que existem fora deles.” (GUMBRECHT, 2014, p. 10)

Como elemento central de sua argumentação, sobressai-se a defesa de uma leitura não-hermenêutica, que não prioriza a atribuição de sentidos do sujeito aos objetos do mundo (GUMBRECHT, 1992, p. 7), fugindo, ainda que não totalmente, da “cultura de sentidos” trazida pela modernidade, na qual se prega a hermenêutica cartesiana na interpretação literária e cultural. Emerge, neste sentido, o conceito de produção de presença, definido a seguir: “Produção de presença [...] busca libertar-se da autodefinição hermenêutica predominante nas ciências humanas para, em seguida, imaginar terrenos conceituais alternativos, não hermenêuticos e não metafísicos, que introduzam no cerne dessas mesmas ideias científicas o que o significado não pode transmitir”. (GUMBRECHT, 2010, p.10). Por outro lado, o autor não defende a extinção do método hermenêutico empregado na “cultura de sentido”, mas sim a inter-relação deste mesmo método com a “cultura de presença” (GUMBRECHT, 2010, p.10).

Sobre o campo não-hermenêutico, afirma o autor:

O campo hermenêutico produz o pressuposto de que os significantes da superfície material do mundo nunca são suficientes para expressar toda a verdade presente na sua profundidade espiritual, e, portanto, estabelece uma constante demanda de interpretação como um ato que compensa as deficiências da expressão. (GUMBRECHT, 1998, p. 12-13).

Corroborando para tal conceito, Heidegger (2006) coloca que “o ser no mundo é, sem dúvida, uma constituição necessária e a priori da presença” (HEIDEGGER, 2006, § 12, p. 99). Neste sentido, Gumbrecht acrescenta: “[...] Ser-no-mundo é um conceito perfeitamente ajustado a um tipo de reflexão e análise que tenta recuperar a componente de presença em nossa relação com as coisas do mundo.” (GUMBRECHT, 2010, p. 92). Ainda, Bergson (2011), acerca da “filosofia da presença”, afirmou que “os objetos que cercam o meu corpo refletem a ação possível do meu corpo sobre eles” (BERGSON, 2011, p.82), colocando em voga a inter-relação mútua entre objeto e sujeito. A cultura de presença corresponderia, portanto, a um esgotamento epistemológico e buscaria, desta forma, o viver, o orgânico, minimizando a ideia do sentido, conforme já explicitado. Com o intuito de evidenciar historicamente a cultura de presença, com foco nas coisas em si e não nos seus significados, Gumbrecht (2004) propõe os seis tipos de relação entre linguagens e presenças: a linguagem falada como realidade física; as práticas fundamentais da filologia; qualquer tipo de linguagem capaz de causar uma experiência estética, a experiência mística e a linguagem do místico em sua simbologia; a abertura da linguagem para o mundo dos objetos; a literatura como lugar da epifania.

Em *Atmosfera, ambiência e Stimmung*, o autor explicita melhor como se dá a produção de presença a partir do conceito de *Stimmung*, termo alemão que remete a “um estado de espírito tão privado que não pode sequer ser circunscrito com grande precisão – *mood*; ou algo objetivo, que está em volta das pessoas e sobre elas exerce uma influência física – *climate*” (GUMBRECHT, 2014, p.12). A partir desta definição, o autor demonstra que:

Ao contrário, uma ontologia da literatura que depende de conceitos resultantes da esfera do *Stimmung* não põe o paradigma da representação no centro da questão: “Ler com a atenção voltada ao *Stimmung*” sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física – algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas. (GUMBRECHT, 2014, p. 14).

Tanto o conceito de presença quanto o de *Stimmung* pertencem ao campo não-hermenêutico e serão utilizados nesta análise. Outro conceito importante é o de ritmo, definido por Gumbrecht como “realização da forma sob as condições complicadoras da temporalidade¹¹” (GUMBRECHT, 1994, p.

¹¹ “realization of form under the (complicating) condition of temporality”.

173). Na visão do autor, o conceito de ritmo recebeu muito pouca ou nenhuma atenção da crítica literária ocidental devido ao seu foco prioritário no significado: “a associação entre ritmo com a literatura e também com o corpo nunca foi vista propriamente como um problema pela crítica literária (...) apenas há alguns anos esta dimensão começou a receber a devida atenção¹²” (GUMBRECHT, 1994, p. 170-171).

O ritmo, ainda na visão do autor, apresentaria algumas funções: coordenação de corpos e mentes, função mnemônica, e função conjuratória. Há ritmo quando corpos e mentes estão coordenados, tanto intelectualmente quanto sexualmente; o ritmo auxilia na recordação de certas informações, especialmente quando estas aparecem associadas a uma determinada prosódia, como acontece com as declinações da língua latina; e, por fim, o ritmo auxilia a conjurar uma determinada realidade, tornando esta realidade presente, por exemplo, por meio da imaginação. Um outro aspecto digno de nota, e que não foi desenvolvido por Gumbrecht em sua reflexão, diz respeito à capacidade que o ritmo possui para criar *Stimmung*. A partir da ideia de *Stimmung* enquanto clima criado pela realidade material de um texto, realidade esta que apresenta impacto no corpo físico e na subjetividade do leitor, pode-se pensar que o ritmo é um dos elementos materiais que auxilia na criação deste clima, especialmente se considerarmos uma outra definição, exposta por Gumbrecht no artigo “Presença realizada na linguagem”, de ritmo enquanto “realidade física da linguagem que adquire uma forma” (GUMBRECHT, 2009, p. 14).

É com base nestas formulações que analisaremos os três contos machadianos, procurando compreender as formas pelas quais o ritmo do texto ajuda a criar *Stimmung* e impactar, desta forma, a psique e o corpo do leitor. Cabe salientar que o viés não-hermenêutico é muito pouco explorado pela fortuna crítica de Machado de Assis, a qual se sustenta, em sua grande maioria, na predominância de um paradigma hermenêutico que acaba por desconsiderar, ainda que inadvertidamente, perspectivas que levam em conta a materialidade do texto machadiano.

“Tem razão, o machete é melhor”

Publicado primeiramente no periódico *Jornal das Famílias*, em 1878, o conto “O machete” é um dos mais famosos de Machado de Assis, tendo sido analisado por estudiosos como Idelber Avelar e José Miguel Wisnik. O famoso estudo de Wisnik, intitulado “Machado maxixe”, apresenta uma magistral análise do componente musical do conto machadiano mas não se detém na dimensão do ritmo, assim como o estudo de Avelar, o qual enfoca a questão sociológica subjacente à formação da cena musical na

¹² “the association of “rhythm” both with literature and with the body has never been seen as a problem by literary scholarship (...) only in recent years has scholarship brought forward any opposing voices”.

obra de Machado. Nosso objetivo é romper este paradigma para investir em uma leitura não-hermenêutica que leve em consideração as dimensões materiais do texto, associando-as à criação de um *Stimmung* específico, o qual chamaremos de *Stimmung* de Cosme Velho.

O conto retrata a vida artística do personagem Inácio Ramos, um romântico estudante que aprende música com o pai e violoncelo com um artista alemão que estivera no Rio de Janeiro para uma turnê. Os primeiros parágrafos do conto fornecem indícios do ritmo que se observará na narrativa, o qual molda a identidade musical de Inácio e se expressa na coordenação entre a sua mente e as mentes musicais de seu pai e do artista que lhe ensinou a tocar o violoncelo:

Inácio Ramos contava apenas dez anos quando manifestou decidida vocação musical. Seu pai, músico da imperial capela, ensinou-lhe os primeiros rudimentos da sua arte, de envolta com os da gramática de que pouco sabia. Era um pobre artista cujo único mérito estava na voz de tenor e na arte com que executava a música sacra (...) Um dia veio ao Rio de Janeiro um velho alemão, que arrebatou o público tocando violoncelo. Inácio foi ouvi-lo. Seu entusiasmo foi imenso; não somente a alma do artista comunicava com a sua como lhe dera a chave do segredo que ele procurara. Inácio nascera para o violoncelo. (ASSIS, 2007, p. 21).

Se observarmos a prosódia do texto perceberemos que ela se constitui de longos trechos intercalados por vírgulas, os quais estabelecem o ritmo de lentidão que irá caracterizar a personalidade de Inácio, marcada pelo apego intenso ao violoncelo, instrumento que produz sons graves e contribui para a criação da atmosfera lúgubre que caracterizava certas vertentes do Romantismo, movimento, conforme sabemos, surgido na Alemanha. É possível sentir, já nestes primeiros parágrafos, certa *Stimmung* associada a este movimento e expressa na índole melancólica de Inácio, conforme demonstrará o desenrolar da narrativa.

Após a morte da mãe, Inácio de casa com Carlota, jovem garota que possui um ritmo totalmente diferente do seu, conforme demonstra o trecho a seguir:

Era uma mocinha de dezessete anos, parecendo dezenove, mais baixa que alta, rosto amorenado, olhos negros e travessos. Aqueles olhos, expressão fiel da alma de Carlota, contrastavam com o olhar brando e velado do marido. Os movimentos da moça eram vivos e rápidos, a voz argentina, a palavra fácil e correntia, toda ela uma índole, mundana e jovial. (ASSIS, 2007, p. 23).

A entrada de Carlota confere um ritmo de aceleração à narrativa, expresso pelos sintagmas pequenos intercalados por vírgulas sempre muito próximas umas das outras, o que nos mostrará que o ritmo da moça é incompatível com o ritmo de Inácio, mais lento. Tal ideia se torna clara no trecho a seguir, em que Carlota aplaude o réquiem composto por Inácio para sua falecida mãe, gerando contrariedade no artista:

— Oh! lindo! lindo! exclamou Carlotinha levantando-se e indo ter com o marido.

Inácio estremeceu e olhou pasmado para a mulher. Aquela exclamação de entusiasmo destoara-lhe, em primeiro lugar porque o trecho que acabava de executar não era lindo, como ela dizia, mas severo e melancólico e depois porque, em vez de um aplauso ruidoso, ele preferia ver outro mais consentâneo com a natureza da obra (...) (ASSIS, 2007, p. 23).

O trecho deixa claro que os ritmos de Inácio e Carlota não estão em harmonia, o que reforça a índole mundana da moça e sua associação com a vida popular, associação esta que será corroborada pela entrada do machete na narrativa e pelo interesse de Carlota no instrumento. Cabe salientar que o machete estava sendo, na época de Machado, paulatinamente incorporado à cena musical brasileira, opondo-se ao violoncelo, que representava uma arte mais erudita. A entrada de Barbosa da narrativa vem a reforçar a mencionada associação, em diálogo que deixa claro o ritmo de aceleração que irá caracterizar o machete:

- Que instrumento toca?
- Adivinhe.
- Talvez piano...
- Não.
- Flauta?
- Qual!
- É instrumento de cordas?
- É.
- Não sendo rabeca... disse Inácio olhando como a esperar uma confirmação.
- Não é rabeca; é machete. (ASSIS, 2007, p. 26).

A aceleração é conferida pelas frases curtas, com desaceleração na penúltima sentença, que sinaliza a espera de Inácio por uma confirmação. O aparecimento do machete marca a introdução de um novo ritmo na narrativa, o qual é, aliás, o ritmo de Carlota, de forma que se constata uma aproximação entre o machete e a personagem. Isso será, inclusive confirmado pelo desenrolar da narrativa, pois a moça desenvolve grande fascinação pelo instrumento. A performance de Barbosa, por sua vez, é também marcada pela aceleração, bem diferente da performance de Inácio, marcada pela lentidão:

Todo ele acompanhava a gradação e variações das notas; inclinava-se sobre o instrumento, retesava o corpo, pendia a cabeça ora a um lado, ora a outro, alçava a perna, sorria, derretia os olhos ou fechava-os nos lugares que lhe pareciam patéticos. Ouvi-lo tocar era o menos; vê-lo era o mais. Quem somente o ouvisse não poderia compreendê-lo. (ASSIS, 2007, p. 27)

Trata-se de performance eminentemente corporal, que produz presença não apenas pelas sensações audíveis, mas pelos próprios movimentos corporais do artista. Tal performance, portanto, é capaz de gerar *Stimmung*, fazendo com que o leitor sinta, tanto mentalmente quanto

corporalmente, as sensações evocadas por ela. O trecho a seguir traz um exemplo da função do ritmo enquanto conjurador de um passado há muito esquecido, tornando este passado presente e gerando simultaneidade: “As famílias do lugar tinham ainda saudades de um célebre machete que ali tocara anos antes o atual subdelegado, cujas funções elevadas não lhe permitiram cultivar a arte. Ouvir o machete de Barbosa era reviver uma página do passado” (ASSIS, 2007, p. 27). Torna-se também clara a pouca aceitação do machete entre pessoas de classe social mais elevada, o que aponta para o caráter extremamente popular do instrumento, que desperta o fascínio de Carlota e de demais pessoas pertencentes ao círculo social do casal. Inácio e seu amigo Amaral, contudo, permanecem alheios ao seu sucesso, sendo que Inácio vai se tornando cada vez mais taciturno e melancólico: “Que tempo duraram aqueles serões de machete? Não chegou tal notícia ao conhecimento do escritor destas linhas. O que ele sabe apenas é que o machete deve ser instrumento triste, porque a melancolia de Inácio tornou-se cada vez mais profunda” (ASSIS, 2007, p. 30).

O trecho se reveste de profunda ironia a partir da constatação de que Inácio vai se tornando cada vez mais melancólico à medida que avança o sucesso do machete, instrumento caracterizado pela aceleração e pela alegria. Há que se observar, também, a desaceleração presente na passagem, cuja prosódia caracteriza por frases mais longas, que denunciam a melancolia de Inácio. Uma desaceleração ainda maior, somada à uma renitência expressa pela repetição de determinadas palavras e expressões, pode ser notada no desfecho do conto, em que se constata que Carlota havia abandonado Inácio para fugir com o machete:

- Sim, meu filho, exclamava ele, há de aprender machete; machete é muito melhor.
 - Mas que há? articulou o estudante.
 - 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.
- A alma do marido chorava mas os olhos estavam secos. (ASSIS, 2007, p. 31).

O trecho mostra que Inácio encontrava-se totalmente fora do ritmo da vida cotidiana, simbolizado pelo próprio machete, o que se materializa na repetição não apenas da palavra “machete” por quatro vezes, mas da expressão “machete é melhor”, repetida por duas vezes. O fato de ter sido abandonado em favor do artista popular sinaliza não simplesmente a obsolescência da arte erudita em contexto brasileiro, mas também, e intimamente associada a esta problemática, a existência de um ritmo popular que caracteriza a chamada *Stimmung* de Cosme Velho. Machado estaria, com base nestas ideias, criticando a imposição de um modelo musical europeu, o qual acaba por ser suplantado pelos ritmos populares. E tal questão não aparece somente na esfera do

significado: ela se constrói a partir de ritmo, prosódia e *Stimmung*, os quais se revelam fundamentais para a compreensão do problema da inserção do artista no contexto brasileiro da época de Machado.

“Um homem célebre”, mas sem sucesso

“Um homem célebre” foi publicado no periódico *A estação*, de 1883 e na coletânea *Várias histórias*, de 1896. Narra a história de Pestana, músico popular que segue o caminho inverso ao de Inácio ao se frustrar cada vez mais por não conseguir ser um músico erudito. Uma leitura atenta, que privilegia a recitação do texto (pois é a partir da recitação que a identificação do ritmo da narrativa se tornará possível), nos mostra que ele se constrói com base num ritmo sincopado que é, por sinal, parte do próprio estilo musical de Pestana: a polca.

Correu à sala dos retratos, abriu o piano, sentou-se e espalmou as mãos no teclado. Começou a tocar alguma coisa própria, uma inspiração real e pronta, uma polca, uma polca buliçosa, como dizem os anúncios. Nenhuma repulsa da parte do compositor; os dedos iam arrancando as notas, ligando-as, meneando-as; dir-se-ia que a musa compunha e bailava a um tempo. Pestana esquecera as discípulas, esquecera o preto, que o esperava com a bengala e o guarda-chuva, esquecera até os retratos que pendiam gravemente da parede (...) Vida, graça, novidade, escorriam-lhe da alma como de uma fonte perene. (ASSIS, 2007, p. 420).

O ritmo sincopado, caracterizado pela alternância entre partes fortes e fracas sem intermediação de qualquer natureza, o que resulta na chamada “síncope”, confere ao texto a exasperação e a irritação do artista frustrado que não consegue chegar onde almeja. O desespero de Pestana se torna claro no próximo parágrafo, que traz a coordenação das mentes dos dois homens assobiando a polca da moda em contraste com o desejo de isolamento do artista: “Já perto de casa viu vir dois homens; um deles, passando rentezinho com o Pestana, começou a assobiar a mesma polca, rijamente, com brio, e o outro pegou a tempo na música, e aí foram os dois abaixo, ruidosos e alegres, enquanto o autor da peça, desesperado, corria a meter-se em casa” (ASSIS, 2007, p. 418). O ritmo dos dois rapazes assobiando é o ritmo das ruas, o ritmo do Cosme Velho, em relação ao qual Pestana encontra-se alheio devido ao seu apego pela ideia de ser um artista erudito. O trecho a seguir aponta novamente para a sensação de exasperação do artista diante da apreciação do público:

Pestana fez uma careta, mas dissimulou depressa, inclinou-se calado, sem gentileza, e foi para o piano, sem entusiasmo. Ouvidos os primeiros compassos, derramou-se pela sala uma alegria nova, os cavalheiros correram às damas, e os pares entraram a saracotear a polca da moda. Da moda; tinha sido publicada vinte dias antes, e já não havia recanto da cidade em que não fosse conhecida. Ia chegando à consagração do assobio e da cantarola noturna. (ASSIS, 2007, p. 417-418)

Observa-se um descompasso entre o ritmo da polca executada por Pestana, a qual encanta a todos, gerando *Stimmung* com impactos evidentes na dimensão corporal do público, e o ritmo interno do artista, que dissimula sua insatisfação e toca sem qualquer entusiasmo. É possível perceber que este ritmo se materializa na prosódia do texto, que apresenta, assim como os trechos anteriores, o ritmo sincopado, sendo que as últimas frases apontam para uma desaceleração advinda da própria falta de motivação de Pestana, que agrada aos homens sem ser capaz de agradecer a si mesmo.

O desfecho da narrativa vem a confirmar esta sensação, corroborando a existência da *Stimmung* criada a partir do ritmo sincopado:

Naquele ano, apanhou uma febre de nada, que em poucos dias cresceu, até virar perniciosa. Já estava em perigo, quando lhe apareceu o editor, que não sabia da doença, e ia dar-lhe notícia da subida dos conservadores, e pedir-lhe uma polca de ocasião

(...) Olhe, disse o Pestana, como é provável que eu morra por estes dias, faça-lhe logo duas polcas; a outra servirá para quando subirem os liberais.

Foi a única pilhéria que disse em toda a vida, e era tempo, porque expirou na madrugada seguinte, às quatro horas e cinco minutos, bem com os homens e mal consigo mesmo. (ASSIS, 2007, p. 425).

O já mencionado descompasso interno do artista, presente na expressão “bem com os homens e mal consigo mesmo”, se materializa no ritmo sincopado das duas últimas frases, sinalizando, ironicamente, a derrocada de Pestana. O ritmo acelerado, portanto, precipita o personagem rumo à sua morte, sinalizando a inadequação do artista que não se encaixa no ritmo da vida cotidiana por estar muito apegado a uma arte erudita importada da Europa. Cabe salientar, neste sentido, que a própria polca, enquanto dança eslava, sofreu aclimatação em terras brasileiras em meados do século XIX, o que aponta para uma possível crítica de Machado em relação a imposição dos padrões musicais europeus na cena brasileira de sua época.

“Cantiga de esponsais” e o ritmo das ruas

O conto “Cantiga de esponsais”, publicado em 1884, concentra-se na figura de Romão Pires, o regente que almeja atingir a perfeição artística por meio da composição de um canto esponsalício. A figura do maestro é destacada já no início da narrativa:

Não lhe chamo a atenção para os padres e os sacristães, nem para o sermão, nem para os olhos das moças cariocas, que já eram bonitos nesse tempo, nem para as mantilhas das senhoras graves, os calções, as cabeleiras, as sanefas, as luzes, os incensos, nada. Não falo sequer da orquestra, que é excelente; limito-me a mostrar-lhes uma cabeça branca, a cabeça desse velho que rege a orquestra, com alma e devoção (ASSIS, 2007, p. 200).

O parágrafo acima possui um ritmo, observado nas frases de mesma extensão intercaladas por vírgulas, sendo que há uma gradação de trechos maiores para trechos menores a fim de conferir aceleração ao texto e inserir o leitor no compasso da orquestra regida por Romão. A figura do maestro é marcada pela ambiguidade, característica principal do artista que, como Pestana, agrada aos outros com sua música mas jamais consegue agradar a si mesmo: “Quem não conhecia mestre Romão, com o seu ar circunspecto, olhos no chão, riso triste, e passo demorado? Tudo isso desaparecia à frente da orquestra; então a vida derramava-se por todo o corpo e todos os gestos do mestre; o olhar acendia-se, o riso iluminava-se: era outro” (ASSIS, 2007, p. 200). A descrição corporal do maestro gera uma *Stimmung* de melancolia, alternada com a sensação de alegria e satisfação quando ele se encontra à frente da orquestra. Há um retorno ao estado de apatia na descrição da casa de Romão: “A casa não era rica naturalmente; nem alegre. Não tinha o menor vestígio de mulher, velha ou moça, nem passarinhos que cantassem, nem flores, nem cores vivas ou jocundas. Casa sombria e nua. O mais alegre era um cravo, onde o mestre Romão tocava algumas vezes, estudando” (ASSIS, 2007, p. 201)

O próximo trecho deixa clara a enorme frustração do mestre, em um ritmo que alterna entre a aceleração, representativa de exasperação ocasionada pela incapacidade de compor, e a desaceleração, expressa pelas frases mais longas, que apontam para esta mesma incapacidade:

Ah! se mestre Romão pudesse seria um grande compositor (...) Tinha a vocação íntima da música; trazia dentro de si muitas óperas e missas, um mundo de harmonias novas e originais, que não alcançava exprimir e pôr no papel. (...) — a causa da melancolia de mestre Romão era não poder compor, não possuir o meio de traduzir o que sentia. Não é que não rabiscasse muito papel e não interrogasse o cravo, durante horas; mas tudo lhe saía informe, sem ideia nem harmonia. Nos últimos tempos tinha até vergonha da vizinhança, e não tentava mais nada. (ASSIS, 2007, p. 201).

O trecho a seguir é ainda mais representativo da angústia sentida pelo mestre ao verificar que não é realmente capaz de compor, apresentando um ritmo de total aceleração expresso em sintagmas pequenos alternados por vírgulas: “Como um pássaro que acaba de ser preso, e forceja por transpor as paredes da gaiola, abaixo, acima, impaciente, aterrado, assim batia a inspiração do nosso músico, encerrada nele sem poder sair, sem achar uma porta, nada” (ASSIS, 2007, p. 202) Cabe salientar que o termo “aterrado” também aparece em “Um homem célebre” na cena em que Pestana, apavorado com o sucesso de suas polcas, desce a Rua do Aterrado, de forma que o termo funciona como metáfora da condição existencial destes artistas, que encontram-se desterrados de si mesmos e em discordância com os contextos onde estão inseridos. Os trechos finais de “Cantiga de esponsais” não deixam dúvidas quando ao descompasso entre Mestre Romão, o grande regente de orquestra, e a realidade que o cerca. A grande aspiração do maestro, conforme já mencionado, era compor um canto esponsalício, iniciado

quando era ainda recém-casado:

E, entretanto, se pudesse, acabaria ao menos uma certa peça, um canto esponsalício, começado três dias depois de casado, em 1779. A mulher, que tinha então vinte e um anos, e morreu com vinte e três, não era muito bonita, nem pouco, mas extremamente simpática, e amava-o tanto como ele a ela. Três dias depois de casado, mestre Romão sentiu em si alguma coisa parecida com inspiração. Ideou então o canto esponsalício, e quis compô-lo; mas a inspiração não pôde sair (...) Algumas notas chegaram a ligar-se; ele escreveu-as; obra de uma folha de papel, não mais. Teimou no dia seguinte, dez dias depois, vinte vezes durante o tempo de casado. Quando a mulher morreu, ele releu essas primeiras notas conjugais, e ficou ainda mais triste, por não ter podido fixar no papel a sensação da felicidade extinta (ASSIS, 2007, p. 2020).

Já adoecido, Mestre Romão consegue descobrir, na janela de sua casa, o canto esponsalício tão almejado e buscado durante anos e anos de tentativa de exercício na arte musical:

Mestre Romão, ofegante da moléstia e de impaciência, tornava ao cravo; mas a vista do casal não lhe supria a inspiração, e as notas seguintes não soavam.

— Lá... lá... lá...

Desesperado, deixou o cravo, pegou do papel escrito e rasgou-o. Nesse momento, a moça embebida no olhar do marido, começou a cantarolar à toa, inconscientemente, uma coisa nunca antes cantada nem sabida, na qual coisa um certo lá trazia após si uma linda frase musical, justamente a que mestre Romão procurara durante anos sem achar nunca. O mestre ouviu-a com tristeza, abanou a cabeça, e à noite expirou. (ASSIS, 2007, p. 203).

Torna-se clara a existência de um ritmo cotidiano, representado pelo cantar da moça recém-casada na sacada, a linda frase musical que Mestre Romão procurou durante muitos anos e não fora capaz de encontrar. O ritmo do texto apresenta um certo sincopado que o precipita rumo a resolução final: a morte do maestro. Ao fim e ao cabo, percebe-se que Romão acaba morrendo pela frustração de não conseguir compor seu canto tão idealizado, frustração esta advinda de um intenso apego à arte erudita, como no caso de Inácio, a qual acaba funcionando como entrave para o desenvolvimento de uma arte verdadeiramente original, calcada na experiência da vida cotidiana, a qual fundamenta a *Stimmung* de Cosme Velho, tão característica da obra machadiana.

Considerações finais

O presente artigo buscou principiar o desenvolvimento de uma leitura não-hermenêutica dos contos de Machado de Assis, leitura essa baseada nos conceitos de ritmo, presença e *Stimmung*. Observa-se, nos três contos analisados, a presença de um clima específico, o qual chamamos de *Stimmung* de Cosme Velho, gerada pelo ritmo dos textos, seja o sincopado de “Um homem célebre”, seja a alternância entre aceleração e desaceleração de “O machete”. Ao recitar os textos em voz alta, torna-se possível não

apenas identificar este ritmo, muito mais abrangente do que um ritmo musical, como também sentir, no corpo e na mente, a *Stimmung* de Cosme Velho, que nos parece clara nos três contos a partir da constatação da existência de um ritmo da vida cotidiana em contraposição a uma experiência musical trazida da Europa. Conclui-se que as frustrações dos artistas materializam-se nos ritmos das narrativas, o que procuramos analisar dentro de um viés não-hermenêutico que não remete necessariamente à tão propalada associação entre forma e conteúdo, mas a uma forma que, a partir do impacto em nossas mentes, leva a apreensão do próprio conteúdo.

Referências

ASSIS, Machado de. **50 contos de Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MACHADO DE ASSIS, J. M. **Obras completas**. Volumes 1, 2 e 3. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1997.

BERGSON, Henri. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2010.

_____. **Making Sense in Life and Literature**. Theory and History of Literature, Minneapolis, University of Minnesota Press, v. 79, 1992.

_____. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **The powers of philology**: dynamics of textual scholarship. University of Illinois Press 2003.

_____. Rhythm and Meaning. In: ____; PFEIFFER, Ludwig (orgs). **Materialities of communication**. Stanford: Stanford University Press, 1994.

_____. **Atmosfera, ambiência e Stimmung**: por um potencial oculto na literatura. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

AMARAL, Leandro Ferreira do; BELLIN, Greicy Pinto. Por uma análise não-hermenêutica dos contos “O machete”, “Um homem célebre” e “Cantiga de esponsais”, de Machado de Assis, pág 327-338, Curitiba, 2020

_____. Presença realizada na linguagem: com atenção especial para a presença do passado. Trad. Bruno Diniz e Juliana Jardim de Oliveira. **História da historiografia**, Ouro Preto, n. 3, 2009, p. 10-22.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução revisada de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis; Bragança Paulista: Vozes; Universidade São Francisco, 2006.

JOYCE, James. EPIFANIAS. **Revista da Letra Freudiana**, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, ano XII, n. 13, p. 113-119, 1993.

LITERATURA E HISTÓRIA: EXPERIÊNCIAS, COMPORTAMENTOS, COSTUMES E MEMÓRIA EM *QUE FIM LEVARAM TODAS AS FLORES*, DE OTTO LEOPOLDO WINCK**Autora:** Márcia Marques de Azevedo dos Santos (UNIANDRADE)**Orientadora:** Brunilda Reichmann, PhD (UNIANDRADE)

Resumo: As propostas apresentadas por Stephen Greenblatt em seu livro *Shakespearean negotiations: the circulation of social energy in renaissance England*, originaram, nos Estados Unidos, em 1988, o movimento crítico hoje conhecido com Novo Historicismo. O texto literário de acordo com o Novo Historicismo está envolvido por um amplo conjunto formado por elementos históricos, sociais e políticos, nos quais se pode ler o espírito de uma época e de um lugar específico. Este artigo avalia o romance *Que fim levaram todas as flores*, de Otto Leopoldo Winck sob o ponto de vista da literatura e história e tem como objetivo mostrar a existência de uma “historicidade do texto” e uma “textualidade da história”, que devem ser consideradas pela academia e pela crítica. Considerando a amplitude da matéria, o trabalho se restringe a abordagens das experiências, dos costumes, do comportamento e à memória, acontecimentos vividos e relatados no romance pelo protagonista Ruy, na cidade de Curitiba, nos fins de 1960 e na década de 1970. Para teorizar sobre o Novo Historicismo, além de Stephen Greenblatt, serão utilizados conceitos de Louis Montrose. Outros teóricos como Maurice Halbwachs, no que se refere à memória individual e coletiva e Hans Ulrich Gumbrecht, quanto à ambiência, *Stimmung*, iluminam a análise.

Palavras-chave: Novo-historicismo. Memória. *Stimmung*. Otto Leopoldo Winck.

Estudos culturais: novo historicismo e materialismo cultural

Nas décadas de 1980 e 1990 surgiram duas modalidades de críticas históricas vigorosas influenciadas, principalmente, pelas teorias de Foucault: o Novo Historicismo, nos Estados Unidos e o Materialismo Cultural, na Inglaterra. O Novo Historicismo e o Materialismo Cultural são englobados pelo termo guarda-chuva Estudos Culturais, que se expandiu a partir da década de 1970 para outras disciplinas ou grandes áreas. Um dos traços dos Estudos Culturais, possivelmente o mais importante, é seu caráter de projeto interdisciplinar, o que permite uma multiplicidade de articulações entre objetos de análise (literatura, música, cinema etc.). As diversas propostas dos Estudos Culturais reforçam a possibilidade de revisão do cânone literário (obras primas ou clássicas da literatura) e do cânon crítico (padrões de julgamento de valor estético). A partir destas teorias, os críticos literários podem se concentrar nas literaturas das diferentes épocas e olhar para as complexas realidades históricas que lhes deram o eco do tempo. Tanto os adeptos do Novo Historicismo, como os do Materialismo Cultural se mostram interessados em resgatar, recuperar e reescrever a realidade histórica, ou melhor, buscam entender os textos literários historicamente, rejeitando a influência formalizante de estudos literários anteriores – os da Nova Crítica, do Estruturalismo e do Desconstrucionismo. Stephen Greenblatt, autor mais prontamente associado ao Novo Historicismo, interpreta a literatura como uma estrutura na qual se

pode ler o espírito de uma época. Louis Montrose acredita que a reorientação da crítica literária, que vem acontecendo desde o início dos anos 1980, deve-se em grande parte ao trabalho de críticos cujos valores foram formados enquanto eram estudantes durante os politicamente turbulentos anos de 1960, período de experimentação cultural. Neste artigo, utilizamos os conceitos e as teorias do Novo Historicismo para analisar a obra de Otto Leopoldo Winck, *Que fim levaram todas as flores*, dando ênfase ao contexto social: as experiências, os comportamentos, os costumes, descritos pelo protagonista Ruy, a princípio numa pequena cidade do interior do Paraná e depois na capital Curitiba, nos fins dos anos 1960 e década de 1970.

Um novo componente para análise – *Stimmung*

Hans Ulrich Gumbrecht no livro *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura* apresenta o conceito de *Stimmung* e propõe a ideia de que os intérpretes e historiadores da literatura leiam com a atenção voltada a este conceito. Gumbrecht cita os vários paradigmas teóricos que dominaram os estudos literários na segunda metade do século XX:

O ‘new criticism’ deu lugar ao estruturalismo, que, por sua vez, cedeu o passo ao marxismo. Marxismo e estruturalismo abriram passagem para o desconstrucionismo e para o novo historicismo. Essas duas correntes viriam a ser substituídas pelos estudos culturais e pelos estudos de identidade. (GUMBRECHT, 2014, p. 9)

Desde o começo da década de 1990 não surgiu mais nenhuma nova teoria e os críticos tiveram tempo para se concentrarem “nas literaturas de diferentes épocas e para olhar para as complexas realidades históricas que lhes deram o eco do tempo” (GUMBRECHT, 2014, p. 9). Este autor enfatiza as disparidades entre o desconstrucionismo e os estudos culturais e destaca que a principal diferença entre eles tem a ver com a rejeição ou a afirmação da capacidade que os textos têm de se ligar a outras coisas. Gumbrecht acredita que o campo dos estudos literários, no qual se combinam diferentes forças intelectuais, arrisca ficar estagnado enquanto permanecer empacado entre essas duas posições, cujas tensões e contrastes podem se anular mutuamente. Para ultrapassar tais perigos o autor defende a necessidade de ‘terceiros’, no caso o *Stimmung* e esclarece:

Ler em busca de *Stimmung* não pode significar ‘decifrar’ atmosferas e ambientes, pois estes não têm significação fixa. Da mesma maneira, tal leitura não implicará reconstruir ou analisar a sua gênese histórica ou cultural. O que importa, sim, é descobrir princípios ativos em artefatos e entregar-se a eles de modo afetivo e corporal – render-se a eles e apontar na direção deles. [...] meu intento é chamar atenção para os *Stimmungen*, revelar o seu potencial dinâmico e promover – tanto quanto seja possível – seu tornar-se-presente. (GUMBRECHT, 2014, p. 10)

Análise do romance *Que fim levaram todas as flores*, de Otto Leopoldo Winck

Parte I: Território abandonado

Nesta primeira parte do livro, o protagonista Ruy relata os anos da sua adolescência numa pequena cidade do interior do Paraná, a partir do primeiro ano do colegial, quando conhece Adrian, se tornam grandes amigos e compartilham aprendizados e experiências. Ruy descreve costumes da época: o vestuário – uniforme utilizado na escola; corte de cabelo dos meninos; as brincadeiras de crianças; os professores; as famílias e relacionamentos familiares; comida caseira do dia a dia; as mercearias ou armazéns da época; religião, a amizade com Adrian e as experiências e aventuras da adolescência que compartilham.

Na escola

Colégio Duque de Caxias, primeiro ano do colegial, momento em que o diretor entra na sala acompanhando um aluno novato – Adrian. O comportamento dos alunos diante da chegada inesperada do diretor à sala está assim descrita por Ruy: “Estávamos em aula quando entrou o diretor, seguido de um novato [...]. Os que cochilavam despertaram e todos nos pusemos de pé atabalhoadamente. O diretor fez sinal para que nos sentássemos”(WINCK, 2019, p. 21). (As referências posteriores ao romance *Que fim levaram todas as flores*, de Otto L. Winck serão indicadas apenas pelo número das páginas). Os alunos mostram respeito ao se levantarem de forma precipitada e voltam a sentar-se mediante sinal do diretor. Ruy descreve o uniforme:

[...] naqueles tempos de rija disciplina, nosso uniforme [...] compunha-se de calça azul- marinho, sapatos pretos clássicos, camisa de gola branca e gravata também azul. As meninas usavam os mesmos sapatos, meias brancas três-quartos e, se suas saias plissadas estivessem três dedos acima dos joelhos, eram barradas inapelavelmente na portaria. O que elas faziam, naquele tempo de lançamento da minissaia, era, depois de entrar, enrolar o cós na cintura, fazendo subir assim a barra da saia. (WINCK, 2019, p. 22)

Brincadeiras de infância

Ruy diz que “deixar o ginásio era tomar consciência de que, irrevogavelmente, nos tornávamos adultos. Amargo aprendizado, nunca de todo concluído [...] Adeus, brincadeiras no quintal ... Adeus sobretudo ao quintal” (WINCK, 2019, p. 26). Muitas brincadeiras são citadas, aquelas dos anos 1960, quando muitos brinquedos eram improvisados e quando as crianças brincavam livremente, no quintal, ao ar livre. Algumas citadas por Ruy: empinar raia, trepar em árvores, jogar búrica, mãe-cola, polícia e ladrão, morto-vivo, pique-esconde, queimada, futebol de botão, carrinho de rolimã, telefone sem fio, lenço-atrás, peteca, passa–anel, disputa de figurinhas, principalmente as das balas Zequinha no bafo ou no tique. Diz Ruy que a primeira consequência é perder a mansuetude das tardes e lamenta o fato de que

agora, depois das aulas, depois do almoço, nada mais de brisa, nada de cama, nada de rua. Era a hora de ajudar o pai na pequena mercearia, a duas quadras de casa.

A mercearia

A mercearia da família de Ruy enquadrava-se dentro das características de estabelecimentos desta natureza naquela época. Localizada em um velho casarão de madeira, em forma de galpão, assoalho de tábuas carunchadas, pé direito muito alto, cobertura de telha vã. Sobre o balcão de madeira maciça, a caixa registradora Sweda, a balança Filizola e o baleiro giratório de vidro com balas coloridas e barras de doce de amendoim, de abóbora e de leite. Na entrada uma série de sacos abertos de linhagem, com as bordas enroladas e um caneco de alumínio dentro com arroz, tipos diferentes de feijão, fubá, milho, canjiquinha, erva-mate, café em grão, café moído recém-torrado. Na calçada, outros sacos, com alfafa, azevém, alpiste, ração para galinha, caixas de legumes e frutas. Pendentes em ganchos mantas de charque, linguiças, salames, toucinhos. E de outro lado, fumos de rolo, cachos de banana e réstias de cebola e alho. Ainda outros setores como o de armarinhos, ferramentas, utensílios e papelaria. Enfim, tinha de tudo, ou quase tudo. As tardes na mercearia para Ruy eram de tédio, somente contrabalançadas pelos livros que Adrian lhe emprestava.

A amizade e contrastes

A amizade com Adrian progredia, com conversas na escola, no recreio e ao final das aulas, quando se demoravam um pouco mais no portão da escola. E depois já voltavam juntos por um caminho intermediário entre as suas casas. Ruy é convidado a almoçar na casa de Adrian e percebe o contraste entre as famílias. Faz comparação das mães: a mãe de Adrian, uma mulher bonita, em trajes de dona de casa moderna – calças de helanca, em vez das saias de tergal da sua mãe. Durante o almoço, conversas descontraídas. No quarto de Adrian duas prateleiras abarrotadas de livros, dentre os estrangeiros, o “famigerado” Sartre. Discos *long-plays* e compactos: bossa nova, o primeiro de Vandrê e o último dos *Beatles*, *Help!* Na parede uma coleção de flâmulas. Adrian mostrou também a sua coleção de selos: cinco álbuns com selos de todo o mundo. Ruy invejou aquela família. Aquele lar onde se lia Sartre e se ouvia *Beatles* era uma ilha naquela pasmadeira toda: aquela cidade, aquela escola e principalmente a sua casa, que pareciam estacionados no século XIX. Ruy volta a comparar as mães. Como ele diz: o primeiro amor a gente nunca esquece, a mãe da gente. Mas isso só vale para quem tem mãe jovem, bonita e carinhosa e estes são traços que ele não reconhece na sua mãe – quase sempre cabisbaixa e muda, envolvida nas lidas domésticas. O pai de Ruy, que desde cedo teve que pegar na enxada para ajudar os pais dele na roça e que mal estudou, era um homem muito severo, como costumavam ser os pais daquele tempo,

falava pouco e resmungava muito. A família de Adrian, de um nível intelectual e financeiro mais elevado em relação à família de Ruy, disponibilizava para Adrian leituras de qualidade, as músicas nacionais e estrangeiras do momento. As leituras de Ruy restringiam-se, a princípio, à coleção *Tesouro da juventude*, coleção que em dois anos ele leu praticamente tudo e a *Reader's digest* que o pai assinou por um ano. Para se distrair, nos momentos em que a mercearia ficava às moscas, Ruy gostava de ler as peripécias do detetive Scott e as aventuras do herói de Lee Falk. E, ainda, um ou dois romances por semana, que lia sorrateiro – o livro aberto sobre os joelhos.

Adrian, Elisa e Ruy

Elisa se junta a Adrian e Ruy nas conversas na escola, no recreio e com o fim das aulas, marcavam encontros na pracinha ou na sorveteria da cidade. Elisa é inteligente, terminou aquele ano escolar em primeiro lugar, Adrian foi o segundo melhor aluno e, Ruy ficou em décimo primeiro, melhor que no ano anterior, quando fora o décimo quarto. Ao se referir a Adrian e Elisa, diz Ruy: “Como duas pessoas brilhantes se atraem, era natural que os dois se aproximassem” (p. 41). Ruy admirava os amigos. Em Adrian admirava a postura e elegância, sua inteligência, o seu gosto pela leitura, o corte de cabelo da moda, com a franja mais longa. Elisa, além de inteligente era bonita: olhos castanhos, tendentes ao mel, mas que em dias luminosos esplendiam verdes, pele clara, cabelos negros. Adrian era o mais literário, Elisa a mais politizada. Ao se juntar a Adrian e Ruy, Elisa ampliou o assunto para questões como a emancipação da mulher. Os três discutiam sobre política, música, literatura. Liam livros de acervos familiares, sempre modestos, salvo os dos Steiner e um e outro livro emprestado pelo professor Lessa. A política era para eles neste momento, apenas uma pose, segundo Ruy.

Religião

Os pais de Adrian não eram cristãos, eram judeus. Adrian se dizia agnóstico e afirmava: “Pra mim tanto faz quanto tanto fez. Agora, se Deus existe, não é aquele Deus vingativo da Bíblia” (p. 45). Elisa se dizia ateia, porém Ruy sabia ser ela de família católica e, até há pouco tempo rezava o terço e, quando pequena, desejava ser freira. Ruy, por sua vez, não abandonara de todo a ideia de Deus, desejava o Deus de Teilhard de Chardin e Thomas Merton, conforme lhe dissera um frei em certa ocasião. Ruy admitia que pelo sim, pelo não, ainda tentava manter uma via de comunicação com o sagrado. Ele achava difícil descrever ou crer e acabou afirmando ser também agnóstico.

Aventuras

Na pequena cidade do interior os jovens vivem aventuras. Na escola realizam com sucesso um

concurso literário nas modalidades conto e poesia, tendo até premiação. E depois formam um grêmio estudantil, a princípio, autorizado pelo diretor e já em seguida desautorizado, na véspera da votação. Inconformados os estudantes resolvem formar um grêmio clandestino – muitas reuniões clandestinas. Mantinham um grupo de estudos, com debates de livros, como: *Dez dias que abalaram o mundo*, de John Reed; *A miséria da filosofia*, de Marx; *Dialética da natureza*, de Engels; *Materialismo e empiriocriticismo*, de Lênin. Em certa ocasião, o grupo, no desejo de realizar algo mais incisivo, decidiu-se por uma pichação, enchendo com palavras de ordem os muros da cidade como: “Contra a reforma universitária”, “Pelo ensino público gratuito” e sobretudo: “Abaixo a ditadura”. Este episódio, terminou com os jovens na delegacia para averiguação: Adrian, Ruy, Elisa, Maneco, Roberta, Pedrão e Alex, acompanhados dos pais, que lançavam aos filhos olhares com um misto de espanto e repreensão, com exceção de seu Steiner, pai de Adrian. Para Ruy a aventura resultou em vergões nas costas, nádegas e nas coxas da vara de marmelo que o seu pai utilizava em ocasiões especiais. Outras aventuras planejadas pelos amigos Adrian e Ruy e obviamente excluindo Elisa, constituía em viver duas novas experiências: beber muito e perder a virgindade. A primeira delas aconteceu na festa do Pedrão. Ruy descreve o modo como ele e Adrian dançaram após muita bebida: “Girando os braços, saracoteando os quadris, chutando o ar, parecíamos dois bonecos de engonço”(WINCK, 2019, p. 50). Para viver a segunda etapa do plano, foram de bicicleta à Casa da Filó, perdida numa das curvas da estradinha em direção a cidade vizinha e, pela descrição de Ruy após a experiência, parece que o resultado ficou aquém das expectativas: “[...] como quase todo mundo em circunstâncias similares: então é só isso?” (p. 55).

Um personagem importante para Ruy, na sua vida do interior foi seu Melquides, “o homem do saco” da sua infância. O vagabundo que:

[...] dormia de favor nos sítios das redondezas, nos fundos da olaria, na porta da igreja, debaixo da marquise do cartório, que carpia terrenos e varria calçadas em troca de um prato de comida, que dispunha de um arsenal incrível de causos absurdos com os quais fazia gargalhar a piaçada na praça da cidade [...] (p. 38)

Quando certo dia, Ruy confessa a seu Melquides que na infância tinha medo dele, Melquides ri e diz: todos têm. E acrescenta: “como as mães dessa cidade vão ameaçar os filhos sem um autêntico homem do saco?” (p. 51)

Parte II: Quem sabe faz a hora

A segunda parte, a mais longa do romance, se refere à vida dos jovens na capital paranaense. Como tema central a luta contra a ditadura, porém recheada de muitas informações sobre a história, os costumes e a vida em Curitiba, cidade que Ruy conheceu, investigou, sentiu e adotou como sua e onde

fez a sua vida. Nesta parte em termos de teoria, uma perfeita conjugação de Novo historicismo e *Stimmung*.

Novo território

Adrian e Elisa agora eram estudantes de Ciências Sociais na UFPR. Ruy, que não fora aprovado no vestibular para Direito, fazia cursinho em Curitiba, o Camões na Rua Barão do Rio Branco. Morava numa pensão barata na praça Carlos Gomes, num quartinho debaixo da escada, sem janela e passava por dificuldades financeiras, controlando a modesta mesada que recebia do pai. Adrian e Elisa namoravam e já planejavam entrar numa chapa para disputar o centro acadêmico. O novo território, a capital paranaense, para Ruy que viera daquela pequena e insignificante cidade do interior, lhe parecia uma metrópole, um paraíso, “com mais de dez salas de cinema, inúmeras livrarias, teatros, cafês, boates, bares, e uma boemia cultural inquieta e efervescente” (WINCK, 2019, p. 85).

Juventude valorizada - (*nem 20 anos e já somos velhos*)

O final dos anos sessenta foi a época em que se inventou a juventude, a qual passou a ser estendida além dos seus marcos cronológicos originais, avançando pouco a pouco pela maturidade adentro. Otto Winck nos dá exemplos, como: Mick Jagger, diz ele, com vinte anos não conseguia imaginar-se aos quarenta rebolando. E, hoje, com mais de setenta, parece a coisa mais natural do mundo que continue a fazê-lo. Se antes, parecer jovem era até antiproducente para a carreira, sendo considerados bem-vindos os cabelos brancos e uma calva precoce, “hoje, se você, mais do que velho, tem cara de velho, tem jeito de velho, corre o risco de ser descartado como peça obsoleta. Vitalidade conta bem mais que experiência” (p. 88). Jovem nesta época, Gumbrecht, afirma que a sua geração se arrastou ao longo de mais de quatro décadas, desde o final dos anos 1960, condenada à eterna juventude. Ele nos diz: “(...) contamos histórias das noites quentes de verão, incapazes de distinguir entre sonho e realidade” (GUMBRECHT, 2014, p. 121). Este autor fala das músicas e vozes do passado que eletrificam a nossa pele e nos chamam para longe do presente e ele cita, ainda, Janis Joplin ao cantar *Me and Bobby McGee*.

A voz soa como metal escuro, vibrante em todos os níveis, cheia de dor e de esperança, tão firme que toda uma vida pode se segurar nela [...] Soam os diferentes registros como se fossem os únicos possíveis – como se não houvesse outro jeito. Acomodam-se sobre o nosso cabelo, a nossa pele; se nos tocam, sabemos que aquilo era a nossa juventude – quando a vida estava só começando e num instante terminaria (GUMBRECHT, 2014, p. 122).

A voz de Joplin, de acordo com Gumbrecht, “mantém vivo o *Stimmung* existencial da juventude que passou – algo que é condensado em dois versos de *Me and Bobby McGee*: ‘Liberdade é só outra

palavra para não ter nada a perder’ e ‘Trocara todos os meus amanhãs por apenas um simples ontem’”(GUMBRECHT, 2014, p. 126). Conforme Winck, quem melhor consolidaria e representaria o paradigma do jovem rebelde seria Jean-Arthur Rimbaud, por ter vivido intensamente, dos dezesseis aos dezoito anos, sua meteórica carreira de poeta.

Ruy, logo que chega a Curitiba vindo do interior, ao reencontrar Elisa e Adrian depois de um mês sem se verem, este pequeno espaço de tempo lhe pareceu demasiado longo: “Adrian perdia os traços de garoto, Elisa já era uma mulher feita. E nós ainda nem tínhamos dezoito anos!” (p. 86). E mais tarde, dois anos mais, numa conversa entre Elisa e Ruy numa confeitaria de Curitiba, os jovens relembram os tempos da escola, a rebeldia, para eles agora – a ingênua rebeldia: “Parecemos velhos com essa nostalgia, não, é? / Nem vinte anos e já somos velhos” (WINCK, 2019, p. 234). Eles viveram intensamente. Era o *Stimmung* existencial, tudo rápido, tudo intenso – *nem vinte e já somos velhos*.

Subversão – protestos e revolta estudantis

A chapa da qual faziam parte Adrian e Elisa vencera a eleição, o objetivo dos estudantes era impedir a realização do vestibular do curso novo de Engenharia com mensalidades pagas. Winck introduz no romance o contexto histórico daquele momento de forma intercalada com a história de Adrian, Elisa e Ruy. É descrito o confronto no Centro Politécnico entre centenas de cavalarianos da Polícia Militar e os estudantes, cerca de quinhentos, entre os quais – Adrian, Elisa e Ruy, armados de setras, bolinhas de búrca, rojões de São João, além de fura-pneus. Tensão no ar. Os estudantes avançam. A cavalaria irrompe. Confusão, pânico, poeira. Adrian acende e lança um rojão que explode num estampido seco. Estouram bombas de gás lacrimogêneo. Chegam reforços policiais, os estudantes se protegem atrás dos carros ou buscam refúgio nas casa das redondezas. Resultado: cinquenta e nove estudantes presos, entre eles Elisa, e dezenas de feridos. Na segunda-feira, o governador propõe acordo aos representantes dos universitários, o qual é recusado em reunião posterior entre os estudantes, que decidem pela ocupação da Reitoria da UFPR. Na descrição histórica: “Cria-se um impasse: no primeiro círculo, três mil estudantes entrincheirados na Reitoria, no segundo quatro mil policiais circundando a quadra, no terceiro [...] universitários e secundaristas, acrescidos de populares” (WINCK, 2019, p. 122-123). Enquanto aguardam a negociação entre a comissão de estudantes e representantes da Reitoria e governo estadual, os estudantes derrubam o busto do reitor, instalado nos jardins ao lado do auditório da Reitoria. Ao final da manhã, chega a notícia, ansiosamente, aguardada – as autoridades acatam as exigências dos estudantes. A multidão vibra, chora, ri. Ruy, Adrian e Elisa se abraçam.

No Novo Historicismo, conforme esclarece Ivan Teixeira, “a produção artística deve ser entendida como parte integrante de um discurso mais amplo, o discurso histórico, do qual a obra de arte participa

como se fosse frase intercalada ou procedimento retórico (TEIXEIRA, 1998, p. 33). E “Louis Montrose, um dos grandes inovadores e expoentes do Novo Historicismo, descreve um axioma fundamental do movimento através de sua crença na textualidade da história e na historicidade dos textos” (COHEN, 2011, n/p). Foi possível perceber nos trechos do romance de Otto que se referem aos protestos dos estudantes, os textos da história intercalados com os literários aparecem de forma homogênea, representando a textualidade da história e a historicidade do texto.

Curitiba - costumes da cidade: livrarias, cinemas, indumentária, cabelos, restaurantes, bares, o Passeio Público

O Novo Historicismo procura restaurar toda a forma mental da época estudada, criando um objeto próprio e multifacetado, denominado *cultura em ação*, terminologia do antropólogo Clifford Geertz, da qual Stephen Greenblatt apropriou-se. Hayden White utiliza-se do termo *constelação de signos* para referir-se às manifestações culturais de determinado período. “Cada época cria o padrão que estabelece a noção de certo ou errado, de belo ou feio, de falso ou verdadeiro, etc.” (TEIXEIRA, 1998, p. 33). No romance de Otto Winck, o protagonista Ruy ao descrever a cidade de Curitiba, refere-se a variados costumes e comportamentos no final dos anos 1960 e década de 1970 na capital paranaense. Alguns destes serão agora destacados. As livrarias da cidade: “livraria Ghignone, na Quinze, a livraria do Povo, na Ermelino de Leão, a livraria do Chaim, defronte à Reitoria, e um estupendo sebo na Emiliano Pernetá, eram não somente pontos de abastecimento[...] como de encontros e apaixonados debates” (WINCK, 2019, p. 97). Sobre os cinemas, Ruy cita “as salas da nossa ‘Cinelândia’, na minúscula Avenida Luiz Xavier, ainda conhecida como João Pessoa” (p. 98). Com a expressão *nossa Cinelândia*, Ruy demonstra que ia se apropriando, a princípio do reduto cultural da cidade e depois, de toda a Curitiba. Na Cinelândia: o Cine Palácio, no Edifício Garcez, o Cine Avenida, no Palácio Avenida, e o Cine Ópera, no Edifício Eloísa. Além desses, o Ritz na Quinze de Novembro, o Luz, na Praça Zacarias, o Rívoli, na Emiliano Pernetá, o São João, na Desembargador Westphalen, e o Cine Vitória, na Barão do Rio Branco. Muitas matinês e muitas noites Ruy passou sozinho na escuridão dessas salas, munido de “balas azedinhas, confeitos Life Savers ou dos famosos drops Dulcora, ‘a delícia que o paladar adora’ [...] ora absorto ora alheio, ora satisfeito ora desesperado...” (WINCK, 2019, p. 98).

Cabe destacar a indumentária da época que é descrita muitas vezes no texto. Ruy observa a forma como Adrian estava vestido na primeira vez que o viu: “Ele não estava com o uniforme da escola: vestia uma calça de sarja e uma camisa banlon azul-clara. Nos pés, sapatos pretos bem engraxados” (WINCK, 2019, p. 22). Foi Adrian que apareceu na pequena cidade deles com a primeira calça jeans – ou calça Lee, como se dizia, embora nem sempre fosse Lee. Ruy diz ter tido, mais tarde, uma calça jeans, um

sucedâneo mais barato, as calças Topeka, molengas, sem o ar rústico e másculo das originais. As moças usavam minissaias, como a Vera, por exemplo, que vestia minissaias para ir às aulas do cursinho – ousadas minissaias e botas de vinil branco até as coxas. Outras vezes, Vera vestia calças saint-tropez, camisa Lacoste e sandálias de dedo. E no dia do confronto com a polícia no Politécnico, Ruy encontra Vera vestida, segundo ele, como quem tivesse vindo de um piquenique do Clube Concórdia: calça Lee e blusa cacharel de gola rolê. No dia da tomada da Reitoria, Adrian vestia uma jaqueta de estilo militar, que estava na moda naquele ano. A revolução de ideias e costumes daquela época poderia ser medida pelo comprimento dos cabelos masculinos, por isso se diz que foi também uma revolução capilar. No começo dos anos 1960, os penteados livres da brilhantina caem em franjas soltas sobre a testa. À medida que o decênio avança, os cabelos vão crescendo e até o final da década, os cabelos já ultrapassariam os ombros. Segundo Winck, os rapazes que andam hoje pelas ruas com seus rabos de cavalo e seus coques samurais não fazem ideia da luta que foi essa conquista, pois os cabeludos eram vistos como delinquentes, (trans)viados, maconheiros. No início da década de 1970, Ruy veria Adrian desfilar em plena Rua das Flores, com as melenas ao vento, um verdadeiro desafio.

Ruy saía à noite para a boemia e cita bares da época: o Zumzum, na Duque de Caxias, a Velha Adega, na Cruz Machado, o Guairacá, ao lado do Palácio Avenida, o Cometa, na Quinze, o Okey, na Travessa Jesuíno Marcondes, o Bar Palácio, na Barão do Rio Branco, ou então, novamente na Quinze, o Mignon e o Triângulo. Quanto a restaurantes, quando Ruy já trabalhava no jornal, frequentava alguns no centro: o Restaurante Zacarias, na praça de mesmo nome, o Restaurante Gruta Azul, na Marechal Deodoro, o Rio Branco, na avenida homônima, ou o Bar Paraná, na Quinze. Ruy apreciava a coalhada da Confeitaria Schaffer ou ainda, uma banana Split nas Lojas Americanas, o cúmulo da autoprodigalidade, segundo ele. O Passeio Público, único parque de Curitiba na época, parecia ser para Ruy um refúgio, principalmente no tempo em que ele morava na pensão da praça Carlos Gomes, que não lhe oferecia nenhum conforto. Como ele descreve: “Tinha dias em que me aboletava em algum banco do Passeio Público, e aí, debaixo das árvores centenárias, dividia-me entre um livro e a contemplação, com olhar quase científico, dos tipo que por ali transitavam”(p. 108). Ruy absorvia o espírito de Curitiba: nas andanças pelo centro da cidade, nas livrarias, nos cinemas, nos bares e restaurantes, nas vitrines das lojas da rua Quinze, nas confeitarias, nas tardes no Passeio Público, nas conversas e observando o comportamento o modo de agir e falar das pessoas, nos lanches rápidos – uma média e um pão d’água na chapa com ovo frito ou um misto- quente com um refrigerante, que poderia ser uma Crush ou Coca-cola.

Adrian e Ruy: caminhos diferentes

Ruy nutria profunda admiração por Adrian: admirava o charme do amigo, sua inteligência vibrante, seu pendor nato para a liderança, a forma elegante com que se vestia. No que se refere à produção de poemas, Ruy dizia que os de Adrian costumavam ser muito elogiados, talvez por condescendência, pois não havia quem resísse ao charme dele, ou mesmo por sua qualidade intrínseca. Ruy, por sua vez, não tinha muita coragem de expor sua modesta produção ao crivo da turma, mas quando o fazia era Adrian quem mais o incentivava. E se o criticava, nunca o fazia em público. Mas o fato é que Adrian foi se afastando. E perguntavam a Ruy: “Cara, o teu amigo não aparece mais”? “A política não tem deixado tempo”(WINCK, 2019, p. 177). Ou como falava Ruy: “Antes que *O livro vermelho* se tornasse a Bíblia de Adrian, levávamos o opúsculo de Sartre em nossas errâncias e o recitávamos como uma escritura sagrada” (p. 178). E num fim de tarde, nas ruínas de São Francisco, acontece o encontro e despedida de Adrian e Ruy. “Preciso ir, bicho. Tenho um ‘ponto’ a cumprir/Até mais/Até” (WINCK, 2019, p. 222).

Nossos caminhos, que haviam se encontrado três anos antes numa bolorenta sala de aula de uma cidadezinha do interior, agora se bifurcavam: entendi isso nos olhos cinzentos e tristes e meigos do meu amigo. [...] nos abraçamos.[...] Foi o último abraço – dentro daquela década, dentro da adolescência, dentro daquele mundo. (p. 222)

Ruy ainda veria Adrian, duas ou três vezes em encontros rápidos, antes que ele fosse tragado definitivamente pelo sorvedouro daqueles dias. Ruy lembra-se também de uma anotação que fizera: “No fundo, o desamparo é a nossa maior herança”. (p. 223).

Parte III: lua da memória

A terceira parte, a mais curta do romance, se refere ao reencontro de Ruy e Adrian décadas mais tarde. Um difícil reencontro já descrito no intertítulo: “Eles sabem que é mentira. Eles sabem que nunca mais se verão que nem sequer deviam ter se reencontrado”. Nesta parte, como teoria é utilizada a concepção de memória coletiva de Maurice Halbwachs.

O encontro

Adrian e Ruy marcam um encontro no Bar Stuart, o mais antigo de Curitiba. Há temor por parte de Ruy em relação a este reencontro. Como relacionar o Adrian que encontraria agora com aquele que conhecera há quarenta e nove anos? Muito provavelmente não veria relação entre um e outro. E foi o que ele experimentou ao avistar “um respeitável sexagenário, com os cabelos que lhe restam totalmente encanecidos, adentrar o recinto e, depois de um breve instante de hesitação, dirigir-se em sua direção

com os braços semierguidos. Nos olhos do outro é perceptível a mesma perplexidade...” (WINCK, 2019, p. 250). As primeiras falas iniciam banais, uma tentativa de reconhecimento – ou recuperação – de território. Maurice Halbwachs esclarece que “quando voltamos a encontrar um amigo de quem a vida nos separou, inicialmente temos de fazer algum esforço para retomar o contato com ele” (HALBWACHS, 2006, p. 29). Adrian e Ruy falam de profissão: Ruy, jornalista aposentado, que trabalhou em quase todos os veículos da província e, admitiu que depois de tanta luta contra... trabalhou para o sistema; Adrian acabou se formando em engenharia, casou-se com uma moça de Ribeirão Preto e fez a vida por lá e, no começo dos anos 1980, conforme ele mesmo relata, já era o pacato burguês que detestava antes. Falam de literatura: nenhum deles escreveu; Ruy somente as letras da imprensa, e Adrian diz ter abandonado a escrita depois dos vinte – um Rimbaud. Falam de família: casamento, filhos, netos. A conversa flui, mas Ruy tem dificuldade em “conciliar este Adrian à sua frente com aquele de sua memória. Até o sotaque é diferente, apaulistado.

Ruy conta que está escrevendo o romance sobre a geração deles, que está quase no final, que vai contar tudo: os dias do colegial, a Casa da Filó, as intermináveis conversas na praça, a vinda para Curitiba, os discos que ouviram, os livros que leram, as manifestações, a ocupação da Reitoria. Adrian fala nas lembranças dele sobre a primeira ida à casa da Filó: “E você correndo assustado. / Eu? / Sim, você. Você entrou, olhou todas aquelas mulheres seminuas a nossa volta ... E de repente, sem aviso prévio, deu no pé. Há, há. Eu não tive outro remédio senão correr atrás. / Não me lembro desse detalhe...” (WINCK, 2019, p. 274). Adrian ainda acrescenta: “Pois foi assim como eu disse. Ponha no teu livro também, pra dar um tom quixotesco. [...] cada coisa que fizemos, cada coisa que passamos! Mas, afinal, foi o que tivemos de melhor! Todas essas aventuras inocentes antes que as coisas ficassem sérias” (WINCK, 2019, p. 275). Qual o sentimento de Ruy? Decepção, tristeza ao constatar que Adrian, neste episódio da aventura na casa da Filó e, provavelmente, em tantos outros, se colocava numa posição de superioridade em relação a ele, ou que não valorizava os acontecimentos no mesmo grau que Ruy. “Calam-se novamente num intervalo de silêncio maior [...] como uma parede de cimento que vai se erguendo entre os dois, uma trincheira, uma vala, uma montanha” (WINCK, 2019, p. 275). É provável que o texto de Halbwachs que segue, esclareça o sentimento de Ruy e a barreira que se ergueu:

Em sociedades de qualquer natureza que os homens formem entre si, quantas vezes acontece que um deles deixe de ter uma ideia exata do lugar que ocupa no pensamento dos outros – de quantos mal-entendidos e desilusões tal diversidade de pontos de vista não será a fonte? Na ordem das relações afetivas, em que a imaginação desempenha um papel desse tipo, um ser humano que é muito amado e que ama moderadamente muitas vezes só se dá conta tarde demais ou talvez jamais se dê conta da importância que foi atribuída às suas menores ações, às suas palavras mais insignificantes. O que mais amou um dia recordará ao outro declarações e promessas, das quais este não guardou nenhuma lembrança. Nem sempre isto é consequência da inconstância, da infidelidade, da superficialidade – mas porque ele estava bem menos envolvido do que o outro na sociedade que os dois formavam, que se baseava num sentimento

desigualmente partilhado. (HALBWACHS, 2006, p. 35)

Adrian e Ruy se despedem, os dois senhores somem de cena. “Mas, lá na praça ainda estão os dois garotos, 49 anos atrás, na bruma, na chuva, na noite gélida, bradando a plenos pulmões o poema de Emiliano Pernetá: ‘Tu que ainda sentes n’alma o ardor da juventude...’” (WINCK, 2019, p. 276).

Cosiderações finais

Neste artigo fomos em busca de compreender a vertente do Novo Historicismo utilizado tanto na escrita, como na leitura crítica de um texto literário, a fim de que pudéssemos utilizar esta teoria na análise do romance *Que fim levaram todas as flores*, de Otto Leopoldo Wink. Nosso objetivo principal era dar ênfase às práticas sociais que incluem as experiências, os costumes, o comportamento e a memória descritos pelo protagonista Ruy, da cidade de Curitiba, entre 1960 e 1970. O romance apresenta características do Novo Historicismo: uma combinação das forças intelectuais identificadas com o feminismo e formas revisionistas de marxismo, além das práticas sociais diversas. Aliás, apresenta, também, com muita força, o espírito da capital paranaense à época, assimilado com extrema sensibilidade pelo protagonista. Daí a necessidade de associar ao Novo Historicismo e outras teorias – o *Stimmung*, de Hans Ulrich Gumbrecht e a Memória coletiva, de Maurice Halbwachs.

Com o Novo Historicismo foi possível relacionar os fatos do romance com os fatos históricos, principalmente nos relatos das manifestações dos estudantes quando tomaram a Reitoria da UFPR, nos quais trechos da história são intercalados com os literários de forma homogênea, representando o axioma fundamental do movimento, descrito por Louis Montrose: a textualidade da história e a historicidade do texto. Dentro do Novo Historicismo foram também abordados os costumes, experiências e comportamentos da época, tanto aqueles vividos na cidade do interior como os da capital paranaense: escola, brincadeiras de infância, mercearia, amizade, religião, juventude, subversão e os costumes de Curitiba. O *Stimmung*, de Gumbrecht foi utilizado como um componente adicional, sobretudo, para pesquisar o espírito da época relacionado à valorização da juventude e ao modo de ser e viver em Curitiba.

Por fim, com a teoria relacionada à memória coletiva de Maurice Halbwachs, pudemos compreender os sentimentos de Ruy quando se encontra com Adrian depois de quatro décadas. Um encontro que melhor seria se não tivesse acontecido, pois nesta ocasião Ruy se deu conta de que a relação de amizade que ele e Adrian viveram no passado foi menos valorizada por parte de Adrian, ou melhor, Adrian esteve muito menos envolvido do que Ruy na sociedade que ambos formaram no passado, que se baseava num sentimento desigualmente partilhado. As lembranças, daquele passado e da amizade, tão preciosos para Ruy, devem tão somente ser revividos e repassados na memória como um sonho – o sonho

da geração condenada à eterna juventude.

Referências

BONNICI, T. Novo historicismo e materialismo cultural. In: BONNICI, T; ZOLIN, L. O. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2003. p. 197-202.

COHEN, G.V. O novo historicismo e o materialismo cultural: definições e aplicações práticas. **Revista Temática**, Ano VII, n. 05, maio 2011.

GUMBRECHT, H. U. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: sobre um potencial oculto da literatura. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2014.

GRECA DE MACEDO, R. **Curitiba – luz dos pinhais**. São Paulo: Pancron Indústria Gráfica, 2016.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HATTNER, A. L. Literatura e estudos culturais. In: BONNICI, T; ZOLIN, L.O. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2003. p. 249-252.

MONTROSE, L. New Historicisms. In: GREENBLATT, S.; GUNN, G. **Redrawing the Boundaries. The Transformation of English and American Literary Studies**. New York: The Modern Language Association of America, p. 392-418, 1992.

TEIXEIRA, I. New historicism. **Fortuna crítica**. n. 6, dez. 1998, p. 32-35.

WINCK, O. L. **Que fim levaram todas as flores**. Curitiba: Kotter Editorial, 2019.

TEXTO MIXMÍDIA: O ALIENISTA DE MACHADO DE ASSIS EM QUADRINHOS**Autora:** Márcia Marques de Azevedo dos Santos (UNIANDRADE)**Orientadora:** Profa. Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Resumo: As versões em quadrinhos ou HQ's classificam-se, conforme Irina Rajewsky, como combinação de mídias ou "mixmídias" – constituídas de texto e imagem. Os modernos artistas dos quadrinhos, de acordo com Will Eisner, vêm desenvolvendo no seu ofício a interação de palavra e imagem num processo de hibridação bem-sucedida de ilustração e prosa. Em anos recentes, um novo horizonte se abriu para os HQ's, com o surgimento da *Graphic novel*, que parece atrair um público mais refinado e coloca nas mãos de artistas e escritores sérios de quadrinhos um grande desafio. Neste artigo é realizado o estudo da adaptação para a HQ da obra *O alienista* de Machado de Assis, publicada em 1882. O artista Cesar Lobo e o roteirista Luiz Antônio Aguiar numa versão autoral, (re)criaram a história de maneira que as cenas de ação e também o humor corrosivo de Machado ganham novas emoções e muitas cores. O objetivo deste trabalho é analisar os elementos que o novo texto retém ou altera do texto-fonte: diálogos, personagens, enredo e técnica narrativa. Além de Irina Rajewsky e Will Eisner, já citados, fundamentam e iluminam a análise Linda Hutcheon, Claus Clüver e outros.

Palavras-chave: Machado de Assis. Romance gráfico. Transposição midiática. Combinação de mídias.

O conto *O alienista*, de Machado de Assis já teve muitas adaptações. Para o cinema - *Azillo muito louco*, com direção de Nelson Pereira dos Santos, em 1971 e para a TV - Rede Globo, em 1993. Para os quadrinhos foram quatro adaptações: de Francisco Vilachã e Fernando Rodrigues, da Editora Escala Educacional (2006); de Fábio Moon e Gabriel Bá, da Editora Agir (2007); de César Lobo e Luiz Antônio Aguiar, da Editora Ática (2007) e de Lailson Cavalcanti, da Companhia Editora Nacional (2008). Também o *mashup O alienista caçador de mutantes*, de Natalia Klein, que faz parte da coleção *Clássicos fantásticos*, da editora Lua de papel (2010), uma adaptação que consiste na reescrita de clássicos da literatura em domínio público inserindo signos ou elementos da ficção científica, fantasia ou horror.

Este artigo concentrará na análise da versão para quadrinhos de César Lobo e Luiz Antônio Aguiar, publicado pela Editora Ática, em 2007. Luiz Antônio Aguiar trabalha com roteiros para quadrinhos desde 1977. A partir do Mestrado em Literatura Brasileira, em 1989, um dos maiores interesses de Aguiar é Machado de Assis. Publicou vários outros livros que têm como proposta aproximar o jovem leitor da obra desse grande escritor. Cesar Lobo desenha e escreve histórias em quadrinhos e já publicou não só no Brasil, mas também na Europa e nos EUA. Aguiar e Lobo realizaram um admirável trabalho na adaptação do conto *O alienista* para o HQ, demonstrando terem conquistado entre eles uma parceria bem articulada.

Enquadrando os quadrinhos na teoria

O termo intermedialidade pode servir, antes de tudo, como um termo genérico para todos os fenômenos que 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). Os quadrinhos constituem um gênero que combinam texto e imagem e, segundo Will Eisner, os modernos artistas nesta área, desenvolvem no seu ofício a interação de texto e imagem e atingiram uma hibridação bem-sucedida de ilustração e prosa.

Para realizar a classificação dos quadrinhos recorre-se à Irina Rajewsky, que propõe três subcategorias individuais de intermedialidade: 1. Intermedialidade no sentido mais restrito de transposição midiática; 2. Intermedialidade no sentido mais restrito de combinação de mídias e 3. Intermedialidade no sentido mais restrito de referências intermidiáticas. Rajewsky esclarece que uma única configuração midiática pode preencher os critérios de dois ou até de todas as três das categorias intermidiáticas apresentadas acima. Os “quadrinhos”, por exemplo, se encaixam nas duas primeiras. Na subcategoria 1 – transposição midiática, o texto original é a ‘fonte’ do novo produto de mídia (quadrinhos), cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermidiático. Na subcategoria 2 – combinação de mídias, estes fenômenos podem ser chamados de configurações multimídias, mixmídias e intermídias. Nesta categoria, a intermedialidade é um conceito semiótico-comunicativo, baseado na combinação de, pelo menos, duas formas midiáticas de articulação. Nos quadrinhos há combinação de texto e imagem – “mixmídia”, termo utilizado no título deste artigo.

Para Claus Clüver, no estudo de transformações e adaptações intermidiáticas, deve-se, de preferência, partir do texto-alvo e indagar sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia. Deve-se indagar também de que maneira a intermedialidade influencia a recepção do texto-fonte (CLÜVER, 2006, p. 17-18). Clüver diferencia os conceitos de texto multimídia e texto mixmídia. O primeiro compõe-se de textos separáveis e separadamente coerentes, compostos de mídias diferentes, enquanto que um texto mixmídia contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto.

Solange Ribeiro de Oliveira em sua obra *Perdida entre signos: literatura, artes e mídias*, hoje, dá exemplos de traduções intersemióticas na relação entre literatura e histórias em quadrinhos. A autora cita as coleções dos anos 1950, *Edição maravilhosa*, da Ebal (Editora Brasil e América Latina), e *Romance em quadrinhos* da Rio Gráfica Editora, que começaram a publicar adaptações de clássicos da literatura nacional, nas quais o texto central é ocupado por desenhos, e o verbal reduzido a anotações. Comenta também sobre a série intitulada *Literatura brasileira em quadrinhos*, com síntese de contos e romances e que publicou, entre outros contos, *O alienista*, baseado no texto de Machado. As imagens dos quadrinhos substituem as descrições e certos trechos do conto são preservados com um mínimo de cortes. Acrescenta a autora, que tais adaptações exemplificam novo tipo de criação, para a qual pouco ou nada

valem antigos critérios críticos, restritos a considerações de caráter literário. E segundo Oliveira, é em seus próprios termos que as releituras sob a forma de quadrinhos convidam à avaliação (OLIVEIRA, 2012, p. 69-70).

Análise de *O alienista* em HQ

Neste artigo, partindo da versão *O alienista* em quadrinhos, há intenção de desvendar o que o novo texto em HQ retém ou altera do texto-fonte: diálogos, personagens, enredo, técnica narrativa. À medida que a análise evolui, serão incluídas bases teóricas de maneira a permitir bom entendimento do processo da adaptação da obra canônica para os quadrinhos. A versão de Cesar Lobo e Luiz Antônio Aguiar do conto *O alienista*, publicada em 2007 pela Editora Ática, faz parte da série Clássicos brasileiros em HQ.

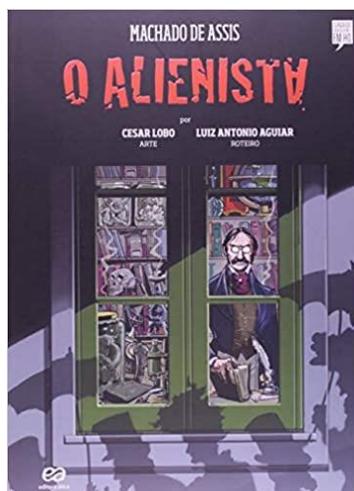


Figura 1: Capa de *O alienista* em HQ- (AGUIAR, LOBO, 2016).
Acervo da autora.

A história, onde e quando

A história se passa na vila de Itaguaí, no interior do estado do Rio de Janeiro. As referências de época, conforme Lobo e Aguiar esclarecem, é o final do século XVIII, próximo da virada para o século XIX. O pano de fundo dos acontecimentos é a Revolução Francesa, tema que os autores exploram com muita ênfase nesta versão. Ainda sobre o tempo em que acontece a história, o texto original de Machado dá indícios de se tratar do final do século XVIII, conforme os trechos que seguem:

- na primeira frase do conto: “As crônicas da vila de Itaguaí dizem que em tempos remotos vivera ali um certo médico...” (ASSIS, 1995, p. 20). O termo “tempos remotos” indica que a história se deu em tempo bem anterior ao tempo em que o conto foi escrito (1881/1882);
- a frase seguinte situa o leitor de que o poder, a monarquia, o el-rei, se achava em Portugal: “[...] não podendo el-rei alcançar dele que ficasse em Coimbra” (ASSIS, 1995, p. 20). O poder se encontrava em Portugal. A família real portuguesa ainda não viera para o Brasil;

- no primeiro capítulo há referência a “colônia”. “Não havia na colônia, e ainda no reino [...]” (ASSIS, 1995, p. 20). O Brasil ainda era colônia de Portugal;
- no capítulo 4 o termo “antigo regime”, disposto na frase: “Verdade, verdade; nem todas as instituições do antigo regime mereciam o desprezo do nosso século” (ASSIS, 1995, p. 27). O termo remonta à monarquia absoluta dos fins do século XVII, com Luís XIV, na qual toda a soberania, toda a autoridade e todo o poder estavam concentrados na pessoa do rei; e por seu exercício ele não era responsável perante ninguém, exceto Deus (DOYLE, 1991, p. 10). O antigo regime “foi dominado pelas ‘ordens privilegiadas’ do clero e da nobreza, que haviam estado isentas de muitos dos encargos comuns, mas haviam monopolizado todos os poderes e vantagens públicos” (DOYLE, 1991, p. 12).
- o título do capítulo quinto do conto é “Terror”, que corresponde ao período de mesmo nome da Revolução Francesa, por volta de 1790 a 1793.

Na versão em quadrinhos de Lobo e Aguiar já de início, na primeira página, surge uma diferença, uma novidade. Um personagem especial é introduzido, abrindo a história, trata-se de um duplo do próprio Simão Bacamarte, que como explicam os autores, vez por outra se intromete na narrativa, enfatiza algumas falas do médico ou as complementa. Este personagem é representado em preto e branco e se diz responsável por revisar as crônicas da Vila de Itaguaí, as quais contam a empreitada dele próprio.



Figura 2: duplo de Simão Bacamarte
(AGUIAR; LOBO, 2016).
Acervo da autora.

Adaptadores: intérpretes e criadores

Nesta adaptação de *O alienista* para HQ, os autores Lobo e Aguiar necessitaram de uma leitura de qualidade e bastante sensível da obra machadiana. Outro fator importantíssimo na HQ é a necessidade de diálogo tem de ser muito bem trabalhado entre roteiro e desenho. Will Eisner esclarece que na arte

sequencial as duas funções – a de escritor e a de produtor de imagem (artista) – estão irrevogavelmente entrelaçadas. A arte sequencial é o ato de urdir um tecido. Em HQs, o escritor deve se preocupar desde o início com a interpretação da sua história pelo artista, e o artista deve aceitar submeter-se à história ou à ideia. Eisner é da opinião de que o escritor e o artista devem ser a mesma pessoa. Mas se isso for impossível, e não havendo qualquer acordo preestabelecido entre o artista e o escritor, ele se diz a favor da predominância do artista. Não que isto signifique a isenção do artista de se colocar a serviço da história criada pelo escritor. O artista deve contribuir para a “escrita”, empregando ou elaborando um elenco mais amplo de recursos visuais e de inovações na composição. De qualquer modo, como explica Eisner, em qualquer relação ideal escritor/artista, o artista deve aceitar a responsabilidade de duas liberdades primordiais, a de omitir e a de acrescentar.

Aparentemente, há empatia entre o artista Cesar Lobo e o escritor e roteirista Luiz Antônio Aguiar da HQ *O alienista*. Eles trabalharam juntos em outras obras, dentro da mesma coleção – *Clássicos brasileiros em HQ*. Nas folhas finais da segunda edição de *O alienista* em HQ da editora Ática há um *making of* da adaptação para os quadrinhos, onde o artista Lobo demonstra ter perfil do profissional idealizado por Eisner, com liberdades de omitir e acrescentar, quando ele se dirige a Aguiar desta forma: “Luiz, não fiz os quadrinhos diminuindo, mas segui o conceito. Resumi numa só imagem metafísica toda a cena. Note que a lua dá a aura de santidade ao personagem, como você sugeriu... A HQ termina numa página negra, como no começo” (AGUIAR; LOBO, 2016, p. 72).

O roteiro era:

(Quadros vão diminuindo de tamanho, se estreitando, espremendo Bacamarte em seu confinamento.)

01: Bacamarte pelos próprios pés e sozinho atravessando o portão da Casa Verde.

02: Bacamarte vai fechando a porta atrás de si.

03: E é AA (Alienista-Alienado – duplo de Bacamarte) quem a fecha de vez. Estalido da porta em onomatopeia: CRANC!

04, 05, 06 e 07: Nesta sequência horizontal comprimida, Bacamarte se despe, aparece nu de corpo inteiro de costas e depois começa a vestir o camisolão com que o veremos no final, aqui ainda limpo e sem rasgões.

08: AA vagando pelo corredor de celas da Casa Verde, camisolão encardido, magro e barbado, desgrehado como o vimos no início.



Figura 3: página final da HQ (AGUIAR; LOBO, 2016).
Acervo da autora.

Página de apresentação

A primeira página de uma história, conforme esclarece Eisner, funciona como uma introdução. Ela é um trampolim para a narrativa e, se bem preparada, prende a atenção, estabelece um “clima” e prepara a atitude do leitor para com os eventos que se seguem. A primeira página de *O alienista* de Aguiar e Lobo faz uma apresentação detalhada do médico Simão Bacamarte (figura 4), tal qual está no texto-fonte, pois são informações imprescindíveis para introduzir o leitor na narrativa.



Figura 4: página de apresentação (AGUIAR; LOBO, 2016).
Acervo da autora.

Nesta primeira página, revela-se ao leitor que Simão Bacamarte era revestido de todo poder, demonstrado já na primeira frase “[...] filho da nobreza da terra e o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas. [...] Aos trinta e quatro anos regressou ao Brasil [...]”. Estudioso e concentrado, Bacamarte afirmava: “A ciência é o meu emprego único; Itaguaí é o meu universo” (AGUIAR; LOBO, 2016, p. 7).

Linguagem dos quadrinhos

Aguiar e Lobo explicam que para buscar a linguagem dos quadrinhos, há necessidade de deixar o texto mais curto e mais fácil, pois a fala tem de caber no balão e ser bem entendida. O quadrinho abaixo corresponde aos acontecimentos do final do capítulo 2 e início do capítulo 3 do texto-fonte: Simão Bacamarte só se dedicava ao trabalho, pouco falava com Dona Evarista, que se sentia muito triste. O texto foi reduzido no HQ, que ficou: “em casa, mal comia, mal dormia ... não falava mais com D. Evarista, que se sentia a mais desgraçada das mulheres”. A imagem mostra Dona Evarista com a fisionomia melancólica, além de mostrar os escravos. Apesar de Machado de Assis não abordar no conto questões relacionadas à escravidão, os autores exploram intensamente, nas gravuras, a presença dos negros. Neste quadrinho há a representação de duas crianças negras, filhos de escravos, sem roupas, no chão, junto de um cão, comendo o alimento que os senhores lhes dão (figura 5).

“Mal dormia e mal comia; e, ainda comendo, era como se trabalhasse, porque ora interrogava um texto antigo, ora ruminava uma questão, e ia muitas vezes de um cabo a outro do jantar sem dizer uma só palavra a D. Evarista. A ilustre dama, no fim de dois meses, achou-se a mais desgraçada das mulheres; caiu em profunda melancolia, ficou amarela, magra, comia pouco e suspirava a cada canto ” (*O alienista*, capítulos 2 e 3).



Figura 5: Dona Evarista melancólica.
Ênfase na presença dos escravos
(AGUIAR; LOBO, 2016).
Acervo da autora.

A figura de Bacamarte

Simão Bacamarte na narrativa do conto, com base em seus estudos e pesquisas, chega a três teorias distintas. As imagens na HQ destes momentos são analisadas para avaliar a representação gráfica do personagem, a partir da função da perspectiva. Will Eisner esclarece que a função primordial da perspectiva deve ser a de manipular a orientação do leitor para um propósito que esteja de acordo com o plano narrativo do autor. Um dos usos da perspectiva é a de produzir vários estados emocionais no leitor. Quando Simão Bacamarte chega a sua primeira teoria: “A razão é o perfeito equilíbrio de todas as faculdades. Fora daí, é insânia...insânia...e só insânia!”, o quadrinho apresenta a perspectiva de um ponto de vista de baixo, que evoca uma sensação de ameaça (figura 6). O leitor sente-se ameaçado pelo olhar de Bacamarte. Machado de Assis em suas obras valoriza nos personagens a expressão do olhar. O olhar de Simão Bacamarte é descrito muitas vezes no conto: “O metal de seus olhos não deixou de ser o mesmo metal, duro, liso, eterno [...]” (*O alienista*, cap. 3); “[...] se ele deixava correr pela multidão um olhar inquieto e policial [...]” (cap. 3); “[...] e virgulando as falas de um olhar que metia medo aos mais heroicos”. (cap. 4); “Bacamarte espetara na pobre senhora um par de olhos agudos como punhais” (cap. 5); “Uma volúpia científica alumiu os olhos de Simão Bacamarte” (cap. 5); “[...] os olhos dele, empanados pela cogitação, subiam do livro ao teto e baixavam do teto ao livro, cegos para a realidade exterior, videntes para os profundos trabalhos mentais” (cap. 6).

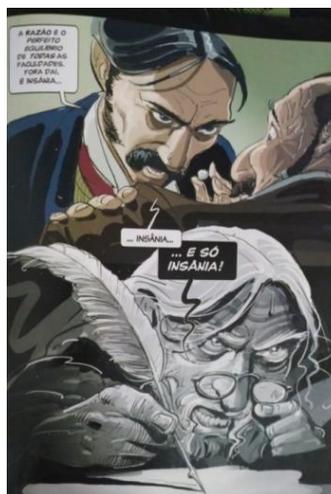


Figura 6: perspectiva de um ponto de vista baixo
Sensação de ameaça (AGUIAR; LOBO, 2016).
Acervo da autora.

A gravura da HQ representa a segunda teoria: “A verdade é oposta ao que eu pensava antes. Normal é ser desequilibrado. Louco é ser equilibrado o tempo todo, sem falhas!”, mostra Bacamarte em destaque, ocupando todo o quadrinho – o poderoso Simão Bacamarte. O olhar do leitor está no mesmo

nível do olhar do personagem, que observa a plateia de cima, a câmara de vereadores (figura 7). Em termos de perspectiva, conforme Eisner, uma cena vista de cima e colocada num quadrinho largo, estimula a sensação de distanciamento. Logo, o leitor assimila o sentimento do personagem, que apenas comunica a sua teoria para uma plateia que para ele não representa nenhuma ameaça e com a qual não deseja maior envolvimento.



Figura 7: cena vista de cima –estimula a sensação de distanciamento (AGUIAR; LOBO, 2016).
Acervo da autora.

No final da história, Bacamarte é tomado pela dúvida e pela aflição: estariam doidos mesmo aqueles que ele tratou? E foram realmente curados por ele? A conclusão, a terceira teoria a que ele chega é que não havia loucos, ele não havia curado nenhum cérebro na vila de Itaguaí. A figura com essa triste conclusão, mostra um Bacamarte desmoronado (figura 8). O olhar do leitor vê de cima o personagem, agora acabado, sem o poder e confiança que antes demonstrava.



Figura 8: o olhar do leitor vê de cima –
(AGUIAR; LOBO, 2016).
Acervo da autora.

Revolução Francesa

Se no texto-fonte *O alienista*, de Machado de Assis é possível perceber apenas uma referência sutil à Revolução Francesa, na transposição para a versão em HQ, este tema se constitui como foco principal, visto que os autores exploram com uma variada e criativa estética dos quadrinhos, além de adicionar muitas cores. Linda Hutcheon (2013) comenta que “adaptar” no dicionário, quer dizer ajustar, alterar, tornar adequado e que isso pode ser feito de diversos modos. Considerando a adaptação como produto, a “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia ou gênero, ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente. A versão de *O alienista* em HQ de Aguiar e Lobo, além da mudança de mídia, apresenta uma mudança de foco, neste caso a maior ênfase a um tema – a Revolução Francesa. Os dois primeiros quadrinhos do capítulo seis apresentam novidades. No primeiro, os autores acrescentam versos da Marselhesa (figura 9), quando os revoltosos invadem o prédio da Câmara dos vereadores, liderados por Porfírio, o Canjica.



Figura 9: o Canjica invade a câmara de vereadores – os autores acrescentam versos da Marselhesa (AGUIAR; LOBO, 2016).
Acervo da autora.

No segundo (figura 10), foi acrescentada a pintura da mulher com a bandeira da França que simboliza a liberdade e o texto explicativo – “A queda da Bastilha, a tomada da prisão de Paris e a libertação dos presos, foi o grande símbolo da insurreição popular que iniciou a Revolução Francesa” (AGUIAR; LOBO, 2016, p. 26).



Figura 10: pintura que representa a liberdade (AGUIAR; LOBO, 2016).
Acervo da autora.

Segundo Eisner, um quadro tem o propósito não tanto de estabelecer um palco, mas antes aumentar o envolvimento do leitor com a narrativa. “Fazendo-se com que o ator rompa os limites do

quadrinho, transmite-se a ilusão de força e ameaça. Como se pressupõe que o requadro de um quadrinho é inviolável, isso aumenta a sensação de ação desenfreada” (EISNER, 1989, p. 46). Na figura abaixo (figura 11), o líder da rebelião, Porfírio, rompe o requadro com a sua navalha, transmitindo ação e ameaça.



Figura 11: Porfírio com sua navalha rompe o requadro – ação e ameaça (AGUIAR, LOBO, 2016).
Acervo da autora.

A revolta dos Canjicas se deu pelo fato de Simão Bacamarte ter recolhido à Casa Verde, para tratamento e estudos, grande parte da população da Vila de Itaguaí, pois ele enxergava loucura no comportamento de todos. Simão Bacamarte não se deixa intimidar pelos gritos e ameaças dos revoltosos. No momento em que “os Canjicas” chegam, o alienista está lendo e, mesmo com os gritos ameaçadores ele não perde a calma: “Levantou-se da cadeira de espaldar em que estava sentado, fechou o livro e, a passo firme e tranquilo, foi depositá-lo na estante. Como a introdução do volume desconcertasse um pouco a linha dos dois tomos contíguos, cuidou de corrigir esse defeito mínimo e, aliás, interessante” (AGUIAR; LOBO, 2016, p. 31). Lobo, na transposição deste trecho para os quadrinhos, mostra a ação de Bacamarte de forma detalhada ou prolongada, para um resultado que realce a emoção, como explica Eisner. Neste caso de Bacamarte, a ação prolongada dá ênfase à serenidade extrema do alienista frente à situação de ameaça contra ele (figura 12).



Figura 12: Ação prolongada – ênfase à serenidade de Bacamarte (AGUIAR, LOBO, 2016).
Acervo da autora.

Considerações finais

Para atingir o objetivo proposto neste artigo, que consiste em – analisar os elementos que o novo texto retém ou altera do texto-fonte – levantamos as teorias da intermedialidade de Claus Clüver, Irina Rajewsky, Solange Oliveira e as teorias da adaptação de Linda Hutcheon. Além destas, exploramos as especificidades dos quadrinhos, com Will Eisner. Ao objetivo inicial, consideramos pertinente acrescentar as duas questões apresentadas por Claus Clüver no estudo de transformações e adaptações intermediárias, quais sejam:

- a partir do texto-alvo, quais as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia?
- de que maneira a intermedialidade influencia nossa recepção do texto-fonte?

Iniciando com a primeira questão de Clüver, citamos o comentário de Linda Hutcheon sobre a utilização da adaptação no prazer da acessibilidade, que direciona não apenas a comercialização das adaptações, mas também seu papel na educação. Segundo Hutcheon, “os professores e seus alunos formam um dos principais públicos das adaptações” (HUTCHEON, 2013, p. 162). Diz também esta autora que as adaptações de livros são consideradas educacionalmente importantes para as crianças, pois um filme, uma peça ou quadrinhos divertidos podem incentivá-las a ler o livro que lhe serviu de base. O escritor e roteirista. Luiz Antônio Aguiar publicou vários outros livros que têm como proposta aproximar o jovem leitor da obra de Machado de Assis e, da mesma forma, *O alienista* em HQ tem esse propósito. Provocar e instigar o jovem leitor por meio de gravuras e ilustrações deve ser o principal objetivo ao utilizar uma releitura literária em quadrinhos.

A segunda questão de Clüver – de que maneira a intermedialidade influencia nossa recepção do texto fonte? Segundo Hutcheon, depende se o leitor é conhecedor ou não do texto adaptado. Se o conhece, no processo de experimentar a adaptação, o leitor inevitavelmente preenche quaisquer lacunas da adaptação com informações do texto adaptado. Linda Hutcheon, ainda, afirma que: “Para que uma

adaptação seja bem-sucedida em si mesma, ela deve satisfazer tanto o público conhecedor quanto o desconhecedor” (HUTCHEON, 2013, p. 166). Esta autora menciona que, a adaptação envolve para o seu público conhecedor, uma duplicação interpretativa, um movimento conceitual para frente e para trás entre a obra que conhecemos e aquela que estamos experienciando” (HUTCHEON, 2013, p. 189).

A análise que fizemos da versão de Aguiar e Lobo de *O alienista* em HQ, nos permitiu assimilar importantes alterações na comparação ao texto literário. Automaticamente, por se tratar de uma adaptação intermediária surgem mudanças na transposição entre as mídias. No modo contar imaginamos e visualizamos um mundo enquanto lemos; no modo mostrar percebemos os múltiplos objetos, relações e signos significativos simultaneamente – no caso da HQ muitas imagens, cores e o texto. Cada mídia, conforme Linda Hutcheon, possui a sua própria energia comunicativa.

A respeito de especificidades da arte sequencial, foi possível, durante a análise, compreender a função dos roteiristas e artistas e a necessidade de bom entrosamento entre eles para o resultado satisfatório do trabalho. Conhecemos a função da página de apresentação como um trampolim para a narrativa. A respeito da linguagem dos quadrinhos, assimilamos que se faz necessário deixar mais curto e mais fácil o texto, considerando que a fala tem de caber no balão e ser bem entendida. Compreendemos a função da perspectiva no quadrinho e que o seu uso pode produzir diferentes estados emocionais no espectador. E quanto à importância do requadro, que este é uma ação inviolável, quando rompido por um personagem tem por finalidade transmitir a ilusão de força e ameaça.

Das principais alterações da versão de Lobo e Aguiar em relação ao texto-fonte, percebemos:

1. Exclusões e reduções: a redução de falas, de modo a adaptar os diálogos à nova mídia; redução de alguns personagens – alguns moradores da vila de Itaguaí, que Bacamarte fecha na Casa Verde, como o Gil Bernardes e o Coelho; foram excluídas algumas intervenções, alguns diálogos do Padre Lopes, personagem com pouco destaque na HQ se comparado ao texto-fonte.

2. Inclusão: introduzido na narrativa o personagem em preto e branco – um duplo de Simão Bacamarte.

3. Fatos valorizados na adaptação: as representações gráficas dos negros escravos, em casa, servindo seus senhores ou na rua, carregando liteiras, carregando mercadorias, buscando água no chafariz. O outro fato que surge com grande destaque na versão é a Revolta dos Canjicas, comparada à Revolução Francesa. Como vimos, os autores incluem os versos da Marselhesa e a pintura da mulher com a bandeira da França que representa a liberdade, além de que os capítulos que fazem referência à Revolução Francesa, são os mais longos da adaptação e concentram o maior número de artes de folha inteira. Com esta versão em HQ foi possível compreender que no conto *O alienista*, Machado de Assis critica a monarquia absolutista, o antigo regime, forma de governo da maioria dos países europeus,

inclusive de Portugal, em crise na época, por influência da Revolução Francesa. Na Revolução Francesa, o terceiro Estado, constituído pelo povo, rebela-se contra o poder representado pela figura do rei. Em *O alienista*, o povo rebela-se contra Bacamarte, que representa na vila de Itaguaí a figura do rei. E Machado vai introduzindo na história outros elementos que apontam relações entre a narrativa do conto com o fato histórico – Revolução Francesa. A Casa Verde, que é denominada “Bastilha da razão humana”. Bacamarte que enxerga loucura em todos e vai encerrando grande parte da população na Casa Verde, semelhante ao tirano Robespierre, que à época da Revolução Francesa caçava como um louco as pessoas que se posicionavam contra a revolução.

Trabalhar na análise desta versão de *O alienista* em HQ constituiu-se numa experiência muito positiva. A associação de imagem e texto, característica da mídia, criou algo novo. As imagens de Cesar Lobo que mostraram o vestuário, os costumes, o trabalho escravo, a forma de pensar e agir da época, principalmente as ideias de liberdade da Revolução Francesa contribuíram para assimilação e melhor entendimento da história.

Como explica Solange de Oliveira: “Altera-se tanto a leitura atual quanto a do texto que a originou, criando, assim, algo novo. Afinal, há muito reconhecemos que o presente altera o passado, tanto quanto este contribuiu para o imaginário de nossos dias” (OLIVEIRA, 2012, p. 74). E, concluindo com Linda Hutcheon: “Nas operações da imaginação humana, a adaptação é a norma, não a exceção” (HUTCHEON, 2013, p. 235).

Referências

AGUIAR, L.A.; LOBO, C. **O alienista** Machado de Assis. 2. ed. 6ª impressão. São Paulo: Ática, 2016. (Coleção Clássicos Brasileiros em HQ).

ASSIS, M. **O alienista e outros contos**. Orientação pedagógica e notas de leitura de Douglas Tufano. São Paulo: Moderna, 1995. (Coleção Travessias).

CLÜVER, C. Inter Textus/ Inter Artes / Inter Media, Belo Horizonte, v. 14, **Aletria**, jul.-dez.- p. 11-41, 2006. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>. Acesso em: 22. nov. 2020.

EISNER, W. **Comics and sequencial art**. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Ed. UFSC,

2013.

OLIVEIRA, S. R. **Perdida entre signos**: Literatura, Artes e Mídias, hoje. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2012.

RAJEWSKY, I. Intermedialidade, Intertextualidade e “Remediação”- Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: NOGUEIRA DINIZ, T. F.(Org.). **Intermedialidade e Estudos Interartes**: Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 15-45.

RAJEWSKY, I. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Tradução de Isabella Santos Mundim. In: ELLESTRÖN, L. (Ed.). **Media Borders, Multimodality and Intermediality**. Palgrave, Macmillan, 2010, p. 51-68.

ROSSO, M. **Contos de Machado de Assis**: relicários e raisonnés. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Edições Loyola, 2008.

O FLANAR PELA CURITIBA PERDIDA EM *QUE FIM LEVARAM TODAS AS FLORES*, DE OTTO LEOPOLDO WINCK

Autor: Márcio Pereira Ribeiro (UNIANDRADE)

Autora: Sharon Martins Vieira Noguêz (UNIANDRADE)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Brunilda Tempel Reichmann (UNIANDRADE)

Resumo: Este artigo tem como objetivo apontar e analisar os trajetos percorridos pelo personagem/autor/narrador Ruy Dalla Costa pela cidade de Curitiba dos anos 1960, 1970 e nos anos iniciais do século XXI no enredo do romance *Que fim levaram todas as flores* (2019), do escritor e professor Otto Leopoldo Winck. Nessa obra o autor fizera um notável trabalho de pesquisa acerca de diversos aspectos da cultura mundial e nacional, bem como sobre a vida no Brasil, especialmente em Curitiba, cidade em que vive há mais de 38 anos, e da qual descreve minuciosamente os locais em que se passa o enredo, sejam eles gastronômicos (cafés, bares, restaurantes e padarias), comércios locais (lojas, armazéns, vestuário), intelectuais (livrarias e sebos, cursos e colégios, universidades, Boca Maldita), logradouros (ruas e avenidas, praças, museus, pensões, clubes, cinemas, boates), rios, bairros, entre outros. Propõe-se uma abordagem inovadora com a utilização de mídias digitais cartográficas, como também hiperlinks, fotografias e documentos da época na análise do texto ficcional. Com base no Novo Historicismo, este estudo pretende demonstrar como a narrativa leva o leitor a um retorno ao passado através dos espaços geográficos, apresentados pela memória do personagem/autor/narrador na cidade que este já percebe não ser mais aquela da qual se lembra.

Palavras-chave: Cartografia. *Que fim levaram todas as flores*. Novo Historicismo. Intermidialidade.

Introdução

O Dicionário Houaiss define flanar como “Caminhar sem destino certo. Andar sem rumo, de modo ocioso, sem coisas com as quais se preocupar. O termo *flâneur* foi definido em um artigo no *Grand dictionnaire universel du siècle XIX*: alguém de grande curiosidade e, também de grande preguiça; e apresentou-se uma divisão dos tipos de *flânerie*: *flâneurs* das avenidas, dos parques, das arcadas, de cafés, além dos *flâneurs* estúpidos e inteligentes.

O sujeito *flâneur* (*boulevardier*) era um tipo literário do século XIX, na França, comum das ruas de Paris, um tipo malandro, explorador urbano, conhecedor da rua. Walter Benjamin, baseando-se em Charles Baudelaire, fez dessa figura um objeto de interesse acadêmico no século XX, uma emblemática personificação da experiência moderna. Para Benjamin, o *flâneur* tornou-se um símbolo importante para estudiosos, artistas e escritores.

Mais adiante, o termo assumiu um rico conjunto de significados: Charles Augustin Sainte-Beuve escreveu que *flâneur* "é o oposto de não fazer nada". Honoré de Balzac descreveu a *flânerie* como "a gastronomia dos olhos". Anaïs Bazin, escreveu que "o único, o verdadeiro soberano de Paris é o flâneur". Victor Fournel, em *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* (1867), dedicou um capítulo à "arte da flânerie".

Para ele, não havia nada de preguiça. Era, sim, uma maneira de compreender a rica variedade da paisagem da cidade. Já para Zygmunt Bauman “A arte que o flâneur domina é a de ver sem ser pego olhando”. Na década de 1860, Charles Baudelaire apresentou o *flâneur* como o artista-poeta da metrópole moderna:

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais que a linguagem não pode definir senão toscamente (BAUDELAIRE, 1988).

Baseando-se em Fournel e na poesia de Baudelaire, Walter Benjamin descreveu o *flâneur* como a figura essencial do espectador urbano moderno, um detetive amador e investigador da cidade. Além disso, um sinal da alienação da cidade e do capitalismo, que conheceu o seu fim com o triunfo do capitalismo de consumo.

O hábito de perambular a esmo é mais antigo do que imaginamos. O Frei dominicano Betto, em seu artigo *Passeio Socrático e Mandamentos do Consumismo* (2008) diz que “Sócrates (...) também gostava de passear pelas ruas comerciais de Atenas. E, assediado por vendedores (...) respondia: ‘Estou apenas observando quanta coisa existe de que não preciso para ser feliz’” (BETTO, 2008).

O flunar em *Que fim levaram todas as flores*

Em *Que fim levaram todas as flores* (2019), de Otto Leopoldo Winck, temos na personagem Ruy Dalla Costa a personificação do *flâneur*, uma vez que percebemos esse hábito de caminhar a esmo pelas ruas e logradouros da Curitiba dos anos 1960. Enquanto vagueia, Ruy relata o que vê ao leitor de suas memórias (obra ficcional resultante de uma oficina de Escrita Criativa que fizera no passado): descreve os locais em que se passa o enredo: gastronômicos, intelectuais, bem como ruas, avenidas, praças, museus, pensões, clubes, cinemas, boates, rios, bairros, entre outros. Esses locais estão ligados à história pessoal das personagens, sendo de seu convívio diário e, também, cenários de diversos acontecimentos, alguns felizes outros, nem tanto.

No início do romance, nas páginas cinza, com função de moldura da narrativa, temos um interessante exemplo, tanto de metaficção quanto de autoficção, em que Ruy assiste a uma aula do curso de Escrita Criativa no Café Mezanino, local onde o próprio escritor Winck ministrara aulas sobre escrita. Essa moldura também ocorre no final do romance, quando em 2017 os amigos Ruy e Adrian se encontram:

Era um sábado à tarde e estávamos no mezanino de um café que se chama justamente Mezanino, na Carlos de Carvalho, perto da Praça da Espanha. Entediado com a minha vida em que não acontecia nada, eu me

inscrevera numa oficina de escrita criativa (WINCK, 2019, p. 05).

No primeiro capítulo, “Território abandonado” — alusão ao poema “The Waste Land” (Terra arrasada, 1922) do poeta T. S. Eliot, revela-se a ironia do narrador em relação à sua terra natal: em sua cidade natal no norte do Paraná, sem precisão geográfica, apenas uma menção cômica de proximidade com outra cidade do interior: “Peguei nos peitos de uma prima, de uma tia, da vizinha de uma tia de **Ivaiporã...**” (WINCK, 2019, p 47, grifo nosso). Esta primeira cena de suas memórias ocorre durante a apresentação de um novo aluno, Adrian Felipe Steiner, aos alunos do Colégio Duque de Caxias (alcunha que nomeia mais de quinze escolas no Paraná, outra imprecisão geográfica). Esse episódio é semelhante à cena da apresentação de Charles Bovary, em seu primeiro dia na escola, em *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert. Esse período, que compreende a adolescência do personagem-narrador, é de riquíssimas experiências e formação intelectual. Estas ocorrem principalmente durante suas conversas com as personagens Adrian e Elisa no ambiente escolar, como quando Ruy recepciona Adrian dizendo: “Bem-vindo ao **fim do mundo**. (...) **Aqui** quase não há vida inteligente” (p. 23, grifo nosso). Notamos aqui a já mencionada imprecisão geográfica, como determinante do afastamento e a sensação de não pertencimento de Ruy em relação a sua cidade natal — sensações estas bem diferentes das que posteriormente, como verificaremos mais adiante nesse artigo, demonstraria sobre a sua cidade de formação, Curitiba.

Há outros locais de convivência comum: o coreto da cidade, palco de bebedeiras memoráveis dos amigos, seguidas de declamações ébrias de poemas e reflexões juvenis sobre a vida; a casa paterna de Ruy, com o autoritarismo paterno, bem como o pequeno, tedioso e anônimo armazém de sua família “situada numa esquina, a três quadras da praça, era um velho casarão de madeira em forma de galpão, com quatro portas de postigos, duas para cada rua (...)” (WINCK, 2019, p. 34); A casa de Adrian, com seus livros e discos de vinil — um oásis de cultura e diálogo familiar em comparação à casa paterna; as matinês no cinema da cidade vizinha — também anônima — “a quinze longínquos quilômetros” (WINCK, 2019, p. 41); a Casa da Filó (espécie de boate, palco da primeira, e hilária, experiência sexual de Ruy); a delegacia, ápice da narrativa desse capítulo, onde as pretensões revolucionárias dos três amigos são confrontadas diante da lei.

Na segunda seção, “Quem sabe faz a hora” (alusão à música de protesto “Caminhando”, de Geraldo Vandré) temos o trio de amigos chegando à capital, Curitiba, e estabelecendo moradia conforme lhes fora possível: Adrian na Casa do Estudante Universitário, Elisa no apartamento de uma tia, no Água Verde e Ruy, numa pensão, passa a viver intensamente a cidade que considerava “um ovo” (WINCK, 2019, p. 85).

Quero conhecer melhor esta cidade, seus mistérios, seus desastres, seus tipos, seus trastes. Pego um folheto, compro uns livros velhos no sebo, desenho um mapa de suas principais artérias, estátuas, sobrados, palacetes, enquanto ao fundo a voz do professor se mistura ao rumor doce da chuva caindo... (WINCK,

2019, p. 104)

Percebemos a rápida adaptação que tivera Ruy que, mesmo vindo do interior, consegue compreender as peculiaridades de Curitiba e passa a viver sua geografia, dos mais altos níveis sociais, como o Clube Curitibano: "- Como nosso comunista está chique! exclamava Joana, enquanto me levavam de carro ao Clube Curitibano" (WINCK, 2019, p. 162), às regiões periféricas, compostas por pensões (como a que morara, na Alameda Dr. Muricy, 129), bares e botecos, os quais era frequentador ou apenas conhecedor de seus flanares:

Nos balcões de bares pé-sujos como Paris, Carequinha e Espeto de Ouro acotovelava-se toda uma mostra do lumpemproletariado local: vagabundos, gigolôs, vigaristas, traficantes e receptadores de mercadorias roubadas, a qual vinham se somar os jornalistas das redações ali perto - A Gazeta do Povo (WINCK, 2019, p. 91).

Porém era à noite que a vida boêmia de Ruy, junto de Adrian, se revelava:

À noite, depois da uma média e um pão d'água na chapa com ovo frito, saía para a boemia: um cinema, um teatro, um café, um bar, muitos bares: o Zunzum, na Duque de Caxias, a Velha Adega, na Cruz Machado, o Guairacá, ao lado do Palácio Avenida, o Cometa, na Quinze - e mais caminhadas em confabulações intermináveis agora só com o Adrian (Por conta da tia austera, Elisa mal saía à noite). (WINCK, 2019, p. 109)

Incluindo às suas “peregrinações” às boates e casas de tolerância, uma delas bastante peculiar, pois era dentro do único parque da cidade, o Passeio Público, local de passeio das famílias aos finais de semana:

Como não tínhamos cacife para a famosa *Stardust*, na Osório, e a lendária Marrocos, na Marechal Deodoro, já havia fechado as portas depois que seu dono fora assassinado por um cliente injuriado, **atracávamos na Boate Tropical, no Passeio Público**, com atrações que incluíam *strip-tease*, ainda novidade na cidade, ou então, em lupanares mais modestos como a Casa da Otília, na Fernando Amaro, com suas luzes multicores sobre a porta de entrada. (WINCK, 2019, p. 109, grifo nosso).

Ou quando, após noitadas de cultura e entretenimento, surgia-lhes a fome nas madrugadas:

Quando, altas horas, a fome nos assaltava, a salvação era o Okey, na Travessa Jesuíno Marcondes, o Bar Palácio, na Barão do Rio Branco, ou então, novamente na Quinze, o Mignon e o Triângulo, que disputavam a fama de terem trazido o primeiro cachorro-quente para Curitiba — com um ou duas vinas, não importa. (WINCK, 2019, p. 109).

Ruy frequentava também a periferia, com bairros em formação — contrastando com o centro da cidade — com colonos vivendo em chácaras e pequenas propriedades rurais, como também favelas, redutos de marginalidade e exclusão social:

Dentro de cada operário mora um sertanejo. Vá pra periferia de Curitiba - Campo Comprido, Abranches, Pinheirinho - E o que você vê? Tudo lavrador, tudo gente do mato. Um monte de alemão, italiano e polaco criando porcos e plantando batatas. (WINCK, 2019, p.130)

Também íamos a lugares mais barra pesadas, como o Capanema, o Parolin e as malocas que seguiam o curso do rio Belém e os trilhos da ferrovia. Se Curitiba era Cidade Sorriso, esses pontos eram seus dentes cariados. (WINCK, 2019, p. 151)

Vivendo a efervescente cena cultural nas livrarias, onde se era possível encontrar a

intelectualidade da época:

A livraria Ghignone, na Rua Quinze, a Livraria do Povo, na Ermelino de Leão, a Livraria do Chaim, defronte à Reitoria, e um estupendo sebo na Emiliano Pernetta, eram não somente pontos de abastecimento 'ou de cobiça, pois quase sempre eu andava duro' como de encontros e apaixonados debates. Você queria topar com a intelligentsia da cidade? Era só marcar ponto na Ghignone ou na livraria do Duda, na Ermelino. Lá você podia esbarrar com Dalton Trevisan (...) ou com um barbudo Leminski, sempre loquaz e gesticulante, bem antes da fama. (WINCK, 2019, p. 97)

Tendo os mais recentes lançamentos do cinema, mais intelectualizados e formadores de sua personalidade, bem próximos da pensão em que morava: “(...) assisti a lançamentos, como *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla, *2001: uma odisseia no espaço*, de Stanley Kubrick, e *A primeira noite de um homem*, de Mike Nichols, nas salas da nossa 'Cinelândia’”. (WINCK, 2019, p. 98)

Bem como os teatros: “Se o Guairão ainda estava em eterna construção, já tínhamos, entre outros, o Guairinha, os auditórios do Colégio Estadual e da Reitoria, além do simpático Teatro de bolso, na Praça Rui Barbosa”. (WINCK, 2019, p. 99)

Notamos nesses excertos a magnífica pesquisa realizada por Winck, que, à moda do escritor italiano Umberto Eco, faz uma quantidade significativa de listas sobre tudo que se relaciona à cidade de Curitiba e à cultura dos anos 1960. Em entrevista à revista alemã *Der Spiegel*, em sua edição de 11 de novembro de 2009, Umberto Eco afirmou que

A lista é a origem da cultura. Faz parte da história da arte e da literatura. O que a cultura quer? Para tornar o infinito compreensível. Ele também deseja criar ordem - nem sempre, mas com frequência. E como, como ser humano, alguém enfrenta o infinito? Como tentar apreender o incompreensível? Através de listas, catálogos, coleções em museus e enciclopédias e dicionários. (Spiegel, 2009)

Winck, certamente compartilha dessa ideia de Eco, busca reconstruir a atmosfera da época: seus bairros, rios, parques, ruas, avenidas e praças, prédios públicos, comércios de rua, valendo-se de consultas a moradores antigos da capital paranaense, visto que não existem documentos sobre isso, como é o caso das galerias de comércio da cidade, muitas já desativadas em decorrência do avanço do comércio (e da violência) que trouxeram os Shopping Centers:

Galeria Tijucas, Galeria Asa, Galeria Minerva, Galeria Osório, Galeria Lustosa, Galeria Suíssa, Galeria Andrade, Galeria Tobias de Macedo... muito antes dos shopping centers, e dos centros comerciais que lhes antecederam, eram as galerias os locais de compra protegidos das intempéries e do frio, onde nos acotovelávamos, contemplando as vitrines, futricando, **flanando**, flertando, conspirando, matando tempo. (WINCK, 2019, p.183, grifo nosso)

Outros locais foram palco de importantes conflitos e da organização estudantil em resistência ao governo que se instaurara no país, e que sucessivamente demonstrava interesse em mudar os rumos do ensino superior no Brasil:

Estávamos num dos aposentos da Casa do Estudante, de madrugada, imprimindo num 'reco-reco' um panfleto que deveria ser distribuído no dia seguinte." (WINCK, 2019, p. 107)

"Subíamos (...) o Edifício Asa, o Edifício Tijucas, o Edifício Marumby, o Edifício Barão do Serro Azul,

o Lord Hotel, o Edifício Brasilino Moura, o Edifício Pedro Demeterco - e lá deixamos nos beirais, resmas de folhetos debaixo de cubos de gelo. (WINCK, 2019, p. 151)

Uma nova prova, porém, é marcada (...) para o Centro Politécnico, no Cajuru, bem longe da rua Quinze de Novembro, onde costumam ocorrer as manifestações. (WINCK, 2019, p.114)

Estamos na rodovia Régis Bittencourt, a antiga BR-2. Cerca de quinhentos estudantes de um lado. Do outro, centenas de cavalarianos da Polícia Militar, com seus sabres e seus capacetes reluzentes. Tensão no ar. é o nosso primeiro enfrentamento direto com as forças da repressão. (WINCK, 2019, p. 114)

Ruy compara a memória a uma cebola — nosso núcleo afetivo:

“Agora sou”. E assim é a memória de uma cidade. O que fora antes aquele logradouro importa para entendermos o que é a cidade agora. “(...) uma extensão do Bar do Alemão —, mas já foi loja de ferragens, já foi armazém de secos e molhados. Já foi sede da União Comercial e da empresa Burmester, Thon & Cia, construída no final do século XIX pelo alemão Whilhelm Peters” (WINCK, 2019, p. 230).

Para cada pessoa que viveu uma dessas fachadas há uma memória, que ficara perdida no tempo, conforme ocorriam as mudanças. E conforme as fachadas mudavam, as pessoas já não eram mais as mesmas — não há para onde voltar. “O homem que volta ao mesmo rio, nem o rio é o mesmo rio, nem o homem é o mesmo homem” (Heráclito).

No fim desse capítulo, encontramos Ruy, envelhecido, pai de família: “Súbito, irrompe, abafado, o choro de uma criança. Apuro os ouvidos: ah, é minha filha” (WINCK, 2019, p. 240). Morando há muito no Centro de Curitiba: “Vou pela Alameda Júlia da Costa, rumo à Rua Clotário Portugal, onde moro agora num pequeno apartamento de quarto e sala” (WINCK, 2019, p. 239).

O último capítulo “Lua da memória” — referência a “Minha Curitiba é um cão ladrando para a lua da memória. E o único bonde que temos está parado. Não vai a lugar nenhum”, de *Como se tornar invisível em Curitiba* (2000), do curitibano Jamil Snege — mostra o reencontro de Ruy com seu antigo “guru” Adrian no bar Stuart (o mais antigo da cidade), na Praça Osório.

Um dos trechos mais singelos ocorre neste capítulo, quando Ruy relembra o caminho que fizera até chegar ao bar em que encontraria seu antigo amigo. Tudo remete à ideia de passado, desde o Museu Paranaense, com a pintura que chamara a atenção de Ruy, acometido por uma epifania, pois a imagem representada no quadro “foi algo que de certa forma lhe devolveu a si um bocado de si mesmo — um bocado que estava parcialmente perdido, soterrado, alienado —, num choque ao mesmo tempo doce e amargo, como costumam ser os choques retrospectivos”. (WINCK, 2019, p. 247), passando pela galeria Cocaco, que “durante muito tempo reuniu a nata das artes visuais da cidade” (WINCK, 2019, p. 247), e já retornando, à realidade e ao caminho, pela Avenida Westphalen, atravessando a Rua Emiliano Pernetá, cruzando a Travessa Oliveira Bello, ao lado da Praça Zacarias. “Aqueles lugares, pelos quais passava quase todas as semanas e não lhe diziam nada, agora estavam como que reencantados: traziam sob o fosco do presente o ouro e a aura do passado” (WINCK, 2019, p. 247).

Ficamos sabendo de seus pensamentos e memórias: “À esquerda um pipoqueiro, à direita um ambulante negro — haitiano? angolano? Senegalês? — vendendo gorros e echarpes de crochê. Ao lado do bondinho da Rua Quinze de Novembro (...) um rapaz cantava, com o violão ligado a uma pequena caixa amplificadora (...)” (WINCK, 2019, p. 247).

O narrador, agora em terceira pessoa, demonstra o poder imagético que os lugares adquirem em nossa memória, de como somos capazes de vivenciar recordações há muito esquecidas pelo simples fato de retornarmos a algum lugar onde outrora vivemos ou que remetem a um passado saudoso vivido. Ruy lembra-se de passar por aqueles locais, mas o arrebatamento que sentiu ao ver o quadro no museu fez com que passasse a perceber os detalhes daqueles prédios e daquelas ruas, sente-se vivo e aceita o seu presente — orgulha-se do que viveu e das lutas que travou; seus erros e acertos o moldaram até ali.

Já no Bar Stuart, observa as mudanças nas pessoas ao redor, admira-se do baixo movimento de clientes do tradicional estabelecimento — fruto da crise econômica e política pela qual o país já vinha passando há alguns anos, conclui. Observa os garçons ociosos e um andarilho que se assenta próximo a ele.

Logo chega Adrian, também bastante mudado. Conversam sobre carreira, Ruy aposentado como jornalista, Adrian engenheiro. Lembram-se de Elisa — há muito sem notícias dela. Lembram-se dos ideais revolucionários que deixaram para trás, afinal os tempos são outros, conforme diz Adrian; da antiga cidade natal e seus habitantes Ruy atualiza Adrian sobre as antigas novidades — mania de jornalista? — quem casou com quem, quem morreu, quem se mudou também para a “província”. Adrian relata das torturas que sofrera na prisão. Contabilizam casamentos filhos e netos. Ruy fala sobre o romance que está escrevendo contando as histórias de sua geração; romance esse planejado (e abandonado) por Adrian e que agora está quase concluído.

Há momentos de longos silêncios — a memória tomando fôlego ou um daqueles momentos em que não se sabe o que dizer, pois o tempo passou e nada é mais como antigamente fora, inclusive a amizade. “Então se despedem. O abraço é forte, mas não muito. Trocam as últimas palavras: vamos marcar outro encontro, apareça lá em São Paulo, dê um sinal de vida... Eles sabem que é mentira. Eles sabem que nunca mais se verão” (WINCK, 2019, p. 276). Lá fora chove. “Sempre chove no passado: chovia, chovia muito, sem cessar...” (WINCK, 2019, p. 275).

Retornamos às páginas cinza finais. Agora com outro narrador: o professor da oficina de escrita criativa, que tendo lido o copião do romance de Ruy no Mercado Municipal fora arrebatado por aquela história: “Aquela mescla de *bildungsroman* com crônica de costumes, de romance de memórias com reportagem política, *cum grano salis metaficcional* (em português, com um grão de sal e, em versão popular, com um pé atrás), me conquistou” (WINCK, 2019, p. 280).

Ao analisar os escritos de Ruy, o professor toma as referências geográficas do romance: “o primeiro painel (...) é ambientado numa pequena cidade inominada, e transcorre entre 1965 e 1967. Não consegui identificar a cidade. Algo me diz que é perto de Faxinal. Borrazópolis? Bom Sucesso? Kaloré. Não sei” (WINCK, 2019, p.281).

Novamente a imprecisão geográfica em consonância com a ideia de memória fragmentada. Por que Ruy deixara imprecisa a localização de sua cidade natal? Talvez seja uma tentativa de universalizar aquela narrativa — a história dos três amigos pode ser a de outros jovens idealistas vindos do interior à capital (qualquer capital), que se politizaram durante o período colegial e, posteriormente universitário, engajando nas lutas estudantis contra os governos militares instaurados e que, já na vida adulta, abandonaram a militância em decorrência do desânimo com a revolução que não acontecera; seguindo suas vidas, constituindo família e se resignando, deixando os ideais coletivos pelos anseios individuais capitalistas, tornando-se, em certa medida, aquele a que renegavam, um burguês.

O professor toma para si a autoria do romance, uma vez que procurara por Ruy e sua família — sem sucesso. A obra ganha fronteiras “Este livro é sucesso de livraria em Nova York, Londres e Paris e maldito em Moscou” (WINCK, 2019, p. 283).

Em seu artigo “O novo historicismo: ressonância e encantamento” Stephen Greenblatt, professor do Departamento de Inglês da Universidade da Califórnia, Berkeley, afirma sobre o Novo Historicismo que seu interesse concentra-se, não no universal abstrato, mas nos casos particulares, contingentes:

Nas individualidades moldadas e atuantes de acordo com as normas generativas e os conflitos de uma determinada cultura. E essas individualidades, condicionadas pelas expectativas de sua classe, sexo, religião, raça e identidade nacional estão continuamente efetuando mudanças no curso da história (GREENBLATT, 1991, p. 3).

Assim, o local se torna universal em *Que fim levaram todas as flores*. A história de Ruy Della Costa torna-se a nossa. Suas memórias tornam-se coletivas e também comuns às nossas memórias. E seus passos tornam-se os nossos caminhos por essa Curitiba perdida no tempo, na memória e na História.

Cartografia e imagem

Soma-se a esse trabalho, uma minuciosa pesquisa, tanto cartográfica quanto fotográfica das localidades narradas no romance. Para tal, buscaram-se imagens que remetesse à época da narrativa (anos 1960), que melhor retratassem a atmosfera daquela Curitiba que, conforme afirma a personagem Ruy, está perdida na memória. Com o auxílio de plataformas modernas de cartografia, buscou-se retratar, o mais fidedigno possível, a localização de cada localidade mencionada no romance.

Algumas fizeram-se por aproximação, devido a imprecisão em alguns relatos (faltava número

da edificação, exatidão geográfica, etc.) ou o logradouro já deixará de existir, como no caso de edifícios que foram demolidos nas décadas seguintes à narrada. O resultado dessa pesquisa está disponível na plataforma *Google Maps*, no endereço eletrônico editado <<https://rebrand.ly/Quefimlevaramtodasasflores-maps>>.

Entendemos ser este um amplo estudo sobre intermedialidade, a transposição do texto literário para uma plataforma digital de mapas, uma vez que no artigo “Literatura, artes e mídias: o que se entende por arte hoje?”, Solange R. de Oliveira introduz a polêmica subjacente ao uso da expressão “Estudos de Intermidialidade” em substituição a “Estudos Interartes”. Em suas considerações teóricas, argumenta que a nova nomenclatura contorna o problema da dificuldade de conceituação de arte na contemporaneidade, uma vez que substitui “a palavra ‘arte’ pelo termo incontroverso ‘mídia’”. Isso porque o estudo da intermedialidade privilegia a análise de uma vasta produção – sobretudo realizada a partir dos anos 1969 – rotineiramente rotulada como arte, mas que alguns críticos hesitam a aceitar como tal” (OLIVEIRA, 2011, p. 10).

Assim também corrobora Jenkins (2009), ao compreender que as relações transmidiáticas são desdobramento rizomático de uma narrativa para múltiplas mídias, tais como filmes, seriados, videogames, romances gráficos.

Na mencionada plataforma é possível acessar as localidades mencionadas no romance, marcadas no mapa, com o acréscimo de trechos do enredo e fotografias da época. É possível ao leitor, percorrer todos os trajetos de Ruy, em sequência ou aleatoriamente, desde sua infância e juventude na escola no interior do Paraná, passando pelos anos de formação na provinciana Curitiba, até suas viagens internacionais por países do continente americano.

Acreditamos que esta plataforma pode oferecer novas formas de leitura e interpretação do romance, levando-o da mídia impressa a um novo patamar nas plataformas digitais da internet.

Percebemos também o potencial desse intento, uma vez que o mesmo pode ser tomado como um válido roteiro histórico / gastronômico / turístico e ficcional do romance – o leitor pode percorrer os caminhos de Ruy, experimentando sensações sinestésicas através de sabores, visões, olfato, etc. Ou simplesmente flunar pela cidade e, eventualmente, esbarrar por essas localidades, sem nenhum interesse de consumo, bem como faziam os antigos andarilhos do passado.

Transposição midiática

Por meio da transposição midiática da obra *Que fim levaram todas as flores* (2019) para a plataforma *Mymaps* foi possível a criação e compartilhamento de um mapa virtual exclusivo da Curitiba retratada na obra.

Intermedialidade no sentido mais restrito de transposição midiática (por exemplo, adaptações cinematográficas e romantizações): aqui a qualidade intermidiática tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato em outra mídia. Essa categoria é uma concepção de intermedialidade “genérica” são a “fonte” do novo produtor de mídia, cuja transformação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente midiático. (RAJEWSKY, 2012, p. 24)

Por meio da transposição, o leitor passa a ter mais uma forma de interação com a obra literária. O leitor passa a ser um leitor internauta que passa a explorar simultaneamente a Curitiba real e atual e a Curitiba de obra literária. Ao clicar nos pontos do mapa, esta transposição apresentará imagens, notícias ou depoimentos, o endereço real e o trecho do livro que cita o local, conforme imagem abaixo:

Figura 1: bondinho da Rua XV



Fonte: <https://rebrand.ly/Quefimlevaramtodasasflores-maps>

A plataforma permite personalizações como a adição de pontos nos mapas virtuais, a inserção de imagens, fotografias e trechos literários, assim como a personalização dos ícones que demarcam o mapa. Toda a organização cartográfica inicia-se em uma planilha de base de dados, conforme imagem abaixo que é exportada a plataforma *Mymaps*:

Figura 2: Planilha de base

	A	B	C	D	E
1	Local	Endereço	Núm	Cidade	Trecho do livro
2	Café Mezanino	Doutor Carlos de Carvalho	805	Curitiba	"Era um sábado à tarde e estávamos no mezanino de um café que se chama justamente
3	Bondinho da Rua XV	Rua XV de novembro	0	Curitiba	"Minha Curitiba é um cão ladrando para a lua da memória. E o único bonde que temos
4	Pensão	Alameda Dr. Muricy	129	Curitiba	"Fui morar numa pensão barata na praça Carlos Gomes" (WINCK, 2019 p. 85)
5	Casa da tia de Elisa	Jardinete Luiz Carlos Ribei	0	Curitiba	"Elisa hospedara-se no apartamento de uma velha tia no água verde" (WINCK, 2019, p

Fonte: <https://rebrand.ly/quefimlevaramtodasasflores-planilha>

Aarseth (2013) afirma que: “Para um texto ser ergódico, o leitor precisa não só interpretá-lo, como também explorá-lo, configurá-lo e mesmo produzi-lo. Dada a importância dessa função, o teórico norueguês acha por bem usar o termo utilizador para se referir ao leitor de cibertexto”, à luz do que Aarseth define um texto ergódico é possível perceber esta adaptação como uma transposição midiática

ergódica devido à interação proposta ao leitor/internauta por meio dos recursos tecnológicos disponíveis. Nesta perspectiva, o leitor precisa ir além do ler e interpretar, precisa também explorar suas possibilidades de leitura e reconfigurar os espaços apresentados.

À luz do conceito de texto ergótico, essa transposição tem por objetivo possibilitar ao leitor/utilizador da obra *Que fim levaram todas as flores* a percorrer a Curitiba atual, disponível na plataforma *Mymaps* e também revisitar essa mesma Curitiba pela visualização de fotos antigas, notícias de jornais e depoimentos de pessoas que conheceram e registraram os momentos vividos nestes locais.

Desta forma, o leitor/utilizador poderá flunar por Curitiba, assim como o protagonista da obra, e conhecer a cidade do passado e suas transformações vividas e, caso já seja conhecedor da “Cidade Sorriso”, poderá lembrar como era a cidade antigamente.

Esse flunar virtual sobre a obra, por meio da plataforma utilizada, pode ser feita na ordem de aparecimento dos pontos citados no texto, para tal, basta seguir a ordem apresentada, ou de forma não linear onde o utilizador pode clicar em qualquer ponto, a depender de sua vontade, podendo inclusive ler ou reler o trecho literário correspondente ao ponto ficcionalizado.

Matos e Silva (2008) afirmam que: “O poder de recriar e operacionalizar simultâneas conexões sem ordem preestabelecida gera a emancipação do leitor, que trilha os próprios caminhos [...]” (MATOS; SILVA, 2008, p. 213). Desta forma, o leitor pode interagir com a obra.

É importante destacar que o grau de interatividade aqui proposta é de Interatividade Arborecente, conforme classifica Marcelo Spalding (2012), a interatividade arborecente é quando a seleção feita pelo utilizador se faz por meio de um menu principal, pré-selecionado.

A obra literária cita, além da cidade de Curitiba, outros lugares como Rio de Janeiro, São Paulo, Morretes, Paranaguá assim como outros países ao descrever os confrontos dos estudantes com a polícia local em países como México, Uruguai, Bélgica, França, entre outros. Entretanto essa transposição priorizou apenas os pontos geográficos da cidade de Curitiba, para uma melhor visualização do mapa.

Irina O. Rajewsky em: Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade afirma que: “O produto resultante de uma transposição midiática pode exibir referências à obra original, além e acima do próprio processo de transformação midiática, obrigatório em si. (RAJEWSKY, 2005, p. 8)

Durante a confecção do mapa, algumas adaptações se fizeram necessárias, como por exemplo, na “Pensão barata na Carlos Gomes”, “Apartamento da tia de Eliza” ou “Chácara no Boqueirão”, a imprecisão na descrição do endereço ou do nome do local, impossibilitou a busca. Para tanto, decidiu-se buscar uma imagem e localização de uma pensão próxima a Praça Carlos Gomes, uma imagem de apartamentos em uma rua famosa no bairro Água Verde e imagens antigas do bairro citado,

respectivamente.

Em outros locais, como os bares “Paris”, “Carequinha” ou “Espeto de Ouro” não se encontraram registros do endereço exato ou de fotos dos locais, para tanto, utilizou-se uma imagem genérica de um bar antigo e modesto a fim de representar a característica citada pelo autor de “bares pé-sujos”, e quanto a localização escolheu-se a Praça Carlos Gomes, respeitando a localização genérica informada pelo mesmo: “Praça Carlos Gomes e seu entorno” (WINCK, 2019. p. 91)

Sobre os meios de comunicação é interessante observar que não se encontrou fotos das fachadas antigas dos jornais “O Estado do Paraná” e “Tribuna do Paraná”, utilizou-se então uma foto da fachada atual e uma foto antiga da redação do jornal, respectivamente. Sobre as emissoras de rádio, ocorre o mesmo, optando-se então por utilizar-se de informações como fotos antigas dos shows ao vivo que lá ocorriam, imagens de panfletos, locutores e proprietários.

Locais como bares e restaurantes se fundem assim como os edifícios e galerias, como por exemplo: como a “Confeitaria Cometa” que era confeitaria e bar, ou o Bar e Café “Guairacá”, o mesmo ocorre ao exemplificar os edifícios e galerias, como por exemplo: o “Edifício Asa” em que está localizada a “Galeria Asa”.

Graças à pesquisa de doutorado “Gosto, prazer e sociabilidade bares e restaurantes de Curitiba, 1950-60” de Maria do Carmo Marcondes Brandão Rolim foi possível ter acesso a descrições e depoimentos de alguns dos bares e restaurantes existentes antigamente, assim como ter acesso a cardápios dos referidos locais.

Ao mesmo tempo em que se encontraram poucos registros como, por exemplo, o “Bar Okey”, onde se localizou apenas uma notícia, de um jornal carioca, sobre um roubo ocorrido em Curitiba. Dispõe-se, entretanto, de várias informações sobre estabelecimentos que permanecem abertos até hoje, como a “Churrascaria do Erwin”, “Bar Triângulo” e “Bar Mignon”.

Acerca das boates e casas de prostituição, encontraram-se apenas poucas notícias de jornais ou depoimentos de jornalistas, mas tais achados permitem ao leitor/utilizador saber algumas curiosidades, como as apresentações do bar “Marrocos” que variavam entre shows de *strip-tease* e de ópera, ou como um dos primeiros empregos do ator global Ary Fontoura que foi, em início de carreira, cantor de bordel na “Casa de Otília”.

A transposição midiática da obra literária *Que fim levaram todas as flores* está disponível em: <https://rebrand.ly/Quefimlevaramtodasasflores-maps>

Considerações Finais

Que fim levaram todas as flores (2019) estrutura-se como um *Bildungsroman* (Romance de

formação) na figura do protagonista que narra suas próprias memórias durante um processo de escrita em um curso de Escrita Criativa. Tomando os espaços geográficos como imagens de um saudoso passado que vivera junto de seus amigos, o narrador traça um imenso painel social, cultural e político do nosso país, em especial da cidade de Curitiba, com suas edificações, praças, comércios, entre outros, reveladores estes das desigualdades sociais, mas também da efervescência intelectual que fora a metrópole durante o período dos anos 1960, e alcançando, posteriormente, meados dos anos 1980. Consideramos importante esse estudo que hora se apresenta, visto que buscamos uma abordagem diferente à análise do romance, considerando a formação do indivíduo a partir do meio em que vive, estuda, se relaciona, trabalha e luta, ou seja, consideramos os aspectos geográficos como formadores da personalidade das personagens, uma vez que, tendo alguns conceitos do *Bildungsroman* em mente e, ainda os comparando com o romance aqui em análise e outros de mesma estrutura, percebemos a influência do meio na formação, principalmente intelectual, das personagens.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. In: A modernidade de Baudelaire. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism**. Paris -, SchriJten. 1 ed., 2 vols. Suhrkamp Verlag, 1955.

BETTO, Frei. **Passeio socrático e mandamentos do consumismo**. Ecodebate, 2008. Disponível em: <<https://www.ecodebate.com.br/2008/04/11/passeio-socratico-e-mandamentos-do-consumismo-artigos-de-frei-betto/>>. Acesso em: 01 ago. 2020.

Entrevista com Umberto Eco: Der Spiegel: **We Like Lists Because We Don't Want to Die**, 2009. Disponível em: <<https://www.spiegel.de/international/zeitgeist/spiegel-interview-with-umberto-eco-we-like-lists-because-we-don-t-want-to-die-a-659577.html>>. Acesso em: 01 ago. 2020.

FOURNEL, Victor. Ce qu'on voit dans les rues de Paris. Paris, Libraire-Éditour, 1867. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k757298>>. Acesso em: 01 ago. 2020.

GREENBLATT, Stephen. **O Novo Historicismo: ressonância e encantamento**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 4, n. 8, 1991, p. 244 – 261. Disponível em:

RIBEIRO, Márcio Pereira; NOGUÊZ, Sharon Martins Vieira. O flunar pela Curitiba perdida em *Que fim levaram todas as flores*, de Otto Leopoldo Winck, pág 369-382, Curitiba, 2020

<<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2323/1462>>. Acesso em: 01 ago. 2020.

HUART, M. Louis. **Le Flâneur**. Gallica. Paris, 1841. Disponível em:

< <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57306848/f2.item.r=fl%C3%A2neur>>. Acesso em: 01 ago. 2020.

JENKINS, Henry. **A cultura da convergência**. Trad. Susana L. de Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

MATOS, M. SILVA, D. Poesia e hipertexto em Arnaldo Antunes: reinventando a página poética. *Ícone*, n. 2, São Luís de Montes Belos, 2008, p. 211-227.

OLIVEIRA, Solange R. Literaturas, artes, mídias: o que se entende por arte, hoje? **Scripta Uniandrade**, v. 9, n. 1, p. 10-27, jan./jun. 2011. Disponível em:

< http://www.uniandrade.br/pdf/Scripta%20Uniandrade%209_N.%201_2011.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2020.

RAJEWSKY, Irina O. **Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”**: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Tradução de Thaís F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thaís F. N. (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes*: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012. p. 15-45.

RAMOS, T.C. Cibertexto: Uma perspectiva sobre a literatura Ergódica. **Revista Intersemiose**, Pernambuco, ano II, n. 04. Jul/Dez 2013.

SHAYA, Gregory. **The Flâneur, the Badaud, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860–1910**. *American Historical Review*, 2004. Disponível em:

< https://academic.oup.com/ahr/article-abstract/109/1/41/108942?redirectedFrom=fulltext_>. Acesso em: 01 ago. 2020.

SPALDING. M. **Literatura, interação e interatividade**. 2012 Disponível em:

<<http://www.marcelospalding.com/?cid=687&wd=Reflex%F5es>> Acesso em: 14 ago. 2020.

RIBEIRO, Márcio Pereira; NOGUÊZ, Sharon Martins Vieira. O flandar pela Curitiba perdida em *Que fim levaram todas as flores*, de Otto Leopoldo Winck, pág 369-382, Curitiba, 2020

O ESQUECIMENTO COMO MOTRIZ DOS ENREDOS DE ERICO VERISSIMO

Autora: Maria Cristina Ferreira dos Santos (UFRGS)

Resumo: Há muitas vertentes de análise das obras de Erico Verissimo, a saber, a criação das personagens, a relação com a Historiografia, o viés feminista, os romances urbanos de formação de cidades, a literatura infantil, as narrativas sobre política-internacional, a autobiografia, livros de viagens, e assim por diante. Porém, o tema do esquecimento e suas diversas e recorrentes manifestações nos enredos do autor, tornando-se uma força motriz da caracterização das personagens e dos acontecimentos, carece de estudos. Dessa forma, esta pesquisa é um recorte de minha tese de Doutorado, a qual aborda os tipos de olvido nos romances de Erico, e como eles são determinantes para sua composição literária. Prioriza-se o esquecimento como refúgio, isto é, quando personagens são invadidas por lembranças indesejáveis e, na impossibilidade de afastá-las da mente, recorrem às atividades que os distraiam, como ler, escrever, dormir, trabalhar, caminhar, se embriagar, entre outros. Para isso, são utilizados os pressupostos teóricos de Henri Bergson, Sigmund Freud, Paul Ricoeur e Harald Weinrich.

Palavras-chave: Romances. Esquecimento. Erico Verissimo. Personagens.

Introdução

A vasta produção literária de Erico Verissimo é objeto para inúmeros estudos acadêmicos e fortuna crítica, entretanto há assuntos que carecem de aprofundamento analítico, como é o caso da recorrência do esquecimento ao longo de seus romances. Esse é o tema de minha tese de Doutorado, isto é, a exegese da presença do olvido nos enredos, através de personagens, dos narradores ou de fluxos de consciência, se tornando um *leitmotiv* de seus livros.

Nos doze romances de Erico – *Clarissa*, *Música ao longe*, *Caminhos cruzados*, *Um lugar ao sol*, *Olhai os lírios do campo*, *Saga*, *O resto é silêncio*, *O tempo e o vento*, *Noite*, *O prisioneiro*, *O senhor embaixador* e *Incidente em Antares* – há cinco tipos de esquecimento, a saber, como refúgio, involuntário, de reserva, comandado e impossível. Neste artigo, priorizamos o de maior recorrência, isto é, como refúgio.

Esquecimento como refúgio

Muitas personagens, oriundas de todos os romances de Erico Verissimo, possuem lembranças desprazerosas, e, na impossibilidade de olvidá-las, recorrem às atividades que lhes distraiam e lhes tragam alívio, mesmo que momentâneo.

Conforme Sigmund Freud (1996), todo ato humano, por mais fortuito que seja, é praticado com o intuito de sentir prazer. As personagens de nossa exegese atestam esta premissa na medida em que, sendo incapazes de exterminar uma reminiscência desagradável, buscam algum ato que proporcione prazer, como dormir para esquecer, ler, escrever, caminhar, pensar no ser amado, trabalhar, viajar, tomar sol, entre vários outros.

Exemplos de buscar o esquecimento através de atividades prazerosas ou distrativas ocorre com a personagem Rodrigo Cambará, que aparece em mais de um tomo da trilogia *O tempo e o vento*. Em *O retrato I*, que é centrado nesta personagem, há, momentos em que se discute o olvido como refúgio. Nas primeiras páginas, seu filho Eduardo, encontra na aviação sua maneira de olvidar: “Quando voava, esquecia uma série de probleminhas cotidianos que o aborreciam, fugia ao sistema terreno de coordenadas” (VERISSIMO, 1979, p. 10). Voar é uma maneira original e única entre todas as demais personagens de Erico, reservada apenas a Eduardo.

Como no restante da trilogia, o enredo não é linear, por isso inicia com os filhos de Rodrigo já adultos, passa à juventude dele, depois para falar de sua infância, ora de sua velhice, retornando à sua maturidade, e assim por diante. Logo, é abordado o tempo anterior ao casamento de Rodrigo com Flora Quadros, e como andava impaciente por desejar mulheres. E o método que escolhe para esquecer é dormir: “O melhor é dormir, esquecer, tratar de resolver o problema de outra maneira”; ou, falando para si mesmo: “Dorme, homem, dorme e esquece” (VERISSIMO, 1979, p. 200). Dormir é empregado por outras personagens como Clarissa, Vasco Bruno, João Benévolo, Ana Terra, entre vários outros, constituindo um método recorrente na produção romanesca de Erico Verissimo.

Além desta tática, Rodrigo, semelhante a outras personagens, vale-se das bebidas alcoólicas como meio de olvidar: “O remédio era embriagar-se e esquecer aqueles pensamentos negros” (VERISSIMO, 1979, p. 264). Em outra ocasião, conversando com seu amigo e artista plástico Pepe, também recorre à bebida como escapatória para lograr o olvido: “Não sejas fúnebre, Pepe. Hoje estou feliz. Caso-me dentro de duas semanas. Vamos beber e esquecer a velhice e a morte” (VERISSIMO, 1979, p. 418).

Rodrigo, sempre se envolveu amorosamente com muitas mulheres e, mesmo depois de casado com Flora, tem um caso extraconjugal com Toni, uma estrangeira que chega à Santa Fé, a qual logo se torna um refúgio para obliterar lembranças: “Mas até quando a água fresca daqueles olhos conseguiria neutralizar o fogo daquela boca? – perguntou a si mesmo, com o olhar fito na rapariga, esquecido do quarteto, dos circunstantes, de tudo...” (VERISSIMO, 1979, p. 515).

Não só as mulheres inquietam Rodrigo e o levam a desejar o esquecimento, mas também as situações em que sua profissão de médico o coloca, como a de conviver com pessoas de classes desfavorecidas: “Teve gana de gritar, desejou sair para a rua, respirar o ar livre, voltar para casa, meter-se num banho, beber algo muito gelado e limpo... esquecer toda aquela miséria” (VERISSIMO, 1987, p. 131). Quando está muito aborrecido, geralmente por envolvimento político ou pela difamação de seu nome, ele encontra em sua tia Maria Valéria um refúgio para olvidar as mazelas:

Desde menino ele se habituara a ver em sua madrinha um símbolo das coisas indestrutíveis e indispensáveis. Ela era a Vestida de Preto. A que nunca adoce. A que tem boas mãos para fazer doces,

bolos e queijos. A que continua de pé, ativa e útil, quando a doença derruba os outros membros da família. E pensando nessas coisas, Rodrigo esqueceu por alguns segundos suas preocupações e sorriu com ternura para a velha (VERISSIMO, 1987, p. 254).

A guerra, assim como para seu bisavô homônimo e para muitas outras personagens, é uma maneira de esquecer dissabores: “Só uma coisa poderia fazê-lo esquecer todas aquelas misérias: um bom combate” (VERISSIMO, 1987, p. 288). Os conflitos bélicos mostram-se dialéticos na produção literária de Erico Verissimo na medida em que, são, muitas vezes, motivo de buscar esquecer, como é o caso do conde de *Um lugar ao sol*, e, também, são refúgio para olvidar outras lembranças, como ocorre com o primeiro Rodrigo de *O continente*, com este Rodrigo, de *O retrato*, ou com Vasco, que vai à Espanha combater para esquecer sua realidade. Estas personagens vão para a guerra para afugentar lembranças, mas, findo o combate são presenteados com novas memórias indesejadas sobre a luta, as quais querem repelir.

A maior tristeza da vida de Rodrigo é a morte de sua filha preferida, a Alicinha, em tenra idade. Esse acontecimento o desconcerta por muito tempo, a ponto de rasgar seu diploma e desistir da Medicina, se afastar da família, e se entregar à tristeza. Algumas vezes, na tentativa de superar seu sofrimento e esquecer a morte da filha, sai desnordeado:

Horas mais tarde, ao despertar, ficou num estado de estupor, saiu a caminhar pela casa com ar de sonâmbulo, murmurando coisas sem nexos, os olhos vazios e parados, a boca entreaberta, os lábios moles – e assim andou por quartos e corredores como quem, tendo saído em busca de alguma coisa, no caminho se houvesse esquecido do que era (VERISSIMO, 1987, p. 410).

A lembrança da morte da filha é tão dolorida e traumática que Rodrigo chega ao ponto de “esquecer de esquecer”. Essa tautologia, que não é absurda, é descrita por Paul Ricoeur (2007), em *A memória, a história, o esquecimento*, no sentido de que muitas vezes não se é capaz de organizar o esquecimento, ou chega-se ao ponto de não saber o que exatamente deve ser repellido para ativar o princípio do prazer.

Paul Ricoeur, ao tratar do processo de luto e melancolia, toma como premissas as ideias de Sigmund Freud no texto *Rememoração, repetição, perlaboração* (1996), no qual afirma que a transmutação do trauma de uma perda não é linear, e, na grande maioria das vezes, o indivíduo repele a lembrança dolorida, se escondendo em outras cargas memorialísticas negativas e, assim, retardando o trabalho de rememoração, que consiste em assimilar a dor para transformá-la em memória apaziguada:

[...] é enquanto trabalho da lembrança que o trabalho de luto se revela custosamente, mas também reciprocamente, libertador. O trabalho de luto é o custo do trabalho da lembrança; mas o trabalho da lembrança é o benefício do trabalho do luto (RICOEUR, 2007, p. 86).

Destarte, a personagem Rodrigo, que olvida o que deveria esquecer, na verdade está retardando sua dor, e, para ativar o princípio do prazer, deve passar pelo custoso trabalho de rememoração, transmutar o trauma e, logo, fazer as pazes com a carga memorialística. No entanto, como vemos ao longo da narrativa de *O tempo e o vento*, ele não consegue fazer este processo, e, assim como a lembrança traumática de Toni Weber, a do prematuro falecimento de sua filha favorita o assombrará por todo o enredo e, ademais, por tentar fugir delas se refugiando em atividades autodestrutivas como embriagar-se, ser lascivo, ou iniciar brigas com familiares e amigos, acabará criando problemas e, dessa forma, outras memórias que necessitam de cura.

E no último tomo da trilogia, em *O arquipélago III*, a bebida como esquecimento se estende aos amigos e desafetos, na medida em que, quando Rodrigo se desentende com alguém, muitas vezes se vale do álcool como maneira de levar ao olvido e à reconciliação: “Tome isto, que vai lhe fazer bem. Tome e vamos os dois esquecer o que aconteceu” (VERISSIMO, 2004, p. 65).

Mesmo na sua velhice, Rodrigo continua com seus casos extraconjugais e, muitas vezes, os usa como refúgio para esquecer sua realidade:

Estreitou Roberta contra o peito, e ela lhe deu um beijo misturado com um gemido, um beijo profundo em que sua língua lhe entrou pela boca como um réptil. Rodrigo esqueceu o resto do mundo. Por alguns instantes, ficou como que fora do tempo e do espaço numa convulsiva dimensão de ânsia e gozo (VERISSIMO, 2004, p. 73).

Raras vezes as personagens romanescas de Erico Verissimo atingem o estágio a-histórico de sentir-se sem memória, fora do tempo e do espaço. Ocorre com Eugênio, de *Olhai os lírios do campo*, após fazer amor com Olívia, e agora com Rodrigo, em seu envolvimento com Roberta. Este usa também como refúgio seu derradeiro caso com Sônia: “Por um instante, Rodrigo esquece a discussão para concentrar-se na imagem de Sônia, que agora lhe ocupa a mente” (VERISSIMO, 2004, p. 123). Para algumas personagens, o ápice da felicidade é a desmemoria, ou seja, só atingiriam o supremo prazer idealizado por Sigmund Freud se pudessem se livrar da carga memorialística nefasta.

Além de podermos transportar a teoria do princípio do prazer para a análise dos refúgios das personagens, também é propício traçar um paralelo entre a dialética do olvido presente nos enredos e o estudo feito por Harald Weinrich em *Lete: Arte e crítica do esquecimento* (2001). Ele traça um panorama da história do esquecimento, usando como exemplos obras romanescas, poéticas e filosóficas e, a partir do mito do rio Lete – onde os mortos beberiam as águas para proscrever lembranças – cunha o termo Letotécnica, isto é, arte do esquecimento.

Ao longo de sua obra, são arroladas estratégias leteicas análogas às praticadas pelas personagens de Erico Verissimo, as quais também desenvolvem suas Letotécnicas.

No quadro abaixo, podemos ver todos os tipos de refúgios presentes na produção romanesca do autor, em quais obras se fazem presentes, a quantidade de ocorrências, e quais personagens as praticam:

Quadro 1. Os refúgios das personagens de Erico Verissimo:

Refúgios	Personagem(s)	Obra (s)
Leitura	Clarissa	<i>Música ao longe</i>
	João Benévolo	<i>Caminhos cruzados</i>
	Noel	<i>Um lugar ao sol</i>
	Tônio Santiago	<i>O resto é silêncio</i>
	Padre Gerônimo	<i>Incidente em Antares</i>
Alimentação	Coronel	<i>Caminhos cruzados</i>
Escrita	Noel	<i>Um lugar ao sol</i>
	Tônio Santiago	<i>O resto é silêncio</i>
	Pablo Ortega	<i>O senhor embaixador</i>
O ser amado	Fernanda	<i>Um lugar ao sol</i>
	Noel	<i>Um lugar ao sol</i>
	Vasco	<i>Saga</i>
	Lu	<i>Caminhos cruzados</i>
	Eugênio	<i>Olhai os lírios do campo</i>
	O tenente	<i>O prisioneiro</i>
	Florianio	<i>O arquipélago</i>
Ato de dormir	Rodrigo	<i>O retrato</i>
	Maria Valéria	<i>O retrato</i>
	Vasco	<i>Saga</i>
	João Benévolo	<i>Caminhos cruzados</i>
	Clarissa	<i>Um lugar ao sol</i>
	Noel	<i>Um lugar ao sol</i>
	Eugênio	<i>Olhai os lírios do campo</i>
	Ana Terra	<i>O continente</i>
	O desconhecido	<i>Noite</i>
	O tenente	<i>O prisioneiro</i>
	Violência	João de Deus
Trabalho	João de Deus	<i>Um lugar ao sol</i>

	Ana Terra	<i>O continente</i>
	Bibiana	<i>O continente</i>
	O Desconhecido	<i>Noite</i>
Embriaguez	Carl Winter	<i>O continente</i>
	Xexé	<i>Um lugar ao sol</i>
	Rodrigo	<i>O retrato</i>
Praia	Conde	<i>Um lugar ao sol</i>
Mulheres/Boemia	Rodrigo	<i>O retrato</i>
	Vasco	<i>Um lugar ao sol</i>
	Conde Oskar	<i>Um lugar ao sol</i>
Música	Amaro	<i>Clarissa</i>
		<i>Música ao longe</i>
	Marcelo	<i>O resto é silêncio</i>
	Vasco	<i>Saga</i>
	Lustosa	<i>O resto é silêncio</i>
	Pedro Missioneiro	<i>O continente</i>
	Rodrigo	<i>O retrato</i>
	Noel	<i>Um lugar ao sol</i>
Caminhadas	Pedro Terra	<i>O continente</i>
	João Benévolo	<i>Caminhos cruzados</i>
	Vasco	<i>Um lugar ao sol</i>
Dinheiro	Eugênio	<i>Olhai os lírios do campo</i>
Esponja	Eugênio	<i>Olhai os lírios do campo</i>
	Vasco	<i>Saga</i>
Assovio	João Benévolo	<i>Caminhos cruzados</i>
	Fandango	<i>O continente</i>
Barbearia	Aristides	<i>O resto é silêncio</i>
Parque	Marina	<i>O resto é silêncio</i>
Fingir que é outra pessoa	Marina	<i>O resto é silêncio</i>
Cinema	Juca	<i>O resto é silêncio</i>
Deus	Marcelo	<i>O resto é silêncio</i>
Esgaravatar o nariz	Juca	<i>O resto é silêncio</i>
Ir para outra cidade	Carl Winter	<i>O continente</i>

Voar	Eduardo	<i>O retrato</i>
Tia	Rodrigo	<i>O retrato</i>
Filho	Fernanda	<i>Um lugar ao sol</i>
	O tenente	<i>O prisioneiro</i>
	Esposa de Joãozinho	<i>Incidente em Antares</i>
O sol	Fernanda	<i>Caminhos cruzados</i>
Guerra	Rodrigo	<i>O retrato</i>

O ato de dormir é a maneira mais recorrente que as personagens usam como refúgio para tentar esquecer, com dez diferentes personagens a ele se entregando; é seguido da lembrança do ser amado e de escutar música, com sete aparições; da leitura, com cinco; da escrita, do trabalho, da embriaguez, da boemia, das caminhadas e da lembrança do filho, todos com três. Os demais recursos aparecem uma ou duas vezes.

Dormir para refugiar-se de lembranças indesejáveis, e sendo o que as personagens mais praticam, demonstra que elas são impotentes em relação à força da memória, e em relação ao passado avassalador, que vai corroendo o presente e o porvenir, segundo Henri Bergson (2000). Dormindo elas podem realmente ter um momento de paz, uma pausa das lembranças que as atormentam, pois, as outras formas de se evadir, como pensar na mulher ou homem amado, ler e escrever, escutar música, caminhar, ser boêmio, embriagar-se, entre outros, afastam as memórias fugazmente, ao passo que dormir é mais eficaz, mesmo que por algumas horas.

Clarissa, Vasco, Noel, João Benévolo, Eugênio, Rodrigo, Maria Valéria, Ana Terra, o protagonista de *Noite*, o Tenente de *O prisioneiro*, são personagens que se diferenciam muito em suas ações e nos enredos dos quais fazem parte, não obstante se assemelham na impotência em esquecer episódios negativos a ponto de se entregar ao sono para isso.

Quando lemos todos os romances de Erico Verissimo, vemos que a leitura e a escrita são muitas vezes mencionadas, ou seja, ele é o escritor brasileiro que mais fez suas personagens lerem e serem escritoras. E, na medida em que o esquecimento é constantemente discutido e almejado, essas duas atividades, de leitura e escrita, são bastante empregadas para as tentativas de olvido. Paul Ricoeur (2007) aponta o caráter de *phármakon* socrático que a escrita historiográfica pode adquirir. E acrescentamos que o esquecimento pode também ser veneno ou remédio. Uma interpretação possível para as personagens escritoras e leitoras se valerem de tais atividades para atingir o esquecimento, é justamente devido a essa dialética, tanto do olvido quando da palavra escrita, de serem maléficis e, ao mesmo tempo, benéficos.

O levantamento apresentado constata que, através dos seus romances, Erico Verissimo criou uma espécie de *Letotécnica*, ou seja, uma maneira própria de discutir e aspirar ao esquecimento. O termo foi cunhado por Harald Weinrich, definido como a arte do esquecimento. Em sua obra *Lete: arte e crítica do esquecimento* (2001), ele afirma que a origem vem de um rio do submundo na Mitologia Grega:

[...] é sobretudo nome de um rio do submundo, que confere esquecimento às almas dos mortos. Nessa imagem e campo de imagens o esquecimento está inteiramente mergulhado no elemento líquido das águas. Há um profundo sentido no simbolismo dessas águas mágicas. Em seu macio fluir desfazem-se os contornos duros da lembrança da realidade, e assim são liquidados (WEINRICH, 2001, p. 24).

Dessa forma, as almas beberiam das águas do Lete para obterem o esquecimento completo de sua vida anterior e, assim, renascerem, livres, em um novo corpo. Beber as águas do Lete é uma dádiva; o olvido é visto, neste rio mitológico, como uma forma de felicidade e paz.

Weinrich explica que o termo “arte do esquecimento”, *ars oblivionis*, tem origem em uma história da Antiguidade, a do general Temístocles, grande guerreiro e intelectual, dotado de exímia memória que, por isso, almejava alcançar a arte de esquecer: “Daí, numa formulação anedótica, nasceu a ideia de uma arte do esquecimento (*ars oblivionis*, *ars oblivionalis*) que não desapareceria mais do mundo” (WEINRICH, 2001, p. 33). Conforme Harold Weinrich, além de nos mitos da Antiguidade, a arte do esquecimento está presente na literatura desde Homero até os dias atuais.

Weinrich acrescenta, analisando um poema de Paul Valéry, que adormecer significa esquecer, e que não poder olvidar é comparável à insônia: “A simples necessidade de dormir exige uma arte elementar de esquecer” (WEINRICH, 2001, p. 151). A observação se aplica às personagens de Erico Verissimo, as quais afirmam, mais de uma vez, que dormir é o melhor remédio para apagar lembranças, ao passo que não conseguir é uma das piores coisas, como declaram Rodrigo, Maria Valéria, Clarissa, Vasco, João Benévolo, Ana Terra, o protagonista de *Noite*, o tenente de *O prisioneiro*, Eugênio e Noel.

Além de tratar do ato de dormir como forma profícua de esquecimento, Harald Weinrich fala do amor, eficaz droga do esquecimento, que também é abordado por Erico Verissimo através de suas personagens. Para isso, o estudioso usa as narrativas de Ulisses e suas aventuras na Ilha de Féacios e nas garras da deusa Circe. O guerreiro esquece de sua pátria, de seus objetivos, obrigações e até de sua esposa Penélope pelo amor a essa deusa. Nas atitudes de Vasco, Fernanda, Noel, Eugênio, do tenente, há um vestígio desse artifício quando lembram da criatura amada para olvidar momentaneamente de seus dissabores.

Na obra de Weinrich, embriagar-se é também uma maneira bastante conhecida de tentar esquecer os infortúnios, descrita em diversas obras literárias, como nas epopeias, por exemplo, além dos romances já citados de Erico Verissimo, com as personagens, Vasco, Xexé, Rodrigo, Carl Winter.

O ser amado pode atuar como refúgio para esquecer percalços, entretanto, também pode ser o motivo para se buscar o olvido, quando não correspondido, ou quando causa muito sofrimento. Sobre isso, Weinrich arrola os conselhos de Ovídio, em seu poema *Remédios contra o amor*, no qual ele sugere que, para se esquecer da amada ou amado, deve-se viajar para bem longe, assim como fez a personagem Carl Winter, de *O continente*, que se refugiou em Santa Fé para esquecer a amada que não quis casar com ele, ou, ainda, como a recomendação de Clare Ogilvy a Pablo Ortega, de *O senhor embaixador*, que deve viajar para esquecer Glenda Doremus. Ademais, o poeta acrescenta que trabalhar também é eficaz para esquecer uma decepção amorosa, assim como fez João de Deus, de *Um lugar ao sol*, para olvidar a amada prima Zulmira que preferiu se casar com um aventureiro.

Outro fato apontado por Harald Weinrich acerca do esquecimento, e que pode ser transposto para nossa análise dos romances de Erico Verissimo, é que, nas obras que tratam da arte do esquecimento, em que ele é metódico e discutido, a grande maioria das personagens são homens:

Lete é uma deusa, mas não reina sobre a literatura feminina. Isso é um fato e fenômeno da história cultural do esquecimento, que precisa de uma interpretação na história da cultura. Não me atrevo a decidir em que medida é lamentável, enquanto essas páginas brancas da ciência letéica não forem bem escritas, o que certamente no futuro acontecerá (WEINRICH, 2001, p. 128).

Erico Verissimo é valorizado pelos críticos literários, entre inúmeros outros aspectos, pelas suas personagens femininas fortes, elaboradas e significativas, como é mencionado pelo estudioso Tristão de Athayde, em seu ensaio *Erico Verissimo e o antimachismo* (1980). No entanto, em nossa análise das que desenvolvem uma espécie de letotécnica, ou seja, que discutem e almejam o esquecimento, usando de diferentes táticas de refúgio para isso, apenas seis são femininas, ao passo que vinte e quatro são masculinas. Como visto, a afirmativa de Harald Weinrich de que a letotécnica é mais acentuada em personagens masculinas cabe, também, às obras romanescas de Erico.

Considerações finais

A partir da análise das ocorrências do esquecimento como refúgio ao longo dos doze romances de Erico Verissimo, podemos constatar que as personagens são motivadas pelo princípio do prazer ao buscarem suas estratégias de distração. Elas se sentem inertes perante o fluxo de consciência, que traz lembranças desagradáveis, e almejam a paz do olvido, mesmo que célere.

Além disso, a arte do esquecimento desenvolvido por Erico Verissimo ao longo de seus enredos está muito alinhada à descrita por Harald Weinrich (2001), pois, em ambos, há menções de estratégias leteicas como dormir, embriagar-se, ler, escrever, ir para a guerra e pensar no ser amado. Entretanto, Erico Verissimo ultrapassa a descrição do estudioso, pois cria tipos insólitos e originais de buscar o

esquecimento, como frequentar barbearia, esgaravatar o nariz, assoviar, pilotar avião, fingir que se é outra pessoa, entre outros.

Outro fato pertinente é que Harald Weinrich, ao final de seu estudo, ao constatar que a história do esquecimento é escrita majoritariamente por homens, idealiza que a Letotécnica feminina seja elaborada, descrita e valorizada. Erico Verissimo parece ter iniciado este segmento, pois, muito embora a quantidade de personagens femininas que praticam a arte do esquecimento seja menor que as masculinas, as mulheres como Clarissa, Ana Terra, Bibiana, Marina, Fernanda, Sílvia, são exímias em desejar, repelir, impor, autoimpor e buscar refúgios para fugir de suas lembranças maléficas.

A constante presença da dialética do esquecimento ao longo dos romances, conforme mostramos nos exemplos e no quadro ilustrativo de todas as ocorrências de olvido como refúgio, confere ao esquecimento qualidade de força motriz, ou *leitmotiv*, na medida em que ele determina as ações das personagens, os acontecimentos e os desfechos.

Referências

ATHAYDE, T. de. **Erico Verissimo e o antimachismo**. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). O contador de histórias: quarenta anos de vida literária de Erico Verissimo. Porto Alegre: Globo, 1972. p. 86-102.

BERGSON, H. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREUD, S. **Além do princípio do prazer**. Psicologia de grupo e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **Recordar, repetir, elaborar**: novas recomendações sobre a técnica da psicanálise. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. de Alain François et al. Campinas: Editora UNICAMP, 2007.

VERISSIMO, E. **Clarissa**. 4. ed. São Paulo: Globo, 2003.

_____. **Música ao longe**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Caminhos cruzados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Um lugar ao sol**. 35. ed. São Paulo: Globo, 2000.

_____. **Olhai os lírios do campo**. São Paulo: Globo, 2001.

_____. **Saga**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

_____. **O resto é silêncio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **O continente**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. v. 1.

_____. **O retrato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. v.1.

_____. **O arquipélago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. v.1.

_____. **Noite**. 12. ed. Porto Alegre: Globo, 1980.

_____. **O Senhor Embaixador**. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

_____. **O prisioneiro**. Porto Alegre: Globo, 1975.

_____. **Incidente em Antares**. 51. ed. São Paulo: Globo, 1999.

WEINRICH, H. **Lete: arte e crítica do esquecimento**. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

O CORPO MEMORIFICADO: O TESTEMUNHO DO CORPO FEMININO NEGRO COMO FORMA DE PODER E RESISTÊNCIA

Autor(A): Maria Izabella Souza De Lima (Unicamp/Capes)
Orientador(A): Prof. Dr. Marcio Seligmann-Silva (Unicamp)

Resumo: Em uma sociedade na qual o padrão estético é eurocêntrico o corpo negro é entendido como o oposto. Por isso uma mulher negra valorizando seus contornos e traços, e expondo isso em seus textos é uma ressignificação e subversão dos atributos antes percebidos negativos. Nota-se uma construção narrativa transgressiva, centrando a escrita em um diálogo ousado com o testemunho e a luta da mulher contra os valores patriarcais tradicionais. Assim, esse discurso subverte as categorias canônicas e desestabiliza a estrutura vigente. Para algumas mulheres negras, a literatura é o lugar de fuga e privilégio, pois esse espaço permite construções interpretativas sobre o seu corpo e seu prazer. E essas escritoras, colocam-se em lugar privilegiado de fazer poético, e na condição de locutoras, (d)escrivem uma poética feminina decolonial do corpo. E este artigo objetiva refletir sobre como as autoras *amefricanas* Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus exploram o corpo, o testemunho e a memória em seus escritos, propondo novas maneiras de (re)conhecimento partindo de uma emancipação política da mulher negra. Observa-se a escrita como um contradiscurso a opressão, e um tempo de possibilidades. Como aporte teórico são articulados textos de Lélia Gonzalez, Gloria Alzandua, Audre Lorde e a própria Evaristo.

Palavras-chave: Memória; Poesia feminina; Corpo; Escrevivência.

O presente artigo objetiva analisar a escrita poética feminina das autoras *amefricanas* Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus, em como e exploram o corpo, a palavra e a memória em suas poesias, propondo novas maneiras de (re)conhecimento e parte de um empoderamento/emancipação política da mulher negra. Percebe-se que as autoras instituem sua escrita como um contradiscurso aos cenários opressivos, e tentam tornar por meio da vocalização do eu feminino, um tempo de possibilidades satisfatórias. E de uma nova maneira da mulher negra se enxergar com mais amor e mais potência. Importante situar que a pesquisa se dá no campo da cisgeneridade.

Em um tempo que o corpo ainda é bastante censurado, sobretudo quando se fala do corpo feminino negro, sobre o qual ainda há restrição no modo como é abordado e escrito sobre. E que é na maioria das vezes muito erotizado e sexualizado sem que se dê a palavra à mulher, sem que se pergunte quais são suas vontades. É importante nesse contexto enfatizar a maneira que a discussão levantada sobre corpo na poesia de Conceição Evaristo é uma forma de empoderamento e libertação da mulher, e da exaltação. Assim, como a Carolina Maria, em que a autora reflete sobre como a afetividade se constrói para o corpo negro e dá voz ao sujeito mulher.

É importante notar as relações que se estabelecem entre as sensações e as imagens que percorrem o trabalho das autoras. Não se trata apenas de descrever o exótico e inserir uma imagem do feminino que se constrói como algo que deva ser apreciado, mas também de veicular as possibilidades de sobrevivência

do ser humano em terras, que, por vezes, surgem como paraíso, e do empecilho à sobrevivência. O eu lírico, juntamente com ecos subjetivos - a sua história, da sua família e da sua comunidade -, que o fundam como indivíduo e como sujeito participante de um espaço-tempo.

Em seus textos é possível encontrar pelo menos dois elementos que servem de base para quase toda a sua produção poética. Primeiro, o protagonismo da figura feminina, seja assumindo ela a voz do poema (o que ocorre na maioria das vezes). Segundo, um caráter muito comum às literaturas, a presença recorrente da cultura oral como elemento local, e traço nacional que pretende recolher e recombinar o que se diz - e como se diz - no novo país, a fim de que se diferencie dos demais. Deste modo, foi possível observar os temas da sensorialidade, da afetividade e da ritualística são uma constante.

Antes de mais nada, é importante falar um pouco das autoras dos poemas aqui analisados. Assim, Carolina Maria de Jesus nasceu em Sacramento, Minas Gerais, em 1914 (Faleceu em São Paulo, em 1977). Morou na favela do Canindé, zona norte de São Paulo, trabalhou como catadora e possuía o hábito de registrar o cotidiano da comunidade em cadernos que encontrava no lixo. Um destes cadernos deu origem ao livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada* publicado em 1960, e após lançamento teve outras três edições, mais de 100 mil exemplares vendidos, traduzido para 13 idiomas e vendido em mais de 40 países. Publicou ainda o romance *Pedaços de fome* e o livro *Provérbios* ambos em 1963. Ainda foram publicados livros de poesia, dentre eles *Cliris: poemas recolhidos* em que um dos poemas é analisado neste trabalho.

A autora é considerada uma das mais importantes escritoras negras do Brasil. E em seus textos, e até em entrevistas, sempre buscou refletir sobre a realidade social na qual estava inserida, como também afirmava uma necessidade de mudança do mundo através das palavras, através das artes. Em sua escrita há uma tendência em impactar o leitor através da sua memória e de suas vivências. Produzindo assim, um encontro com o outro, o leitor, a partir de si.

Já Conceição Evaristo é poeta, romancista e contista, militante do movimento negro. Nasceu em 1946 numa favela da zona sul de Belo Horizonte, conciliou seus estudos com o trabalho de empregada doméstica. Aos 25 anos, no início dos anos 1970, se mudou para o Rio de Janeiro, onde estudou Letras na UFRJ. Estreou na literatura em 1990, com obras publicadas na série *Cadernos negros*, publicada pelo grupo Quilombhoje. É mestra em Literatura Brasileira pela PUC-Rio, e doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Sua obra mais conhecida é o romance *Ponciá Vicêncio*, de 2003, que foi traduzido para o inglês e publicado nos Estados Unidos em 2007.

A autora vem trazendo em seus textos, desde o início dos anos 90, uma literatura que transita entre poema para o conto e desde, então, para o romance. Sua produção poética é marcada por certa diversidade temática. Destaca-se a presença de uma voz feminina que promove a denúncia e a reflexão,

exalta a memória - afetiva ou étnica -, como instrumento capaz de constatar fatos pessoais ou histórico-sociais, e canta a religiosidade híbrida brasileira, tudo isto no intuito de inscrever pelas palavras a realidade sociocultural das pessoas negras. Conceição possui uma voz que se faz audível, sobretudo ao abordar aspectos da vida cotidiana da mulher, com seus dilemas, angústias, frente uma sociedade patriarcal e racista.

Inclusive, em seu livro mais recente *Poemas de recordação e outros movimentos* (2008), aparecem os motivos da diáspora negra, da autoria feminina e da construção da identidade negra como temas recorrentes. Em seu fazer poético, tal qual o faz Carolina, Evaristo explora uma retórica da resistência, colocando em evidência a desconstrução do imaginário acerca da figura da mulher negra. O que ela faz é empoderar o eu lírico feminino lhe dando poder sobre a sua voz, o seu corpo e a sua cultura. Portanto, as questões étnico-raciais não são apenas reflexos da realidade brasileira a ser incorporado na escrita, mas uma experiência constitutiva de sua subjetividade.

Há uma intensa busca da própria voz e a resistência ao silêncio histórico imposto pelo colonialismo e perpetuado pelo racismo aos afrodescendentes no Brasil. Como forma de enfrentamento a esse silêncio “secular”, as autoras propõem uma escrita arqueológica afetiva, que escava memórias a fim de reconstituir elementos familiares que permitam ao eu poético afirmar-se no mundo, “ao mesmo tempo” que reconstitui as suas origens e concretiza sua identidade. E como possibilidade de estruturar a genealogia da própria voz, muito comum da filosofia africana, por isso, observar-se a retomada do princípio de matrilinear de organização social.

Segundo Lélia Gonzalez (1984) uma intelectual preocupada em compreender a sua sociedade, sempre se debruçou a analisar como os mecanismos do racismo se articulavam no Brasil. Por isso, neste texto alguns pontos abordados são: o mito da democracia racial e como teve tanta aceitação e divulgação, a neurose cultural brasileira, como a mulher negra é situada nesse contexto é vista na sociedade. Assim para a construção do seu estudo, Lélia interpreta o racismo como parte do indivíduo brasileiro, advindo da estrutura de colonialidade imposta nos anos de monarquia e exploração de Portugal.

Por meio do “duplo fenômeno do racismo e sexismo”, articulação que para ela “produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular” (GONZALEZ, 1984, p. 224). Visto que a mulher negra lhe foi negado o estatuto de sujeito, ela é sempre o objeto, seja de estudo, seja de desejo. É sempre colocada com o Outro. O negro está, na maioria das vezes, atrelado a imagens negativas e ao lixo. Ainda cita a lógica de dominação imposta aos corpos negros para domesticá-los, e infantilizar.

O fato é que, enquanto mulher negra, sentimos a necessidade de aprofundar nessa reflexão, ao invés de continuarmos na reprodução e repetição dos modelos que nos eram oferecidos pelo esforço de investigação das ciências sociais. [...]. Exatamente porque temos sido falados, infantilizados (infans, é aquele que não tem fala própria, é a criança que se fala na terceira pessoa, porque falada pelos adultos), que neste trabalho assumimos nossa própria fala. (...) (GONZALEZ, 1984. p. 225)

Assim como Lélia, Carolina Maria e Conceição também perceberam que a mulher negra lhe foi negado o estatuto de sujeito. Por isso que em seus textos e poemas elas subvertem essa ordem, e fazem os sujeitos de sua escrita terem voz, denunciar suas mazelas, cantarem suas alegrias, louvarem seus corpos, seus ancestrais e ritos.

Conforme, Dr. Claudemir Silva Paula (2015) em um capítulo a respeito de Conceição Evaristo, discorre sobre a editoração de livros de autores negros, e que apesar das dificuldades, reafirma a sua importância e diz:

Ao se permitir que os silenciados ocupem lugares delineados pela escrita, dá-se vazão ao reprimido que emerge rasurando a cena dos grandes feitos para compor outras histórias' (FONSECA, 1992, p. 11).

Essa perspectiva coloca em cheque a metanarrativa da miscigenação, como simbiose aglutinadora das diferenças, e, para além dos legados históricos diversos, desencadeia “rachaduras” no campo discursivo, desestabilizando o poder tradicional, tanto literário, quanto econômico. (PAULA, 2015, p. 92)

E é no fazer poético, pois a poesia tem sido utilizada desde Cruz e Souza e Maria Firmina dos Reis até os dias atuais, se tem uma forma de denúncia das opressões e de exaltação da negritude. Desta maneira, Audre Lorde (1984), que foi uma escritora caribenha-estadunidense, poeta e ativista, descrevia a si mesma como Negra, Lésbica, Feminista, também “Guerreira” e “Mãe”. Escreveu diversos ensaios em questões como racismo, feminismo, sexualidade. Em seu texto “Poesia não é luxo” afirma que a poesia, para mulheres de cor é uma necessidade de sobrevivência.

Eu falo aqui de poesia como uma destilação revelatória da experiência, não o jogo de palavras estéril que, muitas vezes, os patriarcas brancos distorceram a palavra poesia para significar - para cobrir um desejo desesperado por imaginação sem vislumbre. Para mulheres, então, poesia não é um luxo. Ela é uma necessidade vital de nossa existência. Ela forma a qualidade da luz dentro da qual predizemos nossas esperanças e sonhos em direção a sobrevivência e mudança, primeiro feita em linguagem, depois em ideia, então em ação mais tocável. Poesia é a maneira com que ajudamos a dar nome ao inominado, para que possa ser pensado. O horizonte mais distante de nossas esperanças e medos é calçado por nossos poemas, talhado das experiências pétreas de nossas vidas diárias. (LORDE, 1984, p. 1.1)

Ainda sobre a escrita feminina de mulher de cor, que demonstra não só a resistência de suas vozes, mas também que a subalternidade e o silêncio não lhes cabem mais. A escritora e feminista latina, Gloria Alzandúa (1981) em seu texto *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo* aponta para a necessidade das mulheres de cor escreverem e usarem da linguagem do colonizador, como cita Fanon (2005) como forma de se rebelar e de se sentir mais viva.

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora. Para me convencer de que tenho valor e que o que tenho para dizer não é um monte de

merda. Para mostrar que eu posso e que eu escreverei, sem me importar com as advertências contrárias. Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever. (ALZANDÚA, 1981, p. 232)

A escrita é um ponto de reencontro consigo mesma, um lugar chamado por Alzandúa de “ato de criar alma, é alquimia” (ALZANDÚA, 1981, p. 232), é usada para penetrar lugares antes desconhecidos, para afastar e para ajudar a sobreviver. É o lugar de derramamento, e, portanto, íntimo, mas que pode ser ficcional. A frase final de ter medo de não escrever, pode ser encarada como o medo de deixar de fazer algo só porque dizem que a escrita feminina não é boa o suficiente para ser lida, ou que a sua ancestralidade não é importante o suficiente para ser desbravada e descrita em livros de história sobre “descobrimento”.

O fazer poético, nessa perspectiva, não tem o corpo apenas como um tema, mas como um “dizer-fazer”, suscitando questionamentos e, ao mesmo tempo, propondo soluções transformadoras, nem sempre fáceis ao deleite do leitor. De forma singular, o corpo é construído como um saber passível ao combate do padrão idealizado de mulheres e ao enfrentamento aos instrumentos socioculturais utilizados para estabelecer lugares (in)apropriados às mulheres, cujos contornos corporais se apresentam contrariando o padrão hegemônico. (PAULA, 2015, p. 99)

E é desse fazer poético, o lugar de escrita que se inserem as autoras escolhidas, de a quem e para quem deve ser dado o lugar de memória. E é por meio da metaforização do corpo, que elas elaboram os poemas. Dando um basta do olhar do outro sobre si. Por isso que, ao trazer para a cena poética performatividades (estéticas, culturais, sociais e morais) diferentes das hegemônicas, Jesus e Evaristo propõem um movimento de aceitação que rompe as tramas de opressão, convocando o corpo a apropriar-se de si, e gerenciar seu destino.

Deste modo, Jesus (2019), no poema abaixo, convoca a temática do corpo na escrita como um movimento de reconhecimento, e de busca de afetividade e do relacionamento amoroso. Sendo a afetividade pensada, em primeiro momento, a partir das relações familiares, em que não se foi conhecido o amor e carinho pelos pais. E depois, em um segundo momento, esta é pensada pela ótica do relacionamento amoroso, uma busca frustrada devido ao preterimento.

Anseios

É tão triste a minha vida...
Não conheci mãe nem pai.
Sou como a folha desprendida
Que ao sopro do vento vai.
Nunca amei. Não tenho amante.
Não sei o que seja afeição
Sou uma andorinha errante
Que anda vagando em vão.
Por que me desprezas assim?
Eu nunca fui preferida

Quando alguém gostar de mim
Terei, então, prazer na vida.
O meu coração está ansioso
Para abrigar alguém
Amável, belo e carinhoso,
E que me queira muito bem.
Não há de magoar-me em nada
E que não canse a minha paciência
Então serei uma felizarda
Hei de gostar da minha existência.
(JESUS, 2019, p. 98)

Há de se perceber os verbos no presente, uma forma de territorialização do eu, de posicionamento no poema. Observa-se que os versos se combinam nas terminações, o que lembra o modelo canônico de fazer poético, com a diferença da forma de exposição, que traz uma fluidez e sonoridade para a leitura. Começa as estrofes afirmando não ter conhecido pai ou mãe, e por isso há a sensação de folha desprendida. Como se não tivesse uma âncora, algo que a segure, por isso está solta.

Nas estrofes, “Nunca amei. Não tenho amante. / Não sei o que seja afeição / Sou uma andorinha errante / Que anda vagando em vão.”. A sujeita questiona-se a respeito do amor. A angústia existencial recomposta nos versos reconfigura as imagens das histórias de vida, ultrapassando o aspecto da narrativa de fatos acontecidos; são a própria razão de ser. E mais uma vez, vem a imagem desse desprendimento, dessa soltura que incomoda a eu lírica.

Assim, nas estrofes seguintes aparece esse querer alguém do lado, essa necessidade de estar com, para só depois ter prazer na vida “Quando alguém gostar de mim / Terei, então, prazer na vida. / O meu coração está ansioso. / Para abrigar alguém / Amável, belo e carinhoso, / E que me queira muito bem. ” Vem neste trecho uma forte necessidade amar e ser amada, de alguém que dê afeto, para que só assim, a eu lírica seja completa. A visão desta incompletude de si é bem comum em muitos poemas da Carolina Maria, e faz pensar sobre como essa questão do cuidado e do amor é pautada somente em cima do outro, como se não fosse possível ser completo e ser feliz sozinho.

Assim, com a imagem da andorinha e da folha, o poema constrói um corpo que busca um lugar a se aquietar, um alguém ou um espaço seu. Mas que infelizmente, devido várias questões que o corpo negro carrega, sofre com o preterimento, que nada mais é do que não ser possibilidade de relacionamento e, conseqüentemente, de afeto por ser negra/o. No entanto, este movimento de reivindicação, territorialização e de denúncia desse corpo é uma maneira de subverter a lógica. Já que o esperado é apenas a aceitação do lugar de preterimento.

Sob esse ponto de vista, o corpo, para a mulher negra, não está preso essencialmente ao erótico da sexualização de subserviências masculinas ou submissões femininas. Como variável, o dizer-fazer poético reformula os contextos históricos e na individualidade retoma os ambientes traumáticos para

repensar corpo da mulher negra. Por este motivo, as formas de representação da mulher negra no interior do discurso literário de Conceição Evaristo (2008) subvertem esse lugar do eu-lírico da figura feminina negra. E mesmo que,

A ficção ainda se ancora nas imagens de um passado escravo, em que a mulher negra era considerada só como um corpo que cumpria as funções de força de trabalho, de um corpo-procriação de novos corpos para serem escravizados e/ou de um corpo-objeto de prazer do macho senhor. Percebe-se que a personagem feminina negra não aparece como musa, heroína romântica ou mãe. Mata-se no discurso literário a prole da mulher negra, não lhe conferindo nenhum papel no qual ela se afirme como centro de uma descendência. À personagem negra feminina é negada a imagem de mulher-mãe, perfil que aparece tantas vezes desenhado para as mulheres brancas em geral. (EVARISTO, 2009, p. 23)

E é o que Conceição Evaristo (2008) faz no poema “Fêmea-Fênix”, no qual opera-se a transformação do corpo como instrumento de trabalho e a uma metáfora forte para o renascimento através da gravidez, algo que, como lido acima era negado às mulheres negras escravizadas. Uma escrita em versos livres, assim como o poema anterior. Percebe-se um eu lírico feminino em afirmação de identidade e de controle sobre seu corpo, além de ter uma metaforização dos quatro elementos, água, ar, fogo e terra.

Fêmea-Fênix
Para Léa Garcia

Navego-me eu-mulher e não temo,
sei da falsa maciez das águas
e quando o receio
me busca, não temo o medo,
sei que posso me deslizar
nas pedras e me sair ilesa,
com o corpo marcado pelo odor
da lama.

Abraso-me eu-mulher e não temo,
sei do inebriante calor da queima
e quando o temor
me visita, não temo o receio,
sei que posso me lançar ao fogo
e da fogueira me sair inunda,
com o corpo ameigado pelo odor
da chama.

Deserto-me eu-mulher e não temo,
sei do cativante vazio da miragem,
e quando o pavor
em mim aloja, não temo o medo,
sei que posso me fundir ao só,
e em solo ressurgir inteira
com o corpo banhado pelo suor
da faina.

Vivifico-me eu-mulher e teimo,
na vital carícia de meu cio,
na cálida coragem de meu corpo,
no infindo laço da vida,
que jaz em mim

e renasce flor fecunda.
Vivifico-me eu-mulher.
Fêmea. Fênix. Eu fecundo.
(CONCEIÇÃO, 2008, p. 27)

Nas estrofes nota-se o uso dos verbos no presente, o que traz uma aproximação, ainda mais pelo eu narrativo estar falando das transformações que acontecem consigo. Assim, como dito acima, há a metaforização dos quatro elementos. O ‘não temo’ aparece em todas as estrofes também, mostrando que apesar da insegurança a mudança é necessária. Começando pela água, “Navego-me eu-mulher e não temo, / sei da falsa maciez das águas/ e quando o receio/ me busca, não temo o medo”. Uma metáfora para autoconhecimento, como também para descoberta do prazer; um corpo marcado, e por isso, experiente, que pode ter medo, e que encontra na vulnerabilidade a força.

Nas estrofes seguintes aparece o elemento do fogo “Abraso-me eu-mulher e não temo, / sei do inebriante calor da queima/ [...] sei que posso me lançar ao fogo/ e da fogueira me sair inunda, / com o corpo ameigado pelo odor/ da chama.”. Há um jogo linguístico, pois o verbo ‘abrasar’ lembra ‘abraçar’, mostrando que ao mesmo tempo que o fogo queima, ele abraça. Assim, a força e a coragem são encontradas no medo através do fogo. Fica presente a imagem do corpo acarinhado pelo fogo, e sair dele cheio e completo.

Em seguida, aparece o elemento ar, nas estrofes “Deserto-me eu-mulher e não temo, / sei do cativante vazio da miragem, [...] sei que posso me fundir ao só,/ e em solo ressurgir inteira/ com o corpo banhado pelo suor/ da faina.” Iniciando com o verbo ‘desertar’ que é partir, mostrando que a eu lírico deseja e precisa sair de si, e (se) reencontrar em outros lugares. Nota-se, a possibilidade da solidão e do autoconhecimento para com outros espaços, mais uma vez. Toma-se a imagem do corpo, neste momento, como aquele que pode renascer do pó, e nas terras se aquietar. E que apesar, de haver o medo de mudar e da solidão, a mudança, novamente, é necessária.

Por fim, aparece o quarto e último elemento que a terra, nas estrofes “Vivifico-me eu-mulher e teimo, / na vital carícia de meu cio,/ na cálida coragem de meu corpo,/ no infindo laço da vida,/ que jaz em mim/ e renasce flor fecunda. [...]”. Neste momento, o corpo que teima, que reluta e agora renasce maduro e mais forte. Surge, nesta parte, a imagem do corpo que não teme a sua sexualidade. E ao mesmo tempo, renasce por meio da fecundação, da gravidez, da maternidade. Neste ponto, fica clara a subversão poética proposta por Conceição, em que a eu narrativa fêmea-fênix detém o poder de não só ser fecunda, como de matinar.

Também nas estrofes finais, “Vivifico-me eu-mulher. / Fêmea. Fênix. Eu fecundo.”, constata-se o eu que percorreu um caminho, e mesmo com medo operou mudanças e desbravou a si. Um eu lírico feminino que renasce, da mesma maneira que o pássaro mítico. E assume seu lugar de fecundidade

literária, daquela que planta e colhe as palavras. Com isso, no poema de Conceição, o corpo passa por transformações longe do olhar do outro, apenas sob o olhar de si. Ele passa pelo autoconhecimento, no qual o medo sempre está presente. Não como algo paralisante, mas sim, como parte do processo, é a descoberta e entendimento da vulnerabilidade.

Neste fazer poético, a metáfora da Fênix pode ser entendida como referência a gravidez, por isso, fecundidade e renascimento. Um renascimento de si, de um eu mais forte e mais experiente, menos temeroso, fica clara a necessidade de um olhar desnudo a si e mais atento às próprias necessidades. Do entendimento e confronto com as vulnerabilidades e imperfeições. De um olhar da escrita poética como forma de empoderamento e levante político. Paula (2015) irá dizer que a respeito da construção acerca do corpo negro o seguinte,

[...] dimensão histórica da construção discursiva do corpo da mulher negra diz respeito ao conjunto de memórias próprias ou de ancestrais. Enquanto no período da escravidão os elementos descritivos corporais regem a tipologia de utilidade e a especificidade da mercadoria, na pós-abolição, um conjunto de termologias valorativas e classificatórias fundamentam os estereótipos da feiura negra. Tanto em uma quanto em outra situação o fundamento é o mesmo: o fator biológico manifesto na aparência física, como determinante classificador. Ser negra, nesse contexto, é ter as marcas da “imperfeição” e da “fealdade” como herança genética. (PAULA, 2015, p. 112)

Sendo assim, a busca da identidade passa pela memória coletiva, na recuperação de certos valores culturais originários, num resgate à tradição. Por meio de uma rede de negociações permanente, a fim de redesenhar o que seria o homem e a nação. Há tendências de recuperação, reavaliação e transformação das memórias do passado através do fazer poético. Com isso, o corpo entra como figura performática do ‘lugar da memória’, é por meio dele que são feitas as mudanças e que se carrega a historicidade, sobretudo o corpo negro.

Nos dois poemas percebe-se a transformação do eu lírico, identificado como feminino, que obtém e busca um controle de si e de seus processos. A marginalização se dá em palavras feitas e ditas por mulheres tomarem o poder para si, e dizerem sobre seus corpos de uma maneira não sexualizada, mas poética. Foi possível observar que a palavra é da mulher negra e dela jamais será tirada. Por isso, que na poesia de mulheres negras, a volta ao estágio da nudez é fundamental para a recomposição do conceito sobre o corpo negro e a construção da subjetividade. De forma contraditório, a nudez pode significar proteção contra a violência, os maus-tratos e, sobretudo, a libertação do controle impiedoso representado pelas vestes.

Referências

ALOS, A. P. O lirismo dissonante de uma afro-brasileira. **Revista de Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 286-287, Apr. 2011. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2011000100020&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 20 jun. 2020.

BERND, Z. **Negritude e literatura na América Latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

CUTI, L. S. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DUARTE, E. A.; LOPES, E. Conceição Evaristo: literatura e identidade. **LITERAFRO: UFMG**, 2020. <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/29-critica-de-autores-feminios/199-conceicao-evaristo-literatura-e-identidade-critica>> Acesso em: 20 jun. 2020.

EVARISTO, C. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365/4510>> Acesso em: 27 jun. 2020.

_____. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

FANON, F. “Sobre a cultura nacional”. In: **Os condenados da terra**. Trad. Enilce Albergaria Rocha; Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

FERNANDEZ, R. A. **Processo criativo nos manuscritos do espólio literário de Carolina Maria de Jesus**. Campinas, SP: [s.n.], 2015. Orientador: Vera Maria Chalmers. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/270193/1/Fernandez_RaffaellaAndrea_D.pdf> Acesso em: 30 set. 2020.

GONZÁLES, L. “Racismo e sexismo na cultura brasileira”. In: SILVA, Luiz Antônio. **Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos**. Brasília: ANPOCS, 1983.

ITAU CULTURAL. **Ocupação Conceição Evaristo: maternidade**. <<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/conceicao-evaristo/maternidade/>> Acesso em: 28 de jun. 2020.

LIMA, Maria Izabella Souza de. O corpo memorificado: o testemunho do corpo feminino negro como forma de poder e resistência, pág 394-404, Curitiba, 2020

JESUS, C. M. **Clíris: poemas reculhidos**. Rio de Janeiro: Desalinho Publicações, 2019.

LORDE, A. Poesia não é um luxo. In: **Irmã Outsider**. Trad. Tatiana Nascimento, novembro de 2012. “Poetry is no luxury” In. *Sister outsider: essays and speeches*. New York: The Crossing Press Feminist Series, 1984. p. 36-39 (a). Disponível em: https://traduzidas.files.wordpress.com/2013/07/poesia_nao_eh_um_luxo_audre_lorde2.pdf> Acesso em: 20 mar. 2020.

_____. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In: Hollanda, Heloisa Buarque (org). **Pensamento feminista** - conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

MARQUES, F. C. **A análise literária**. 2ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1968.

PAULA, C. S. “**Negra sem Reticências**”: **corpo e corporeidade na poesia de escritoras afro-brasileiras** - (tese doutorado). São José do Rio Preto: UNESP, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/154712/000869203_20181203.pdf?sequence=1>. Acesso em: 30 ago. 2020.

SILVA, F. (2017). Por uma fala: o negro corpo do discurso. **Opiniões**, São Paulo (10), 58-70. <<https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2017.125154> > Acesso em: 23 jun. 2020.

ADAPTAÇÃO FÍLMICA DA OBRA *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS* (1881) PARA O FILME *MEMÓRIAS PÓSTUMAS* (2001)

Autoras: Michele de Paula Celini (UNIANDRADE)
Profa. Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Resumo: O presente artigo tem como objetivo examinar a transposição midiática de uma das obras mais consagradas de Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, publicada em 1881, no Rio de Janeiro, para o filme *Memórias póstumas*, lançado em 17 de agosto de 2001, com direção e roteiro de André Klotzel. Inicialmente, uma contextualização do texto objeto de estudo incluirá a forma livre adotada por Machado de Assis sob a influência do escritor Laurence Sterne, um dos precursores das digressões e transgressões observadas no romance. Em seguida, objetivamos mostrar que o filme *Memórias póstumas* está inserido em um novo contexto histórico e imaginário cultural que condicionam o impacto e o significado da versão cinematográfica. O foco principal da pesquisa será a representação do narrador-protagonista, Brás Cubas, na narrativa fílmica construída por Klotzel. A discussão e análise será desenvolvida à luz de perspectivas teóricas de Irina Rajewsky (2012), Claus Clüver (2008), Linda Hutcheon (2011) e Robert Stam (2006).

Palavras-chave: Adaptação. Filme. Contextualização. Intermidialidade.

Introdução

O clássico *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) é considerado uma das obras mais populares de Machado de Assis (1839-1908), ele inaugura o período realista da literatura no Brasil. Esta obra literária afasta-se das obras com idealizações românticas, apontando de forma muito natural a realidade da sociedade. Machado de Assis adota uma forma “livre”, “difusa”, cheia de digressões e humor, inspirando-se no autor inglês Laurence Sterne (1713-1768), o qual faz uso em seu romance *Tristram Shandy* (1760-1767) de uma narrativa não linear com digressões e humorismo.

Memórias póstumas de Brás Cubas é uma obra de grande apelo popular, pois contém uma narrativa fantástica a começar pelo narrador personagem que é um defunto, ou seja, um defunto autor. É um texto bem recebido pelo público não só aqui no Brasil, mas também em outros países.

Existem inúmeras adaptações, entre elas a adaptação fílmica *Memórias póstumas* (2001), do diretor André Klotzel, que será objeto de discussão e análise do presente estudo. Klotzel, ao reler esse clássico depois de alguns anos percebeu que o mesmo poderia ser adaptado para o cinema, pois encantava-se com a modernidade da obra, sua linguagem e suas fragmentações. O cineasta adaptou esse clássico com um novo olhar, confirmando que 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” (STAM, 2006, p. 48).

O foco principal da pesquisa será o protagonista Brás Cubas, que pelo fato de estar morto, torna

seu discurso franco. É um personagem complexo que não alcançou êxito em sua vida.

Contextualização do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*

O romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, foi escrito por Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908), no Rio de Janeiro. Foi lançado primeiramente em capítulos na *Revista Brasileira*, de março a dezembro de 1880 e, posteriormente, publicado em livro em 1881.

O romance chamou a atenção da crítica, pois a obra fora escrita de tal forma que não se parecia com as narrativas lineares que estavam em voga, onde ação da narrativa e a ordem cronológica eram o foco principal e não as reflexões vindas de uma digressão. O livro contém um tom sarcástico, afastando-se das obras com idealizações românticas até então, apontando de forma natural e não agressiva a realidade de uma sociedade com adultérios, falsidades, egoísmos, fracasso social, ou seja, realidades cotidianas. Vê-se já no início do romance que o autor revoluciona, afastando-se daquele formato até então romantizado. Era comum uma bela dedicatória no início dos romances; o autor também assim procedeu, mas dedica sua narrativa ao verme que roeu suas frias carnes. Como alerta Machado,

Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. (ASSIS, 1987, p. 12)

Muitos estudos foram realizados para analisar esse estilo livre adotado por Machado juntamente com suas digressões. Mas, o próprio autor nos adverte que adota tal estilo influenciado por seu escritor predileto Laurence Sterne (1713-1768), romancista inglês do século XVIII, o qual utilizou-se da narrativa não linear. Não inventou o método digressivo, mas soube usá-lo com maestria em seus romances, resultando assim em uma escrita livre. As características utilizadas por Laurence Sterne em suas obras, dentre elas *Tristram Shandy*, publicada entre 1760 e 1767, tem como objetivo o próprio narrador ser o protagonista da história da sua vida, lembrando que o narrador não pode ser confundido com o autor do romance, por isso o foco narrativo em 1ª pessoa e a relação desenvolvida entre o narrador e o leitor no decorrer da história. Digressões, fragmentações, ironias, risos e melancolias também são características marcantes. Tristram, narrador personagem da obra *Tristram Shandy*, descreve atos do passado e nessas descrições são constantes as digressões, há uma mescla de passado e presente. Com certeza Laurence Sterne foi uma grande inspiração e influenciador para que Machado de Assis escrevesse sua obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Machado preocupou-se muito como o público receberia sua obra. O texto é tão instigante que

recentemente, em 2 de junho de 2020, a editora Penguin lançou uma nova edição do clássico brasileiro *Memórias póstumas de Brás Cubas*. A edição norte americana esgotou-se em apenas um único dia nos Estados Unidos. Para Flora Thomson-DeVeaux, tradutora da obra, o livro apresenta um frescor que persiste após quase um século e meio da publicação.

Este importante clássico da literatura brasileira possui um vasto histórico de transcódificações “de um sistema de comunicação para outro”, segundo Linda Hutcheon (2011, p. 6). Atentar-me-ei na adaptação cinematográfica, produzida em 2001 por André Klotzel, que tem por título *Memórias póstumas*. Não é uma réplica, mas sim uma repetição com diferenças como menciona Hutcheon, “ Não se trata de uma cópia num modo de reprodução qualquer, mecânica ou outra. É uma repetição, porém sem replicação, unindo o conforto do ritual e do reconhecimento com o prazer da surpresa e da novidade” (p. 229).

Contextualização do filme *Memórias póstumas* de 2001

André Klotzel (1954), dirigiu e produziu a adaptação da obra para o cinema. Ele teve seu primeiro encontro com o romance nos tempos de estudante e ao fazer a releitura “com outros olhos” (KLOTZEL, 2001) encanta-se com a linguagem e seus detalhes minuciosos. Ao reler percebe a modernidade da narrativa, com uma linguagem muito atual, mesmo sendo uma obra de 1881, “achei de uma modernidade incrível, me identifiquei com o tipo de humor. Achei um caminho na estrada desta seara” (KLOTZEL, 2001). Pensou que esse clássico daria um ótimo filme.

Sobre a “fidelidade”, termo ultrapassado, não mais utilizado, Klotzel afirma que houve sim uma fidelidade na leitura e releitura da obra, até porque todo cineasta é primeiramente um leitor, mas para a adaptação essa fidelidade cai por terra, pois há um novo produto, tratando-se de um novo tempo e nova linguagem, o que torna mais atraente o trabalho do adaptador como observa Hutcheon, “[d]eve haver algo particularmente atraente nas adaptações como adaptações” (2013, p. 25).

Reginaldo Farias, o ator que encarna o narrador defunto, a princípio não aceitou o convite para ser o protagonista da história, pois estava um tanto quanto inseguro. Mas Klotzel pensou nele pois viu uma “malandragem sedutora que o Brás Cubas tinha” (KLOTZEL, 2001). O ator Petrônio Gontijo também interpreta Brás dos dezessete aos cinquenta anos. Segundo Gontijo, para interpretar e incorporar Brás em sua mocidade, precisou se aquietar duas semanas, para poder entendê-lo e adaptar-se as três linguagens: a linguagem de Machado de Assis, a linguagem do cinema e a linguagem de André Klotzel. As fragmentações da obra deveriam também estar presente no filme. Reginaldo Farias e Petrônio Gontijo, ao interpretarem Brás Cubas no cinema, mantiveram uma conexão muito próxima, um perfeito casamento. Reginaldo Farias, o defunto Brás narrador, em muitas cenas nos relata sobre sua vida ainda

vivo onde quem interpreta essas ações é Petrônio Gontijo. Ele precisa realizar essas ações exatamente como Reginaldo Farias está nos contando, afinal de contas é o mesmo personagem.

Memórias póstumas foi lançado em 17 de agosto de 2001, com direção, produção e roteiro de André Klotzel. Em Gramado, o filme ganhou o prêmio de melhor filme (crítica e júri), Melhor Direção, Melhor Atriz Coadjuvante (Sônia Braga que interpreta Marcela) e Melhor Roteiro. Contém pitadas de humor, ironia, inteligência, críticas e também retoma o racismo e o preconceito. Segundo Klotzel, um filme

não é um roteiro somado a uma fotografia, mais uma interpretação de atores, com música e um ritmo de montagem das cenas, em ambientes produzidos e cenografados. Ele resulta da combinação de todas essas coisas, e torna-se um produto diferente de cada um desses elementos tomados separadamente. A sensação de realidade provocada pelo cinema deriva da complexidade dessas combinações que remontam de alguma forma à complexidade do mundo real, e é nessa impressão de "inventar" uma realidade que está um dos grandes prazeres da criação cinematográfica. (KLOTZEL, s.d., p. 3)

A transposição do narrador-personagem Brás Cubas para o cinema

Direcionaremos nosso olhar para esse novo e moderno Brás Cubas, um Brás de 2001, transposto para o cinema por André Klotzel. Júlio Plaza, ao discutir o processo de adaptação, nos confirma que, quando um texto é transformado em roteiro cênico ou cinematográfico, o resultado é sempre um novo texto, com diversos graus de aproximação ou distanciamento em relação ao texto-fonte que pressupõe uma série de transformações, visto que os diversos suportes expressivos são regidos por diferentes signos, códigos e convenções (PLAZA, 2003).

Machado de Assis escreveu o romance em 1881, sendo que o personagem ficcional Brás tinha morrido em 1869, ou seja, após 12 anos é que o fantasma Brás narra essas memórias. Klotzel achou isso fantástico e pensou consigo, por que não ressuscitar novamente esse fantasma para recontar suas memórias em 2001? Não só pensou como assim o fez, ressuscitou Brás em 2001, após 132 anos de sua morte. O personagem protagonista-narrador relata: “*Morri a mais de cem anos, no Rio de Janeiro, mais precisamente às duas horas da tarde de uma sexta-feira de agosto de 1869*” (3:49). Reginaldo Farias ao interpretar Brás Cubas também tinha 64 anos e nascido no Rio de Janeiro, será uma coincidência ou algo premeditado?

Esse Brás contemporâneo sabe que suas memórias serão narradas para o cinema, por isso chama o antigo “leitor” de espectador, “– *Se algum espectador achar que a causa da minha morte, foi uma pneumonia, não estará errado*” (4:17). “– *Você espectador que já se remexe na poltrona tenha calma*” (6:37). Poltrona? Isso mesmo, uma linguagem adaptada para o cinema, um “novo texto” (PLAZA, 2003).

Reginaldo Farias interpreta o fantasma de Brás e ele mesmo na sua maturidade, mas é o Brás fantasma que nos conta a sua história, olhando diretamente para o espectador. A narrativa não linear do

romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* chama muito atenção de Klotzel que procura repeti-la no filme. Brás Cubas nos conduz nessa narrativa fragmentada, interrogando-nos, fazendo seus comentários sobre determinadas cenas, ironizando com um sarcasmo irresistível. Na cena de seu delírio, Brás quer nos mostrar algo inédito, segundo ele, até então nunca ninguém relatou o seu próprio delírio. Eis que ele já interrompe a narrativa e no momento de sua fala a câmera o acompanha, mas por alguns segundos a câmera avança, deixando-o fora do enquadramento, mas é lógico que Brás logo reaparece diante de nossos olhos: “– ... antes eu quero mostrar uma coisa inédita, que eu saiba até hoje, nunca ninguém relatou o seu próprio delírio de morte, vou fazer isso agora... tenho certeza que você também há de achar muito interessante” (6:26). É esse Brás narrador que se encarrega das digressões inseridas no romance e presente também no filme, um narrador que nos diverte com suas interrupções, comentários e olhares, um narrador despreocupado.

Ao dar um salto na narrativa de sua vida, Brás (Reginaldo Farias) nos leva à cena da independência do Brasil, pois quer nos contar sobre seu envolvimento com Marcela. Nesse momento entra em cena o Brás na sua mocidade, aos dezessete anos e quem o interpreta é Petrônio Gontijo (o mesmo interpretará Brás entre os dezessete e cinquenta, como já foi mencionado acima). O Brás narrador nos apresenta a ele mesmo tecendo alguns elogios “– *Eu era um lindo, jovem, lindo e audaz*” (15:00). Após esses predicativos ele aponta com o dedo a direção que devemos olhar e com isso nosso olhar juntamente com a câmera vão para o mesmo ponto, para o Brás aos dezessete anos. Gontijo quando interpretou Brás não tinha dezessete anos e sim mais de trinta, porém o interpreta de um modo muito jovial.

Klotzel mostra no filme o envolvimento amoroso de Brás com Marcela e deixa nítido a irresponsabilidade e ilusões juvenis do personagem. Tal irresponsabilidade o acompanhou em sua graduação em Direito em Coimbra. Brás narrador apresenta os caminhos percorridos por ele enquanto estava na Europa, de uma forma muito irônica. Enquanto narra que conheceu determinados países, cita também o nome de algumas mulheres. O que fica subtendido é que em cada canto ele se dava ao luxo dos prazeres da carne, mas sem nenhuma responsabilidade: “– ... *conheci a Itália com a Isabella, a Espanha com Carmecita, Londres com Margaret, Paris com Michele e Alemanha com Helga*” (23:15).

Ao retornar ao Brasil não é diferente, continua muito galanteador. Encanta-se pela ninfa Eugenia, mas não se conforma pelo fato de ser uma moça tão bonita com olhos lúcidos, uma boca fresca, porém coxa. E repete isso várias vezes ao espectador: Por que coxa se bonita, por que bonita se coxa? Após esse galanteio passageiro, podemos dizer que o amor entra em seu coração quando conhece Virgília e se torna seu amante. Depois de Virgília, tem um caso rápido e passageiro com Nhá Loló (Eulália), rápido, até porque a menina acaba falecendo.

Após uma hora e vinte minutos de filme, Reginaldo Farias contracenava com ele mesmo, pois já conta com seus 60 anos, o que difere do romance em que está com 50 anos no episódio onde ele reencontra Virgília. Nessa cena temos o encontro desses dois personagens, um está observando Virgília descer as escadarias e o outro encontra-se no fim da escada. O Brás narrador brinca com o espectador sobre sua mudança: “– *Se eu não disse ainda é porque vocês já perceberam eu estava mudado quando esta cena aconteceu*” (1:24:40). Virgília está descendo esta escadaria, embaixo vemos Reginaldo Farias que é o Brás narrador e no topo da escadaria, também Reginaldo Farias como o Brás personagem.

Brás Cubas de André Klotzel termina suas narrativas também nos apresentando um pequeno balanço de vida e conclui que houve um pequeno saldo positivo: “–...*não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria*” (1:35:03). Ao término da sua narrativa, ele faz uma reverência ao público e se desfaz.

Análise da recriação de Brás Cubas por André Klotzel

André Klotzel apropriou-se da transgressão observada no texto fonte, onde Brás viola uma linearidade cronológica. Essa transgressão está presente no filme, pois o filme também se inicia com o óbito do narrador-personagem para depois relatar suas memórias.

As digressões, frequentes no romance, também são preservadas no filme. O rompimento da narrativa intencionada por Brás é o que nos chama a atenção. Logo no início do filme, quando Brás está em seu leito de morte, a personagem Virgília faz-se presente para uma visita. O espectador está no clima de quase morte, deixando-se levar também pela trilha sonora comovente, de repente o Brás narrador nos interrompe, o mesmo está sentado em uma cadeira também observando a cena, ele olha para a câmera e diz ao telespectador que depois nos contará a história de Virgília, mas primeiro relatará o seu delírio. Rompimentos como esse são frequentes no filme, que podem ser caracterizados como uma digressão narrativa (ROUANET, 1934, p. 64), ou uma digressão autorreflexiva (p. 62). Digressões como essas são utilizadas por Laurence Sterne no seu romance *Tristram Shandy*. O protagonista da obra *Tristram Shandy* brinca a respeito de sua tendência à digressão: “Mas isso nada tem a ver com a história por que é que a estou mencionando aqui? – Perguntai à minha pena, é ela quem me governa não eu a ela” (STERNE, 1984, p. 411). Além de utilizar as digressões, ele ainda faz comentários sobre elas:

[...] há uma excelência raras vezes buscada, ou sequer esperada, numa digressão; – que é: conquanto minhas digressões sejam todas consideráveis, como observais, – e eu possa desviar-me daquilo de que estava falando com tanta frequência e abundância quanto qualquer outro escritor da Grã-Bretanha, tomo o cuidado de constantemente ordenar as coisas de modo a que meu assunto principal não fique parado durante a minha ausência. (STERNE, 1984, p. 105-106)

Mesmo André Klotzel não mencionando Laurence Sterne na produção de seu filme, há uma grande influência desse autor na construção do seu personagem. Pensemos, se Machado inspirou-se nas narrativas de Laurence Sterne, automaticamente André Klotzel utilizou-se também indiretamente dessa narrativa, já que se encantou com as fragmentações e com os rompimentos da linearidade.

Analisamos também um Brás irônico sempre que narra os acontecimentos do filme olha para o espectador, suspira, nos aponta algo, balança a cabeça algumas vezes, assovia. Na cena em que Brás está com Virgília num encontro amoroso, Reginaldo Farias está à frente e atrás observamos, lógico que de maneira furtiva, a relação amorosa entre os dois. Nessa cena, o Brás narrador não fala nada, apenas olha para trás, ri, tenta balbuciar alguma coisa, mas não sai fala alguma. Ironicamente, o ator também inicia o filme com a célebre frase: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico estas memórias póstumas” (ASSIS, 1987, p. 12).

Klotzel preserva a cena do menino Brás montado no menino escravo Prudêncio, como se ele estivesse montado em um cavalo (um animal). Essa cena passa muito rápida, questões de segundos, mas com um forte impacto, pois perpetua-se ainda não só no Brasil o preconceito e o racismo. Talvez entrar nessa seara causasse um certo desconforto para o espectador.

Por fim, André Klotzel conseguiu transpor para o cinema um Brás Cubas que não alçou talento algum, ou seja, o mesmo Brás de Machado. Desde sua infância até seus últimos dias observamos alguém que chegou ao mundo sem muitos esforços, não lutou para conquistar seu espaço e não teve muito sucesso.

Através dessa transposição confirma-se o que diz Linda Hutcheon (2013) que o adaptador primeiramente é um intérprete e depois passa ser o criador, pois adaptação consiste num “processo de apropriação, de tomada de posse da história de outra pessoa, que é filtrada, de certo modo, por sua própria sensibilidade, interesse e talento” (p. 43). Por mais que haja modificações, o que é totalmente permitido, o romance se mantém vivo e adequa-se a um novo tempo:

A adaptação não é vampiresca: ela não retira o sangue de sua fonte, abandonando-a para a morte ou já morta, nem é mais pálida do que a obra adaptada. Ela pode, pelo contrário, manter viva a obra anterior, dando-lhe uma sobrevida que esta nunca teria de outra maneira. [...] A adaptação representa o modo como as histórias evoluem e se transformam para se adequar a novos tempos e a diferentes lugares. (HUTCHEON, 2013, p. 234)

A citação de Hutcheon, acima mencionada, vem ao encontro dessa análise, pois observamos que há sim modificações necessárias e atuais na recriação do Brás de André Klotzel, mas o texto fonte faz-se presente, ele não é abandonado, pelo contrário através dessa adaptação fílmica houve um ressurgimento do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Considerações finais

Conclui-se, diante dos elementos apresentados, que o mundo nos propicia diversas possibilidades e que as riquezas da diversidade de mídias e suas adaptações são numerosas. Muitas são as recriações desse clássico de Machado de Assis, incluindo adaptações fílmicas. O filme *Memórias póstumas* de André Klotzel é uma “transposição midiática”, termo de Irina Rajewsky, onde se observou esse processo de adaptação de uma forma muito livre, sem receio de operar modificações. Rajewsky preconiza que a “transposição de um texto-fonte (literatura) para uma outra mídia (cinema) implica em um processo de adaptação desse texto às possibilidades expressivas e técnicas do novo suporte” (2012, p. 58).

O objetivo do artigo foi analisar as estratégias utilizadas por Klotzel para compor esse Brás Cubas cinematográfico, um Brás malandro, preservando a linguagem culta, porém utilizando-se também de uma linguagem um tanto quanto convencional pensando em seus espectadores: “Mas a grande dificuldade é a verborragia de Brás Cubas. Há pedaços maravilhosos que não podiam entrar no filme. Eu tinha de perseguir a economia e objetividade da narrativa para não ficar prolixo. Tinha de contar a história enquanto o livro evita contá-la” (KLOTZEL, s.d.).

Contamos com a presença de dois personagens Brás, um Brás-defunto, interpretado por Reginaldo Farias e o Brás-personagem dos 17 aos 50 anos, interpretado por Petrônio Gontijo. É função do Brás-defunto utilizar-se da ironia, das digressões, reflexões e manter um contato com o espectador. Acredita-se que as estratégias utilizadas por André Klotzel foram bem aceitas, pois o mesmo recebe o prêmio de melhor Filme, melhor Direção e melhor Roteiro em Gramado.

A literatura se move perpetuando-se também através novas mídias, com um novo olhar e com novas vozes, sem permitir a morte do clássico.

Referências

ASSIS, M. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

HUTCHEON, L. Começando a teorizar a adaptação: O que? Quem? Por quê? Onde?

Quando? In: _____. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013. p. 21- 59.

KLOTZEL, A. (Diretor). **Memórias póstumas [versão online]**. Brasil: Cinemate Material cinematográfico/Cinematográfica Brasileira/IPACA/Lusa Filmes/PIC-TV/Secretaria do Estado da

Cultura/Superfilmes. Distribuição: Lumière, 2001. Disponível em:
<<http://www.veoh.com/watch/v6574818wrmcr2EB>>

KLOTZEL, A. **Memórias póstumas**: uma questão de fidelidade. (Entrevista), s.d. Disponível em:
<<http://www.brasfilmes.com.br/memoriaspostumas/diretor1.htm>> Acesso em: 20 jul. 2020.

PLAZA, J. **Tradução instersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RAJEWSKY, I O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Tradução de Thaís F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thaís F. N. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012. p. 15-45.

ROUANET, S.P. **Riso e melancolia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./ dez., 2006.

STERNE, L. **A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy**. Tradução de José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ADAPTAÇÕES DA OBRA *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS* NO YOUTUBE

Autoras: Michele de Paula Celini (UNIANDRADE)
Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE e FAE)

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar as adaptações do clássico *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, a partir de três vídeos publicados no Youtube. Essas mídias apresentam uma livre adaptação do texto literário, explorando diversas possibilidades, inclusive a versão resumida, e privilegiando a modernidade atual tecnológica. Além disso, os materiais videográficos apresentam uma narrativa simultânea, uma característica presente na produção de Arnaldo Antunes, por exemplo, na qual o tempo da história coincide com a execução das ilustrações. Analisando esse tipo de procedimento, Lúcia Santaella discorre sobre a coincidência dos tempos da emissão e da recepção. No que se refere à linguagem usada nos vídeos, este trabalho apresenta o conceito da multimodalidade, que se utiliza de mais de um código na comunicação. Por fim, as adaptações em si e o cruzamento da literatura impressa com as expressões artísticas disponibilizadas na Internet serão discutidos com base nos estudos de Linda Hutcheon, Patrice Pavis e Luis Arata, para demonstrar que a literatura está se movendo para novas experiências de leitura e novos contextos midiáticos.

Palavras-chave: literatura; adaptações; Youtube; narrativa simultânea.

Introdução

O clássico *Memórias póstumas de Brás Cubas* é considerado uma das obras mais populares de Machado de Assis, inaugurando o período realista da literatura brasileira. Esse romance distancia-se dos livros anteriores, que investiam em idealizações românticas, e esse afastamento pretendia dar mais naturalidade à representação da realidade social, naquela época. A obra até hoje é muito bem recebida pelo público brasileiro e também pelo público de outros países, pois contém uma narrativa fantástica, marcada pela ironia e por um humor peculiar.

Diante disso, a obra realista possui inúmeras adaptações e, neste artigo, analisaremos três delas, todas disponibilizadas no Youtube (O Youtube nasceu em 14 de fevereiro de 2005, tendo sido idealizado pelo trio Chad Hurley, Steve Chen e Jawed Karim. A principal função dessa plataforma é permitir que os usuários assistam e também compartilhem seus vídeos, em um formato digital). O Youtube é hoje considerado o maior site de compartilhamento de vídeos. Apesar disso, o site está em permanente ascensão. Segundo números divulgados pelo Tectudo, da Globo.com, estima-se que cerca de um bilhão de usuários visitam o Youtube a cada mês, garantindo que seis bilhões de vídeos sejam assistidos. Além disso, a mesma pesquisa demonstrou que, a cada minuto, quatrocentas horas de vídeo são enviados para publicação, no Youtube (TRONCO, 2020).

Os vídeos analisados neste trabalho produziram uma adaptação resumida do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, aproximando-se, assim, do texto fonte. Porém, adaptar algo é recontar com pitadas de surpresa, utilizando-se dos recursos atuais, para privilegiar o contexto da recepção. Outra

coincidência entre as produções videográficas selecionadas para estudo é a narrativa simultânea, que é a junção da oralidade com as ilustrações, que, em um ciclo, vão se formando a partir do que está sendo narrado. Dessa forma, o tempo da narrativa oral coincide com a execução da ilustração e com o tempo da leitura. Quanto à linguagem, vale ressaltar que os três vídeos fazem uso da multimodalidade. Em suma, o presente artigo analisa três adaptações recentes do clássico machadiano, todas elas publicadas no Youtube, com base em teóricos que corroboram com a adaptação, a narrativa simultânea e a multimodalidade.

Contextualização do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*

O romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* foi escrito por Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908), no Rio de Janeiro. Lançado primeiramente em capítulos, na *Revista Brasileira*, na qual era publicado todos os domingos, de março a dezembro de 1880, o romance foi publicado em forma de livro um ano depois, em 1881.

Memórias póstumas de Brás Cubas chamou a atenção da crítica, pois a obra fora escrita de tal forma que não se parecia com as narrativas lineares a que literatos e leitores estavam acostumados, nas quais a ação e a ordem cronológica eram o foco principal, deixando de lado as reflexões e digressões apresentadas em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. O livro contém um tom sarcástico, apontando de forma natural e não agressiva a realidade de uma sociedade marcada por adultérios, falsidades, egoísmo, fracasso social, preconceito e outras questões cotidianas. Vê-se, já no início da obra, que o autor revoluciona o formato até então romantizado, pois era comum uma bela dedicatória no início dos romances. Machado assim o fez, mas estabeleceu que o narrador-autor, em sua dedicatória, escreveria as seguintes palavras: “[...] ao verme que roeu as frias carnes do meu cadáver” (ASSIS, 1897, p.11).

Outra diferença salutar é que as obras românticas continham cerca de 30 capítulos, porém *Memórias Póstumas de Brás Cubas* ultrapassa esse número, chegando a 160 capítulos. O romance é narrado em primeira pessoa, na voz de um “defunto autor” (ASSIS, 1987, p.13). O narrador dialoga com o leitor, ora para justificar-se a respeito de algo, ora como simples provocação. Em outras palavras, a obra é difusa e, como alerta o próprio narrador-autor, escrita com “a pena de uma galhofa e a tinta da melancolia”:

Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. (ASSIS, 1987, p. 12)

Os estudos sobre o romance em questão atestam que o estilo livre adotado por Machado de Assis

resulta em uma narrativa digressiva. O próprio narrador-autor nos adverte que adota tal estilo do seu escritor predileto, Laurence Sterne (1713-1768). De fato, o romancista inglês do século XVIII, utilizou-se da narrativa não linear e, embora não tenha inventado o método digressivo, soube usá-lo muito bem, em seus romances.

A digressão presente em *Memórias póstumas de Brás Cubas* é certamente marcante, pois a narrativa é constantemente interrompida por comentários, intertextualidades, análises filosóficas, sociais e individuais, tornando o enredo fragmentado e complexo. Aliado a isso, chama atenção o fato de o narrador ser um defunto, que ressuscita para contar suas memórias sem pudor algum, afinal de contas ele não está mais entre os vivos e não será julgado por ninguém. Por essa razão, hoje, em pleno século XXI, o clássico continua sendo muito bem recebido pelo público e a prova disso é que, recentemente, uma edição norte-americana de *Memórias póstumas de Brás Cubas* esgotou-se em apenas um único dia de vendas, nos Estados Unidos. Segundo a postagem da tradutora Flora Thomson-DeVeaux no *Twitter*: “*Memórias póstumas de Brás Cubas* é uma obra de seu tempo... , também é uma obra de nosso tempo. Há ecos...” (DEVEAUX, 2020)¹³.

Após 139 anos da publicação da obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, esse marco literário ainda ecoa, pois Machado de Assis sempre esteve a frente de seu tempo. Desde o século XIX até agora, muitas foram as adaptações, processo de (re)criação que Linda Hutcheon define como uma “[...] transcodificação de um sistema de comunicação para outro” (HUTCHEON, 2011, p. 6). Sob outra perspectiva, Patrice Pavis pontua que: “[...] a adaptação, diferentemente da tradução ou da atualização, goza de grande liberdade; ela não receia modificar o sentido da obra original, de fazê-la dizer o contrário [...]. Adaptar é recriar inteiramente o texto considerado como simples matéria” (PAVIS, 1999, p. 10).

Sendo assim, nas seções seguintes, três adaptações serão analisadas, para avaliarmos os critérios de liberdade, criatividade e atualidade, considerando os eixos temáticos apresentados na “Introdução” deste trabalho.

Três adaptações do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* no Youtube

O primeiro vídeo a ser analisado é o de Mariana B. Naime. Ele foi postado no Youtube há três anos e já conta com 38.067 visualizações. A autora faz uma descrição resumida e animada da obra em apenas 4 minutos e 37 segundos, sem perder a essência do texto fonte. Para isso, utiliza-se uma narrativa simultânea, que conjuga as partes oral e visual da história. Em suma, as imagens surgem no momento em que a história é contada (Fig. 1):

¹³ No original: “The Posthumous Memoirs of Brás Cubas is very much of its time ... it is of ours as well. There are echoes”. As traduções apresentadas no presente trabalho são de responsabilidade das autoras deste artigo.



Figura 1: Narrativa simultânea.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=He-nxK4RnoII>. Acesso em: 25 jun. 2020.

O vídeo tem como início a apresentação ao espectador do protagonista da história, alertando-nos sobre o fato de o personagem estar morto, razão pela qual ele dá opiniões sem pudores, pois não se preocupa mais com o que vão achar dele. O vídeo apresenta a infância endiabrada de Brás (Fig 2, à esq.) e cita o menino escravo Prudêncio, o qual era maltratado pelo personagem. Há também um passagem rápida pela enfadonha escola e apresenta seu amigo Quincas Borba (Fig. 2, à dir.). Sua juventude é mostrada a partir de seu envolvimento com a cortesã Marcela, o que lhe custou onze contos de réis, além da viagem obrigatória à Europa. Ao conquistar mediocrementemente o título de bacharel, o vídeo apresenta o retorno de Brás ao Brasil e, conseqüentemente, seu envolvimento com Virgília, a pedido de seu pai, para inseri-lo na política. A história videográfica também conta sobre os insucessos de Brás em sua vida amora e na política. Por fim, há o relato a respeito do emplasto, da morte por pneumonia e das negativas.

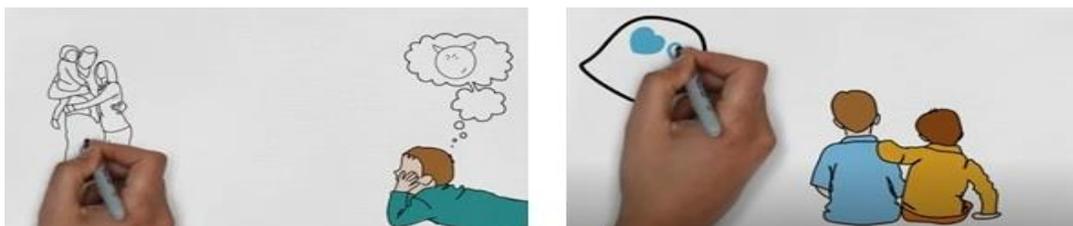


Figura 2: Cenas do início do vídeo.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=He-nxK4RnoII>. Acesso em: 25 jun. 2020.

Além de utilizar-se da simultaneidade, algumas referências da obra são enfatizadas, por serem apresentadas oralmente e por escrito no vídeo (Fig. 3), tais como: “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos” (NAIME, 2020) e “Não alcei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califas, não conheci o casamento” (NAIME, 2020).



Figura 3: Cenas que utilizam a oralidade e a escrita como ênfase.
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=He-nxK4RnoII>. Acesso em: 12 set. 2020.

Como se percebe, pela descrição aqui apresentada, o vídeo passa por todas as etapas do romance, não se prendendo a muitos detalhes, nem a descrições minuciosas. Apesar dessa síntese, existe uma obediência aos episódios principais do romance machadiano.

O segundo vídeo a ser analisado é do grupo Sebo, Alfa Trade. Esse material foi postado no Youtube há dois anos e já teve 5.700 visualizações. O autor também faz uma descrição resumida e aminada da obra em 10 minutos e 58 segundos. Por usar mais tempo, esse resumo animado conta alguns detalhes da obra. No começo do vídeo, há uma contextualização do texto fonte, inclusive com informações sobre Machado de Assis (Fig. 4, à esq.), sobre o realismo, além de um comentário sobre a narrativa não linear adotada pelo romancista, com menção aos tons irônicos e pessimistas. Depois disso, inicia-se a narrativa, que apresenta a ideia fixa do emplasto, o que contribuiu para uma pneumonia, devido a um golpe de ar que o protagonista recebera (Fig. 4, à dir.).



Figura 4: Contextualização e início do resumo animado.
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=gQKdazGUt2s&t=301s>. Acesso em: 25 jun. 2020.

O vídeo também informa que o autor defunto resolve contar a história da sua vida por meio de uma seleção dos episódios mais relevantes — e foi o que o próprio grupo Alfa Trade também fez, expondo, em formato videográfico, os episódios mais pertinentes da obra clássica da literatura brasileira (Fig. 5).



Figura 5: Seleção de cenas do resumo animado.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=gQKdazGUt2s&t=301s>. Acesso em: 25 jun. 2020.

Observa-se, também nesse vídeo, a narrativa simultânea, mas o que o difere do primeiro minifilme é que o Alfa Trade utilizou mais partes da obra — e com mais detalhes, o que justifica o fato de esse vídeo ter o dobro de minutos, se comparado ao primeiro exemplo. A simultaneidade dessa narrativa animada conta não só com a oralidade e ilustrações mais detalhadas, mas também com a mudança da voz do narrador do vídeo. Ao citar frases em primeira pessoa, contidas na obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o narrador do vídeo, além de desenhar, coloca a referência na tela e muda também o tom de voz, interpretando um timbre que seria de Brás Cubas e, nesse instante, a narração é feita em primeira pessoa. Quando ele narra uma ação irônica da obra, deixa audível um certo riso, e deixa transparecer seus comentários sobre determinadas ações, como ocorre, por exemplo, na descrição da alcunha recebida (“Menino Diabo”). Nessa parte, o narrador assume a terceira pessoa e faz o seguinte comentário: “Ele era um dos mais malignos do seu tempo” (ALFA TRADE, 2020).

O terceiro vídeo a ser analisado é de um grupo de estudantes do Instituto Federal de Rondônia. A produção foi realizada para um trabalho de Língua Portuguesa. Sob o título *Livro clipe Memórias póstumas de Brás Cubas*, o vídeo foi publicado há seis anos e já recebeu 2.038 visualizações. Essa obra conta com 8 minutos e 55 segundos e é um anime contado em primeira pessoa, assim como o texto fonte. As personagens possuem características próprias do anime: cabeças com proporções maiores que o corpo e com características bem definidas; olhos grandes e vivos; cabelos coloridos; e feições joviais. Esse formato acentua a atualidade da adaptação, que privilegia o cruzamento de novas mídias. A célebre frase que marca o início da obra — “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas” (ASSIS, 1987, p. 11) — é colocada no vídeo. A partir dela, a leitura é realizada com uma voz fantasmagórica e, logo após, uma risada maquiavélica ressoa (Fig. 6):



Figura 6: Início do terceiro vídeo

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=o1fYH8ZzO8M>. Acesso em: 25 jun. 2020.

Esse vídeo também é um resumo do texto fonte, razão pela qual os estudantes priorizaram apenas algumas partes do romance. Nele, observamos a legenda, que é lida em voz alta, e a animação por trás (Fig. 6, à dir.). A história narra a morte de Brás Cubas e a causa, além de mostrar seu nascimento — com dia mês e ano —, dando ênfase à mãe: “[...] ela me ensinava a rezar” (SALAZAR, 2020).

O livro clipe também apresenta informações sobre Marcela (Fig. 7, à esq.): “Essa mulher quase me levou à falência” (SALAZAR, 2020). Dessa forma, a história destaca a ida de Brás Cubas à Europa, sua passagem por muitos lugares e a passagem de muitas mulheres em sua vida. Apesar de curto, o vídeo ainda dá espaço a outros fatos marcantes, como: o retorno ao Brasil, o falecimento da mãe, os gracejos com Eugênia (Fig. 7, ao centro), a vida amorosa e adúltera com Virgília (Fig. 7, à dir.), a morte do pai, o envolvimento rápido com Loló, seu envolvimento com a política e a morte.



Figura 7: As mulheres da vida do protagonista. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=o1fYH8ZzO8M>. Acesso em: 25 jun. 2020.

O que chama a atenção nesse vídeo, além da feição das personagens, é também a trilha sonora. A história conta com as músicas: *My first kiss*, do grupo 30H13; e *Numb*, do grupo Linkin Park, o que dá mais animação e dinamismo ao vídeo.

Análise das adaptações no Youtube

Ao analisarmos os três vídeos selecionados, observamos a transcodificação de um sistema sógnico para outro, pois o texto fonte utiliza-se da comunicação escrita e as adaptações utilizaram-se não só da comunicação escrita, mas também das comunicações visuais e auditivas, comprovando as palavras de Linda Hutcheon, que considera a adaptação “uma forma de transcodificação” (HUTCHEON, 2011, p. 6). Cada vídeo utilizou-se da modernidade digital para compor as adaptações, com total liberdade de recorrer e retomar ao texto fonte, em um procedimento que pode ser assim explicado: “[...] uma repetição, porém sem replicação, unindo o conforto do ritual e do reconhecimento com o prazer da surpresa e da novidade” (HUTCHEON, 2011, p. 229).

Dessa forma, nos dois primeiros vídeos (Fig. 8), há uma narrativa simultânea, que faz o tempo da narrativa oral coincidir com o tempo da execução da ilustração. Há uma conexão com o espectador, por meio dessa reinventada narrativa múltipla, e ele consegue acompanhar a realização do texto no exato momento em que ele é construído.



Figura 8: Narrativas simultâneas.

Fontes: <https://www.youtube.com/watch?v=He-nxK4RnoII> e <https://www.youtube.com/watch?v=gQKdazGUt2s&t=301s>. Acesso em: 25 jun. 2020.

Essa técnica também é adotada pelo músico e escritor Arnaldo Antunes, em seus poemas e músicas. Vê-se, por exemplo, na música “Carnaval” (Fig. 9), que o artista se utilizou desse recurso. Ao cantar, ele escreve as palavras que está sonorizando, como **árvore** e **pássaro**, que, logo depois, são riscadas. O tempo do canto de uma determinada palavra coincide com seu tempo de escrita. É uma música curta, na qual se pronunciam poucas palavras, num espaço considerável, para que se possa trabalhar a dinâmica entre fala, registro escrito e exclusão, até que predomine apenas a palavra **Carnaval**.



Figura 9: A simultaneidade na obra de Arnaldo Antunes.

Fonte: <http://arnaldoantunes.blogspot.com.br/2010_07_01_archive.html>. Acesso em: 25 jun. 2020.

Esse vídeo de Arnaldo Antunes pode ser visualizado no Youtube e atualmente conta com 20.803 acessos. Marcada pela simultaneidade, a obra utiliza a mesma forma lúdica que observamos nos dois primeiros vídeos, nos quais várias ilustrações são formadas a partir do que é contado oralmente. Lúcia Santaella e Winfried Nöth também contribuem teoricamente com essa discussão. Para os autores, a narrativa simultânea:

[...] caracteriza-se basicamente como registro de imagens em tempo real, que, diferentemente da foto e do cinema, pode dispensar os processamentos intermediários, a fatura videográfica permite, antes de tudo, a coincidência do tempo da emissão com o tempo da recepção. (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p. 80)

Os três vídeos apresentaram uma variedade no modo de comunicar-se com o público, utilizando-se de uma linguagem bastante atual, marcada pela multimodalidade. Consequentemente, isso abarca a utilização de mais de um código — linguagem verbal, oral, gestual, tipográfica, entonações e animações. A tecnologia digital vem proporcionando essa combinação, que está se propagando consideravelmente, nos computadores e *smartphones*. Como resultado, as estratégias utilizadas pelos autores dos vídeos fizeram com que as adaptações do clássico *Memórias póstumas de Brás Cubas* revitalizassem o texto fonte, tanto que conseguiram abranger um alto número de visualizações com essas técnicas inovadoras. Para Silvio Porfírio da Silva, a multimodalidade “abrange, portanto, a escrita, a fala e a imagem” (SILVA, 2020). De modo mais completo, pode-se afirmar que a multimodalidade privilegia a combinação de diferentes trechos de textos, pertencentes a sistemas sógnicos variados. Aliás, esse tipo de recurso compreende também os elementos extratextuais.

Portanto, percebe-se que todos os códigos utilizados na composição dos vídeos foram importantes, mas a predominância da imagem (Fig. 10) realçou as adaptações, que transformaram um texto verbal em uma produção marcada pelo hibridismo. Nosso cérebro consegue processar muito mais rápido uma imagem do que um texto. O espectador é, então, estimulado visualmente, por meio das formas adotadas. As diversas cores utilizadas e também os contrastes chamam atenção, assim como o formato das letras e a disposição das palavras.



Figura 10: A inserção das imagens no enredo do romance.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=gQKdazGUt2s&t=301s>. Acesso em: 25 jun. 2020.

Para Santaella e Nöth, a imagem pode ser um elemento “superior ao texto” e, nessa relação, a visualidade “domina, já que ela é mais informativa” (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p. 54). Para a autora, em outro estudo, a imagem está introjetada na palavra, podendo “ser definida como artefato bidimensional ou tridimensional com aparência similar a algo fora dela, que torna reconhecível graças a relações de semelhança que mantém com o que representa” (SANTAELLA, 2012, *Kindle Edition*, Pos. 116).

Como já mencionado anteriormente, a imagem retém nossa atenção e isso pode ser comprovado no terceiro vídeo (Fig. 11), denominado **livro clipe**.



Figura 11: Exemplos de personagem e cenário no vídeo três.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=o1fYH8ZzO8M>. Acesso em: 25 jun. 2020.

Nesse exemplo, as caracterizações das personagens e do espaço chamam a atenção do espectador, porque aliam a criatividade ao formato dos animes. Essa junção permite representar personagens de um século atrás com feições muito jovens e atuais.

O romance realista *Memórias póstumas de Brás Cubas* foi originalmente narrado em primeira pessoa e, no terceiro vídeo, apesar da atualização estética, essa característica do foco narrativo foi preservada (Fig. 12, à esq.). Já, nos outros dois vídeos, elege-se como predominante a narrativa em terceira pessoa. Sendo assim, na maioria das passagens, os narradores são heterodiegéticos: conhecem a história, mas não participam dela em todos os momentos, como demonstra a cena a seguir, do vídeo dois (Fig. 12, à dir.).



Figura 12: A predominância narrativa nos vídeos três e dois.

Fontes: <https://www.youtube.com/watch?v=o1fYH8ZzO8M> e
<https://www.youtube.com/watch?v=gQKdazGUt2s&t=301s>. Acesso em: 25 jun. 2020.

Mesmo narrando muitos episódios em terceira pessoa, observamos uma intromissão do narrador-autor, no vídeo dois: ele se dá ao direito de, ao narrar, deixar audível certo cinismo; além disso, algumas situações são narradas em primeira pessoa, mudando a voz, para dar mais espaço ao personagem título da história.

Considerações finais

Diante dos elementos apresentados neste artigo, conclui-se que as inovações tecnológicas propiciam diversos formatos e recursos, coerentes com a riqueza da diversidade dos gêneros textuais, que, por sua vez, possibilitam adaptações numerosas e bastante distintas. Como já mencionado, muitas são as adaptações do clássico de Machado de Assis que apresentamos aqui, incluindo a adaptação no Youtube que foram analisadas.

Para estabelecer uma aproximação entre os três vídeos avaliados, neste estudo, é fundamental ressaltar a criatividade associada à autoria, sem receio de modificar, confirmando o que Patrice Pavis pontua sobre esse tipo de atualização, que, para o crítico, “goza de grande liberdade” (PAVIS, 1999, p. 10). Sob essa mesma perspectiva, os três exemplos analisados de produção videográfica, confirmam os postulados de Linda Hutcheon, autora que define a “adaptação como processo de criação”, por envolver “tanto uma (re)interpretação quanto uma (re)criação” (HUTCHEON, 2011, p. 29). Além disso, vale ressaltar que, nesse processo, os adaptadores primeiramente foram leitores, interpretadores, para só depois se transformarem em criadores ou autores.

Em outra frente, considerando o advento da Informática e da Internet, nas últimas décadas, as características dos vídeos analisados, sobretudo pela predominância da visualidade e pelo caráter digital, demonstram um novo percurso e uma nova forma de expressão para as artes em geral e para a literatura, mais especificamente: “Sem que possamos perceber, a literatura está se movendo de suas origens em tradições orais para o futuro das experiências atuais na nova mídia” (ARATA, 2016)¹⁴. Tal referência é assertiva quando observamos uma literatura clássica, escrita há mais de um século, utilizando-se de outras mídias na (re)criação do processo adaptativo. Percebe-se nisso a “cultura da convergência” (JENKINS, 2009), segundo a qual a Internet vem conquistando seu espaço e modificando antigos hábitos. Sendo assim, nesse ambiente múltiplo, enriquece-se um conteúdo já conhecido, assim como a obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a fim de apresentá-lo de outra forma, como vimos nas três

¹⁴ No original: “Literature is moving from its origins in oral traditions to a future that we can hardly envision from current experiments in the new media”.

adaptações. O aspecto convergente estimula a imaginação e a criatividade das pessoas, além de exigir que o espectador/leitor se coloque diante desses vídeos como protagonista de uma nova forma de leitura. Em suma, essa reinvenção consolida a literatura, permitindo-nos afirmar, às gerações atuais e às posteriores: “Não contem com o fim do livro” (ECO; CARRIÈRE, 2010).

Referências

ALFA TRADERS. Referência de fonte eletrônica. Resumo animado: **Memórias póstumas de Brás Cubas** - Machado de Assis. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=gQKdazGUt2s&t=301s>. Acesso em: 25 jun. 2020.

ANTUNES, A. Referência de fonte eletrônica. **Carnaval**. Disponível em: http://arnaldoantunes.blogspot.com.br/2010_07_01_archive.html. Acesso em: 25 jun. de 2020.

ARATA, L. **Reflections about interactivity**. MIT Communications forum. Disponível em: <http://web.mit.edu/comm-forum/papers/arata.html>. Acesso em: 27 jun. 2016.

ASSIS, M. de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Ática, 1987.

DEVEAUX, F. Referência de fonte eletrônica. Twitter post 2 de jun, 2020, 10:15 a.m. Disponível em: https://twitter.com/ruivanorio/status/1267807170810253316?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1267807170810253316%7Ctwgr%5Eshare_3&ref_url=https%3A%2F%2Fsuper.abril.com.br%2Ftraducao-de-machado-de-assis-em-ingles-esgota-tiragem-em-um-dia-nos-eua%2F. Acesso em: 14 set. 2020.

ECO, U.; CARRIÈRE, J.-C. **Não contem com o fim do livro**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2011.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. Tradução de Suzane Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

NAIME, M. B. Referência de fonte eletrônica. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=He-nxK4RnoII>. Acesso em: 25 jun. 2020.

CELINI, Michele de Paula; KOBBS, Verônica Daniel. Adaptações da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* no Youtube, pág 414-426, Curitiba, 2020

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

SALAZAR, T. Referência de fonte eletrônica. **Livro clipe Memórias póstumas de Brás Cubas - Machado de Assis**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=01fYH8ZzO8M>. Acesso em: 25 jun. 2020.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Imagem. Cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Luminuras, 1998.

SANTAELLA, L. **Leitura de imagens**. São Paulo: Melhoramentos, Kindle Edition, 2012. (Coleção Como Eu Ensino).

SILVA, S. P. da. Referência de fonte eletrônica. **Multimodalidade, afinal, o que é?** Disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/artigos/multimodalidade-afinal-o-que-e>. Acesso em: 25 jun. 2020.

TRONCO, G. Referência de fonte eletrônica. **Lista tem só as melhores curiosidades sobre o Youtube; saiba tudo**. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/noticias/noticia/2014/12/lista-tem-so-melhores-curiosidades-sobre-o-youtube-saiba-tudo.html>. Acesso em: 2 ago. 2020.

**Z/S & S/Z, DE GEOFF DYER A ROLAND BARTHES:
EXAMINAR EM MINÚCIA PARA MULTIPLICAR O ENIGMA**

Autora: Moema Vilela Pereira (PUCRS)

Resumo: Esse ensaio parte das obras *Zona* (2012), de Geoff Dyer, e *S/Z* (1970), de Roland Barthes, para examinar constelações reflexivas e criativas que se repetem, se desdobram e se completam na obra dos dois autores. Trata-se de duas obras de crítica textual, que, ao examinar seus objetos de intriga em minúcia, parecem multiplicar seus enigmas, a partir de artimanhas textuais que sustentam a renúncia em oferecer uma explicação estruturada e totalizante das obras estudadas – o filme *Stalker*, de Andrei Tarkovsky e a novela *Sarrasine*, de Honoré de Balzac. O presente estudo comparativo vai observar alguns desses procedimentos ensaísticos que sustentam as duas propostas teóricas e estéticas, traçando relações entre Dyer e Barthes, mas também nas obras de Tarkovsky e Balzac – em uma investigação que se vale, ela mesma, da liberdade criativa e da verticalidade do ensaio, contaminada pelo recurso barthesiano do corte que se opera sobre o texto original e da superexposição onde a digressão também tem lugar.

Palavras-chave: Ensaio; Geoff Dyer; Roland Barthes; Crítica literária.

Um bar vazio. Um barman vem dos fundos, acende um cigarro, liga as luzes, vê que um dos tubos fluorescentes não está funcionando bem. “Você pode vê-lo pensando, ‘Isso precisa de concerto’, o que não é nem um pouco a mesma coisa de ‘Eu a consertarei hoje’, mas é muito próximo de ‘Nunca será consertado’”, lê-se na abertura de *Zona: a book about a film about a journey to a room* (2012). “A vida diária é cheia dessas pequenas repetidas admirações, esperanças (de que a luz talvez seja de algum modo arrumada por si mesma durante a noite) e resignações (não foi nem vai)”¹⁵

Esse é o início do livro de Geoff Dyer sobre *Stalker*, de Andrei Tarkovsky, partindo das primeiras imagens do filme, antes do título e dos créditos. Baseada no livro *Piquenique à Beira da Estrada*, de Arkadi e Boris Strugatski - e vencedor do prêmio especial do júri do Festival de Cannes de 1980, *Stalker* é uma dessas obras amadas no superlativo pelos cinéfilos, o que torna limitadas as apresentações de seu apelo na história. Para tratar dele, a metodologia descritiva e desviante de Dyer continua até a última página: ele tem mesmo a audácia de contar, cena a cena, o magistral longa-metragem de quase três horas.

Que procedimento é mais primário, mais desautorizado na crítica de arte (incluindo nela a crítica

¹⁵ No original: “You can see him thinking, ‘That needs fixing’, which is not the same thing at all as ‘I’ll fix that today’, but which is very nearly the same as ‘It’ll never be fixed.’ Daily life is full of these small repeated astonishments, hopes (that it might somehow have fixed itself overnight) and resignations (it hasn’t and won’t). (DYER, 2012)

literária e fílmica) do que a descrição? O que mais imediatamente se educa um aluno ou um crítico graduado a não fazer, na abordagem de um livro ou um filme, do que desfiar o rosário da sinopse: “Fala de um piloto que, depois de cair no Deserto do Saara, conhece o Pequeno Príncipe”?

Não obstante, é isso que fingem fazer as 278 páginas de *Zona* – e para aumentar o atrevimento, *Stalker* é cinema, o que significa que o autor transforma em verbo um todo de significação que deve tudo à atmosfera, à luz, ao ambiente, ao rosto dos atores, aos movimentos da câmera, ao tempo da experiência cinematográfica.

Como no mencionado *Pequeno príncipe*, a narrativa ofertada é de falsa simplicidade. Romancista e ensaísta inglês, nascido em 1958, Geoff Dyer tem se destacado pela pluralidade de métodos e formas de escrita, entre a crítica e a criação. Escreveu sobre turismo e viagem, fotografia, jazz, D.H. Lawrence, a Primeira Guerra Mundial, criando para cada tema um formato original de texto, não raro vencedor de prêmios cuja especificidade já diz muito: Somerset Maugham Prize, National Book Critics Circle Award, WH Smith Best Travel Book Award, ICP Infinity Award for Writing on Photography, Bollinger Everyman Wodehouse Prize for Best Comic Novel, Nacional Book Critics Circle Award for Criticism, E.M. Foster Award from the American Academy of Arts and Letters, GQ Writer of the Year Award – e segue o baile. Por esse trânsito, Geoff Dyer foi chamado de “olhar errante” pelo crítico literário James Wood (WOOD, 2011) ou, *by himself*, “penetra” (DYER, 2010). *Zona*, um de seus livros mais recentes e ainda sem tradução para o português, talvez seja o mais ousado. Nele, a exposição minuciosa é a da experiência do autor ao ver *Stalker*, cuja artesanaria de memória e levantamento bibliográfico entrança notas sobre o diretor e a filmagem, mas também faz relações com figuras tão parelhas quanto Cate Blanchett, Slavoj Žižek, Mick Jagger, Rainer Maria Rilke e Merleau-Ponty, pontuando comentários que vão do brilhante ao desprezioso, até ao sem-graça das conversas de amigos durante um filme em casa: “Toda vez que eu vejo pessoas bebendo nos filmes, eu sou imediatamente tomado pelo desejo de beber também¹⁶”, diz Dyer (2012). Como zombou o crítico do New York Times, em meio aos elogios: e daí?¹⁷ (HOBBERMAN, 2012).

Aqui, a leitura-escrita de Dyer é legitimamente barthesiana, nas formulações do pensador francês sobre o texto legível e escrevível (BARTHES, 1992, p. 12). Entusiasta do último, Roland Barthes louva a volúpia de escrever que certos textos despertam, convidando a agir sobre eles, em vez de passivamente recebê-los, aceitá-los ou rejeitá-los tais quais. Talvez o crítico mais original e polivalente de sua geração, segundo Jonathan Culler o sujeito que substituiu Sartre como o mais influente intelectual francês fora da França (2002, p. 11), Barthes nunca deixou de falar da escrita enquanto arte, ciência, ideologia. De forma

¹⁶ No original: “Every time I see people drinking in films I am immediately seized with a desire to have a drink myself.” (DYER, 2012).

¹⁷ No original: “And?” (HOBBERMAN, 2012).

pressuposta ou direta, em meio às análises idiossincráticas e sedutoras sobre literatura, moda, fotografia, turismo, o Japão ou até sobre as mitologias da vida cotidiana como os detergentes, o strip-tease e o bife com batatas-fritas, os livros de Barthes refletem e celebram a aventura de um “saber com sabor”, que se apresenta tão bem na ideia do texto escrevível. Este tipo de texto, onde *Zona* reina, só se realiza com a participação e o engajamento radical do leitor (BOSCO, 2004, p. 46). O trabalho de leitura se torna igualmente de criação. O foco não é recuperar o que quis dizer Tarkovsky. *Stalker* deixa de ter um significado que necessite ou mesmo possa ser decodificado ou explicado, resolvido como uma equação matemática. O crítico cria sentidos, não o desvenda. O que está em jogo no trabalho literário, para Barthes, é fazer do leitor não mais um consumidor, mas um produtor qualificado do texto.

Curiosamente, a obra-chave desses pressupostos tão caros a Barthes em todos os trabalhos posteriores é *S/Z* (1970), análise da novela *Sarrasine*, de Honoré de Balzac, que, como *Zona*, recorta em curtos fragmentos o texto original e sobre eles se debruça, operando uma superexposição onde a digressão é estrela. Barthes, fascinado pela explicação, faz uma longa exposição sobre o que vamos encontrar nesse processo de recortar o texto em blocos e depois acompanhá-lo de perto, microscopicamente, às vezes discutindo o significado de uma só letra.

Vamos pois estrelar o texto, separando, como faria um pequeno sismo, os blocos de significação cuja leitura capta apenas a superfície lisa, imperceptivelmente soldada pelo fluxo das frases, o discurso fluente da narração, a grande naturalidade da linguagem corrente. O significante de apoio será recortado em uma seqüência de curtos fragmentos contíguos, que aqui chamaremos *lexias*, já que são unidades de leitura. Esse corte —é necessário dizê-lo— será inteiramente arbitrário; não implicará nenhuma responsabilidade metodológica, pois incidirá sobre o significante, enquanto a análise posposta incide unicamente sobre o significado. (BARTHES, 2005, p. 47)

Entre justificativas, intenções e a descrição de um método, ele diz que a opção por dividir a novela *Sarrasine* em fragmentos, a renúncia em estruturá-la como orienta a retórica clássica ou a pedagogia escolar, funciona para fazer *tudo* significar, sem remeter a uma explicação final e totalizante.

Em *Zona*, o leitor não é avisado de antemão sobre o que vai encontrar ao abrir o livro. Não há introdução, prefácio, propostas de leitura. O leitor começa a viagem, sem mapas. Em entrevista à revista *The Believer*, Dyer diz que seu leitor tem que estar na estrada pelo passeio (2012). Entender de que livro se trata na medida em que ele se desenrola.

Nos dois casos, ao diminuir o passo, ao mostrar mais, ao analisar cada vírgula, cada frame, cada coadjuvante tão ao fundo da cena que nem lhe conhecemos o rosto, cada letra *e* que remeta ao feminino da língua francesa, o *Sarrasine/Zambinella* (os dois personagens de Balzac) de Barthes e o *Stalker/Zona* de Dyer fazem com o leitor como a misteriosa região por onde vagam os personagens no filme de Tarkovsky: a *Zona* ensina seus visitantes a apreciá-la.

O percurso, o resultado

Na cinematografia de Tarkovsky, especialmente em relação ao que talvez seja seu outro filme mais popular (*Solaris*), *Stalker* é conhecido pela simplicidade da trama. Dois homens, o Escritor e o Professor, guiados por um terceiro, o Stalker, caminham pela Zona, região proibida e esvaziada pelo governo, protegida por forças militares. Lá, procuram pelo Quarto, o lugar na Zona onde se realizam nossos desejos mais íntimos. Vão até ele, voltam para as casas. Esse é o enredo.

Uma vez na Zona, porém, o Stalker, o Professor e o Escritor não podem caminhar diretamente em direção aonde querem chegar. À visão do Quarto, a 200 metros de alcance, o Escritor reclama que está cansado da viagem, não é só ir até lá? O Stalker explica que não. Ali não valem as tais leis naturais sobre as quais os homens fundam a compreensão do passado, a partir das quais tentam controlar o futuro. A Zona tem armadilhas e muda a partir do caminho que se faz e do coração que se carrega no trajeto, de forma que precisa ser desviante o percurso que seus visitantes cumprem. O Stalker amarra a porca de um parafuso num pano branco e atira à distância. Essa é sua bússola, um certo lance de dados. A ineficiência, aqui, é obrigatória, e pode salvar até da morte.

Na aula inaugural no Collège de France, em 1976, quando já tinha escrito quase tudo que o celebrizou, Barthes diz que o seu modo de ensinar e de escrever pode ser caracterizado numa palavra que remete à viagem, **a excursão** (BARTHES, 2007, p. 43). Pode ser que seja um pouco esse o barato de Dyer em *Zona*, que nos lembra tanto de *S/Z*. Uma trajetória de pensamento esquivada à linearidade cria uma galáxia de significantes capaz de ser penetrada e percorrida por diversas entradas transversais, sem ponto de chegada conhecido de antemão.

Como a Zona, o livro de Dyer também se transforma a todo tempo. Embora não haja prefácios, o miolo do pensador inglês também não se furta a digressões sobre esse modo de escrever, anunciando, entre elas, o prazer em decepcionar ao mesmo tempo o leitor genérico que não quer ter trabalho com detalhes eruditos e o leitor especialista que procura um livro para *connoisseurs*. A frustração de uma leitura é fruto merecido de uma pobre expectativa. Em vez de se ver reduzido a um estado de fúria e desespero como se sentia Tarkovsky ao ser perguntado sobre o significado da Zona (TARKOVSKY, 2012, p. 241), Dyer aprofunda ainda mais a deriva e os desvios com o uso de numerosas notas de rodapé.

Neste sentido, *Zona* também pode ser descrito como crítica de arte feita à moda do ensaio tal como o pensou Theodor Adorno: uma investigação vertical, parcial e fragmentária, que apresenta, além de apurada elaboração estética, uma maneira singular de trabalhar com a teoria. Nas palavras do filósofo alemão, o ensaio “não quer procurar o eterno, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o

transitório” (ADORNO, 2003, p. 27).

Com efeito, em *Zona*, a aproximação ao tema é provisória e exploratória, mais que sistemática e definitiva, e muitas vezes de caráter pessoal. Sentimo-nos íntimos de Dyer, não só pelo cariz confessional do livro, mas por dividirmos com ele o tempo de rever *Stalker*, sem pressa, parando para a deselegância de atender um telefone, debater um diálogo ou misturar o ingrediente secreto na pipoca (páprica).

Dyer se torna nosso amigo. Com os colegas da firma, trabalhamos em busca de um número positivo no final do mês. Com os farmacêuticos, trocamos dinheiro por aspirina. Com o boa-praça na poltrona ao lado, dividimos uma gentileza e uma conversa que pode até nos transformar, mas jamais nos tornar mais íntimos do que, eterna e liricamente, companheiros ocasionais de D-43 (linha de Porto Alegre que, para mim, liga o centro da cidade à universidade federal). Já um amigo, o que é, senão aquele com quem perdemos tempo?

(Um parêntese à guisa de nota de rodapé, por falar em amizade: um cara com quem já perdi muito tempo diz que ver os extras de DVD com comentários do diretor são como assistir a *Os bons companheiros* com Martin Scorsese do lado no sofá. O luxo dos luxos. Agora, um produtor algo alucinado pode criar, no DVD de *Stalker*, um extra com o áudio de *Zona* – embora um leitor não precise ter visto o filme para ler o livro, cujo prazer se sustenta por si e tem neste fato um sintoma e uma consequência de sua dinâmica).

Em *Stalker*, os planos de Tarkovsky são não raro longos, pouco móveis, detidos nas cenas com deslocamentos de câmera mínimos, para que o leitor absorva o ambiente e o tempo do real. A abertura, longa o suficiente para que, se alguém entrar no cinema enganado, possa sair antes que a ação comece – foi o que Tarkovsky disse para os agentes soviéticos de avaliação e censura cinematográfica que sugeriam um início mais veloz (aprendi no livro de Dyer). Serge Daney, teórico da imagem, crítico dos Cahiers du Cinema, analisou *Stalker* a partir do verbo “to stalk”, que é seguir pé ante pé, em um ritmo marcado pela grande incerteza sobre onde se pisa.

“To stalk” é precisamente perseguir de perto, uma forma de se aproximar gingando, uma marcha, quase uma dança. No “stalk”, a parte do corpo que tem medo permanece para trás, e aquela que não tem segue adiante. Com suas pausas e seus pânicos, o “stalk” é a marcha de quem avança em território desconhecido (DANEY, s/d).

Uma viagem assim leva tempo. Quando Barthes divisa os textos legíveis e os escrevíveis e os caracteriza por oferecer mais ou menos resistência à fluidez de leitura, circunscreve a questão também no coração do tempo. Se alguns textos podem nos levar até a pular as páginas sem problema algum, os textos de gozo, os escrevíveis, pedem nosso tempo, nossa atenção, nosso interesse, nosso tudo: este texto,

presente perpétuo, “somos nós ao escrever”. (BARTHES, 1992, p. 12).

Onde nossos desejos mais íntimos serão realizados

Um dos maiores impactos quando vi *Stalker* pela primeira vez, ainda naquele esquema de VHS rolando à meia-luz na sala dos pais do primeiro namorado (eu tinha dezessete, dezoito anos), foi me temer, no espelho da história do Porco-Espinho ao entrar no Quarto.

Porco-Espinho, Diko-Obráz, foi quem ensinou ao *Stalker* tudo sobre a Zona. Um dia, depois de sacrificar o irmão, Porco-Espinho decide ter acesso ao Quarto. Nós sabemos que o Quarto é onde se realizam nossos desejos mais íntimos. É desnecessário pedir, só é preciso adentrá-lo. Quando volta para casa, Porco-Espinho é um homem rico. Ele esperava que, indo até lá, ficasse livre do assassinato. As imagens do irmão morto o atormentavam, perseguiram, persistiam. Quem sabe o Quarto lhe devolveria o companheiro, ou pelo menos a paz de espírito sobre esse assunto fraterno... Mas o Quarto conhece os nossos desejos mais recônditos. Não há como pedir uma coisa que não desejamos profundamente. Porco-Espinho pode voltar ao Quarto inúmeras vezes, mas só voltará de lá mais e mais rico. Porco-Espinho se enforca.

O que o Quarto revelaria sobre mim?, pensei. O que aconteceria comigo, se eu entrasse lá?

(Segundo longo parêntese, com uma historinha de um desejo que não era o que parecia ser. Geoff Dyer conta que foi convidado pela editora para escrever um livro sobre tênis, esporte que joga e adora. Achou que tinha tirado a sorte grande, seria moleza escrever sobre um tema querido e familiar. O texto, no entanto, não saía. Nunca. Até como estratégia para lidar com a falta de inspiração, Dyer resolveu investir tempo em escrever sobre outras coisas que apareciam no caminho. Até sobre *Stalker* – e então a escrita começou a jorrar leite e mel.

O editor telefonava:

- E aí, como está indo o livro?

- Ótimo! – Dyer respondia.

Só não contava que o livro que estava indo bem era um livro sobre *Stalker*, e não sobre tênis. Esse livro, claro, tornou-se *Zona: a book about a film about a journey to a room*).

Não sendo eu o Quarto, apenas uma visitante sob as vestes de companheira acidental, não posso falar dos desejos íntimos de Dyer, Barthes, Tarkovsky, dos personagens de *Stalker*. Seguindo a pista de que os signos da cifragem são os da decifração, falemos então de seus desejos mais públicos – tão públicos quanto as confissões sexuais que abundam nos textos de um e de outro, os inocentes e até românticos fracassos de Roland Barthes, as copiosas e auto-indulgentes conquistas de Geoff Dyer e alter-

egos como Jeff Atman. Se em *Zona*, como em muitos dos outros livros, há espaço para as vivências amorosas de Dyer, viagens de ácido e lamentos por não ter aproveitado para fazer um trio com uma namorada e uma ex, o autor chega à conclusão, no final: “este é basicamente meu mais profundo desejo no momento, sentar aqui rabiscando, tentando desvendar qual meu mais profundo desejo poderia ser”¹⁸ (DYER, 2012).

A falta de uma palavra final é o sentido, mas ela não parece ser negativa ou indiferente. Paradoxo familiar à teologia negativa, ao nomear o indizível, ele deixa de o ser. Trata-se do propósito, vibrante, afirmativo, de “abrir mão de afirmar ou negar” (MOTTA, 2011, p. 40). Na história de *Sarrasine*, o escultor Sarrasine se apaixona por Zambinella, sem saber que é um eunuco. Pensa que Zambinella é uma mulher, mas Zambinella não é, diz Barthes, nem homem, nem mulher. Para Barthes, a problemática da novela de Balzac gira em torno da sexualidade, que, como o paradigma da língua, é convocado a ser assertiva e binária, ou isso ou aquilo. Por isso, em *S/Z*, partindo de uma frase, de uma palavra, de um parágrafo, o autor explica que desdobra o texto em sentidos como estratégia de leitura, para trapacear com a tendência de buscar uma verdade que naturaliza e enrijece identidades e oposições. Da mesma maneira, a *tour de force* desviante de *Zona*, derivativa, abre espaço para a flutuação semântica e para a impossibilidade de decidir por um ou outro sentido definido.

Na sua carreira, Dyer não só cita Barthes como uma referência em sua escrita, descoberta nas leituras de John Berger, como escreveu o prefácio para a edição inglesa de *A Câmera Clara*. Em um trabalho de aproximação entre autores, onde o mais novo tem o mais velho como uma das inspirações, em vez da relação de influência na direção discípulo-mestre, pensamos mais nas reflexões de Maurice Blanchot em *O livro por vir*, ao dizer que há autores que não criam descendentes, mas deslocam o limite do olhar para mais longe de forma irreversível, com “a força que vem de um contato novo com a “realidade”” – e esse desmonte do estável sempre opera de maneiras inesperadas (BLANCHOT, 2005, p. 157-160). Como apontou Rose McLaren, quando em *Zona* Dyer se lembra de sua infância de menino, jogando bola num campo mais ou menos desolado, ele revela um elemento primário, infantil, na paisagem cinematográfica da Zona melhor do que qualquer crítico pôde fazer até então. “Projetando sensações privadas dele próprio, revela maneiras insuspeitas nas quais o filme ressoa poderosamente”, escreve a autora (McLAREN, 2012). Claro enigma. Quando perguntado sobre o significado da Zona, Tarkovsky diz, em *Esculpindo o tempo*: “A Zona não simboliza nada, não mais que qualquer coisa em meus filmes: a zona é a zona, é a vida” (TARKOVSKY, 2012, p. 241).

¹⁸ No original: “(...) this is pretty much my deepest desire at the moment, to sit here scribbling, trying to fathom out what my deepest desire might be” (DYER, 2012).

Referências

ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In: Adorno, W.T, **Notas de Literatura I**. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003, p. 15-45.

BARTHES, R. **S/Z– uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac**. Editora Nova Fronteira, 1992.

IDEM. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2007.

IDEM. **O neutro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BLANCHOT, M. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOSCO, F. Roland Barthes, entre o clássico e a vanguarda. **Revista Alea: Estudos Neolatinos**, Volume 6, Número 1, Janeiro-Junho de 2004. Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. p. 43-52.

CULLER, J. **Barthes: A Very Short Introduction**. Oxford Press, 2002.

DANEY, S. Stalker por Serge Daney. **Dicionários de cinema**. Disponível em <http://dicionariosdecinema.blogspot.com.br/2016/09/stalker-por-serge-daney.html> Acesso em 10 de novembro de 2020.

DYER, G. **Zona: a book about a film about a journey to a room**. Vintage: Kindle Edition, 2012.

IDEM. “My Life as a Gatecrasher”. In DYER, Geoff. **Working the Room: Essays and Reviews**, 1999-2010. London, Canongate Books, 2010. Versão digital.

IDEM. An Interview with Geoff Dyer. The Believer. São Francisco, 2012. Disponível em <https://believermag.com/an-interview-with-geoff-dyer/> Acesso em 1 de novembro de 2020.

HOBERMAN, J. A Place of Our Deepest Desires. The New York Times, 2 mar. 2012. Disponível em <https://www.nytimes.com/2012/03/04/books/review/geoff-dyers-zona-examines-the-film-stalker.html> Acesso em: 11 nov. 2020.

McLAREN, R. Stalker, Writer or Professor? Geoff Dyer's Zona and Genre. **The White Review**, London, 2012. Disponível em www.thewhitereview.org/features/stalker-writer-or-professor-geoff-dyers-zona-and-genre. Acesso em: 1 de jul. 2013.

MOTTA, L. T. **Roland Barthes** – uma biografia intelectual. São Paulo: Iluminuras, 2011.

TARKOVSKY, A. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

WOOD, J. De Veneza a Varanasi: o olhar errante de Geoff Dyer. **Revista Serrote**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2011. Disponível em <https://www.revistaserrote.com.br/2011/06/o-olhar-errante-de-geoff-dyer/> Acesso em: 11 nov. de 2020.

A TRANSPOSIÇÃO INTERMIDIÁTICA DO DISCURSO DE SHYLOCK EM *O MERCADOR DE VENEZA* PARA O CINEMA E A RESSIGNIFICAÇÃO DO ENUNCIADO NA CONTEMPORANEIDADE

Autor: Paulo Roberto Pellissari (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Resumo: A transposição de um texto-fonte (literatura) para outra mídia (cinema) implica em processo de adaptação desse texto às possibilidades expressivas e técnicas do novo suporte. Uma vez que toda transposição intermediária envolve atos de interpretação, mediação e representação, este estudo, com base em conceitos críticos estabelecidos por renomados teóricos, como Irina Rajewsky, Linda Hutcheon, entre outros, propõe-se a analisar o famoso discurso de Shylock sobre identidade e igualdade, e o subsequente diálogo entre ele e seu conterrâneo Tubal em *O mercador de Veneza* (*The merchant of Venice*), de William Shakespeare, peça escrita em 1596 e publicada em 1600. Das várias adaptações para o cinema, foram selecionadas duas versões para análise: a versão cinematográfica de Michael Radford (2004), com Al Pacino no papel de Shylock, e a versão teatro filmado de Jonathan Miller e John Sichel (1973), com Laurence Olivier. Esses filmes destacam-se pela criatividade em termos de concepção e realização. A multiculturalidade e atualidade de Shakespeare atrai inúmeros pensadores e cineastas, os quais utilizam seus textos como matriz e fonte de criação artística, contribuindo, assim, para a revitalização e sobrevida da obra do dramaturgo e poeta.

Palavras-chave: Intermedialidade; Transposição midiática; Shakespeare; *O mercador de Veneza*

A importância da obra de William Shakespeare (1564-1616), como também a multiculturalidade e atualidade de suas temáticas que, como matriz e fonte para muitos pensadores e diretores de cinema, faz com que a sua voz seja redescoberta a cada novo momento como uma necessidade vital.

Em *O mercador de Veneza* encontram-se razões atuais para se analisar o momento em que a humanidade se defronta com antagonismos odiosos, baseados em diferenças de cunho econômico, racial, sexual ou religioso; o mundo parece tentado a retomar a crueldade de certas manifestações de intolerância. Huyssen (2000), ao comentar sobre a necessidade de manter viva na memória as atrocidades cometidas pelo ser humano, afirma que: “o Holocausto perde sua qualidade de índice de evento histórico específico e começa a funcionar como uma metáfora para outras histórias e memórias” (HUYSSSEN, 2000, p.13). Ainda citando Huyssen, o autor menciona que “um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais” (HUYSSSEN, 2000, p. 9).

O mercador de Veneza foi inúmeras vezes transposto para o teatro e cinema. De todos os personagens dessa peça, nenhum é tão controverso quanto o judeu Shylock. O famoso discurso de Shylock sobre identidade e igualdade, e o subsequente diálogo entre ele e seu conterrâneo Tubal oferecem inúmeras possibilidades de interpretação para o ator.

Este ensaio pretende analisar algumas ressignificações no enunciado do discurso de Shylock,

tomando como referência dois filmes que se destacam pela performance de conceituados atores, além da concepção e realização das obras: a versão homônima de Michael Radford (2004), com Al Pacino no papel de Shylock, e a versão homônima teatro filmado (1973), com Laurence Olivier, dirigida por Jonathan Miller e John Sichel.

Assim como qualquer texto literário pode gerar uma gama de leituras, as adaptações fílmicas também podem ser consideradas diferentes leituras do texto-fonte. O papel que o leitor exerce na construção de sentido do texto literário é semelhante ao do espectador na apreensão da imagem cinematográfica. Considerando-se que as adaptações literárias para a tela são, efetivamente, releituras críticas do hipotexto ou texto-fonte, uma vez que a transposição “das formas de um gênero para outro nunca é inocente, e (...) implica a produção do sentido” (PAVIS, 2005, p. 11), os hipertextos *O mercador de Veneza* de Michael Radford e Jonathan Miller/ John Sichel, a partir do hipotexto shakespeariano, ambientados em diferentes tempos e lugares, são adaptações com cortes, acréscimos/interpolações, fragmentação da narrativa, deslocamento de cenas ou falas, distanciamentos da ótica do texto-fonte, etc.

Ao ser adaptado para o cinema, *O mercador de Veneza* automaticamente sofre transformações devido às exigências do novo meio em que será veiculado, uma vez que a adaptação é um processo dialógico complexo, multidirecional, o qual inclui os conceitos de transtextualidade, intertextualidade, hipertextualidade, intermedialidade e interculturalismo. Segundo Pavis, diversas manobras de adaptação podem ser utilizadas por um diretor, entre elas:

[...] cortes, reorganização da narrativa, ‘abrandamentos’ estilísticos, redução do número de personagens ou dos lugares, concentração dramática em alguns momentos fortes, acréscimos e textos externos, montagem e colagem de elementos alheios, modificação da conclusão, modificação da fábula em função do discurso [...]. A adaptação [...] goza de grande liberdade: ela não receia modificar o sentido da obra original, de fazê-la dizer o contrário [...]. Adaptar é recriar inteiramente o texto considerado como simples matéria [...] (PAVIS, 2005, p. 10).

Para analisar o monólogo de Shylock nas duas adaptações fílmicas, além das considerações teóricas sobre adaptação, utilizo as considerações da Teoria da Enunciação de Émile Benveniste, na qual sua concepção de linguagem-língua, leva em conta o funcionamento intersubjetivo e referencial da língua atualizada em discurso, com a consideração de que essa língua – por conter a sociedade com seus valores culturais em uma relação de interpretância, carrega esses valores para o discurso (BENVENISTE, 1989).

Considerando que o texto é o discurso resultante do ato individual de apropriação da língua por um locutor, que, ao se declarar como sujeito, implanta o outro diante de si, nessa perspectiva, o estudo enunciativo de um texto privilegia a relação do produtor com o seu discurso – o fato de ter se enunciado de determinado modo – e os efeitos de sentidos constituídos na interlocução por meio da verificação do modo como as formas se diversificam e se engendram no ato discursivo. Benveniste (1989) privilegia o

processo enunciativo, não o produto, como vemos em suas palavras: “é o ato mesmo de produzir um enunciado, e não o texto do enunciado, que é nosso objeto” (BENVENISTE, 1989, p. 82).

A situação de discurso, que é criadora de referência, pode ser analisada pelas formas específicas – **pessoa, tempo e espaço** – e pelos procedimentos acessórios – modo como as formas estão relacionadas e combinadas no discurso.

***O mercador de Veneza* de William Shakespeare**

A comédia *O mercador de Veneza*, publicada pela primeira vez em 1600 e registrada no *Stationers' Register* em 1598, tem passado por uma variedade de interpretações ao longo dos anos. É considerada por muitos críticos como a mais controversa peça shakespeariana.

Nessa peça, Shakespeare mistura tudo o que está em jogo nas relações entre o mundo, os judeus e o dinheiro, a fim de refletir, com acurada precisão, a onda de antissemitismo presente na Inglaterra no século XVI. Ao que tudo indica, o antissemitismo tornou-se mais intenso a partir do envolvimento do judeu-converso português, Rodrigo Lopes, médico pessoal da rainha Elizabeth I, em uma conspiração política sendo acusado de planejar o assassinato da monarca. Foi julgado, condenado à morte e executado em 1594. Esse evento fez com que muitos conversos deixassem o país (SZPILMAN, 2012, p. 109). Apesar de haver poucos judeus na Inglaterra, visto que a maioria foi banida em 1290 por Eduardo I e readmitidos em razão de sua utilidade econômica em 1656 por Oliver Cromwell, a sociedade elisabetana possuía inúmeras inquietações em relação aos semitas, como preconceito racial e cultural. (SHAPIRO, 1996, p. 54-55). Shakespeare, um grande analista da alma humana, soube captar com rara sutileza a intolerância social e religiosa, principalmente entre o mundo cristão e o mundo judeu, que haveria de eclodir mais tarde na Contrarreforma, representada pela Inquisição.

Na peça, ambientada no final do século XVI, Bassânio, amigo do cristão mercador Antônio, solicita-lhe um empréstimo para cortejar a bela e rica herdeira de Belmonte, Pórcia. Como havia investido toda a fortuna em uma frota de navios mercantes que navegavam em águas estrangeiras, o mercador solicita um empréstimo (a usura era um ato recriminado pelo mundo cristão) ao judeu Shylock, que concorda em emprestar-lhe a soma de 3000 ducados, desde que o mercador empenhasse uma libra de sua própria carne como garantia, caso não conseguisse cumprir as condições do empréstimo estabelecidos no contrato. Os barcos de Antônio naufragam e ele perde toda sua fortuna. Quando interpelado por dois amigos de Antônio se realmente pretendia fazer valer o contrato, ele profere o famoso monólogo sobre identidade e igualdade:

[...] Eu sou judeu. Um judeu não tem olhos? Um judeu não tem mãos, órgãos, dimensões, sentidos,

afeições, paixões? Não é alimentado pela mesma comida, ferido pelas mesmas armas, sujeito às mesmas doenças, curado pelos mesmos meios, esquentado e regelado pelo mesmo verão e inverno, tal como um cristão? Quando vós nos feris, não sangramos nós? Quando nos divertis, não nos rimos nós? Quando nos envenenais, não morremos nós? E se nos enganais, não nos não haveremos de nos vingar? Se somos como vós em todo o resto, nisto também seremos semelhantes [...] (SHAKESPEARE, 1999, p. 78).

Como Shylock exige que o contrato seja cumprido à risca, o caso é levado ao juiz; Pórcia, disfarçada de advogado que defende Antônio no julgamento, determina, sob pena de morte, que a lei seja respeitada, mas sem que se derrame uma gota de sangue. Apesar do pleito de Shylock ter sido plenamente válido juridicamente à época, ele é ludibriado durante o julgamento por meio da violação do estado de direito. Shylock passa de vítima a carrasco e, no final do julgamento, retorna à condição de vítima, quando sua fortuna é confiscada, sendo condenado a converter-se ao cristianismo. Dentro da ótica preconceituosa, Shylock deveria ser “humanamente” desqualificado para ser socialmente eliminado.

Shakespeare faz reflexões sobre a intolerância e o preconceito que predominavam em sua época e evidencia as tensões em virtude do ódio religioso, racial e cultural representados por Antônio e Shylock, ambos mercenários e usurários, atados em simbiose econômica na Itália renascentista. Os judeus tinham importância vital para a economia de Veneza, pois com os empréstimos a juros movimentavam os negócios e contribuía com a vida política da cidade-estado. Os judeus eram os únicos que dispunham de grandes somas em moedas para emprestar às empresas e mercadores. Sob cada empréstimo cobravam juros, tomando como garantia objetos da vida cotidiana como louças e vestimentas (LE GOFF, 1998).

Shakespeare vai além dos conceitos da vítima e do carrasco, reflete sobre a semelhança dos atributos humanos entre cristãos e judeus e foge da visão maniqueísta, mostrando quão rápidos os papéis de carrasco e vítimas se invertem (CAMATI, 2008, p. 297).

Apesar de participar de apenas cinco das vinte cenas, conforme afirma Barbara Heliodora (1999, p. 5), Shylock “tem sido encarado de modos tão diversos e conflitantes”, o que é um tributo à habilidade de Shakespeare em criar um personagem tão real e complexo, apesar de que muitas adaptações passaram por transformações de cunho político e tomaram rumos imprevisíveis, como o uso arbitrário dessa obra pelos nazistas. Várias representações antissemitas da peça proliferaram no período entreguerras, sempre cortando parte do discurso de Shylock, que trata da questão da retaliação, da violência que gera violência, atendendo exclusivamente aos interesses do regime nazista. A peça traz à tona a explosão de ódios e agressividade decorrentes da intolerância recíproca nas relações de oposição e dependência representadas pelo judeu e pelo cristão, mas, na ótica nazista, o judeu transforma-se em carrasco sanguinário.

O mercador de Veneza de Michael Radford

O mercador de Veneza de Michael Radford, cineasta e roteirista indiano, nascido em Nova Delhi e radicado na Inglaterra, é um filme norte-americano, lançado em 2004, com direção e roteiro do próprio Radford, fotografia de Benoît Delhom e elenco formado por Al Pacino, no papel de Shylock, Jeremy Irons, como Antônio, Joseph Fiennes, como Bassânio e Linn Collins, como Pórcia. A produção coube a Cary Brokaw, Michael Cowan, Barry Navidi, Jason Piette. Radford também foi o diretor, em 1994, do aclamado filme *O carteiro e o poeta*.

O *leitmotif* da narrativa fílmica de Radford é a intolerância que gera a exclusão social, a tensão entre pessoas de diferentes culturas e religiões. O diretor subtrai algumas cenas cômicas do texto shakespeariano. No início do filme, o diretor interpola uma cena, mostrando um ferrolho trancando os portões do agrupamento dos judeus, o *ghetto*, o que gera uma metáfora cinematográfica de exclusão. Naquele contexto do século XVI, os judeus não podiam possuir propriedades e eram agrupados em uma determinada região de Veneza, onde permaneciam separados do resto da cidade por muros e portas fechadas à noite. No início do filme, Redford insere um prólogo para situar o público do século XXI no contexto em que se passa a narrativa fílmica, em especial sobre o judeu.

A cena que envolve o discurso de Shylock tem início aos 50 minutos e 46 segundos. Trata-se da primeira cena do terceiro ato. Diferentemente da peça shakespeariana, cuja rubrica informa que a cena se passa em Veneza com Solânio e Salério, Radford constrói a ambientação no rico contexto veneziano do século XVI, tempo da narrativa fílmica. No caso das adaptações cinematográficas, o texto fonte “[...] é transformado por uma série complexa de operações: seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, popularização, reacentuação, transculturalização” (STAM, 2006, p. 50).

Considerando que uma adaptação requer um novo olhar sobre a obra adaptada e que traga ressignificações, Redford promove “leituras, “críticas”, “interpretações” e “reelaboração” [...] em análises que sempre levam em consideração a lacuna entre meios e materiais de expressão bem diferentes” (STAM, 2006, p. 51). Nesse sentido, o cineasta opta em recriar e transpor a cena inicial deste ato em um prostíbulo de Veneza, o que evoca na mente do espectador a questão da licenciosidade dos costumes na Veneza à época. “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” (STAM, 2006, p. 48).

A cena inicial com Solânio e Salério se dá entre prostitutas, com uma das cortesãs, cantando e tocando alaúde. Nesse momento, Solânio toma conhecimento que um barco de carga riquíssima de Antônio naufragou no estreito em Goodwins. Shylock, que está próximo ao prostíbulo, para em frente ao balcão onde as prostitutas estão chamando a atenção para os homens adentrarem à casa. Elas chamam-no de judeu e, rindo, dizem a ele para vir provar o prazer dos cristãos. Shylock cabisbaixo, entra no local,

olha para todos os lados, provavelmente procurando por sua filha Jessica, que fugiu de casa, na noite anterior, levando consigo todas as joias. É questionado por Solânio logo que adentra o espaço se tem notícias dos mercadores e Shylock responde: “o senhor sabia, melhor que qualquer outro da fuga da minha filha” (SHAKESPEARE, 1999, p. 78).

Ao retratar esse espaço, Radford parece evocar um famoso retrato de uma cortesã veneziana, chamada Veronica Franco, cuja autoria é atribuída a Tintoretto (1518-1594). O cinema trouxe à tela a vida dessa cortesã no filme *Em luta pelo amor* (*Dangerous beauty* - 1998). As cortesãs retratadas por Radford fazem alusão à famosa mulher, inclusive uma delas canta uma canção renascentista, tocando o alaúde. Sabe-se que a Veneza do século XVI era uma cidade cosmopolita e efervescente, famosa pela beleza e estilo de suas mulheres. Lá abundavam os perfumes, as especiarias, os tecidos ricos, os cosméticos, as joias e uma grande alegria de viver. Outro ponto de destaque é a representação das mulheres, que estampavam o chique decadente – foram elas que criaram a moda de pintar o cabelo ao sol, criando as famosas nuances acobreadas do louro veneziano, bem representado no filme de Radford.

Shylock sai do prostíbulo e é seguido pelos dois amigos de Antônio. A fotografia neste momento é de tonalidade azul, e coloca Shylock em evidência (Figura 1). No cinema, como nas artes visuais, as cores propositalmente estão associadas ao tema e à intencionalidade de despertar sensações diferentes no público. O azul representa calma e introspecção, podendo estar associado ao divino, ao céu, ao mar e ao sentido da vida que Shylock questiona.

Quando Shylock diz “Eu sou judeu”, a câmera inicialmente, em ângulo alto, desloca-se e enquadra Solânio e Salério, que estão em um degrau superior a Shylock, o que já denota a superioridade de olhares. Shylock olha para cima. Nesse momento, capta também ao fundo duas prostitutas com seios à mostra, que aparecem em imagem desfocada. Esse recurso poderia ser uma metáfora cinematográfica usada pelo cineasta para que Solânio e Salério ficassem em evidência para, assim como Antônio, representar o grupo social de alto prestígio naquela Veneza a que pertencem.

Figura 1: Al Pacino, em *O mercador de Veneza*, 2004.



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=th7euZ30wDE&list=PLTYUERBJRI3uP-p4Yek-GLDEeQ18d-AFH&index=2>> (2020)

Temos na sequência Shylock a proferir o monólogo, inserido sem cortes no filme, no qual ele insiste na semelhança de atributos entre cristãos e judeus e expressa sua revolta contra o racismo. Shylock é um locutor que se marca como **pessoa no discurso** (eu) “Eu sou judeu “e insere o artigo “um”, quando menciona “Um judeu não tem mãos [...]”, para logo dizer “[...] Quando vós nos feris, não sangramos nós? [...]” (SHAKESPEARE, 1999, p. 78). Dessa forma, Shylock está representando não apenas o judeu, está representando todos os excluídos da sociedade e como afirma Hutcheon “no ato de adaptar, as escolhas são feitas, como visto, com base em diversos fatores, incluindo convenções de gênero ou mídia, engajamento político e história pessoal e pública. As decisões são feitas num contexto criativo e interpretativo que é ideológico, social, histórico, cultural, pessoal e estético” (HUTHEON, 2013, p. 152-153).

No discurso do monólogo, **o tempo** presente do indicativo está engendrado em relação ao presente do locutor que se enuncia para carregar o efeito de certeza dos acontecimentos enunciados. Com relação ao **espaço**, temos o espaço geográfico e a posição do judeu no espaço social. Veneza, cidade onde se passa a maior parte da peça, era um local que representava o mundo da transição dos séculos XV e XVI, tempo dos grandes descobrimentos, das grandes navegações e do nascimento do comércio. Époça em que “o outro” se apresentou, sob muitas faces, ao europeu que se imaginava o centro do mundo. Veneza era o centro do mundo conhecido e palco de uma onda de antissemitismo; ali se concentravam todas as qualidades e todos os defeitos da nova sociedade que surgia após o declínio da longa Idade Média, a chegada dos pensamentos humanistas e o esplendor do Renascimento.

No final da peça de Shakespeare, após o julgamento, Shylock teve seus bens confiscados e ficou evidenciado que a discriminação racial e religiosa foi de interesse para a manutenção do poder hegemônico. Radford enfatiza novamente a exclusão quando, no final do filme, mostra a imagem da sinagoga sendo fechada para Shylock, em represália à conversão do judeu ao cristianismo.

Além do conteúdo do filme, destaca-se a qualidade estética das escolhas de Radford, quando estabelece relações intermediárias com a pintura. Vários fotogramas parecem conduzir o espectador a uma galeria de telas do Renascimento. Cada cena parece retratar e dar vida às telas de Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), Jam Vermeer (1665-1675), Michelangelo Merisi da Caravaggio (1594 -1599), como na cena em que aparece o pretendente espanhol de Pórcia, cujas imagens derivam do quadro *As meninas* de Diego Velásquez (1599-1660).

***O mercador de Veneza* de Jonathan Miller e John Sichel**

O mercador de Veneza de Jonathan Miller, diretor de palco inglês, e John Sichel, diretor de tela

também inglês, é um teatro filmado para a televisão, de produção inglesa da *Associated Television* (ATV) e do *The National Theatre*, com lançamento em fevereiro de 1974, e elenco formado por Laurence Olivier, como Shylock, Joan Plowright, como Pórcia, Jeremy Brett, como Bassânio, e Anthony Nicholls, como Antônio. Esta adaptação é um registro histórico porque marca o adeus de Laurence Olivier aos palcos. O sotaque de Olivier para Shylock é exageradamente bem marcado.

Essa adaptação fílmica também é ambientada em Veneza, só que transposta para o final do século XIX, na Inglaterra vitoriana (1837-1901) ou até o período eduardiano (1901-1910). Há várias marcações de locais de referência a Veneza, mas se trata da Inglaterra. Não há uma data exata na narrativa. O filme retrata a época em que os banqueiros judeus eram altamente influentes na Europa Central.

O diretor faz uma série de cortes do hipotexto shakespeariano, principalmente nas cenas em que Shylock não tem participação, o que demonstra que o *leitmotif* da narrativa fílmica de Miller e Sichel também é a intolerância e a violência; apesar de que, diferentemente da adaptação fílmica de Radford, a caracterização de Antônio e Shylock não apresenta diferenças significativas aos olhos dos demais personagens, desde o modo de se vestir, falar e se comportar. Os dois, cristão e judeu, não se diferenciam. O mito do estereótipo do judeu, facilmente reconhecível, já é subvertido no texto shakespeariano, uma vez que diferenças culturais e raciais não eram tão óbvias no tempo em que Shakespeare escreveu o texto. Para Camati “a questão levantada por Pórcia na cena do julgamento, quando ela pergunta ‘Quem é o mercador?’ ‘Quem é o judeu?’, adquire novos contornos”. (CAMATI, 2008, p. 300) Na sociedade elisabetana, e por toda Europa, a grande preocupação era de que os judeus não fossem mais reconhecidos pelas diferenças: roupas, aparência, etc. Isto provocou pavor na população vendo então a possibilidade da mistura de sangue, visto que o sangue judeu era considerado impuro. (SHAPIRO, 1996, p.168-169).

As cores predominantes no filme seguem uma tonalidade amarela, quase sépia, que dá a impressão de palidez, quase descolorido, sem cor e remete aos quadros impressionistas. O uso de cor amarela pode estar associado à simbologia de cores e estaria atribuída à avareza, à mentira, à traição e à cobiça. Pode também estar associada com a riqueza e ao ouro.

A câmera faz tomadas gerais da frente da casa de Shylock no início do filme, ao som de uma música melancólica, triste, e ao adentrar na casa, mostra alguns objetos, entre eles uma escrivania onde Shylock posteriormente redige o contrato de empréstimo de 3000 ducados a Antônio. Em seguida, entram Salério e Solânio, elegantemente trajados à moda da época, passam em frente à casa de Antônio, da qual saem dois homens que parecem ser dois banqueiros. Salério e Solânio juntam-se a Antônio, um personagem de mais idade, se comparado a versão de Radford. Os três entram em um café. Chega Bassânio, e nesta adaptação já há indícios de que Antônio e ele já têm algo mais do que uma simples amizade, um fato que Radford acentua em sua versão. Shylock tenta várias possibilidades de ser tratado

como ser humano, uma delas quando acerta o contrato com Antônio, quando tira a luva para cumprimentar Antônio, e esse rapidamente vira as costas e troca algumas palavras com Bassânio. Na cena seguinte, Shylock já está com a luva como se soubesse que o cristão não aceitaria sua bondade.

A primeira cena do terceiro ato que envolve o monólogo de Shylock se inicia aos 46 minutos e 12 segundos. É apresentada sem cortes na frente da casa de Shylock. Shylock faz o discurso com uma entonação precisa e acentua as dimensões trágicas. Ressalta determinadas palavras, enfatiza alguns trechos com muita expressividade e sentimento de raiva no início, que aparentemente é abrandado na sequência. Nesse momento ouve-se o repique dos sinos da Igreja. Tem-se aqui uma alusão à gratidão, ao perdão, à vida cristã. Shylock para e volta-se para Solânio e Salério, e suaviza quando fala da humanidade compartilhada para depois aumentar novamente o fluxo rápido do discurso. Nesse momento, ele está um degrau acima e a câmera posicionada em *contra-plongée* como se fosse o olhar de Solânio e Salério. Shylock inicia o discurso e, com grande sofrimento em suas palavras “Eu sou judeu”. Nesse momento, olha para um, dirige o olhar para o outro. E termina olhando para câmera, como se falasse para o espectador. E energeticamente profere ao final do discurso “A vingança, pois. A vileza que me ensinai eu executo, e, por mais difícil que seja, superarei meus mestres” (SHAKESPEARE, 1999, p. 78). A interpretação de Olivier torna essa cena magistral (Figura 2).

Figura 2: Laurence Olivier em *O mercador de Veneza*, 1973.



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=IgzSvSbvjZc>> (2020)

Como o discurso de Shylock não sofre cortes, assim como em Radford, o Shylock de Miller/Sichel é um locutor que se marca como **pessoa no discurso** (eu). O **tempo** verbal no presente do indicativo é fundamental no contexto de enunciação.

No tocante ao **espaço**, a escolha de Sichel por uma atmosfera vitoriana enfatiza a conformidade com o mundo financeiro e faz de Shylock, membro da comunidade financeira, um personagem em busca de inclusão. Ele percebe a diferença entre “ele” e o “outro” (europeu) no decorrer da narrativa fílmica. Conforme afirma Camati:

[...] o judeu insiste na semelhança dos atributos humanos entre cristãos e judeus e expressa sua revolta com relação à intolerância, introduz a temática da inversão de papéis, que será o *leitmotif* da peça; a fala de Shylock faz lembrar o quão facilmente se invertem os papéis de carrasco e vítima, fato que realmente acontece no decorrer da peça: o judeu passa de vítima a carrasco e novamente à vítima no final (2009, p. 64).

Considerações finais

As duas adaptações fílmicas, em especial os discursos proferidos por Al Pacino e Laurence Olivier, ressignificam a obra shakespeariana e não apenas retratam a intolerância entre judeus e venezianos cristãos naquele contexto, mas retratam, sobretudo, um panorama sobre a situação atual de culturas que não se entendem em termos de costumes e crenças. Os cineastas acentuam as dimensões trágicas de Shylock, flagrando não somente a crueldade e o desejo de vingança do judeu, mas também o seu sofrimento causado pela hipocrisia da sociedade hegemônica cristã que despreza Shylock por depender do seu dinheiro para realizar transações comerciais.

Estas são as marcas dos filmes de Radford e de Miller/ Sichel nessa interpretação pós-holocausto que faz com que por meio das preciosas performances dos dois atores, de imediato, o espectador transponha a temática da intolerância do século XVI para os séculos XIX e XXI e, visto que a discriminação de caráter étnico e religioso continua tão explosiva atualmente como no tempo de Shakespeare, com o crescente aumento de novas manifestações racistas, o denominado neo-nazismo, que se mantém vivo neste início do século. Segundo Ítalo Mereu (2000, p. 42-43), a política da intolerância foi “o movimento responsável pelo fascismo, comunismo e nazismo do século XX”.

Referências

BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral II**. Campinas, SP: Pontes, 1989.

CAMATI, A. S. A intolerância no século XXI à luz da problematização do tema em *O mercador de Veneza*, de Shakespeare. In: GOMES, André Luís, MACIEL, André Vieira Maciel (Orgs). **Dramaturgia e teatro**: intersecções. Maceió, EDUFAL, 2008. p. 291-305.

_____. *Crítica da violência*: o intertexto shakespeariano em *O Pianista* de Polanski. In: ALVES, Lourdes Kaminski, CRUZ, Antônio Donizeti. **Poética e sociedade**: interfaces literárias. Cascavel: EDUNIOESTE. 2009, p. 79-93.

_____. Ser ou não ser judeu: subversão de estereótipos raciais em *O mercador de Veneza* de Shakespeare. **Revista Letras**, Curitiba, n. 77, p 57-68, jan/abr, 2009. Editora UFPR.

CARDOSO, C. M. **Tolerância e seus limites**: um olhar latino-americano sobre diversidade e desigualdade. São Paulo. Ed. UNESP, 2003.

CARNEIRO, M. L.T (Org.). **O antissemitismo nas Américas**. São Paulo: EDUSP, 2007.

CLÜVER, C. Inter *textus*/ Inter artes / Inter media. Trad. do alemão de Elcio Loureiro Cornelsen. **Aletria**: Revista de estudos de literatura – Intermidialidade, Belo Horizonte, v. 14, jul./dez. 2006, p. 11-41.

_____. Estudos interartes: conceitos, termos objetivos. **Literatura e sociedade 2**: Revista de teoria literária e literatura comparada. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997, p. 37-55.

GAUDREAU, A.; MARION, P. Transescritura e midiática narrativa. Trad. de Anna S. Camati e Brunilda T. Reichmann. In: DINIZ, Thaís F. N. (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes**: Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 107-128.

JENKINS, H. **A cultura da convergência**. Trad. Susana L. de Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

HUYSSSEN, A. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da Adaptação**. Trad. André Cechinel. 2.ed. Florianópolis: Editora UFSC,

PELLISSARI, Paulo Roberto. A transposição intermidiática do discurso de Shylock em *O mercador de Veneza* para o cinema e a ressignificação do enunciado na contemporaneidade, pág 436-448, Curitiba, 2020

2013.

LE GOFF, J. **Por amor às cidades**. São Paulo: Unesp, 1998.

MEREU, Í. A intolerância institucional. In: BARRET-DUCROCQ, F. (Org). **A Intolerância**: foro internacional sobre a intolerância. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 42-45.

O MERCADOR de Veneza. Direção: Michael Radford. Produção: Columbia Tristar Home Entertainment, 2004. 1 DVD (138 min), color.

O MERCADOR de Veneza. Direção: Jonathan Miller e John Sichel. Produção: Universal, 1973. 1 videocassete (131 min), sonoro, sem legenda, color, 12 mm. color. VHS NTSC.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Trad. Maria Lúcia Ferreiro. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RAJEWSKY, I. O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. Trad. Thaís F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012. p. 15-45.

_____. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. Trad. Isabella Santos Mundim. In: DINIZ, T. F. N. & VIEIRA, A. S. (Orgs). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea, vol. 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. p. 51-73.

ROSENTHAL, M. **Veronica Franco Project**. USC University of Southern California. Disponível em: <https://dornsife.usc.edu/veronica-franco/portraits-of-franco>>Acesso em: 20 ago.2020.

SHAKESPEARE, W. **The merchant of Venice**. London: The Arden Shakespeare, 3rd edition. 2018.

_____. **O mercador de Veneza**. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Ed. Lacerda, 1999.

SHAPIRO, J. **Shakespeare and the Jews**. Columbia University Press, 1996.

PELLISSARI, Paulo Roberto. A transposição intermidiática do discurso de Shylock em *O mercador de Veneza* para o cinema e a ressignificação do enunciado na contemporaneidade, pág 436-448, Curitiba, 2020

SILVA, C. **O estudo do texto em uma perspectiva enunciativa de linguagem.** D.E.L.T.A., 34.1, p. 419-433, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/delta/v34n1/1678-460X-delta-34-01-419.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2020.

STAM, R. **Teoria e prática da adaptação:** da fidelidade à intertextualidade. In: Ilha do Desterro. v. 51. Florianópolis, UFSC. jul/dez, 2006. p. 19-53.

SZPILMAN, M. **Judeus:** suas extraordinárias histórias e contribuições para o progresso da humanidade. 2. ed., Rio de Janeiro: Editora Mauad X, 2012.

É PROIBIDO PROIBIR!**UM DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E A MÚSICA EM *QUE FIM LEVARAM******TODAS AS FLORES* (2019), DE OTTO LEOPOLDO WINCK****Autor:** Paulo Roberto Pellissari (UNIANDRADE)**Orientadora:** Profa. Dra. Brunilda Reichmann (UNIANDRADE)

Resumo: Na década de 1960, as manifestações culturais por todo mundo ganharam novas conotações, em especial na literatura, na música, nos movimentos de cinema e de teatro de vanguarda, inclusive no Brasil. A geração fervilhava com idealismo e entusiasmo, em especial nos primeiros anos da década, e defrontava-se com a perda da inocência, as experiências com drogas, a revolução sexual e os protestos contra a ameaça de endurecimento dos governos. A música, uma das formas de expressão da cultura popular, sempre exerceu importante função na construção de identidades. Vários compositores brasileiros, estadunidenses, ingleses, entre outros, compactuavam com o anseio por transformações políticas e sociais dessa geração e exploraram temas sociais em suas canções. Este estudo pretende analisar as citações e os diálogos intertextuais de canções referenciadas em *Que fim levaram todas as flores* (2019), de Otto Leopoldo Winck. O título já alude a uma música da banda brasileira *Secos e Molhados*, composta em 1978, e que pode suscitar questionamentos no leitor sobre as transformações pelas quais a chamada “Geração 68” passou. Para tanto, serão utilizados aportes teóricos da transtextualidade de Gérard Genette a fim de evidenciar de que forma as músicas citadas na obra de Winck podem potencializar significados no romance, uma vez que contribuíram com os modos de ser e de ver o mundo de toda uma geração.

Palavras-chaves: literatura, música, intertextualidade, Winck.

Desde tempos remotos a música define as mais puras expressões dos sentimentos e da natureza e, com sonoridades diversas, traduz os sentimentos humanos. As diferentes manifestações musicais que surgiram ao longo da história têm relação intrínseca com o momento econômico, político e cultural em que emergiram.

Dentro do contexto de cada século e de cada novo movimento artístico que surgia, a música exercia funções sociais determinadas e importante função na construção de identidades, ditando a conduta moral, social, política e artística. O fato é que a música sempre teve influência direta no comportamento dos indivíduos dentro da sociedade.

Em *Que fim levaram todas as flores*, os excertos de composições musicais, em especial dos anos 60, selecionados por Winck, potencializam significados no romance, em especial na vida daqueles jovens sonhadores de uma pequena cidade do interior do Brasil, uma vez que aquelas músicas contribuíram com os modos de ser e de ver o mundo e influenciaram os pensamentos de toda uma geração. A inter-relação que se estabelece entre o romance e as músicas enunciam diferentes vozes em diferentes momentos da vida das personagens em “um tempo de sonhos, ilusões e grandes esperanças – malogradas”. (WINCK, 2019, p. 5). Ressaltamos que todas as citações do romance em estudo estão

documentadas no texto com o número da página apenas, e referem-se à edição Kotter, 2019 – incluída entre as referências bibliográficas.

Winck se utiliza de intertextualidade em sua obra e, em uma análise mais restritiva, encontra-se a tipologia proposta por Gerard Genette em *Palimpsestos*. O autor se refere a relações de transtextualidade, como tudo aquilo que coloca o texto em relação manifesta ou secreta com outros textos, ultrapassando assim a unidade textual de análise. Genette define a intertextualidade como "uma relação de co-presença entre dois ou vários textos", isto é, "pela presença efetiva de um texto no outro" (GENETTE, 2005, p. 2). Assim, a intertextualidade, presença mais ou menos explícita de um texto no outro, cujo exemplar mais enfático é a citação, constitui apenas um dos cinco tipos de relações transtextuais, que são, segundo o autor, a architextualidade, quando um texto se encaixa a um determinado gênero, a paratextualidade, relação de um texto com seus paratextos (prefácio, ilustrações etc.), a metatextualidade, quando um texto comenta outro, numa relação crítica; e a hipertextualidade, caso da paródia e do pastiche, em que ocorre uma relação de derivação de um texto originário (GENETTE, 2005).

No frenético século XX, precisamente na primeira metade do século, a música ganha nova roupagem e uma onda criativa surge e apresenta o ritmo sincopado ao mundo, entre eles o *ragtime*, o *blues*, o *jazz* e o *samba*. A rebelião estética nas artes contesta e dá nova definição e, em especial, na música, os princípios estruturais, tonais, sonoros, melódicos e rítmicos até então vigentes são ressignificados e após a Segunda Guerra Mundial, surge o *rock' n'rol* e com ele Elvis Presley.

Na década de 1960, manifestações culturais por todo mundo ganharam novas conotações, em especial na literatura, na música, nos movimentos de cinema e de teatro de vanguarda, inclusive no Brasil. A geração fervilhava com idealismo e entusiasmo, em especial nos primeiros anos da década, e defrontava-se com a perda da inocência, as experiências com drogas, a revolução sexual, os protestos contra a ameaça de endurecimento dos governos, as revoltas estudantis, os movimentos juvenis contraculturais e antibelicistas, os movimentos pela paz, as lutas pelos direitos civis, a Guerra do Vietnã, entre 1959 até a queda de Saigon em 1975.

No Brasil, surgem várias tendências musicais, entre elas as que tinham acepção bossanovista; as **canções de protesto**, como, em Geraldo Vandré, compositor e cantor da música marco daquela geração, com harmonia simples, perfeita para ser cantada por multidões: "Pra não dizer que não falei das flores". O refrão "Vem, vamos embora/ Que esperar não é saber/ Quem sabe faz a hora/ Não espera acontecer", encaixa-se perfeitamente aos ideais políticos dos jovens de então e torna-se um hino de resistência do movimento estudantil. Sabe-se que sentimentos como raiva, tristeza, nostalgia, alegria, revolta, entre outros, são sensações que aparecem nos ouvintes de

música. Tais sensações quando contidas em várias pessoas podem gerar engajamento social, o que aconteceu com aquela geração movida por um sentimento de revolta aos padrões estabelecidos. As canções de protesto expressavam a recusa por aceitar o elemento estrangeiro e propunham-na como um lugar de crítica sociopolítica.

Outra tendência foi a **Jovem Guarda**, que desviava a atenção dos jovens, das canções de alta qualidade, com suas letras sem profundidade e, finalmente, surgem em 1968 os **Tropicalistas** que propunham uma inovação estética, sendo o grande marco da prática antropofágica modernista e que permanece no topo da vanguarda estética da MPB.

Sobre transformações políticas e sociais em canções, Nara Leão, cantora brasileira, afirmou durante o famoso espetáculo *Opinião*, dirigido por Augusto Boal, em 1964, que a: “canção pode dar às pessoas algo mais que distração e deleite. A canção popular pode ajudá-las a compreender o mundo onde vivem e a se identificar num nível mais alto de compreensão”. (TINHORÃO, 2013, p. 278). Ainda para o crítico musical Tinhorão (2013), o espetáculo *Opinião* reunia na tentativa de integração um nordestino cantor de temas rurais, João do Vale, autor de Carcará; um compositor urbano de camada popular, Zé Keti; e uma moça carioca da alta classe média, Nara Leão. Morro e campo eram os temas preferenciais da arte engajada. O *Opinião* foi referência para quem procurava repertório para fazer oposição ao regime militar: “Podem me prender/ Podem me bater/ Podem até deixar-me sem comer/ Que eu não mudo de opinião/ Daqui do morro eu não saio não” (TINHORÃO, 2013). As denúncias sociais tornaram-se temas das canções de protesto.

É no contexto tumultuado dos anos 60 que Winck dá vida a suas personagens em *Que fim levaram todas as flores* (2019), um *bildungsroman*, ou seja um romance de formação, retratando a vida de três amigos desde a adolescência até a maturidade, mostrando seu desenvolvimento psicológico, moral, social e principalmente político. O romance é também classificado como metaficção historiográfica e como narrativa memorialística.

Na orelha da contra capa do romance de Winck, Marcia Denser, escritora e jornalista brasileira, menciona que o livro “tem dois eixos simultâneos: o grande painel da época, com sua produção de vida material e simbólica, e a saga de três personagens que constituem seu núcleo duro: Ruy, Adrian e Elisa – os três jovens que iriam mudar o mundo”. *Que fim levaram todas as flores* é uma obra com várias referências a livros, filmes, discos, músicas, modas, gírias e retrata uma Curitiba de outrora, uma Curitiba de um tempo que se foi. Ao final da obra temos um outro tempo: a cidade mudou, as pessoas mudaram, assim como mudaram os três personagens ao longo de toda a narrativa e que leva o leitor a tentar de certa forma se questionar sobre as transformações e que fim levaram todas as flores.

De acordo com uma das categorias da transtextualidade de Genette, a paratextualidade, Winck já evidencia a relação do título da obra *Que fim levaram todas as flores* com uma das músicas mais tocadas nos anos 70, de autoria de João Ricardo, um dos integrantes da banda brasileira Secos e Molhados. Essa banda sofreu influências do rock – principalmente, do rock inglês dos anos 1960 – e, em menor parte, do *blues*, com influências também de atitude libertária propagada pelo Tropicalismo, o que contribuiu na poética e no visual exuberante do grupo. A indagação na música e no título do romance leva o leitor modelo a refletir sobre que fim levaram todas as flores da Geração 68, em uma metáfora de sonhos e ideais. O que se passou? Onde estão as flores? Murcharam? Floresceram? “Que fim levaram todas as flores?/Que a rainha louca não gostava/Que a lapela morta carregava/Que o olhar de todos me lembrava/Que fim levaram todas as flores?/Que fim levaram todas as flores?/Que a criança às vezes me pedia.”

Uma vez que os movimentos dos anos de 1960, na expressão política e na contracultura, ou mesmo nos modos em que combinaram essas expressividades, tiveram como traço característico a transgressão de padrões de valores estabelecidos, uma transgressão cujo movimento era para afirmar novos limites, o que de fato havia acontecido com os sonhos daqueles que lutaram? Esta pergunta será recorrente, sobretudo ao final, no painel em *Lua da memória*.

Imergindo na estrutura da obra, a narrativa compreende o período de 1965 a 2017 e apresenta-se em duas molduras: os níveis extra e intradieético. No nível extradieético, tem-se o personagem Ruy Dalla Costa, em 2017, com aproximadamente 70 anos de idade e que participa de uma oficina literária na cidade de Curitiba. A narrativa dá-se em 1ª. pessoa. No fechamento dessa moldura, que ocorre no final da obra, a narrativa continua em 1ª. Pessoa, com o professor da oficina literária. No nível intradieético, tem-se a subdivisão do romance escrito por Ruy em três partes. Cada uma com um subtítulo: *Território perdido*, *Quem sabe faz a hora*, *Lua de memória*. Esse nível é fruto da criação literária do próprio Ruy. Ressalta-se que as citações às músicas estão contidas no nível intradieético, com exceção do título do romance.

Parte I - Território perdido

“Adeus sobretudo ao quintal. Se a adolescência é rua, liberdade, voltar para a casa, infância é quintal” (Winck).

Em *Território perdido*, Ruy Dalla Costa, Adrian Steiner e Elisa Bittencourt são adolescentes, amigos de turma do colegial. A narrativa é ambientada em uma pequena cidade do interior do estado do Paraná, inominada, e se passa de 1965 a 1967.

Ruy encontrara-se pela primeira vez com Adrian durante o início do ano letivo no Colégio Duque de Caxias. Passam a estabelecer uma amizade e Ruy começa a perceber as diferenças, principalmente culturais em relação ao novo amigo. Confronta-se em pensamentos sobre o comportamento e modo de vida de cada um dos pais; o de Adrian, mais libertário, com ideias socialistas; e o seu pai, autoritário, principalmente dentro de casa, dentro de um patriarcado enraizado em tradições, típica da maioria das famílias brasileiras do início dos anos 60. No dizer de Ruy: “Meu pai era severo, como costumavam ser os pais daquele tempo, sobretudo do interior. Severo, reservado, recluso. Falava pouco, resmungava muito, principalmente quando lia os jornais ou ouvia Repórter Esso” (WINCK, 2019, p. 36).

Ao ser interpelado pelo pai de Adrian sobre o que gostaria de cursar, quando convidado para um almoço na família do amigo, Ruy responde que “quando está em juízo”, gostaria de fazer Direito; o que o pai de Adrian imediatamente indaga: “quando não está?”. Ruy responde “Filosofia”. Todos riem e ao final o pai diz: “Não importa o curso. O que importa é fazer o que a gente gosta” (WINCK, 2019, p. 31). Ruy sente inveja daquela família. Sabe que na sua casa jamais poderia brincar com a possibilidade de não fazer um curso sério, na concepção do seu pai.

Nesta primeira parte do romance, Ruy começa a mudar, começa a se autoquestionar sobre cultura, sobre ideias, sobre valores. Autoavalia-se sobre a sua condição de vida e de sua família e conclui que na casa em que vive parece que a família está estacionada no século XIX. Percebe-se que Ruy vê em Adrian aquele que poderia levá-lo a um mundo diferente, um mundo que talvez somente tivesse oportunidade de ouvir falar por meio das poucas revistas ilustradas a que tinha acesso, já que não havia televisão na cidade. Além de se questionar sobre os livros que o amigo dispõe na estante. Toda esta fase de rever sua própria vida é acompanhada de muita música e de diferentes gêneros musicais.

Nesse primeiro encontro familiar, Ruy e Adrian passam algumas horas dentro do quarto, conversando e ouvindo música. Ruy, um adolescente observador, é detalhista ao verificar que a parede do quarto tem várias flâmulas de times, de efemérides, bem comuns à época. Depara-se com as prateleiras abarrotadas de livros que ele não tem e alguns títulos e autores desconhecidos até então. Observa sobre a escrivaninha, uma pilha de discos: alguns de bossa-nova, o primeiro disco do Geraldo Vandré e o último dos *Beatles* intitulado *Help!*, do qual ele somente conhecia das rádios a canção título *Yesterday*.

Sobre a trajetória dos *Beatles*, pode-se fazer um paralelo com o romance de formação, Assim como para os três jovens Ruy, Adrian e Elisa foram amadurecendo ao longo da narrativa, a banda inglesa passa por desenvolvimento inicial até chegar a um amadurecimento reconhecido pela crítica, desde as primeiras gravações até o final do grupo nos anos 70. Chama a atenção porque a primeira banda a ser citada na obra de Winck trata-se especialmente dos *Beatles*, uma banda que passou por todo um processo de amadurecimento e que no final acabou se dissolvendo, talvez uma prefiguração do que acontecerá no

futuro dos amigos. Assim como os *Beatles* tiveram carreira meteórica, a banda que fez o país cantar *Que fim levaram todas as flores* também teve um rápido percurso musical e poucos anos após a formação, extinguiu-se. Os *Beatles* tiveram tamanha importância “Admitindo ou não, todos nós éramos beatlemaníacos – até Elisa, a mais purista. Lembro-me da primeira vez que ouvi. Eu tinha entre treze e quatorze anos, fazia as lições de casa numa sonolenta tarde, até que no rádio disparou “*I want to hold your hand*”. Senti uma súbita carga de descarga de eletricidade [...]. De certa forma crescemos ao som dos *Beatles*. Mais: amadurecemos e nos tornamos adultos embalados por John, Paul, George e Ringo” (WINCK, 2019, p. 70-71).

Adrian chama-lhe a atenção para a terceira faixa de *Help*. E diz: “Veja se não parece Bob Dylan. “Eu nunca tinha ouvido falar em Bob Dylan” (WINCK, 2019, p. 30), pensa Ruy. Ao proceder desta forma, observa-se que Adrian começa a mostrar um novo mundo para Ruy, o que se concretiza cada vez mais à medida que a narrativa vai avançando. Embora não mencionado explicitamente no livro, sabe-se que a canção a que Adrian se refere com a da terceira faixa chama-se “*You've got to hide your love away*”, composta por John Lennon e Paul McCartney. Inquestionavelmente, essa música é inspirada nas composições e estilo de Bob Dylan, como afirma posteriormente Lennon. Considerado um ídolo na cultura popular há mais de cinquenta anos, Dylan, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 2016, teve grande parte de seu trabalho mais célebre na década de 1960, autor de um ícone daquela geração, *Blowin' in the wind* (1963). Essa canção tornou-se hino dos movimentos pelos direitos civis e contra a Guerra do Vietnã. Suas composições apresentam influências políticas, sociais, filosóficas e literárias e desafiaram as convenções da música pop e foram ao encontro dos anseios da contracultura.

De qualquer forma, a composição “*You've got to hide your love away*” traz significações à narrativa, já que é a primeira música, além do título, a merecer destaque na obra. De acordo com Ruy, a melhor forma de construir um romance é ter efeito, é provocar impacto no leitor. Quando comenta logo no início da segunda moldura “A melhor frase de um romance deve ser a primeira. A segunda melhor, a última” (WINCK, 2019, p. 5). É certo que esta proposta tem ecos advindos do famoso ensaio *A Filosofia da composição* (1846), de Edgar Allan Poe, o qual preconiza sobre os efeitos a serem provocados no leitor. Dessa forma, leva-nos a pensar que provavelmente a escolha da menção à primeira música, da mesma forma que a primeira frase, tenha significações e reverberações na narrativa de Winck: “Você tem que esconder seu amor/Aqui estou com a cabeça entre as mãos/Viro meu rosto para a parede [...] Como ela pôde me dizer/que o amor irá encontrar um jeito/Juntem-se a minha volta todos vocês, palhaços/Deixe-me ouvi-los dizer/Você deve esconder o seu amor (*Beatles*)¹⁹

¹⁹ Versão em inglês: “*You've got to hide your love away/ Here I stand head in hand/ Turn my face to the wall/ If she's gone I can't go on/ Feelin' two-foot small/ Everywhere people stare/ Each and every day/ I can see them*

Basicamente, o eu lírico lamenta que o amor que sente deve ser escondido. Reclama que é observado, e apesar de seu amado (a) mencionar que o amor encontrará uma forma, um jeito, luta por causa da atitude de outras pessoas sobre seu amor. A grande pergunta que muitos estudiosos sobre os Beatles fazem é por quem o eu lírico sente este amor, já que a música foi composta nos anos 60, e ninguém se importava com pessoas flertando ou permanecendo juntas em público. Qual seria o impedimento? É importante atentar que esta música é ambígua, uma vez que traz algumas controvérsias. Além da já mencionada, outra dúvida é se foi composta para comentar sobre o casamento de Lennon e que deveria permanecer omissos de seus fãs. Uma terceira leitura possível é que, apesar de ser utilizado o pronome *she* poderia ser *he*, essa teria mais sentido se fosse um homem cantando para outro homem, uma vez que nos anos 60, manter relações homossexuais era considerado crime na Inglaterra e no País de Gales até 1967, na Escócia até 1980 e na Irlanda do Norte até 1982. Muitos sugerem que Lennon havia composto essa canção como mensagem ao empresário musical da banda, Brian Epstein, que era gay.

Ainda sobre a polêmica, ressalta-se que em *The Beatles Anthology* (1995), conjunto de um documentário produzido para a televisão, uma série de álbuns e um livro feito a respeito do grupo de rock inglês, quando traz a morte de Epstein, a canção “*You’ve got to hide your love away*” é a trilha sonora, dando com isso mais credibilidade ainda a ideia de que a música fora de fato composta para esconder a homossexualidade de alguém. Se confirmada, essa seria uma composição sobre a temática LGBT e, ainda que velada, seria um precursor dos temas e que desembocaria no início dos anos 1980, em que várias bandas *hardcore* americanas escreveram canções com temáticas *queer*.

A partir dessas considerações, evidenciam-se sutilezas na construção do personagem Ruy, ele que é quase um narrador-testemunha, uma vez que oscila em falar de si e do outro, o que sutilmente pode levar a entender que Adrian exerce um certo fascínio que ultrapassa apenas uma simples admiração. Algo mais forte, beirando sutilmente uma paixão proibida pelo amigo, uma paixão não revelada, uma paixão não vivenciada e não dita, de forma que essa certa veneração seja negada, recalcada, deslocada ou sublimada até mesmo fora do campo da consciência. A paixão ainda é estendida à amiga, Elisa, o que poderia propiciar outra possibilidade de análise sobre uma possível triangulação amorosa entre Ruy, Adrian e Elisa. Ao comentar sobre a oficina e a utilidade real dessa atividade para alguém com grande experiência em produção de texto como ele, reforça “quem sabe esta oficina sirva não para me ensinar a

laugh at me/And I hear them say/ Hey, you’ve got to hide your love away/ Hey, you’ve got to hide your love away/ How could I even try/ I can never win/ Hearing them, seeing them/ In the state I’m in/ How could she say to me/Love will find a way/Gather round all you clowns/ Let me hear you say/ Hey, you’ve got to hide your love away/ Hey, you’ve got to hide your love away” (*The Beatles*).

escrever [...], mas para me dar forças de ir até o fim, pois ao falar de Adrian eu sou obrigado a falar de mim, e a abrir e revirar melhor baús há muito tempo aferrolhados...” (WINCK, 2019, p. 7).

A narrativa prossegue e a lista de citações de músicas avança à medida que diferentes fatos acontecem durante os anos de estudos e de formação de Adrian, Elisa e Ruy. Entre as citadas na obra tem-se a Jovem Guarda, com canções embaladas pelo som das guitarras elétricas e do ritmo ditado pelas baterias. A Jovem Guarda recebeu críticas por trazerem temas românticos e um tom alienante de suas canções. Uma parcela de jovens queria se utilizar da Arte como instrumento para discussão de problemas vividos no país. Fazer da música algo como realizado no Cinema Novo, cuja proposta era discutir a realidade social, trazer a vista esta realidade, romper com padrões estéticos hollywoodianos, como, por exemplo, o filme *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos.

Dentro ainda da crítica a diferentes estilos que não era de contracultura, Ruy, Adrian e Elisa vão à festa na casa de um colega de colégio, chamado Pedrão, fato esse muito comum – os adolescentes oferecerem festas particulares em casa, muitas delas nas garagens. Movidos a cuba-libre, *Gin com Crush*, ao som de elepês diversos, fazem críticas ao estilo duvidoso das músicas pop italianas, outra marca dos anos 60, com cantores como Rita Pavone, Gianni Morandi, Bobby Solo, Nico Fidenco, Emilio Pericoli. Este é um retrato daqueles jovens que não aceitavam tais gêneros musicais, cujos versos e cantores não fossem engajados na luta, principalmente contra o regime militar. Neste primeiro painel termina a fase adolescente dos três amigos.

Parte II - *Quem sabe faz a hora*

Um poema ainda existe/Com palmeiras, com trincheiras/
Canções de guerra – Soy loco por ti America (Gilberto Gil e
José Carlos Capinan – 1968)

Em *Quem sabe faz a hora*, Adrian e Elisa mudam-se por volta de 1968 para a capital paranaense em busca de realização de seus sonhos, movidos pelo pensamento que “sonho que se sonha dormindo é só um sonho. Sonho que se sonha acordado é devaneio. E agora, quando são muitos que sonham acordados? Alucinação coletiva? Universo paralelo? Utopia real? O problema é quando esse sonho acordado acaba [...]” (WINCK, 2019, p. 21). Esse primeiro parágrafo da moldura intradieética reverbera em toda a narrativa e já é uma prefiguração do que vai ocorrer no futuro. Os personagens mudam-se a fim de ingressarem na universidade e lutarem contra um regime ditatorial. A marcação temporal vai de 1968 até as décadas seguintes.

Quem sabe faz a hora é uma citação a um dos versos da música de protesto de Geraldo Vandré. No Brasil, desde 1964, a repressão e a censura são temas que oportunizaram os movimentos musicais a verem e criarem na música uma forma de criticar o governo e de chamar a população para lutar contra a

ditadura. Tais músicas foram produzidas em um contexto bastante conturbado da história do Brasil e uma forma de propagá-las era por meio dos festivais, exibidos por diversas emissoras de TV, que possibilitaram ao grande público o acesso a artistas que se transformariam em ícones desse gênero. Grandes nomes surgiram nesse período, como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque, Geraldo Vandré, com canções como *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso, *Disparada*, de Geraldo Vandré e Théo de Barros, *Roda-viva*, de Chico Buarque, entre outras. Todas essas músicas são citadas e comentadas pelos personagens em *Que fim levaram todas as flores*.

Entre a bossa e a palhoça, surge a Tropicália, em 1968, um movimento tropicalista ou tropicalismo, com destaque para os compositores Caetano Veloso, Gilberto Gil, que lideraram o movimento, além de Nara Leão, Tom Zé, Gal Costa, Os Mutantes (Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias), Torquato Neto, Rogério Duprat, Capinam, Jorge Bem e Maria Bethânia. Esse movimento traz discussões aos personagens de *Que fim levaram todas as flores*, pois ele procura aproximar a música brasileira dos aspectos da **cultura popular**, do samba, do pop, do rock, da psicodelia, revelando inconformismo contra padrões estéticos e atitudes ainda aceitos pela classe média, temas que faziam parte da roda de amigos de Curitiba.

Outras citações como *White Album* dos Beatles, a dupla Simon e Garfunkel, o grupo Mamas and Papas, Beth Carvalho e Elis Regina, as músicas *Pata.Pata*, de Miriam Makeba, *Street fighting man*, dos Rolling Stones, *Ob-La-Di, Ob-La-Da*, dos Beatles, *Purple haze* de Jimmy Hendrix, *Summertime*, de Janis Joplin, *San Francisco*, de Scott Mckenzie, *Je t'aime moi non plus*, de Serge Gainsbourg, *Do you want to dance*, de Johnny Rivers, e as canções de Caetano Veloso *Alegria, alegria, É proibido proibir, Clarice, No dia em que eu vim-me embora, Superbacana*, reverberavam na mente dos jovens.

Uma música emblemática de Caetano Veloso dentro do contexto de 1968 e composta por sugestão do empresário, Guilherme Araújo, foi *É proibido, proibir!* Essa canção inspirada nos acontecimentos de maio de 68 na França a partir da frase *Il est interdit d'interdire*, uma das várias frases dispostas nas barricadas de Paris, surge a ideia da *canção É proibido, proibir!* Assim essa frase é o destaque para revelar a afirmação repressiva dos valores estabelecidos pela estrutura social vigente “A mãe da virgem diz que não/ E o anúncio da televisão/ Estava escrito no portão/E o maestro ergueu o dedo/E além da porta/Há o porteiro, sim/E eu digo não/ E eu digo não ao não/Eu digo:/É – proibido proibir!! É proibido proibir”.

Como propõe a música, tem-se as restrições sexuais “A mãe da virgem diz que não”, a manipulação das consciências por exigência da economia capitalista de consumo “E o anúncio da televisão”, à codificação da ideologia dominante “Estava escrito no portão”, ao cerceamento da liberdade artística através da estética tradicional “E o maestro ergueu o dedo” e finalmente ao policiamento

organizado dos interesses da classe dominante “E além da porta há o porteiro”. A estrofe se fecha com o refrão negador: “E eu digo não/ E eu digo não ao não/ E eu digo é proibido proibir”. Ruy deixa muito marcado em sua fala sobre a música e qual foi o panorama no Brasil e no mundo “Na música, se 66 foi o ano do folk e 67 o da psicodelia, 68 foi o da distorção” (WINCK, 2019, p. 99).

Sobre a mudança de cidade, Ruy afirma no início do primeiro parágrafo: “Comparada a São Paulo e Rio de Janeiro, Curitiba era um ovo. Quinhentos mil habitantes, uma população pacata, ordeira, reservada – e extremamente conservadora” (WINCK, 2019, p. 85). Ruy, Adrian e Elisa, inicialmente deslumbrados com as oportunidades, começam a se deparar com a realidade de morar sozinhos, com a liberdade tão sonhada, mas, ao mesmo tempo, cruel, nua, e apaixonados por música, o que confirma Ruy “agora éramos melômanos como os mais velhos, mas melômanos de vanguarda, carregando debaixo do braço, como insígnias, nossos vinis de rock e, logo mais, também de Stravinsky, de Miles Davis, de Rogério Duprat” (WINCK, 2019, p. 100).

Winck traz um retrato praticamente fiel e em preciosos detalhes da Curitiba e do mundo daquela época; faz uso de várias listas com nomes de locais públicos, bares, restaurantes, boates, cinemas, ruas. Utiliza-se de referências históricas, como a derrubada do busto do reitor Flávio Suplicy de Lacerda e a ocupação da Reitoria da UFPR, menciona o palco flutuante do Passeio Público, relata a famosa passeata dos cem mil, faz menção ao confronto dos estudantes da USP e da Mackenzie. Cita a prisão dos estudantes no congresso da UNE em SP, entre outros fatos importantes da história e da urbanização e costumes da cidade. Uma verdadeira viagem de retorno à história e aos lugares de Curitiba.

Sobre grupos de rock, há várias referências, como *The Animals*, *The Doors*, *Cream*, entre outros. No final dos anos 60, a música começa a tomar outras proporções e necessidades. Festivais de músicas e auditórios maiores exigiam sistemas de som mais potentes, com pilhas de amplificadores. As bandas de rock se deliciavam com seu novo poder sônico e o público clamava por canções mais ruidosas e extensas, o que fez surgir o heavy metal ou rock pesado. A guitarra elétrica, criada por razões práticas, permitiu que seu som fosse ouvido em meio aos outros instrumentos, ela mudou a música permitindo distinguir o rock do pop. E acampados ao ar livre, sem ninguém para reclamar do barulho, os jovens tinham nos festivais um rito de passagem. Um evento na era de Aquário: três dias de paz e música. Assim foi o *slogan* do cartaz de propaganda de Woodstock, em 1969, marcando o final de uma geração.

A narrativa prossegue e Ruy comenta sobre a música *Revolution* dos Beatles, outro marco naqueles anos. “Havia alguma coisa dissonante, um tom, um acento, uma modulação nova, que eu só vim a compreender inteiramente mais tarde – uma ênfase menos na revolução das estruturas e mais na revolução interior” (WINCK, 2019, p. 215). O fato é que a geração estava chegando ao final dos anos 60. E com ela, as músicas que se entrelaçaram com a história de vida daquela geração 68, músicas que

marcaram os protestos, os amores, as paixões, os desencontros, a liberdade sexual, as frustrações, as negações as alegrias de um sonhar acordado, ou a tristeza de um sonhar e acordar logo cedo. Para Ruy, “talvez o sonho tenha terminado um pouco antes [...], com a dissolução dos Beatles [...]. Só sei que no Brasil o sonho virou pesadelo na sexta-feira de treze de dezembro de 1968, com a promulgação do Ato Institucional Número Cinco” (WINCK, 2019, p. 215-216).

Parte III – *Lua da memória*

Gostava de política em 1966 e hoje dança no frenético
Dancing Days (Tigresa – Caetano Veloso – 1977).

Em *Lua de memória*, a narrativa continua em Curitiba e os amigos Ruy e Adrian, já decorridos mais de cinquenta anos, reencontram-se. Nas duas primeiras partes da narrativa intradieética, Ruy é o narrador. Na terceira, muda-se a narração para terceira pessoa “é como se, ao chegar ao tempo da narração, fosse preciso um deslocamento pronominal para encontrar o ângulo mais adequado” (p. 282).

Nesse painel, tem-se o encontro dos velhos amigos em uma única noite do inverno de 2017, depois de muitos anos sem se verem. Entre memórias e reflexões sobre o mundo, o Brasil e a Curitiba de outrora e Ruy pensa na condição atual: “Tem pessoas que envelhecem e você nem se dá conta [...], você viu envelhecer [...] e o rosto delas ostenta hoje, como sucessivos palimpsestos, os traços de todos os rostos anteriores, que foram sendo substituídos, um após o outro [...]” (WINCK, 2019, p. 249).

O encontro entre os amigos se dá entre olhares um tanto perplexos. Diz-se que alguém de fato tem consciência de que envelheceu pelo olhar do outro. Assim, sucede com Adrian e Ruy ao se encontrarem. Eles conversam na tentativa de romperem aquele primeiro contato, após muitos anos, com aquelas falas “banais, perfunctórias, uma tentativa de reconhecimento – ou recuperação – de território”, pensa Ruy (WINCK, 2019, p. 251).

Ruy e Adrian possuem contradições. Ruy trabalhou para políticos e insinua que ganhou algum dinheiro sujo. Sobre o sistema “- Pois é, lutamos tanto contra... Depois fomos trabalhar pra ele” (WINCK, 2019, p. 252). Adrian mudou, aquele jovem que era um líder, com seus sonhos de mudar o mundo, de colocar em prática a revolução contra o imperialismo, contra a opressão, contra a sociedade patriarcal, um jovem que era revolucionário como a maioria dos jovens daquela geração, diz “No começo dos anos 80, eu já era o pacato burguês que eu detestava antes”. (p. 262). E novamente entre uma fala e outra, vai desconstruindo em Ruy aquela imagem que ele sabia que tinha sido uma construção de uma geração, de um grupo de amigos e que a maturidade fez com que mudassem. Essas mudanças, talvez impensadas antigamente, mais uma vez se confirmam para Ruy quando Adrian, que era ateu, ao saber que Bira, amigo dos tempos da universidade, havia morrido. Adrian diz: “vou rezar por Bira esta noite” (p. 271).

Ruy demonstra estar decepcionado com toda aquela mudança e inconformado, reflexivo,

incomodado até. Adrian, ao ouvir de Ruy sobre a andanças com as quais esteve envolvido com edição e o jornalismo, categoricamente afirma “Os tempos são outros”. Ruy menciona “Eu sei. Na nossa época pensávamos que o tempo andava pra frente. Agora sabemos que se move em círculos – ou em ciclos” (p. 252).

Com tantas músicas selecionadas do repertório musical daqueles distantes anos 60, Winck fez o leitor sentir cada poesia, cada verso, cada grito, cada sensação provocada, cada amor conquistado, cada frustração vivida, cada sonho interrompido de toda uma geração. Uma das canções que fecha este momento é *O que foi feito de vera (de Vera)*, de Milton Nascimento, Fernando Brant e Marcio Borges. Lançada em 1978, no LP Clube da Esquina II, e brilhantemente interpretada por Elis Regina e Milton Nascimento, essa música marca o momento em um ano de indefinição política no Brasil, que estava em pleno processo de redemocratização. A voz dos jovens, que sonhavam com um país livre da ditadura, voltava a ser ouvida. Era o prenúncio do fim da ditadura. É um hino de quem acredita no amor, na poesia e na vida; afinal, o futuro é sagrado ele depende de todos nós : “ O que foi feito de vera (de Vera)/Alertem todos alarmas/Que o homem que eu era voltou/A tribo toda reunida/Ração dividida ao sol/De nossa Vera Cruz/Quando o descanso era luta pelo pão”.

Assim como na música, Ruy, Adrian e Elisa, que depois do segundo ano de faculdade se casou com Ruy e viveram pouco tempo juntos, trazem as angústias de quem acordou cedo certo dia e, distante daquilo que foram um dia, já não se reconhecem mais. “O passado está mais frio. No passado sempre é mais frio” (WINCK, 2019, p. 276). Viveram um tempo em que um cansaço era rio e rio qualquer dava pé. Talvez os próprios compositores desta música e de toda uma geração ainda se perguntem o que foi feito de nós? Do que foi feito de nós? De uma mesma forma que Adrian diz a Ruy que “só contaria a verdade, nada mais que uma verdade, que é uma malha cheia de furos que preenchemos com pequenas mentiras. Na literatura e na vida” (p. 273).

A memória é uma malha cheia de furos. E como Ruy comenta no início de sua história que “a melhor frase de um romance deve ser a primeira. A segunda melhor, a última”, ele assim o faz e encerra a segunda moldura, com a sua melhor frase “Ao fundo uma grande e jovem nação golpeada, uma cidadezinha estagnada na história natural e uma capital provinciana ainda bastante retrógrada. Mas foram os tempos das mudanças mais vertiginosas ocorridas no ocidente desde a queda do Império Romano” (p. 277).

Sabe-se que Ruy morre em 2017 quando ainda cursava a oficina literária, sem termos a *causa mortis*. Mas, parece que antevendo sua morte, entrega de uma única vez todo o romance ao professor, ao invés de entregar em partes, como solicitado. Dessa forma, Ruy garante a sua memória e a dos três amigos e deixa registrada a vida daqueles três adolescentes. Quanto a sua morte repentina? Fica um

mistério, fica uma lacuna. E assim o autor deixa várias lacunas para que o leitor preencha os furos dessa malha; talvez, com pequenas mentiras.

Referências

DYLAN, B. **Tarântula**. Tusquet: São Paulo, 2016.

HOBBSAWN, E. **Era dos extremos: o breve século XX - 1914-1991**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KINDERSLEY, D. **Guia visual definitivo da música: da pré-história ao século XXI**. Trad. Clara Allain e Henrique Monteiro. São Paulo: Publifolha, 2014.

GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Trad. GUIMARÃES, L.; COUTINHO, M. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

POE, E. A. **A filosofia da composição**. São Paulo: 7Letras, 2008.

TERRA, R. ,CALIL, R. **Uma noite em 67**. São Paulo: Planeta, 2013.

SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. Trad. NITRINI, S. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SEKEFF, M. **Da música, seus usos e recursos**. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

TINHORÃO, J. R. **Pequena história da música popular segundo seus gêneros**. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

WINCK, O. L. **Que fim levaram todas as flores**. Curitiba: Kotter, 2019.

NAVEGAMOS OS DOIS, TENDO COMO BÚSSOLA O CORAÇÃO: O DISCURSO DA AMÂNCA HOMO-BIOGRÁFICA EM *MIL ROSAS ROUBADAS* DE SILVIANO SANTIAGO

Autor: Pedro Henrique Alves de Medeiros (UFMS/NECC)

Orientador: Edgar César Nolasco (UFMS/NECC)

Resumo: Este texto busca refletir sobre/a partir da lógica social-afetiva amântica (DERRIDA, 2003) que a obra *Mil rosas roubadas* (2014) do escritor e ensaísta brasileiro Silviano Santiago, estabelece a partir das vicissitudes homo-biográficas entre ele próprio, o autor, e, metaforicamente, narrador, e o artista, produtor musical e personagem do romance, Ezequiel Neves. Para isso, nos utilizaremos de uma metodologia bibliográfica assentada na epistemologia crítica biográfica (SOUZA 2002; 2011) e nos pensamentos, dentre outros, dos intelectuais Roland Barthes e Jacques Derrida. No que concerne aos conceitos primordiais da discussão, nos fundamentaremos no biografema (BARTHES 2003; 2015), no discurso amoroso (BARTHES, 1988), na amizade (ORTEGA, 1999) além de, sobremaneira, nos valermos da amância (DERRIDA, 2003) como relação fundamental entre os rapazes por extrapolar as fronteiras socioculturais (im)postas ao amor e à amizade. Por fim, atravessados pela percepção amântica do relacionamento entre homens ilustrado pela narrativa do escritor mineiro, descortinamos reflexões teórico-conceituais em favor da amizade/amância enquanto *modus vivendi* que possibilita a multiplicidade, intensidade, experimentação e desterritorialização no plano dos estilos de vidas *outros* imbricados nas experiências empírico-discursivo-literárias metaforizadas pelo par Silviano-Zeca em *Mil rosas roubadas*.

Palavras-chave: Silviano Santiago. Crítica biográfica. Biografema. Amância.

Possibilitados e alicerçados pelas revisões entre as dualidades extensivamente replicadas e reiteradas (vida/obra, teoria/ficção, teoria/vida etc.) pela crítica literária tradicional que nos inserimos no mundo da linguagem e delineamos este texto a partir da fundamentação epistemológica da crítica biográfica (SOUZA, 2002; 2011) a partir do romance *Mil rosas roubadas* do escritor mineiro e ensaísta Silviano Santiago. Primamos, essencialmente, pela retomada crítico-metafórica da figura do escritor (SOUZA, 2011) e pela inserção do intelectual no texto teórico (NOLASCO 2010), uma vez que, partindo do lócus crítico de onde nos situamos, um texto não se origina de um sujeito apagado desprovido das suas sensibilidades e dos seus afetos, por outro lado, emerge de um intelectual que integra tanto a realidade empírica quanto a discursivo-crítica que ele fantasma metaforicamente.

Dessa forma, o objetivo deste texto é refletir sobre a lógica social-afetiva outra que o romance *Mil rosas roubadas* aquilata ao nos determos na relação, empírica e discursivo-literária, de Silviano Santiago e Ezequiel Neves – personagens da narrativa e amigos até a morte de Zeca em 2010 no Rio de Janeiro. *Grosso modo*, chamamos essa relação de outra, haja vista a quase diluição das fronteiras entre o amor e a amizade na convivência entre os jovens rapazes o que, na esteira de Jacques Derrida, entendemos por *amância* (DERRIDA, 2003). Para tal, nos assentaremos, predominantemente, na epistemologia crítica biográfica sob a égide de Eneida Maria de Souza, bem como nas considerações de Roland Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso* (1988) e Jacques Derrida em *Políticas da*

amizade (2003).

É contra a rigidez das relações sociais que *Mil rosas roubadas* se interpõem como um romance amântico entre dois rapazes que (con)vivem juntos e compartilham intensidades e prazeres especiais até a morte de um deles (Zeca) cindido por um câncer intitulado “Toninho”. Para Ortega (1999), a amizade explicita a possibilidade de utilização dos espaços públicos para experimentar as demasiadas multiplicidades (a redundância se faz proposital) de formas de vidas possíveis ilustradas por uma forma outra de existência: a homossexual que, *sub judice* do lócus discursivo-metafórico-literário o qual nos assentamos, intitulamos de homo-biográfica. Alicerçamo-nos de uma política da homoafetividade (LOPES, 2002) para buscarmos alianças que se projetem contra espaços de sociabilidade homofóbicos, ao passo que refletimos, ao mesmo tempo, sobre esses espaços e nas numerosas relações entre homens, amigos e amantes.

Espera-se, então, delinear, pelo crivo do referencial epistemológico e dos conceitos norteadores expostos, leituras amânticas entre Silvano e Zeca, perpassadas pela nossa declaração epistêmico-amorosa de críticos biográficos, as quais tentamos contemplar as inter-relações metafórico-biográficas entre a amância, os discursos sobre o amor e a amizade, além dos biografemas no romance *Mil rosas roubadas*. Ainda que, mesmo assim, exista uma consciência em nós, fiel/infel, que nos faça saber que “[...] sempre ficará algo dessa[s] vida[s] que permanecerá ausente [...]” (NOLASCO, 2010, p. 40) do nosso conhecimento e alheio aos domínios que ensejamos apropriar-nos. Diante disso, Barthes escreve em *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003) que o que escrevemos de nós nunca é a última palavra, pois, quanto mais somos “sinceros”, mais somos interpretáveis. É desse ponto de vista dialógico composto por várias vozes, de demasiados autores que selecionamos e amamos, que nossas leituras e reflexões afloram, especialmente, no que tange a Silvano Santiago e às *Mil rosas roubadas*.

Segundo o próprio mineiro, ele é um mentiroso que diz sempre a verdade (SANTIAGO, 2008). Para Derrida (1995), é preciso ser sempre mais que um para falar, é preciso que existam várias vozes. Nesse sentido, é da apropriação dessas várias vozes passíveis de interpretações que aquilatamos a discussão a seguir, dado que são nas suas inter-relações que nos abalizamos para pensar os biografemas, o discurso amoroso/amizade e a amância. Juliano Garcia Pessanha, filósofo e escritor contemporâneo paulista, pontua que é ilusão crer que um livro seja composto apenas de outros livros, uma obra é feita de encontros com lugares, doenças, mortes, perdas, ganhos, corpos, faltas, ausências, sensibilidades, afetos, pessoas atravessadas por verdades e o mais pulsante e latente para nós enquanto críticos biográficos: “[...] pessoas que são livros não escritos [...]” (PESSANHA, 2018, p. 287). Somos sempre um monte de outros arraigados por teias empírico-discursivas que nos constroem enquanto sujeitos postos nos mundos das linguagens por meio de ressonâncias (BARTHES, 2003) com aqueles que mais

amamos, ou às vezes odiamos, metaforizados em biografemas que explicitam a fragmentação que abaliza nossa constituição de ser humano.

É por meio dessas ressonâncias fragmentárias e metafóricas dos biografemas articulados pelas relações entre memória, arte/vida, teoria/ficção e teoria/vida que Silviano rouba as mil rosas para engendrar sua vida com e pós-Zeca. Silviano é duas vezes sobrevivente, haja vista que sobrevive à morte de Ezequiel Neves não só na realidade empírica, como também, na discursivo-literária (em que Zeca seria seu biógrafo) ao (des)arquivar suas memórias e presentificá-las em narrativa literária/obra de arte contaminada, metaforicamente, pelas duas instâncias de realidade. O romance *Mil rosas roubadas* é, portanto, uma obra das ausências, mas também das ressonâncias, sobretudo, entre vida e ficção metamorfoseadas em uma literatura despreocupada com os desvios das verdades factuais (SOUZA, 2011), mas que, ainda sim, apropria-se de fragmentos da vida (biografemas) como *modus operandi* para se contaminar e descortinar-se.

Segundo Silviano Santiago, em entrevista, existe uma preocupação nitidamente autobiográfica em seus escritos (relatar a própria vida, os sentimentos, as emoções, os modos de encarar as coisas e as pessoas etc.) (SANTIAGO, 2011a). À vista disso, na constituição de sua literatura, insere-se o processo de estilização (SANTIAGO, 2014b) da vida na obra em que a realidade discursivo-ficcional é contagiada pela empírica intercambiando-se, não há o espelho da vida na obra, mas um processo de metaforização em que os biografemas são utilizados pelo mineiro como referencial para construir sua ficção altamente biográfica. Como já mencionamos, Silviano é um mentiroso que diz sempre a verdade (SANTIAGO, 2008) relativizando o poder e os limites das margens que, *a priori*, separariam a vida e a ficção.

Entendemos, dado o exposto, que esses biografemas são breves unidades biográficas, índices de um corpo perdido e recuperado como um plural de encantos, a vida como um canto descontínuo de amabilidades (PERRONE-MOISÉS, 1985) e nunca de verdades objetivas. No viés dos encantos e das amabilidades, trazemos à baila uma fotografia de Zeca e Silviano (Figura 1), provavelmente tirada nos anos 1950, no auge da juventude dos rapazes com seus vinte e poucos anos. É nessa mesma época que se passa o início da vida conjunta de Zeca e Silviano em *Mil rosas roubadas* a partir do primeiro diálogo, nos fins de 1952, no bonde da Praça Sete de Setembro em uma Belo Horizonte em plena expansão e povoada por grupos de jovens apreciadores de cinema, música e literatura como o Centro de Estudos Cinematográficos (CEC) que ambos participavam aos sábados à noite:

Eleger as sessões do cineclube aos sábados foi o modo que os dois rapazes encontram para dizer que não lhes agradava a diversão cotidiana oferecida ao cidadão adulto belo-horizontino pelo cinema industrial. Os dois eram exigentes em matéria de gosto artístico. Filme não era mero entretenimento, passatempo fabricado por Hollywood e projetado para o consumo da massa de espectadores. (SANTIAGO, 2014a, p. 62)

Desse modo, evocamos essa fotografia por entender que, assim como os biografemas se relacionam enquanto fragmentos/traços de uma biografia, a fotografia se integra como parte da história (BARTHES, 2015) que aquilatando pontes metafóricas entre os fatos e a ficção dessas vidas que se completam na diferença (NOLASCO, 2010) estabelecidas por nós na posição de críticos biográficos que aceitam pensar a amizade e o *bios* para além deles mesmos. Diante disso, segue a fotografia de Silviano junto com sua testemunha singular de todos os seus dias, testemunha de defesa, de acusação, de formatura, de viveiro, de vista, contraditória, suspeita e salvante (SANTIAGO, 2014a):

Figura 1 – Silviano Santiago e Ezequiel Neves, provavelmente, em meados dos anos 1950



Fonte: <<https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/164/rliteratura--para-mim--e-rupturar->>.
Acesso em: 07 nov. 2020.

Dessa perspectiva, em um breve texto de 1997 intitulado “Um mineiro de Formiga”, publicado no livro *Navegar é preciso, viver* (1997), Zeca discorre sobre Silviano e a longa relação que tiveram desde 1954, ano que se encontraram pela primeira vez e, também, época em que mais ou menos se passa o enredo de *Mil rosas roubadas* (1952). Para o artista e produtor musical: “Nunca nos separamos. [...] Desde essa época não nos desgrudamos mais. Mudei para o Rio em 1972, e o que é mais engraçado, sempre fomos vizinhos de bairro.” (NEVES, 1997, p. 21). No plano do texto literário, em *Mil rosas roubadas*, percebemos a contaminação do traço biográfico na ficção: “Somos cúmplices desde os dezesseis anos de idade. Fomos amigos e comparsas no cotidiano e sempre espectador um do outro, até nos últimos meses.” (SANTIAGO, 2014a, p. 08).

Isso posto, Silviano, ao se apropriar dos seus biografemas e da abertura de seu arquivo

(DERRIDA, 2001) pessoal-sensível-afetivo, (re)cria no plano da ficção não só sua convivência com Zeca, na Belo Horizonte dos anos 1950, mas reconstitui metaforicamente os espaços públicos os quais os jovens costumavam frequentar estabelecendo novas formas de existência e de vidas homo-biográficas, tais como o Colégio Marconi, o Centro de Estudos Cinematográficos (CEC) e a Praça Sete de Setembro. Somando-se à fotografia anterior, e sob a égide dessa reconstituição dos espaços públicos por Silviano, trazemos para a discussão a imagem (Figura 2) de um dos lugares mais importantes para a narrativa das *Mil rosas roubadas*, visto que é nele que Silviano e Zeca estabelecem o primeiro diálogo: a Praça Sete de Setembro localizada no centro de Belo Horizonte entre o cruzamento das avenidas Afonso Pena e Amazonas e entrecortada pelas ruas Rio de Janeiro e Carijós. Para Silviano em *Mil rosas roubadas*:

Será que o Zeca me teria visto de longe e se aproximado sem que eu percebesse? Na multidão, teria sido escolhido e designado pelo dedo do desejo? Própria para tocaia, a praça Sete não é tão ampla quanto a Raul Soares, embora seja também circular e aberta. O panorama de trezentos e sessenta graus era interrompido aqui e ali por árvores frondosas, bondes e carros e caminhões particulares e públicos, todos barulhentos e em alta velocidade. [...] Não há anonimato na praça Sete. Nela você põe o pé e já o olhar alheio lhe dependura no pescoço crachá com retrato, nome, profissão e endereço. Todo os belo-horizontinos nos conhecemos na praça Sete [...] (SANTIAGO, 2014a, p. 63)

Figura 2 – Praça Sete de Setembro em Belo Horizonte nos anos 1950



Fonte: fotografia cedida pelo professor Luiz Morando.

É na Praça Sete, lugar de todos os encontros (SANTIAGO, 2014a), que Zeca dá início, a partir do gesto de puxar conversa com um rosto anteriormente visto no Centro de Estudos Cinematográficos

(CEC), a uma relação de amizade/amor/amância que perduraria até mesmo após sua morte. De acordo com Silviano: “[...] foi ele [Zeca] quem me abordou pela direita na rua dos Carijós, esquina com a praça Sete.” (SANTIAGO, 2014a, p. 93). Nesse cenário, em que vida e ficção estão contaminadas, para Ezequiel Neves, Silviano sempre foi o: “Amigo Maior, Romancista Maior, Poeta Maior.” (NEVES, 1997, p. 20) e, acrescemos à essa lista de características, amor/amância maiores. Silviano, na esteira dessa convivência iniciada pela atitude de Zeca, mas tornada contínua e alicerçada por uma admiração reciprocamente latente, passa a se enxergar como parte de Zeca:

Somos o que somos porque nos tornamos um. [...] Zeca me aprontava para o exercício pleno da vida como oportunidade, enquanto eu, mais recatado e menos incisivo, mais douto e menos atrevido, o municiaava de novas e preciosas informações para a escrita artística sobre a vida. Não me faço de especial. Qualquer pessoa e todos os amigos também o municiaavam de conhecimento e de engenho e arte. (SANTIAGO, 2014a, p. 53, grifo nosso)

Diante da passagem aposta, reiteramos as mútuas admirações entre Silviano e Zeca postas e estabelecidas em realidades discursivas distintas, mas que pelo crivo da metaforização, possibilitada pela crítica do *bios*, são passíveis de aproximação. O produtor musical afirma, em um texto não ficcional, que Silviano sempre o ensinaria a amar a vida; já Silviano, subsidiado pela ficção, destaca que Zeca o aprontava para o exercício pleno da vida como oportunidade, posto que os rapazes possuíam personalidades e vivências totalmente distintas. Silviano, no romance, é professor universitário de história e Zeca um artista boêmio despreocupado com as implicações de uma vida adulta. Contudo, ressalvadas as diferenças, eles eram o que eram porque se tornaram apenas um. Afinal, conforme Eneida expõe em *Janelas indiscretas* (2011), falar do outro, resgatar sua memória, seria ainda uma maneira de narrar a si próprio. Silviano ao narrar e biografar Ezequiel Neves, tentando lidar com a melancolia pós-morte do amigo-amado, acaba resvalando no falar de si, (auto)biografando-se. Silviano assume: “Ao vê-lo moribundo no leito do Hospital São Vicente, o privilégio de ter minha vida narrada por ele me escapou por entre os dedos, como areia em ampulheta.” (SANTIAGO, 2014a, p. 31).

É o gesto de lidar com a morte de Zeca a força motriz de criação e sobrevivência das mil rosas fúnebres que Silviano rouba para dar conta da sua realidade naquele momento: sobrevivente à perda de uma parte de si. O produtor musical, tanto no nível empírico quanto no discursivo-literário, morreu em 2010 no Hospital São Vicente tomado por um câncer cerebral apelidado “carinhosamente” por ele de “Toninho” (SANTIAGO, 2014a). Conforme Silviano Santiago assevera, em entrevista de 1987, ele se autocompreende sensível demais às relações espontâneas da vida por ser uma pessoa que não constituiu família (SANTIAGO, 2011b) – nos moldes socialmente conhecidos, como o matrimônio. Ele se compreende, dessa maneira, muito voltado para a questão da morte. Em linhas gerais, em 1987, Silviano já se colocava na posição de um sujeito voltado e atravessado pela morte, bem como aquele que escrevia

fundamentado por ela. O que, anos depois, em 2014, imbuído pela morte de Zeca em 2010, seria novamente trabalhado em *Mil rosas roubadas*. Para o escritor mineiro: “A perda articula outras e muitas instâncias discursivas, que nada mais são do que discursos autobiográficos prudentes e sensatos, discursos mentirosos, ficcionais [...]” (SANTIAGO, 2011c, p. 177) e complementa: “[...] que por sua vez tornam-se responsáveis por caminhos no vivido que acabam por ter o estatuto verossímil de experiência.” (SANTIAGO, 2011c, p. 177).

Esse é o tom metafórico-biográfico da literatura brasileira contemporânea dado por Silviano a partir da solidão dos seus personagens, e de si mesmo, após a morte dos companheiros (LOPES, 2002). Nessa perspectiva da perda, é que se dá o entrelaçar da melancolia com o amor que o sobrevivente se reveste para resistir à morte da pessoa amada. Somando-se a isso, há os sentimentos insidiosos de culpa e mágoa, ainda que negados por Silviano em entrevista (SANTIAGO, 2014c), do sobrevivente perante a vida: uma assassina impiedosa e cruel – tais sentimentos já são explicitados desde o início do romance *Mil rosas roubadas* por meio da epígrafe de *As brasas* que retrata a infidelidade da sobrevivência. Assim, ao matar a pessoa que amamos, antes de nos matar, a vida revela sua meia-face perversa ao levar um e salvar o outro (SANTIAGO, 2014d). Contudo, ela é quem ampara o sobrevivente pelos restantes dos seus dias cravando ferozes e profundas ausências em seu corpo – como no caso de Silviano que, metaforicamente, era apenas um com Zeca –, em suas sensibilidades e em seus afetos.

Assim, é dessa falta amorosa que, por vezes tristemente, Silviano se constrói no romance enquanto uma imagem descolada, seca, amarelada e encarquilha (BARTHES, 1988) que só possuía cor e qualidade sob os olhos, ou à luz da escrita, de quem tanto amou: “Sem a escrita do amigo e cúmplice, minha vida é mero contrapeso na balança do açougueiro com ambição capitalista primitiva. Minha carne não é de primeira [...]” (SANTIAGO, 2014a, p. 34) e complementa “[...] mas [...] Graças ao olhar dele, [...] minha carne de professor universitário aposentado vira filé-mignon.” (SANTIAGO, 2014a, p. 34). Silviano carrega consigo uma lâmina (des)arquiviolítica responsável por dissecar discursivo-literariamente tanto o corpo-morto do amigo-amado quanto o seu próprio, agora, de coloração fajuta e amarelada.

Esses corpos contaminados por fragmentos de discursos amorosos, de amizades e de amâncias dos rapazes, sob o manejo dos biografemas de Silviano, descortinam uma ficção de múltiplos papéis, dúvidas, reprovações e desejos que encenam movimentos de aproximações e distanciamentos da morte (BARTHES, 1988). Dizer a ausência, para Barthes, é estabelecer que os sujeitos não podem trocar de lugar; com isso, o eu de Silviano, empírico e ficcional, respalda-se do você, já ausente, de Ezequiel Neves. É a convocação dessa ausência em si mesmo por meio da ficção alimentada pela lembrança-anamnética, no sentido barthesiano, que aproxima o mineiro, ainda que espectralmente, do amigo-

amado-morto: “[...] se, por um certo domínio da escritura, consigo *dizer essa morte, começo a reviver* [...]” (BARTHES, 1988, p. 80, grifos nossos).

Assim, na esfera do discurso amoroso, essa presentificação do vivido é atravessada pelo ideal de lembrança barthesiano implicado na abertura do arquivo que Silviano executa ao deflorar as *Mil rosas roubadas*. Dentre os elementos que compõem o exercício do lembrar, mencionamos os espaços, públicos e/ou privados, responsáveis por funcionarem como lugares de sociabilidades e encontros dos enamorados-amigos-amânticos, a Praça Sete, a exemplo. No que concerne à relação de Silviano e Zeca, é nesse espaço público e coletivo de trânsito e de multiplicidades de pessoas que ocorre o primeiro contato entre os rapazes que, por sua vez, ocasiona o que Barthes (1988) conclama de raptado amoroso. Partindo desse pressuposto para pensar a amizade, o amor e a amância entre os dois homens, é no momento em que Zeca intercepta Silviano indagando-lhe sobre o CEC que o raptado amoroso se instaura estabelecendo uma condição de enamoramento ao sujeito capturado: “Eu me senti – logo depois de ter trocado o primeiro olhar e as primeiras palavras terem sido ditas – diamante ou pepita de ouro na bateia da praça Sete.” (SANTIAGO, 2014a, p. 103).

Por raptado amoroso, entende-se: “Episódio tido como inicial (mas que pode ser reconstituído depois) durante o qual o sujeito apaixonado é ‘raptado’ [...] pela imagem do objeto amado (nome popular: *gamação*; nome científico: *enamoramento*).” (BARTHES, 1988, p. 165, grifos do autor). Antes do raptado, o sujeito está de certa forma, vazio, sem saber que será, logo, surpreendido. À vista disso, a imagem e o corpo de Zeca fisgam Silviano no bonde, localizado na Praça Sete nos idos de 1952, fazendo com o que esse, tomado pela condição de capturado, fosse preenchido pelo traço fascinante do outro enquanto acaso sobrenatural (BARTHES, 1988). Esse raptado amoroso desencadearia uma história amântica iniciada no âmbito público da Praça Sete e levada à última circunstância até o espaço privado do Hospital São Vicente onde o raptor suspirou pela última vez quase sessenta anos após cometer seu maior e mais impagável crime amoroso: “No quarto do Hospital [...] tudo respira incessantemente e conspira [...] *silenciosamente contra a separação definitiva dos dois velhos corpos amorosos.*” (SANTIAGO, 2014, p. 15, grifo nosso).

No encontro amoroso, os jovens rapazes pularam sem parar, leves, como uma arte de viver acima do abismo (BARTHES, 1988) fomentando novas formas de existências perpassadas pela sexualidade (ORTEGA, 1999). É a amizade, no cenário dos discursos amorosos homo-biográficos apostos, que possibilita a multiplicidade, a intensidade, a experimentação e a desterritorialização (ORTEGA, 1999), sobretudo, no que convém a relações entre dois homens como viemos debatendo nesse texto a partir das experiências empírico-discursivo-literárias vivenciadas e metaforizadas por Silviano e Zeca. A relação dos mineiros aponta para um estilo de vida outro, esquivado das convenções sociais, ao trazer à tona e

aquilatar a afetividade entre homens como responsável por redefinir práticas políticas marcadas pelo cotidiano fundamentando éticas de sujeitos gays e plurais (LOPES, 2002).

A amizade é um ponto de resistência potencial (ORTEGA, 1999) que, ao ser alimentada pelo discurso amoroso dos corpos políticos e históricos (BARTHES, 2013) homo-biográficos de Silviano e de Zeca, extrapolou seus limites socioculturais cristalizados desembocando em uma amância homo-biográfica, por excelência. Essa, por sua vez, sobreviveu não só à(s) vida(s), mas à morte, como Silviano explicita a partir de suas feridas e cicatrizes narradas em *Mil rosas roubadas*: “No quarto do hospital, ao vê-lo mártir da euforia em vida, perco meu biógrafo. Que eu me resigne ao doloroso e lentíssimo desembrulhar da morte no corpo do velho amigo!” (SANTIAGO, 2014a, p. 233). É com base na produção autônoma das relações íntimas entre pessoas altamente diferentes que Silviano e Zeca fortificavam sua relação de amância homo-biográfica transpassando as fronteiras entre o amor e a amizade: “– Somos diferentes – lhe dizia [...] Ele sorria dos recursos retóricos tomados a poema de Carlos Drummond, mas nada dizia” (SANTIAGO, 2014a, p. 125).

Ainda para Ortega (1999), a amizade é uma maneira de vida cuja importância reside nas demasiadas formas que pode encarnar. Nesse viés, compreendemos a amância enquanto esse modo de relacionamento projetada pelas possibilidades da amizade e fortificada pelos fragmentos e discursos amorosos. É no interstício entre uma esfera e outra da convivência afetiva que o sentir amântico situa-se, para além de qualquer fronteira ulterior entre o amor e a amizade (DERRIDA, 2003), dado que há uma experimentação relacional-sensível entre os rapazes belo-horizontinos iniciada em 1952, no auge das suas juventudes, e perdurada até o pós-morte de Zeca. Amar, portanto, implica, antecipadamente, sentir-se comprometido a amar o outro para além da morte e da vida sendo o sobrevivente, levado por consequência, a amar o morto (DERRIDA, 2003). Isso se aquilata por meio da escrita enamorada e melancólica de Silviano nas rosas que o mineiro rouba como uma tentativa discursivo-literária de sentir uma última vez seus perfumes imbricados pela fragrância fúnebre do amigo-amado.

Para Derrida, em *Políticas da amizade*, a amância: “[...] pretende dar-nos a ouvir um *amar* [...] como que anterior à distinção entre amar por amor [*eros*] ou por amizade [*philia*] (2003, p. 21, grifos do autor), ela “[...] seria qualquer coisa assim como a véspera do amar e, na sua in-condição, a condição e a vida a morte, a vida a morrer ou a vigilância do próprio amar.” (2003, p. 21). A condição amântica endossada por esse debate é a premissa de que o gesto de amar ocorra sempre mais cedo ao de ser amado. É preciso partir do amigo-amante, do ser dotado de vida ou de sopro, e não do ser amado (inanimado), para ensejar uma amância. E é desse ponto de vista que as *Mil rosas roubadas* afloram, sempre alicerçadas pela óptica de Silviano, amigo-amante, aquilatando amâncias e cumprindo o compromisso de amar o morto sobrevivendo infielmente a ele. Amar será sempre preferível a ser amado, ensina-nos

Derrida e, em última instância, Silviano ao (des)arquivar suas feridas. O escritor e personagem mineiro não só ama o amigo-amado-morto como se abisma dele por lufada de aniquilamento que o atinge por desespero ou por excesso de satisfação (BARTHES, 1988). Metaforicamente, Silviano e Zeca morrem juntos de tanto amar (BARTHES, 1988) abismando-se:

A relação a dois não é nem familiar nem fraterna. [...] Pelo lado de dentro do coração passamos a existir amorosamente um para o outro. Sem contato íntimo no lado de fora. Eu, fora dele, dentro de mim. Ele, fora de mim, dentro dele. À deriva, *navegamos os dois, tendo como bússola o coração*. (SANTIAGO, 2014a, p. 243, grifo nosso)

Não há nada mais delicado do que uma relação (amântica) como essa. Tudo o que a vida propiciar mais tarde será mais rude e mais desumano, escreve Sándor Márai (1999) sobre a relação de seus personagens, Konrad e Henrik em *As brasas* (1999), mas perfeitamente interrelacionada à convivência sensível-afetiva outra dos rapazes mineiros. Tudo que viesse pós-Zeca, seria desprovido dessa amância projetada da adolescência até a velhice dos então frequentadores do Centro de Estudos Cinematográficos de Belo Horizonte. Como Silviano explicita no romance: “[...] nós dois propúnhamos um modelo de vida conjugal, a ser imitado.” (SANTIAGO, 2014a, p. 26). Posto isso, entendemos que o relacionamento amântico, interpolado pela amizade e pelo amor, representa a relação mais íntima que existe na vida e nem a morte tem o poder de separá-la, por essa razão talvez seja tão rara (MÁRAI, 1999). A lembrança do sentimento amântico, rememoramos o conceito barthesiano supracitado, continua a (sobre)viver na consciência daquele que é raptado e tomado por ele quase enquanto um mudo ato heroico como qualquer comportamento humano isento de egoísmo (MÁRAI, 1999, p. 111).

Por fim, já nos encaminhando para o encerramento da articulação das ideias propostas a partir dos conceitos de biografemas, discurso amoroso/amizade e amância devidamente discutidos e contaminados pelas interrelações metafóricas entre a vida e a ficção de Silviano Santiago e Ezequiel Neves, novamente influenciando por Barthes, questionamo-nos se haveria a possibilidade do término de uma amância. A ilustração do relacionamento homo-biográfico dos então jovens belo-horizontinos, acreditamos que não há como apagar ou esquecer um sentir amântico. Como expusemos à luz de Sándor Márai, esse é o convívio mais intimista que existe na vida e nem a sombra cruel e impiedosa da morte que assassina um e resguarda o outro tem força para dissipá-lo. Se Silviano perde Zeca, sua muleta tecnológica e sobrevida, é ali, no interstício crítico quase fosco da perda, que, metaforicamente, alicerçado por uma delegação intelectual-crítica, tentamos suprir suas faltas e tamponar suas feridas que pelo crivo de um texto-amântico-comum, delegamos, tomamos e as assumimos para nós, críticos biográficos.

Referências

BARTHES, R. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, 2003.

_____. **Aula**: uma aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de setembro de janeiro de 1997. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

_____. **A câmara clara**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

DERRIDA, J. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. **Políticas da amizade**: seguido de o ouvido de Heidegger. Trad. Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2003.

LOPES, D. **O homem que amava rapazes**: e outros ensaios. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MÁRAI, S. **As brasas**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NEVES, E. Um mineiro de Formiga. In: MIRANDA, W. M. ; SOUZA, E. M. de; (Org.). **Navegar é preciso, viver**: escritos para Silviano Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997. p. 20-21.

NOLASCO, E. C. Políticas da crítica biográfica. **Cadernos de estudos culturais**: crítica biográfica, Campo Grande, n. 4, p. 35-50, 2010.

ORTEGA, F. **Amizade e estética da existência em Foucault**. Rio de Janeiro: Graal Editora, 1999.

PERRONE-MOISÉS, L. **Roland Barthes**: o saber com sabor. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

PESSANHA, J. G. Instabilidade perpétua. In: PESSANHA, J. G. **Testemunho transiente**. São Paulo:

MEDEIROS, Pedro Henrique Alves de. Navegamos os dois, tendo como bússola o coração: o discurso da amância homo-biográfica em *Mil rosas roubadas* de Silviano Santiago, pág 462-473, Curitiba, 2020

SESI-SP Editora, 2018. p. 211-289.

SANTIAGO, S. **Meditações sobre o ofício de criar**. 2008. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1450>>. Acesso em: 20 nov. 2019.

_____. 'Nunca aprendi a fazer versos'. In: COELHO, F. (org.). **Encontros: Silviano Santiago**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

_____. **Mil rosas roubadas**: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2014 (a).

_____. **Entrevista com Silviano Santiago**. 2014 (b) Disponível em: <<http://www.cadernosdeletras.uff.br/index.php/cadernosdeletras/article/view/32>>. Acesso em: 20 nov. 2019.

_____. **'Literatura, para mim, é ruptura'**. 2014 (c) Disponível em: <<https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/164/rliteratura--para-mim--erupturar>>. Acesso em: 30 nov. 2019.

_____. **Em 'Mil rosas roubadas', Silviano Santiago escreve uma biografia da vida interior**. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/blog/maquina-de-escrever/post/em-mil-rosas-roubadas-silviano-santiago-escreve-uma-biografiada-vida-interior.html>>. Acesso em: 30 nov. 2019.

SOUZA, E. M. de. **Crítica cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. **Janelas indiscretas**: ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

A TRADUÇÃO DE VOCÁBULOS ESTRANGEIROS EM DUAS TRADUÇÕES DE *TRISTE FIM DE POLICARPO QUARESMA* PARA A LÍNGUA INGLESA

Autor: Pedro Henrique Novak (UTFPR)

Orientadora: Camila Paula Camilotti (UTFPR)

Resumo: O romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, escrito por Lima Barreto e publicado no início do século XX, no período conhecido como a *Belle Époque Tropical*, aborda de forma satírica o comportamento da sociedade carioca influenciada pelos costumes franceses, sob o olhar de uma personagem patriótica que promove a valorização dos símbolos e elementos nacionais. Diante disso, a pesquisa tem como objetivo realizar uma análise descritiva dos vocábulos estrangeiros presentes no texto de origem, principalmente do idioma francês, em duas traduções da primeira parte do romance. As traduções elencadas são *The Patriot*, a primeira publicada de forma integral, sob a tradução de Robert Scott-Bucclench, no ano de 1978, e *The decline and fall of Policarpo Quaresma*, a mais recente, publicada em 2014, com tradução de Francis K. Johnson. Como base metodológica para a análise estão as perspectivas dos Estudos Descritivos da Tradução desenvolvida por Gideon Toury (2012) que fornecem os procedimentos de análise e, os postulados de Lawrence Venuti (2002), quanto à ocorrência de domesticação e/ou estrangeirização no texto de chegada, bem como a presença de resíduos. A pesquisa espera descrever a forma como cada tradutor optou pela tradução dos vocábulos estrangeiros e sua importância na ironia feita por Barreto.

Palavras-chave: Tradução; Lima Barreto; Triste fim de Policarpo Quaresma; *Belle Époque*.

Introdução

O romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), escrito por Lima Barreto (Afonso Henriques de Lima Barreto, 1881-1922), possui cinco traduções para a língua inglesa, das quais duas são levantadas para esta pesquisa. De um lado está a primeira a ser publicada com o texto integral, pela editora Collings, traduzida por Robert Scott-Bucclench no ano de 1978, sob o título *The Patriot*; do outro lado, a tradução mais recente a ser publicada, pela Kindle Editions no ano de 2014, traduzida por Francis K. Johnson e intitulada *The decline and fall of Policarpo Quaresma*.

A obra aborda temas em voga no período da Primeira República e está dividida em três partes que compõem as esferas de reformas sociais levantadas pelo protagonista. Por meio da sátira, o escritor denuncia a cultura de valorização aos costumes estrangeiros, bem como as injustiças sociais e as corrupções da política e da sociedade de sua época. A primeira parte do romance tem seu enfoque à reforma pela cultura e, para isso, Quaresma busca elementos culturais do Brasil que se encontravam esquecidos e, até mesmo, degradados por conta da recepção de costumes estrangeiros. Na sua intenção de salvar o país através de uma reforma dos costumes, Policarpo enaltece o folclore nacional, valoriza as modinhas e os instrumentos considerados nacionais, como o violão, e chega ao extremo de propor que

a língua tupi-guarani seja decretada como a língua oficial do povo brasileiro, além disso, repudia o uso de vocábulos estrangeiros nas conversas do cotidiano.

Diante disso, esta pesquisa tem como objetivo a análise descritiva dos vocábulos estrangeiros, em particular do idioma francês, presentes no texto de origem em duas traduções da primeira parte do romance. O uso de tais vocábulos podem ser compreendidos como elementos satíricos e de crítica social, levantados pelo autor para mostrar seu posicionamento contrário à crescente tendência de desvalorização da cultura nacional proveniente, sobretudo, do movimento da *Belle Époque Tropical*. Portanto, o estudo emerge das seguintes indagações: quais técnicas tradutórias foram utilizadas por dois tradutores nos vocábulos em língua francesa presentes no texto original em português? Como as escolhas tradutórias podem influenciar na manutenção da ironia e crítica presentes na obra?

A base para a realização desta análise se encontra sob as perspectivas dos estudos descritivos da tradução fundamentados nas normas de Gideon Toury (2012), com enfoque nas normas operacionais, as quais abrangem os âmbitos das decisões textuais tomadas pelo tradutor no ato da tradução. Os estudos descritivos não têm a intenção de preconizar uma tradução ou outra, nem de apontar erros ou acertos, mas sim observar e obter informações a partir das decisões tradutórias. Ainda, com a intenção de analisar a manutenção da ironia e crítica na obra traduzida, utilizaremos os postulados de Lawrence Venuti (2002) para verificar a ocorrência de domesticação e/ou estrangeirização no texto de chegada. Os termos que significam respectivamente a aproximação e o distanciamento da língua de chegada servem aqui para compreender a conservação de aspectos do texto original.

A partir de então serão levantados elementos que contextualizam o período de composição e publicação da obra, com enfoque no movimento da *Belle Époque*, em seguida, a investigação dos vocábulos em língua estrangeira presente na obra em língua portuguesa e nas suas traduções para língua inglesa.

***Belle Époque* e a língua francesa na sociedade brasileira**

O estudo da análise descritiva de traduções requer a percepção do contexto histórico em que a obra foi gerada para um amplo desenvolvimento da análise. Para esta pesquisa é indispensável termos um vislumbre do período conhecido como a *Belle Époque* no Brasil, o qual foi marcado por uma avalanche de costumes e características importados da França durante os últimos anos do século XIX até 1930, quando se fortalecem as ideias dos primeiros modernistas. Porém, é possível perceber uma intensa imitação dos modelos franceses até a Segunda Guerra Mundial, quando foram substituídos por modelos norte-americanos.

Durante o período de aproximadamente 35 anos, a cidade do Rio de Janeiro, capital da República na época, se modificou culturalmente e economicamente. A libertação dos escravos impulsionou o crescimento e desenvolvimento das atividades urbanas, a cidade passou por transformações urbanísticas “com suas fachadas *art nouveau* feitas de mármore e cristal, seus modernos lampiões elétricos, suas lojas de produtos importados e seus transeuntes vestidos à francesa” (SCHWARCZ, 2017, p. 133). Surgiu a Academia Brasileira de Letras sob influência francesa e com isso um ambiente fértil para escritores nacionais (FARIA, 1988, p. 73-74). “Tudo o que vinha de Paris era objeto de extrema admiração dos brasileiros, seduzidos por um fascínio quase doentio” (FARIA, 1988, p. 75). Um movimento de “aclimação” envolveu a antiga capital brasileira que importa aquilo que existe na capital francesa.

A *Belle Époque* foi também conhecida como um período marcado por muita ambiguidade e diversos tipos de conjecturas. “A evidência da prosperidade deu lugar a uma sociedade de sonhos ilimitados” (SCHWARCZ, 2017, p. 133); ao mesmo tempo que representava uma esperança em momento de pacificação, também carregava o medo de conflitos nas relações internacionais, que alcançou seu ápice com a Primeira Guerra Mundial. No Rio de Janeiro, a reforma urbana, que para a aristocracia representava modificações positivas, representou, em contrapartida, a expulsão da população pobre que habitava a região central. Conhecida como a ditadura do “bota-abaixo”, as residências eram demolidas e as favelas, os cortiços e os hotéis baratos aumentavam consideravelmente, abrigando essas pessoas; ainda, havia repressão às festas populares e procissões (SCHWARCZ, 2017).

O momento em que “no Rio [de Janeiro] tudo era inspiração de Paris. Bebia-se França, vivia-se parisiense. Pensava-se em francês” (FARIA, 1988, p. 76), Lima Barreto era “retratado como um completo inadaptado” (SCHWARCZ, 2017, p. 308) dessas influências e as criticava ferozmente, buscando uma identidade nacional oposta da que estava em vigor. Entretanto, na atitude de Lima Barreto muitas vezes é observada uma ambivalência, pois, apesar das críticas,

Ele não é infenso ao charme de certos espaços privilegiados da urbe e frequentados por aquela elite que ele criticava. [...] Na verdade, Lima Barreto experimentava um certo fascínio por esses espaços [...]. Mesmo que haja a tradicional ironia, a irreverência e a crítica, há como que uma atitude de atração e repúdio, celebração e combate por parte do escritor, diante deste meio que teria tudo para acolher o seu talento, mas tinha restrições a seu tipo mulato e boêmio...” (PESAVENTO, 1997, p. 40).

É possível perceber essa mesma ambivalência na personagem de Policarpo Quaresma que possuía em sua biblioteca pessoal muitas obras de romancistas, cronistas, pesquisadores e historiadores franceses. Ao mesmo tempo que Quaresma bebia da fonte intelectual e cultural da França e de outros países europeus, não suportava a ideia de os brasileiros se curvarem a essas culturas. Lima Barreto aborda o tema da supervalorização das línguas estrangeiras em outros momentos de sua obra, como por exemplo no conto “O homem que sabia javanês”, o qual ambienta seu sarcasmo crítico ao falar da valorização

exacerbada que a cultura brasileira demonstra para tudo aquilo que é estrangeiro. No conto, Castelo relata ao seu amigo Castro como ascendeu socialmente por meio da falácia de dominar um idioma estrangeiro de pouca importância na sociedade brasileira, mas que era suficiente para lhe garantir lustro e posição social. Em *Triste fim...* o uso da língua francesa, e em alguns momentos da língua inglesa, é utilizado para apresentar a mesma crítica, agora no uso de palavras estrangeiras nas conversas corriqueiras dos personagens.

Assim como elementos culturais de moda, culinária, ideias e tantos outros, a língua francesa passou a fazer parte do cotidiano do brasileiro durante o período da *Belle Époque*. Uma rápida leitura em outros romances, nos contos e nas crônicas e até mesmo no *Diário Íntimo* de Barreto, mostrará que o uso de palavras estrangeiras é assíduo em sua literatura. Apesar das críticas que Lima Barreto fez ao período em que vivia, sua literatura mostrou o quanto foi influenciada por este. Seja pela influência, seja pela forma irônica de sua escrita, sabemos que o diferenciado vocábulo escolhido pelo autor é de grande importância na construção de sua narrativa nacionalista, no sentido original da palavra, e militante, pois se posiciona contra as injustiças sociais e a favor dos marginalizados da sociedade. Analisaremos a seguir como o uso de vocábulos estrangeiros podem fazer parte dessa ironia crítica de Barreto.

Análise descritiva das traduções de *Triste fim de Policarpo Quaresma* para a Língua Inglesa

Como dito anteriormente, esta análise terá como base os estudos descritivos da tradução, que nos proporcionam ferramenta e método de análise. A partir da Teoria dos Polissistemas, desenvolvida por Itamar Even-Zohar (1990) e dos Estudos da Tradução, o pesquisador Gideon Toury elabora normas de cunho descritivo para análises do processo tradutório. Sem fugir dessa linha de pesquisa, os estudos descritivos levam em consideração não apenas diferenças linguísticas ou trocas lexicais, mas também fatores sociais, culturais e históricos no ato tradutório. De acordo com Gentzler “Toury exigia que a teoria da tradução incluísse ‘fatos’ cultural-históricos, um conjunto de leis que ele chama de ‘normas para tradução’” (GENTZLER, 2009, p. 163) São três as normas descritivas: normas preliminares, normas iniciais e normas operacionais. Para esta pesquisa utilizaremos os mecanismos das normas operacionais que focam no âmbito das decisões textuais tomadas pelos tradutores. Elas se dividem em dois eixos: a primeira, matriarcal, está ligada a estrutura e organização do texto, verificando se ocorrem omissões, adições ou quaisquer outras mudanças em relação ao texto-fonte; e a segunda, linguístico-textual, está ligada a escolha do material linguístico, como escolha lexical e construções de frases.

Associado aos estudos descritivos da tradução, utilizaremos os estudos de Lawrence Venuti quanto a ocorrência de domesticação e estrangeirização no texto de chegada. Em seu livro *Escândalos*

da tradução: por uma ética da diferença (2002), Venuti aborda seu parecer em diversos assuntos como a tradução de literaturas minorizantes, a importância da tradução para restaurar as literaturas excluídas, a discussão sobre o cânone literário e o papel da tradução, assim com o tema da invisibilidade do tradutor. Este último está associado aos dois termos mencionados anteriormente. A domesticação ocorre quando o tradutor aproxima ao máximo o texto de chegada ao público alvo, seja esta pela troca lexical ou pela assimilação com a cultura de chegada. Isso proporciona a sensação de que o texto foi escrito na língua do leitor e, em consequência, estimula a invisibilidade do tradutor. Já a estrangeirização segue o caminho inverso, observa-se uma quantidade maior de elementos culturais, literários e linguísticos do texto fonte incorporados à tradução. A estrangeirização pode causar estranhamento ao leitor por conter resíduos, promovendo a visibilidade do tradutor, bem como a reflexão ao leitor sobre as diferenças culturais entre os contextos fonte e alvo (RUFFINI, 2015).

Ao iniciar a análise tradutória da obra *Triste fim de Policarpo Quaresma* se faz necessário levantar aspectos importantes sobre as edições elencadas para a pesquisa. As edições escolhidas possuem o maior distanciamento temporal entre todas as traduções da obra para a língua inglesa e foram publicadas em países diferentes. Porém, tais aspectos não serão determinantes para esta pesquisa e nem farão parte da análise por se tratar de amplas discussões e extensas análises. Novas pesquisas podem ser desenvolvidas nesse âmbito e trará um enriquecimento tanto para o autor e a obra em seu país de origem, quanto para torná-lo mais conhecido para leitores de outras línguas, por meio do estudo de suas traduções.

The patriot é a primeira edição completa da obra traduzida para língua inglesa no ano de 1978, sessenta e três anos após a publicação da obra em português. Durante a análise a chamaremos de tradução um (T1). Essa se configura como a primeira tradução completa, já que no ano anterior, em 1977, uma tradução da primeira metade do capítulo “Você, Quaresma, é um visionário” é publicada na *The Borzoi Anthology of Latin American Literature*, sob a tradução do pesquisador norte-americano Gregory Rabassa, que apresenta a obra pela primeira vez aos leitores americanos. *The patriot* foi publicado pela editora Rex Collings de Londres e traduzido por Robert Scott-Bucleuch. A tradução mantém a organização original do livro publicado em 1915 e se utiliza do texto original publicado em folhetins no ano de 1911: a edição é composta por três partes com cinco capítulos em cada parte. Scott-Bucleuch traduziu apenas essa obra de Lima Barreto, mas é conhecido por outras traduções de escritores brasileiros como Machado de Assis. Não se verificou omissão em capítulos ou parágrafos, com a exceção de um trecho que será analisado a seguir.

The decline and fall of Policarpo Quaresma, por sua vez, é a tradução mais recente da obra para a língua inglesa realizada até o momento desta pesquisa, publicada em 2014. Durante a análise a

chamaremos de tradução dois (T2). A tradução é idealizada e realizada por Francis K. Johnson, há noventa e nove anos da primeira edição do livro em língua portuguesa e há trinta e seis anos da primeira tradução completa para o idioma inglês. Sua publicação é feita pela editora Kindle Editions, nos Estados Unidos, apenas em meios digitais, por ser vinculada em formato *e-book*, e faz parte da coleção *Brazilian Classics*, que possui outro volume com 20 contos de vários autores brasileiros, dentre eles, de Lima Barreto, traduzidos por Johnson. A estrutura do romance é mantida em três partes com cinco capítulos em cada parte. O tradutor apresenta uma nota em que esclarece que o livro em português foi originalmente publicado em formato de folhetins e posteriormente em formato de livro, porém não esclarece qual fonte foi utilizada para a tradução. Não foram encontradas omissões de capítulos ou parágrafos, nem trechos menores.

Iniciamos esta análise com a epígrafe presente na primeira edição do livro *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de 1915. Trata-se de uma frase em francês do livro *Marc-Arèle et la fin du monde antique*, de Joseph-Ernest Renan²⁰. Além do trecho da obra de Renan ter uma ligação evidente com a personagem Quaresma, o uso da frase de um escritor francês mantida no idioma original, pode estar ligado com o pensamento estrangeiro, principalmente francês, que estava popular no Brasil durante o período da publicação da obra, o qual Lima Barreto era entusiasta, bem como a crítica que o próprio escritor fazia da excessiva absorção de culturas estrangeiras no país. É possível observar aqui o pensamento ambivalente que Barreto tinha sobre o assunto. Ao encaminhar tal análise para as traduções, veremos que em *The patriot* a epígrafe não está presente na edição. Um possível motivo para a total ausência da epígrafe nessa tradução se deve por esta ser baseada na primeira edição em folhetins, antes da edição em livro, na qual a epígrafe foi incluída. Ao contrário disso, a tradução feita por Johnson possui a epígrafe, porém, traduzida para o inglês, como vemos abaixo:

The insuperable problem with real life – and what makes it insupportable for a truly idealistic person – is that, if one lives according to ideals, qualities become faults, with the result that accomplished people very often fare less well than those motivated by selfishness or simple routine (BARRETO, 2014, [s.p]²¹).

A decisão de Johnson pela tradução da epígrafe, mantida por Lima Barreto em seu idioma original, revela uma aproximação da técnica de domesticação do texto traduzido. Algumas edições em

²⁰ Le grand inconvénient de la vie réelle et ce qui la rend insupportable à l'homme supérieur, c'est que, si l'on y transporte les principes de l'idéal, les qualités deviennent des défauts, si bien que fort souvent l'homme accompli y réussit moins bien que celui qui a pour mobiles l'égoïsme ou la routine vulgaire.

[“O grande inconveniente vida real e o que a torna insuportável ao homem superior é que, se se transpuserem para ela os princípios do ideal, as qualidades transformam-se em defeitos, de tal o modo que, muito frequentemente, o homem íntegro obtém menos sucesso que aquele que se motiva pelo egoísmo e pela rotina vulgar.”] (BARRETO, 2020, p. 45).

²¹ Localização Kindle: 235

língua portuguesa optaram pela tradução da epígrafe acompanhada pela citação original de Renan, como na edição da Ateliê Editorial, sob coordenação de Ivan Teixeira (BARRETO, 2020), que pode representar uma boa solução para essa situação em particular.

No corpo da obra alguns vocábulos no idioma francês aparecem e alguns deles se repetem durante toda a obra. A maior incidência de uma palavra nessa língua é provavelmente o termo *pince-nez* que faz referência aos óculos sem hastes usados pelo Major Quaresma. Ambos os tradutores optam pela manutenção do termo em língua francesa, como nos trechos:

Quaresma era um homem pequeno, magro, que usava *pince-nez*, olhava sempre baixo, mas, quando fixava alguém ou alguma coisa, os seus olhos tomavam, por detrás das lentes, um forte brilho de penetração, e era como se ele quisesse ir à alma da pessoa ou da coisa que fixava (BARRETO, 2020, p. 51).

Quaresma was a small, thin man and wore pince-nez. His eyes were always downcast, but when he fixed them on someone or something they assumed a sharp brilliance, behind their lenses, as if he wished to penetrate to the very soul of the person or object before him (BARRETO, 1978, p. 3).

Quaresma was a skinny little man. He wore a pince-nez and was always looking down, except for when he did fix on someone or something, when his eyes, behind the lenses, took on a penetrating gleam, as if he wanted to reach the soul of the person, the nub of the thing (BARRETO, 2014, [s.p]²²).

É importante destacar que o uso de palavras estrangeiras não provém de Policarpo Quaresma, e sim do narrador e de outros personagens do romance. A irmã de Quaresma, Dona Adelaide, utiliza o vocábulo *petit-pois*, que em português significa ervilhas, para trazer um ar sofisticação para o seu jantar, como vemos no seguinte trecho:

— O senhor Ricardo há de nos desculpar — disse a velha senhora — a pobreza do nosso jantar. Eu lhe quis fazer um frango com *petit-pois*, mas Policarpo não deixou. Disse-me que esse tal *petit-pois* é estrangeiro e que eu o substituísse por guando. Onde é que se viu frango com guando? (BARRETO, 2020, p. 59).

Guando, segundo as notas da edição da obra pela Ateliê Editorial, é uma “espécie de feijão, também conhecido como feijão-andu” (BARRETO, 2020, p. 304). Muito parecido com a ervilha, talvez a utilização de guando na receita de Dona Adelaide não trouxesse grandes diferenças gastronômicas, mas com certeza deixaria o jantar pouco requintado para receber o músico Ricardo Coração dos Outros. Policarpo, por sua vez, deixa claro sua posição negativa à utilização de qualquer coisa proveniente de outros países, incluindo o idioma.

Na tradução, observamos decisões diferentes tomadas pelos tradutores, conforme as versões a seguir:

‘Please excuse the simplicity of the meal, Senhor Ricardo,’ said the old lady. ‘I wanted to make you a

²² Localização Kindle: 277

chicken with petits-pois but Policarpo wouldn't let me. He said that petits-pois is foreign and that I should use pigeon peas instead. Whoever heard of chicken with pigeon peas?' (BARRETO, 1978, p. 10).

"You must excuse us, Senhor Ricardo," said the old lady. "The dinner is nothing special. I wanted to make chicken and peas, but Policarpo wouldn't let me. He told me peas are a foreign vegetable and I should use guando beans instead. Whoever heard of chicken with guando?!" (BARRETO, 2014, [s.p]²³).

Na T1, Scott-Bucleuch decide não traduzir o termo em francês, mantendo parte da construção irônica do texto-fonte. Ainda, o tradutor decide pela tradução do vocábulo guando por *pigeon peas*, que é a tradução direta do termo em português, com isso o tradutor esclarece para o leitor de língua inglesa a ironia do texto com a proximidade entre as palavras "*pigeon peas*" e "*petits-pois*". Do outro lado, na T2, ocorre o inverso, o vocábulo em francês é traduzido para o inglês por "*peas*", enquanto que "guando" permanece em língua portuguesa. Observa-se a presença tanto da domesticação quanto da estrangeirização nesse caso, Johnson decide pela substituição do termo estrangeiro em ato de domesticação, mas logo em seguida mantém um termo em língua portuguesa fazendo uma quebra no seu esforço de aproximar ao máximo o texto para o público alvo. Na T1 também é possível fazer a mesma análise, pois o tradutor decide pela estrangeirização ao manter o termo em língua francesa, seguido pela domesticação, na tradução de um termo em português. Os dois tradutores procuram, de forma diferente, a manutenção da sátira presente no texto, o primeiro na manutenção de um vocábulo francês e o segundo na manutenção de um vocábulo português, que representam respectivamente a valorização do que é estrangeiro pela sociedade e a valorização no que é nacional por Quaresma.

No último trecho separado para esta investigação iremos encontrar um vocábulo francês e uma crítica explícita que Lima Barreto faz na voz de Ricardo Coração dos Outros. Para entendermos o contexto do excerto, Ricardo, que era compositor e cantor de modinhas, viu sua fama abalada por um sujeito que começara a cantar o mesmo estilo: "É que aparecera um crioulo a cantar modinhas e cujo nome começava a tomar força e já era citado ao lado do seu. Aborrecia-se com seu rival, por dois fatos: primeiro: pelo sujeito ser preto; e segundo: por causa das suas teorias" (BARRETO, 2020, p. 123). De um lado as teorias estavam ligadas à métrica dos versos e aos conteúdos das letras, e de outro, pelo fato de seu rival ser afrodescendente, na sua visão, ajudaria a diminuir ainda mais o prestígio social pelo violão. Ricardo precisava de um plano para não perder sua glória e desbancar o rival, assim chegamos ao trecho:

A *réclame* já não bastava; o rival a empregava também. Se ele tivesse um homem notável, um grande literato, que escrevesse um artigo sobre ele e a sua obra, a vitória estava certa. Era difícil encontrar. Esses nossos literatos eram tão tolos e viviam tão absorvidos em coisas francesas... Pensou num jornal, O Violão, em que ele desafiasse o rival e o esmagasse numa polêmica (BARRETO, 2020, p. 124).

²³ Localização Kindle: 422

Como veremos nas versões traduzidas, a seguir, os dois tradutores optaram pela tradução do termo *réclame*, que possui o significado de propaganda ou anúncio publicitário.

Mere publicity was not enough; his rival used it too. If he could find some famous person, an outstanding man of letters, who would write an article about him and his work, victory was assured. He thought of a periodical, *The Guitar*, in which he would defy his rival, and crush him in the ensuing polemics (BARRETO, 1978, p. 65).

Advertising was no good: his rival did that too. Ideally he'd get some *éminence grise* – some literary giant – to write an article about him and his work. Victory would be assured! But it would be difficult. Our Brazilian literati were so stupid and seemed to think culture could only be French... He thought about founding a magazine, *The Guitar*, in which he'd challenge his rival and destroy him through the power of argument (BARRETO, 2014, [s.p]²⁴).

Verificamos que o vocábulo foi traduzido como *mere publicity* na T1 e *advertising* na T2. Ambas as traduções mantêm o significado da palavra e do sentido para o contexto e, neste caso, os tradutores escolhem a técnica de domesticação do texto. Porém, um ponto importante do parágrafo em questão é a crítica que se segue no uso de um vocábulo francês e se refere as profundas influências de ideias e costumes franceses se faziam presentes na sociedade brasileira e em seus literatos, nas palavras de Coração dos Outros, “Era difícil encontrar. Esses nossos literatos eram tão tolos e viviam tão absorvidos em coisas francesas...” (BARRETO, 2020, p. 124). Aqui observamos um distanciamento na posição dos tradutores, Scott-Bucleuch simplesmente exclui as duas sentenças e continua a tradução no momento em que a crítica acaba. A partir dessa decisão do tradutor, é pertinente associá-la com outra decisão tradutória que Scott-Bucleuch tomou ao excluir nove capítulos de sua tradução da obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Em nota explicativa presentes na edição, o tradutor menciona as dificuldades de traduzir a prosa de Machado para o idioma inglês, talvez, na tentativa de explicar a exclusão dos capítulos (KRAUSE, 2015). Entretanto, na edição *The patriot* o tradutor não deixa notas de tradução e na introdução da obra, escrita pelo tradutor, não há indícios de dificuldades tradutórias ou justificativas de eventuais exclusões de partes do texto-fonte. Possivelmente, o motivo da exclusão do trecho em análise não é o mesmo para os capítulos de *Dom Casmurro*. Em contrapartida à decisão de Scott-Bucleuch, Johnson mantém o trecho e o deixa mais claro ao adicionar o termo “*Brazilian*”, em um esforço de explicar que o contexto se refere a uma crítica aos literatos brasileiros daquela época.

Além dos vocábulos em língua francesa analisados até aqui, a primeira parte de *Triste fim de Policarpo Quaresma* possui outros termos dos quais não será possível uma análise mais profunda. Por isso, apresentamos a Tabela 1 com todos os vocábulos franceses:

²⁴ Localização Kindle: 1560

Vocábulo no idioma francês na primeira parte de <i>Triste fim de Policarpo Quaresma</i>					
(BARRETO, 2020)		T1 (BARRETO, 1978)		T2 (BARRETO, 2014) ²⁵	
Pince-nez	p. 51	Pince-nez	p. 3	Pince-nez	[s.p]
Petit-pois	p. 59	Petits-pois	p. 10	Peas	[s.p]
Fabliaux	p. 73	Fabliaux	p. 23	Fabliaux	[s.p]
Bibelots	p. 103	Bibelots	p. 48	Bibelots	[s.p]
Réclame	p.124	Mere publicity	p. 65	Advertising	[s.p]
Dunkerque	p.127	Shelf	p. 69	Chest of drawers	[s.p]
Biscuit	p.127	Porcelain statuette	p. 69	Bisque-porcelain	[s.p]

Tabela 1: Vocábulo no idioma francês na primeira parte de *Triste fim de Policarpo Quaresma*.

Em conclusão, apresentamos uma síntese dos pontos investigados neste estudo descritivo de duas traduções. A começar pela tradução *The patriot*, de Scott-Bucleuch, foi possível verificar uma ocorrência maior de estrangeirização, pois o tradutor opta pela manutenção de um maior número de vocábulos em língua francesa. É perceptível o empenho do tradutor na manutenção da ironia na maioria das construções lexicais analisadas no texto, porém, foi encontrada a exclusão de parte significativa e indispensável em uma frase de teor crítico. Na tradução *The decline and fall of Policarpo Quaresma*, de Johnson, encontramos um texto mais domesticado, com um número maior de palavras francesas traduzidas para o inglês. Também é notória a manutenção da ironia na maioria dos casos analisados e a presença da técnica de explicação.

Considerações Finais

Este breve estudo de duas traduções para a língua inglesa da obra *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), de Lima Barreto, abordou o uso de vocabulário estrangeiro presente obra e sua transposição nas traduções. Inicialmente, a pesquisa levantou características da escrita de Barreto, bem como o contexto da *Belle Époque* no Brasil, suas influências na sociedade da época e a motivação que resultou na construção do texto irônico.

Por meio desta análise foi possível verificar como a construção do vocabulário de língua estrangeira, em especial a língua francesa, é parte fundamental para aspectos irônicos e de crítica social na obra *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Nas obras traduzidas *The patriot* (1978), de Robert Scott-Bucleuch, e *The decline and fall of Policarpo Quaresma* (2014), de Francis K. Johnson, foi possível

²⁵ Localizações Kindle: 277, 422, 702, 1213, 1565, 1639, 1640.

analisar, por meio dos estudos descritivos da tradução, como dois tradutores solucionaram os desafios na transposição de tais vocábulos em suas traduções para a língua inglesa; e como as decisões tradutórias influenciaram de uma forma ou outra na manutenção da ironia e crítica presentes através dos vocábulos em francês.

O presente estudo não teve como objetivo abordar todos os âmbitos das traduções citadas, muito menos esgotar o tema dos vocábulos estrangeiros presentes na obra e seus desafios na tradução, antes de tudo, teve a intenção de trazer o autor e sua obra para a discussão dos estudos da tradução e aclamar Lima Barreto que, com o passar do tempo, se revela cada vez mais um autor atemporal e indispensável para discussões que enlaçam a literatura e a sociedade.

Referências

BARRETO, L. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. Apresentação Ivan Teixeira; notas Ivan Teixeira e Gustavo B. Martins; ilustrações Paulo Batista. 2. ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2020.

_____. **The decline and fall of Policarpo Quaresma**. Tradução Francis K. Johnson, Kindle Editions, 2014.

_____. **The patriot**. Tradução: Robert Scott Buccleuch. London: Collings, 1978.

EVEN-ZOHAR, I. **Polysystem studies**. *Poetics Today*, v. 11, n. 1, p. 1-52, 1990.

FARIA, Gentil Luiz de. **A presença de Oscar Wilde na “Belle époque” literária brasileira**. São Paulo: Pannartz, 1988.

GENTZLER, E. **Teorias Contemporâneas da Tradução**. Tradução Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009.

KRAUSE, J. R. A prestidigitação do tradutor: Robert L. Scott-Buccleuch como leitor não confiável de *Dom Casmurro*. **Machado Assis Linha**, São Paulo, v. 8, n. 16, p. 62-81, Dec. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/mael/v8n16/pt_1983-6821-mael-8-16-0062.pdf>. Acesso em: 09 nov. 2020.

RUFFINI, M. **A tradução da obra de Oscar Wilde para o português brasileiro: paratexto e O retrato**

NOVAK, Pedro Henrique. A tradução de vocábulos estrangeiros em duas traduções de *Triste Fim de Policarpo Quaresma* para a língua Inglesa, pág 474 - 485, Curitiba, 2020

de Dorian Gray. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

TOURY, G. **Descriptive translation studies and beyond**. Revised edition. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2012.

SCHWARCZ, L. M. **Lima Barreto**: triste visionário. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VENUTI, L. **Escândalos da tradução**: por uma ética da diferença. Tradução Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

FANDOMS, FÃS E ‘CELEBRIDADES’: O FASCÍNIO DO CIBERESPAÇO

Autoras: Rita de Cassia Morvan (UNIANDRADE)
Prof.^a Dr.^a Célia Arns de Miranda (UNIANDRADE/UFPR)

Resumo: Em busca de entretenimento e diversão, as pessoas sempre se conectaram, principalmente, a personagens de livros e filmes. Com o desenvolvimento do ciberespaço, o encontro com outras formas de entretenimento ficou ainda mais profícuo, permitindo uma dinâmica maior entre os participantes. Quando um fã quer compartilhar ideias sobre um assunto de seu interesse, ele pode juntar-se a grupos denominados *fandoms* que são grupos que surgem a partir do fascínio pelas mídias. Ser parte de um *fandom* é fazer parte de um grupo onde as pessoas demonstram ter os mesmos objetivos em relação às artes ou à alguma celebridade. Todo esse procedimento organizacional para se tornar um ‘seguidor’ de uma celebridade, poderia ser visto como uma ‘neoreligiosidade’. Entretanto, não se deve assumir que nesse meio participem apenas pessoas com pensamentos e ações capazes de dispersar alegria e paz. Por um motivo ou outro, alguns almejam entrar em embate contra essa ou aquela ‘celebridade’ e/ou assunto, disseminando confusão por onde se posicionam. É um jogo que vai depender de quanto o ídolo vai conseguir manter seus ‘adoradores’ em seu entorno.

Palavras-chave: Fã; *Fandom*; Ciberespaço; Entretenimento.

O conceito para definição de fã não é algo novo, ele existe desde que a humanidade começou a produzir cultura. Na medida que a sociedade evoluiu para o universo de ciberespaço, as pessoas fizeram uso dessa mídia para o entretenimento, seja através da apreciação de literatura, jogos, filmes, séries, dramas televisivos, música, bandas, fazendo surgir os fãs que, como define Henry Jenkins (2013, p. 81) “é um estilo de vida”. Quando um fã quer compartilhar ideias sobre um assunto de seu interesse, seus *hobbies*, ele pode juntar-se a grupos denominados *Fandoms*. Esses grupos surgem a partir do equilíbrio e fascínio pelas mídias. Jenkins (2013) escreve que uma dessas mídias é a internet que possibilitou que as vozes entusiasmadas dos jovens fossem ouvidas. Para ele,

Os fãs sempre foram os primeiros a se adaptar às novas tecnologias de mídia; a fascinação pelos universos ficcionais muitas vezes inspira novas formas de produção cultural, de figurinos a fanzines e, hoje, de cinema digital. Os fãs são o segmento mais ativo do público das mídias, aquele que se recusa a simplesmente aceitar o que recebe, insistindo no direito de se tornar um participante pleno. Nada disso é novo. O que mudou foi a visibilidade da cultura dos fãs. A web proporciona um poderoso canal de distribuição para a produção cultural amadora. Os amadores têm feito filmes caseiros há décadas; agora, esses filmes estão vindo a público. (JENKINS, 2013, p. 196)

Os fãs saíram da invisibilidade da cultura popular e estão se tornando centro de produção e consumo de conteúdos. A adesão aos *fandoms* acontece de forma voluntária e, portanto, se as pessoas não se sentem bem por um motivo ou outro, ou se cansam, simplesmente saem. A difusão das apreciações individuais ou em grupos, a possibilidade de produzir e consumir os produtos gerados através de filmes, livros, programas de televisão, ou banda; todos esses elementos permitem que surjam aficcionados por

estrelas celebridades, (cantores, atores, atrizes, cantoras, escritores). Nem sempre o conceito de “estrela” ou “celebridade” é distinto. O conceito de estrela, como descrito em Nikunen (2007), se expressa por intermédio de diversas atuações na mídia, por consequência algumas são mais decisivas para o estrelato do que outras.

Chegar ao *status* de “fã” por definição de Matt Hills (2002) é buscar o lugar e o material para angariar conhecimento e apego. Isso faz com que o *fandom*, não seja

'expressão' neutra ou um 'referente' singular; seu status e desempenho mudam entre locais culturais. O que diferentes 'performances' de fãs compartilham, no entanto, é um senso de contestar normas culturais. Reivindicar a identidade de um 'fã' permanece, em certo sentido, reivindicar uma identidade 'imprópria', uma identidade cultural baseada no compromisso de alguém com algo aparentemente sem importância e 'trivial' como um filme ou série de TV. Mesmo em sites culturais em que a reivindicação de uma identidade de fã pode parecer sem problemas - em culturas de fãs, em uma convenção de fãs, por exemplo, ou em um grupo de notícias -, permanece um senso de defesa cultural e uma necessidade sentida de justificar os fãs acessórios. (HILLS, 2002, p. 11)

Ser parte de um *fandom* é estar presente em um grupo onde as pessoas têm os mesmos objetivos em relação à arte ou à celebridade, que se sente compelido a seguir e quer sempre ter ou ver um pouco mais do seu objeto ou pessoa de afeição. Numa classificação comum na página da *Wikipédia* encontramos a seguinte definição: “*fandom* é um termo usado para se referir a uma subcultura composta por fãs caracterizados pela empatia e camaradagem por outros membros da comunidade que compartilham gostos em comum” (FANDOM, 2019).

Hills (2002) sugere que tanto fã quanto *fandom* não podem ser considerados como objeto para serem simplesmente analisados de forma profunda, mas, deve-se pensar neles como grupos que buscam identidade através da realização de trabalhos relevantes no contexto cultural. Deve-se permitir que eles, muito mais do que uma comunidade, também alcancem através de sua expressão, uma hierarquia social onde buscam, seguindo regras de comunidades, competir pelo conhecimento, busca de objetos e *status*. Esses estudos, favorecem um jeito de ver, fã e *fandom* como forma de expressão e compromisso que assumem enquanto engajados em um grupo.

A trajetória de um fã, como Matt Hills responde em uma entrevista para Clarice Greco (2015, p. 158), faz uma conexão com seu objeto cultural, trazendo-o para um vínculo emocional e transformando-o em uma paixão. Essa paixão leva-o, muitas vezes, a querer se juntar a outros que compartilhem os mesmos ímpetos e conexões. Essa paixão é alcançada de diferentes maneiras e em ‘microcontextos’, conforme descrito em Greco (2015) e podem acontecer em diferentes momentos de interação social ou em plataformas diferenciadas.

Ser um fã no Tumblr pode significar uma coisa, ser um fã numa convenção pode significar outra. Pode haver muitos tipos diferentes de fandom, indo muito, muito além da noção de (fandom) afirmativo versus (fandom) transformativo¹ como uma problemática binária. Podem existir todas as espécies de diferentes tipos, modos, níveis e hierarquias de fandom, que podem ser desempenhados de formas variadas. (GRECO, 2015, p. 149)

Participar é permitir-se estar envolvido em algo com sua própria dinâmica. Para Isa Próspero (2015) é ter a oportunidade de

(...) estar envolvido em uma série de atividades e recompensas: trocar opiniões, conhecer pessoas, alegrar o dia de alguém ou ajudar alguém com seu trabalho, receber presentes na forma de histórias ou ilustrações, analisar obras de ficção de um jeito que os estudiosos, resenhistas ou a maioria dos fãs jamais faria etc. etc. Não é de modo algum só uma questão de treinar pra virar escritor. (PRÓSPERO, 2015, p. 7)

Para Hills (citado em Greco, 2015) é necessário pensar em como o *fandom* é realizado e para quem, para se poder observar quais pensamentos e ideias percorrem a mente dessas pessoas. Hills (2002) menciona que a tarefa de definir exatamente um *fandom* é um muito difícil,

(...) colocam o fã, o 'cultista' e o 'entusiasta' ao longo de um espectro de identidades e experiências, distinguindo-os ao vincular maior especialização de interesse, organização social de interesse e produtividade material à mudança de 'fã' 'cultista' a 'entusiasta'. (...) O fã, para Abercrombie e Longhurst, é caracterizado pela falta de organização social (eles geralmente discutem crianças pequenas como 'fãs'). (...) A tentativa de separar as identidades 'cultista' e 'entusiasta' também causa problemas, pois, embora uma distinção importante seja se o interesse do fã é derivado da mídia (= cultista) ou não (= entusiasta) (1998: 132), Abercrombie e Longhurst no entanto, alinhe os fãs de Star Trek com os entusiastas. (HILLS, 2002, s/n)

Existem conceitos que apresentam contradições entre si dependendo da linha teórica. As contradições existem justamente pela impossibilidade de encontrar uma definição única para *fandom*.

Tulloch e Jenkins (1995) e também em Brooker e Brooker (1996). Tulloch e Jenkins ignoram o termo "culto" (apesar de sua prevalência em grupos de fãs e nichos de mídia relacionados), mas distinguem entre seguidores e fãs (1995: 23), novamente ao longo de um espectro de maior envolvimento: o "fã" reivindica uma identidade social que o 'seguidor' não (...) e nem todos os fãs serão fãs de cult', marcando uma clara separação entre o fã comprometido e o presumivelmente ainda mais conhecedor e orientado para a comunidade de fãs 'fã de culto'. (Hills, 2002, s/n)

Para Kaarina Nikunen (2007), a cultura de fã, a televisão e o computador, criam e reformulam novos jeitos de trabalhar a recepção de conteúdos culturais. Ela destaca que “devido ao desenvolvimento técnico, proliferaram as possibilidades de visualizar, editar e circular uma série na rede, trocar comentários e informações com outras pessoas” (NIKUNEN, 2007, p. 114). Cultura de fãs recebe o nome de *fanificação* da mídia, termo usado pela autora, como um movimento que favorece a ampliação de visibilidade dos *fandoms*. Portanto, a possibilidade de tratar essa ‘fanificação’ como uma religião não é descartada.

Em Hills (2002) fica claro que esse "culto" da mídia não é uma forma de religião da forma como a conhecemos. Entretanto, pode-se encontrar elementos que o aproximam de uma certa 'religiosidade' pois esse aspecto é definido e contestado dentro literatura da sociologia da religião, conforme nos esclarece o autor. Se não for uma "religião invisível" por ser algo inaceitável devido aos valores que se pregam nas religiões, pode-se visualizar o 'culto' que nos remete ao "modelo de Durkheim, que particularmente com referência à natureza arbitrária do sagrado e a proteção da fronteira do sagrado/profano" (HILLS, 2002, p. 95). Ou seja, os fãs, conforme o autor, usam a linguagem da 'religião e devoção', para justificar suas ações. Nesse sentido, sem querer profanar a religiosidade de alguém é um jeito de explicar as ações de um *fandom*, uma vez que esses grupos acabam por cultuar um objeto ou alguém, através de sua devoção a esses elementos.

Sabe-se que "o *fandom* também é cultural no sentido em que procura dar conta de seus apegos recorrendo auto-reflexivamente e intersubjetivamente aos discursos de 'religiosidade' e 'devoção'." (HILLS, 2002, p. 96). O culto da mídia não é uma religião, mas, como sugere o autor, pode ser 'neorreligiosidade', onde estão as fronteiras do sagrado e do profano.

A possibilidade de se criar vínculo e até mesmo 'cultuar' artistas ou obras preferidas não é um movimento novo. Para Anne Jamison (2017), o próprio termo *Fandom* originou-se em 1930, a partir de publicação das *Fábulas do fandom irlandês*. Hoje, essas histórias são conhecidas como *fanfictions*. Esse agrupamento foi um grande acontecimento nesse universo, momento em que ocorre o desenvolvimento do *Fandom* – que perdura na 'cultura de fãs'. O avanço tecnológico permitiu que esse universo ultrapassasse as fronteiras de tempo e espaço. Estudiosos sobre o assunto falam sobre essa formação antes e pós mídia. Nas palavras de Jamison (2017), fãs sempre foram pessoas com fértil imaginação "(...) seja escrevendo pastiches de *Sherlock Holmes* há cem anos ou tagueando episódios de *Sherlock* da BBC hoje." (JAMISON, 2017, p. 23/99). Para as questões de avanço tecnológico, na concepção de Jamison (2017), as mídias não são um novo meio social, os fãs sempre as viram como sociais, a cultura sempre foi algo que movimentou esses grupos, transformando-os em consumidores ativos, não importando sob que forma este viesse a ser: textual, analógica ou digital.

Antes da internet, os fãs organizavam peregrinações literárias, iam a convenções, planejavam festas, contribuíam com análises para newsletters e escreviam fanfiction (...) para fanzines. Mas os fãs sempre foram os impulsionadores da tecnologia, e já se comunicaram entre si através de toda plataforma concebível: Usenet, Internet, Relay Chat, fóruns, BBS (bulletin board systems), listas de e-mail, web rings, blogs, arquivos, wikis, twitter, Tmblr, é só escolher. (JAMISON, 2017, p.16/99)

A tecnologia ao ser impulsionada torna os *fandoms* muito mais diversificados, mas também, mais negativos segundo Jamison (2017), tornam-se mais agressivos pela questão da velocidade com que eles conseguem se comunicar.

(...) a atmosfera visual e social do fandom de internet já está muito distante do ponto onde começou, em grupos de Usenet e listas de discussão. Desde as primeiras encarnações da rede, no entanto, um tremendo efeito destas mudanças se manteve: velocidade. Comunidades, conflitos e convenções se formam mais rápido do que nunca – provavelmente por ordens de magnitude. (JAMISON, 2017, p.2/46)

A construção de “sites de rede social” para fins de compartilhamento de “conteúdo gerado por usuários”, os chamados “arquivos de fanfiction”, (JAMISON, 2017, p.23/99), aconteciam antes da Web 2.0 surgir e facilitar para os fãs, a criação de páginas. Sempre trabalhavam juntos para construir sites comunitários e tudo isso usando energia das pessoas, uma vez que a tecnologia ainda era muito limitada. Esse movimento da mídia torna-se fascinante pela forma como, na concepção de Jamison (2017), a sociedade atual consegue ver o *fandom*.

Hills em sua entrevista a Greco (2015), diz que o *fandom* se movimenta em diferentes plataformas tornando seu modo de se desenvolver também diferenciado:

Em certos fóruns pode haver postagens maiores se comparadas a como a identidade do fã é desenvolvida no Twitter, ou como pode se realizar no Tumblr. Ela pode ser realizada a partir da escrita de fanfics, em comparação com a feitura de réplicas de produtos. Desse modo, é necessário considerar que o fandom não é apenas uma variedade de diferentes realizações, ele é uma série de atividades diversas. Há todo um conjunto de dificuldades relacionadas somente com o termo fã. (HILLS, citado em GRECO, 2015, p. 150)

Essa transitoriedade entre plataformas permite ao fã usar diferentes tipos de textos como forma de comunicação, não fugindo da realidade, mas, alinhando-a com a fantasia. Brincar com os limites entre fantasia e realidade é o que, segundo Hills (2002, p. 113), os fãs fazem, tendo plena consciência do que representa um mundo e outro. Isso não caracteriza, contudo, uma infantilidade. Nesse universo fantasioso, fãs saem em busca do que eles consideram ser seus objetos de afeto. Para Hills (2002), eles tornam-se algo próximos a críticos culturais devido ao conhecimento que o seu fanatismo acaba permitindo recolher. Uma vez que fã é fã, a *internet* permite que ele seja uma espécie de *stalker* ou um *lurker* – classificado como alguém que não é ativo, apenas observa. Apesar de invisível, mas de alguma forma onipresente, através do deslocamento pelo espaço e tempo, permitidos pela intermedialidade, alcançada com o desenvolvimento tecnológico. Para Hills (2002), a *World Wide Web* – *www* – trouxe a possibilidade de o fã ou os grupos de *fandoms* se tornarem membros ativos da cultura e não apenas aqueles que recebem os conteúdos, “Na construção de novas mídias como uma televisão sem ameaças, uma gama de conhecimentos culturais e geracionais específicos foi utilizada para inventar seu espaço interativo.” (HILLS, 2002, p. 138)

Esse espaço interativo é o espaço que funciona para o fã, conforme narra Nukinen (2015). Construir uma identidade, elevar sua autoconfiança, fazendo com que as mídias funcionem como um

meio para ensinar a prática de ser fã, utilizando-se de toda publicidade da mídia, como um capital subcultural, a partir da coleta de elementos como entrevistas, *hobbies*, detalhes que para qualquer pessoa passaria despercebido, para o fã é algo de imenso valor.

Todos os estudos sobre novas mídias estão voltados para as inovações tecnológicas e suas formas de uso, o que conduzem o olhar em direção aos estudos “de audiência para as estruturas e relações da mídia, longe do olhar etnográfico mais interno da pesquisa tradicional.” (NIKUNEN, 2007, p. 112). A autora ainda afirma que os estudos mostram que há múltiplas formas de interatividade que são favorecidas pelo desenvolvimento das mídias. Essas relações intermediáticas entre os grupos de fãs sofrem variações de acordo de como acontece a interação entre as mídias tradicionais e novas. Nikunen (2007) se pergunta: toda essa intermedialidade é mera coincidência? Como resposta a essa questão, a autora entende que

Os significados raramente são produzidos através de um texto isolado. Os textos são lidos e produzidos lado a lado em referência um ao outro. Um texto em uma mídia pode realmente enfatizar e levar a outro texto em outra mídia. Claramente, o público difere em termos de quão essencial a intermedialidade se torna na prática. Como discutido acima, as culturas de fãs parecem nutrir uma intermedialidade particularmente intensa. Ser fã significa uma relação afetiva e ativa com a mídia: os fãs coletam, interpretam, circulam e reescrevem textos da mídia. (NIKUNEN, 2007, p. 123)

A intermedialidade passa a ser um processo produzido bem como incentivado pelos grupos de fãs. Conforme Nikunen (2007) descreve, fãs individuais serão incentivados a usar várias mídias objetivando encontrar outros fãs e se expressar em *fandoms*, para assim criar o *status* de fã. As empresas que fazem o gerenciamento das mídias tomam esses fãs como o ‘público ideal’.

Nesse contexto poderá haver várias intermedialidades que interpretam o mesmo texto de maneiras diferenciadas. Pode acontecer que através das “múltiplas camadas de intermedialidade, ocorra colisão e assim haja contradições entre os fãs, fazendo que essa grande mídia mostre as verdadeiras características onde existem as relações de poder (...)” (NIKUNEN, 2007, p. 125)

Henry Jenkins (2015) observa o efeito das mídias nos fãs, o que leva o *fandom* a transitar entre fascínio e frustração. Isso leva as pessoas a quererem se envolver graças à liberdade de criar e recriar elementos. Uma forma de criar e recriar é através da busca de conhecimento sobre seus ídolos, ou seja, o objeto que nesse caso é a pessoa escolhida para ser cultuada. Como lembra Hills (2002), são pessoas capazes de produzir quantidades imensas de informações ou conteúdos, relevantes ou não. Nikunen (2007) menciona que as produções “contêm cores, figuras, poemas e decorações que descrevem a dimensão afetiva dos fãs. Esse tipo de atividade pode ser visto como a produtividade textual que John Fiske (1992) descreve como típica das culturas de fãs” (NIKUNEN, 2007, p. 123).

De acordo com Patrick Galbraith e Jason Karlin (2016), pessoas são colocadas em meios midiáticos como revistas, televisão para serem a idealização, servirem de exemplos, para os jovens de seu tempo. A função deles é serem “portadores de informações sobre estilo de vida e moda para as pessoas em geral. Especialmente como modelos, cantores, dançarinos, personalidades e atrizes, os ídolos também incorporam o ideal de um criativo, sujeito comunicativo que trabalha bem com os outros e ganha amor e apoio” (GALBRAITH/ KARLIN, 2016, p. 235). As atividades realizadas pelo ídolo devem desenvolver um sentido de conexão, através do sentimento de facilidade, bem-estar, satisfação, entusiasmo, paixão. “Os ídolos são posicionados de maneira única, não apenas como imagens, que, no entanto, podem e afetam, mas também como as presenças incorporadas mais frequentemente associadas ao trabalho afetivo” (GALBRAITH/ KARLIN, 2016, p. 251). Essa manipulação, se torna útil para empresas que lucram com a implantação de ídolos. Embora, para Jamison (2017, 55/239), tudo o que o *fandom* faz não deve estar ligado ao dinheiro.

Existem diferentes espaços onde o *fandom* vai ser “exibido, desempenhado, negociado e sancionado.” (HILLS, citado em GRECO, 2015, p. 154) Toda produção de conteúdo busca por informações, transforma esse processo numa espécie de ‘culto’ onde o fã expressa o seu afeto, desde simples desenhos, até longas histórias sobre algum mundo fantasioso, os chamados UA – Universos Alternativos – em que esse ídolo pode viver. Conexões à parte, nunca se deve assumir que estes fãs são dispersores de apenas afeto positivo, onde há apenas celebrações e elogios “(...) e que o antifandom é o oposto binário, o afeto escuro, negativo, porque existe com frequência um choque marcante do positivo e do negativo na experiência do fandom.” (GRECO, 2015, p. 156).

Joli Jenson, em *The adoring audience*, (1992), menciona que o fã é visto muitas vezes, como um fanático em potencial, o que significa frequentemente que o *fandom* pode ter um comportamento excessivo, beirando a loucura, transformando-o em um indivíduo ou em uma multidão histérica. No entanto, essa forma de ver é perigosa porque coloca todos os fãs numa mesma condição, o que não deveria ser feito. A forma como a comunidade se desenvolve vai direcionar sentimentos individuais em qualquer *fandom*, levando o fã a se posicionar de forma projetiva, depositando toda sua perspectiva de bem suceder na vida.

Para uma celebridade, Hills (2002) escreve que nos “termos psicanalíticos, esse é um tipo de divisão: as partes boas ou desejadas do eu são colocadas na outra para proteger essa bondade imaginada de peças ruins ou destrutivas do eu. Existe, então, um tipo curioso de violência intrínseca ao fã-clubes. A relação de fã e celebridade é problemática porque a violência está embutida nela” (HILLS, 2002, p. 104) o que leva ao pensamento de GALBRAITH/ KARLIN (2016) em que em alguns casos, essas discussões tomam forma de assédio e abuso contra os artistas em destaque nas mídias.

O fato é que o trabalho do fã ou do *fandom* pode ser realizado tanto para elevar a moral quanto para derrubar uma celebridade. Com a facilidade de interação é impossível mensurar o tamanho do ônus ou do bônus que a estrela entre os fãs, às vezes, vai ter. Todo esse processo acontece através da mídia, como Henry Jenkins (2013) argumenta. A mídia que não se difunde é essencialmente "Morta", por esse motivo, ela deve ser difundida para ter vida. Jenkins ressalta que são frequentemente os fãs que fazem essa difusão através da cópia e do compartilhamento.” (IN: GALBRAITH; KARLIN, 2016, p. 247). E ainda, todo ídolo precisa lutar e para isso precisa estar numa relação muito próxima com seu fã.

Nesse imenso ciberespaço, ainda estamos aprendendo a lidar com diversas situações. Como nos diz Jenkins (2013) a cultura do conhecimento está aí, precisamos debater e determinar muitos princípios a fim de definir as formas de interagir com os outros, e também por desse espaço.

Referências

DOMINGOS, A. C. M. Referência de fonte eletrônica. **Hiperleitura e escritura**: convergência digital, Harry Potter, cultura de fã. Dados Eletrônicos. – Porto Alegre: EDIPUCRS, 2015. Disponível em:<https://www.academia.edu/36681567/Hiperleitura_e_escritura_converg%C3%A2ncia_digital_Harry_Potter_cultura_de_f%C3%A3> Acesso em: 20 fev. 2020.

FANDOM. Referência de fonte eletrônica. **Fandom**, 2019. Disponível em <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Fandom>> Acesso em 14/06/2019

GALBRAITH, P. W.; KARLIN, J. G. Referência de fonte eletrônica. **Media Convergence in Japan**. 2016. Disponível em:<https://www.academia.edu/25849821/Media_Convergence_in_Japan_full_book> Acesso em: 02 mai. 2020.

GRECO, C. Referência de fonte eletrônica. **O fandom como objeto e o objeto dos fandoms**. 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/100678/99411/>> Acesso em: 29 abr. 2020.

HILLS, M. Referência de fonte eletrônica. **Fan Cultures**. New York: Taylor & Francis e-Library 2002. Disponível em: <<https://epdf.pub/fan-cultures-studies-in-culture-and-communication.html>> Acesso em: 30 abr. 2020.

JAMISON, A. Referência de fonte eletrônica **Fic**: por que a fanfiction está dominado o mundo. Trad. Marcelo Barbão. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2017. Disponível em: <<https://www.saraiva.com.br/lev.>> Acesso em: 11 mai. 2019.

JENKINS, H. Referência de fonte eletrônica. **Cultura da convergência**. Trad. Susana Alexandria. São Paulo: Ed. Aleph, 2013. Título original: *Convergence Culture*. Versão eletrônica: Natalli Tami. Disponível em: <<http://lelivros.love/book/baixar-livro-cultura-da-convergencia-henry-jenkins-em-pdf-epub-e-mobi-ou-ler-online/>> Acesso em: 28 abr. 2019.

JENSON, J. Fandom as Pathology: The Consequences of Characterization. In: LEWIS, L. (Ed.) **The Adoring Audience - Fan Culture and Popular Media** – New York: Taylor & Francis e-Library, 1992. Disponível em: <<https://docero.com.br/doc/nxnvxce>> Acesso em: 13 out. 2020.

NIKUNEN, K. Referência de fonte eletrônica. **The Intermedial Practises of Fandom**. Disponível em: <https://www.academia.edu/1493752/The_Intermedial_Practises_of_Fandom?auto=download> Acesso em: 28 abr. 2020.

PRÓSPERO, I. Referência de fonte eletrônica. **[Com opinião] 5 ideias comuns sobre fanfictions e a verdade sobre elas**. Disponível em: <<https://blogsemserifa.com/2015/07/31/com-opiniao-5-ideias-comuns-sobre-fanfiction-e-a-verdade-sobre-elas/>> Acesso em: 1 dez. 2018.

A INTERTEXTUALIDADE ENTRE A OBRA *ESSA GENTE*, DE CHICO BUARQUE E O CONTEXTO HISTÓRICO NO BRASIL NO PERÍODO ENTRE DEZEMBRO DE 2016 E SETEMBRO DE 2019

Autor (a): Roberta Gamborgi Vallim Lehmann (FAE)
Orientador (a): Prof. Dr. Luiz Rogério Camargo (FAE)

Resumo: Buarque, em seu último livro, *Essa gente*, de 2019, faz uso da ironia e apresenta uma intertextualidade implícita, cabe ao leitor recuperá-la e construir sentido ao texto, montando o quebra-cabeça proposto. A intertextualidade revela algo maior, sendo o texto um cruzamento de textos em que, no ato da leitura, se lê outros textos. O autor reparte o discurso entre diversos narradores, em forma de relatos e mensagens fazendo com que a narrativa seja assumida pelo discurso interior de seus personagens. Por esse motivo, escolheu-se analisar a obra através do modelo de crítica extrínseca, a partir da figura do narrador e sua intertextualidade com o período histórico do Brasil entre dezembro de 2016 e setembro de 2019, conforme dados apontados na obra. Além de compreender como narrador e focalizador se relacionam favorecendo a construção de sentido da narrativa e como esta se relaciona com o Brasil do início do século XXI naquilo que não está dito de forma explícita. Como embasamento teórico foi utilizado Paul Ricoeur, Gérard Genette e Julia Kristeva. *Essa gente* poderá ser lido como sendo uma narrativa histórica, pois o que Buarque faz é sem dúvida um processo de apropriação dos fatos históricos para o ambiente ficcional.

Palavras-chave: Intertextualidade; Narrador; Focalizador; Metaficção.

Introdução

Essa gente é o sexto romance de Chico Buarque, dos quais destaca-se: *Estorvo* de 1991; *Benjamim* de 1995; *Budapeste* de 2003; *Leite derramado* de 2009 e *O irmão alemão* de 2014. A obra, que tem como protagonista o escritor Manuel Duarte, é escrita em forma de diário em que são anotados 67 relatos e mensagens do protagonista e de outros personagens, enviadas e recebidas entre 13 de dezembro de 2016 e 29 de setembro de 2019, utilizando elementos da metaficção.

Metaficção é a ficção sobre a ficção, isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ ou linguística. Na metaficção o fato de a linguagem do romance ser representacional é explícito, ou seja, enquanto lê, o leitor vive num mundo que é forçado a reconhecer como ficcional. Na leitura de obras metaficcionais, o leitor toma conhecimento de que toda ficção é um tipo de paródia da vida, não interessa quão verossímil ela pretenda ser; a ficção mais autêntica e honesta pode muito bem ser aquela que mais livremente reconheça sua ficcionalidade (HUTCHEON, *apud* REICHMANN, 2006, p. 2 e 7).

Buarque utiliza a técnica “onirismo desperto” (BARROS e SILVA, 2004, p. 122), uma espécie de quebra-cabeça que permite aos personagens, em primeira pessoa, misturarem realidade e devaneio, o leitor não consegue identificar imediatamente o que está acontecendo. Mas é preciso registrar o estágio social em que o país se encontra, e para isso o autor utiliza o recurso onírico:

Entre sonhos e vigília, varei a madrugada a lastimar a partida da Maria Clara para Lisboa, em companhia da sua amiguinha e do meu filho. (...) Era esperável que eu me confortasse com a presença deles, que estavam de campana para proteger a vizinhança contra possíveis bandidos malocados nas matas ao redor. Cumprida essa missão, os helicópteros dobravam as montanhas em direção à favela, aonde em voos rasantes às vezes disparavam balaços de fuzil a esmo (BUARQUE, 2019, p. 176).

No trecho acima, o narrador Duarte, que é escritor, apresenta ao leitor um trecho do livro que está escrevendo, ou seja, Buarque utiliza da metaficção para contar a história e dentro da ficção relata o fato de helicópteros dispararem tiros no Rio. Com isso Buarque está contextualizando o estágio social em que a cidade se encontrava em 2019, que com autorização do governador Wilson Witzel, helicópteros disparavam contra as favelas, por causa do recurso onírico, o leitor tem a sensação de irrealidade lendo a ficção que o narrador Duarte está criando dentro da ficção de Buarque.

A obra se passa no Rio de Janeiro, com exceção de duas correspondências da personagem Petrus, que vive em São Paulo, porém a partir das referências podemos reconhecer todo o país. Buarque faz uso da ironia, dizendo uma coisa, querendo dizer outra, recurso presente em toda sua obra: “Como não sou machista, nem misógino, menos ainda homofóbico, não vou sair no braço com essa mulher-homem, que além de tudo é mais forte que eu” (BUARQUE, 2019, p. 55). Ou no trecho: “Canalha por quê? Agora para você todo mundo é fascista. Você conhece ele? Pois é super gente boa” (BUARQUE, 2019, p. 79). Percebe-se também no trecho: “Ela pode me receber maquiada demais, com anéis e pulseiras de ouro, pode ter uma estátua dourada na sala, não me importo. Pode falar as maiores sandices, se calhar pode jurar por Deus que a Terra é plana, dane-se” (BUARQUE, 2019, p. 108).

Nos trechos acima percebemos a ironia do autor ao usar as palavras machista, misógino, homofóbico, fascista e no último trecho faz referência a discussão de que a Terra é plana, temas bastante frequentes nas discussões no Brasil desde a eleição de Jair Messias Bolsonaro, que usa Deus para validar uma série de comportamentos que justificam o progresso e pode provocar a degradação da maioria a partir de um discurso velado e avesso a civilização.

Paul Ricoeur (2011) buscou estabelecer relações entre a narrativa histórica e a narrativa de ficção, o que ele denomina “referência cruzada”, identificando o que é real e o que é inventado e suas formas de captação e transmissão. Em sua tese *Tempo e narrativa*, no item *mímeses II* se concentra na ficcionalização, isto é, a transfiguração do real operado pela obra de arte, tomando referências diretas do mundo físico e convencional para reordená-las e a elas dar original sentido (RICOEUR *apud* PASCHE, 2011).

Com *mímeses II* abre-se o reino do como se. Eu poderia ter dito reino da ficção, de acordo com um uso corrente em crítica literária. A crítica literária pode ignorar uma diferença que afeta a dimensão referencial

da narrativa e limitar-se aos caracteres estruturais comuns à narrativa de ficção e à narrativa histórica. A palavra ficção está então livre para designar a configuração da narrativa de que a tessitura da intriga é o paradigma, sem dar atenção às diferenças que só concernem à pretensão à verdade das duas classes de narrativa (RICOUER, 1994, p. 101).

Essa gente é a representação desse conceito, pois sua narrativa é constituída a partir de uma fusão entre os discursos históricos e literários. O vivido e o cronológico se misturam de modo contraditório, apresentando uma dupla significação do termo história: uma, referente à narração e outra, relativa ao curso real, atos e fatos.

No romance, os narradores em primeira pessoa confundem o leitor, não fica clara a diferença entre realidade e delírio. Os delírios podem acabar por figurar uma espécie de inconsciente e subconsciente nacional, o que aumenta a potência crítica do romance, além de colaborar para sugerir conexões não tão imediatas com os fatos históricos apresentados na obra (BRITO 2015, p. 4).

É importante destacar que Duarte é um escritor assim como Buarque, que foi bastante famoso e querido em seu país e hoje a população lhe torce o nariz, conforme Duarte relata na obra:

Ultimamente não mais, é como se eu viesse de uma temporada fora, e na minha ausência o restaurante tivesse virado uma farmácia, a farmácia um banco, o banco uma lanchonete, e a população tivesse sido substituída por outra, que me torce o nariz como a um imigrante, um pobretão. Mal sabe essa gente que nos últimos anos morei na avenida mais nobre do bairro (...) (BUARQUE, 2019, p. 20).

O personagem é aparentemente alheio aos acontecimentos sociais e políticos do país, mas ao mesmo tempo apresenta chaves de leitura para que o leitor reconheça fatos históricos, que analisamos e apresentamos neste trabalho. A relevância do estudo está em apresentar a obra *Essa gente*, como ficção histórica da literatura brasileira e ampliar as discussões sobre os acontecimentos políticos no Brasil entre dezembro de 2016 e setembro de 2019.

O autor possibilita que o leitor trace paralelos com a ditadura militar e o golpe de 1964 que se deu sob a justificativa de salvar o país do comunismo, da corrupção e do populismo, em nome da democracia, da família e dos valores cristãos. Discurso presente desde 2016, ano do *impeachment* da presidente Dilma e tempo escolhido para a narrativa de *Essa gente*. Buarque ficcionaliza os fatos históricos para revelar essa realidade, portanto *Essa gente* está na realidade e na ficção.

Este trabalho pretende, através do modelo de crítica extrínseca, como exemplifica D’Onofrio:

Modelo de abordagem do texto literário que parte de fora para dentro: estudam-se a biografia do autor, as condições socioculturais que formam sua personalidade, as escolas e movimentos literários que lhe fornecem os cânones estéticos e o complexo ideológico em que viveu. Busca verificar até que ponto o autor é ‘filho de sua época’, reproduzindo a forma estética e o conteúdo ideológico do grupo e do movimento literário” (D’ONOFRIO, 2007, p. 33).

Também pretende analisar a obra *Essa gente* a partir da figura do narrador e sua intertextualidade com o período histórico do Brasil entre dezembro de 2016 e setembro de 2019, conforme dados apontados na obra. Além de compreender como narrador e focalizador se relacionam favorecendo a construção de sentido da narrativa e como esta se relaciona com o Brasil do início do século XXI (especificamente no recorte da obra que é de 2016 a 2019.) naquilo que não está dito de forma explícita.

Sendo assim, o objetivo é compreender os efeitos da alternância de foco narrativo a partir da figura do narrador; investigar os conceitos de narrador e focalizador e estudar qual a relação da obra com o Brasil no período entre dezembro de 2016 e setembro de 2019.

Intertextualidade entre *Essa gente* e o período histórico do Brasil entre dezembro de 2016 e setembro de 2019

Em 21 de setembro de 2018, o narrador Duarte conta sobre sua mulher Rosane Duarte que comprou uma estátua de um homem em ouro e pendurou nela uma faixa verde-amarela, expondo a escultura na janela do seu apartamento. O narrador reflete sobre o efeito *kitsch*, o conceito *kitsch* é definido pelo sociólogo francês Edgar Morin como: “arte que não instigava a imaginação e a crítica no indivíduo que se dispusesse a consumi-la” (MORIN, 1962, p. 28). O narrador reflete sobre este efeito, em tom pejorativo:

Aos poucos foi aparecendo um objeto dourado do meu tamanho, quem sabe um totem, não, um homem. Ela foi lá dentro e voltou correndo para pendurar uma faixa verde-amarela no torso daquela estátua de ouro, talvez com a intenção de realçar o efeito *kitsch*. Achei somente de mau gosto, mas não disse nada, a gente já não se falava (BUARQUE, 2019, p. 13).

Segundo Umberto Eco (2013), o efeito *kitsch* é uma arte celebrativa, que pretendia ser popular das ditaduras stalinista, hitlerista ou mussolinista, uma estrutura de mau gosto (ECO, *apud* ALMEIDA; MONTEIRO; GONÇALVES, 2013, p. 3). Quando pesquisamos sobre o que aconteceu no Brasil nesta mesma data, encontramos a liberação judicial para concessão de entrevista de Adélio Bispo de Oliveira, homem preso por esfaquear o então candidato à presidência da república, Jair Messias Bolsonaro.

Dias antes, Buarque visitava o ex-presidente Lula, em 19 de setembro de 2018 e em 02 de agosto de 2018, na sede da Superintendência da Polícia Federal em Curitiba, o escritor não falou com jornalistas, porém gravou um vídeo questionando a proibição judicial que determinava que Lula não pudesse dar entrevistas, argumentou que seria correto que a imprensa pudesse falar diretamente com o ex-presidente, visto que entrevistá-lo era do interesse dos jornais e do público. Lula não foi liberado para entrevistas

antes do fim das eleições em 2018.

Em 15 de janeiro de 2019, Duarte observa um avião sobrevoando o Rio de Janeiro, e começa a imaginar como seria à hora da morte, e repassa momentos de sua vida, com aparente descaso com a realidade faz uma crítica aos eleitores de Bolsonaro com a frase: “O avião está para se destroçar com uma centena de crentes a bordo (...)” (BUARQUE, 2019, p. 16). Podemos ler como metáforas o avião como sendo o Brasil e a centena de crentes a bordo, os eleitores.

Os eleitores seriam os crentes, pois toda a campanha eleitoral do presidente Jair Messias Bolsonaro foi com base na sua crença religiosa e apoio da Igreja Evangélica, onde os fies são chamados de crentes. Inclusive existe o batismo do crente que é um rito cristão, um dos pontos centrais do cristianismo evangélico que ocorre quando um crente decide seguir a doutrina desta igreja.

Os principais líderes da Igreja Evangélica no Brasil declararam publicamente suas predileções por Jair Messias Bolsonaro. O pastor Silas Malafaia, pois a atual esposa do então candidato, Michele Firmo é seguidora da Assembleia de Deus Vitória em Cristo, o bispo Edir Macedo, líder da Igreja Universal do Reino de Deus anunciou nas suas redes sociais a predileção pelo candidato e o pastor José Wellington Bezerra, presidente da Assembleia de Deus, a maior congregação evangélica do país também declarou seu apoio (ABBUD, 2018).

O narrador termina seu devaneio com: “a partir de hoje, por decreto presidencial, posso ter quatro armas de fogo em casa” (BUARQUE, 2019, p. 17). Mesma data em que o presidente Jair Bolsonaro assinou o decreto nº 9.685, que flexibiliza os requisitos para a posse de arma no Brasil.

Em 15 de fevereiro de 2019, Duarte encontra com Fúlvio, seu ex-colega de escola, no Country Club. Na ocasião, Duarte estava voltando para casa a pé, dispensando a carona de Fúlvio, que já estava para embicar na rua e sair do clube, quando Fúlvio sai do carro transtornado e espanca um índio velho que estava deitado na calçada, encostado no muro do clube:

Escreva pensando num filme de ação, diz ainda da janela do carro, ao cruzarmos ao mesmo tempo a cancela do clube. Ele já está para embicar na rua quando freia, salta do carro e vem berrando na minha direção: cai fora, vagabundo!, fora daqui, maconheiro! Com uma expressão transtornada, passa por mim às cegas e se dirige a um homem deitado na calçada, encostado no muro do clube. É um sujeito com cara de índio velho que se levanta com dificuldade, depois de tomar uns chutes nas costelas. (...) Fúlvio, que mais uma vez arranca o índio do muro e o derruba com uma rasteira (BUARQUE, 2019, p. 47).

Neste mesmo dia, o segurança de um supermercado Extra, na Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro, mata estrangulado um jovem de 19 anos, um dos clientes filmou o momento e o vídeo circulou pelo país causando indignação. As pessoas em volta pediam para o segurança parar, mas ele não parou enquanto o jovem não morreu. O segurança foi levado para a delegacia e liberado no mesmo dia, após pagamento de fiança, segundo o jornal R7:

Um jovem foi morto por um segurança de um supermercado, na Barra da Tijuca, zona oeste do Rio de Janeiro (...) o segurança foi levado até o 16º DP (Barra da Tijuca) e posteriormente à DH – Capital (Delegacia de Homicídios). Após pagar a fiança, foi libertado e responderá por homicídio culposo, quando não há intenção de matar (FERREIRA, 2019).

Podemos associar o relato de Duarte com o fato acontecido no mesmo dia no Rio de Janeiro, pois ambos tratam de agressões às pessoas que são invisíveis para a sociedade e saem impunes. Situações assim são comuns no Brasil, causam comoção por um curto período e depois são esquecidas.

Em 26 de fevereiro de 2019, ocorre alternância no foco narrativo, e é Rosane Duarte quem atende uma ligação de Duarte, o leitor tem a perspectiva dela, que é a personagem que tem a estátua do homem em ouro com a faixa verde amarela na janela de sua casa. Aparentemente não tem nenhuma informação relevante na narrativa neste dia, apenas a alienação total dela em relação aos acontecimentos do país.

Porém, se olharmos o que aconteceu no Brasil, encontramos a determinação do MEC enviada para as escolas, em que os alunos no primeiro dia de aula teriam que ler a carta abaixo de Véllez, Ministro da Educação, que dizia:

Brasileiros! Vamos saudar o Brasil e celebrar a educação responsável e de qualidade a ser desenvolvida na nossa escola pelos professores, em benefício de você, alunos, que constituem a nova geração. A carta a ser lida foi revisada a pedido do ministro, após reconhecer o equívoco, tendo sido retirado o trecho usado durante o período eleitoral: Brasil acima de tudo! Deus acima de todos! (BRASIL, 2019).

A partir de então professores, alunos e demais funcionários das escolas passam a ter que ficar enfileirados diante da bandeira do Brasil e cantar o hino nacional. Buarque não coloca as datas por acaso em sua narrativa, ele as relaciona com importantes fatos históricos do país. A alienação de Rosane é um paralelo com a população brasileira, que não questiona, aceita e acha bonito esse exagero de amor à pátria do atual governo.

Em 02 de abril de 2019, Duarte narra sobre um jantar de gala para comemorar o lançamento da campanha “Brasil: o futuro é hoje” (BUARQUE, 2019, p. 86), no Palácio da Guanabara com autoridades militares presentes. Com apresentação do coro dos castrati, que são cantores cuja extensão vocal corresponde às vozes femininas, seja soprano, mezzo-soprano ou contralto e que foram submetidos à castração na infância para preservar sua voz aguda, e execução do Hino Nacional, Duarte diz:

É corriqueiro que notícias na imprensa originem relatos ficcionais, mas o vice-versa não fica muito atrás. Falo por mim, que não pretendo escrever sobre cavaleiros templários, mas a cada vez que os jornais mencionam cantores castrados, me sinto talhado na carne. (...) meu livro de estreia, o romance histórico (...) (BUARQUE, 2019, p. 86).

Utilizando da metaficção para estabelecer conexões entre a narrativa histórica e a narrativa de ficção, Buarque apresenta ao leitor o quanto a imprensa é capaz de distorcer os fatos históricos, manipulando a população, que desconhece a história do seu país. Em 02 de abril de 2019, o Brasil comemorava 55 anos do golpe militar de 1964 que encerrou o governo do presidente democraticamente eleito João Goulart.

O golpe de Estado instaurou a ditadura militar que durou até 1985, o Congresso Nacional chegou a ser fechado, mandatos foram cassados e houve censura à imprensa, e apesar do jantar de gala e do slogan que Duarte lê no jornal no romance *Essa gente*, se tratarem de relatos ficcionais, não se pode negar a semelhança com o *slogan* do atual governo “Pátria amada Brasil”, além de como toda a campanha eleitoral foi construída.

Em 19 de março de 1964, ocorreu a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade” e contra a “ameaça comunista” atribuída a Jango e a sua aproximação com a esquerda, com objetivo de mostrar o descontentamento da sociedade conservadora e grandes empresários, além de “defenderem a democracia”. (G1, 2019).

É importante ressaltar que durante a campanha eleitoral do presidente Jair Bolsonaro, o slogan usado era: “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos” (LONGO, 2020), e ocorreram diversas manifestações nas ruas em “defesa da democracia” e contra a “ameaça comunista”.

Em 03 de abril de 2019, Duarte está observando a rua e reflete: “Não me desaprovava assistir à passagem de (...) babás de branco com carrinhos de bebê” (BUARQUE, 2019, p. 88). E depois a noite, em casa lê no jornal que está no chão do banheiro: “soldados disparam oitenta tiros contra carro de família e matam músico negro” (BUARQUE, 2019, p. 89) e continua a narrativa como não tivesse se importado com a notícia.

Em 06 de abril de 2019, é apresentada uma mensagem da Marilu, juíza federal e vizinha de Duarte ao síndico do condomínio exigindo providências em relação à situação de “alguns” moradores que não estão em dia com o condomínio, pois o mesmo é “tradicionalmente destinado a famílias com poder aquisitivo acima da média” (BUARQUE, 2019, p. 91)

Neste mesmo dia, o Governador do Rio de Janeiro, Wilson Witzel, deu “carta branca” aos policiais para matar moradores das favelas “suspeitos” de serem criminosos, conforme matéria publicada no jornal *El País*:

A história do moto taxista se junta a outros relatos que apontam que o clima de tensão sob o qual vivem moradores das favelas cariocas têm se intensificado desde que o governador Wilson Witzel (PSC) venceu as eleições de 2018 prometendo dar carta branca aos policiais e defendendo que criminosos armados com fuzis deveriam morrer com um tiro “na cabecinha”. Uma promessa que Witzel vem reafirmando desde sua vitória. A última vez foi em entrevista publicada pelo jornal O Globo, há uma semana, na qual garantiu

que *snipers* (atiradores de elite) já estão atuando. "O *sniper* é usado de forma absolutamente sigilosa. Eles já estão sendo usados, só não há divulgação", disse ele. "Quem avalia se vai dar o tiro na cabeça ou em qualquer outra parte do corpo é o policial. O protocolo é claro: se alguém está com fuzil, tem que ser neutralizado de forma letal imediatamente", acrescentou (BETIM, 2019).

Em 07 de abril de 2019, policiais militares matam o músico Evaldo dos Santos Rosa com 80 tiros disparados contra seu carro, ele estava com a esposa, o filho de sete anos, uma amiga e o sogro, indo para um chá de bebê (G1, 2019).

Em 22 de abril de 2019, Duarte narra uma confusão vinda do morro do Vidigal. Esta é uma anotação longa em que Duarte tenta ficar com Rebekka, esposa de Agenor, o bombeiro que o salvou na praia, ele pouco fala sobre a confusão entre os moradores na favela e a polícia, mas afirma:

Chegando ao pé da favela, os moradores fecham a Avenida Niemeyer e interpelam aos gritos os policiais de plantão. (...) Por alguns minutos, é como se fosse uma partida empatada entre manifestantes que agitam cartazes de papel e soldados imóveis atrás de escudos de aço. (...) Só que não era bandido, foi um gari que eles mataram pelas costas, e de pirraça a Rebekka deixa de atender à nova chamada de Agenor (...) (BUARQUE, 2019, p. 118-120).

Se o leitor se atentar, vai encontrar em 22 de abril de 2019 nos principais jornais do país, a notícia de que William de Mendonça Santos, gari comunitário foi morto na favela do Vidigal, segundo os moradores, os tiros partiram da polícia (G1, 2019). Os moradores da favela protestaram na Avenida Niemeyer, a avenida ficou interditada, os manifestantes atearam fogo no meio da pista e o Batalhão de Choque foi acionado (G1, 2019). Exatamente como acontece na narrativa de ficção de Chico Buarque.

Foco narrativo

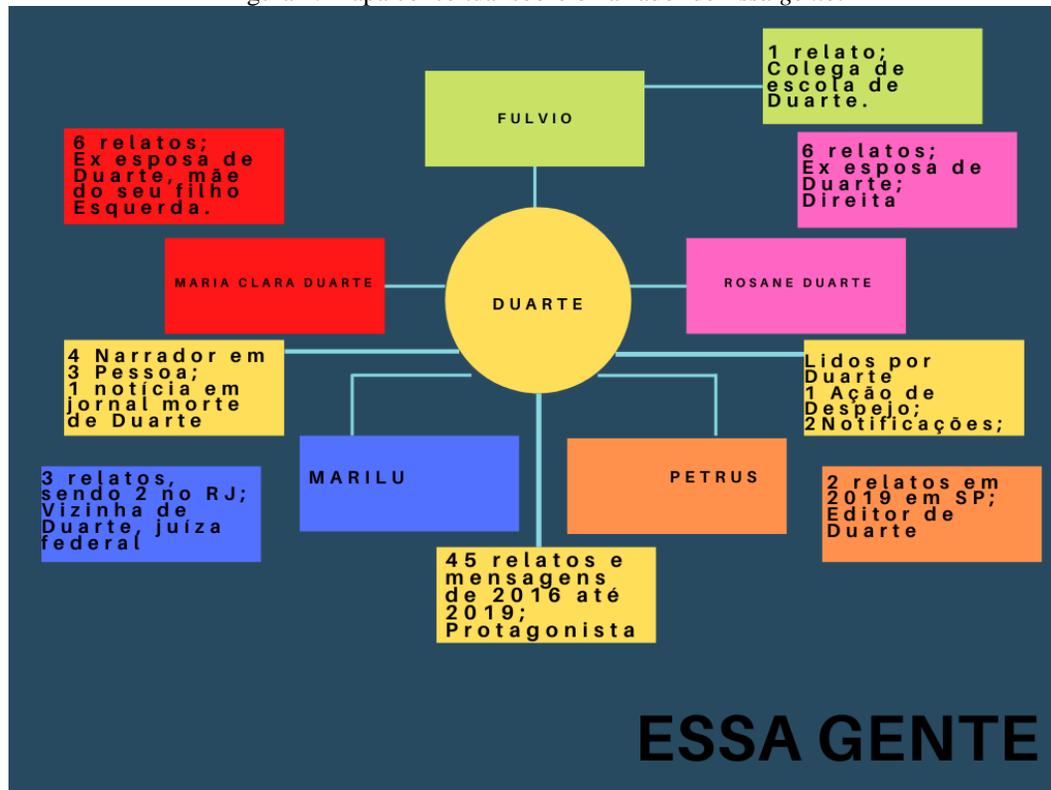
Segundo Genette (2013), o conceito de narrativa refere-se ao discurso, ao enunciado e ao texto narrativo, enquanto o discurso narrativo é o único que se oferece diretamente à análise textual, pois é o único instrumento de que se dispõe no campo da narrativa literária para tanto. Analisar apenas circunstâncias ou documentos exteriores ou a biografia do autor não é suficiente para realizar a análise do discurso (GENETTE, *apud* CARDOSO, 2013, p. 2).

A narrativa apenas anuncia o discurso enigmático e se cala, cabe ao leitor estudar a relação desse discurso enunciado com a história e a narração. A análise do discurso é o estudo das relações entre discurso e história, entre discurso e narração e entre história e narração e a interdependência de todos os elementos.

Para facilitar a compreensão da alternância de foco narrativo a partir do protagonista Manuel Duarte, construímos o mapa conceitual abaixo, que apresenta a relação dos personagens narradores com

o narrador protagonista:

Figura 1: Mapa conceitual sobre o narrador de *Essa gente*:



Fonte: Elaborado pelo autor.

A narrativa parece adotar o ponto de vista do escritor Manuel Duarte e a sua perspectiva em relação à história. Para Genette (2013), foco narrativo é equivalente a ponto de vista, porém considerando a alternância de narradores, temos a variação de pontos de vista, portanto uma inconstância de focalização explicada pela paralipse, que consiste em dar-se menos informação do que aquela que é em princípio necessária (GENETTE, *apud* CARDOSO, 2013, p. 4).

Pode-se dizer, portanto que o narrador de *Essa gente* é do tipo personagem, e conforme apresentado no mapa conceitual a obra apresenta seis narradores-personagens e o foco narrativo é alternado conforme narrativa, apresentando assim diferentes pontos de vista dentro da mesma história.

A paralipse é a omissão de certa ação ou pensamento importante do herói focal, ou seja, do Duarte, que aparentemente é um personagem alheio ao que está acontecendo a sua volta, porém como demonstramos no capítulo anterior, ele não pode ignorar os acontecimentos, portanto assumimos que ele apenas opta por esconder do leitor.

O tempo da narração é fundamental para se entender as mudanças de “visão de mundo”, a

determinação temporal da narrativa é a sua posição relativa à história. Nesse sentido, Buarque faz uso da narração ulterior, ou seja, os relatos e mensagens acontecem posteriormente aos eventos, porém são determinados por datas e essa determinação faz com que aumente as possibilidades de outras focalizações, como social, ética e ideológica se manifestarem.

A intertextualidade, conceito que Kristeva (1974) define como “todo texto é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 62) revela algo maior: o texto é um cruzamento de textos em que, no ato da leitura, se lê outros textos. Portanto o texto literário é um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo entre diversos textos desde o escritor, o destinatário, os personagens, até o contexto cultural atual ou anterior.

Para a autora “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é a absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 60). Sob essa ótica, Buarque faz uso da ironia e apresenta uma intertextualidade implícita, cabe ao leitor recuperá-la e construir sentido ao texto, montando o quebra-cabeça proposto.

O autor reparte o discurso entre diversos narradores, em forma de relatos e mensagens fazendo com que a narrativa seja assumida pelo discurso interior de seus personagens. A focalização diz respeito ao conhecimento que o narrador tem sobre a história em comparação com o conhecimento que o personagem tem.

A alternância de foco narrativo é para confundir o leitor e aumentar a potência crítica do romance, pois a princípio o texto parece divertido e desprezioso, mas pode despertar a curiosidade e a vontade do leitor em procurar os fatos históricos que estão conectados com a obra.

Essa gente poderá ser lido como sendo uma narrativa histórica o que Buarque faz nesta obra é sem dúvida um processo de apropriação dos fatos históricos para o ambiente ficcional. O autor direciona sua obra para que o leitor possa entender quais acontecimentos conduziram o Brasil para a situação em que se encontra agora, em 2020, para tanto faz uso da função metadieética de narrativa. Entender como narrador e focalizador se relacionam favorece o entendimento e os efeitos de sentido que a obra se propõe.

Conclusão

A pesquisa sobre a intertextualidade entre a obra *Essa gente*, de Chico Buarque e o contexto histórico no Brasil no período entre dezembro de 2016 e setembro de 2019 buscou apresentar os fatos históricos apresentados na narrativa de ficção *Essa gente*, na perspectiva de ampliar as discussões a respeito da temática política no Brasil.

A alternância de foco narrativo é para confundir o leitor e aumentar a potência crítica do romance, pois a princípio o texto parece divertido e desprezioso, mas pode despertar a curiosidade e a vontade do leitor em procurar os fatos históricos que estão conectados com a obra.

Buarque direciona sua obra para que o leitor possa entender quais acontecimentos conduziram o Brasil para a situação em que se encontra agora, em 2020, para tanto faz uso da função metadieética de narrativa. Entender como narrador e focalizador se relacionam favorece o entendimento e os efeitos de sentido que a obra se propõe.

Podemos dizer que o narrador é o que narra a história, em *Essa gente* é do tipo personagem, tendo seis personagens narradores em primeira pessoa conforme apresentado no trabalho, e o focalizador é o foco, que alterna conforme o personagem que está narrando, cada um tem um ponto de vista diferente a respeito da narrativa.

Referências

ABBUD, B. **Como Bolsonaro se tornou o candidato dos evangélicos**. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/como-bolsonaro-se-tornou-candidato-dos-evangelicos-23126650>>. Acesso em: 14 abr. 2020.

ALMEIDA, M; MONTEIRO, T; GONÇALVES, O. **O kitsch e a cultura de massa**. 2013. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nordeste2013/resumos/R37-1157-1.pdf>>. Acesso em: 05 mar. 2020.

BARROS e SILVA, F. Fernando. **Chico Buarque**. São Paulo: PubliFolha, 2004.

BETIM, F. **MEC envia slogan de campanha de Bolsonaro para ser lido em todas as escolas**. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/02/25/politica/1551131887_454015.html>. Acesso em: 19 mar. 2020.

_____. **Carta branca de Witzel a ação de ‘snipers’ eleva o temor por abusos policiais no Rio**. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/03/politica/1554246098_836562.html>. Acesso em: 24 mar. 2020.

BRASIL. Decreto Nº 9.685. Brasília: **Agência Brasil**, 15 de janeiro de 2019. Disponível em:

<<https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2019-01/veja-integra-do-decreto-que-flexibiliza-a-posse-de-armas-de-fogo?amp>>. Acesso em: 05 mar. 2020.

_____. Ministério da Educação. **Ministro da Educação envia carta atualizada a escolas do Brasil.** Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/ultimas-noticias/222-537011943/73711-ministro-da-educacao-envia-carta-atualizada-a-escolas-do-brasil>>. Acesso em: 19 mar. 2020.

BRITO, L. de. Essa Gente, de Chico Buarque. **Revista Escuta:** 2019. Disponível em: <<https://namidia.fapesp.br/essa-gente-de-chico-buarque/204958>>. Acesso em: 02 mar. 2020.

_____. **A delicadeza perdida:** dois romances de Chico Buarque a tradição crítica brasileira. Disponível em: <<http://www.niepmarx.blog.br/MManteriores/MM2015/anais2015/mc19/Tc192.pdf>>. Acesso em 18 mar. 2020.

BUARQUE, C. **Essa gente.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CARDOSO, A. L. **Focalizador e narrador em Genette.** São Paulo: Centro Universitário Adventista de São Paulo, 2013.

G1. **55 anos do golpe militar de 1964.** Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/03/31/55-anos-do-golpe-militar-de-1964.ghtml>>. Acesso em: 23 mar. 2020.

_____. **Manifestantes fazem ato em SP contra morte de músico baleado pelo Exército no Rio: '80 tiros em uma família negra'.** Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/04/14/manifestantes-fazem-ato-em-sp-contramorte-de-musico-baleado-pelo-exercito-no-rio-80-tiros-em-uma-familia-negra.ghtml>>. Acesso em: 24 mar. 2020.

_____. **Moradores do Vidigal protestam após morte de gari comunitário; polícia vai analisar armas de PMs.** Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/04/23/gari-comunitario-morre-apos-ser-baleado-no-morro-do-vidigal-moradores-fizeram-protesto.ghtml>>. Acesso em: 27 mar. 2020.

D'ONOFRIO, S. **Forma e sentido do texto literário**. São Paulo: Ática, 2007.

FERREIRA, L. **Segurança mata jovem com “mata leão” em hipermercado no Rio**. Disponível em: <<https://noticias.r7.com/rio-de-janeiro/seguranca-mata-jovem-com-mata-leao-em-hipermercado-do-rio-15022019>>. Acesso em: 19 mar. 2020.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LONGO, I. **“Brasil acima de tudo”**: slogan de Bolsonaro faz referência ao da Alemanha nazista. Disponível em: <<https://revistaforum.com.br/politica/brasil-acima-de-tudo-slogan-de-bolsonaro-faz-referencia-ao-da-alemanha-nazista>>. Acesso em: 23 mar. 2020.

MORIN, E. **Cultura de massas do século XX**, V. 2 – Necrose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

PASCHE, M. **Tempo narrado, tempo vivido**. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/tempo-narrado-tempo-vivido>>. Acesso em: 05 mar. 2020.

REICHMANN, B. T. **O que é metaficção? Narrativa Narcisista: o paradoxo metaficcional**, de Linda Hutcheon. Disponível em: <<https://www.uniandrade.br/docs/mestrado/pdf/publicacoes/metaficcao.pdf>>. Acesso em: 14 abr. 2020.

RICOUER, P. **Tempo e Narrativa (tomo 1)**. Campinas: Papyrus, 1994.

LOBATO E OS POBRES: UMA LEITURA DE "BOCATORTA"

Autor: Rodrigo Gonçalves Sobrinho (IFPR/UFPR)

Orientador: Fernando Gil (UFPR)

Resumo: Este trabalho se concentra na ideia de conflito entre as culturas do campo e da cidade, como dado formador de nossa história e de nossa literatura, conforme nos aponta Antonio Candido em *Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes* (1999). Para isso analisaremos tais relações no conto “Bocatorta”, de Monteiro Lobato. O conflito entre os dois espaços marca a obra lobatiana, bem como a narrativa por nós escolhida. Para isso resgatamos brevemente a categoria "sertão", proposta por Janaína Amado, pensando sobre a diferença entre esses dois espaços. A cidade se vincula à cultura letrada, modernizada, cristã, capitalista, enquanto o sertão se relaciona a uma cultura desconhecida, não letrada, ligada à ideia de barbárie, a religiões não dominantes, a uma lógica produtiva pré-capitalista. Tentaremos evidenciar o espaço simbólico do pântano, onde residiu Bocatorta, como uma espécie de sertão dentro do sertão. Desse modo, refletiremos sobre a percepção do personagem protagonista, visto como feio, monstro, pobre diabo, em contraposição à imagem bela, civilizada e santificada da sinhozinha Cristina, por exemplo.

Palavras-chave: Lobato. Bocatorta. Pobres. Sertão.

Introdução

A produção de Monteiro Lobato é marcada pelo encontro entre as culturas metropolitana e local, conforme nos alerta Marisa Lajolo (2014), ao observar a obra *O Saci-pererê: resultado de um inquérito*. O movimento dialético entre as dedicatórias ao Trianon, bar que reunia a intelectualidade influenciada pela cultura europeia, e a referência à Tia Esméria, memória autobiográfica de histórias tradicionais, como as anedotas do Saci, revelam que o autor transita entre os dois polos desse conflito.

A obra lobatiana nos parece exemplar quanto à problematização realizada por Antonio Candido em *Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes*. Nesta obra Candido nos ensina que a formação da sociedade brasileira e dos produtos culturais, oriundos deste processo sócio-histórico baseiam-se, muitas vezes, na ideia de conflito entre o modelo europeu e a cultura local. O autor nos alerta para a necessidade de compreendermos nosso processo de formação histórica e social a partir do conflito entre essas duas culturas, uma dominante, eurocêntrica e outra local e dominada. “A história da literatura brasileira é em grande parte a história de uma imposição cultural que foi aos poucos gerando expressão literária diferente, embora em correlação estreita com os centros civilizadores da Europa.” (CANDIDO, 1999, p. 13)

Inúmeros temas abordados por Lobato estão no cerne deste conflito: o proprietário que se levanta contra o Jeca em “Velha Praga”; a necessidade de um retrato do caboclo não idealizado em “Urupês”; os cuidados higiênicos que demandam a vida do Jeca Tatu em “Problema vital” e “Jeca Tatuzinho”; a

resistência para não se adaptar frente à civilização plagiária, no epílogo da obra *O Saci-pererê: resultado de um inquérito*; ou a reflexão sobre o autoritarismo dos grandes latifundiários em “Zé Brasil”.

Janaina Amado caracteriza o sertão brasileiro a partir do marco da colonização, redimensionando o problema apontado por Lajolo, indicado por Candido e desenvolvido por Lobato nas obras acima mencionadas. Essa autora relaciona a categoria sertão com o histórico de dominação dos portugueses sobre os povos que já viviam no Brasil. Desse modo, sertão representa o que não é conhecido, conforme a perspectiva do enunciador: branco, letrado, vindo da Europa, habitante do litoral, católico, civilizado, portanto. À medida que a civilização avança o sertão sofre alterações geográficas, pois é delimitado a partir do enunciador litorâneo, fator que talvez justifique a multiplicidade de lugares brasileiros denominados como tal. Diante dessas considerações, resgatamos a partir de Amado a ideia de sertão, tendo em vista o impacto da categoria para o estabelecimento da compreensão espacial, social, cultural e histórica do Brasil.

No conjunto da história do Brasil, em termos de senso comum, pensamento social e imaginário, poucas categorias têm sido tão importantes para designar uma ou mais regiões, quanto à de “sertão”. Conhecido desde antes da chegada dos portugueses, cinco séculos depois, “sertão” permanece vivo no pensamento e no cotidiano do Brasil, materializando de norte a sul do país como sua mais relevante categoria espacial(...) (AMADO, 1995, p. 145)

O nosso sertão é, portanto, uma categoria plural, podendo designar lugares diferentes. Se considerarmos estudiosos da virada do século. Muitos são também seus habitantes: sertanejo, caboclo, caipira, matuto, piraquara, gaúcho, jagunço, vaqueiro, lavrador, Jeca Tatu, Mané Xiquexique. Cada autor falará do homem pobre do sertão por uma ou mais nomenclaturas distintas. Amado nos detalha alguns dos espaços geográficos demarcados por tais denominações no Brasil, exemplificando a diversidade do termo:

(...) entre os nordestinos, é tão crucial, tão prenhe de significados, que, sem ele a própria noção de “Nordeste” se esvazia, carente de um de seus referenciais essenciais. Que seria de Minas Gerais, Goiás ou Mato Grosso sem seus sertões, como pensá-los? Em Santa Catarina ainda hoje se emprega a expressão sertão para referir-se ao extremo oeste do Estado. Em partes do Paraná, a mesma expressão identifica uma área interior de outro estado, São Paulo(...). No Amazonas, “sertão de dentro” refere-se à fronteira do estado com a Venezuela, enquanto, no interior do rio Grande do Sul, “sertão de fora também nomeia área de fronteira, porém situada....No Uruguai. (...) designa oficialmente uma das subáreas nordestinas, árida e pobre(...) (AMADO, 1995, p. 145)

A autora argumenta que a categoria sertão constituiu o pensamento social brasileiro, historicamente, principalmente entre as décadas de 1870 e 1940, tornando-se um conceito fundamental para a compreensão do Brasil neste período. Amado nos alerta ainda que “sertão” constitui também em

si uma chave para a compreensão cultural do país, tendo em vista sua apropriação na literatura e nas outras artes.

Sertão frequenta com assiduidade a literatura brasileira desde a poesia romântica do século XIX (Alvarez de Azevedo, Junqueira Freire, Castro Alves, etc.) passando pela prosa romântica (Bernardo Guimarães e, principalmente, José de Alencar, em *O sertanejo*), atingindo enorme importância na literatura realista, em autores com Franklin Távora, Coelho Neto e Afonso Arinos. (AMADO, 1995, p. 146)

A autora ainda destaca a geração de 30, como produtora de uma literatura que caracteriza o sertão como espaço relevante e atenta para outros produtos midiáticos pautados por essa categoria, principalmente a música, indicando a importância da noção de sertão para constituição cultural brasileira.

Adicionalmente, podemos pensar sobre a importância do sertão no chamado período pré-modernista brasileiro. Figuras como Euclides da Cunha, Coelho Neto, Monteiro Lobato, Simões Lopes Neto, Valdomiro Silveira, Hugo de Carvalho Ramos, Alcides Maya são alguns dos autores que se dedicam a compreender o brasileiro pobre do campo, por meio da ficção.

Ao reconhecer a categoria sertão como herança da colonização portuguesa, Janaína Amado parece nos elucidar um aspecto importante sobre o lugar e sobre sua gente. O termo possui ligação direta com o seu emissor histórico, alguém da cultura metropolitana, que enxerga o espaço desconhecido emitindo um determinado juízo de valor.

Uma categoria carregada de sentidos negativos, que absorveu o significado original, conhecido dos lusitanos desde antes de sua chegada ao Brasil - espaços vastos, desconhecidos, longínquos e pouco habitado: acrescentando-lhes outros semelhantes aos primeiros e derivados destes, porém específicos, adequados a uma história particular e única: a da conquista e consolidação da colônia brasileira. (AMADO, 1995, p. 148)

Sertão é, portanto, uma espécie de categoria em perspectiva oposta e complementar ao litoral. O litoral significa espaço da metrópole, da cultura, da civilização. Enquanto sertão é o avesso disso: o desconhecido, o obscuro a ser revelado, a ser explorado. Sertão é, portanto, uma categoria que se inscreve no cerne do conflito mencionado por Antonio Candido, historicamente localizado entre metrópole e colônia, civilizado e bárbaro, cristão e pagão, intelectual e sertanejo:

Sertão, já se viu, designava não apenas os espaços interiores da Colônia, mas também aqueles espaços desconhecidos, inacessíveis, isolados, perigosos, dominados pela natureza bruta e habitados pelos bárbaros, hereges, infiéis, onde não havia chegado as benesses da religião, da civilização e da cultura. (AMADO, 1995, p. 148-149)

Propomo-nos, portanto, a ler o conto “Bocatorta” a partir de tal concepção. O atoleiro funciona

para nós como uma espécie de sertão dentro do sertão e, a partir dele, as relações de estranhamento se dão espelhadas na figura do protagonista em oposições diversas aos outros personagens.

Sertão dentro do sertão

No conto “Bocatorta” a primeira informação que nos é dada se concentra em torno da existência do atoleiro. Um brejo, próximo às terras do Major Zé Lucas, com as demarcações a pouca distância dali.

Este lugar, a meio de caminho, está entre o povoado e as matas virgens. Podemos lê-lo como alusão ao conflito anteriormente mencionado: de um lado um pequeno povoado, uma pequena civilização, de outro, a mata desconhecida, espaço da barbárie. O atoleiro ganha uma importância ímpar na narrativa, pois é o lugar onde reside Bocatorta. Esse caracterizado como monstro, estabelece uma relação de contradição com os demais personagens, movendo a narrativa a partir da ideia de conflito.

O atoleiro onde reside o personagem protagonista dá nome a fazenda, evidenciando sua importância para o conto. Compreendemos este espaço, à priori, como lugar do desconhecido. A caracterização do atoleiro ajuda a compor “Bocatorta”, que se confunde com o ambiente. Se pensarmos nas inúmeras vezes que Lobato discorre sobre o Jeca e sua casa, como se fossem complemento um do outro, o raciocínio anterior se torna ainda mais plausível.

O pântano, espécie de lugar amaldiçoado e Bocatorta, extensão do local, representam o abrigo de certo obscurantismo. Em alguma medida o atoleiro simboliza a morada do demônio. Essa interpretação pode ser baseada pelo discurso que caracteriza o protagonista e pela atmosfera criada por elementos narrativos, como a cuca nas memórias de infância de Cristina e os uivos e movimentos de Merimbico em diferentes pontos do enredo.

As caracterizações de Bocatorta e do pântano se aliam. O narrador se esforça para compor uma espécie de interdependência entre o brejo e seu habitante. O texto cria uma espécie de monstro do pântano, procurando identificar este lugar a seu morador, unindo o homem e seu *habitat*. Essa imagem ganha um eco, ou sombra a partir da figura do cão Merimbico.

Em torno de Bocatorta e do atoleiro circunda uma série de mitos, que provoca o imaginário local. O brejo e a figura do negro disforme funcionam como a origem das histórias da fazenda, assim como a figueira presente no conto “Pedro Pichorra”. Atentos a essas características, resgatamos do conto os diferentes conflitos presentes na narrativa. De um lado estará Bocatorta e o atoleiro, do outro os demais personagens.

Sob perspectiva de Eduardo, por exemplo, que veio da metrópole até a Fazenda, o conflito entre cidade e sertão é bastante evidente. A fazenda em relação ao lugar onde Eduardo viveu e se formou já seria um sertão por si mesma. O atoleiro, porém, constitui uma espécie de sertão dentro do próprio sertão.

Algo que desperta a curiosidade de todos em torno de Bocatorta. De modo especial, impacta o bacharel Eduardo, que inclusive possui papel importante no enredo, ditando, por meio de sua curiosidade o movimento do texto.

Eduardo desferiu uma gargalhada.

- Você exagera, Vargas. Nem o diabo é tão feio assim, criatura de Deus!
- Homem, seu doutor, quer saber? Contando não se acredita. Aquilo é feiúra que só vendo!
- Nesse caso quero vê-la. Um horror desse naipe merece uma pernada. (LOBATO, 2009, p. 121)

O sertão recorrentemente, tanto nas narrativas quanto na realidade social, serviu como uma espécie de distração estética ao homem letrado da cidade. O atoleiro, acompanhado de seu habitante, não desperta atenção diferente, serve a Eduardo, doutor na narrativa. Funciona como uma espécie de deleite ao homem urbano, sedento por algo novo. Lembremos que a sensação causada pelos processos de modernização atingem em cheio o homem da cidade, que sofre um anseio constante por novas sensações. Algo que compunha o movimento daquela nova vida, pautada por automóveis, cinematógrafos, jornais, crescimento econômico e progresso. O homem moderno, representado por Eduardo na narrativa talvez enxergue no atoleiro e em Bocatorta uma fuga, uma distração, um escapismo de uma vida tediosa já acostumada a ilusão do movimento.

Eduardo, conhecedor de Quasímodo, assim como Euclides da Cunha em sua descrição do sertanejo intitulada *Os Sertões*, compõe a primeira oposição ao pobre filho de uma escrava do Major Zé Lucas. Bocatorta funciona como uma distração pitoresca para Eduardo. Esse, primo distante e noivo de Cristina, está a passeio, preocupado em saciar uma animada curiosidade de um jovem homem moderno. A postura interessada do bacharel nos faz lembrar os personagens transeuntes de João do Rio, presentes na coletânea de contos *Dentro da noite*. Os personagens do jornalista carioca eram concebidos a partir de um modelo finissecular, por meio da ideia de desvio, de perversão, carentes de uma nova emoção. No caso de Eduardo, a postura que pode ser alusiva a uma perversão é o desejo de se deliciar com a descrição de Bocatorta, relatada por Vargas, ponto de interesse e aversão comum a maioria dos personagens presentes na narrativa.

Ao mesmo tempo que Eduardo se apaixonava pelo caso, marca sua posição científica frente às histórias levantadas por Cristina e D'Ana a respeito dos mistérios que envolvem a dinâmica da vida local. O caráter cético do rapaz não convence o Major, que não duvida de fatos de caráter fantásticos. Eduardo porém refuta esse modo de ver a vida:

- A gente da roça duma folha d'embaúva pendurada no barranco faz logo, pelo menos, um lobisomem e três mulas-sem-cabeça. Esse caso do cemitério: um cão vagabundo entrou lá e arranhou a terra. Aí está todo o grande mistério!

Cristina objetou:

- E os rastros?

- Os rastros! Estou a apostar como tais rastros são os do próprio coveiro. O terror impediu-lhe de reconhecer o molde do casco...(LOBATO, 2009, p. 123)

A oposição ao protagonista se dá em relação a seu conhecimento do mundo civilizado, enquanto Bocatorta não se comunica verbalmente, até mesmo pela sua deformidade facial, o que dificultaria a articulação exigida pela fala. Eduardo mostra inicialmente determinada expansividade e articulação com as palavras, evidenciando oposição clara entre um intelectual esperado na família e um pobre, estremunhado como o Jeca Tatu, repudiado por todos.

O conto brinca justamente com tais contradições. Se pensarmos sobre a caracterização do protagonista como um demônio, este movimento do texto faz ainda mais sentido. Existe o contorno da figura diabólica do lado de Bocatorta e Cristina, advinda de Cristo, de outro. Podemos ler aí uma oposição acentuada e uma insinuação de possibilidade/impossibilidade de relação/interesse amoroso entre esses personagens.

Cristina e Bocatorta, anjo e demônio, possuem uma relação de complementaridade, sedução e asco na narrativa. Esta relação é bastante significativa, quando pensamos a partir de uma dinâmica alusiva entre as culturas metropolitana e local. A natureza ambígua dos sentimentos de Cristina se insinua pela repulsa da moça, devido justamente a negação efusiva desse sentimento:

- Bocatorta? - exclamou Cristina com um reverbero de asco no rosto. - Não me fale. Só o nome dessa criatura já me põe arrepios no corpo.

(...)Pequenita, amedrontavam-na as mucamas com a cuca, e a cuca era o horrendo negro. Mais tarde, com ouvir às crioulinhas todos os horrores correntes à conta dos seus bruxedos, ganhou inexplicável pavor ao notâmbulo. Houve tempo no colégio em que, noites e noites a fio, o mesmo pesadelo a atropelou. Bocatorta a tentar beijá-la, e ela, em transe, a fugir. Gritava por socorro, mas a voz lhe morria na garganta. Despertava arquejante, lavada em suores frios.(...) (LOBATO, 2009, p. 121-122)

A projeção de Cristina de pavor, de um lado, ou de desejo reprimido, de outro, revela a relação peculiar entre a moça e Bocatorta. As reações de pavor, ao ir ao atoleiro, podem aludir também a um desejo insuportável e inadmissível por ver o filho de escrava. Cristina, a donzela perfeita ruma para morte, ao encontro com a representação de seu pior pesadelo. A negação da idealização romântica, estratégia narrativa do conto ao distanciar Cristina e Eduardo, somados a impossibilidade de um final feliz e aos aparentes gestos sombrios da moça, notados pelo bacharel, são alguns dos pontos do texto que admitem tal leitura.

Por meio desta relação impossível, entre o que é cristão e o que é diabólico, entre o mais sublime belo e a feiúra acentuada, entre a representação do civilizado e do bárbaro, percebemos que Lobato atinge um ponto crucial no texto, promovendo um encontro dialético, por meio de representações conflitantes

e tensões sugestivas entre os dois personagens.

Ao observarmos a relação entre Bocatorta e Cristina é inevitável não pensar no icônico encontro entre Clotilde e Rodolfo no conto “Dentro da noite”, de João do Rio, publicado cinco anos antes. No texto do escritor carioca a donzela é perfurada por alfinetes, até perder os braços de santa que possuía, num ápice de pureza, dor e prazer. O narrador de João do Rio, ao picar Clotilde a coloca num lugar de distanciamento, sombrio e santificado ao mesmo tempo, alusivo às donzelas românticas, por meio de uma estratégia irônica e repleta de ambiguidade. Em “Bocatorta” a donzela resiste, mas o contato não se dá por meio do toque, apenas estar próximo ao atoleiro e olhar para sua cuca muda o destino de Cristina. Como se o olhar do monstro a conduzisse para a morte, para os braços do indesejado. Realização de seus piores pesadelos manifestos, ou expressão de seus maiores desejos reprimidos?

O narrador lobatiano, na tentativa de se firmar antirromântico foge do realismo e traz novamente, por meio do drama de Cristina, a figura da mulher decadentista finissecular. Em um instante à moça possui a beleza de Sulamita, no outro é beijada pela primeira vez por uma figura diabólica, depois de morta.

A negação da complexidade de seus sentimentos de repulsa ou desejo pelo monstro, bem como a intensidade de seu medo, proporcional aos amores das donzelas do romantismo, enriquecem ainda mais a relação entre Cristina e Bocatorta. Cristo e diabo, conhecido e desconhecido, cultura civilizada e cultura bárbara, catolicismo e paganismo dentro da narrativa. A moça se distancia do noivo e apesar de linda, como uma santa, traz em seu olhar determinado traço sombrio. Seria o prelúdio do encontro com Bocatorta, ou o pavor de encontrá-lo?

Olhos, sobretudo, tinha-os Cristina de alta beleza. Naquela tarde, porém, as sombras de sua alma coavam neles penumbras de estranha melancolia. Melancolia e inquietação. O amoroso enlevo de Eduardo esfriava amiúde ante suas repentinas fugas. Ele a percebia distante, ou pelo menos introspectiva em excesso, reticência que o amor não vê de boa cara. E à medida que caminhavam recrescia aquela esquisitice. Um como intáctil morcego diabólico riscava-lhe a alma de voejos pressagos. Nem o estimulante das brisas ásperas, nem a ternura do noivo, nem o "cheiro de natureza" exsolvido da terra, eram de molde a esgarçar a misteriosa bruma de lá dentro. (LOBATO, 2009, p. 124)

Apesar de um noivado bem sucedido com Eduardo, representante da cidade por excelência, Cristina parece mais que seduzida por Bocatorta, parece destinada ao homem do sertão, ignorante, demoníaco, pagão. Eduardo não compreende tais movimentos, que vêm à boca do próprio pai de Cristina, em tom de brincadeira, num traço de muita ironia do narrador lobatiano: “- Mas, afinal, para onde vamos, meu pai? Afundar no atoleiro, como o Simas? Meu pai já fez o testamento? - Já, minha filha - chasqueou o major -, e deixo o Bocatorta para você...” (LOBATO, 2009, p. 125). Cristina admite ainda as naturezas estranhas de seus sentimentos que parecem fugir de controle ao se aproximar ainda mais de Bocatorta:

“- Bobinha! Tudo isso é medo? - Pior que medo, mamãe; é... não sei quê!” (LOBATO, 2009, p. 125). Somente depois de expirar, no entanto, que a representante de Cristo encara o demônio frente à frente, já não mais linda como uma santa. A tensão traduzida pelo medo se resolve no fim do texto, quando os pesadelos de criança se tornam realidade.

Entre a cidade e o sertão, Cristina encontra no atoleiro algo que motiva sua vida interiorana. A cidade representa a paz, as informações dadas, o amor solidificado, a necessidade de se mostrar forte e orgulhosa, sua face de santa, sua beleza em botão. O atoleiro, desconhecido sertão, revela seu medo, sua face demoníaca, seu lado sombrio, sua alma perturbada, seu vínculo inominável com Bocatorta que termina em um (in)desejado “beijo único de sua vida” (LOBATO, 2009, p. 131), possível apenas depois de morrer.

Lobato possuía a preocupação de não idealizar o espaço e o homem do campo. Essa preocupação chega em “Bocatorta”, uma vez que sua caracterização nega a ideia de belo, compondo um ideal estético às avessas, na tentativa da personificação do mal, em contraposição a representação do bem, materializada em Cristina. Mas tais representações não são estanques. Bocatorta vai de pobre diabo culpado por um crime de modo enganoso a verdadeiro culpado por violar o corpo da moça morta. Cristina, como vimos, possui certa ambiguidade em suas posturas, certo traço sombrio em seu olhar.

A valorização negativa do atoleiro, pode servir como um tipo de prelúdio da postura de Bocatorta no conto: “Notabiliza-o, porém, a profundidade. Ninguém ao vê-lo tão calmo sonha o abismo traidor oculto sob a verdura” (LOBATO, 2009, p. 119). A caracterização é do atoleiro, mas cabe também para o movimento de Bocatorta no enredo. O filho de escrava é acolhido pelo Major, espera-se dele fidelidade, atitudes morais positivas e não seu encantamento por Cristina, muito menos o ato de necrofilia sobre a moça virgem e morta, ao final da narrativa.

Zé Lucas é o único personagem que defende o agregado no início da narrativa e consegue se comunicar com ele de forma exitosa, sem ficar chocado com seu comportamento ou aparência.

- Bocatorta é a maior curiosidade da fazenda, respondeu o major. - Filho duma escrava de meu pai, nasceu, o mísero, disforme e horripilante como não há memória de outro. Um monstro, de tão feio. Há anos que vive sozinho, escondido no mato, donde raro sai e sempre de noite, O povo diz dele horrores - que come crianças, que é bruxo, que tem parte com o demo. Todas as desgraças acontecidas no arraial correm-lhe por conta. Para mim, é um pobre-diabo cujo crime único é ser feio demais. Como perdeu a medida, está a pagar o crime que não cometeu... (LOBATO, 2009, p. 120)

Bocatorta conta com a confiança do senhor que o protege das investidas violentas de Vargas. Neste sentido, Bocatorta é um traidor, assim como é o atoleiro das pessoas que dele se aproximam. Adicionalmente, consideramos que o Major define bocatorta por sua condição social. O protagonista do texto é um “pobre diabo”. Filho de uma escrava, assim como “Negrinha”, acusado, animalizado,

criminalizado, como “Jeca Tatu” em “Urupês” e “Velha Praga”. A oposição a Bocatorta nesta esfera é composta pelo proprietário de terras, denunciado por Lobato somente em 1947, por meio do texto “Zé Brasil”, um texto publicitário do Partido Comunista Brasileiro, que tinha por objetivo esclarecer a população do campo a respeito de sua histórica condição subalterna.

A oposição social entre o agregado e o grande proprietário resgata uma visão lobatiana sobre a sociedade brasileira. Bocatorta é mais um dos tantos homens livres que vivem no sertão, dependente do grande proprietário, disforme, abandonado ao favor do patrão, por mais de uma geração. Desta contradição surge mais uma das relações de conflito que coloca em oposição o mundo do letrado, do católico, do rico, em contraposição ao mundo do analfabeto, do demoníaco, do pagão, do pobre.

Vargas é o capanga de Major Zé Lucas. Sua relação com Bocatorta é de rivalidade e talvez de temor. Por isso esse personagem, por diversas vezes na narrativa estabelece uma relação de violência para com Bocatorta. Ele pode ser lido como uma espécie de Jeca Tatu, de vaqueiro Arnaldo mal sucedido, que pressente o perigo a partir da representação monstruosa, mas não consegue impedi-lo de agir.

A pessoa que mais afronta Bocatorta no texto é o feitor. O empregado tenta incitar punições contra o protagonista, motivando sua expulsão, num primeiro momento, depois insinuando sua execução. A postura de Vargas é uma espécie de contradição, pois Bocatorta pode ser lido como a representação de um Jeca levado às últimas consequências. Vargas poderia reconhecê-lo como um par um par. Por outro lado, o capataz poderia ser motivado pelo imaginário da roça que o repulsa, a partir do medo que tais histórias despertam na população local. Sua violência pode ser lida como uma defesa. O capataz o recusa, caracterizando-o de maneira bastante pejorativa:

- O doutor quer saber como é o negro? Venha cá. Vossa Senhoria agarre um juda de carvão e judie dele; cavoque o buraco dos olhos e afunde dentro duas brasas alumando; meta a faca nos beiços e saque fora os dois; ranque os dentes e só deixe um toco; entorte a boca de viés na cara; faça uma coisa desconforme, Deus que me perdoe. Depois, como diz o outro, vá judiando, vá entortando as pernas e esparramando os pés. Quando cansar, descanse. Corra o mundo campeando feiúra braba e aplique o pior no estupor. Quando acabar 'garre no juda e ponha rente de Bocatorta. Sabe o que acontece? O juda fica lindo!...(LOBATO, 2009, p. 120-121)

Considerações finais

O posicionamento contraditório de Vargas diz muito sobre a obra de Lobato. O proprietário de terras é o personagem que mais se identifica com o filho de escravos. Eduardo está em um momento entusiasmado com a história e em outro assustadíssimo com o desfecho da mesma. Cristina, aparentemente mais coerente, pode rememorar em alguns momentos as mulheres das escolas finiseculares, invertendo completamente uma interpretação a partir de sua composição. Vargas, ao invés

de defender Bocatorta quer enxotá-lo a todo custo. Bocatorta não é inocentado pelo narrador. As personagens o descrevem de maneira preconceituosa e pejorativa, pela distância cultural que um negro, pobre, diforme, filho de escrava representava naquele contexto. O conto, no entanto, não o torna uma espécie de pobre coitado, injustiçado, dotando-o, a partir da culpa, de um certo grau de humanidade, reafirmando seu traço de barbárie. A civilização não cabe em sua composição. Bocatorta não compreende a normativa do litoral, de uma organização moral cidadina. No fim do conto é ele que está remexendo o túmulo de Cristina. O texto não ignora a contradição dos dois mundos. Não ignora a ideia de sertão colocada sob perspectiva, conforme nos ensinou Janaina Amado. Lobato insere seus personagens no devir de tais contradições, complexificando-os, além de uma simples enumeração dicotômica e simplificadas entre os dois espaços.

Referências

ALENCAR, J. **O sertanejo**. São Paulo: Ática, 2004.

AMADO, J. **Região, sertão, nação**. Estudos históricos, vol.8, n. 15, 1995, p. 145-151.

CANDIDO, A. **Iniciação à literatura brasileira**: resumo para principiantes/ Antonio Candido. 3. ed. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 1999.

CUNHA, E. **Os Sertões**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

LAJOLO, M. Saci or not Saci: that is the question. In: LAJOLO, M. (Org). **Monteiro Lobato, livro a livro: Obra Adulta**/ organização Marisa Lajolo. 1.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

LOBATO, M. **Urupês/ Monteiro Lobato**. 2.ed. São Paulo: Globo, 2009.

_____, M. **Problema vital, Jeca Tatu e outros textos/ Monteiro Lobato**. 1.ed. São Paulo: Globo, 2010.

_____, M. **O Saci-pererê**: resultado de um inquérito/ Monteiro Lobato. 1. ed. São Paulo: Globo, 2008.

_____, M. **Cidades mortas/ Monteiro Lobato**. 1. Ed. São Paulo: Globo, 2008.

RIO, J. **Dentro da noite**. São Paulo: Antiqua, 2002.

O CONTRIBUTO DE MACHADO DE ASSIS PARA A PERENIDADE CAMONIANA

Autoras: Rosenilda Fernandes Chagas (UNIANDRADE)
Profa. Dra. Célia Arns de Miranda(UNIANDRADE)

Resumo: Machado de Assis - autor de referência na literatura brasileira - presta, em suas obras, tributo a Luís Vaz de Camões, poeta português e autor da tão aclamada epopeia *Os Lusíadas*. A partir dos textos de Machado de Assis e embasada nos trabalhos de pesquisadores como Marcelo Sandmann, Patrícia Kátia da Costa Pina, Carlos Rocha, Clara Miguel Asperti, Vitor Aguiar e Silva, Gilberto Freyre dentre outros, o presente trabalho objetiva analisar a contribuição e influência do cânone brasileiro para a “imortalidade” do lusófono. Para tal intento foram apontadas várias obras de Machado de Assis nas quais a presença e influência de Camões torna-se nítida, dentre estas citamos: os contos “O espelho” e “Aurora sem dia”; os poemas “A Carolina” e “Ludovina Moutinho”; o romance *Dom Casmurro*, a peça teatral *Tu, só tu, puro amor*; as crônicas e discursos nos quais o poeta português é citado ou referenciado pelo autor brasileiro.

Palavras chaves: Camões; Machado de Assis; atemporalidade; influência.

Tu, só tu, puro amor, com força crua,
Que os corações humanos tanto obriga.
(CAMÕES, 1979, p. 137)

Machado de Assis (1839-1908) é um dos maiores representantes do cânone da literatura brasileira e seu nome dispensa apresentações. Sabendo que foi jornalista, contista, cronista, crítico literário, romancista, poeta, teatrólogo e uma pessoa influente, culturalmente, na sociedade brasileira, podemos dizer que o mesmo contribuiu para a atemporalidade de Camões na medida em que foi seu leitor assíduo, divulgou a sua obra e teve o poeta português como modelo a ser seguido:

Nesse sentido, a partir da leitura de algumas correspondências, podemos perceber, em parte, o quanto Machado de Assis se importava com o apuro formal do poema, e o quanto a poesia de Camões pode ter servido como guia para Machado atravessar o labirinto do fazer poético, seja nas questões envolvendo a forma, seja no diálogo com a literatura ocidental. Ou, ainda, a obra do poeta português pode ter gerado certo entendimento a Machado de que a recompensa máxima pelo esforço despendido no fazer poético seja a própria obra, conferindo-lhe Glória e Eternidade. (ROCHA, 2015 p. 297)

Machado de Assis colaborou para a formação de um público leitor e, de acordo com Pina, “a publicação nos periódicos da época era uma função social importantíssima, era um trabalho – noção nova e interessante – cujos frutos seriam a criação de um público fiel, sempre ávido pelo consumo de sua parcela cotidiana de ficção – e reflexão...” (PINA, 2007, p. 41). Desse modo, ao referenciar Camões em seus textos, Machado de Assis direta ou indiretamente encaminhou seus leitores para um encontro com o poeta português e suas obras. “À imprensa periódica caberia, ao associar-se à literatura, formar o gosto, ‘educar’ (ênfase do autor) o leitorado, dar ao receptor oitocentista um instrumento de conhecimento e reflexão, de saber e crítica” (PINA, 2007, p. 52). Assim, conseqüentemente, podemos dizer que Machado

de Assis por meio de seus escritos literários familiarizou para os seus leitores o nome e obra de Camões.

Foram vários textos em que Machado de Assis fez referências a Camões e suas obras. Dentre eles, destacamos uma retomada da biografia de Camões na crônica publicada para a coluna *A Semana*, em 14 de julho de 1895: “O destino trouxe-me a este campo quieto do gabinete, com saída para a Rua do Ouvidor, de maneira que, se adoeci de um olho, não o perdi em combate, como sucedeu a Camões...” (ASSIS, citado em SANDMANN, 2004, p. 328). Na crônica 11 de agosto de 1878, da seção *Notas Semanais*, do periódico *O Cruzeiro*, houve um resgate do livro *Os Lusíadas*, cujo fragmento abaixo refere-se ao episódio “Ilha dos Amores”.

Supôs-se por muito tempo que o Camões inventava a ilha dos Amores. Aqueles costumes, aquela corrida de ninfas e soldados, principalmente a do Leonardo, com a dama que lhe coube em sorte, e os famintos beijos na floresta, e o mimoso choro que soava, tudo aquilo fazia crer que se tratava de uma pura imaginação do poeta. Descobriu-se agora que a ilha dos Amores é nada menos que a ilha de Paquetá. (ASSIS, citado em SANDMANN, 2004, p. 373)

Machado de Assis também contribuiu para um flerte entre seus leitores e Camões na medida em que publicou textos de diversos gêneros sobre o poeta português. Como exemplo podemos citar a peça teatral *Tu, só tu, puro amor*, publicada em 1880. A peça cômica foi produzida em homenagem ao tricentenário de Camões – organizada pelo real gabinete português de leitura no Rio de Janeiro – e apresentada no teatro de D. Pedro II, também no Rio de Janeiro. O enredo narra o amor entre Camões e Catarina de Aragão, cita fatos biográficos do autor e, ainda, traz como epígrafe versos de *Os Lusíadas*: “Tu só, tu, puro amor..., com força crua, Que os corações humanos tanto obriga...” (CAMÕES, 1979, Canto III, 119, p. 137) que inicia o “episódio de Inês de Castro”. Nota-se, portanto, uma relação intertextual. Carlos Rocha, em seu artigo intitulado *Machado de Assis: correspondência e crítica*, reforça a relevância da obra camoniana para o escritor brasileiro:

Além disso, devemos ressaltar que a estima pelo mestre português levou Machado a produzir uma peça teatral intitulada *Tu só, tu, puro amor* (1880), com quatro sonetos reunidos no título *Camões* (1880) e usando epígrafes como, por exemplo, as dos poemas “Elegia” e “Un vieux pays”, fazendo referências explícitas à obra de Camões; tratamento que nenhuma das outras referências teve, tamanha é a dimensão de seu apreço pela obra camoniana. (ROCHA, 2015 p. 297)

Em *Tu, só tu, puro amor*, Camões é representado não como um herói, mas como um enamorado. Ao explorar os aspectos psicológicos do personagem Camões, Machado de Assis acentua a atemporalidade do autor e suas obras. Na peça temos, além do sofrimento amoroso dos amantes, o lirismo da poética camoniana encaixados numa comédia. Os temas universais como amor, desencontros, sofrimento, ódio, inveja, traição e o riso contribuem para que o texto machadiano seja admirado e apreciado em outras épocas e contextos. Machado de Assis, na introdução da peça, destaca que intencionalmente procurou imortalizar Camões:

não pretendi fazer um quadro da côrte de D. João III, nem sei se o permittiam as proporções minimas do escripto e a urgencia da occasião. Busquei, sim, haver-me de maneira que o poeta fosse contemporaneo

de seus amores, não lhe dando feições epicas, e, por assim dizer, posthumas. (ASSIS,1880 n.p.)

A obra tornou-se um livro com várias edições e capas diferenciadas, sendo a primeira de 1880 (Figura 1) e uma das mais recentes de 2015 (Figura 2), na forma de e-book.



Figura 1 - Capa da primeira edição.
Fonte: Google imagens. Acesso em: 18 jan. 2019.

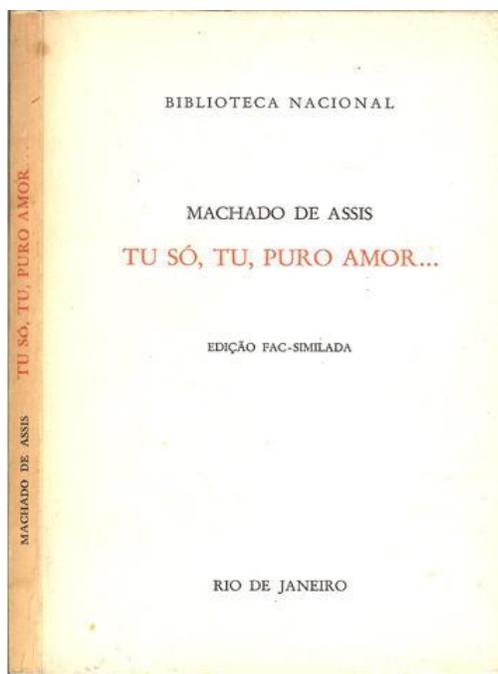


Figura 2 - Capa da edição de 2015.
Fonte: Google imagens. Acesso em: 18 jan. 2019.

Constata-se, portanto, que o bruxo do Cosme Velho contribuiu com suas próprias obras para a imortalidade do poeta português. Se Camões permanece vivo nas leituras e discursos contemporâneos, Machado de Assis pode ser considerado um dos responsáveis por não deixá-lo no esquecimento. Pela retomada de seus textos e discursos, Machado de Assis contribuiu para seu reconhecimento como grande poeta mais do que aconteceu em vida. Muitos são os textos em que Camões é rememorado nas obras machadianas seja em cartas, críticas literárias, crônicas, romances ou em seus discursos, conforme nos mostra Silva:

Não há dúvida de que, no Brasil, a poesia é que tem dialogado mais com a sua obra, a ponto de se poder dizer que não há um poeta brasileiro que não tenha pago alguma espécie de tributo a Camões; tributo que também se estende à prosa de ficção, havendo escritor, como Machado de Assis, que o menciona, direta ou indiretamente, em todos os seus livros. (SILVA, 2011, p. 754)

A partir desse contexto, Marcelo Sandmann (2004, p. 274) comenta que Machado de Assis apresenta em suas obras Camões e outros autores portugueses das mais variadas maneiras como, por exemplo, por referências diretas ao nome/obra do autor, ou ambos, citando passagens dos textos ou fazendo alusões, ou ainda abordando aspectos peculiares, que comumente são associados à obra e seu autor.

Dentre as várias cartas e críticas pelas quais Machado fez a divulgação genuína de Camões, mencionamos a carta endereçada a J. Tomás da Porciúncula, editor de *A Crença*, publicada no periódico fluminense em homenagem a Fagundes Varela: “A enxerga de Camões é cediça na prosa e no verso do nosso tempo; e por via de regra a geração presente condena as injúrias do passado para com os talentos, que ela admira e lastima” (ASSIS, 1875, citado em SANDMANN, 2004, p. 327). Conforme Sandmann (2004), Assis também enviou uma carta endereçada a Enéias Galvão pela publicação do livro *Miragens*, que foi transformada em prefácio no referido livro e cujo fragmento reproduzimos: “Anacreonte, se quisesse trocar a flauta pela tuba, ficaria sem tuba nem flauta; assim também Homero, se tentasse fazer de Anacreonte, não chegaria a dar-nos, a troco das suas imortais batalhas, uma das cantigas do poeta de Teos” (SANDMANN, 2004, p. 340). Assim, de acordo com Sandmann (2004, p. 340), neste trecho, o autor brasileiro “trazia à baila o nome de dois autores referenciais do lírico e do épico entre os gregos por meio das duas metáforas que Camões tornara correntes”.

Na carta direcionada a J. Tomás Porciúncula, Machado de Assis faz uma citação direta enaltecendo o trabalho de Camões e, de certo modo, destacando a influência exercida pelo autor português junto aos escritores brasileiros do século XIX. Por outro lado, no texto direcionado a Enéias Galvão essa presença é percebida, de forma sutil, por meio de alusão e entremeada de relações

intertextuais que refletem o contexto camoniano.

Além das cartas, Sandmann (2004) elenca vários sonetos e poemas de Machado de Assis que são referenciados e/ou dedicados a Camões: “A Carolina”; “A Gonçalves Dias”; “A Derradeira Injúria”; “Elegia”; “Un Vieux Pays”; “O Almada”; “La Marchesa de Miramar”; “Pálida Elvira”, “Versos a Corina”. Objetivando exemplificar, os sonetos “Quando transposta a lúgubre morada”; “Quando torcendo a chave misteriosa” e “Tu quem és? Sou o século”, foram escritos, segundo Sandmann (2004), em homenagem a Camões na comemoração de seu tricentenário no Brasil, sendo agrupados pelo autor com o título *Camões* e publicados em 1901 em *Poesias completas*:

A partir de um jogo retórico de perguntas e respostas encadeadas de verso a verso, enaltece-se a glória do poeta. As perguntas são formuladas por um sujeito coletivo, endereçadas ao “século que passa” [grifos do autor], e as respostas dadas vão desvelando a figura do grande poeta do passado no confronto com a contemporaneidade. Nesse confronto, ressalta-se a permanência do autor através de sua grande realização literária para além dos limites do tempo (tópico, aliás, recorrente no poema camoniano). (SANDMANN, 2004, p. 141)

O poema “A Carolina” foi escrito por Machado de Assis em tom elegíaco em homenagem à sua esposa morta. De acordo com Vagner Leite Rangel (2016, n.p.), “Machado apropriou-se do soneto camoniano para compor sua versão de “Alma gentil que te partistes”.” Desse modo, ele atualizou o soneto quinhentista, dando uma contemporaneidade ao mesmo. Partindo dessa premissa, poderíamos dizer que Machado de Assis inspirou-se no poeta português, porém deu a sua contribuição e estilo ao texto, preconizando a máxima da teoria da adaptação “repetição com diferença”.

A semelhança entre os poemas “Alma gentil que te partistes” e “A Carolina” vai desde a estrutura à temática. Ambos são sonetos, com dois quartetos e dois tercetos, com rimas intercaladas e emparelhadas no esquema ABBA nos quartetos, e rimas cruzadas CDC - DCD nos tercetos. Observa-se, em comum, a ambientação fúnebre que culmina no sofrimento amoroso, em que o eu-lírico lamenta a morte da amada. Porém, no soneto camoniano, o eu-lírico pede a Deus que o leve brevemente e, no machadiano, considera-se **morto em vida**, descartando a religiosidade acentuada por Camões. Nas palavras de Rangel (2016), Machado de Assis rejeita a imortalidade da alma, opondo-se à vida pós-morte apontada por Camões.

O forte apelo psicológico dos textos, talvez, tenha contribuído para que os mesmos fossem transpostos para a música. “Alma gentil que te partistes” foi musicado, no formato de ópera pelo compositor brasileiro Glauco Velasquez e, na versão fado, pelos portugueses Adélia Rodrigues e Gonçalo Sagueiro. O soneto de Machado de Assis, em memória a sua esposa, foi musicado pelo compositor mineiro Hostílio Soares no “Álbum para canto e piano”. O paulistano Mario Albanese deu uma versão instrumental ao soneto e Rudi Vilela, compositor mineiro, lançou a música “Carolina” no álbum musical *Eu lírico*, em 2012, pela gravadora Tratore. De acordo com o site da editora, o álbum de

Rudi Vilela é uma coletânea de poemas que vai do período Trovadoresco à Modernidade, trazendo nomes como Dom Dinis, Camões, Gregório de Mattos, Machado de Assis, Antero de Quental, Fernando Pessoa, entre outros, e tem o intuito de incentivar a leitura literária e, principalmente, a do gênero poético, evitando que as obras caiam no esquecimento.

Audrey Miasso (2015) estabelece uma relação comparativa entre os poemas “Ludovina Moutinho” de Machado de Assis e “A Dom Telo que mataram na Índia”, de Camões. De acordo com a autora, há variações de nomes do poema machadiano, conforme as publicações do mesmo: em *Crisálidas*, foi intitulado “Ludovina Moutinho” e, em *Poesias Completas*, como “Elegia”. A autora observa que, além da epígrafe retirada do poema “Elegia XX” de Camões, há outras semelhanças entre as obras. Desse modo, chegamos à conclusão de que Machado de Assis inspirou-se e teve o poema de Camões como matéria-prima para a criação de vários escritos literários e cartas:

Tantas possibilidades e comprovações de relação entre uma e outra publicação reforçam a ideia de que as epígrafes não estão nas composições machadianas apenas para nos indicar leituras, mas participam elas mesmas da composição elaborada do poeta e requerendo do leitor um olhar cuidadoso para trazer à luz a maneira como um poema está escrito e inscrito no outro, como um poema é lido pelo outro e, consequentemente, pelo leitor. (MIASSO, 2015, p. 70)

Como já foi mencionado, Luís de Camões permeia toda obra machadiana, extrapolando a poesia e indo para os contos, romances e discursos. Seja por citação direta ou indireta, ou uma pequena referência, de um modo ou outro, encontramos marcas do primeiro impregnadas no segundo. De acordo com Sandmann (2004), dentre os romances permeados de referências a Camões temos *Esau e Jacó*, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro*, *A mão e a luva*, *Helena*, *Memorial de Aires* e *Ressurreição*. Dessas obras, apenas as duas últimas não foram adaptadas para as histórias em quadrinhos. Entretanto, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, além das HQs, foram apresentadas em versão fílmica. Sandmann reforça a influência camoniana nos textos de Machado de Assis:

De fato, a presença de Luís de Camões na obra de Machado como um todo (portanto, para além dos limites da poesia) [...] é ampla e bastante significativa. Da simples referência ao nome do poeta, geralmente com claro intuito celebratório, ao aproveitamento intertextual de fragmentos e motivos da poesia camoniana dentro dos próprios textos literários (a demandar maior ou menor mergulho interpretativo a fim de se precisar melhor qual seu sentido e função nos casos em questão), Machado passeia, bastante à vontade, pela biografia e pela obra de Camões, especialmente pela épica, mas em alguma medida também pela lírica. Era certamente um autor de cabeceira, tópico que não parece ter sido evidenciado ainda em sua devida extensão. (SANDMANN, 2004, p. 323)

No livro *Dom Casmurro* temos uma referência ao Episódio do Gigante Adamastor (*Os Lusíadas*, de Camões). Para Sandmann (2004), Bentinho seria O Gigante Adamastor, com sua dureza em relação ao amor, e Tétis estaria representada por Capitu e sua suposta traição. Capitu é definida com olhos de ressaca – que nos lembra o mar – e Bentinho, enquanto penteia o cabelo de Capitu, refere-se a ela como Ninfa:

Se isto vos parecer enfático, desgraçado leitor, é que nunca penteastes uma pequena, nunca pusestes as mãos adolescentes na jovem cabeça de uma ninfa...Uma ninfa! Todo eu estou mitológico. Ainda há pouco, falando dos seus olhos de ressaca, cheguei a escrever Tétis, risquei Tétis, risquemos ninfa; digamos somente uma criatura amada, palavra que envolve todas as potências cristãs e pagãs. (ASSIS, 2001, p. 54)

Nesse fragmento de *Dom Casmurro* temos uma clara relação intertextual com o episódio “O Gigante Adamastor”. A comparação de Capitu a Tétis, ninfa mitológica, responsável pelas desgraças do gigante, vai além da nomenclatura. Tanto uma quanto outra não tiveram voz ativa nas narrativas e foram vítimas do discurso egocêntrico de seus respectivos enamorados.

Ao referir-se ao paganismo, na referência a Tétis, Machado de Assis remete-nos à tríade religiosa que permeia *Os Lusíadas*: temos um Camões apegado aos valores cristãos, representado pela igreja católica e opondo-se ao islamismo em um enredo permeado pelo paganismo. Em *Dom Casmurro*, o conflito de Bentinho com o catolicismo é também um aspecto relevante da narrativa. A religião tem uma prevalência moral sobre Adamastor e Bentinho que são “punidos” por renderem-se ao amor mundano. Uma das leituras possíveis é que tanto em uma obra quanto em outra os infortúnios dos protagonistas foram causados pelo afastamento da fé cristã: Adamastor, ser mitológico, não teve seus sentimentos respeitados pela filha de Urano enquanto Bentinho, tendo abandonado o convento (Deus) para viver um amor terreno, foi supostamente traído.

Como já mencionamos, os contos com presença camoniana, de acordo com Sandmann (2004), são “Aurora sem dia”, “O espelho”, “O imortal”, “Capítulo dos chapéus”, “Uma por outra”, “O programa”, “Uma excursão milagrosa” e “Virginius”, sendo que os contos relacionados às lendas e com referências a Camões são: “O Caçador de Harz” e “O Marinheiro Batavo”.

No conto “O espelho”, de Machado de Assis, podemos observar algumas referências à biografia de Camões e a *Os Lusíadas*:

Agora, é preciso saber que a alma exterior não é sempre a mesma.

– Não?

– Não, senhor; muda de natureza e de estado. Não aludo a certas almas absorventes, como a pátria, com a qual disse o Camões que morria, e o poder, que foi a alma exterior de César e de Cromwell. São almas enérgicas e exclusivas; mas há outras embora enérgicas, de natureza mudável. (ASSIS, 1882, p. 244)

Além das referências a Camões por Machado de Assis, percebemos que no contexto do enredo do conto, ficam subentendidas várias outras alusões ao autor português. Dentre elas, observamos algumas semelhanças entre o personagem Jacobina e Camões: um era alferes, o outro soldado, ou seja, ambos tinham cargos militares sem grandes patentes hierárquicas. Tanto um quanto outro não foram unanimidade em suas relações sociais: eram venerados por uns e odiados por outros. Ambos eram pobres, mas tinham amigos fiéis e, enquanto Camões precisou da ajuda e influência dos amigos em diversos momentos, inclusive para a publicação de *Os Lusíadas*, o alferes ganhou dos amigos a sua segunda alma, ou seja, o fardamento de alferes.

O espelho que expressava “o poder” do Jacobina era português. Contudo, apesar das semelhanças há diferenças entre o personagem Jacobina e Camões. O Jacobina possuía uma alma exterior instável que acabou se transformando no decurso do conto: “O alferes eliminou o homem” (ASSIS, 1882, n.p.). Ou seja, aquele que pensava no sol, no ar, no campo e nas moças passou a pensar somente no seu cargo militar. Já Camões, segundo Machado de Assis, possuía uma alma imutável: “Não aludo a certas almas absorventes, como a pátria, com a qual disse Camões que morria” (ASSIS, 1882, n.p.). Percebemos esse amor à pátria referenciado por Machado de Assis em *Os Lusíadas*, que destaca a superioridade de Portugal e a bravura dos portugueses. Camões tinha uma relação forte com a monarquia e o personagem Jacobina – se formos fazer uma relação com o movimento político dos jacobinos do século XVIII – era defensor do regime republicano.

Machado de Assis, mais adiante, no conto “O espelho”, volta a citar Camões, como um exemplo de apoio moral ao personagem Jacobina: “recitava versos, discursos, trechos latinos, liras de Gonzaga, oitavas de Camões, décimas, uma antologia em trinta volumes” (ASSIS, 1937, p. 254). Pela decadência moral do personagem machadiano e exaltação de Camões no conto, podemos inferir que Machado de Assis assim como o poeta português defendia o regime monárquico.

No conto “Aurora sem dia”, Machado de Assis referencia Camões e seu contexto histórico. O leitor do conto precisa conhecer a vida de Camões para perceber as informações subentendidas:

Anastácio leu outra vez os versos, e só então reparou na assinatura do afilhado. Não havia que duvidar: o rapaz dera em poeta. Para o velho aposentado era isto uma grande desgraça. Esse, ligava à idéia de poeta a idéia de mendicidade. Tinham-lhe pintado Camões e Bocage, que eram os nomes literários que ele conhecia, como dous improvisadores de esquina, espeitorando sonetos em troca de algumas moedas, dormindo nos adros das igrejas e comendo nas cocheiras das casas-grandes. Quando soube que o seu querido Luís estava atacado da terrível moléstia, Anastácio ficou triste, e foi nessa ocasião que se encontrou com o Dr. Lemos e lhe deu notícia da gravíssima situação do afilhado.
– Dou-lhe parte de que o Luís está poeta. (ASSIS, 1994, n.p.)

Desse modo, necessita-se buscar tanto Camões quanto Bocage para entender essa miserabilidade atribuída à vida de poeta por Anastácio. Ambos passaram por dificuldades financeiras e atribuições na vida, tendo que, muitas vezes, viver de ajuda dos amigos e ganhando moedas em troca de seus sonetos. No caso de Camões, como já foi dito, o rei português Dom Sebastião dava uma pequena ajuda – a tença, que era uma espécie de mesada – pela obra *Os Lusíadas*. Porém, tanto Bocage quanto Camões tornaram-se fonte de inspiração para muitos escritores e seus textos foram imortalizados. A magnitude posterior ou, pós-morte, atribuída a Camões, é o fio condutor a que se agarra o personagem do conto “Aurora sem dia”:

O meu talento tem sido o alvo de mil ataques; mas eu já estava disposto a isto. Não me espanto. A enxerga de Camões é um exemplo e uma consolação. Prometeu, atado ao Cáucaso, é o emblema do gênio. A posteridade é a vingança dos que sofrem os desdêns do seu tempo (ASSIS, 1994, n.p.)

Ao encontrarmos diversas referências ao nome e obras de Camões nos textos de Machado de Assis concluímos com a certeza que, intencionalmente ou não, o Bruxo do Cosme Velho – usando as mídias que tinha à disposição, na época, como teatro, jornais e livros – contribuiu para a imortalidade de Camões. Ao ter suas obras estendidas e transpostas para outras mídias na atualidade como televisão, música, cinema e histórias em quadrinhos, Machado de Assis carrega consigo o nome de Camões e, desse modo, além de sua perpetuação no transcorrer dos tempos, ajuda na retomada do poeta lusófono por leitores contemporâneos.

Referências

ASSIS, M. **Tu, só tu, puro amor**. Lombaerts & C. Rio de Janeiro, 1880. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/242827/000181875.pdf?sequence=1>> Acesso em: 02 nov. 2018.

_____. **O espelho**. 1882. Disponível em: < <http://www.bibvirt.futuro.usp.br>> Acesso em: 15 dez. 2018.

_____. **Papéis avulsos**. São Paulo: W. M. Jackson Inc. Editores, 1937.

_____. **Histórias da meia-noite**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em: <<http://lelivros.love/book/baixar-livro-historias-da-meia-noite-machado-de-assis-em-pdf-epub-mobi-ou-ler-online>> Acesso em: 15 jan. 2018.

_____. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: TECNOPRINT, 2001.

ASPERTI, C. M. A vida carioca nos jornais: Gazeta de Notícias e a defesa da crônica. **Contemporânea**, Rio de Janeiro, 2006.

BARALT, M. L. **Líricas**: redondilhas e sonetos. Introdução de Geir Campos; seleção e notas de Massaud Moisés. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.

CAMÕES, L. **Os Lusíadas**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. **Líricas: redondilhas e sonetos.** Introdução de Geir Campos; seleção e notas de Massaud Moisés. São Paulo: Publifolha, 1997.

_____. **Sonetos.** Disponível em: < <http://www.elsonfroes.com.br/sonetario/assis.htm> >. Acesso em: 02 nov. 2018.

_____. **Sonetos de Camões.** Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br>> Acesso em: 15 fev. 2020.

CARDOSO, P. S. Gilberto Freyre e uma visão tropical de Camões. **Revista Letras**, Curitiba, 2003.

FONSECA, G. da. **Camões e os Lusíadas - esboço de interpretação dialética.** Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1973.

FREYRE, G. **Camões: vocação de antropólogo moderno?** São Paulo: Conselho da Comunidade Portuguesa do Estado de São Paulo, 1984.

GONÇALVES, J. F. **O espelho de Machado de Assis em HQ.** Adaptado por Jeosafá; roteiro e desenhos João Pinheiro – (1. ed.) São Paulo: Mercuryo Jovem, 2012.

GOSKES, J. A. **História de quinze dias: Machado de Assis em uma revista Científico-Literária.** Disponível em: <<http://machadodeassis.net/download/numero02/num02artigo10.pdf> >Acesso em: 04 nov. 2018.

MARTINS, C. **Camões: temas e motivos da obra lírica.** Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981.

MIASSO, A. L. N. Um diálogo entre Machado de Assis e Camões em Ludovina Moutinho. **Revista Argumento**, [s.l.], 2015.

MUSSULINI, D. “J’Ai quelque chose lá”: Um olhar sobre “Aurora sem dia”, de Machado de Assis. **Anais do XI SEL – Seminário de Estudos Literários 50 anos do II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária UNESP Assis: UNESP**, 2013.

CHAGAS, Rosenilda Fernandes; MIRANDA, Célia Arns de. O contributo de Machado de Assis para a perenidade camoniana, pág 519-530, Curitiba, 2020

O ESPELHO. Direção e roteiro Becca Lopes. Brasil. Adaptação: Rudolfo Hochwart. 1 filme (32 min); son. disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=a7VWPHzu5IE>>. Acesso em 14 jan. 2018.

OLIVEIRA, R. T. Para ler Camões. **Revista de Letras - UNESP**, São Paulo, 2011.

PATUELI, F.C. F. A Transmissão do conto O Espelho em diferente mídias. **Cadernos do CNL**, vol. **XVIII**, nº 05 – **Ecdótica, crítica textual e crítica genética**. Rio de Janeiro: CIFEFIL, 2014.

PEREIRA, F. A. **Uma leitura dos excursos n'Os Lusíadas**. 2005. 187 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) UFRN, Natal, 2005.

PINA, P. K. C. Machado de Assis: jornalismo e leitura. **Revista eletrônica do Instituto de Humanidades-UNIGRANRIO**, Rio de Janeiro, Jan-mar.2007.

PIVA, L. **Do antigo e do moderno na épica camoniana**. Brasília: Clube de Poesia e Crítica, 1980.

RANGEL, V. L. Machado lê Camões: releitura de poesia na clave do descontentamento. **Revista Crioula**, Rio de Janeiro, 2016.

ROCHA, C. Machado de Assis: correspondência e crítica. **Itinerários**, Araraquara, jul./dez. 2015.

SANDMANN, M. Com mão noturna e diurna: Luís de Camões e outros escritores portugueses nos romances de Machado de Assis na segunda fase. **Letras**, Curitiba: Editora da UFPR, 1997.

_____. **Aquém-além-mar**: presenças portuguesas em Machado de Assis. 2004. 478 p. Tese de Doutorado em Teoria Literária. UNICAMP/IEL, Campinas, 2004.

_____. Presença camoniana na poesia de Machado de Assis: Crisálidas (1864), Falenas (1870) e Americanas (1875). **Crítica cultural**, Palhoça, jan./jun. 2008.

SILVA, V. A. e. **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011.

SOUZA, P.R. A religiosidade na poesia de Luís Vaz de Camões: a fé como proposta de solução para os “desconcertos do mundo”. **CELLI – Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários**, Maringá, 2009.

TELES, G.M. O mito camoniano – a influência de Camões na cultura brasileira. (1980/1981) **Revista de Letras**, Ceará, jul. 2017.

TORRES, O.M.S. **Os Lusíadas – curiosidades**. (2016) Disponível em:<<https://academiaipuense.com.br/publicacoes/artigos/1283-os-lusiadas-curiosidades>>. Acesso em: 18 dez. 2019.

TUFANO, D. **Antologia da poesia portuguesa**: de Camões a Pessoa. 2ª ed. São Paulo: Moderna, 2005.

VILELA, R. Carolina. Cabo Verde:Tratore: 2012. (4:07min.) Disco sonoro **Eu lírico**. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=W0CNBJP1jI4>>. Acesso em: 16 jan.2019.

TRANSPOSIÇÃO INTERSEMIÓTICA EM “ARIEL”, DE SYLVIA PLATH

Autora: Sharon Martins Vieira Noguez (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Resumo: o presente trabalho pretende analisar as relações intersemióticas presentes na pintura *Ecstasy* (1893), do pintor polonês, Wladyslaw Podkowinsky com o poema “Ariel” (1965) da poeta norte-americana, Sylvia Plath. As similaridades encontradas na obra de Podkowinsky, considerada como a primeira obra de simbolismo na arte polonesa com o poema de Plath, conhecida como uma das artistas expoentes dentro do gênero poesia confessional são inúmeras, mesmo com tantas décadas de diferença entre elas. Para tanto, serão analisados os elementos que compõe o quadro de Podkowinsky, como cores, personagens existentes e iluminação e, em seguida, o poema de Plath será examinado fonético e semanticamente para então investigar-se as relações intersemióticas existente entre ambas as obras, apontando semelhanças e diferenças percebidas. Buscaremos compreender como as relações intersemióticas se estabelecem nestas obras com base em conceitos de intertexto e alusão, de Gérard Genette, a noção de transposição intersemiótica, de Leo Hoek e considerações teóricas sobre intermedialidade, de Irina Rajewsky.

Palavras-chave: *Ecstasy*. “Ariel”. Intertextualidade. Transposição intersemiótica.

Introdução

O presente trabalho busca analisar a pintura *Ecstasy* (1893), de Wladyslaw Podkowinsky, discorrendo acerca da composição das personagens, das cores utilizadas e do efeito de iluminação presente na obra. Em seguida, busca apresentar o poema “Ariel” (1962), de Sylvia Plath, destacando os estratos fônico e semântico presentes no poema. Serão analisados também as cores, as simbologias presentes na obra e a alusão possível entre o ato de cavalgar e o ato sexual.

Após a apresentação das análises, pretende-se compreender como as relações intersemióticas se estabelecem entre estas obras com base nos conceitos de intertexto e alusão, de Gérard Genette, que valorizam a percepção de relações entre uma obra e outras concretizados pelo leitor e, à luz do que Genette define como hipotexto e hipertexto; podemos classificar a pintura como um hipotexto e o poema como um hipertexto.

As considerações teóricas sobre intermedialidade, de Irina Rajewsky, podem levar o leitor a entender a intermedialidade, nesta análise, como uma transposição midiática, visto que a pintura é evocada no poema, sendo que cada mídia se utiliza dos meios que dispõe.

Claus Clüver, em sua definição de poema efrástico, convida o leitor a examinar tais relações e, nesta análise, percebe-se um processo efrástico, da pintura para o poema. Noção reafirmada ao analisar-se os marcadores léxico-técnicos descritos por Louvel e materializados nas cores e iluminação analisadas

nas obras.

A noção de transposição intersemiótica, de Leo Hoek, lança luz sobre o fenômeno das semelhantes sensações produzidas pela pintura e pelo poema no observador e/ ou leitor.

A pintura *Ecstasy*

A pintura intitulada *Ecstasy* (1893), de Wladyslaw Podkowsky, é conhecida como a obra mais famosa de sua produção. É considerada a primeira obra de simbolismo na arte polonesa. O quadro tem as dimensões de 310 x 275 cm e foi produzido em óleo sobre tela.

Na pintura é possível ver uma mulher ruiva montando em um cavalo preto e agitado. A mulher está de olhos fechados e cabelos soltos, ela se agarra ao cavalo, segurando-o pelo pescoço. Em relação ao cavalo, seus dentes, a língua para fora, as narinas dilatadas e uma espuma escorrendo pela sua boca podem ser visualizados. As imagens se fundem no encontro dos cabelos da mulher com a crina do cavalo.

Sobre as cores, é possível observar partes claras e escuras. A mulher tem o tom de pele claro enquanto o cavalo tem pelos escuros. Há tons de preto, marrom e cinza que se opõem às cores branca e amarela. Outro contraste é evidente na iluminação da obra, pois o lado esquerdo é mais iluminado, destacando a espuma da boca do cavalo e os cabelos da mulher enquanto o lado direito é mais escuro onde se localizam a parte traseira do cavalo e os pelos de sua cauda.

No website do Museu Nacional de Cracóvia, na Polônia, a curadora Wacława Milewska descreve a obra como:

Ecstasy é um dos maiores e mais intrigantes exemplos do simbolismo polonês. A pintura, descrita por Kazimierz Przerwa Tetmajer como "quebrando todas as convenções", provocou um acalorado debate na imprensa. O público discutiu sobre o direito do artista de expressar suas emoções e usar o mundo de alegrias e tristezas pessoais, paixão ou esquecimento. Foram feitas perguntas sobre os limites do bom gosto e as diferenças entre arte e pornografia. A confusão em torno de *Ecstasy* aumentou ainda mais quando Podkowsky cortou a pintura com uma faca sem explicá-la. Nesta pintura, o artista representou a personificação do êxtase sensual que se aproxima do poder destrutivo do frenesi. É simbolizado por uma mulher que o pintor "dotou os encantos dignos de Vênus-Astarte". É uma visão semelhante à de Schopenhauer da mulher demoníaca, controlada pelo instinto sexual - o gênio da humanidade. A forma artística da obra, com uma composição dinâmica e uma paleta de cores limitada, baseada no contraste entre o preto pulsante com reflexos quentes e os tons apaixonados do branco e rosa do corpo da pessoa sentada e da laranja flamejante de seu cabelo, foi completamente subordinada para a mensagem transmitida. (MILEWSKA, 2020)

Figura 1: *Ecstasy*

Fonte: Museu Nacional de Cracóvia, disponível em:
<<http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=SU487&lang=EN>>

O poema “Ariel”

O poema “Ariel” foi escrito em 27 de outubro de 1962, no dia do aniversário de Sylvia Plath e 69 anos após a pintura do quadro *Ecstasy*.

Quanto o estrato fônico, percebe-se que o poema é composto de tercetos com palavras curtas intercaladas por palavras mais longas, o que confere ritmo ao poema. O ritmo de um galope, assim como o ritmo cardíaco, é um ritmo marcado em três tempos, com frequência entre 90 e 130 bpm, semelhante ao galopar de um cavalo.

Stasis in darkness.
Then the substanceless blue
Pour of tor and distances.

God’s lioness,
How one we grow,
Pivot of heels and knees!—The furrow

Splits and passes, sister to
The brown arc
Of the neck I cannot catch,

Nigger-eye
Berries cast dark
Hooks—

O poema inicia-se com a palavra estase, que possui duas definições: patologicamente, é a estagnação de um sangramento e figurativamente, um estado de impotência, incapacidade de agir. A palavra ‘darkness’ alitera e rima com ‘distances’, e ambas rimando novamente com ‘lioness’, sugerindo fonologicamente que o uso de palavras longas e das rimas internas como (darkness – substanceless –

distances – lioness) sugerem um retardamento na leitura e que dá o tom inicial do poema, reforçada pelas aliterações em “heels” – “knees”.

Um fluir azul, saindo de rochedos distantes, à noite, demonstra a união do eu-lírico feminino a um espírito de liberdade (Leoa de Deus) uma referência ao espírito de ar *Ariel*, da obra *A Tempestade* de William Shakespeare, e significa leão de Deus. Esse espírito de liberdade também pode ser representativo do ato de cavalgar. Coincidentemente, ou não, Plath também tinha um cavalo chamado Ariel. As rimas entre ‘grow’ com ‘furrow’, assim como entre ‘arc’ e ‘dark’ sugerem fonologicamente a união forma uma unidade de calcanhares e joelhos simbolizando o ato de cavalgar.

Black sweet blood mouthfuls,
Shadows.
Something else

Hauls me through air—
Thighs, hair;
Flakes from my heels.

White
Godiva, I unpeel—
Dead hands, dead stringencies.

And now I
Foam to wheat, a glitter of seas.
The child’s cry

A citação da branca Godiva faz referência a uma história anglo saxã, sobre uma nobre que desfilou nua sobre um cavalo, após o marido diminuir os impostos da população em uma aposta. A lenda diz que a única pessoa que teve coragem de olhá-la, ficou cega. Então o eu-lírico feminino continua seu cavalgar, desfilando suas partes mortas como no desfile da branca Godiva, espuma o trigo como o sal da praia, tais imagens como o espumar do trigo e o brilho do sal do mar, assim como o som de um choro, podem ser interpretados como alusões à concretização do ato sexual.

Melts in the wall.
And I
Am the arrow,

The dew that flies
Suicidal, at one with the drive
Into the red

Eye, the cauldron of morning.

“O arco castanho” da segunda estrofe representa o cavalo, então o eu-lírico feminino será a flecha, lançada, que se dissolve no muro, “suicida como o orvalho que voa contra o olho vermelho do caldeirão” indica o sol, que o dia amanheceu.

As cores brancas, azuis na praia representam a liberdade conquistada pelo ato de cavalgar, já o vermelho do caldeirão é o término dessa liberdade, o amanhecer.

O poema faz alusão ao ato sexual, como nas linhas 5 e 6 "Como crescemos, / rotação dos calcanhares e joelhos!", e na linha 17 “coxas, cabelos”, além da imagem fálica da flecha, essas ilusões tornam “Ariel” um poema erótico. A eu-lírico feminina é a cavaleira que cavalga o cavalo.

Segundo Chevalier (2016), a imagem do cavaleiro, pode ser, dentre várias definições, “o símbolo de seu triunfo e de glória: assim como ele doma sua montaria, dominou forças adversas” (CHEVALIER, 2016, p.200) Já a imagem do cavalo, segundo a psicanálise, é símbolo do psiquismo inconsciente. O cavalo branco seria a representação do instinto controlado, enquanto o cavalo preto seria símbolo do que é reprimido no ser humano “o cavalo tenebroso prossegue sempre dentro de nós, sua corrida infernal. (...) Ele [cavalo] é montaria, veículo, nave, e seu destino, portanto, é inseparável do destino do homem. Entre os dois intervém uma dialética particular, fonte de paz e de conflito, que é a do psíquico e do mental (CHEVALIER, 2016, p. 203).

O ato de cavalgar como alusão ao ato sexual é apresentado por Chevalier como uma impetuosidade do desejo “as palavras cavalo e potro, ou égua e potranca chegam até mesmo a assumir uma significação erótica, revestindo-se da mesma ambiguidade que tem a palavra cavalgar (ou montar)” (CHEVALIER, 2016, p. 209).

O *Ecstasy* em “Ariel”

A pintura *Ecstasy* e o poema “Ariel” representam o cavalgar de maneiras semelhantes, e desta forma, é possível perceber uma relação entre ambas as obras artísticas. Genette (2016), em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, afirma que:

(...) “efeito de co-presença de dois textos” na forma de citação, plágio e alusão. A intertextualidade, talvez a mais óbvia das categorias, chama atenção para o papel genérico da alusão e da referência em filmes e romances. Esse intertexto pode ser oral ou escrito. Frequentemente o intertexto não está explícito, mas é, mais precisamente, as referências a conhecimentos anteriores que são assumidamente conhecidos. Isso é verdade especialmente para textos geradores de cultura. (GENETTE, 2016, p. 11)

Podemos assumir então que a pintura de Podkowsky e o poema de Plath são obras artísticas

intertextuais. Ao ver a pintura e ler o poema percebe-se que são semelhantes, ambos possuem uma personagem feminina, de pele clara, montada em um cavalo, de pelagem preta e outras especificidades, presentes no quadro e no poema, nos levam a perceber uma alusão ao ato sexual. Sobre a percepção do leitor de tais relações, Genette afirma que:

É a percepção pelo leitor de relações entre uma obra e outras, que a precederam ou as sucederam”, chegando até a identificar, em sua abordagem, a intertextualidade (como fiz com a transtextualidade) à própria literalidade: A intertextualidade é (...) o mecanismo próprio da leitura literária. De fato, ela produz a significância por si mesma, enquanto que a leitura linear, comum aos textos literários e não-literários, só produz o sentido. (GENETTE, 2016, p. 7)

Não há registros, dentro dos registros escritos em diários e em obras literária, que Plath se inspirou ou conheceu a obra de Podkowsky, nos impossibilitando assim de assumir que Plath se inspirou no quadro. A possibilidade, entretanto, existe.

À luz do que Genette afirma sobre hipotexto e hipertexto, poderíamos assumir que a pintura de Podkowsky funcionaria, nesta leitura, como um hipotexto do poema, assim como o poema de Plath, funcionaria como um hipertexto.

Irina Rajewsky, no artigo: “Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade”, denomina essa modalidade de intertextualidade como transposição midiática, ou seja

Intermedialidade no sentido mais restrito de transposição midiática (por exemplo, adaptações cinematográficas e romantizações): aqui a qualidade intermidiática tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato em outra mídia. Essa categoria é uma concepção de intermedialidade “genérica” são a “fonte” do novo produtor de mídia, cuja transformação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente midiático. (RAJEWSKY, 2012, p. 24)

A pintura, apresentada no quadro é evocado no poema, mas se utilizando de meios que cada mídia dispõe, o quadro utiliza-se dos recursos visuais (tinta, sombras, formas e cores), enquanto o poema utiliza-se dos recursos textuais (rimas, versos e metáforas), Rajewsky afirma que: “Intermediático, portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias”. (RAJEWSKY, 2012, p. 18), neste caso, pintura e poema.

Claus Clüver, em “Da transposição intersemiótica”, afirma que: “No gênero literário que mais se assemelha a ilustrações de livro, o *Bildgedicht* ou poema ecrástico, o leitor é convidado, igualmente, a examinar a relação entre o poema e a obra visual evocada pelos versos” (CLÜVER, 2006 p. 111) Neste exemplo, temos um poema ecrástico de transposição, da pintura para o poema, o leitor consegue perceber as semelhanças existentes na transposição.

Louvel, em “Nuances do pictural”, afirmará que existem marcadores que permitirão ao leitor identificar o pictural em um texto. Tais marcadores podem ser explícitos ou implícitos. No exemplo analisado percebe-se o marcador explícito do léxico-técnico, como semelhança entre cores existentes no quadro e descritos no poema. “A descrição pictural constituiria o grau mais elevado da saturação do texto pelo pictural antes da própria écfrase, descrição de obra de arte declarada como tal” (LOUVEL, 2012, p. 12). Na pintura, percebe-se um fundo que se assemelha a montanhas, por suas cores escuras e formato. O tom verde-musgo evoca a ideia de vegetação nas montanhas. No poema, pode-se perceber a primeira estrofe a mesma ideia de rochedos “Pour of tor” e da cor escura “Stasis in darkness”

Em seguida, percebe-se a personagem feminina montada no cavalo, segurando-se a ele pelo seu pescoço, seus pés estão próximos do calcanhar do cavalo. A imagem parece congelada, mas como as patas do cavalo não tocam o chão, sugerem o movimento de galopar. No poema, além do ritmo ditado ao utilizar-se de palavras longas, as ideias de união se apresentam no trecho que cita a união de ambos em: “How one we grow” e do ato de cavalgar está descrito na união de calcanhares e joelhos e as mãos no pescoço. “Pivot of heels and knees – The furrow / Splits and passes sister to / The brown arc / Of the neck” assim como na sexta estrofe quando o eu lírico é descrito como sendo arrastado pelos ares.

As cores do cabelo em tons de vermelho e dos pelos escuros do cavalo se concretizam no poema quando o eu-lírico se descreve como leoa de Deus “God’s lioness” e do cavalo no trecho que descreve seu pescoço como arco castanho “The brown arc”.

O ato sexual é uma das possíveis interpretações e que pode ser visto, no quadro pela nudez da personagem e as espumas da boca do cavalo e no poema na metáfora espuma com trigo, brilho de mares “Foam to wheat, a glitter of seas”. Ao chegar no final do poema, o ritmo de leitura está mais rápido, com o uso de palavras curtas e as imagens de uma flecha se dissolvendo no muro “Melts in the wall, / And I / Am the arrow e de um orvalho que voa “The dew that flies” concretizam e finalizam o ato sexual, simbolicamente implícito no ato de cavalgar.

Na pintura, percebe-se que o canto inferior direito tem tons escuros. As personagens estão em direção esquerda superior onde os tons são mais claros e iluminados. No poema, percebe-se essa ideia no início do poema com a palavra escuro “darkness” contrastando com o final do mesmo, que termina com o amanhecer vermelho “red eye, the cauldron of morning”.

Leo H. Hoek (2006), em “A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática”, ao estabelecer relações entre os tipos de relação entre imagem e texto, cita Anne-Marie Christin, a qual afirma, “a descrição se tornará poema ao oferecer verbalmente ao leitor não mais a realidade da imagem e, sim, o abalo do seu espetáculo iluminado através de uma palavra” (CHRISTIN, citada em HOEK, p. 172). Em seguida, o teórico francês complementa: “A transposição, concebida desse modo, tem por

resultado a suplantação da obra de arte visual original pela obra de arte literária. Não somente a obra de arte, mas também o estilo de um artista ou de um movimento artístico pode ser tornar o objeto da transposição de arte [...]” (HOEK, 2006, p. 172-173).

A transposição intersemiótica de uma obra de arte pode ser dar como um comentário, uma transposição ou um relato. Neste caso, percebe-se uma transposição intersemiótica da pintura para a poesia, visto que a poesia evoca verbalmente no leitor as mesmas sensações que a pintura produz em seu observador.

Considerações finais

O presente trabalho buscou analisar a pintura *Ecstasy* (1893), de Wladyslaw Podkowsky, sobretudo a sua composição das personagens, cores e iluminação que estão presentes na obra. Também buscou apresentar o poema “Ariel” (1962), de Sylvia Plath, principalmente os aspectos presentes nos estratos fônico e semânticos, assim como a descrição de cores, simbologias e alusões presentes no poema.

Compreendeu-se que as relações intersemióticas apresentadas sobre estas obras dialogam com os conceitos de intertexto e alusão e assim como com os conceitos de hipotexto e hipertexto, de Gérard Genette.

Entendeu-se, neste trabalho, que ambas as obras analisadas possuem relações de intermedialidade, podendo ser classificada como uma transposição intersemiótica, segundo as considerações teóricas, de Irina Rajewsky, ou como poema efrástico de transposição, segundo Claus Clüver, que é reforçado pela análise dos marcadores léxico-técnico descrito por Louvel e percebido nas obras.

A noção de transposição intersemiótica também é pertinente ao se considerar as noções de Leo Hoek, da pintura para a poesia, uma vez que as sensações produzidas pela pintura e pelo poema são semelhantes em seu observador e leitor.

Os aspectos linguísticos e visuais presentes em ambas as obras, dialogam, quando analisadas em conjunto, visto que há uma série de marcadores no poema que remetem ao quadro. É como se o leitor de Plath redescobrisse em versos a obra de Podkowsky em seu poema, assim como o observador da obra de Podkowsky pudesse ler a poesia de Plath em sua pintura.

Referências

CHEVALIER, A E GHEERBRANT, J.; **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

CLÜVER, C. Da transposição intersemiótica in **Poéticas do visível**: ensaio sobre a escrita e imagem. Minas Gerais: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

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

HOEK, L. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática in **Poéticas do visível**: ensaio sobre a escrita e imagem. Minas Gerais: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thaís F. N. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012. p. 47-69.

PLATH, S. **Ariel**: Edição restaurada e bilíngue, com os manuscritos originais. Trad. Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo. São Paulo: Verus, 2007.

POLÔNIA. The National Museum in Krakow. Disponível em: <<http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=SU487&lang=EN>> Acesso em: 01 mai. 2020.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Tradução de Thaís F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thaís F. N. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012. p. 15-45.

TODOS OS SONHOS DO MUNDO: UMA ANÁLISE FILOSÓFICA SOBRE *QUE FIM LEVARAM TODAS AS FLORES*

Autora: Sharon Martins Vieira Noguez (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Brunilda Reichmann (UNIANDRADE)

Resumo: Neste trabalho objetivamos entender como se dão algumas das relações filosóficas percebidas na obra *Que fim levaram todas as flores*, de Otto Leopoldo Winck. Recriada pelo autor, a geração do final dos anos 1960 precisou se libertar das amarras de uma época e lutar contra a ditadura militar para buscar um futuro melhor para si e para os outros. A luta tímida iniciada em uma cidade de interior do Paraná ganha Curitiba, capital do estado, crescendo paulatinamente, assim como o senso de luta e força dos jovens personagens. Une-se a essa força, uma riqueza de detalhes resultante da alusão a outras obras e músicas. Esse diálogo ajuda a compor o panorama de pensamento e comportamento na obra, trazendo maior autenticidade na representação literária daquela geração, possibilitando um maior entendimento de suas emoções e modos de pensar. O conceito do nascer para existir, de Jean-Jacques Rousseau, se concretiza na forma de ver e enfrentar o mundo; a influência de Herbert Marcuse é sentida na luta dos ativistas contra a ditadura e opressão; os conceitos sartreanos de essência, angústia, desamparo e desespero são percebidos no dia a dia e nos momentos de embate no romance. Assim, os conceitos filosóficos inerentes à obra enriquecem o diálogo que se estabelece entre literatura e filosofia, aprofundando as ideias desenvolvidas no romance.

Palavras-chave: *Que fim levaram todas as flores*. Filosofia. Autenticidade. Existencialismo. Geração de 60.

Introdução

Que fim levaram todas as flores é um romance histórico, escrito por Otto Leopoldo Winck, escritor contemporâneo carioca que reside em Curitiba. O livro aborda as idas e vindas de três adolescentes que se tornam adultos ao final da década de 1969. O trio participa do movimento estudantil de 1968 e sua luta na cidade de Curitiba. A obra apresenta lista detalhadas de locais e comércios existentes na cidade naquela época e também apresenta o reencontro de Adrian e Ruy, décadas mais tarde. Dentro desta proposta, é possível perceber o pensamento e o comportamento de uma geração que precisou lutar contra a ditadura militar. Durante as rodas de conversa, músicas ouvidas e livros lidos pelos personagens pode-se perceber diversos conceitos filosóficos que possibilitam entender emoções e modos de pensar.

Uma destas possibilidades é o existencialismo, surgido em meados do século XIX e é popularizado em meados do século XX pelas obras do escritor e filósofo francês Jean-Paul Sartre especialmente no ensaio *O existencialismo é um humanismo*, visto que essa era uma época em que os valores antigos se tornam insuficientes ao entrarem em confronto com os da nova geração.

Para Sartre, a existência precede a essência, isto é, primeiramente o homem existe, mas não é

nada, só depois de existir é que ele se define. Os jovens personagens da obra trazem autenticidade e legitimidade para aqueles que se engajaram e participaram na luta estudantil que garantiu a manutenção de direitos que até hoje são desfrutados por todos.

O encontro com si próprio

Diversas citações e pensamento filosóficos permeiam a obra. Percebe-se já na epígrafe uma primeira citação do filósofo Jean-Jacques Rousseau: “Nascemos, por assim dizer, duas vezes: uma para existir, outra para viver” (WINCK, 2019), *Que fim levaram todas as flores* abordará o pensamento e comportamento dos jovens e da sociedade em que estão inseridos, com destaque as ações referentes ao movimento estudantil da década de 1960. Existir é o simples fato de estarmos vivo, mas o viver vai muito além, implica em aprender e a lutar pelos sonhos.

A luta diária travada pelas personagens Adrian, Ruy e Eliza possibilitará ao leitor refletir sobre a época na qual esta sociedade estava inserida e sua necessidade de luta em busca da manutenção de seus direitos.

Algumas obras filosóficas ganham destaque na obra, como por exemplo, Marcuse. A obra de Marcuse influenciou muitos jovens ativistas ao debater sobre a questão de sexualidade e às relações de poder ou questões como o trabalho alienado e a condição humana em sociedades capitalistas e que observava novas formas de resistência. Em *Que fim levaram todas as flores*, é possível perceber que as filosofias de Marcuse e Sartre eram assuntos comentados e seus livros eram lidos e discutidos pelos jovens da época.

Como todo mundo naquele ano, li Eros e civilização, de Marcuse e o Diário de Che Guevara na Bolívia, sem os quais você não tinha entrada nas rodinhas mais quentes do movimento estudantil. Li ainda o assombroso livro *Os condenados de terra* de Frantz Fanon, com o famoso prefácio de Sartre: “No primeiro tempo da revolta, é preciso matar; abater um europeu é matar dois coelhos de uma só cajadada; é suprimir ao mesmo tempo um opressor e um oprimido: restam um homem morto e um homem livre” (WINCK, 2019, p. 96)

A leitura era algo essencial, por meio dos livros era possível entender mais sobre o homem e sua realidade, o que também facilitava a participação das “rodinhas de conversa”. Ler e filosofar era a opção de conhecer e entender as mudanças que estavam por vir.

As menções ao filósofo francês começam a aparecer de uma forma sutil na obra, como se fossem pequenas dicas, mas não são desenvolvidas de início, mas já despertam o interesse do personagem Ruy: “- Você tem que ler Sartre. - Eu nunca tinha ouvido falar de Sartre. ” (WINCK, 2019, p. 24). Em outro trecho é possível perceber mais uma menção ao filósofo existencialista.

As leituras eram das mais diversas: Na literatura, os gostos convergiam: Drummond, Bandeira, o Jorge Amado mais antigo, o Vinícius mais recente, Graciliano Ramos, Gide, Kafka, Camus, Tolstói - e, claro, o indecifrável Sartre, agora acompanhado de Simone de Beauvoir (WINCK, 2019, p. 42)

Sartre defende o existencialismo ateu: “Significa que o homem existe primeiro, se encontra, surge no mundo, e se define em seguida. Se o homem, na concepção do existencialismo, não é definível, é porque ele não é, inicialmente, nada. Ele apenas será alguma coisa posteriormente, e será aquilo que ele se tornar. Assim, não há natureza humana, pois não há um Deus para concebê-la. (SARTRE, 2016, p. 19)

Os personagens debatiam vários assuntos, além de política, como temas metafísicos ou sobre o questionamento acerca da existência de Deus. Sobre a existência de Deus, o personagem Ruy acredita em um Deus “discreto”, como afirma:

Ainda que eu não tivesse mais saco para as longas missas de domingo e achasse absurda, além de sádica, a existência do inferno, não abandonara de toda a ideia de Deus. Não aquele Deus da catequese, xereta e rancoroso, mas um Deus mais discreto, que não se importava tanto com o que fazíamos dentro do banheiro. Certa feita, um frei que viera pregar uma missão na paróquia visitou nossa família. De mau humor no começo, acompanhei o jantar, e aos poucos, empolgado pelos vapores do vinho (só nessas ocasiões, meu pai permitia que bebesse), fui expondo, com cautela, minhas críticas com respeito àquela velha figura de Deus. Para minha surpresa – citando Teilhard de Chardin e Thomas Merton, que só vim a conhecer mais tarde -, o religioso concordou comigo e asseverou que Deus era muito maior que a imagem mesquinha que muitas vezes nossas fantasias projetavam dele. Meu pai franziu o cenho. (WINCK, 2019, p. 44-45)

Já Adrian, de família judia, se auto intitula agnóstico, fato percebido quando o personagem explica o termo ao colega, Ruy: “Agnóstico é aquele que não pode afirmar nem negar a existência de Deus. Para mim tanto faz quanto tanto fez. Agora, se Deus existe, não é aquele Deus vingativo da Bíblia” (WINCK, 2019, p. 45)

A personagem Elisa, de família católica fervorosa, não acredita na existência de Deus, conforme o trecho: “- E quem fez tudo isso então? O universo, o vazio, o homem? - Ninguém. Deus é uma hipótese inútil – respondia Elisa” (WINCK, 2019, p. 45). Sobre a morte, Ruy pergunta a Elisa: “- Então, para você, a gente morre e desaparece? – Sim, a gente morre e desaparece. Que mal há nisso? É o ciclo da vida. Melhor do que ficar se entediando no céu ou queimando no inferno, não concorda?” (WINCK, 2019, p. 46).

Elisa apresenta a mesma ideia sartreana de que morremos basicamente porque nascemos, e de que precisamos agir, segundo o filósofo: “Não poderíamos pensar a morte, nem esperá-la, nem nos armamos contra ela” (SARTRE, 1997, p. 671).

Essas referências a não existência de Deus apareceram por várias vezes na obra, como quando

os personagens estão bebendo vinho ou uísque:

- Será que (*o vinho*) ainda é feito assim? - O bom vinho ainda é, bicho. Em tanques de granito chamado lagares. Daí aquela expressão do Apocalipse: “o grande lagar da cólera de Deus”. Há, há. Forte essa imagem, não é? Deus esmagando condenados e o sangue esguichando pra tudo quanto é lado. - Tétrico. Prefiro o Deus do Teilhard de Chardin. - Melhor mesmo é Deus nenhum! (WINCK, 2019, p. 94)

...Eles tomavam uísque, nós puxávamos fumo – sem deixar o uísque, preferencialmente substituído pela pinga, mais popular. Para eles, Deus estava morto e enterrado, para nós solto (não exatamente naquele ano, ainda muito racionalista, mas a partir dos anos seguintes) (WINCK, 2019, p. 203)

Tais excertos refletem o pensar, o repensar e o amadurecer do pensamento dos jovens, que em meio as suas leituras e conversas, vão refletindo sobre a existência de Deus, dos fatos e sobre sua própria existência e seu agir em sociedade.

Quando o personagem Ruy fala sobre a morte do pai, percebe-se que, no momento da morte, a personagem agiu de uma maneira diferente, ainda via o pai como homem austero e autoritário do qual ele necessitava se rebelar, mas ao passar do tempo, percebe-se uma mudança de perspectiva: “Minha primeira – e talvez no fundo única - razão para me rebelar foi meu pai. E foi de certa forma mais difícil enfrentá-lo do que combater a ditadura. Quando ele morreu, não chorei no velório nem no cemitério. Nem nos dias que se seguiram. (Choro hoje) (WINCK, 2019, p. 37) O amadurecimento, as dificuldades enfrentadas, as mortes durante a luta de 1968 podem ser indícios dessa mudança de atitude, visto que os impactos sobre a morte são vários, e em último caso, a morte sempre nos evoca nossa própria condição mortal.

Um outro tema que se destaca na obra é a questão da liberdade em um momento de luta e busca por mudança: “Agora a coisa é séria, bicho. ‘Esse é tempo de partido, tempo de homens partidos’ – arrematou Adrian” (WINCK, 2019, p. 88) A citação do trecho poema de Carlos Drummond de Andrade, publicado em 1945 tendo em mente a Segunda Guerra Mundial, já antecipa que a luta estudantil será dura para esses jovens.

A mudança se inicia no interior do jovem Ruy, que em sua busca, não se identifica mais como garoto do interior, mas também não se vê inteiramente como um garoto da capital, assim como demonstra o diálogo com seu Melquides: - Pra frente é que se anda – disse-me seu Melquides, no Sábado de Aleluia. – Ninguém pode entrar de novo no ventre de sua mãe. Você saiu daqui, rompeu teus vínculos com esta cidade. Você não cabe mais aqui. (WINCK, 2019, p. 103). O colega Bira também o aconselhará: “A revolução, bicho, tem que começar aqui - e Bira apontava a cabeça. – Se não mudar aqui, não muda nada. Só as aparências. Você só troca o patrão pelo burocrata. ” (WINCK, 2019, p. 139). Adrian, diferente de Ruy, afirma: “Eu pertenço ao mundo todo” (WINCK, 2019, p. 111). Ambos os personagens estão mudando, amadurecendo e irão se encontrar no engajamento na luta do movimento estudantil.

Sartre defende que a existência precede a essência e que o homem é responsável pelo o que ele é: “Quando dizemos que o homem faz a escolha por si mesmo, entendemos que cada um de nós faz a escolha por si mesmo, mas com isso queremos dizer também que, ao escolher por si, cada homem escolhe por todos os homens.” (SARTRE, 2016, p. 20) Sobre o filósofo, Ruy discorre que:

Sartre – outra coisa que devo ao Adrian. *A náusea*, *O existencialismo é um humanismo*, *O mito de Sísifo*, *Do sentimento trágico da vida* (estes últimos do Camus e Unamuno, respectivamente) me foram apresentados por ele. Antes de mais nada e acima de tudo, éramos existencialistas, condenados à liberdade nas noites de frio e bruma da província, primeiramente em nossa cidadezinha e mais tarde em Curitiba. Se a existência precede a essência, precisávamos viver, e viver intensamente, para encontrar a nossa essência, e viver intensamente era beber, deblaterar, proferir asneiras, vagando peripateticamente pelas ruas, e depois pular no lago do Passeio Público ou então assistir ao sol nascer nos jardins do Reservatório do Alto do São Francisco. Antes que *O livro vermelho* se tornasse a Bíblia de Adrian, levávamos o opúsculo de Sartre em nossas errâncias e o recitávamos como uma escritura sagrada: - “E, quando dizemos que o homem é responsável por si próprio, não queremos dizer que o homem é responsável pela sua estrita individualidade, mas que é responsável por todos os homens.” Viu, bicho? Nós dois aqui, no maior bode, somos responsáveis por toda a humanidade.

O diálogo reflete sobre a existência preceder a essência do ser e sobre sua responsabilidade ao escolher, além disso, também reflete sobre a noção do engajamento em relação ao quietismo: “O homem não é nada mais que seu projeto, ele não existe, senão na medida em que se realiza e, portanto não é outra coisa senão o conjunto de seus atos, nada mais além de sua vida”. (SARTRE, 2016, p. 30) Os jovens unidos irão lutar pela manutenção dos direitos dos estudantes na cidade de Curitiba, pois ao escolherem lutar por si, escolhem lutar por todos.

Sartre explana sobre três importantes conceitos existentes em sua obra: a angústia, o desamparo e o desespero. Sobre a angústia, o filósofo afirma que: “O existencialista costuma declarar que o homem é angústia; isso significa o seguinte: o homem que se engaja e que se dá conta de que ele não é apenas o que escolhe ser, mas também um legislador que escolhe ao mesmo tempo o que será a humanidade inteira, não poderia furtar-se do sentimento de sua total e profunda responsabilidade (SARTRE, 2016 p. 22)

O homem é angústia, e muitas vezes, essa angústia vem acompanhada da solidão. Saber agir acerca da angústia e da solidão é dom de poucos. Seu Melquides, ao se deparar com um Ruy distraído, assusta-o ao dizer: “ – Às vezes a solidão é nossa melhor companheira” (WINCK, 2019, p. 213). Ruy pergunta então como o mendigo lida com a solidão e seu Melquides responde:

[...] Antes só do que mal acompanhado, não é? E complementa que: -Olha, estou acostumado, amiguinho. Converso aqui e ali com alguém, mas minha grande companhia é a solidão. Ela é que me permite conversar comigo. Quem não conversa consigo, não sabe de nada. - Você tem razão, seu Melquides. Sabe que tem um poeta que disse o seguinte: “Quem não sabe povoar sua solidão, também não sabe estar sozinho em meio a uma multidão atarefada”? - Ele que estava certo, guri. (WINCK, 2019, p. 214).

A citação de Charles Baudelaire, feita por Ruy, conclui a ideia de saber viver sozinho apresentada por Seu Melquides, que mesmo mendigo, se apresenta como uma pessoa sábia por sua vivência no mundo e legislador de si próprio, pois sabe viver só.

Sobre o Desamparo, Sartre afirma que: “E quando falamos de desamparo, expressão cara a Heidegger, queremos dizer apenas que Deus não existe, e devemos assumir todas as consequências disso” (SARTRE, 2016, p. 23). Ruy, ao reencontrar alguns cadernos de anotações antigos, encontra uma anotação que reflete bem o conceito sartreano de desamparo:

Aqui, a anotação inteira: “No fundo, o desamparo é a nossa maior herança. Nascemos sós, morreremos sós. Bastardos, trãsfugas, párias, não sabemos para onde vamos, não sabemos sequer por onde vamos. Impossível se fazer entender, tentar explicar, articular qualquer palavra coerente. Ninguém os ouviria: nem entre os anjos, nem entre os homens. Aliás, não há em lugar algum alguém velando por nós, alguém zelando por nossos passos, pronto a nos socorrer em caso de queda ou pânico. Se, ao sairmos de casa, alguém ainda nos acenava, não há a menor garantia de que, ao regressarmos um dia, ainda esteja lá nos esperando. O jeito pé estender a mão e tocar os outros que, igualmente desamparados, igualmente extraviados, vagam ao nosso lado. E quem sabe, assim, de braços dados, tentar chegarmos juntos a algum lugar seguro.” (WINCK, 2019, p. 223-224)

Acerca do desespero, Sartre afirma que: “Quer dizer que nós só poderemos contar com aquilo que depende de nossa vontade ou com o conjunto das probabilidades que tornam nossa ação possível [...] ou seja, eu estou entregue ao domínio das possibilidades” (SARTRE, 2016, p. 28-29) Adrian reflete sobre o este conceito sartreano em conversa com Ruy: “Veja esse trecho, cara – dizia Adrian, - ‘O desamparo implica sermos nós a escolher o nosso ser.’ É ou não é do arco da velha? (WINCK, 2019, p. 179)

Os conceitos de angústia, desamparo e desespero lembram ao homem que a única pessoa capaz de agir por ele, é ele mesmo e quando se buscar agir pensando no universal e não apenas no particular que quando agir particular, o homem se realizará como humano.

Viver é melhor que sonhar

Sobra as escolhas, a obra traz a reflexão dos jovens sobre o assunto, como no diálogo entre Vera e Ruy onde ambos debatem o sentido da vida:

- A vida não tem sentido, Vera – eu estava na terceira ou quinta fase. - Claro que tem. É a gente que dá um sentido à vida. - Então qualquer sentido vale? - Claro. - Eliminar fisicamente os adversários, por exemplo? - Aí também não, né. - Mas então quem decide qual o sentido é válido e qual não é? - O sentido não pode levar ao mal, não pode prejudicar ninguém... - Mas quem decide o que é mal e o que é bem? Jeová? O Papa? Vera ficou pensando. - O coração da gente – respondeu depois de alguns minutos. - Quem

decide o que é o mal e o que é o bem é a história – disse Adrian, outro dia, quando puxei esse assunto que ficara inconcluso. (WINCK, 2019, p. 152)

Este trecho traz luz sobre as escolhas e a noção de engajamento sobre os quais Sartre explana, visto que Vera apresenta o conceito sartreano de que o homem é responsável por suas escolhas e deve sempre buscar seguir sua verdade sem prejudicar os demais.

Adrian, ao descrever as torturas sofridas, apresentará suas opiniões sobre o lado mal do ser humano e sobre o poder de escolhas feitas pelo ser humano, conforme o trecho:

- Teve de tudo meu: pancadaria, telefones, pau-de-arara, afogamentos, choque elétrico... Nos testículos, nos mamilos, no ânus. Nessas horas você descobre o quanto o ser humano é uma bosta: de um lado, um saco de excrementos, pus e sangue; de outro, uma besta estúpida incapaz de menor empatia. Agora não pense que o carrasco é um monstro. Não, pode ser uma besta quadrada, mas não um monstro. O carrasco leva flores pra mulher no aniversário do casamento, passeia com os filhos no parque aos domingos e até vai à missa nos dias santos. O monstruoso é que esse mesmo sujeito, com seus vícios e afetos, como todos nós, se transforma numa máquina de maldade quando investido do poder de um Estado autoritário. [...] - Pois é. Isso que nos espanta, que nos choca. O monstro tem um rosto humano. - Talvez porque todo homem tenha um lado monstro... (WINCK, 2019, p. 260)

O ser humano não é bom ou mau, anjo ou mostro, o ser humano escolhe agir, e por ser condenado a ser livre, ou seja, condenado a escolher como irá agir, se torna responsável por tudo de bom ou mal que faz.

A vida, morte e nossas escolhas são elos frágeis do ser humano e também são assuntos abordados na obra. O suicídio aqui é associado ao ato extremo do livre arbítrio, de escolhas, como no trecho: “Aproximei-me de uma escharpa e admirei o vazio que se abria a menos de um metro de mim. Bastava um descuido, um tropeço, um passo em falso – e tchum. Ou então, um gesto de livre-arbítrio, extremo ao de liberdade, um salto. Pronto: a vida é sonho. Uma sacudidela e você acorda.” (WINCK, 2019, p. 159)

Entretanto, ao comparar o nascer e morrer de bares com o nascer e morrer das pessoas, apresenta belissimamente a força da resistência de ambos: local e pessoa:

Assim como as pessoas, os bares nascem, os bares crescem, os bares amadurecem, envelhecem e morrem. Alguns duram mais, resistem, tentam renovar-se (como a tela plana o demonstra), mas o destino inelutável de todos é a morte: aquele bar, com seus fleumáticos garçons e seus testículos de touro, resiste bravamente. Talvez por isso eles tenham marcado o encontro – depois de anos, ou melhor, depois de décadas – naquele bar. Também eles, de alguma forma, resistem. Estar vivo, depois de certa idade, é resistir. Bravamente. (WINCK, 2019, p. 246)

Outros filósofos também são citados na obra e trazem uma riqueza de informações por meio de suas citações filosóficas, que retratarão outros comportamentos desta geração que lia e refletia sobre sua sociedade, realidade e sobre os acontecimentos que presenciavam. O que também proporciona aos

leitores, momentos que permitem refletirem sobre a história narrada e suas próprias vidas, suas próprias realidades.

É justamente quando o ocidente está atingindo o auge de seu poder e glória, e dando início a máxima expansão colonial, que começa, ou melhor, se consolida essa queda pelo Oriente. Nesse sentido, Schopenhauer não foi mais que o primeiro budista ocidental: toda a vida é sofrimento e a causa do sofrimento é a vontade. Ao contrário dos marxistas e existencialistas, amiúde culpados ou angustiados, Grillo não aprecia nem uma coisa nem outra. Abundavam-lhe vontade de potência e desejo – apesar de estar sempre na sua, (WINCK, 2019, p. 202)

Neste misto de conversa e gírias da época, temos jovens que conhecem e debatem conceitos de que vão desde Aristóteles até Nietzsche: “Não percebe que, sendo contra Aristóteles, ele ainda é aristotélico? A razão ocidental está falida, bicho. De minha parte, boto mais fé no Artaud. Teatro da Agressão. E no Living Theater” (WINCK, 2019, p. 204)

Para Sartre, não existe a opção de não escolher: até quando não escolho, isto também é uma escolha assim como se dizer contra Aristóteles é ser aristotélico.

Além de Aristóteles, Epicuro também é lembrando nesta obra. Parafraçando *Hamlet*, de Shakespeare, Adrian, agora mais velho, se vê como epicurista, livre dos medos e com tranquilidade de espírito: “Do porra-louca acho que ficou alguma coisa. Olha, eu não sei se continuo materialista... Minhas viagens de ácido me mostraram que há mais mistérios entre o céu e a terra do que possa sonhar nosso vão materialismo. Mas eu sou epicurista. Aliás, Marx era fã de Epicuro, não era? O que temos de certo é o dia de hoje, Ruy. Só o dia de hoje. Mais nada. (WINCK, 2019, p. 265)

Diógenes de Sinope, antigo pupilo de Sócrates, viveu como mendigo em Atenas, Ruy que conversava muito com o mendigo da cidade, Seu Melquides, afirma que esse é o Diógenes da cidade:

- Seu Melquides, alguém já te disse que o senhor é o Diógenes da cidade? - Diógenes? - Sim, Diógenes, um filósofo grego. Um cara que vivia num barril e não tinha papas na língua. Dizia a verdade na cara de todo mundo, doesse a quem doesse. - Ah, isso é ótimo. - Um dia chegou diante dele Alexandre Magno. Sabe, o Alexandre? O maior da Grécia. E se apresentou: “Eu sou Alexandre, o Grande. ” “Eu sou o Diógenes, o Cão”, ele respondeu. “Pede-me o que quiseres que eu te dou”, disse Alexandre. “Eu só te peço que não me tires o que não me podes dar. Sai da frente do meu sol, porra!” - Há, há. Boa! Isso merece mais que uma mangaça. Que tu vai pagar, Ruy, porque eu sou o Diógenes, o Cão! [...] Não posso negar que na noite de domingo, quando eu me vi num ônibus da Viação Cometa rumo a Curitiba, respirei aliviado. (WINCK, 2019, p. 103-104)

Além de filósofos, poesias e músicas com contexto filosóficos também fazem parte das rodas de conversas, como o poeta russo, Vladimir Maiakovski, conhecido como o “Poeta da Revolução”: “Lembra do Maiakovski? – perguntei – ‘Nesta vida morrer não é difícil. O difícil é a vida e seu ofício’. (WINCK, 2019, p. 222)

O trecho da canção: “If you’re going to San Francisco”, do compositor John Phillips e interpretada pelo cantor Scott McKenzie foi eternizada como um hino de liberdade tocada durante a Primavera de Praga de 1968 e interpretada, depois da queda do Muro de Berlim, na antiga Alemanha Oriental, onde jovens haviam sido presos, durante a ditadura comunista, apenas por escutá-la. “‘All across the nation such a strange vibration people in motion there’s a whole generation with a new explanation...’ Uma estranha vibração, pessoas em movimento, uma nova explicação... Por toda parte e de todas as formas, se anunciava uma iminente ruptura. Uma nova primavera? Uma aurora vermelha. Um roseiral de fogo? Com flores ou sem flores nos cabelos, que viesse logo!” (WINCK, 2019, p. 132-133).

Percebe-se aqui novamente o tema da liberdade e luta e a simbologia das flores. As flores, segundo Chevalier e Gheerbrant (2016), representam a figura-arquétipa da alma e possuem diversas simbologias como juventude, virtude e primavera, além de ser um dos símbolos do movimento de contracultura hippie, que visava a paz, o amor e não violência.

As canções como: “É proibido proibir”, do grupo Mutantes que aborda temáticas como liberdade, morte, Deus e sonhos, ou “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré, aborda questões como todos são iguais, conscientes da necessidade de luta que o momento, em que muitas estão na miséria, exige.

Sobre a canção de Geral Vandré, as flores são um símbolo que nos remete ao título da obra de Winck e que, tanto na canção quanto na obra, remete ao movimento de contracultura *hippie* e sua *flower power*, famoso símbolo da luta contra violência.

Uma referência mais direta com o título da obra de Winck é a relação com a música da banca Secos e Molhados, do mesmo título da obra: “Ou então esta outra, do Secos & Molhados, já sem o Ney Matogrosso, cujo refrão, na sua simplicidade hipnótica, repetido oito vezes, apenas indagava: Que fim levaram todas as flores? (WINCK, 2019, p. 236) Já os Beatles com a canção “Make love, not war” sintetizam a necessidade de amor e não de mais lutas e violência.

Sonho que se sonha dormindo é só um sonho. Sonho que se sonha acordado é devaneio. E agora, quando são muitos que sonham acordados? Alucinação coletiva? Universo paralelo? Utopia real? O problema é quando esse sonho acordado acaba ou soçobra. Como voltar a sonhar sozinho? Como voltar para a cama, se você nem estava deitado? Depois do sonho não veio a vigília, mas o pesadelo, que para muitos foi um pesadelo refrigerado. Para ele também, de certa forma. Mas ele foi despertando aos poucos e voltando à realidade. Depois que se torna adulto, a realidade até que não é tão terrível. Dá para engolir – é apenas um remédio amargo. Chegou um tempo em que eles até duvidaram que tivessem sonhado. Aquelas fotos eram deles, aqueles gestos, aquela petulância, aquela urgência toda? Parecia difícil inclusive acreditar que um dia eles tinham sido jovens. Mas foram. E sonharam acordados, muitos deles sonharam...” (WINCK, 2019, p. 276)

O encontro final de Adrian e Ruy revela todo o saudosismo de uma época marcada de sonhos, lutas e esperanças, “dois curitibanos por adoção um que ficou, outro que partiu” (WINCK, 2019, p. 257) que agora vivem outros tempos “-Eu sei, eu sei. Na nossa época pensávamos que o tempo andava pra frente. Agora sabemos que se move em círculos. – Ou em *ciclos*. ” (WINCK, 2019, p. 252)

Considerações finais

Que fim levaram todas as flores é um romance histórico, que descreve com riqueza de detalhes a Curitiba da década de 1960. Com lista de comércios, edifícios, parques e restaurantes traz ao leitor a oportunidade de revisitar a cidade.

Os personagens Adrian, Ruy e Elisa formam o trio de amigos que irá refletir sobre a sociedade em que estão inseridos e que irão lutar pela manutenção dos direitos estudantis e serão contra as ações do governo e polícia da capital paranaense. Sua luta não será isolada e o movimento terá ramificações em várias cidades do país e do mundo.

As rodas de conversa e a luta dos estudantes nos mostram por várias vezes a solidão, medo e desejo de mudança de um mundo melhor, além de retratar a importância das escolhas feitas pelo ser humano e tais sentimentos e ações concretizam o pensamento existencialista de Jean-Paul Sartre e seus conceitos de angústia, desamparo, desespero, engajamento e existência.

Além dos conceitos sartreanos, é possível perceber nos poemas lidos e nas músicas ouvidas na época diversas referências filosóficas que se baseiam em luta, liberdade e responsabilidade.

A obra traz autenticidade a uma geração que sonhou todos os sonhos do mundo e lutou bravamente contra a ditadura militar em busca da manutenção de direitos estudantis que até hoje são mantidos e auxiliam a todos.

Referências

CHEVALIER, A; GHEERBRANT, J. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

SARTRE, J. P. **O existencialismo é um humanismo**. Tradução de João Batista Kreuch. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

NOGUÊZ, Sharon Martins Vieira. Todos os sonhos do mundo: uma análise filosófica sobre *Que fim levaram todas as flores*, pág 540-550, Curitiba, 2020

_____ **O ser e o nada.** Tradução de Paulo Perdigão. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

WINCK, O. L. **Que fim levaram todas as flores.** Curitiba: Kotter, 2019.

SENTIDOS DO DUPLO NA NARRATIVA FÍLMICA *LE HÉRISSEON*, DE MONA ACHACHE: A PROBLEMÁTICA DA INVISIBILIDADE DO OUTRO

Autor: Simone Adriana Pinto de Oliveira (UNIANDRADE)

Orientadora: Prof. Dra. Lourdes Kaminski Alves (UNIOESTE/UNIANDRADE)

Resumo: Este texto pretende apresentar um estudo sobre os sentidos do duplo na narrativa fílmica *Le hérisson*, da marroquina-francesa, Mona Achache, e mais especificamente, sobre o modo como o efeito do duplo atua na composição narrativa e convida o espectador a refletir sobre questões acerca da alteridade. A linguagem do duplo e a simbologia a que ela é relacionada contribuem para a construção das personagens Renée, Paloma e Kakuro, que por sua vez, internalizam questões da ordem do social e apontam para uma reflexão sobre o Outro. Na obra, a construção metafórica do espaço de ambientação bem como os demais recursos narrativos explorados remetem a reflexões sobre aspectos culturais, sociais e identitários. As análises aqui apresentadas ancoram-se em estudos como os de Oto Rank, Linda Hutcheon, Robert Stam, Martin Marcel e Andrei Tarkovski, entre outros teóricos que contribuem para a compreensão da linguagem fílmica na sua relação entre forma e conteúdo.

Palavras-chave: *Le hérisson*; mise en scène; o duplo; alteridade.

Introdução

O filme *Le hérisson* (2009) é uma adaptação livre do romance *L'Élégance du Hérisson* (2006), da escritora francesa Muriel Barbery. O filme tem direção e roteiro de Mona Achache, produzido na França, indexado na categoria drama, protagonizado pelas atrizes Josiane Balasko e Ariane Ascaride.

A diretora, atriz e roteirista Mona Achache nasceu em Paris, França, em 1981. Aos 20 anos, iniciou sua carreira como assistente de direção, trabalhando com o cineasta Michael Boujenah. Também atuou como atriz no filme *Éden à l'Ouest*. Em 2004 e 2007, dirigiu os curta metragens *Suzanne* e *Wawa*. Depois de *Le hérisson*, Mona Achache passou a trabalhar como roteirista e em 2012 realizou o telefilme *Bankable*. Em entrevista, Achache comenta que sempre quis adaptar uma obra literária ao cinema e que, ao ler *L'élégance du hérisson*, encontrou a história que procurava

Neste artigo, apresentamos uma análise do filme, a partir do tema do duplo porque ao longo da leitura tudo que parece bem definido vai sendo desconstruído aos olhos do leitor, por meio de histórias justapostas e diferentes focalizações narrativas, considerando desdobramentos se fazem pelos artifícios do duplo, da linguagem simbólica e da intertextualidade entre o livro e o filme.

Quando se fala em uma obra literária a partir da qual foi realizada uma obra fílmica, não há um consenso sobre o termo mais apropriado a ser utilizado para designar o processo. Sobre o processo de adaptação, Linda Hutcheon (2013) destaca três conjuntos de elementos a serem considerados nas relações entre obras.

Em primeiro [...] a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa ‘transcodificação’ pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto [...]. Em segundo, como *um processo de criação*, a adaptação sempre envolve tanto uma (re) interpretação quanto uma (re) criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação. [...] Em terceiro, vista a partir da perspectiva do seu *processo de recepção*, a adaptação é uma forma de intertextualidade; [...] outras obras que ressoam através da repetição com variação (HUTCHEON, 2013, p. 29-30)

Segundo Hutcheon (2013), adaptação é o ato de adaptar, é a habilidade de repetir sem copiar, incorporar a diferença na semelhança, assim sendo, o texto literário e a obra fílmica são maneiras distintas e possíveis para interpretar uma mesma narrativa. Ao contrário do plágio ou da paródia, a adaptação normalmente indica sua identidade abertamente, atrelando-se à obra original através de expressões que variam. Muitas vezes, por motivos legais, as obras são publicamente anunciadas como “baseada em” ou “adaptada de”, como no caso do filme *Le hérisson*.

A montagem como procedimento da linguagem cinematográfica, é, também, a possibilidade de identificação do espectador com o enredo do filme. As escolhas, inclusões e supressões características da linguagem cinematográfica na montagem do material filmado também estão presentes no processo de adaptação de uma obra literária.

Para Hutcheon (2013), quanto mais popular e apreciado o romance, mais provável o descontentamento do público com a adaptação fílmica, como é o caso de um livro como *L'élégance du hérisson*, traduzido em 34 línguas no mundo todo e vencedor de diversos prêmios literários. No entanto, esses fatores em torno da recepção, tais como a “perda”, a “substituição”, a “inclusão” de fatos/cenas implicam a tentativa do adaptador em “satisfazer” as expectativas tanto do público conhecedor quanto do desconhecedor. Quem adapta mostra a sua própria leitura da obra literária através do objeto imagético.

Para Robert Stam, o cinema é “Uma linguagem composta em virtude dos seus diferentes meios de expressão, fotografia sequencial, música, ruído, o cinema herda todas as formas de arte associadas a tais meios de expressão [...] -a visualidade da fotografia e da pintura, o movimento da dança, o *décor* da arquitetura e a *performance* do teatro”. (STAM, 2003, p. 61)

Tendo em vista a citação acima, é evidente que existe uma mudança ao contar uma história, no caso da literatura e, ao mostrar uma história, no caso do cinema. Ao ser adaptado para o cinema, o filme *Le hérisson* (2009) propõe uma modificação em relação ao título do romance, com a supressão da palavra “*élégance*”, demarcando-se da obra de Muriel Barbery.

A informação de que o filme foi “livremente inspirado” no livro, já indica que, como adaptação, será uma obra separada, já que todas as adaptações são obras autônomas. Os filmes problematizam questões que o diretor deseja colocar em evidência a partir de outras leituras.

Na próxima seção deste artigo, selecionamos algumas passagens do filme *Le hérisson*, mais especificamente, sequências fílmicas que remetem ao jogo combinatório de imagens que se relacionam ao tema do duplo, imagens simbólicas que ilustrem o perfil das personagens e o modo como esses recursos são explorados por Mona Achache para tratar das temáticas e dos conflitos presentes na narrativa de Muriel Barbery.

***Le hérisson*: o reconhecimento do Outro**

As personagens no livro vivem conflitos identitários, a partir dos quais é possível verificar relações de alteridade. A questão do Outro é acionada pelo tema do duplo, elemento também verificado na organização interna da narrativa.

As diferentes vozes orquestradas na estrutura narrativa de *A elegância do ouriço*, por meio das técnicas do livre fluxo de consciência, monólogo interior direto, efeito do duplo, linguagem simbólica e adoção dos diários aparecem na *mise en scène* do filme *Le hérisson*, por meio da *voz off* do narrador, da câmera filmadora de Paloma e de recursos de sombras entre janelas e portas semiabertas, a partir das quais as personagens são filmadas.

No filme, Mona Achache passa para a personagem Paloma, a função de contar a história, empregando o recurso de uma filmadora, de modo que as histórias justapostas no romance, por meio do recurso de diferentes focalizações narrativas configuradas nos diários de Paloma vão sendo mostradas ao espectador.

A primeira sequência fílmica remete à passagem do romance em que Renée e Kakuro se reconhecem por meio da citação de *Anna Karênina*, de Leon Tolstói.

Figura 1: Renée e Kakuro se reconhecem.



Fonte: *Le hérisson*, 2009

Figura 2: Kakuro



Fonte: *Le hérisson*, 2009

Figura 3: Renée



Fonte: Le hériçon, 2009

Figura 4: Renée insignificante



Fonte: Le hériçon, 2009

Há uma cumplicidade que se revela no olhar das personagens e que é indicial para a problemática do filme, a condição social do Outro e as relações de invisibilidade do sujeito que está fora dos padrões sociais tidos como aceitáveis na esfera das relações de poder determinadas pela lógica do capitalismo.

Nas cenas, o espectador tem a sua frente elementos que lhe possibilitam ir além do que lhe é mostrado na tela.

É importante observar que a opção da diretora pela cena de reconhecimento do Outro, é um índice de que “o olhar para o Outro” é a “verdade” que a mesma deseja mostrar no filme.

O trabalho de câmera mescla um ambiente com poucos cortes, o filme revela muitas das ideias seminais de *A elegância do ouriço*, obra de Muriel Barbey, sendo, no fundo, a história de duas pessoas que precisam ser ouvidas, percebidas, retiradas da invisibilidade que lhes foi imposta pelas convenções e pelos determinismos sociais e culturais.

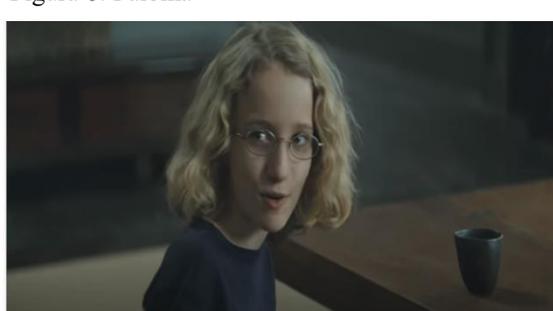
Oponho-me radicalmente ao modo como Eisenstein utilizava o fotograma para codificar fórmulas intelectuais. Meu modo pessoal de comunicar experiências ao espectador é muito diferente. [...] Eisenstein transforma o pensamento em um déspota: não deixa nada ‘no ar’, nada daquela intangibilidade silenciosa que talvez seja a qualidade mais fascinante de qualquer arte. (TARKOVSKI, 2002, p. 221)

A intangibilidade silenciosa a qual Tarkovski faz referência está em não revelar tudo ao espectador, convocá-lo a ser ativo na compreensão e interpretação das imagens.

Figura 5: Conversa com Kakuro



Figura 6: Paloma



Fonte: Le hérisson, 2009

Fonte: Le hérisson, 2009

O espectador é chamado a dar continuidade à cena, imaginar o que está por vir. As figuras 5 e 6 representam duas cenas distintas do filme, mas que estão relacionadas ao que a personagem Renée tentou esconder durante o tempo em que viveu naquele espaço social. Portanto, temos na figura 5 o momento seguinte à conversa com Kakuro, onde ele percebe que Renée não pode apenas ser vista dentro dos demarcados papéis sociais naquele micro espaço.

Não acreditando no que acabara de acontecer, Renée revela para o espectador o que ninguém poderia saber. Sua vida dupla, uma mulher que deixa a *concierge* para fora da porta e faz renascer alguém que é alimentada pela leitura, pelo contato com diferentes bens simbólicos, como filmes, música, pintura, literatura, inclusive, conhecimentos de outras culturas. O espectador toma conhecimento do espaço secreto, a biblioteca de Renée.

A personagem, mostrando-se incrédula no que acabara de escutar da boca do personagem Kakuro, busca o livro que contém o diálogo que a denunciou, e é assim que a intangibilidade se fez presente nessa sequência fílmica. O mesmo recurso aparece na cena representada pela figura 6, onde Paloma, em um diálogo com Kakuro, revela o que pensa sobre Renée.

Sra. Michel me lembra um porco espinho! Por fora é coberta de espinhos, uma fortaleza real. Mas por dentro tão refinada quanto este animal enganosamente indolente, extremamente solitária e terrivelmente elegante. (LE HÉRISSON, 2009)

A diretora Mona Achache aposta na montagem e no jogo da *mise en scène* por meio de recursos que vão marcando um tempo assinalado pelo ritmo lento em que se desdobram lembranças, para relevar o lado oculto da vida de Renée. A figura 5 remete à cena em que Renée se dirige para seu “esconderijo”, abre a porta e ao ascender a luz revela ao espectador um ambiente repleto de livros. Ao som de uma suave música ao fundo, ela abre o livro *Anna Karênina*, de Tolstói, e se dá conta de que Kakuro possa ter descoberto aquilo que ela tanto fez questão de esconder. De acordo com Tarkovski:

No cinema, como sabemos, *mise en scène* significa a disposição e o movimento de objetos escolhidos em relação à área de enquadramento. Para que serve? A resposta dificilmente será outra: serve para expressar o significado do que está acontecendo; nada mais que isso. Mas definir dessa forma os limites da *mise en scène* equivale a seguir um caminho que leva a um único fim: a abstração. (TARKOVSKI, 2002, p. 84)

Na *mise en scène* de *Le hérisson* ganham destaque elementos simbólicos que aparecem na obra literária *A elegância do ouriço* e que remetem ao duplo. A vasta abordagem psicanalítica de Otto Rank (1996, 2013) focaliza o duplo a partir de diferentes pontos de vista: literário, antropológico, biográfico

e, fundamentalmente, psicanalítico, abordado a partir do narcisismo e do duplo. Interessante é salientar que Otto Rank desenvolveu pesquisas psicanalíticas como assistente de Sigmund Freud, porém as visões artísticas e literárias de Otto Rank imprimem traços peculiares no desenvolvimento científico discursivo e psicanalítico do autor.

Em *O duplo* (2013), observa-se significativa influência e presença das produções literárias dos românticos alemães. A pesquisa de Otto Rank baseia-se nos autores do romantismo, contudo, seus estudos contribuem, sobretudo com reflexões sobre o tema do duplo em obras da contemporaneidade. A obra fílmica vai sendo criada em diálogo com imagens e personagens da obra literária, que se revelam no jogo da intangibilidade da montagem e da *mise en scène*, dando sequência ao processo do discurso narrativo do filme.

Da mesma maneira que Muriel Barbery fez uso da metalinguagem no romance, colocando nas mãos da personagem Paloma a produção de dois diários para relatar seus pensamentos conflituosos, tendo então o livro dentro do livro, Mona Achache também faz uso deste recurso, quando transforma os diários em relatos filmados, mantendo de certa forma, certo paralelo com a obra original.

Desta forma, destacamos no filme o uso da câmera filmadora nas mãos da personagem Paloma, objeto que funciona como extensão do seu olhar atento sobre o movimento das pessoas, o que remete ao *Diário do movimento do mundo*, recurso empregado pela autora em *A elegância do ouriço* para marcar uma voz narrativa.

Figura 7: Renée e Paloma



Fonte: *Le hérisson*, 2009.

Figura 9 – Paloma e sua câmera filmadora



Fonte: *Le hérisson*, 2009.

Figura 8: Gravação de Paloma



Fonte: *Le hérisson*, 2009.

Figura 10 – A Porta



Fonte: *Le hérisson*, 2009.

Os diários de Paloma têm a função de representar os pensamentos da personagem, instalando-se como uma das principais vozes narrativas no livro de Muriel Barbery. Os diários mostram como a personagem vê o mundo, as pessoas e as situações que a inquietam. Na obra fílmica essas reflexões vêm, para o espectador, através da lente comandada pela narradora Paloma, que usa a câmera fixa em primeiríssimo plano, dando enfoque ao rosto, estabelecendo um contato muito próximo com o espectador, definindo certa relação de cumplicidade entre narrador e espectador, já que o filme pode representar construções sociais que influenciam comportamentos, pois o cinema “transformou-se em uma crônica moral e afetiva das sociedades contemporâneas, favorecendo o aprendizado de valores e modos de pensar o mundo e seus conflitos”. (GUILHEM, 2007, p. 19)

Conflitos estes que foram transpostos da obra literária para a obra fílmica através da câmera filmadora, recurso encontrado por Monica Achache para representar dinamicamente a escrita do diário no filme. Assim, da mesma forma que se inicia um diário, a personagem Paloma aparece, na sequência fílmica, filmando a si própria, em um ambiente totalmente escuro e marcado por uma atmosfera sombria.

Meu nome é Paloma, tenho 11 anos. Moro na rua Eugène Manuel, em Paris, num apartamento rico. Meus pais são ricos, minha família é rica, minha irmã e eu somos, basicamente, ricas. Mas apesar disso, apesar de toda sorte e riqueza, faz muito tempo que sei que estou indo para um aquário. Um mundo onde adultos esmagam as moscas no vidro [...]. Mas uma coisa eu sei. O aquário... não é para mim. Já tomei uma decisão. No final do curso escolar, no dia que *completo 12 anos, no dia 16 de junho, dentro de 165 dias, me suicidarei.* (LE HÉRISON, 2009).

A proposta estética do filme é a de manter um diálogo com o espectador. Paloma sai de seu quarto e segue filmando em *travelling* em direção à tela, mantendo o diálogo inicial diretamente com o espectador, que é quem passa a saber de suas reais intenções, as quais são desconhecidas da família de Paloma. A personagem revela o desejo de registrar tudo em um filme, aspecto que se relaciona à obra literária.

Querer morrer não significa que vou querer ficar vegetando. O importante não é morrer e nem quando se morre. É o que se está fazendo naquele exato momento. Para Taniguchi, os heróis morrem escalando o Everest. E meu Everest é fazer um filme. Um filme que mostre porque a vida é absurda. A vida dos outros e a minha também.... Se nada tem sentido, a cabeça tem que lidar com isso... (LE HÉRISON, 2009)

A fala reflexiva da personagem destaca seu papel na narrativa em relação às demais personagens. A *mise en scène* vai mostrando ao espectador o jogo da construção fílmica, por meio do efeito de distanciamento crítico. Paloma, quando fala com o espectador, deixa claro seus pensamentos,

estabelecendo um vínculo de cumplicidade, já que as informações não são partilhadas com os demais personagens:

Em vez de sonegar informações, o narrador pode, ao contrário, oferecer uma vantagem cognitiva sobre os personagens ao espectador. [...] Na medida em que o espectador obtém uma vantagem sobre o personagem graças unicamente à sua posição (posição esta que lhe é atribuída pela câmera), diremos focalização espectral. (GAUDREAU; JOST, 2009, p. 180)

No decorrer do filme, a personagem Paloma continua o processo de produção do seu “diário fílmico”, mostrando opiniões, reflexões sobre sua família, sobre as pessoas que moram no suntuoso prédio da rua Eugène Manuel e aspectos das relações pessoais e sociais que poderiam passar despercebidos para o espectador.

Desta forma, é por meio da lente da personagem narradora que o espectador passa a saber quem é a *conciérge* e de como ela representa os sujeitos invisíveis na engrenagem social capitalista que massifica e exclui o Outro.

Esta possibilidade de reflexão ao espectador vem pela forma de como Paloma manipula sua filmadora, recurso que está dentro do filme, como parte do filme destacando, assim, o pensamento de Metz, quando destaca o efeito do filme naquele que assiste, onde coloca o espectador em um processo perceptivo e efetivo, de participação. “O que nos é apresentado não está verdadeiramente aqui [...] o espectador não apreende um ter-sido-aqui, mas um ser-aqui vivo” (METZ, 1972, p. 17).

Assim, para fazer o espectador se sentir presente na cena, Paloma mostra, durante sua conversa com Renée, por meio de jogos de imagens, de primeiríssimo plano ao detalhe; fechando o enquadramento, cuja técnica tem como intenção mostrar uma proximidade maior com quem fala. Tudo isso para evidenciar as informações dadas pelo narrador, que neste caso seria Renée e por extensão, o espectador.

Recursos metafílmicos presentes na *mise en scène* do filme

A metalinguagem fílmica é um dos recursos intermediários presente no filme *Le hérisson*. Assim como os elementos intermediários são presentes na obra literária, a exemplo dos poemas japoneses, das citações de obras literárias e fílmicas, de jogos e das frases que abrem os diários de Paloma. Mona Achache opta por ressignificar esses elementos através de desenhos japoneses. Este recurso aparece no filme, na forma de gravuras animadas.

Figura 11: Desenho de Paloma

Figura 12: O Porco-espinho



Fonte: Le hérisson, 2009.

Fonte: Le hérisson, 2009.

A cena, referente à imagem 11, mostra Paloma desenhando, enquanto vozes de outros personagens vão surgindo em sua mente: a de Kakuro e da sua família. Em pensamento, a personagem vai falando com o espectador, que ouve estas múltiplas vozes, recurso que se aproxima da polifonia no romance e demonstra os sentimentos confusos vivido pela personagem.

A cena é marcada por uma música melancólica intercalada com diversas vozes narrativas. O ritmo da música vai se intensificando conforme o desenho é concluído e ganha movimento, a cena passa para um primeiro plano e a música se destaca, deixando no ar a tristeza que a menina vive. Destacamos nessa sequência, mais um recurso importante da *mise en scène*: a música como marcador temporal.

A música pode ser usada para introduzir uma distorção necessária do material visual na percepção do espectador, tornando-o mais pesado ou mais leve, mais transparente e sutil, ou, pelo contrário, mais grosseiro... Através da música, o diretor pode ampliar a esfera de percepção da imagem visual do espectador e, assim, conduzir as suas emoções em determinada direção. O significado do objeto observado não se altera, mas o objeto adquire novos matizes. O público passa a percebê-lo ou tem, ao menos, a oportunidade de percebê-lo como parte de uma nova entidade, da qual a música é parte integral. Aprofunda-se a percepção (TARKOVISK, 2002, p. 191).

A música potencializa os sentidos da imagem, sendo um recurso que compõe a *mise en scène*. Em *Lé hérisson*, a música é um recurso explorado pela diretora, chamando mais uma vez o espectador para refletir sobre todas as informações colocadas à sua frente por meio da imagem e da seleção de determinados objetos, um livro, um caderno de desenho, um relógio, um calendário. Os objetos adquirem novo significado no conjunto das imagens.

Com relação à imagem 12, a cena se refere ao um caderno de anotações, no qual Paloma desenvolve um *flip book*, cuja técnica é criar uma série de imagens organizadas sequencialmente, que resultará em uma animação no momento em que as páginas são viradas rapidamente, dando a ideia de um desenho animado. É importante ressaltar que isso deve acontecer da esquerda para a direita, ou seja, de trás para frente. É possível entender este recurso como uma metáfora da imagem em movimento que se refere ao cinema.

Com relação ao recurso utilizado para mostrar um ouriço entrando em sua “casa”, Mona Achache, mais uma vez utiliza o recurso do filme dentro do filme, aqui representado por um desenho

animado, com o qual pode-se fazer uma referência à revista em quadrinhos japonês mangá. É importante sinalizar que sua leitura é feita da direita para a esquerda e de cima para baixo. Assim tanto o *flip book* como o mangá quebram com a lógica de uma leitura linear.

Este caderno animado é usado logo após a cena em que Renée está no salão para se arrumar, por conta do encontro marcado com Kakuro. A cena mostra uma mulher incomodada, com os olhos baixos, com dificuldades para se olhar no espelho, impedindo que aquela pessoa adormecida em seu interior pudesse sair e ser revelada. É desta forma que a diretora trabalha com o duplo da personagem, no momento em que Renée olhando seu reflexo no espelho, não acredita no que estaria vendo. Logo depois de Renée se descobrir, a cena é finalizada com o *flip book* mostrando o ouriço querendo se esconder, tem-se, então, a metáfora do ouriço presente nestas cenas.

Segundo Martin Marcel “tudo o que é mostrado na tela tem um sentido e, geralmente um segundo significado que pode não parecer senão depois de nele se refletir: poder-se-á afirmar que qualquer imagem *implica* mais do que *explicita*” (MARTIN, 2003, p. 117).

A linguagem cinematográfica nos revela que o cinema pode se articular por mecanismos próprios como a metalinguagem, que aparece como estratégia de auto referência, seja no momento que usa o recurso para expor personagens, ou como um código linguístico para se relacionar com uma linguagem usada na obra tomada como inspiração, no caso um diário, assim o recurso da metalinguagem ganha destaque como parte fundamental da narrativa.

Em *Le hérisson*, o espectador vê ao mesmo tempo duas narrativas, um filme dentro do filme. O duplo recurso de apresentar este imbricamento entre imagens e inserir o espectador nos questionamentos do narrador sobre o que mostra e sobre o que este vê na tela, ganha importância no processo de ressignificação. O espectador é colocado como elemento privilegiado perante os segredos do narrador. Portanto, o espectador vai se afastando de seu papel de receptor passivo à medida que vai se familiarizando com os códigos de produção das imagens filmicas. De acordo com Ana Lucia Andrade:

O processo do cinema para se constituir enquanto linguagem se daria passo a passo, fazendo com que o espectador se familiarizasse progressivamente com os códigos aprimorados. Ao retratar a si mesmo, o cinema chamava a atenção para o espectador que se identificava como participante do ritual cinematográfico. (ANDRADE, 1999, p. 24).

À medida que a metalinguagem aparece na narrativa, percebe-se que há uma aposta cada vez mais em um nível maior de leitura do espectador.

Signos do tempo em *Le hérisson*

A passagem do tempo, na narrativa de Muriel Barbery é mostrada por meio da criação de um calendário que a personagem Paloma desenha, em uma parede do quarto, onde cada quadrado representa um dia da sua vida, a personagem vai desenhando uma imagem que faz referência aos fatos ocorridos, os quais fazem alusão a um pensamento, posteriormente registrado nos diários (fig. 13 e 14).

Figura 13: marcação de tempo



Fonte: Le hérisson, 2009.

Figura 14: calendário de paloma



Fonte: Le hérisson, 2009

Os traços dos desenhos produzidos por Paloma para o calendário remetem a hieróglifos e a imagens ancestrais. O recurso relembra vozes narrativas e diferentes temporalidades presentes nos diários de Paloma, no romance, pois na sequência filmica em que a personagem aparece desenhando, vozes como fluxos de consciencia vão sendo ouvidas.

Além de manter relação com os diários, o calendário marca a passagem do tempo na vida de Paloma, até o suicídio, caso nada ocorra para mudar a opinião da personagem. E também dentro do próprio filme, marca o tempo da narrativa, pois conforme a personagem vai desenvolvendo seu calendário, baseado nos fatos do cotidiano, o espectador vai construindo a história da vida de cada uma das personagens, Renée e Kakuro.

O desenho, como signo marcador de tempo, aparece por diversas vezes nas sequencias fílmicas e é utilizado também para mostrar o segredo mantido por Renée, o espaço de leitura, a biblioteca, a vida da personagem ressignificada pelos livros. Este segredo é um dos fatores que transformam a vida da Paloma.

O desenho contempla o modo como Renée era conhecida por poucos, por Paloma e por Kakuro, leitora de obras clássicas, apreciadora de arte e de cinema do diretor Yasujiro Ozu. A recorrência de elementos da cultura japonesa na obra de Muriel Barbery, a exemplo dos poemas japoneses empregados nas aberturas dos capítulos e subcapítulos do livro são condensados nos desenhos de Paloma.

De acordo com Tarkovski, “No cinema, a imagem baseia-se na capacidade de apresentar como uma observação a percepção pessoal de um objeto”. (TARKOVSKI, 2002, p. 126), A imagem tem o poder de sugerir, independentemente de um fundo narrativo. Para o autor “Há alguns aspectos da vida

humana que só podem ser reproduzidos fielmente pela poesia. Mas é exatamente aí que muitos diretores costumam recorrer a truques convencionais, em vez de fazerem uso da lógica poética”. (TARKOVSKI, 2002, p. 31)

As reflexões de Tarkovski são relevantes para pensar sobre as relações com o tempo de aprendizagem vivido pelas personagens, pois sua concepção temporal pode ser percebida na montagem de *Mona Achache* como uma atitude inventiva nas relações rítmicas entre as partes e o todo, elementos que imprimem a passagem de um tempo lento no filme com poucos diálogos e imagens sugestivas.

Neste sentido, Arlindo Machado observa que “Mais que um jogo de falas, uma ‘polifonia’, como queria Bakhtin, no cinema temos um jogo de olhares, uma ‘polivisão’, cuja natureza é difícil de decifrar”. (MACHADO, 2010, p. 14)

Como um filme dentro do filme, *Paloma* vai mostrando as pessoas que compõem seu núcleo familiar e como as vê. Em várias tomadas do filme *Paloma* é filmada de frente para o espectador com olhos fixados nas lentes da filmadora.

Mona Achache ressignifica o conteúdo da narrativa literária, por meio de recursos fílmicos como trilha sonora, ritmo, jogo de sombras, voz *off*, desenhos e a filmadora de *Paloma* que mostra os interiores do espaço da ambientação cênica.

Segundo Martin, “um filme é realizado por meio de diversas sequências, cuja, continuidade lógica e cronológica nem sempre é suficiente para tornar seu encadeamento compreensível ao espectador” (MARTIN, 2003, p. 97). Ainda, o autor aponta que na adaptação de alguma obra, existe um problema comum em todas as mídias, sendo a dificuldade de representar o desenvolvimento lógico da passagem de tempo.

Considerações finais

A diretora explora o jogo de sombras, os efeitos da música, o uso das imagens fílmicas e resultados de câmeras que convergem para o efeito do duplo e da polifonia da obra fílmica, aspectos da linguagem intermediária que potencializam os sentidos dos processos de transformação das personagens e das relações identitárias e de alteridade presentes na obra literária de Muriel Barbery, *A elegância do ouriço*.

O tema do duplo, fundamentado por Otto Rank foi profícuo para as reflexões sobre a construção das personagens e da estrutura narrativa em *A elegância do ouriço*, considerando-se a presença de elementos, como jogos de espelhos e outras duplicações que se expandem com a exploração de uma linguagem resultada de elementos simbólicos. O duplo na narrativa adota formas de manifestações, na maioria das vezes, imagens escorregadias e deslizantes, o que também contribui para o aspecto polifônico

do texto.

Ao traduzir em um universo de opostos, ideias unilaterais, esfacelando-as para serem reaprendidas de outro ponto de vista, o cinema constitui-se em ferramenta poderosa para problematizar diversas ordens de desigualdades, a exemplo de diferenças de classe, raça e gênero, colocando-se como um modo abrangente de aprendizagem intercultural. Quando o realizador/diretor coloca o espectador numa posição de quem irá ressignificar, exigindo deste, o distanciamento crítico com o que está sendo projetado, o cinema apresenta um jogo de revelação e engano, podendo desencadear uma relação entre tempo e memória, imagem e imaginário, levando o espectador a um novo significado ao presente vivido, já que a imagem não é estagnada, ela se abre para inúmeras possibilidades de compreensão.

Referências

ANDRADE, Ana Lúcia. **O filme dentro do filme: a metalinguagem no cinema**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

BARBEY, Muriel. **A elegância do ouriço**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GAUDREAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora da UnB, 2009.

GUILHEM, Dirce. **Pelas lentes do cinema: bioética e ética em pesquisa**. Brasília: Editora da UnB, 2007.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papiro, 2003.

OLIVEIRA, Simone Adriana Pinto de. Sentidos do duplo na narrativa fílmica *Le hérisson*, de Mona Achache: a problemática da invisibilidade do outro, pág 551-564, Curitiba, 2020

RANK, Otto. **O duplo**: um estudo psicanalítico. Tradução de E. L. Schultz. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

OLIVEIRA, Simone Adriana Pinto de. **Leituras e passagens pntermidiáticas em A Elegância do Ouriço, de Muriel Barbery e Le hérisson, de Mona Achache**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, 2020.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Filmografia

LE HÉRISSON. Direção de Mona Achache. França: Anne-Dominique Toussaint; Pathé Distribution, 2009, 1 dvd (100 min). Disponível em: <https://youtu.be/QPm7Nxi3uJY>. Acesso em 30 de nov. 2019.

DE DANTE ALIGUIERI A HIERONYMUS BOSCH: UMA ANÁLISE INTERMIDIÁTICA DO INFERNO MEDIEVAL

Autora: Thailise Roberta Becker (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Resumo: O presente artigo busca mostrar as relações entre as obras de dois grandes nomes da história das artes, Dante Alighieri e Hieronymus Bosch, os quais trabalham temas semelhantes em linguagens artísticas diferentes. Essas reflexões terão como aporte teórico os estudos da intermedialidade, os quais preconizam que as diferentes mídias, utilizadas por artistas para expressar suas ideias e pensamentos, são regidas por signos, códigos e convenções específicas. Nesse sentido, as duas obras serão analisadas à luz de Claus Clüver, Liliane Louvel, Alberto Manguel e outros. Ambos os artistas, encontraram no medo do além-túmulo a inspiração para expressar-se. O primeiro por meio da literatura e o segundo por meio da pintura. Apesar dos 200 anos que separam as duas obras, elas remetem ao mesmo universo de mistérios e incertezas, mostrando, pelos olhos dos artistas, a concepção do inferno em diferentes períodos históricos, quais sejam a Idade Média e o Renascimento. Enquanto o clima do medo e do julgamento final permanece nos dois períodos, a descoberta de novos mundos e culturas contribui para a renovação da cosmovisão na época renascentista. Sendo assim, as duas obras dialogam entre si, deixando entrever o *Zeitgeist* de duas épocas por meio de suas criações artísticas.

Palavras-chave: Dante Alighieri; Hieronymus Bosch; Inferno medieval; Intermidialidade.

Introdução

Sabe-se que a atmosfera medieval, em grande parte dos quase mil anos de duração desse período histórico, era cercada de religiosidade e dominação total por parte da nobreza e da igreja. Tal dominação perpetuou-se, em especial, pelo medo dos fiéis de serem condenados ao inferno, descrito em muitos trechos da Bíblia e constantemente reforçado por líderes religiosos, como forma de fazer com que seguissem à risca seus preceitos e dogmas.

Como grande parte da população mantinha-se analfabeta, as imagens eram um importante recurso para expor a todo momento o que aguardava aqueles que desobedecessem às regras pré-estabelecidas. Algumas obras desse período histórico deixaram registradas esse contexto. Para Clüver, (2006), a literatura, tal qual a pintura são sistemas semióticos que segundo ele estão sujeitos a flutuações em termos interpretativos, por isso na era medieval a iconografia do inferno tinha um significado diferente de hoje. Essas pinturas e histórias estavam muito mais perto do “real” do que do imaginário, em especial para a população mais humilde.

O limiar entre o céu e o inferno era estreito. O medo de corromper a alma fazia das pessoas marionetes. Esse panorama fica claro no comentário de Le Goff (2005):

Esta grande divisão dominava a vida moral, a vida social e a vida política. A humanidade encontrava-se dividida entre estes dois poderes divergentes e irreconciliáveis. Se um ato fosse bom, provinha de Deus; se fosse mau, vinha do Diabo. No juízo final os bons irão para o Paraíso e os maus serão lançados no Inferno. Só muito tardiamente a Idade Média veio a tomar conhecimento do Purgatório [...]. Os homens

da Idade Média estavam, pois, constantemente divididos entre Deus e Satã. Este era tão real quando o outro, e até aparecia mais em carne e osso. É certo que a iconografia podia figurá-lo sob uma forma simbólica: ele era a serpente do pecado original, aparecendo entre Adão e Eva; era o pecado da carne ou do espírito, separados ou juntos; era o símbolo do apetite intelectual e do apetite sexual. Mas aparecia principalmente com variada aparência antropomórfica. Podia se manifestar a qualquer instante aos homens, o que provocava uma terrível angústia. Todos sabiam que viviam constantemente espreitados pelo ‘antigo inimigo do gênero humano’. (LE GOFF, 2005, p. 154)

A obra de Dante Alighieri, *A divina comédia*, iniciada em 1307, narra em versos a viagem do autor pelos três destinos do homem segundo a Bíblia: o céu, o purgatório e o inferno. Há também uma série de alegorias e referências aos mais diversos fatos e personagens da história. Em *A divina comédia*, impressa em 2002, há cerca de 33 cantos, cada um composto de cerca de 100 versos. Virgílio, personagem que guia o poeta pelo inferno e pelo purgatório seria a alegoria da razão, da sabedoria e da consciência do protagonista (ALIGUIERI, 2002). No presente artigo será abordada apenas uma parte da obra: o inferno.

Em 1500, cerca de 200 anos mais tarde, Hieronymus Bosch usa a mesma temática para pintar seu tríptico, batizado de *O jardim das delícias*. Na obra, o artista holandês, retrata de forma particular e até onírica o paraíso primário – o céu, o purgatório e o inferno. Assim como Dante, usa elementos da astrologia, da alquimia e da magia onipresentes no fim da Idade Média, época de transição para o Renascimento.

Pretende-se, nesse artigo, comparar os diferentes tempos históricos de ambos autores, bem como suas linguagens artísticas a fim de estabelecer relações entre as obras, partindo de pressupostos religiosos que habitam o imaginário humano até os dias de hoje. As linguagens artísticas da literatura e da pintura serão analisadas à luz de perspectivas teóricas da intermedialidade, entre elas, a contribuição de Irina Rajewsky:

[...] o critério de historicidade é relevante de várias maneiras: tanto em relação à historicidade de uma configuração intermediária particular, em relação ao desenvolvimento (técnico) das mídias em questão; em relação às concepções historicamente mutantes das artes e mídias [...]; e, finalmente, em relação à funcionalização das estratégias intermediárias de um determinado produto de mídia. (RAJEWSKY, 2012a, p. 23)

No decorrer de toda a história, as imagens permearam o contexto sociocultural do homem em suas relações consigo e com a sociedade em que vive. Como ressalta Hernandez, em sua obra *Cultura visual, mudança educativa, e projeto de trabalho* (2000): “As imagens são mediadoras de valores culturais e contém metáforas nascidas da necessidade social de construir significados” (HERNANDEZ, 2000, p. 1330).

O mesmo autor completa essa ideia dizendo que:

Os signos e os símbolos são veículos do significado e ocupam um papel na vida da sociedade, numa parte

dessa sociedade, que é que de fato lhes dá vida. O significado emerge a partir do seu uso [...] Trataríamos de considerar Arte, os artefatos que integram a cultura visual, como formas de pensamento, como um idioma que deve ser interpretado, como uma ciência, ou um processo diagnóstico, no qual se deve tentar encontrar o significado das coisas a partir da vida que nos rodeia. (HERNANDEZ, 2000, p. 1330)

Diversas culturas e épocas se encarregaram de criar explicações para aquilo que não conhecem, em especial, o que acontece com o ser humano depois de sua morte, dando origem a poemas, imagens, obras tridimensionais e criações em outras linguagens artísticas.

Como não existem limites para as apropriações artísticas, Dante Alighieri hibridiza a religião cristã e a pagã, a fim de criar uma rica trama que envolve o leitor em uma viagem mítica ao imaginário não só do autor, mas da humanidade de forma geral. Em sua obra *A divina comédia*, o poeta relata a sua viagem imaginária no inferno, vendo infundáveis penas e torturas, aplicadas àqueles que em vida infringiram não só a lei de Deus, mas as leis e a moral dos homens. Vamos examinar uma definição mais formal do que é o inferno. Segundo Chevalier e Gheerbrant:

[...] Na tradição cristã a conjunção luz-trevas simbolizaria os dois opostos: o céu e o inferno. Plutarco já descrevia o Tártaro como privado do sol. Se a luz se identifica com a vida e com Deus, o inferno significa a privação de Deus e da vida. [...] E a perda da presença de Deus; é, como já nenhum outro bem poderá jamais iludir a alma do defunto, separada do corpo e das realidades sensíveis, o inferno é a desventura absoluta, a privação radical, tormento misterioso e insondável. E a derrota total definitiva e irremediável de uma existência humana. A conversão do danado já não é mais possível; empedernido em seu pecado, ele está para sempre cravado na sua dor. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995, p. 506)

Como se observa na definição acima, os conceitos a respeito do inferno se mantém quase inalterados com o passar do tempo, desde a escrita da Bíblia, a qual mostra sua definição como o **lugar de eterna danação**, até a descrição poética de Alighieri (2002) no início do canto IV.

E a tudo no lugar sinistro atendo.
A verdade é que então na borda estava
Do vale desse abismo doloroso,
Donde brado de infindos ais troava.
Tão escuro, profundo e nebuloso
Era, que a vista lhe inquirindo o fundo,
Não distinguia no antro temeroso. (ALIGUIERI, 2002, p. 40)

O trecho descreve a chegada de Dante ao primeiro de nove círculos, divisão do inferno feita por ele em sua obra. O trecho se relaciona de forma convergente com a definição de Chevalier e Gheerbrant (1995), mostrando que depois de meio século o inferno ainda é concebido de maneira semelhante.

Como na época em que livro foi escrito conhecia-se apenas três continentes, para Dante o purgatório, seguido do inferno, estaria no lado contrário de Jerusalém em um enorme buraco causado pela queda de Lúcifer.

Elucidada a importância de ambas as obras, inicia-se a análise em si, traçando paralelos e desencontros entre manifestações artísticas diferentes, mas que compartilham o fascínio humano pelo desconhecido e necessidade de compartilhar expressões que se tornaram referências na história da arte.

Algumas palavras sobre intermedialidade

As relações entre a literatura e a pintura inserem-se em uma longa tradição que remonta à Grécia Antiga. Havia uma rivalidade entre as artes a respeito da questão da superioridade de uma sobre a outra.

A controvérsia sobre a superioridade da linguagem ou da imagem

[...] foi retomada, sob diferentes perspectivas, por Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) que, em *Laokoön, ou: sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (1766), investigou as relações entre a literatura e a pintura, tomando como base a medialidade. A teoria de Lessing, que ressalta a espacialidade da pintura e a temporalidade da literatura, representou um avanço teórico e lançou luz sobre aspectos que integram os estudos de intermedialidade. (CAMATI, 2017)

O intuito dessa pesquisa é analisar passagens de *A divina comédia*, de Dante Alighieri, para mostrar que, provavelmente, a obra do poeta italiano foi um dos textos-fonte de *O jardim das delícias*, de Hieronymus Bosch. Para elucidar as relações específicas entre o texto literário e a pintura utilizaremos as perspectivas teóricas de Claus Clüver, Irina Rajewsky, Liliane Louvel e Albert Manguel.

Claus Clüver (2006) considera que uma obra de arte é entendida como uma estrutura sógnica complexa, o que faz com que tais objetos sejam denominados “textos”, independentemente do sistema sógnico a que pertençam. Assim, tanto a literatura como a pintura são textos que podem ser lidos. No presente trabalho, discutiremos textos visuais possivelmente derivados de textos verbais. Na visão de Clüver,

[...] textos lidos como transposições intersemióticas são, portanto, analisados como signos que permitem a construção de sentido muito semelhante ao significado que pode ser construído a partir de um signo em outro sistema semiótico. Como são os leitores que conferem significado aos textos segundo códigos, convenções e normas interpretativas endossadas por suas comunidades interpretativas [...] sentidos idênticos podem ser construídos a partir de dois textos em diferentes sistemas de signos. (CLÜVER, 2006b, p. 150)

Para a análise concreta de relações entre mídias diversas, Irina Rajewsky estabelece três subcategorias, a saber, intermedialidade no sentido mais restrito de *transposição midiática, combinação de mídias e referências intermidiáticas*. Na presente pesquisa, a primeira categoria, qual seja, “[...] intermedialidade no sentido estrito de transposição midiática (*Medienwechsel*), [...], a exemplo de adaptações filmicas de textos literários, novelizações e assim por diante” (RAJEWSKY, 2012, p. 58), será utilizada para discutir as relações entre a literatura e a pintura.

Outra estudiosa importante, que vem de certa forma complementar (os aspectos da intermedialidade) a discussão e análise do *corpus* escolhido para a pesquisa, é Liliane Louvel, visto que na pintura de Bosch localizamos muitos marcadores que nos remetem ao texto de Dante Alighieri. No artigo *Nuanças do pictural* (2012), ela classifica e caracteriza diferentes graus de relação entre imagens e textos. Para ela:

Os marcadores do pictural poderão ser explícitos e aparecer como tais, produzindo um efeito de citação

direta; ou então ser claramente reconhecido pelo autor e comprovados por sua correspondência, seus ensaios críticos, etc.; enfim, poderão figurar indiretamente, mas permanecendo encodados no texto de maneira indiscutível. (LOUVEL, 2012, p. 49)

Essas relações se dão de forma intencional ou não. A ligação existente entre o texto fonte e a adaptação pode ser determinada a partir de declarações dos adaptadores ou por associação como é o caso desse estudo.

Durante a pesquisa não se encontrou nenhum documento que registre de alguma forma a influência da obra de Dante sobre a de Bosch, porém ao analisar ambas do ponto de vista histórico e temático, e tendo em vista que Dante Alighieri já em seu tempo e posteriormente era valorizado, é possível deduzir que Bosch pode ter se inspirado nas descrições detalhadas que Alighieri fez dos três ambientes além-túmulo da crença cristã, para realizar a transposição midiática da literatura para a pintura.



Figura 2 - Representação do Inferno (Gravura da edição de 1520) – Artista desconhecido.
Fonte: Google imagens. Acesso em: 23 abr. 2020.

A esse respeito Alberto Manguel (2001) diz que: “Construímos nossa narrativa por meio de ecos de outras narrativas, por meio da ilusão de auto-reflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico, por meio da fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos escrúpulos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho” (MANGUEL, 2001, p. 28).

Acredita-se que Bosch tenha se influenciado pelos ecos, não só da obra de Dante, mas de tantas outras que surgiram na Idade Média com uma temática tão popular que ainda hoje intriga o ser humano.

O poeta canônico e o artista solitário

É possível traçar uma estreita relação entre as duas obras de arte em diversos aspectos, apesar do lapso temporal de 200 anos. De início a representação das três esferas, paraíso, purgatório e inferno foi realizada por ambos. O que Dante descreve com palavras, Bosch faz por meio de cores e objetos, criando uma atmosfera sombria e soturna como a descrição de Dante a cada círculo do inferno adentrado por ele.

Dante Alighieri nasceu na Europa em 1265, vivenciando a transição do século XIII para o XIV,

a qual foi marcada por mudanças e crises, segundo relata Jacques Le Goff em seu livro *A civilização do ocidente medieval* (2005):

Resta notar que, para os autores da Alta Idade Média ocidental, a necessidade de utilizar o insubstituível instrumento intelectual do mundo greco-romano e de aproximá-lo aos moldes cristãos criou ou pelo menos favoreceu hábitos intelectuais deploráveis: a deformação sistema dos autores, o interminável anacronismo, o raciocínio por citações isoladas de seu contexto. O pensamento antigo sobreviveu à Idade Média, otimizado, deformado; humilhado pelo pensamento cristão. Obrigado a recorrer aos serviços do inimigo vencido; o cristianismo teve de apagar a memória de seu escravo prisioneiro e fazê-lo trabalhar, para si, esquecendo suas tradições. Mas acabou sendo ao mesmo tempo arrastado nesta atemporalidade do pensamento. Todas as verdades tinham de ser eternas. (LE GOFF, 2005, p. 109)

Como dito por Le Goff, qualquer manifestação de interesse pelo letramento era vista como pecaminosa. Isso se confirma na obra de Dante, ao mostrar que grandes pensadores do passado encontravam-se no inferno. Porém, dado o momento histórico em que começam a surgir os primeiros indícios da cultura moderna, não seria uma ironia por parte do autor? A discreta crítica de Alighieri se faz em diversos momentos, durante a leitura de sua obra.

Em 1500, Bosch dá vida a suas obras, usando os temas religiosos, em especial o pecado para expressar sua inquietude a respeito da época em que vivia. A atmosfera de mudança da Idade Média para o Renascimento era um misto de medos, entre as diretrizes da Igreja e o misticismo que surgiam entre a camada mais humilde da população. Por outro lado, estudiosos da época, se debruçam sobre estudos da alquimia, astronomia e medicina, o que inquieta os mais conservadores. Para Claus Clüver (2006):

[...] a pintura é um sistema semiótico no qual as unidades significantes são distintas, embora essas unidades não sejam governadas por regras tão codificadas quanto as regras de uma linguagem verbal. Pelo menos em parte, essas regras devem ser deduzidas a partir de cada obra – ou mais precisamente inferidas pelos espectadores, de acordo com os códigos e convenções incluem, naturalmente, as de representação que operam no nível pré-iconográfico, segundo a denominação de Panofsky. (CLÜVER, 2006b, 115-116)

A obra mais famosa de Bosch é o tríptico *O jardim das delícias*, que é dividido em três partes: céu, purgatório e inferno. A obra encontra-se atualmente no Museu do Prado em Madri, Espanha, e foi elaborada com óleo sobre madeira. A parte aqui analisada, o inferno, conta com medidas de 220x97 cm e ficou conhecida também como inferno musical, por apresentar em seu conteúdo diversos instrumentos musicais, usados por criaturas para torturar pessoas fisicamente.

Segundo o livro *Mestres da pintura* (1977), a trajetória de Hieronymus Bosch (1450?-1516) é bastante particular e curiosa dentro da história da arte. Ele viveu no período transicional entre a Idade Média e Renascimento, onde absorveu influências de ambos os períodos. As formas incomuns e oníricas de seus personagens incomuns não eram vistas com bons olhos de acordo com os padrões cristãos da época:

Ele foi um desses marginais da cultura que nos permitem reconhecer que o presente cria o seu próprio passado. Esquecido ou incompreendido durante vários séculos, foi somente com o advento da psicanálise e do surrealismo que se abriu a possibilidade de ver a sua obra e entender a intensidade de sua aventura artística. (S.A., 1977, p. 5)

Ainda segundo o mesmo livro, Bosch, diferente de seus contemporâneos, buscou representar mais do que uma simples pintura naturalista; ao contrário, ele expressa o interior humano, os medos, virtudes, desejos e sonhos. Ora mostrava-se medieval em sua temática e forma de pintar, ora mostrava-se renascentista, questionador e crítico das falácias impostas pela igreja que, mais tarde, se tornariam um dos motivos para a Reforma Protestante. Mesmo assim, como todo artista medieval, não se preocupava em afirmar sua individualidade, sendo que muitas de suas obras não foram assinadas, tornando difícil saber ao certo quantas obras o artista deixou. Ludwig von Baldass, citado em S.A. (1977) diz que:

Pelos problemas que coloca, ele está absolutamente sozinho. É o grande solitário da história da arte; é o pintor que através da sua arte – que está historicamente à altura de sua época –, quer mais do que os outros. [...] Apresenta à humanidade um espelho de duas faces. Nele a humanidade vê refletida por um lado, sua necessidade e sua perversidade; por outro, as consequências terríveis, no Além, resultantes de seus pecados mortais. Nesse sentido, Bosch continua sendo o filho da Idade Média; mas pela maneira totalmente independente de exemplos que ele emprega para representar suas concepções dentro das formas artísticas, pertence aos tempos modernos. Dessa forma encontra-se no limite entre as duas épocas. (S.A., 1977, p. 6)

Na mesma obra, a poética de Bosch é dividida em duas vertentes: a realista e a fantástica. Na primeira, incluem-se as obras de inspiração bíblica propriamente ditas, seguindo os critérios artísticos da época, como o uso de esquemas geométricos na organização das figuras. Na segunda vertente, as composições se tornam mais originais e não obedecem aos esquemas anteriores. Não existem comprovações da relação de Bosch com algumas seitas, porém percebem-se, no tratamento das imagens dos monges em seus quadros, homens gordos, dedicados aos prazeres carnavais e condenados ao sofrimento no inferno. Vê-se ainda uma porca travestida com um hábito, em clara posição de persuasora. Dante também corrobora com críticas aos hábitos da Igreja que incluíam venda de indulgências, corrupção, entre outros. Na citação abaixo, ele mostra em especial a avareza, um dos sete pecados capitais definidos por São Tomás de Aquino:

Os que estão de cabelos despojados
Clérigos, papas, cardeais não sido,
Pela nímia avareza subjulgados.
(ALIGUIERI, Inferno, Canto VII, verso 16, p. 56)



Figura 2 – Detalhe de O jardim das delícias.
Fonte: Google artes. Acesso em: 23 abr. 2020.

A crise da fé provocou uma angústia generalizada que levou a uma série de assassinatos, em especial aos condenados por bruxaria. Em *Mestres da pintura* (1977), fala-se que a obsessão pelo inferno alcança tal intensidade, que a ‘bruxofobia’ torna-se uma prática comum, assim como o confisco dos bens daqueles que eram condenados.

Outra inspiração para Bosch eram os relatos místicos passados de geração em geração pelos camponeses. Já que no furor da cidade grande, o Renascimento já havia estabelecido seus preceitos. Nas esculturas populares encontrou uma rica coleção de diabos e nas **caixas de maravilhas** a inspiração para seus animais fantásticos.

Para Clüver (2007), o contato hipotético entre textos, ou autores deixava seus vestígios na nova criação. O repertório que usa-se no momento da construção ou da interpretação textual em toda a história da literatura, assim como também na história da arte e da música, busca o “comparativismo”, ou influência (CLÜVER, 2006). Em outras palavras, uma obra só é criada a partir de um repertório construído pelo autor através de suas experiências e contatos com outras obras.



Figura 3 – Gabinete de curiosidades ou quarto de maravilhas
Fonte: Google imagens. Acesso em: 23 abr. 2020.

Segundo *Mestres da pintura* (1977), outro aspecto da poética de Bosch é a simbologia de seus personagens. O peixe aparece como símbolo de pecado. A ave íbis está associada presença do Diabo, enquanto os ratos simbolizam a mentira e a falsidade, que afastam a fé das pessoas. Eles sempre aparecem bem ornamentados, simbolizando o quanto a mentira pode ser bela. O sapo representa a feitiçaria e a heresia, o cardo simboliza a preguiça que, em *O jardim das delícias*, aparecem excepcionalmente grandes. A preguiça, originalmente chamada de acídia, como um dos sete pecados capitais, aparece na obra de Dante no canto de número 3 que, segundo a análise no prefácio da obra, seriam os indiferentes:

Deste mísero modo – tornou – chora
 Quem viveu sem jamais ter merecido
 Nem louvor, nem censura infamadora.
 (ALIGUIERI, Inferno, Canto III, verso 12, p. 36)

Alguns símbolos da alquimia também estão presentes na obra do pintor, tais como o ovo, simbolizando o conhecimento, a árvore que representa a ascensão e a sexualização de elementos diversos. Dante em diversas passagens cita a luxúria como pecado sexual, o que também permeia toda a obra de Bosch. Na figura 4, vemos acima a luxúria e abaixo a preguiça.



Figura 4 – Detalhe de *O jardim das delícias*
 Fonte: Google arts. Acesso em: 23 abr. 2020.

Quando à borda do abismo as precipita,
 Ais, soluços, lamentos vão rompendo.
 Blasfema a Deus a multidão maldita
 Ouvi que estão no padecer horrendo
 Os que o vício da carne se entregavam,
 Razão ao apetites submetendo.
 (ALIGUIERI, Inferno, Canto V, versos 12-13, p. 46)

À morte deu-se a outra, de amorosa,
 As cinzas de Siqueu, traidora e infida
 Após Cleopátra vem luxuriosa
 Helena vi, a causa fementida
 De tanto mal, e Aquiles celebrado
 Que teve por amor e extrema lida.
 (ALIGUIERI, Inferno, Canto V, versos 21-22, p. 47)

O inferno é a parte mais escura do tríptico. O pintor usou cores frias na maior parte do trabalho, deixando em cores mais quentes ou mais claras elementos de destaque como a gaita de fole que se encontra sobre a cabeça do homem tronco, constantemente eleito como autorretrato do artista. A gaita simbolizaria o masculino e o feminino em uma das muitas interpretações a respeito da obra. Dante dá um aspecto semelhante ao inferno em sua obra, descrevendo-o como:

Tão escuro, profundo e nebuloso
 Era, que a vista lhe inquirindo o fundo,
 Não distinguia no antro temeroso.
 (ALIGUIERI, Inferno, Canto IV, verso 4, p. 40)



Figura 5 – O jardim das delícias terrenas – Hieronymus Bosch- Museu do Prado: óleo sobre madeira 220 x 389 cm Fonte: Google arts. Acesso em: 23 abr. 2020.

Dante em diversos momentos elabora separações entre os ambientes e punições do inferno. Uma das ideias medievais sobre o inferno é que nele havia também gelo e não apenas fogo e enxofre comumente relatados. Bosch compartilha da mesma teoria, idealizando um lago congelado, onde pessoas agonizam e navegam.

O céu nunca vereis, desesperados:
Por mim a treva eterna, na outra riva,
Sereis ao fogo, ao gelo transportados.
(ALIGUIERI, Inferno, Canto II, verso 29, p. 38)

Sou no terceiro círculo, onde escras,
Eternas chuvas, gélidas caçam,
Pesadas, sempre as mesmas, sempre impuras.
(ALIGUIERI, Inferno, Canto VI, verso 3, p. 50)



Figura 6 – detalhe O jardim das delícias
Fonte: Google arts. Acesso em: 23 abr. 2020.

A avareza também tem lugar nas obras dos dois artistas. Nos poemas de Dante é representada pela figura da loba. Na obra de Bosch, o avarento defeca moedas de ouro num poço de almas em agonia juntamente com o pecador guloso que vomita.

Eis que surge a loba, que de magra espanta;
De ambições todas parecia cheia

Foi causa de muitas de miséria tant.
(ALIGUIERI, Inferno, Canto I, verso 17, p. 27)

Almas em cópia, nunca vista de antes,
Fardos de um lado e de outro, em grita ingente,
Rolavam com seus peitos ofegantes.
(ALIGUIERI, Inferno, Canto VII, verso 9, p. 55)



Figura 7 – Detalhe de Jardim das delícias.
Fonte: Google arts. Acesso em: 23 abr. 2020.

A ira também é encontrada em ambas as obras. Descrita por Dante como:

Eu, que tinha a atenção toda embebida,
Vi sombras, nesse pântano, lodosas,
Desnudas, de face enfurecida.
Não só com as mãos batiam-se raivosas;
Peitos, cabeças, pés armas lhe sendo,
Com dentes laceravam-se espantosas.
(ALIGUIERI, Inferno, Canto VII, versos 37-38, p. 57)

Bosch, no fundo da imagem, mostra investidas de guerra em meio a uma cidade em chamas, onde uma das armas é um tanque de guerra formado por duas orelhas e uma faca. O ambiente caótico condiz com as descrições de Dante da convivência agonizante entre humanos e criaturas, num ambiente obscuro e hostil.



Figura 8 – Detalhe de inferno em *O jardim das delícias*.
Fonte: Google arts. Acesso em: 23 abr. 2020.

Considerações finais

É indiscutível o legado que esses dois artistas deixaram para humanidade, não apenas como registro histórico de sua época e contexto, mas também como exemplo de sensibilidade. Não é coincidência a escolha do tema inferno pelos dois artistas, já que até os dias de hoje tal tema continua a mexer com o imaginário de jovens e adultos que, ainda por meio da arte, encontram formas de expressar suas crenças e, porque não, sua imaginação.

Fica evidente a relação de proximidade entre as obras, não só a partir do tema, mas pelas descrições detalhadas presentes em *A divina comédia*, as quais foram representadas de forma involuntária ou não na obra de Bosch. Lançamos luz sobre essas similaridades a partir dos conceitos de transposição intersemiótica de Claus Clüver e de transposição midiática de Rajewsky, no sentido de transformação de elementos do texto literário em imagens.

A respeito das descrições do inferno de Dante Alighieri, pode-se dizer que consiste em um rico material para exploração pictórica. Não é difícil imaginar o ambiente descrito por ele, mas é preciso talento para representá-lo, algo que não faltou a Bosch, o qual usou de todas as referências disponíveis para imaginar, em cores e formas, o que Dante um dia colocara em palavras. Segundo Fontanier, a hipotipose “pinta as coisas de uma maneira tão viva e tão enérgica, que as coloca, de certa forma, sob os olhos, e faz de uma narrativa ou de uma descrição, uma imagem, um quadro, ou mesmo uma cena viva” (FONTANIER, citado em LOUVEL, 2012, p. 54). Foi o que Bosch promoveu em sua obra, não apenas no *O jardim das delícias*, mas em sua obra como um todo.

Atualmente existe uma demanda muito menor de arte na sua forma acadêmica, porém cresce a cada dia o mercado da arte contemporânea e digital, a qual alimenta a internet e a indústria cinematográfica. Algumas produções atuais como *Constantine*, *Hellraiser* e diversos filmes de mitologia grega e outras produções, alimentam o imaginário mítico do ser humano que, mesmo com toda a tecnologia e ciência, deixa-se envolver no mundo, em parte, incentivado pelas artes de forma geral.

A análise das obras supracitadas foi prazerosa e surpreendente, pois mostra que as duas são cercadas de inúmeras referências, as quais envolvem fatos bem conhecidos da história, enquanto outros ficam misteriosamente sem explicação. Assim como esses dois artistas inspiraram-se em artistas anteriores, também eles inspiraram artistas posteriores.

Bosch é considerado por muitos estudiosos como o precursor das vanguardas da pintura moderna, em especial o surrealismo. A obra de Dante, por sua vez, foi considerada, por Harold Bloom, o centro do cânone literário ocidental ao lado de Shakespeare.

Artistas como Dante Alighieri e Hieronymus Bosch devem ser sempre lembrados, estudados e

referenciados, não só pelo legado que deixaram, mas por serem fontes de referência e inspiração para as futuras gerações.

Referências

ALIGUIERI, D. **A divina comédia**. Tradução J. P. Xavier Pinheiro. São Paulo: Martin Claret, 2002.

CAMATI, A. S. **Breves anotações sobre o conceito de éfrase**. Blog Uniandrade. 2017. Disponível em: <https://teorialiterariauniandrade.blogspot.com/search?q=%C3%A9cfrase>

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, J. C. A. **Dicionário de símbolos**. Tradução Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, (9. ed.) 1995.

CLÜVER, Claus. Inter Textus/ Inter Artes/ Inter Media. **Aletria**, v. 14, p. 11-37, 20. 2006a. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357/1454>

CLÜVER, C. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, M. (Org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: UFMG, 2006b. p. 107-166.

HEAD, H. **A educação pela arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HERNANDEZ, F. **Cultura visual, mudança educativa, e projeto de trabalho**. Tradução Jussara Haubert Rodrigues. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

LE GOFF, J. **A civilização do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc, 2005.

LOUVEL, L. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thaís F. N. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012. p. 47-69.

MANGUEL. Alberto. **Lendo imagens**. Tradução Rubens Figueiredo; Rosaura Eichemberg; Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

S.A. **Mestres da pintura – BOSCH**. São Paulo: Abril, 1977.

BECKER, Thailise Roberta. De Dante Alighieri a Hieronymus Bosch: uma análise intermediária do inferno medieval, pág 565-578, Curitiba, 2020

RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Tradução de Isabella Santos Mundim. In: DINIZ, Thaís F. N.; VIEIRA, André Soares (Orgs). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea, vol. 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. p. 51-73.

Figuras disponíveis em: <https://artsandculture.google.com/asset/the-garden-of-earthly-delights-hieronymus-van-aken-aka-bosch>>Acesso em: 20 mar. 2020.

Imagens GOOGLE Arts. Disponível em < <https://artsandculture.google.com/story/a-brief-history-of-the-garden/8gKCIIBalyMZLw>>. Acesso em: 23 abr. 2020.

PARATEXTUALIDADE E ARQUITETURA DO TEXTO *QUE FIM LEVARAM TODAS AS FLORES*: UMA INTRODUÇÃO

Autoras: Thailise R. Becker (UNIANDRADE)
Brunilda Reichmann, PhD (UNIANDRADE)

Resumo: O presente artigo trata da paratextualidade e da estrutura do romance *Que fim levaram as flores*, de Otto Leopoldo Wink, lançado em 2019. A trama envolve um grupo de três jovens paranaenses, Ruy, Adrian e Elisa, que vivenciam o período da Ditadura Militar em Curitiba. Durante a narrativa, ficam evidentes não somente questões históricas, mas também peculiaridades que fazem da narrativa uma janela para os costumes e características dos indivíduos do Paraná. O estudo se propõe a analisar as relações dos elementos paratextuais com a narrativa e com o espaço tempo literário. Para tanto, será utilizado o embasamento teórico de Gérard Genette, que classifica algumas relações textuais em sua obra *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, (2006). Busca-se ainda demonstrar como Winck estruturou sua narrativa, de forma que os elementos paratextuais conversam com a narrativa, fazendo referências semióticas e verbais. Para as questões pertinentes às características do gênero romance conta-se com os pressupostos de Angélica Soares e Mikhail Bakhtin, mencionados por José Luiz Fiorin.

Palavras-chave: Romance brasileiro contemporâneo; arquitetura do texto; paratextualidade.

Introdução

A narrativa está presente desde os primórdios da humanidade até os dias atuais e ocorre em todas as culturas, seja por meio da oralidade ou da escrita. Com o passar do tempo e o avanço das tecnologias, as narrativas se tornam mais sofisticadas e ganham estruturas mais complexas. A maioria delas contém algumas características comuns, como enredo, narrador, personagens, tempo e espaço, entre outros. Outras características fazem com que elas se dividam em gêneros literários. Esses gêneros trazem peculiaridades mais refinadas, que são apresentadas por Angélica Soares. Segundo ela, o romance surgiu na Idade Média, sendo seu precursor o chamado romance de cavalaria. Esse tipo de narrativa é geralmente longa e apresenta um grande número de personagens, bem como um número expressivo de conflitos e fatos que os envolvem. Pode apresentar também um tempo e espaço dilatado, fluxos de consciência e idas e vindas dentro do tempo-espaço. O narrador pode ser um observador, uma testemunha, o protagonista ou personagens secundários. O romance volta-se, principalmente, para as questões humanas e pode entrelaçar ficção e realidade. “Em qualquer dessas formas, ora perfeitamente delineados e identificáveis, ora desestruturados e camuflados, o enredo, as personagens, o espaço, o tempo, o ponto de vista da narrativa constituem os elementos estruturadores do romance” (SOARES, 2007, p. 42).

Outra contribuição importante no cenário da literatura é a de Bahktin, estudado por José Luiz Fiorin em *Introdução ao pensamento de Bakhtin*, (2011). Nesta obra ele define o romance como:

O romance é o gênero que explora mais e melhor a heteroglossia. No entanto, a história do romance é mais complexa do que isso, pois ele não é pura e simples expressão da heteroglossia. Ao longo de sua história, duas linhas estilísticas enfrentam-se. Segundo Bakhtin, o problema central da estilística do romance é o da “representação literária da linguagem”, o da “imagem da linguagem”(FIORIN, 2001, s.p.).

Entende-se por heteroglossia a variedade de registros dentro de uma narrativa. No interior de um romance podem aparecer outros registros como textos jornalísticos, cartas, bilhetes, entre outros. Na obra em questão são comuns as listas; elas não chegam a ser registros diferentes, mas características do estilo do autor e dão à narrativa um sabor local bastante expressivo – a cidade de Curitiba do final dos anos 1960 e da década de 1970 é revisitada por meio da inclusão de vários locais característicos da época.

Além da estrutura e características da narrativa, outros elementos caracterizam o romance em si. Esses elementos foram explorados por Gérard Genette em sua obra, *Palimpsestos* (2006). Nessa obra, ele apresenta “[...] cinco tipos de relações transtextuais, que enumerarei numa ordem crescente de abstração, implicação e globalidade” (GENETTE, 2006, p. 7-8). Elas são: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a hipertextualidade e a arquitextualidade. A intertextualidade trata da presença explícita de um texto em outro e leva o leitor a fazer um estudo mais aprofundado, a fim de reconhecer as referências contidas no texto; a paratextualidade trata da relação mais discreta e mais distante do texto ficcional com títulos, subtítulos, prefácios, notas, orelha, epígrafes, ilustrações, etc. Na metatextualidade, encontra-se um comentário ou uma relação crítica entre dois textos; a hipertextualidade demonstra a relação entre dois textos e as transformações desses textos a partir de outrem e a arquitextualidade é a mais silenciosa das relações, pois pode apenas citar um conceito ou característica de uma narrativa, que pode ser retomada em outrem, não necessariamente com a mesma abordagem e, às vezes, é quase imperceptível.

Neste estudo nos debruçaremos sobre o conceito de paratextualidade, além de analisarmos a estrutura do texto. Para Genette:

O segundo tipo [paratextualidade] é constituído pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende. Não quero aqui empreender ou banalizar o estudo, talvez por vir, deste campo de relações que teremos, aliás, muitas ocasiões de encontrar, e que é certamente um dos espaços privilegiados da dimensão pragmática da obra, isto é, da sua ação sobre o leitor – espaço em particular do que se nomeia sem dificuldade, a partir dos estudos de Philippe Lejeune sobre a autobiografia, o contrato (ou pacto) genérico (GENETTE, 2006, p. 9-10).

A obra aqui analisada, *Que fim levaram todas as flores*, de Otto Leopoldo Winck, é formada por uma estrutura peculiar e bem delimitada. Os elementos paratextuais demarcam as diferentes partes e aprofundam significados e diálogos com o texto ficcional tecendo, assim, a narrativa, ou seja, promovendo uma interação entre diversos elementos e o texto ficcional. Portanto, essa pesquisa limita-se a explorar a relação dos elementos formais da obra com seu conteúdo e a verificar de que maneira o paratexto conversa com a narrativa e vice-versa, além de trazer referências externas que corroboram com a temática do livro.

Paratextualidade e estrutura do romance *Que fim levaram todas as flores*

Quando uma pesquisa se propõe a analisar os paratextos de uma obra, deve-se ter em mente que cada parte integrante de uma obra tem sua devida importância. Apesar de parecer apenas meros elementos extemporâneos, cada parte dessa obra conversa com a narrativa de maneira a contribuir com a leitura e o significado, além de conversar também com o contexto histórico, legitimando-o no tempo e espaço narrativo.

Essas interações têm início já no título, *Que fim levaram todas as flores*, que utiliza o título de uma música gravada pelo grupo Secos & Molhados, em 1978. A menção à letra de uma música se repete também em um dos intertítulos, como veremos mais adiante.

A primeira e quarta capas da obra têm um fundo rosa velho, que remete ao vermelho, suavizado com a pureza, transparência e integridade de branco. A cor rosa representa a doçura e inocência da criança em todos nós. Na capa do livro do Winck, o rosa velho talvez aponte para uma ternura que deixou de existir, para um quintal abandonado, para sonhos não realizados, para o passar do tempo que transforma a suavidade, ternura e inocência em descaso, decepção e dor.



Figura 1 – Primeira capa
Fonte: acervo das autoras, 2020.



Figura 2 – Quarta capa
Fonte: acervo das autoras, 2020.

A cor rosa estabelece um nítido contraste com a cor preta que dá destaque ao título e ao fundo do trecho do romance impresso na quarta capa. O nome do autor aparece em letras menores e num tom mais claro. A imagem na capa é a impressão de uma fotografia pb. Não sabemos quem é o fotógrafo, mas ele capta de um dos momentos mais conhecidos da história ocidental: a revolução na França, em maio de 1968, que teve início no seio dos movimentos estudantis da época. Segundo Thiollent,

Em Paris, as lutas universitárias de 1968 ocorreram durante um período de tempo no qual interferiam vários outros eventos históricos. A oposição à guerra americana no Vietnã mobilizava a juventude tanto nos EUA quanto na Europa. Além disso, a revolta negro-americana, a luta armada na América Latina e na África, a Revolução Cultural na China (1966-1969) contribuíam para o clima de revolucionarização da juventude e do mundo universitário. A revolta estudantil espalhou-se na França com esse pano de fundo complexo e internacional, que dava exemplos heróicos de possíveis mudanças radicais (THIOLLENT, 1998, s.p.).

A imagem está em sintonia total com a atmosfera do romance, que se passa nos anos 1960/1970, com ênfase em 1968, em meio a Ditadura Militar no Brasil, confrontada pelos movimentos estudantis, nos quais os personagens da obra, Ruy, Adrian e Elisa, se envolvem. Os protestos de rua marcam essa geração que não teve medo de expressar suas ideias e ideais. Mesmo sem armas convencionais, os jovens se viravam com paus, pedras e bombas caseiras. Inúmeros foram presos, torturados e até mortos. Um clima de guerra civil pairava também em Curitiba, capital do Paraná. A foto da capa registra um movimento que se passa na França, mas poderia perfeitamente ter sido feita em uma das ruas das capitais do Brasil do mesmo ano. A foto monocromática e as roupas denunciam a época. Uma montagem feita em estúdio por modelos e fotógrafos não seria capaz de ilustrar tão bem essa história, que mostra uma juventude única e insubstituível. Esse panorama contrasta com o clima anacrônico dos dias atuais, em que a juventude, muitas vezes passiva, às vezes presa a redes sociais, vai empurrando as mesmices dos dias com a câmera do celular.

A lombada do livro conta com o título da obra, o nome do autor e os símbolos das duas editoras responsáveis pelo projeto, a Kotter e a Patuá. Já na orelha da primeira capa consta uma breve descrição do panorama histórico compreendido pelo romance. Tal ambientação é feita por Marcia Denser, também escritora. Na orelha da quarta capa, uma breve biografia do autor, Otto Leopoldo Wink.

A parte interior de ambas as capas mostra desenhos estilizados de flores, nas cores rosa e azul claros, que remetem ao título que, por sua vez remete a música *Que fim levaram todas as flores* do grupo Secos & Molhados. A música, assim como outras da época, era uma forma de manifesto velado contra as proibições impostas pela Ditadura Militar no Brasil. A música em questão surge numa época em que o regime se tornara ainda mais repressor. A letra traz uma série de metáforas, recurso bastante utilizado na época, para que as músicas com caráter militante pudessem ser liberadas para divulgação. O título,

assim como a música, faz referência ao espírito jovial e militante, que aos poucos desaparece, durante a história de nosso país. Dessa forma, a música, assim como o livro, tem um aspecto saudosista e melancólico dos tempos de euforia política e luta. Nesse contexto pode-se imaginar que as flores simbolizam a existência e o declínio do espírito de luta e indignação que permeava a época e o desaparecimento deles, o declínio dos ideais. Funcionam como um contraponto aos jovens de hoje, acomodados, sem reação às mazelas que os rodeiam.

As páginas cinzas iniciais e finais, não numeradas, demarcam a moldura da narrativa. Nas iniciais, Ruy o personagem narrador apresenta-se como um senhor idoso que, sem muito o que fazer, matricula-se numa oficina de escrita criativa. Nesse ambiente propício a expressar suas emoções, ele é envolvido por uma nostalgia que o domina. Ele tenta resgatar os sonhos e devaneios da juventude em páginas de um romance. Sua escrita fluida e repleta de detalhes, envolve o leitor com acontecimentos de décadas passadas, mas, mais do que isso, o faz refletir sobre aqui e agora.

A primeira parte do romance, ou seja, a moldura, apresenta um caráter metaficcional e autoficcional, já que as folhas cinzas falam sobre a escritura do romance e o autor Winck, como um dos personagens, é professor de escrita criativa. O romance dentro da moldura, segundo o próprio autor, tomou anos de pesquisa sobre aspectos históricos, temporais e locais de Curitiba, nos anos da ditadura militar, para que fossem registrados com propriedade e suporte real. Todas as listas e detalhamentos sobre lugares da cidade de Curitiba que realmente existiam, fazendo com que o leitor que conhece a cidade do passado se transporte ainda mais para dentro da narrativa, ao imaginar os percursos e lugares por onde os personagens passam. Ruy relembra sua juventude e, de certa forma, escreve na tentativa de resgatar o momento em que sonhos e ideais impulsionavam a vida dele, de Adrian e de Elisa.

Nas páginas cinzas finais, o destaque vai para a mudança de narrador. É uma surpresa para o leitor, que Ruy, o condutor da história, não esteja mais presente. Quem encerra a narrativa é o professor da oficina de escrita criativa, que incentivara nosso herói no caminho das letras. O encerramento da narrativa é surpreendente e perturbador. Mexe com os sentimentos humanos mais profundos, fazendo-nos refletir sobre o que realmente mantemos de velhos ideais, sobre as aspirações da nossa juventude, sobre o que é real e imaginário em nossas vidas.

Nas páginas brancas do livro, encontra-se o romance escrito por Ruy, nele analisamos alguns elementos paratextuais, fundamentais para a compreensão e fechamento do pensamento que envolve a narrativa. Os detalhes de tempo e ambiente carregam o leitor às lembranças de Ruy e fazem um total contraponto entre o tempo passado e o presente do idoso pacato e suas memórias.

No livro há apenas uma dedicatória ao professor Lessa, escrita por Ruy. Na dedicatória fica subentendido que Lessa teria morrido durante confronto com militares, o que dá ao início do romance um tom sombrio,

que logo é encoberto pela ingenuidade interiorana da primeira parte do livro.

As quatro epígrafes presentes no início do romance de Ruy, contam com autores renomados: Jean-Jacques Rousseau, Charles Dickens, T. E. Lawrence e Jamil Snege. Todas as frases são de certa forma interligadas ao sentido do título e da obra. Falam sobre sonhos e questionam quando tais sonhos deixam de existir. Falam ainda de um tempo em que a juventude era mais ativa e se movia em uma trajetória dualística, o da idade em si, cheia de questionamentos, teimosias, porquês e poréns, e o comprometimento ideológico, imposto por questões políticas e sociais da época que o romance resgata, ou seja, pré, durante e pós Ditadura Militar. A última das frases é a que talvez marque com mais nitidez o local do romance, a real cidade de Curitiba. Snege faz referência a um dos mais importantes pontos turísticos da cidade, o bondinho, que atualmente é uma biblioteca e escreve que o único bonde da cidade não anda, incluindo nova metáfora sobre o marasmo da capital, que parece sempre estar em meio a neutralidade de opiniões e dilemas. O centro cultural, econômico e sócio-político do Brasil, por assim dizer, foi e é, até os dias de hoje, o eixo São Paulo x Rio de Janeiro.

O sumário do romance dentro da moldura propõe quatro divisões, delimitando as diferentes partes do romance. São três as partes do romance dentro da moldura: a primeira parte, “Território abandonado”, trata da vida de três personagens entre a infância e a adolescência numa cidade do interior do Paraná. A segunda parte, “Quem sabe faz a hora”, remete ao término do ensino médio e à vinda dos jovens para a capital em busca de estudo superior e profissão. A terceira parte, “Lua da memória”, se passa muitas décadas após o núcleo da trama. Ainda na cidade de Curitiba, os dois personagens, Ruy e Adrian, agora já idosos, se reencontram. O quarto item do sumário é o apêndice que contém uma entrevista, também fictícia, feita com um personagem *hippie*, típico da época.

Além de dividir a narrativa em si, as diferentes partes trazem a divisão espacial da obra. Se num momento a acolhida da cidade pequena, traz ao leitor uma medida quase que exata do tamanho da cidade e dos espaços, que quase sempre são os mesmos, a segunda parte amplia de maneira quase infinita o universo em que vivem os personagens, de forma que o autor parece sugerir a sensação de um novo mundo se abrindo, de um jovem interiorano vivenciando uma vida nova ao chegar na “cidade grande”. A ambientação nesse caso faz toda diferença na narrativa, pois a mudança espaço temporal dos personagens é que determina os acontecimentos que virão por diante. Para Lins, 1976:

Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa (LINS, 1976, p. 77).

As partes são divididas por páginas cinzas com a imagem completa da capa e por epígrafes com frases retiradas do próprio romance. Nesta parte deste artigo serão registradas algumas impressões sobre

os subtítulos que dão nomes às partes do romance e suas epígrafes.

O primeiro subtítulo “Território abandonado” (WINCK, p. 19) faz referência ao início da história, que se passa numa cidade qualquer do interior do Paraná e mostra a realidade de três jovens que sonham em um dia ganhar a capital. O subtítulo formado por apenas duas palavras, traz amplas referências. “Território”, como o nome já diz, dá ideia de algo demarcado, que pertence a alguém. Dentro da trama, as rígidas regras das famílias tradicionais, além do formalismo escolar, presentes de forma mais incisiva nas cidades mais distantes das capitais. Já a palavra “abandonado”, pode sugerir o quintal, abandonado assim que a infância tem um fim e pode indicar a constante busca por informações da cidade interiorana “afastada da civilização”, na qual vivem os personagens. A demora na chegada de notícias parece fazer com que os personagens se sintam em um constante atraso ideológico, o que lhes faz aumentar cada vez mais a vontade de ir para a capital. A epígrafe presente nesse capítulo é “Adeus sobretudo ao quintal. Se adolescência é rua, liberdade, voltar tarde para casa. Infância é quintal (...)” (WINCK, p. 19), novamente a metáfora da infância como espaço de segurança e conforto, enquanto que a adolescência é representada como espaço de transformação, exploração e descoberta. Essa frase traz em si uma nostalgia da segurança da cidade pequena, da casa dos pais, das regras quebradas por ingênuas travessuras infantis. Remete ainda ao acalento, ao aconchego da casa materna.

Na segunda parte “Quem sabe faz a hora” (WINCK, p. 83), o autor, já de início, deixa uma pista que indica que os personagens em nada serão passivos. Tal fato se confirma no decorrer da trama, na qual os personagens, agora jovens, vêm para Curitiba em busca de estudo, profissão e de ingresso na causa que acreditam. É a parte mais longa do romance e também a mais densa em todos os sentidos. A epígrafe que acompanha essa parte do romance é “Foi o último abraço-dentro daquela década, dentro da adolescência, dentro daquele mundo” (WINCK, p. 83). A frase concretiza uma despedida de uma fase da vida, de uma cidade, de um mundo. A entrada na vida jovem adulta é uma quebra de estilo de vida, de pensamento e de ações, vista de maneira bastante profunda pelo autor, que expressa de maneira poética os prazeres e frustrações de se tornar adulto. O título faz referência a uma música bastante popular no contexto de luta ideológica no Brasil. A música, “Para não dizer que não falei das flores”, é lançada em 1968, um mês e meio antes do AI-5, decreto que afivelou as amarras já impostas pela censura. A composição de Geraldo Vandré foi premiada e também ovacionada pelo grande público de esquerda, que via na letra além de uma provocação ao atual regime, também um fomento a continuidade das lutas. “Para não dizer que não falei das flores” conversa de forma explícita com o título do romance. Um dos trechos da música diz “Vem, vamos embora, que esperar não é saber, Quem sabe faz a hora, não espera acontecer” (SODRÉ, 1968), e mostra a atividade de um grupo de jovens, em especial estudantes, que se colocam contra o sistema de forma física e intelectual.

Na terceira parte, denominada “Lua da memória”, (WINCK, p. 243) há o reencontro de Ruy e Adrian. Já idosos eles relembram os dias de infância e o início da vida adulta. Falam sobre o que fizeram em suas vidas depois de terem se afastado, suas profissões, relacionamentos e atualidade. A epígrafe deixa claro que o fim não é nada feliz: “Eles sabem que é mentira. Eles sabem que nunca mais se verão. Que nem sequer deviam ter se reencontrado” (WINCK, p. 243). Talvez o encontro dos personagens tenha trazido à tona não só lembranças, mas também um certo sentimento de fracasso, como se todo o esforço, a ideologia, os ideais e as lutas políticas de nada ou quase nada tivessem acrescido ao sonho de ter um mundo mais justo. Essa parte da narrativa é em terceira pessoa, com um narrador observador, com foco narrativo no Ruy.

A moldura do romance é a oficina de escrita criativa, ministrada especialmente para membros da terceira idade, onde Ruy vai parar especialmente por falta do que fazer. Durante a oficina ele escreve o romance e narra a história. A primeira parte no tempo presente também é narrada por ele. Já a última parte da moldura é narrada em primeira pessoa, mas trata dum momento após a morte de Ruy, em que o professor da oficina toma o lugar de narrador e nutre esperanças de publicar a narrativa do aluno-autor.

Considerações finais

A análise dos paratextos pode não parecer a mais interessante a princípio, porém ao se compreender a importância e a funcionalidade desses elementos na obra, tem-se acesso a uma espécie de um mundo paralelo ao da obra, mas que mesmo assim está intimamente ligado a ela. No caso dessa obra em especial, os paratextos compõe não só a estrutura “obrigatória do livro”, mas uma espécie de paramento, repleto de significados, que enriquece a obra de uma forma poética e semiótica.

O livro em si já se compõe como uma obra de arte, repleta de referências e análises a décadas passadas, a outros tempos. Ao analisar os elementos de paratexto, tem-se ainda uma série de informações que podem passar batidas. Essas estruturas são tão importantes que consideraríamos uma leitura pré e outra pós compreender as referências paratextuais.

A partir dessa pesquisa, constata-se todo o esforço feito por autores, editores e revisores, para tornar suas obras ainda mais repletas de referências que alteram, em maior ou menor escala, os significados presentes na narrativa, dando assim ao texto uma espécie de invólucro, que apesar de existir de qualquer forma, pode conversar com conteúdo da obra deixando-a ainda mais densa e envolvente.

Referências

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2011. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/11076690/livro-introducao-ao-pensamento-de-bakhtin>> Acesso

em: 19 out. 2020.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG: Fale, 2006.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976

PADILHA, Patrícia de Paula. **Análise crítica da música**: Pra não dizer que não falei das flores. 2009. Disponível em: <http://bit.ly/money_cryptohttp://mestresdahistoria.blogspot.com/2009/08/analise-critica-da-musica-pra-nao-dizer.html> Acesso em: 17 set. 2020.

THIOLLENT, Michel. **Maio de 1968 em Paris**: testemunho de um estudante. 1998. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-20701998000200006&script=sci_arttext>. Acesso em: 17 set. 2020.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 7. ed. São Paulo. Ática. 2007. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/20862085-Angelica-soares-generos-literarios.html>> Acesso em: 18 out. 2020.

“O NOSSO PAÍS ESTÁ DEIXANDO DE SER PRIMITIVO, GRAÇAS À FILANTROPIA DA VOFAVOFE”: UMA CRÍTICA ALEGÓRICA DE CAVALCANTI PROENÇA AO CARÁTER DIABÓLICO DO CAPITALISMO

Autor(a): Thayane Verçosa (UERJ/CAPES)²⁶

Resumo: Em abril de 1929, o primeiro texto sobre o monstro Macobeba no periódico pernambucano *A província* foi publicado. Criado por José Mathias (pseudônimo de Júlio Bello), o monstro – caracterizado por seu aspecto animalesco-diabólico e seu poder de destruição –, até setembro do mesmo ano, protagonizou 28 textos que abordam seus malfeitos, sua aparência e sua genealogia. Cerca de um mês depois de seu surgimento, Macobeba começou a ser reelaborado em meios diversos por autores como Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Jorge de Lima, Joaquim Cardozo e Manuel Cavalcanti Proença. Este, em 1959, publicou *Manuscrito holandês ou a peleja do caboclo Mitavaí com o monstro Macobeba*. No livro, o monstro é inicialmente apresentado como o presidente estrangeiro de uma megacorporação empresarial totalitária e predatória, ironicamente chamada Vofavofe (Vou Fazer Você Feliz). Posteriormente, Macobeba se revela em sua forma monstruosa, sendo combatido por Mitavaí. Ao figurar o monstro diabólico como presidente da mencionada companhia, Cavalcanti Proença alegoricamente confere às relações de consumo uma feição pactual, criticando o sistema capitalista. Neste artigo, analisaremos a mencionada obra, refletindo sobre alguns elementos de sua composição, com base em autores como Abel Barros Baptista, e abordaremos detalhadamente a presença do monstro Macobeba e da crítica alegórica ao caráter diabólico do capitalismo, com base em João Adolfo Hansen.

Palavras-chave: Macobeba; Cavalcanti Proença; Alegoria; Capitalismo.

A passagem em epígrafe, anteposta ao primeiro capítulo do *Manuscrito holandês ou a peleja do caboclo Mitavaí com o monstro Macobeba*, intitulada “Advertência do Tradutor”, traz alguns detalhes acerca da origem do manuscrito que contém a saga do herói Mitavaí. Publicada em 1959, a narrativa é composta pelas aventuras do herói e pelos imbróglis referentes ao mencionado manuscrito. Ainda que, ao longo dos capítulos, a saga de Mitavaí seja contada sem menções à origem do texto, as duas tramas se encontram na medida em que as aventuras do herói vêm acompanhadas por diferentes notas explicativas – tal como, por exemplo, em *Iracema*, de José de Alencar –, uma vez que estas ora não são assinadas, ora são acompanhadas das indicações entre parênteses das iniciais B.C. ou H.R.. Como explicado na “Advertência do Tradutor”, as iniciais correspondem, respectivamente, a Bernardo de Claraval – aquele que se apresenta como o tradutor da história, e que recebeu o manuscrito das mãos de seu tio Godofredo, pescador na colônia onde a botija com o texto foi encontrada – e a Hans Richter – o holandês que transcreveu a história.

²⁶ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Este manuscrito me chegou às mãos por intermédio de tio Godofredo, que tinha pela pesca, mais que paixão, verdadeira mania. Dele ouvi que o obtivera de gente do mar, habitando um lugarejo de nome Japuetê. E que os habitantes da colônia atribuíram ao mistério do manuscrito indecifrável alguns casos de doença mental, cujo aparecimento coincidiu com o encontro, naquela praia, da botija que continha o documento. Meu tio o recebeu, em comissão, sob promessa de mandar benzê-lo para anulação do poder maléfico. Traduzi-o, confesso, de espírito prevenido, pois meu tio Godofredo nunca foi homem de muita fiança. As notas seguidas das iniciais H.R. são do autor, que se revela homem de muita ciência e extremamente escrupuloso no transmitir suas observações e conhecimentos; as do tradutor vão assinaladas por um B.C. (PROENÇA, 1990, p. 25).

Após o final da narrativa de Mitavaí, o Apêndice – composto pelas cartas de Bernardo de Claraval, de Hans Richter e de tio Godofredo – é apresentado por “M.C.P.”, iniciais do nome de Manuel Cavalcanti Proença, da seguinte forma: “Se o leitor pertence àquele grupo de pessoas que, para tudo, exigem uma explicação, poderá informar-se, neste apêndice, das peripécias havidas com o manuscrito de que se originou este livro” (PROENÇA, 1990, p. 215). Na carta de Bernardo, mais detalhes sobre a origem da saga de Mitavaí e sobre a edição do texto são dados:

As sagas são narradas por um papagaio jurueba que o Sr. H. Richter teve consigo anos e anos, em uma ilha deserta. [...] Na sequência das sagas o herói se apresenta, de início, vivendo na região sertaneja, e, posteriormente, nas cidades. Há intromissão do sobrenatural e, também, casos de sincretismo e aculturação, reveladores de contatos mais ou menos prolongados de culturas de níveis diversos. Ao tradutor que, já agora, se sente quase autor, pareceu que a matéria não era destituída de interesse e pitoresco (PROENÇA, 1990, p. 218-219).

Assim, a história contada pelo papagaio jurueba foi transcrita por Hans Richter – “como disse, o idioma em que o manuscrito do cidadão H. Richter foi o Latim” (PROENÇA, 1990, p. 218) –, traduzida por Bernardo de Claraval, que, por sua vez, doou os direitos editoriais para Cavalcanti Proença, na carta que antecede a “Advertência do tradutor”: “quero lhe doar, como doo, todos os direitos, se acaso os tenho, para editar o a que ousei chamar *Manuscrito holandês*” (PROENÇA, 1990, p. 21). Na obra de Cavalcanti Proença vemos, portanto, encarnado um exemplo do que Abel Barros Baptista chama de *ficção do manuscrito*: “O procedimento é conhecido. O romance apresenta-se como edição, transcrição e reprodução tipográfica de um manuscrito de autor desconhecido ou de autor ou autores que não o próprio autor do romance, e a ficção estipula que um certo manuscrito constitui origem e fonte de legitimidade do livro impresso” (BAPTISTA, 2003, p. 240).

Nesse sentido, podemos identificar também nesta obra uma *ficção do livro*:

passa-se do manuscrito para o livro tipográfico, mas produz-se um duplo efeito que afeta um e outro, que vai além do livro tipográfico e põe em causa a determinação clássica do livro: fingindo um livro cuja impossibilidade acabará por revelar inexoravelmente, a ficção do manuscrito, por um lado, destrói a assunção do livro como cópia de um original manuscrito, totalidade organizada e legitimada pelo autógrafo, enquanto, por outro lado, mina o terreno que sustenta a presunção da condição em que o manuscrito se apresenta na relação com o tipográfico, ou seja, como expressão plena e adequada das intenções do seu autor (PROENÇA, 1990, p. 243).

Na obra de Cavalcanti Proença, esse “duplo efeito” de que fala Baptista, no qual manuscrito e

livro tipográfico afetam-se mutuamente, parece ser potencializado, quando nos lembramos das diferentes camadas de mediação e, em alguma medida, de interferência em relação aquilo que teria sido contado pelo seu autor original, o papagaio jurueba – que, em alguma medida, também não é o responsável pela história de Mitavaí, uma vez que Hans Richter, em sua carta, diz: “Como esse início [das histórias contadas] fosse sempre o mesmo para todas as histórias, pareceu-me tratar-se de uma fórmula tradicional, própria dos narradores indígenas, e a suprimi com o desejo estilístico de fugir à monotonia” (PROENÇA, 1990, p. 221). Em vista das diferentes camadas de autoria do livro, podemos recorrer ao que Abel Barros Baptista fala sobre o “argumento da verossimilhança”:

o argumento da verossimilhança reduz a ficção da transformação em livro a uma ficção de *transcrição* solidária de uma estratégia de apagamento do autor com o objetivo do reforço da verossimilhança, como se o livro tipográfico fosse um veículo passivo e neutro do manuscrito e a ficção limitasse os seus efeitos à figura do romancista, para o inculcar como mero transcritor em vez de autor, sem atuar sobre a natureza da relação com o manuscrito e, em última análise, sem afetar a própria noção de manuscrito como origem e fonte de legitimidade do livro tipográfico (BAPTISTA, 2003, p. 241-242).

Em consonância com a fragilidade apontada por Abel Barros, “o argumento da verossimilhança” não justifica a presença da ficção do manuscrito na obra de Cavalcanti Proença, considerando-se não apenas a época em que o livro foi escrito, mas também o fato de que não é muito verossímil atribuir a narração dos eventos a um papagaio. Se considerarmos, com João Christófaros Silva, que a ficção do manuscrito “enreda a narrativa em profundas ambiguidades em relação a seu estatuto discursivo”, de modo que há uma “dificuldade de se estabelecer sentidos e efeitos unívocos para seu uso, bem como a impossibilidade de considerá-los jogos ficcionais inofensivos, por cima dos quais poderíamos passar sem muita preocupação” (SILVA, 2018, p. 71), faz-se necessário tentar compreender melhor a presença de tal ficção no *Manuscrito holandês*.

Marcílio França Castro, ao abordar o argumento da verossimilhança, com base em autores como Oscar Tacca e Abel Barros Baptista, tendendo muito mais para o ponto de vista deste – aqui anteriormente comentado –, reflete sobre diferentes funções da ficção do manuscrito. Ao analisar o *Manuscrito encontrado em uma garrafa* (1833), de Edgar Allan Poe, ele comenta:

Se a aventura está repleta de absurdos, a imagem da redação do texto e de sua descoberta – não menos improváveis – são perfeitamente compatíveis com a lógica fantástica que a governa. Claro deve estar, entretanto, que o manuscrito, aqui, não tem a função de tornar a história “mais verdadeira”, como se ela pudesse “realmente” ter acontecido [...]. Sua função é, sim, a de amarrar a narrativa dentro da lógica que ela própria solicita e segundo os protocolos de verossimilhança que uma aventura sobrenatural, em seu conjunto, sugere. O conto é, assim, um relato verossímil, apesar de não ser realista. Mas a sua condição ficcional está posta e aceita pelo leitor desde o início (CASTRO, 2008, p. 225).

Ainda que não pensemos nas aventuras de Mitavaí como “repleta[s] de absurdos”, nos parece que a hipótese levantada por Marcílio Castro para a obra de Poe, isto é, a de que o manuscrito seria essencial para fundamentar a lógica solicitada pelos acontecimentos da própria narrativa, poderia ser

aplicada à obra de Cavalcanti Proença. Ao longo da narrativa, Mitavaí passa por aventuras tão variadas, compostas por elementos maravilhosos, sobrenaturais, presentes desde a sua origem, que não seria impossível pensar na presença da ficção do manuscrito como uma maneira “de amarrar a narrativa dentro da lógica que ela própria solicita e segundo os protocolos de verossimilhança que uma aventura sobrenatural, em seu conjunto, sugere” (PROENÇA, 1990, p. 255).

Por outro lado, a partir das reflexões de Ivan Cavalcanti Proença e de Luzia dos Santos, podemos levantar outra hipótese sobre a presença da ficção do manuscrito. Em “Atrás do morro tem morro”, o filho do autor do *Manuscrito holandês* ressaltava elementos importantes da obra:

Desde a alternativa do título, às simulações intuídas na abertura do romance (rapsódia, ou o quê?) da estória de Mitavaí [...] o Autor se coloca, de saída, ao lado das opções em torno de narrativas caracteristicamente populares: trajeto que vai dos folhetos da Literatura de Cordel ao romanceiro (de aventuras ou não) de estrutura romântica, passando pelas novelas pícaras [...]. Os personagens e o espaço às vezes se tipificam em tais caracterizações, constantes do Autor. A simples pesquisa dos nomes (da simbologia, inclusive, em alguns casos, em procedimento semelhante a, por exemplo, pesquisa em *Iracema* ou *Macunaíma*) nos fornecerá material vário, bastando sugerir Mitavaí Arandu, Macobeba, Tarová, Pirajuru, etc. Melhor ainda se associando o trabalho a um enfoque dos *planos míticos* do livro, na medida em que a estrutura narrativa se presta inclusive a um exame à luz da teoria de Propp e sua morfologia do conto popular (ou da fábula) (PROENÇA, 1990, p. 15-16).

Ao ressaltar a posição de Cavalcanti Proença ao lado das “narrativas caracteristicamente populares”, ou ao levantar a possibilidade de que se analisem os “*planos míticos* do livro”, Ivan Cavalcanti Proença esboça aí a imagem de um autor que conhecia profundamente os diferentes tipos de narrativas populares, ou seja, um autor que, acima de tudo, era um grande leitor. Tal leitor não restringia seu escopo, porém, a tais narrativas; já avultadas aqui as relações do *Manuscrito holandês* com *Macunaíma* e *Iracema*, precisamos lembrar que, além de autor de literatura, Cavalcanti Proença escreveu também o *Roteiro de Macunaíma*, uma das mais importantes obras sobre o livro de Mário de Andrade e um dos seus mais relevantes feitos críticos – lembremos que ele escreveu também sobre Guimarães Rosa, Lima Barreto, Castro Alves e Augusto dos Anjos. Desse modo, além das narrativas populares, Cavalcanti Proença também conhecia profundamente o cânone literário brasileiro.

Nesse sentido, Luzia dos Santos, no artigo “Cavalcanti Proença: quadros de mitopoética”, revela mais elementos que permitem pensar na relação entre *Manuscrito holandês* e *Macunaíma*:

Esse jogo intrincado revela um traço visível da herança marioandradiana em seu mais importante exegeta. Se em Mário, Proença desfibrou o folclore, lendas e mitos, revelando-lhe suas origens e sua reconstrução no texto de *Macunaíma*, na ficção, buscou a raiz popular do cordel, das lendas, da medicina alternativa e do folclore regional para dar vazão ao que se pode chamar de “prolongamento da saga de Macunaíma”, impressa na “peleja”, ou luta, entre Mitavaí, personagem central, e o monstro Macobeba, um de seus opositores (SANTOS, 2008, p. 3).

Ao defender que a análise de Cavalcanti Proença esmiuçou “o folclore, lendas e mitos” da obra de Mário, e explorou, posteriormente, na sua criação, “a raiz popular do cordel, das lendas, da medicina

alternativa e do folclore regional”, a autora vai estruturando a hipótese, que vai se consolidando ao longo do texto, de que o *Manuscrito holandês* seria uma espécie de continuidade de *Macunaíma* – o que reforça o perfil de Cavalcanti Proença como crítico e leitor de literatura. Desse modo, os textos de Ivan Cavalcanti Proença e Luzia dos Santos ressaltam o perfil de Cavalcanti Proença como um grande leitor das mais diversas manifestações literárias, conhecedor da literatura popular e do cânone. Assim, nos parece bem provável que tal leitor, ao exercer a função de autor literário, retomou e fez um pastiche – considerando, com Carlos Ceia, que “[o] pastiche é a imitação criativa de um texto preexistente” (CEIA, 2009) – de motivos comuns à literatura brasileira em sua obra, incluindo a ficção do manuscrito.

Ademais, o conhecimento de Cavalcanti Proença da literatura e da cultura populares se refletiu também nos personagens do *Manuscrito holandês*, como defende Ivan Cavalcanti: “A simples pesquisa dos nomes [...] nos fornecerá material vário, bastando sugerir Mitavaí Arandu, Macobeba, Tarová, Pirajuru, etc” (PROENÇA, 1990, p. 15-16). Luzia dos Santos, por sua vez, quando reflete especificamente sobre o monstro Macobeba, diz:

A intertextualidade entre o *Manuscrito Holandês* e a produção de Mário de Andrade vai além da narrativa de *Macunaíma* e encontra-se com a figura do monstro. A crônica “Macobeba”, publicada em 3 de maio de 1929, no *Diário Nacional*, e incluída em 1943 na coletânea *Os filhos da Candinha*, capta a essência da figura lendária vista “no sul litorâneo de Pernambuco”, considerado “uma assombração muito simpática”, característica que contradiz outros textos em que o monstro aparece como algo assustador (SANTOS, 2008, p. 3).

Considerando tais reflexões, parece ser possível sugerir que Cavalcanti Proença se apropriava de temas e personagens da literatura brasileira popular e canônica, retomando-os e deslocando-os de suas elaborações originais. Nesse sentido, Macobeba seria mais um caso dessa apropriação e consequente reelaboração feita pelo autor. Quando, na passagem supracitada, a autora destaca que na crônica “Macobeba”, Mário de Andrade, ao tratar o monstro como “uma assombração muito simpática”, revela uma “característica que contradiz outros textos em que o monstro aparece como algo assustador”, ela, em alguma medida, reconhece que o autor de *Macunaíma* subverteu a figuração original do monstro ao criar a sua própria versão. Desse modo, quando Cavalcanti Proença retoma Macobeba fora da chave adotada por Mário de Andrade, ao invés de simplesmente endossar a versão do autor de *Macunaíma*, o autor do *Manuscrito holandês* rivaliza com aquele ao criar, por sua vez, uma versão própria do monstro, enfocando-o sob uma luz antes alegórica do que irônica, o que analisaremos a seguir.

Surgido no periódico *A província* em 7 de abril de 1929, no texto “Macobeba é mais feio que o cão”, ocupando uma fatia considerável da terceira página e acompanhado de textos como “Os mocambos de Pernambuco”, “A Catedral de Petrolina” e a seção “Vida católica”, o monstro foi caracterizado da seguinte forma:

Na região sul do Estado, ribeirinha do mar, um horrível ente fantástico anda apavorando as tímidas crianças e impressionando a imaginação crédula dos matutos. Grande, muito grande, do tamanho de uma

sucupira de meio século, com um extenso rabo metade de leão e metade de cavalo, quatro imensos olhos vermelhos como quatro grandes brasas vivas à flor da cara, aduncas unhas de “lobisomem”, enorme cabeleira [...] de “Mãe-d’água”, feroz como “João Galafoice”, traiçoeiro e rápido como o “Pai do Mato”, o Macobeba empunha uma imensa vassoura de grandes cordas resistentes de cruapé e devasta tudo por onde passa. [...]. De que danada essência se formou agora para assustar as gentes tímidas esse desadorado fantasma mais rápido ainda que as Caiporas de um só pé que vivem na floresta virgem ao som dos caracaxás num animado samba nas noites de lua cheia? Por onde passa como o vento do deserto secam as folhas das árvores. [...] tudo vai se queimando e caindo como se o Macobeba fosse a alma abrasadora do incêndio com a sua imensa vassoura de fios duros de cruapé e os quatro olhos candentes de sua caraça de “Lobisomem”. Um acre cheiro danado que tanto tem do nauseabundo da maritaca quanto dos vapores de enxofre que dizem o diabo deixa na sua passagem fica pelos caminhos entontecendo, embriagando e envenenando as gentes.[...]. O Macobeba está secando o mar e despovoando a terra firme com a sua imensa sede de tromba e a sua crua ferocidade de “Lobisomem”. Nossa Senhora proteja as criancinhas de cachos de cabelos louros, as meigas criancinhas das praias da maldade do estafermo. Deus permita que “João Galafoice” que é ranzinza, birrento e teimoso venha do mar e o velho “Pai do mato” desça da floresta, que se ajuntem com as quatro maiores e mais ligeiras “caiporas” da mata virgem, com a “Mãe-d’água” e o “Lobisomem” e deem cabo do malvado para que fiquem as beiras de praia livres do Macobeba, do tamanho de uma sucupira de meio século com o seu grande rabo de leão e de cavalo e seus quatro grandes olhos arregalados e vermelhos como quatro imensas brasas vivas pegando fogo em tudo (MATHIAS, 1929b, p. 3).

Os substantivos: “ente”, “fantasma”, “estafermo” e “malvado”; os adjetivos: “horrrível”, “fantástico”, “grande”, “desadorado”, “feroz”, “traíçoeiro”, “rápido”, “imensos”, “vermelhos” e “arregalados” (para os olhos), “aduncas (para as unhas)” e “acre [e] danado (para o cheiro de Macobeba)”; e os verbos: “apavorando”, “impressionando”, “devasta”, “assustar”, “queimando”, “caindo”, “entontecendo”, “embriagando”, “envenenando”, “secando” e “despovoando” constituem o campo lexical usado para construir a imagem diabólica de Macobeba, que se mantém na maior parte das publicações sobre o personagem monstruoso. De abril a setembro de 1929 são publicados 26 textos assinados pelo seu criador, José Mathias (pseudônimo de Júlio Bello, senhor de engenho e escritor, amigo de Gilberto Freyre), que tratam dos malfeitos de Macobeba, de seu caráter destrutivo, de sua genealogia, um texto foi escrito por Estevão Pinto e o outro por José Lins do Rego. Mais tarde, a personagem seria retomada também por autores como Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Joaquim Cardozo, Jorge de Lima e Cavalcanti Proença.

No *Manuscrito holandês ou a peleja do caboclo Mitavaí com o monstro Macobeba*, inicialmente apresentado como o presidente, de origem estrangeira, de uma megacorporação empresarial totalitária e predatória, ironicamente chamada Vofavofe (Vou Fazer Você Feliz), mais tarde Macobeba se revela em sua conhecida forma monstruosa – “Macobeba era um flagelo, gigante antropófago, bebedor de água do mar” (PROENÇA, 1990, p. 161) –, promovendo a morte e a destruição por onde passa:

Do sertão chegou às praias do mar, matando por gosto e sem fome. Deu de sangrar gente no pé da goela e arrancar a língua para comer. Papou a língua de dois minhocões, uma boiada inteirinha que ia no rumo de Irovi se ficou esbagaçada e tudo deslinguado. [...]. Enquanto se discutia, o Monstro apareceu nos subúrbios e comeu a língua de uma torre de rádio, depois atacou uma redação e o jornal saiu em branco só com o título e elogios a Macobeba. Na noite seguinte, sem quê nem para quê, Macobeba chegou às cisternas do serviço de luz municipal e bebeu todo o querosene. Popenó ficou no escuro (PROENÇA, 1990, p. 162-

163).

Desse modo, diante da destruição feita pelo monstro, Mitavaí, outrora seduzido pelas conveniências proporcionadas pela Vofavofe, irá então enfrentar e destruir Macobeba:

Macobeba já estava preso no puçá. Começaram a puxar para fora, Cabiúna e Boi Espaço enterravam o casco no barro, aguentando o tirão da corda. Quando foi pelo meio-dia, a cauda de Macobeba chegou na flor da água. Mitavaí pegou a sarabatana e flechou bem no cangote, uma pintinha branca, tamanhinho de cabeça de alfinete, que era o único lugar por onde a morte podia entrar. Macobeba estremeceu e ficou durinho. [...]. O pixé era muito e Mitavaí ficou de estômago embrulhado, mas não tinha remédio. Quando acabou se foram para longe. Com meia hora passada, o corpo de Macobeba rabejou e abriu a goelama vomitando. Saíram muitos conhecidos lá de Popenó, doutores, jornalistas, banqueiros, fabricantes de garrafas, muita gente bem que estava gelatinosa, mole de morar no bucho do monstro e amarela de falta de sol (PROENÇA, 1990, p. 177-178).

Por fim, dada a popularidade angariada por Mitavaí e seu consequente envolvimento na vida política, parte da imprensa, no intuito de atacá-lo, se esforçará por resgatar a reputação positiva de capitalista filantropo e altruísta de que outrora gozava Macobeba:

Clamava que o povo não devia consentir que Mitavaí fosse eleito, porque um assassino não podia chegar à mais alta magistratura. Matara Macobeba, era certo, mas com isso cometera um novo crime, muito maior que o primeiro, pois o Monstro, apresentado como inimigo do país, era generoso e pacífico. Se bebia as águas do mar, formava ilhas para o cultivo dos cereais; quando se banhava, com o corpo enorme dragava os rios, incrementando e facilitando a navegação fluvial. Macobeba queria apenas o direito de viver no país, concorrendo com os nativos para o seu progresso, tranquilamente, pacificamente (PROENÇA, 1990, p. 204-205).

Ao figurar inicialmente o monstro diabólico como presidente de uma companhia, a Vofavofe, empresa que monopoliza as relações de consumo no espaço em que transcorre a história narrada, Cavalcanti Proença confere alegoricamente a estas relações uma feição pactual. Para isso, é preciso lembrar, com João Adolfo Hansen (2006, p. 7), que a alegoria “é um procedimento construtivo, [...] técnica metafórica de representar e personificar abstrações”, pela qual se “diz *b* para significar *a*”. Assim sendo, acrescenta Hansen, “ela é mimética, da ordem da representação, funcionando por semelhança” (Ibid., p. 8); e ainda: “estática ou dinâmica, descritiva ou narrativa, a alegoria é procedimento intencional do autor do discurso” (Ibid., p. 9).

Narradas suas origens, e depois de algumas aventuras, no capítulo XIII da obra, Mitavaí chega às terras do Popenó e é recebido por Maracadéguas, funcionário da Vofavofe:

- Maracadéguas, seu criado, oferece as boas-vindas da Vofavofe.
- Hein? Vofa o quê?
- O senhor não a conhece, mas a grande companhia localiza os seus clientes, onde quer que se encontrem. O cavalheiro, por exemplo, qual é a sua graça?
- Mitavaí Arandu.
- Pois veja, Sr. Mitavaí. As organizações Vofavofe lhe oferecem a oportunidade de fixar-se na metrópole de Popenó. E não como inquilino, sujeito à extorsão de proprietários gananciosos, mas no seu próprio chão, seu lar, tranquilidade de sua família. [...] Haverá barcos a vela, uma cooperativa para atender os moradores. Vaidades da Vofavofe em mostrar a sua vocação nacionalista de fundar cidades. Faz parte da promoção número dezessete: Urbigenismo. E tudo em sessenta prestações, sem fiador nem entrada.

Apenas a primeira prestação, setenta e duas horas após a assinatura do contrato. Basta assinar aqui e o negócio está fechado.

Mitavaí assinou, recebeu um talão azul, sem valor de recibo, e Maracadéguas prosseguiu:

– Agora tomaremos o ônibus, a fim de percorrer o loteamento da Vofavofe. Meu caro Dr. Mitavaí, o senhor agora é dos nossos, a Vofavofe sabe distinguir os seus amigos (PROENÇA, 1990, p. 71-72).

Desde a “vocação nacionalista de fundar cidades” da companhia at o o próprio nome da empresa, Vofavofe (Vou Fazer Você Feliz) – que explicita, desde o princípio, a sua oferta de felicidade –, ou, ainda, a garantia de tratamento especial aos clientes, “a Vofavofe sabe distinguir os seus amigos”, fica evidente o caráter sedutor das rela es comerciais proporcionadas pela empresa. Na região do Popenó, nada escapa ao controle da Vofavofe. Como na venda do terreno, os produtos da empresa são sempre apresentados como bons, necessários e úteis, de modo que a própria companhia é constantemente referida pelo funcionário como uma empresa altruísta, que visa ao progresso e ao avanço daquela região.

Além da insistência de Maracadéguas para assinar o contrato, da garantia de que Mitavaí não estará sujeito “  extorsão de proprietários gananciosos”, e da rapidez para assiná-lo, também se destaca o reconhecimento, após a assinatura, de que Mitavaí “agora   dos nossos”, de modo que parece se configurar aí a realiza o de um pacto fáustico entre Mitavaí e a empresa – algo que acaba sendo confirmado no final do capítulo, quando Maracadéguas revela que o presidente da empresa   ninguém menos do que Macobeba. Antes dessa revela o, porém, Mitavaí vai experimentando diversas inova es da companhia:

–   que eu gosto tanto de leite, vou passar mal.

– Engano, Sr. Mitavaí. A Vofavofe resolveu o seu problema com o Galactom, que é o próprio leite. Minto, é outro leite, esterilizado, ordenhado segundo os mais modernos preceitos de higiene, com aparelhagem estrangeira, importada pela Vofavofe. Além disso, enriquecido com vitaminas e complexos minerais contra a cegueira, o enfarte do miocárdio e o câncer. Como poder mos nós, esse povo ignorante e preguiçoso, apresentar um produto puro, sem a iniciativa da Vofavofe? Alimentando bem nosso povo, ele ficará mais inteligente para compreender os benefícios que presta ao nosso país a grande Vofavofe (PROENÇA, 1990, p. 73).

Ao longo do capítulo, fica evidente como a Vofavofe domina todas as rela es de consumo, minando a possibilidade de um comércio que não passe pelo seu controle, engolindo os pequenos comerciantes. Não há espaço para concorrência ou para diversidade. Todo esse capitalismo ganancioso e predatório aparece, porém, sempre disfarçado de utilidade e progresso – o que reveste de ironia os diálogos travados pelas personagens:

Todo o leite da região é comprado por ela, garantia de mercado permanente para os leiteiros, fiscalizados pela Companhia. Os credores retrógrados tiveram de fechar os estábulos. Mas a Vofavofe tem cora o e comprou as vacas dos falidos. Dizem que pagou pouco, mas que é que queriam? Um gadinho mirrado, doente, vaquinhas de presépio. A companhia ainda fez muito. Em compensa o, o público dispõe, hoje, do Galactom, leite enriquecido; do Sorvetox,   base de creme, pois a companhia pode manter um estoque de ovos desidratados; o Coagulatim, com todas as vantagens da antiga coalhada, sem os perigos de contamina o (PROENÇA, 1990, p. 73-74).

Com meio metro o senhor pode explorar a agricultura, mas se houver, digamos, uma mina de cobre, o senhor está em condições de explorar? O senhor dispõe de máquinas estrangeiras modernas? Pois a Vofavofe tem. E ela não se faz de rogada. Chega, explora e ainda lhe paga uma regalia para o senhor não se matar. A regalia é pequena, mas a Vofavofe não pode fazer mais (PROENÇA, 1990, p. 75).

– Mas que tem o cachorro com a mina de cobre?

– Tem sim. Ao comprar o subsolo, a Vofavofe comprou, *ipso facto*, aquilo tudo que nele se contém. Ora, a paca entocada passa a produto do subsolo e os cachorros, não entrando, demonstram respeito à lei que pune os violadores do monopólio da Vofavofe.

– Sim senhor, e se eu plantar uma árvore, assim como tamarindo, que mergulha metros no chão?

– Não há possibilidade, pois, a Vofavofe já organizou a lista de espécies vegetais que o senhor pode plantar. Fornece as mudas, nenhuma põe raiz a mais de meio metro. E o senhor quer me dizer que vai plantar tamarindo?

– Para frescor, uai!

– Esperar de cinco a seis anos pelo frescor? Quando já existe o Tamarinol, polpa selecionada, enriquecida de malte e geleia real? O mundo de hoje é da técnica, o nosso país está deixando de ser primitivo, graças à filantropia da Vofavofe” (PROENÇA, 1990, p. 75-76).

– Mas não está notando que é um sal diferente?

– Isso mesmo.

– Pois é o Halox, sal enriquecido com cálcio e metais raros, de ação oligodinâmica. Com ele se salga o *kykyryky*. Não se vendem mais frangos, meu caro Sr. Mitavaí. O tão celebrado frango de quintal é uma fonte de doenças, muito gordo, uma gordura indigesta. Agora chegou a industrialização; as aves são alimentadas com rações assépticas, ausência total de micróbios. E como é gostoso, não acha? Raças de aves selecionadas, importadas diretamente pela Vofavofe (PROENÇA, 1990, p. 77).

Como se vê, o funcionário da companhia faz um constante esforço de apresentá-la, em larga medida, como filantrópica e altruísta, quando, na verdade, há claros indícios de exploração predatória do meio ambiente, dos pequenos proprietários locais e dos próprios clientes, algo muitas vezes admitido pela própria empresa. Em contrapartida, as propostas da empresa se apresentam sempre por meio de um discurso sedutor que enfatiza os supostos benefícios e vantagens a serem usufruídos por aqueles que com ela compactuarem.

A forma interrogativa predominante em grande parte desse discurso – “Esperar de cinco a seis anos pelo frescor?”; “E como é gostoso, não acha?”, etc. – acentua o caráter pactual inerente às propostas comerciais da empresa, presidida, aliás, por ninguém menos do que Macobeba:

O presidente não é daqui, é do estrangeiro. Seu nome é Macobeba, não conheço. Agora recebi uma bolsa de aperfeiçoamento e pretendo conhecer a terra do chefão. Dizem que é difícil falar com ele. Tem muitos serviços em todo o mundo e muitos ajudantes. Mas estou disposto a ser um grande na Vofavofe. Vale a pena, dinheiro à vontade, um automóvel do último tipo, boas mulheres.... É o meu sonho... Veja lá... (PROENÇA, 1990, p. 78).

Finalmente, podemos inferir da história escrita por Cavalcanti Proença a ideia de que o capitalismo é um sistema econômico predatório e totalitário que faz uso de um aparato discursivo sedutor de modo a ocultar a estrutura de exploração na sua base e, conseqüentemente, a convivência dos consumidores com tal estado de coisas. Ao invés de enunciá-la diretamente, ao modo de uma tese, o autor opta por adotar em sua narrativa uma “técnica metafórica de representar e personificar abstrações”

(Hansen), elaborando, assim, uma alegoria socioeconômica em torno de Macobeba, monstro demoníaco que, sendo a figura por trás de uma megacorporação empresarial bem-sucedida, revela, a certa altura, sua feição abertamente assassina e destrutiva, e, ainda assim, conta com “pactários” que tentam sustentar sua falsa imagem de benfeitor humanitário.

Referências

ARAÚJO, Nabil; VERÇOSA, Thayane. Macobeba: figurações alegóricas de um pacto fáustico em Graciliano Ramos e Cavalcanti. In: ARAÚJO, Nabil (Org.). **Re-figurações de Fausto: entre literatura e mito**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2020. p. 327-354.

CASTRO, Marcilio Franca. Ficções de segunda mão: notas sobre o manuscrito. **Revista do CESP**, v. 28, n. 39, p. 219–239, 2008.

CEIA, Carlos. Paródia. **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/parodia/>>. Acesso em: 12 nov. 2020.

HANSEN, João Adolfo. Alegoria – estado da questão. In: _____. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Editora Hedra, 2006. p. 7-26.

MATHIAS, José [Júlio Bello]. Macobeba é mais feio que o cão. **A província**, Pernambuco, n. 80, 7 abril 1929, p. 3.

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. Atrás do morro tem morro. In: PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Manuscrito Holandês ou a Peleja do Caboclo Mitavaí com o Monstro Macobeba**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p. 15-17.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Manuscrito Holandês ou a Peleja do Caboclo Mitavaí com o Monstro Macobeba**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

SANTOS, Luzia Aparecida Oliva dos; MOTTA, Sérgio Vicente. Cavalcanti Proença: quadros de mitopoética. In: NITRINI, Sandra *et al* (Org.). **Anais do XI Congresso Internacional da Associação**

VERÇOSA, Thayane. “O nosso país está deixando de ser primitivo, graças à filantropia da vofavofê”: uma crítica alegórica de Cavalcanti Proença ao caráter diabólico do capitalismo, pág 588-598, Curitiba, 2020

Brasileira de Literatura Comparada. São Paulo: ABRALIC, 2008. p. 1-10.

Disponível em:

<https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/007/LUZIA_SANTOS.pdf>.

Acesso em: 28 set. 2020.

SILVA, João Gonçalves Ferreira Christófar. **“Entrando na máquina”**: repetições e estratégias ficcionais na obra de Carlos Sussekind. Tese de doutorado. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2018.

EL OTRO DUELO: POLÍTICA E VIOLÊNCIA NA FICÇÃO TARDIA DE JORGE LUIS BORGES

Autor: Umberto Luiz Miele (UFPR)

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

Resumo: No final da vida, o escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) publica uma coletânea de contos intitulada *El informe de Brodie* (1970) cuja temática principal é a violência. Ao contrário das obras que lhe deram projeção mundial, como *Ficciones* (1944) e *El Aleph* (1949), onde predominam os temas filosóficos e metafísicos contém enredos que refletem sobre o tempo e a eternidade, além de uma literatura autorreflexiva. Nesta obra septuagenária o escritor retorna para uma Argentina formativa do século XIX dominada por guerras, conflitos e duelos sangrentos. A origem dessa abordagem ficcional está em alguns ensaios literários publicados nas décadas de 1930 e 1940, e retomados no Prólogo desta obra onde Borges discute diretamente temas políticos como a relação conflituosa entre liberdades individuais e controles estatais. Refazer esse trajeto e entender como a abordagem no campo da filosofia política se desdobra em enredos violentos e conflituosos será o objetivo principal desse estudo, que procura entender como o autor refaz o percurso da civilização à barbárie como uma analogia à história sul americana marcada pela brutalidade e violência desde a chegada dos conquistadores ibéricos.

Palavras-chaves: Jorge Luis Borges, literatura argentina, ensaio, violência.

Comemorando 70 anos de vida, já consagrado e com uma obra reconhecida como erudita e cosmopolita, o escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1936) publica um novo livro, uma coletânea de contos onde retorna ao século XIX e aos conflitos que deram origem à nação argentina. *El informe de Brodie* (1970) reúne onze narrativas ficcionais, todas dominadas pela violência, *nas mais variadas formas*: física, psicológica ou cultural. Dentre os relatos, sobressai-se pela brutalidade e crueldade a história de “El otro duelo”, onde o autor volta uma vez mais ao tema dos embates corpo a corpo, do duelo com as chamadas armas brancas (facas, punhais, espadas, baionetas, lanças, entre outras). Nesse texto curto e seco, de tom memorialista, Borges retoma também a clássica discussão latino-americana entre civilização e barbárie, o conflito entre um projeto nacional pensado por uma elite culta e letrada (no caso de Borges, estamos falando daquela sediada em Buenos Aires, capital da Argentina) e voltado para o modelo europeu, e a sua convivência conflituosa com uma tradição local e guerreira, conquistadora e violenta, desenvolvida em um ambiente onde predominam os valores da coragem e da valentia pessoal, encontrando na figura do gaúcho livre e indômito o seu principal personagem.

“*El otro duelo*” conta a história de dois gaúchos – Manuel Cardoso e Carmen Silvera -, inimigos históricos que são recrutados pela *Ley de Levas*, uma lei que dava poderes ao Governo e ao Exército da Argentina para alistarem vaqueiros e outros viventes “avulsos”, sem residência fixa e com um estilo seminômade de vida, para lutarem nas guerras de conquista e expansão territorial da nação que há pouco se emancipará do domínio colonial espanhol. Os inimigos vão lutar então numa das inúmeras batalhas

que aconteceram no sul do continente no século XIX – a “Campanha de Aparício” –, no “outono de 1871”, na fronteira indefinida entre a Argentina e o Uruguai, como faz questão de assinalar o narrador. Lutam valentemente do mesmo lado, mas seu grupo é derrotado. Sobrevivem, mas são capturados, e como era hábito na época devem ser executados pela degola, juntamente com seus companheiros. O chefe militar vencedor, conhecendo a histórica rivalidade entre os dois, decide que teriam direito a uma disputa final. O duelo a muito adiado acontece finalmente, mas de forma indireta, sem o esperado corpo a corpo – os dois devem competir em uma corrida, onde são degolados, num *gran finale* cruel e sanguinolento.

Embora contextualizado historicamente – sabemos a data, o evento e o local (o pampa gaúcho) - o conto permite uma leitura atual à sua escritura (os conturbados anos 1960 e 1970) que transcende esses limites históricos. Beatriz Sarlo (2005), em *A paixão e a exceção* – Borges, Eva Perón, Montoneros, chama a atenção para o contexto político da publicação de “El otro duelo” e pelo fato de ser este o conto escolhido pelo autor para antecipar a nova obra que em breve chegaria e onde sairia publicado pela segunda vez naquele mesmo ano de 1970. Para a crítica argentina, a opção por esta narrativa, a mais contundente da obra ficcional borgeana, não pode ser tirada do contexto do momento histórico em que a sociedade argentina se encontrava, dividida numa dura luta política que explodiria exatamente naquele ano de forma impactante e espetaculosa com o sequestro e depois execução do ex-General e ex-presidente da República Argentina Pedro Aramburu (1903-1970) pelo grupo guerrilheiro Montoneros.

As ficções que compõe El informe de Brodie não falam de política nem devem ser lidas tendo como referencial direto o momento que o país atravessava: elas falam das suas causas e consequências, de uma violência anterior, histórica, já entranhada no corpo social. A questão política é abordada, porém, nos textos ensaísticos, em uma reflexão que se desenvolve ao longo de décadas com enorme coerência, em artigos publicados nos anos 1930 e 1940, como *Nuestras imposibilidades* (1932) e *Nuestro pobre individualismo* (1946), que ganham continuidade na apresentação que Borges escreve para o novo livro. No prólogo a El informe de Brodie, o escritor declara explicitamente sua filiação político-partidária: “minhas convicções em matéria política são fartamente conhecidas: filiei-me ao Partido Conservador, o que é uma forma de ceticismo” (BORGES, 1974, p. 1021)²⁷. E articula seu pensamento em termos políticos com os textos anteriores, formando um conjunto que apresenta em comum a discussão sobre temas da ciência e da filosofia políticas clássicas, como o da relação entre Estado e Cidadania, entre controles governamentais e as liberdades individuais. Há uma ideia que sustenta esse debate e que aparece no ensaio de 1946 e se repete no prólogo de 1970: a do Estado mínimo. No ensaio, Borges fala

²⁷ No texto original: “mis convicciones en materia política son hartamente conocidas; me he afiliado al Partido Conservador, lo cual es una forma de escepticismo”.

também de política partidária para falar da esperança de que apareça um “partido que tenha alguma afinidade com os argentinos; um partido que nos prometa (digamos) um severo mínimo de governo” (BORGES, 1974, p. 659)²⁸. No prólogo, essa ideia ganha uma forma ainda mais sintética: “acredito que com o tempo mereceremos que não haja governos” (BORGES, 1974, p. 1021)²⁹.

O ensaio é também a forma por excelência do pensamento crítico sobre a realidade hispano-americana desde a Conquista empreendida por espanhóis e portugueses. Foi o gênero literário primeiro a se manifestar no continente, foi decisivo na maioria dos movimentos que levaram à emancipação e às nações que dela surgiram. Tem na América uma proeminência literária-cultural que não é igual em nenhum outro lugar. E o ensaio tornou-se a forma preferida por Borges para exercitar suas ideias, para pensar o fazer literário até o momento de dar forma aos seus poemas e ficções. É clara a influência da poesia nos seus ensaios e da forma ensaística na sua poesia na fase inicial da obra, quando o escritor ainda não tinha se aventurado pelo terreno da prosa ficcional. A medida que sua escritura avança, as reflexões especulativas se desdobram em contos onde esses assuntos são o ponto de partida de enredos que na sua maioria são universais e de cunho metafísico, ocorrendo então uma transição do ensaio poético para o ficcional ou filosófico. É no ensaio, portanto, e mais especificamente nos três ensaios acima citados, que encontramos a discussão preliminar sobre o tema da violência e sua complexa relação com o poder do estado e os direitos civis. Essa leitura nos ajudará a entender como a abordagem passa da especulação ensaística para a prosa direta, seca e violenta de *El otro duelo* e dos outros contos de *El informe de Brodie*, reforçando o tom pessimista do autor sobre os destinos da Argentina enquanto nação.

A discussão explicita a influência do pensamento político de tradição inglesa, desde Thomas Hobbes (1588-1679) e John Locke (1632-1704), formuladores da teoria do Estado Moderno e do Liberalismo, passando pelos filósofos Francis Bacon (1561-1626), Herbert Spencer (1820-1903) e pelo norte-americano William James (1842-1910), onde predomina a defesa do livre arbítrio, da liberdade individual e os direitos do cidadão, do conhecimento científico e racional contra dogmas e o misticismo religioso, do novo cidadão burguês que surgia e se afirmava ao longo dos séculos XVII e XVIII. Borges é herdeiro dessa tradição, que chegou pela convivência com o idioma, uma vez que foi alfabetizado em inglês e espanhol, pelas visitas à biblioteca paterna, dominada por obras de literatura e filosofia inglesa, e pela influência decisiva que o amigo e pensador Macedônio Fernandes exerceu a partir dos anos 1920, estimulados pela proximidade com William James (Macedônio teria trocado cartas com o filósofo norte-americano), com as ideias pragmáticas e o espírito cético e questionador que ambos representavam e que foram decisivos para a formação do jovem Borges e da sua forma de pensar e escrever.

²⁸ No texto original: “partido que tuviera alguna afinidad con los argentinos; un partido que nos prometiera (digamos) un severo mínimo de gobierno”.

²⁹ No texto original: “Creo que con el tiempo mereceremos que no haya gobiernos”.

É no campo do ensaio, portanto, que Borges discute os temas pertinentes à ciência política, deixando para o campo da ficção o seu desdobramento em enredos violentos, ao passo que nos textos ensaísticos é rara a referência ao tema da violência e da sua presença marcante na constituição das nações sul americanas. Se no ensaio o autor questiona a interferência dos governos, na ficção de “*El otro duelo*” o Estado está distante e ausente, não interfere nos conflitos nem regula a justiça entre seus cidadãos, e é percebido por uma ausência, pela forma como ele não regula e pouco interfere nas relações sociais que acontecem em boa parte daquele território inóspito, abrindo assim espaço para a solução individual e violenta dos conflitos. Coragem e valor pessoal tornam-se então os critérios de justiça. As dificuldades da relação do indivíduo com o Estado, principalmente onde a falta das suas estruturas administrativo-burocráticas e dos seus controles se fazem notar, se fazem notar neste conto (e em outros da coletânea, como “*El encuentro*”, “*Juan Muraña*”, “*La intrusa*” e ainda “*El Evangelio según Marcos*”). Nesse território sem lei nem autoridade, o individualismo exacerbado afirmava-se pela lei do mais forte, pelo uso da força bruta em duelos e lutas cruéis, tornando-se a única forma que os personagens têm à mão para equacionarem os conflitos daqueles lugares remotos.

O sociólogo inglês Anthony Giddens, principalmente na obra *O Estado-Nação e a Violência* (2008), olha diretamente para como a violência se entranha na estrutura do Estado, legitima suas ações, ganha vida própria e dissemina seu poder pela sociedade, nos seus vários níveis e graus de controle. Um dos pontos principais que o autor ataca é a problemática da dissolução das relações entre cidade e campo e as consequências para a configuração atual dos Estados-Nação, jogando luz sobre o processo de formação das nações hispano-americanas surgidas no século XVIII, emancipadas sob os ideais liberais da Revolução Francesa e da Independência dos Estados Unidos, e ajudando a entender como impacta naquela formativa Argentina do Século XIX que Borges rememora em *El informe de Brodie*. As tipologias apresentadas por Giddens sobre as características constitutivas dos Estados modernos explicam como se dá o exercício do monopólio da violência pelo Estado e sobre as formas de dominação que se expressam como formas de controle. “Uma das maiores características do Estado moderno é a vasta expansão da capacidade de administradores estatais em influenciar mesmo os mais íntimos aspectos da atividade diária” dos seus cidadãos, definição que pode ser aplicada ao incômodo e a relação por vezes contraditória do escritor argentino com a onipresença do poder político-governamental atuando, interferindo e afetando a vida dos cidadãos, representada por movimentos como o nazismo, fascismo, comunismo e peronismo contra os quais se posicionou – também pela via ensaística – mais de uma vez, principalmente a partir da chegada ao poder de Juan Domingo Perón (1895-1974) em 1946.

Uma das poucas referências que Borges faz à presença da violência na literatura nos textos ensaísticos se dá em um comentário lateral, em um texto secundário que não consta nas suas *Obras*

completas, mas que pode ser encontrado nos *Textos recobrados*, a edição póstuma e em três volumes de artigos, resenhas, crítica literária e uma ampla miscelânea publicados em revistas, diários, livros e outros meios no período de 1919 a 1986. Trata-se de uma resenha publicada em 1941 na Revista *Sur*, de Buenos Aires, sobre um livro recém-lançado que fala do velho oeste norte-americano, que é retomada em 1946 no prólogo que Borges escreve à outra obra do autor, o norte-americano Francis Bret Harte (1936-1902):

Descobriu que a brutalidade pode ser uma virtude literária; comprovou que no século XIX os americanos do Norte eram incapazes dessa virtude. Feliz ou infelizmente incapazes. (Nós, não: nós já podíamos exibir *La refalosa*, de Ascasubi, *El matadero*, de Esteban Echeverría, o assassinato do Moreno no *Martín Fierro* e as monótonas cenas atrozadas que Eduardo Gutiérrez despachava com profusão). (BORGES, 2010, p. 109)

Assim, em poucas linhas, numa frase entre parênteses, Borges elabora com enorme lucidez a crítica à história da literatura argentina daquele século fundacional, resumida a poucas obras onde o barbarismo (*El matadero*), a crueldade (*La refalosa*) e a traição (*El gaucho Martín Fierro*), além de outras “cenas atrozadas”, dominam uma temática que se repete.

A violência está presente na história americana desde, pelo menos, a chegada de espanhóis e portugueses, que implantaram aqui o mesmo tipo de dominação e exploração praticadas e “testadas” durante o processo de expulsão dos mouros e a Reconquista da Península Ibérica, movimento que começou no século VIII, passou pelas Cruzadas e foi concluído somente em 1492 com a queda de Granada. O cientista político Francisco Weffort (2012), em *Espada, cobiça e fé*, mostra como a “máquina de guerra” de portugueses e espanhóis foi reproduzida no Novo Mundo e tornou-se decisiva para a ocupação, subjugação e expropriação das terras e riquezas dos povos nativos, dominados e aculturados no longo processo de colonização.

A literatura hispano-americana está repleta de obras e autores que trazem o tema da violência para o centro (ou para a margem) das suas obras. Um dos escritores e críticos que analisou diretamente o tema é o chileno Ariel Dorfman (1972), especialmente em *Imaginación y violencia en América*. Ao analisar obras de alguns dos principais escritores do continente, como Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, José María Arguedas, Juan Rulfo, Mario Vargas Llosa e, claro, Jorge Luis Borges, Dorfman traça um painel não apenas de como o tema aparece na escritura desses autores, mas também, de forma ampliada, teoriza sobre a emergência dessa questão na literatura praticada na América. Diz o autor, na introdução da sua obra, antecipando a questão principal que será analisada:

Dizer que a violência é o problema fundamental da América e do mundo é apenas constatar um fato. Que a novela hispano-americana reflita essa preocupação se adverte em cada página escrita em nosso continente; essas páginas que são como a pele de nossos povos, as testemunhas de uma condição sempre presente. O essencial, portanto, não é comprovar o indiscutível peso da temática da violência em nossa realidade factual e literária, senão desentranhar as formas específicas, múltiplas, contraditórias e

profundamente humanas, que essa temática apresenta; mostrar como a violência criou uma cosmovisão que não se encontra em nenhum outro lugar; como o homem americano enfrentou o problema de sua morte e sua liberdade, e como derrotado ou vencedor, soube buscar na violência seu ser mais íntimo, seu vínculo ambíguo ou imediato com os demais. Enfim, nossa busca se constrói sobre a esperança de poder compreender, através dos olhos que nos emprestam os narradores desse século, exatamente – mesmo que não haja exatidão que valha a pena – que é América. (DORFMAN, 1973, p. 9).

A partir desse pressuposto, Dorfman analisa alguns contos borgeanos – “*Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*”, “*La otra muerte*”, “*La historia del guerrero y de la cautiva*”, “*La muerte y la brújula*”, “*La escritura del Dios*” – escritos e publicados ao longo dos anos 1940. Sua análise, porém, se detém sobre ficções onde a temática da violência se faz presente de forma relevante e até mesmo, em alguns casos, decisiva, porém num registro secundário e diferente daquele verificado em “*El otro duelo*” e nos demais contos da coletânea à qual pertence. Neste conto do final da vida, a abordagem da violência na vida dos cidadãos e na formação das nações da América ganha protagonismo, aguçando e intensificando a abordagem em relação àqueles contos analisados por Dorfman, explicitando como seus mecanismos agem sobre as relações sociais e dominam o modo de agir dos seus cidadãos, estabelecendo por conta própria certa ordem e hierarquia numa sociedade abandonada, e cumprindo a função de substituir os mecanismos oficiais de justiça e as estruturas administrativo-burocráticas formais do Estado.

A discussão sobre Cidadania e Estado na Argentina recoloca outra, igualmente ampla e problemática, que diz respeito aos conceitos de civilização e barbárie, e que passa necessariamente pela importância da obra *El gaucho Martín Fierro*, de José Hernandez (1834-1886), texto que dá forma ao mito do gaúcho como representante máximo do espírito livre e indômito que definiria uma suposta identidade nacional argentina que, em última instância representaria uma sociedade de origem agrária, conservadora e apoiada em valores tradicionais baseados nas relações pessoais de poder. Diz Borges, em uma nota de rodapé no ensaio *Nuestro pobre individualismo*: “o Estado é impessoal: o argentino só concebe uma relação pessoa” (BORGES, 1974, p. 658).

De outro lado, há a concepção civilizatória e modernizadora, de visão cidadina e eurocêntrica, representada por uma obra de escritura ensaística e de enorme influência em todo o continente latino americano - *Facundo – Civilización o barbárie*, de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), que viria a ser Ministro da Educação e Presidente da República da Argentina na segunda metade do século XIX. Sarmiento articula aí a ideia da implantação de um modelo onde a educação pública e gratuita a cargo do Estado teria o papel de “civilizar” aquela sociedade e tirá-la do atraso. Esse modelo previa também a imigração massiva de europeus para ocupar o interior e para ajudar nessa missão.

Borges sempre defendeu que a verdade da literatura é de outra ordem que não a *mimesis* do real; acreditou e praticou um modelo de ficção que tem referencial próprio, com regras e dinâmica interna que não quer nem deve explicar o real, mas se propõe sim a dar um tratamento dramático, explorando as

possibilidades narrativas que algumas ideias podem inspirar. A análise da sua obra e do projeto de nação e visão de mundo esboçado nos textos ensaísticos referidos, sua ideia de como uma obra literária deveria se relacionar (ou não) com esses projetos, o diálogo com a cultura europeia e com saberes universais, o tom memorialístico das narrativas, a revisão da história e o resgate dos temas argentinos pelas suas ficções no final da vida são elementos que revelam aspectos de uma “enunciação fraturada” que se deixa entrever no percurso realizado por Borges de um autor cosmopolita e universalista para um autor que retorna às histórias locais e aos personagens degradados de um país marginal na ordem mundial. Personagens situados num entre lugar onde as contradições decorrentes de um *locus* enunciativo hierarquizado pela dominação ibérica se explicitam.

Ao refazer o percurso do ensaio à ficção, do cosmopolita ao local, dos contos de abordagem filosófico-metafísico às ficções diretas e “realistas”, o escritor argentino empreende, no entardecer da sua obra, um trajeto paralelo, que vai da civilização à barbárie em um lugar do mundo formado a partir da luta e da imposição da violência como forma legítima de dominação, e da coragem e valentia pessoal como formas normatizadas de se praticar a justiça num momento problemático e instável da presença do poder do Estado sobre a nação, como mostra a narrativa de “El otro duelo”. Ao fazer da violência o fio condutor e o protagonista desse conto mais do que em outros de El informe de Brodie, e decidir por este relato específico para antecipar a nova obra ficcional, dando voz a múltiplas fontes e narrativas, Borges reafirma que “há uma espécie de permanência do passado ao longo do que se entenderia por presente. Essa permanência é proposta como ausência de superação do passado, como expressão de um desespero para uma distinção entre a percepção mediada pela memória e apercepção imediata da experiência” (GINZBURG, 2017, p. 155). Um passado que permanece e retorna pela mão da violência.

Referências

DAMOVSKY, E. – **El gaucho indómito**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. 2019.

ARCINIEGAS, G. **Nuestra America es un ensayo**. México: UNAM, 2002.

ARRIGUCCI Jr, D. **Borges ou do conto filosófico**. Folha de São Paulo. São Paulo: 03 abris 1996. Folha Especial, s/p.

BORGES, J. L. **Obras completas 1923-1972**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

_____. **O informe de Brodie**. São Paulo: Editora Globo, 2001.

_____. **Prólogos, com um prólogo de prólogos**. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

_____. **Textos Recobrados (1919-1986)**. Buenos Aires, Sudamericana. 2011.

DORFMAN, A. **Imaginación y violencia en America**. Barcelona: Editora Anagrama. 1968.

FAUSTO, B. e DEVOTO, F. J. **Brasil e Argentina – Um ensaio de história comparada (1850-2002)**. São Paulo: Editora 34, 2004.

GAMERRO, C. – **Facundo o Martins Fierro. Los libros que inventaram la Argentina**. Sudamericana. Buenos Aires: 2015.

GINZBURG, J. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo, Edusp. 2012.

GUIDDENS, A. **O Estado-Nação e a violência**. São Paulo: Editora da USP, 2008.

LACLAU, Ernesto – Populismo: ¿ Que hay em el nombre?. In: Arfuch, Leonor. **Pensar este tiempo – espacios, afectos, pertinências**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014.

LLOSA, M.V. **A guerra do fim do mundo**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

MIGNOLO, W. D. Histórias locais/ projetos globais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. PIGLIA, R. Ideologia y ficción en Borges. **Revista de Cultura**. Buenos Aires, ano 2, número 5. 1979.

SAID, E.W. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

SARLO, B. **A paixão e a exceção – Borges, Eva Perón e Montoneros**. São Paulo, Cia. das Letras, 2005. **Borges, um escritor em las orillas**. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.

WEFFORT, F. C. **Espada, cobiça e fé – As origens do Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

ZEA, L. **América como consciência**. México: UNAM, 1972

MIELE, Umberto Luiz. *El otro duelo: política e violência na ficção tardia de Jorge Luis Borges*, pág 599-606, Curitiba, 2020

RELAÇÕES ENTRE OS ANTAGONISMOS RACIAIS E DE GÊNERO EM *VASTO MAR DE SARGAÇOS*

Autora: Vitoria Alessandra Azevedo (UEPG)

Autora: Tamires Dias Mendes Carmo (UEPG)

Resumo: No presente trabalho traçaremos as relações entre as questões antagônicas de raça e gênero na obra da escritora caribenha Jean Rhys, *Vasto Mar de Sargaços* (*Wide Sargasso Sea*, 1966), levando em consideração o contexto histórico da narrativa. Para isso, trataremos como parte da discussão, algumas comparações com o romance clássico *Jane Eyre* (1847), da autora britânica Charlotte Brontë, que serviu como base para a narrativa da personagem caribenha Bertha Mason, protagonista da obra de Jean Rhys, que no livro inglês não possui tanto destaque, apenas sendo a louca do sótão e servindo como um falso elemento gótico para o livro. Será utilizado como fundamentação teórica, o conceito de rizoma dos filósofos Deleuze e Guattari (2004). Além disso, terá embasamento teórico de artigos das pesquisadoras Viviane de Freitas (2014) e Shirley Carreira (2012), assim como textos de Nancy Armstrong (2009), Gilbert e Gubar (1984) e da crítica e teórica indiana Gayatri Spivak (1995).

Palavras-chave: Gênero. Antagonismos Raciais. Rizoma. Vasto mar de sargaços.

Introdução

Na obra *Vasto mar de sargaços* (1966), a autora caribenha Jean Rhys nos conta a história de Antoinette Cosway, também conhecida por Bertha Mason no romance original *Jane Eyre* (1847), da escritora inglesa Charlotte Brontë, uma vez que na segunda narrativa a personagem mencionada não possui muita visibilidade e é até mesmo estereotipada por Brontë. Por essa razão, Rhys decidiu escrever como a história de Bertha poderia ter sido, já que a caribenha se identificou com ela por possuir as mesmas problemáticas, principalmente por não pertencer ou não se encaixar de fato em algum lugar, visto que, Ella Gwendolen Rees Williams, nome de batismo da autora, nasceu em Dominica, mas era filha de pai galês e mãe crioula de origem escocesa.

Por se tratar de uma protagonista que viveu a maior parte de sua vida no Caribe é preciso contextualizar o leitor sobre a realidade da região naquela época e o porquê dos antagonismos que a personagem enfrenta em sua trajetória. Assim, faz-se necessário entender o que é um espaço rizomático, visto que é justamente o que o Mar de Sargaços constitui, um ecossistema rizomático próximo às Antilhas. Os teóricos Deleuze e Guattari (2004, p. 33) afirmam que o rizoma é um “sistema a-centrado, não hierárquico e não significante” e que causam “movimentos de desterritorialização e processos de reterritorialização” e ainda, como argumenta Freitas (2014, p. 18), o título da obra é, literalmente, um espaço rizomático, “com suas densas algas flutuantes, cujas raízes se entrelaçam formando uma complexa rede, é também um espaço metafórico que oferece uma perspectiva crítica produtiva”.

Esse espaço rizomático fica evidente pela maneira em que os personagens estão inseridos e conectados, o que acaba criando uma relação de poder e dominância. Dentro do contexto figurativo e físico, a população densa de algas que liga uma planta nas outras torna o mar perigoso para as navegações, visto que podem ficar presas ali, este mar é uma alegoria aos sujeitos presos nos espaços uns dos outros. O conceito de rizoma nos permite dar diferentes significados da interação existente entre os sujeitos e espaços, perceptível no romance de Rhys, quando Coulibri e Granbois são alvo de competição para serem territorializadas (JOHNSON, 2003).

Resumidamente, Coulibri é o lugar onde Antoinette passou sua infância, contém a história da escravidão e da família Cosway. O lugar que antes era seguro, se torna hostil, com a chegada dos Luttrell e dos Mason se inicia a tensão racial e econômica, o que constata Christophine ao dizer: "Essa gente nova tem lei. A mesma coisa. Tem juiz. Tem multa. Tem cadeia e trabalhos forçados. Tem máquina para esmagar os pés das pessoas. Os novos são piores que os velhos, mais espertos, só isso." (RHYS, 2012, p. 21). A casa de Antoinette e sua família é incendiada e eles são obrigados a fugir. Como espaço rizomático, Coulibri representa a interação de "estruturas maiores de relações sociais e limites entre os sujeitos que mudam conforme novos desenvolvimentos sociais e econômicos ocorrem"³⁰. (JOHNSON, 2003, p. 96).

Já se tratando de Granbois, é o local onde Rochester se apropria de Antoinette ao chamá-la de marionete, trazendo conflitos psicológicos entre o casal. Para ela, a casa de Granbois é agradável por ter pertencido a sua mãe, entretanto, seu marido a compara com sua casa inglesa, desta forma, a esposa inicialmente se sente segura e é exatamente essa segurança que Rochester precisa arruinar para ter posse sobre ela. Ele teme ter sido comprado por ela através do casamento, já que, por ser o filho caçula, não teria direito à herança, e para recuperar seu status, julga ser necessário tirar tudo dela, como o dinheiro, a propriedade e até mesmo o seu nome.

Por consequência, como explica Freitas (2014, p. 3), na obra inteira temos o conceito de espaço "indissociável de questões como nação, raça, gênero e identidade". Já no romance britânico, é possível ter outra perspectiva em relação a personagem Bertha Mason, sendo conhecida apenas como "a louca do sótão", entretanto Rhys consegue libertá-la para dar-lhe o protagonismo e a oportunidade de sabermos o outro lado da história, visto que a leitura da narrativa bronteano geralmente é ingênua e a colocam como vilã, pois como menciona Spivak (1995, p. 271), a mulher caribenha é sempre tida como animalesca, ela está sempre "entre o humano e o animal, como uma forma de legitimar a violação de sua humanidade".

O romance é dividido em três partes. A primeira é narrada por Antoinette, a segunda por

³⁰ "larger structures of social relations and boundaries between subjects that shift as new social and economic developments occur." (JOHNSON, 2003, p. 96).

Rochester, ainda que seu nome não seja mencionado, e a última novamente por Antoinette, mas desta vez, identificada como Bertha.

Os pontos a seguir serão os antagonismos raciais e de gênero vividos pela personagem protagonista da obra *Vasto mar de sargaços* (1966) e algumas possíveis explicações do porquê de isso ter ocorrido. Para o embasamento teórico foram usados os artigos "*Gênero, identidade e poder: Uma reflexão sobre Vasto mar de sargaços, de Jean Rhys*" da autora Shirley Carreira (2012) e "*O espaço rizomático de Vasto mar de sargaços*" de Viviane de Freitas (2014).

Antagonismos raciais

O contexto histórico do romance se passa na Jamaica, Anette, mãe de Antoinette, veio da Martinica (e que por isso sofria preconceito dos negros por acharem que ela era bruxa) e seu pai era um senhor de escravos que ao morrer deixa a família na falência. Entretanto, durante sua infância, a menina não tinha consciência do preconceito racial, por isso brincava com os filhos dos ex-escravos e os considerava seus amigos, principalmente Tia. Somente após a morte do pai que ela percebe que algo mudou, pois, os negros se tornaram hostis com sua família, um deles chega até a envenenar um de seus cavalos. À vista disso, sua mãe então se casa com um inglês, o Sr. Mason, e faz de tudo para esconder sua origem crioula, algo não muito difícil, já que Annette e Antoinette poderiam se passar facilmente por pessoas brancas.

Como afirma Freitas (2014, p. 35), “Mar de sargaços é, antes de tudo, um espaço relacional, uma vez que só existe no romance em relação a dois mundos conflitantes: o mundo do inglês vitoriano Rochester e da caribenha Antoinette/Bertha”, ou seja, o casal possui culturas assimétricas. O primeiro ponto a ser destacado é que Rochester pode ser visto como o colonizador e Antoinette como o sujeito colonizado, o que torna a mulher duplamente subalterna, pelo seu gênero e como objeto colonial.

Ao chegar no Caribe, Rochester fica com medo da cultura e dos costumes de uma terra que é estranha para ele, principalmente em relação à Christophine, que todos chamavam de bruxa por ser da Martinica, contudo, o inglês preferia dizer que não acreditava do que confessar que tinha medo e dessa maneira, permanecia superior em relação à sua cultura e à sua raça. Rochester também tinha receio do poder de sedução da esposa, chegando a dizer: “E a mulher é uma estranha. [...] Eu não a comprei, ela é que me comprou, ou pensa que comprou.” (RHYS, 2012, p. 66), ou seja, ele se faz de vítima enquanto julga a esposa como vilã, já que não conseguiu fazer com que ela se submetesse às suas vontades.

Ainda a respeito da questão racial, as personagens não brancas são descritas por meio de estereótipos. Como, por exemplo, Tia era a negrinha trapaceira, Amelie a empregadinha mestiça e

Daniel, o suposto meio irmão de Antoinette, que era mulato, era chamado de amarelo. Alguns críticos apontam esta descrição dos personagens como inaceitável, pois o tema raça é "uma identidade política e econômica que, impulsionada pela história do racismo branco, pode ser a área mais difícil para um escritor branco tentar desvendar" (SAVORI, 2009, p. 134).

Antoinette não se encaixava ao lado dos negros, por ser branca e filha de senhor de escravos, sofria a rejeição deste grupo, sendo chamada de "barata branca". Em contrapartida, também não era aceita entre os brancos por ter origem crioula. Em outras palavras, ela vivia em uma espécie de diáspora interna por causa da abolição, uma vez que ela e sua mãe eram brancas empobrecidas, sem lugar na cultura branca, nem na cultura negra.

Outro ponto que deve ser destacado é que no momento em que Coulibri, onde a família Mason vivia, é queimada pelos negros. Antoinette tenta retornar às suas origens pedindo ajuda à sua amiga Tia, mas recebe uma pedrada em troca, o que faz a menina entender que seu lugar não é com os negros. Contudo, para ser aceita entre os brancos, ela precisa negar a sua origem crioula e portar-se como uma verdadeira dama inglesa, em razão disso, ela acaba aceitando o casamento com Rochester.

Ao longo do romance, podemos perceber que Antoinette sempre permaneceu no entre-lugar, e de acordo com Bhabha:

Esses “entre-lugares” fornecem terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. É na emergência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios de diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas da nação [*nationness*], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados. De que modo se formam sujeitos nos entre-lugares“, nos excedentes da soma das partes“ da diferença (geralmente expressas como raça/classe/gênero etc.)? (BHABHA, 1998, p. 20).

Em outras palavras, Bhabha considera ser na sobreposição e no deslocamento das diferenças, o “local” em que acontecem as mudanças de cultura entre os indivíduos e a formação que vem dessas mudanças ocorre por meio da linguagem, segundo o teórico. Dessa maneira, podemos dizer que, no romance, Antoinette está inserida no contexto do entre-lugar, uma vez que ela é uma excedente, pois se encontra à margem da sociedade por ser vista como louca e não ter sentimento de pertencimento a Inglaterra, assim como no Caribe. O próprio nome do livro representa essa ideia de entre-lugar, uma vez que o Mar de Sargaços fica entre a Europa e o Caribe e não atinge nenhuma das duas costas disponíveis.

Em relação ao pertencimento, Said (2003, p. 50) articula sobre o “território do não-pertencer”. Antoinette, quando foi forçada por Rochester a ir para Londres, ficava trancada em um quarto e era privada de usufruir dos outros cômodos da casa, ou seja, ela vivia uma forma de exílio, uma vez que, “o exílio é uma solidão vivida fora do grupo: a privação sentida por não estar com os outros na habitação

comunal” (SAID, 2003, p. 50). No entanto, a personagem não aceita essa prisão de maneira submissa, uma vez que ela se torna uma mulher agressiva, o que contribuiu ainda mais para sua fama de louca. Por essa razão, ela transita entre as suas próprias identidades, tanto racial, já que não era considerada nem negra, nem branca, tanto pela sua classe social, pois tampouco era rica, mas também não era pobre. Essas questões podem ser vistas no seguinte trecho: “entre vocês, eu com frequência me pergunto quem eu sou e qual é o meu país e onde eu pertencço e por que foi que eu nasci” (RHYS, 2012, p. 99).

Antagonismos de gênero

O patriarcado está muito presente nesta obra, em uma passagem, quando Richard, irmão de Antoinette, revela a Rochester que ela não quer se casar com ele, em razão disso o inglês faz com que a moça mude de ideia, porque não queria voltar para a Inglaterra rejeitado por uma crioula, com o orgulho ferido, sem dinheiro e sem poder.

Algum tempo depois, Daniel Cosway envia uma carta alertando Rochester que, de acordo com o que se acreditava na época, a mestiçagem estava ligada à loucura e para comprovar isso lhe confessa que a mãe de Antoinette havia morrido louca. Carreira (2012), menciona, em seu artigo, que até o fim do século XIX acreditava-se que a mistura de brancos com os não brancos poderia provocar terríveis consequências à população do mundo.

Segundo Heloísa Toller Gomes (2001), o termo "crioulo" designa-se a uma pessoa descendente de europeu, mas que nasceu na Hispanoamérica ou nas Índias Ocidentais. Como também, pode ser chamado crioulo, o negro que nasceu nas Américas, diferenciando-o assim dos africanos. De acordo com a etimologia da palavra, que vem do latim, *crear* significa "negro criado - na casa do senhor".

Antoinette tinha o próprio gênero ao seu contra, visto que naquela época as mulheres eram designadas à condição de objeto e, portanto, passíveis de posse do marido. Desta forma, Rochester renomeia a esposa, insistindo em chamá-la de Bertha, tirando sua identidade e privacidade, em uma forma de impor sua autoridade e controle, mas ela se dá conta da situação no seguinte trecho: “O meu nome não é Bertha. Você está tentando transformar-me em outra pessoa, chamando-me por outro nome. Eu sei, isso também é *obeah*.” (RHYS, 2012, p. 145).

Contudo, Rochester também sofre com o patriarcado, visto que é preterido pelo pai em razão do irmão, projetando em sua esposa todo seu ressentimento. De acordo com a explicação de Freitas,

o leitor tem uma visão mais humana da figura de Rochester ao tomar conhecimento de fatos sobre a sua vida, como a educação severa e repressora que recebeu, assim como a negligência paterna. Rhys estrategicamente livra o protagonista da posição de algoz, colocando-o também como vítima. (FREITAS, 2014, p. 38)

Outro ponto que pode ser considerado é que, ao acreditar que Antoinette teve relações sexuais com outro homem, Rochester fica possuído de ciúmes e para se vingar ele passa a noite com a criada Amélie, sabendo que sua esposa o escutava. Em seguida, ele decreta que Antoinette nunca mais pertencerá a nenhum outro homem, já que ela era sua mulher, tratando-a como se fosse sua propriedade. Como consequência, Antoinette/ Bertha permanece trancada no sótão até o fim de seus dias. Somente se rebela no final do livro, ao atear fogo na casa e tirando a própria vida num ato de resistência, tendo, por fim, sua libertação. O que podemos evidenciar é que Rochester julga Antoinette apenas pelo o que se escuta ou é falado (fofocas), ou seja, a identidade dela é feita por homens e para os homens.

Por outro lado, não podemos deixar de falar da heroína britânica escrita por Brontë, visto que muitos críticos colocam Jane Eyre e Bertha Mason como opostos, e outros afirmam que elas são duas faces de uma mesma moeda. Podemos então comprovar isso argumentando que Jane, assim como Antoinette, também se encontrava no entre-lugar, pois quando morava com a tia não era considerada da família, mas tampouco era uma empregada. O único espaço que ela podia ficar à vontade era quando se escondia atrás da cortina vermelha da biblioteca. Somente encontra seu lugar ao sair da casa de Rochester ao descobrir que ele era casado, dessa forma ela usa a peregrinação para se encontrar.

Apesar de Jane possuir o título de heroína, ela não era uma heroína usual, visto que quando criança ela tinha muita raiva e sempre respondia os mais velhos, o que fazia com que todos pensassem que ela fosse louca, como é possível ver no capítulo 4 do livro, em que ela pensa “eu precisava falar” (BRONTË, 2013, p. 49), já que a linguagem/discurso era sua arma. Entretanto, como ressalta Nancy Armstrong (2009, p. 342), “consideramos Jane virtuosa pela vitória momentânea sobre sua benfeitora, ao passo que Bertha Mason, que faz a mesma coisa, é uma clara ameaça para as pessoas que a cercam”.

Gilbert e Gubar (1984), destacam que ao investir contra a autoridade patriarcal, Bertha Mason se torna o duplo de Jane Eyre, na medida em que dá vazão à raiva que a heroína não podia exprimir, Brontë tinha de refrear Jane, porque a submissão da heroína ao futuro marido coincidia com a submissão da autora ao gênero masculino.

Outro ponto que as duas personagens possuem em comum, é o fato de terem ficado presas em algum cômodo da casa, Bertha no sótão e Jane no quarto vermelho da casa de sua tia. É importante também ressaltar que antes de conhecer Bertha, Jane possuía uma versão maniqueísta do mundo e somente ao conhecer a esposa de Rochester ela começa a ter incertezas, o que faz com que a narrativa fique insegura, dessa forma contribuindo para a escrita de *Vasto mar de Sargaços*, já que a autora britânica deixa pontos a serem explorados dentro da história. Ainda podemos mencionar outro fator que as diferencia, o fato de Jane Eyre buscar igualdade, porém Antoinette ansiava pela aceitação das

diferenças.

Ainda, é preciso lembrar que o casamento de Jane Eyre só foi possível graças à morte de Bertha. Portanto, para Spivak (1995), Jane só conseguiu se tornar a “heroína feminista da ficção britânica” depois que Bertha coloca fogo na casa e em seguida se mata. Entretanto, uma maneira que podemos interpretar este suicídio é a de que a personagem tenha cometido este ato como uma forma de resistência, já que só através da morte ela estaria em liberdade, pois não apenas se suicida, mas incendeia a casa de Rochester, deixando-o pobre e aleijado. Fato que pode ser visto como uma espécie de vingança, porém, podemos visualizar somente a morte de Bertha e não a de Antoinette, uma vez que a segunda já havia morrido, metaforicamente, ao chegar na Inglaterra.

Considerações finais

Podemos concluir que assim como o rizoma do Mar de Sargaços que dá título à obra, Antoinette também sofreu uma desterritorialização, visto que ela foi forçada a sair de seu país quando se casou com Rochester, mas não pôde ter uma vida normal, por ser trancada em um sótão por vários anos e ser privada de sua liberdade. Podemos perceber que durante toda sua vida, Antoinette nunca se encaixou em nenhum lugar, e o sótão não era, de modo algum, o seu lugar de pertencimento.

O que com certeza deve ser levado em conta é o quanto Antoinette/Bertha é uma personagem forte e de certa forma à frente de seu tempo tanto como Jane Eyre, visto que as duas personagens tinham consciência do que se passava ao seu redor e do que era correto. Como, por exemplo, Antoinette não discriminava os negros, muito pelo contrário, ela os tratava como iguais, podemos arriscar a dizer que ela se identificava mais com eles do que com os brancos, já que apesar de não se encaixar realmente em algum mundo, quando estava com sua amiga Tia ela podia ser de fato quem ela era, já quando teve que se comportar como uma mulher inglesa para se casar ela deveria ser outra pessoa.

Como afirma Shirley Carreira (2012),

A proposta, assim, é lê-lo à luz do conceito derridiano de *différance*, não como uma luta entre gêneros, mas como uma representação da relação diferencial entre identidades que foram igualmente afetadas pelas normas da sociedade patriarcal, acrescidos aí os dilemas oriundos das diferenças de classe e das questões raciais. (CARREIRA, 2012, p. 185).

Então, cabe ao leitor fazer a sua interpretação de *Vasto mar de Sargaços*, uma vez que o romance dá margem para diversas leituras. Da mesma forma, a obra original, *Jane Eyre* (1847), não deve ser descartada, pois as duas se complementam, como também precisamos ter em mente o contexto da época em que foi escrito, como também problematizar as questões que estão presentes em cada narrativa.

Referências

ARMSTRONG, Nancy. A Moral Burguesa e o Paradoxo do Individualismo. In: MORETTI, Franco. **A cultura do romance**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 335-367.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BRONTË, Charlotte. **Jane Eyre**. Tradução e prefácio de Heloísa Seixas. 2ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. **Gênero, identidade e poder: Uma Reflexão Sobre Vasto Mar De Sargaços**, De Jean Rhys. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: América Central e Caribe: múltiplos olhares n. 45, p. 173-179. Disponível em: <http://www.cadernosdeletras.uff.br/joomla/images/stories/edicoes/45/artigo8.pdf>. Acesso em: 19 out. 2020.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2004. v.1.

DEPESTRE, René. **Bonjour et adieu à la négritude**. Paris: Robert Laffont, 1980. 262p. p.82-160: Bonjour et adieu à la négritude. Hipertextos: Heloísa Toller Gomes (UERJ). Disponível em: <https://www.ufrgs.br/cdrom/depestre/depestre.pdf>. Acesso em 19 out. 2020.

FREITAS, Viviane de. **O espaço rizomático de vasto mar de sargaços**. BABEL: Revista Eletrônica de Línguas e Literaturas Estrangeiras ISSN: 2238-5754 – n.07, ago/dez de 2014. Disponível em: <http://www.revistas.uneb.br/index.php/babel/article/view/1403/927>. Acesso em: 19 out. 2020.

GILBERT, Sandra M. **The Madwoman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination**. Sandra M. Gilbert and Susan Gubar – 2 nd. Ed.

JOHNSON, Erica. Out of house and home: Wide Sargasso Sea. In: _____. **Home, Maison, Casa: The**

Politics of Location in Works by Jean Rhys, Marguerite Duras, and Erminia Dell'oro. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 2003. p. 85-108.

RHYS, Jean. **Vasto mar de sargaços**. Rocco, 2012.

SAID, Edward W. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Mai. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

SAVORI, Elaine. People in and out of place: spatial arrangements in Wide Sargasso Sea. In: _____. **Jean Rhys**. Oxford: OUP, p. 133-151, 2009.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Three women's texts and a critique of imperialism. In: ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. (Ed.). **The post-colonial studies reader**. London and New York: Routledge, 1995, p. 269 – 272.

DO ROMANCE AO CINEMA: *JEAN BRODIE COMO VERSÃO FEMININA DO IDEAL DO CARPE DIEM*

Autora: Viviane Prass Galvão (UNIANDRADE)

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

Resumo: O presente artigo analisa a adaptação cinematográfica *A primavera de uma solteirona*, 1969, dirigido por Ronald Neame. O enredo acontece nos anos 30, onde a protagonista, Miss Brodie, professora em uma escola feminina, é uma personagem complexa, pois ao mesmo tempo em que se diz não conservadora, defende o fascismo na Itália. A narrativa fílmica se compara ao clássico do cinema *A sociedade dos poetas mortos*, pois ambos os filmes mostram uma escola ultraconservadora de ensino tradicional, com professores que buscam despertar em seus alunos um espírito crítico, questionador, não se prendendo aos padrões morais preestabelecidos. Miss Brodie vive a plenitude de sua vida, diz que admira a bondade, a verdade, a arte e a beleza, usa frequentemente a expressão *crème de la crème* para caracterizar suas pupilas, enquanto o professor Keating usa a temática do *carpe diem*, com o intuito de despertar nos alunos a vontade de se descobrirem e aproveitarem a vida. A partir das concepções de Robert Stam e Linda Hutcheon, traz-se uma análise sobre as diferentes mídias e referências intermediárias utilizadas por Miss Brodie em suas aulas. Aspectos sociais e fatores históricos e culturais que contribuíram para a construção dessa adaptação também serão objeto de estudo.

Palavras-chave: Plenitude. Adaptação. Cinema. Arte. Vida.

Introdução

O tema da profissão docente está presente em muitas narrativas, sejam elas literárias, dramáticas ou fílmicas. As relações entre professor e aluno constroem enredos bastante interessantes, pois entrelaçam o conhecimento e construção de relações interpessoais. Talvez essa profissão seja a que de fato exerce mais influência sobre nossa formação de maneira geral. As lembranças, traumas e experiências em geral do período escolar ecoam por toda a vida.

O presente estudo irá verificar as relações e diferenças existentes entre a novela *A primavera de uma solteirona*, de Muriel Spark, e a transposição para a adaptação fílmica *The Prime of Miss Jean Brodie*, dirigida por Ronald Neame. Pretendo com a análise decifrar o comportamento da professora com suas alunas e as contradições apresentadas durante o enredo em que a Srta. Brodie é a protagonista.

Para verificar as aproximações e distanciamentos entre o texto fonte e adaptação cinematográfica serão utilizados alguns conceitos de Linda Hutcheon, discutidos em *Uma teoria da adaptação*, (2013), que abordam o processo de transmutação de uma mídia para a outra. Robert Stam, em *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade a intertextualidade*, (2006), nos mostra que adaptações feitas de romances não podem e nem devem ser iguais ao texto fonte, pois tal processo é impossível, visto que se tratam de mídias diferentes e, portanto, com particularidades que as fazem únicas.

São inúmeros os filmes com protagonistas que desempenham a profissão de professor e dentre eles, além do objeto de estudo desse artigo, temos *Sociedade dos poetas mortos*, interpretado por Robin

Williams, que também traz a abordagem sobre o papel e as responsabilidades do professor, em relação aos seus alunos em escolas que prezam pela tradição, disciplina, honra e excelência. O Professor Keating incentiva seus alunos a terem autonomia, que pensem por si, que expressem seus diferentes pontos de vista, fazendo prevalecer a identidade e personalidade de cada um, o que se difere de Miss Brodie que tem a necessidade de expressar significados a partir de um estilo próprio para suas alunas, mas que se contradizem a todo momento, induzindo suas alunas a situações nada recomendáveis para prática de uma professora, sendo que a narrativa acontece em contexto sociohistórico do Reino Unido, em Edimburgo na Escócia de 1932.

O filme *The Prime of Miss Jean Brodie* foi produzido e lançado pela Twentieth Century-Fox no Reino Unido em 1969. Em 2004, foi lançado em DVD. O filme tem duração de 116 min, é colorido e apresenta legendas em Inglês (Dolby Digital 1.0), Inglês (Dolby Digital 2.0 Stereo), Francês (Dolby Digital 1.0), Espanhol (Dolby Digital 1.0). Maggie Smith é a atriz que interpreta a protagonista Miss Jean Brodie, premiada com o Oscar de melhor atriz, em 1969. O filme foi indicado também ao Oscar de melhor música e em Cannes, foi indicado à Palma de Ouro. No Brasil, o filme foi exibido nos cinemas com o título traduzido para *A primavera de uma solteirona*.

Nas etapas percorridas para análise entre o romance e o roteiro fílmico, serão abordados os papéis sociais representados pela professora, e para isso apresento uma seleção de sequências tanto do texto fonte quanto de cenas do filme que serão analisados sob a ótica dos referenciais teóricos escolhidos.

Do romance à transposição: nuances na adaptação de *The Prime of Miss Jean Brodie*

O romance de Muriel Spark, *The Prime of Miss Jean Brodie* (1961), retrata uma típica escola para meninas dos anos 1930, no qual uma professora e suas seis alunas descobrem o mundo, sentimentos e frustrações por meio das aulas de história da arte, que além de movimentos artísticos explora ainda parte da vida pessoal da docente, que por vezes mistura fatos da sua vida às pinturas que aborda em sua aula. Persuasiva, ela leva suas alunas a explorarem diferentes aspectos da sociedade que as cerca, numa conexão entre a vida pessoal, a política da época e os sentimentos adolescentes, tão intensos quanto essa fase da vida. Miss Brodie, mostra-se uma personagem complexa e controversa, que alterna opiniões ora conservadoras, ora emancipadoras.

A trama é tão envolvente e ao mesmo tempo familiar a quem vivenciou a rotina escolar, que foi adaptada, primeiramente para o teatro e depois para o cinema, ambos adaptados por Jay Presson Allen. A peça foi ganhadora do prêmio Tony, que é o mais importante prêmio do teatro americano, sendo comparado ao Oscar do cinema.

Apesar de ser uma adaptação, é importante ressaltar que o filme difere consideravelmente do romance. Os debates filosóficos e teológicos do livro são descartados na trama cinematográfica para que a narrativa se torne mais dinâmica sobre o amor frustrado e pervertido da professora, além das questões ideológicas que compõe a trama, haja vista que:

A fidelidade ao texto-fonte deixou de ser critério maior de juízo crítico, uma vez que [...] essa visão nega a própria natureza do texto literário, ou seja, a possibilidade de suscitar interpretações diversas e ganhar novos sentidos com o passar do tempo em função da mudança do *Zeitgeist* e das circunstâncias. (CAMATI, 2009, p. 293)

Os *flashbacks* da protagonista ajudam a compor uma narrativa literária, que contribui para se explicar os devaneios da professora ao analisar as obras de arte durante suas aulas. As alunas lembram passagens que viveram com a professora quando a mesma ainda estava na plenitude de sua vida. Na adaptação para o cinema, tais vislumbres de memória foram substituídos por falas mais diretas e emotivas da professora, em forma de discursos inflamados a respeito das vivências conservadoras das jovens, que sonham em casar-se e levar uma vida comum de uma dona de casa da década de 1930:

A ‘duração’ invoca todas as formas complexas de relações entre o tempo do discurso – o tempo que leva para ler o romance ou ver o filme – e as imponderáveis veristas sobre quanto tempo um evento ficcional ‘realmente’ durou. Essa relação define o ritmo da narração. Em termos temporais, algumas adaptações claramente condensam os eventos do romance. (STAM, 2006, p. 37)

O filme apresenta processos técnicos para demonstrar a passagem do tempo, onde os personagens iniciam a história com aparência mais jovem e as passagens para outro nível temporal é compreendida durante as mudanças de cenas, fisionomia dos personagens que ficam mais carregadas de maquiagens, cabelos e roupas se modificam principalmente entre as alunas que passam de um período de adolescente até sua fase mais jovem, essas características vão se modificando, o que faz com que o espectador perceba assim essa cronologia acontecendo.

Assim como a proferição literária cria a situação à qual ela se refere – mais do que meramente imitar algum estado de coisas pré-existente – poder-se-ia dizer que a adaptação cinematográfica cria uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imitar o velho estado de coisas como representado pelo romance original. A adaptação assim molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos. (STAM, 2006, p. 26)

As personagens secundárias, ou seja, as alunas, tinham características bem marcantes e descritas com cuidado no romance, que trazem os detalhes de cada uma, desde suas roupas até seus traços de personalidade. Já na adaptação elas se condensam de seis, para quatro personagens, amalgamando certos

traços de caráter ao longo do caminho. No texto fonte, Mary Macgregor morre em um incêndio e Joyce Emily é morta durante a Guerra Civil Espanhola depois de seguir o conselho de Miss Brodie sobre a valentia em se sacrificar por uma grande causa. Na adaptação, Allen usou a composição de Mary e Joyce Emily, condensando-as em uma personagem que é a Mary McGregor, essa nas telas do cinema morre durante a Guerra e no livro durante o incêndio. Tais escolhas do roteirista ao condensar o número de personagens principais, atendem ao que diz Linda Hutcheon:

No ato de adaptar, as escolhas são feitas, como visto, com base em diversos fatores, incluindo convenções de gênero ou mídia, engajamento político e história pessoal e pública. As decisões são feitas num contexto criativo e interpretativo que é ideológico, social, histórico, cultural, pessoal e estético. (HUTCHEON, 2013, p. 152-153)

A professora orquestra alguns atos um tanto antiéticos, até para os padrões atuais. Sabendo do persistente afeto que um pintor casado tem por ela, na tentativa de fazê-lo esquecer-la, leva duas de suas alunas até o estúdio, com a intenção de que ele se apaixone pela que considere mais bela, porém frustrando suas expectativas ele acaba por se envolver com Sandy, a qual mais tarde será a protagonista da ruína da professora.

Na trama fonte, Sandy é uma observadora e talvez a menos suscetível das pupilas, pois não se deixa envolver pelas influências da mestra, e isso é claro na obra fonte e essa característica foi preservada na adaptação. Apesar de se envolver com o pintor, que era o caso impossível de sua professora, ela o faz por vontade própria. De caso assumido com Mr. Loyde e alimentando um ciúme doentio, Sandy resolve acabar com a plenitude da vida da professora Brodie. Sandy expõe diversas situações ocorridas entre Miss Brodie e seus pretendentes, na intenção que a diretora a demita. Sua tentativa não tem sucesso, embora também seja vontade da Diretora que Miss Brodie tenha sua carta de demissão assinada, mas assuntos amorosos não são o suficiente para que isso ocorra.

O fim da primavera da vida de Miss Brodie inicia quando Sandy finalmente conseguiu um motivo que pudesse acabar com a carreira da Professora na escola. Sandy conta à direção sobre a morte de umas das pupilas de Miss Brodie e que a mesma só teve esse fim por seguir os conselhos da professora. No texto fonte, escrito por Muriel Spark, a professora não sabe quem a traiu, e a última pessoa que ela desconfia é Sandy:

Você Sandy, como vê, eu isento de suspeita, já que não teria absolutamente qualquer razão para me trair, na verdade você recebeu a melhor parte de mim em minhas confidências e no homem que eu amo. Pense, se puder em quem poderia ter sido. Preciso saber qual de vocês me traiu. (SPARK, 1984, p. 155).

Na adaptação fílmica a cena em que Sandy descobre a morte de Mary McGregor é bem emotiva, e a mesma se revolta contra a professora, pois acredita que sua colega morreu por seguir os conselhos

políticos de Brodie e com o intuito desvairado de provar seu valor perante a nação. Sandy, assim como no livro, conta a diretora sobre o ocorrido, mas na adaptação assume que foi ela que a traiu: “Foi você que me traiu, Sandy? ... Eu não a trai, simplesmente pus um ponto final em você” (NEAME, 1969, 1:49 min.).

Robert Stam diz que “Dentro de um mundo extenso e inclusivo de imagens e simulações, a adaptação se torna apenas um outro texto, fazendo parte de um amplo contínuo discursivo” (STAM, 2006, p. 24). Isso fica evidente quando no romance de Muriel Sparks com a morte de Miss Brodie, Sandy entra para um convento e muda de nome para Irmã Helena da Transfiguração e na adaptação fílmica esses fatos não acontecem. O filme encerra com a formatura da turma de Miss Brodie. A última cena em que a professora aparece é durante a discussão com Sandy, onde ela acusa a aluna de assassina por ter acabado com a plenitude de sua vida.

Miss Brodie: uma personalidade revelada através da arte

A representação da professora Miss Brodie tanto na novela quanto na adaptação fílmica traz ideologias que estão implícitas no campo do evento discursivo por meio de suas aulas, principalmente quando a mesma apresenta obras de arte para suas pupilas.

A narrativa acontece na década de 1930 em uma escola conservadora e feminina de Edimburgo, onde a direção, professores e demais funcionários aderem a essa mentalidade ultraconservadora, fazendo prevalecer o ensino tradicional, longe de uma perspectiva da formação de mulheres intelectualizadas e atuantes socialmente. Ao decorrer do enredo, fica evidente que a educação para aquelas alunas tinha como objetivo que as mesmas se tornassem boas donas de casa e mães de família. Tinham aulas de costura, o que reforça o que uma boa dona de casa deve saber fazer. A disciplina era parecida com a militar, onde ordens eram aceitas prontamente e sem questionamentos, e as tarefas consistiam tipicamente em professores lendo o livro-texto enquanto suas alunas tomavam notas.

A professora Jean Brodie era um tanto diferente das demais professoras daquela escola, pois nos anos 1930 raramente haviam mulheres exercendo a profissão docente e as que se encontravam na escola, em sua maioria eram professoras solteiras, uma vez que o casamento automaticamente as desqualificava para a profissão. A contradição apresentada por Miss Brodie é percebida em relação ao contexto histórico e valores da época, quando ela transgredir e desafia as normas implícitas da instituição, desde a forma como se vestia com roupas coloridas e diferentes para os padrões adotados para as professoras da época, até as metodologias que utiliza em suas aulas, as quais segundo ela não são tradicionais, porém ela esconde da direção da escola que trabalha com conteúdos que não estão no currículo. Penso e analiso

que, se ela realmente preza por educar suas alunas a serem críticas e lutarem por seus ideais, o exemplo deveria começar por ela.

Em sua representação, a professora que embora se destaque por atitudes progressistas, tenta demonstrar que rejeita o matrimônio por exclusividade a sua profissão: “Vocês meninas, são minha vocação. Se amanhã eu recebesse uma proposta de casamento de Lord Lyon King-of-Arnas, eu não aceitaria” (SPARK, 1984, p. 27). Neste sentido, o contexto sociohistórico se faz essencial, porque na verdade a adaptação nos mostra que Miss Brodie é apaixonada por um homem casado e só não assume essa paixão por questões sociais, prezando pela moral e os bons costumes e em contrapartida, para se eximir de tal comportamento, o de amante, ela estimula suas alunas para que sejam modelos do professor, mesmo sabendo que podem ser seduzidas por ele: “Era evidente que a Srta. Brodie queria que Rose, com seu instinto, começasse a se preparar para ser amante de Lloyd” (SPARK, 1984, p. 133-134), ou seja, aí aparece um traço marcante de falta de empatia e até mesmo caráter de Miss Brodie, que em sua atitude antiética leva as alunas a consequências que uma docente jamais deveria incentivar.

Miss Brodie afirma que está na primavera da sua vida e fala isso a todo tempo para suas alunas, pois acredita que jovens mentes são propícias a serem moldadas e ela pretende fazer isso a seu modo, e diz que sua responsabilidade vai além de simplesmente ensinar conteúdos, está também em “formar” e “moldar” identidades/personalidades. Com isso, suas alunas, muito jovens e suscetíveis, aceitam sem muito questionar aulas ministradas pela professora que faz uso de histórias trágicas de amor e outras situações dramaticamente expostas.

Agora a análise parte do ponto em que a professora apresenta obras de arte em suas aulas, contextualiza historicamente essas obras, mas que, indiretamente, estão ligadas a sua vida pessoal.

Apreciação da pintura *Mona Lisa*

No texto fonte:

Vocês meninas, devem aprender a cultivar uma expressão serena. É um dos melhores bens de uma mulher, uma expressão serena, seja qual for à situação. Vejam ali a Mona Lisa! ... Mona Lisa na primavera da sua vida, sorria com grande compostura, embora tivesse acabado de chegar do dentista e seu maxilar inferior estivesse inchado. (SPARK, 1984, p. 26)

Na adaptação filmica: “Vão ficar quietinhas em seus lugares compostas, como a Mona Lisa. Meninas, vocês devem sempre aprender a cultivar uma expressão de tranquilidade. Este é um dos maiores objetivos de uma mulher, uma expressão de compostura, pode ser boa ou má. Olhem a Mona Lisa” (NEAME, 1969, 63:29 – 65:05 min.).

Em ambos os trechos, a professora transmite às suas alunas que devem reproduzir costumes e padrões de comportamento, cultivar uma expressão, independente do que esteja acontecendo ou que estejam sentindo, ou seja, não fazendo prevalecer sua voz e criticidade na sociedade e, defendendo, assim, o lado para a passividade da mulher. Nesse sentido, vemos que a Srta. Brodie se apresenta como se elas existissem apenas para seguirem o modelo que a professora coloca e as meninas parecem aceitar sem questionamentos o que ela prevê que elas devam realizar. Aí a professora vai contra o que diz, ou seja, fornecer as suas alunas uma educação com o intuito de despertar nelas um espírito crítico, questionador e não se prendendo aos padrões morais preestabelecidos para as mulheres. Essa contradição de personalidade e até mesmo de caráter, confirma o que Hall diz sobre multiplicidade de identidades:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é fantasia. Ao invés disso, na medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar — ao menos temporariamente. (HALL, 1997, p. 13)

O quadro da *Mona Lisa*, representa o lado enigmático de Miss Brodie, pois tanto o quadro quanto a personagem não apresentam transparência, deixando traços para várias interpretações.

Dante e Beatrice

No texto fonte: “Vou contar-lhes um pouco mais sobre a Itália. Conheci um jovem poeta junto a uma fonte. Eis um quadro de Dante encontrando-se com Beatrice na Ponte Vecchio. Ele se apaixonou por ela naquele instante... Foi um momento sublime, um amor sublime” (SPARK, 1984, p. 56).

Na adaptação fílmica:

"A velha ponte..." Ponte Vecchio. Há uma famosa pintura de Dante conhecendo Beatrice...Pronuncia-se "Beatritchi" em Italiano...Que a faz muito bonita...Conhecendo Beatrice na Ponte Vecchio. Ele se apaixonou por ela naquele momento. Ele era um homem de meia idade. Ela tinha 14 anos. Isto pode acontecer. Um homem maduro pode se apaixonar por uma jovem, uma garota muito jovem. Procurem a primavera... A essência dos antigos amores. Não é improvável que deveremos saber...que Beatrice se lembrava de Dante agudamente... Naquele momento quando ele a viu pela primeira vez... (NEAME, 1969, 80:06 - 80:54 min)

Nesse trecho, tanto na obra fonte quanto na adaptação a professora cita a Ponte Vecchio e o quadro do encontro de Beatrice e Dante. Na obra fonte, não é percebido nenhum tipo de emoção mais expressiva nessa passagem discursiva, porém, no filme o diretor aproveitou-se dos recursos cênicos e o uso da imagem para que a personagem interpretasse um momento de emoção, onde ela chora remetendo o encontro de Dante e Beatrice ao seu encontro amoroso com seu amor que também é um pintor.

Não há nenhuma fala que traga essa analogia, porém a interpretação da personagem nos leva a crer que assim como o amor de Dante e Beatrice era impossível, o dela pelo professor também não poderia acontecer, pois o mesmo era casado e quando diz “Um homem maduro pode se apaixonar por uma jovem, uma garota muito jovem” (NEAME, 1969, 80:34), se refere a esse pintor se envolver com suas alunas, se eximindo de culpa. No livro ela cita que conheceu um poeta junto a uma fonte, podemos assim comparar mais uma vez o fato de Beatrice e Dante terem se conhecido em uma Ponte.

Rossetti e sua musa inspiradora

No texto fonte: Rossetti só é citado quando a professora pergunta: “Quem pintou o quadro? Foi pintado por Rossetti” (SPARK, 1984, p. 56).

Na adaptação fílmica: “Quem foi Dante Gabriel Rossetti? Jenny, quem foi Dante Gabriel Rossetti? Clara. Um pintor, Miss Brodie. O que... o que você disse...Um pintor...Sim. Sim, um pintor...Oh, sim...Um quadro... Um pintor” (NEAME, 1969, 80:02 - 82:00 min.).

No texto fonte não é dado muita ênfase ao pintor, porém em inúmeros trechos podemos perceber a característica do artista Rossetti sendo apresentado na obra: “A paixão de Teddy Lloyd por Jean Brodie ficava altamente em evidencia em todos os retratos que pintou dos vários membros do grupo de Miss Brodie” (SPARK, 1984, p. 135). “Eu sou a sua Musa – disse a Srta. Brodie – Mas renunciei ao seu amor a fim de dedicar a primavera de minha vida às jovens sob meus cuidados. Sou a sua Musa, mas Rose deverá assumir o meu lugar” (SPARK, 1984, p. 148).

A musa inspiradora de Rossetti era Elizabeth Siddal, assim como o professor de Arte, pelo qual Miss Brodie era apaixonada e não admitia seu amor. Esse professor pintava inúmeras telas, usando como modelo suas alunas, mas a face representada em suas obras era sempre a mesma, de seu grande amor, Miss Brodie.

As três pinturas abaixo são de Rossetti. A primeira é *Desdemona*, personagem da peça *Otelo* de Shakspeare, a segunda é *Joana d`Arc* considerada santa e heroína de guerra e terceira é *Beatrice*, musa de Dante Alighiere. Assim como no filme, o pintor pinta obsessivamente o rosto da amada, Elizabeth Siddal, para representar outras mulheres.



Dante Gabriel Rossetti, *Desdêmona*, 69.8 x 50.8 cm 1878-1881, Coleção privada. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/dante-gabriel-rossetti>>Acesso em: mai. 2020.

Dante Gabriel Rossetti, *Joana D'Arc*, 1882, óleo sobre madeira. 52,7 x 45,7 cm. Museu Fitzwilliam. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/dante-gabriel-rossetti>>Acesso em: mai. 2020.

Dante Gabriel Rossetti, *Beatrice* 1882, Coleção particular. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/dante-gabriel-rossetti>>Acesso em: mai. 2020.

A Senhora de Shalott – Alfred Tennyson

Na obra fonte: A professora recitou o poema para suas alunas, colocava emoção e diferentes entonações de voz para dramatizar o poema.

Na adaptação fílmica: A professora pede que Monica recite algo mágico e ela começou recitando *A Senhora de Shalott* em um tom de deboche e as demais alunas que estão junto à professora embaixo de uma árvore em horário de lanche, se divertem com o modo como Monica interpreta o poema. A professora intervém e continua o poema, dando a ele um tom mais sério e melancólico.

Esse é um poema de Tennyson, 1832, que fala de uma mulher que sofre sob uma maldição não revelada, que vive isolada em uma torre em uma ilha chamada Shalott, não ousando olhar para a realidade, ela tem permissão para ver o mundo exterior apenas através do reflexo em um espelho. No enredo, podemos dizer que a maldição, tema do poema, seria a professora na vida das suas alunas, que são cegamente induzidas a seguir os preceitos colocados pela professora que se diz não conservadora, mas que na realidade é muito mais do que isso, é uma docente manipuladora que leva as alunas que representam papéis principais no enredo, a praticar ações inapropriadas e se exime da culpa de tais comportamentos.

La Traviata:

Na obra fonte: “Fomos à ópera com a Srta. Brodie no semestre passado ver *La Traviata* – Disse Jenny” (SPARK, 1984, p. 79).

Na adaptação fílmica:

- O que Sandy está fazendo? Pergunta a Diretora da escola.
- Ela estava representando Violetta suspirando de amor por Alfredo.
- É muito triste. – Oh, tolice.
- Violetta não suspirava pelo amor de Alfredo.
- A Traviata não está no currículo em Marcia Blaine. (NEAME, 1969, 34:58 até 36:51 min.)

A professora levava suas alunas para passeios nos finais de semana e durante esses passeios as levou para assistir *La Traviata*, uma ópera em que a personagem Violetta é uma mulher despreocupada com sua imagem, não era inocente mas também não era uma vilã, ou seja, a ópera traz questões que receberam críticas da sociedade italiana por abordar questões íntimas e que ofendem os bons costumes pois apresentava um enredo pouco moral para sociedade conservadora da época.

Miss Brodie apresentava algumas características que podemos identificar em Violetta, seja pela sua paixão proibida e até mesmo pelas questões morais e éticas, pois o simples fato de levar suas alunas para assistir uma ópera com temas impróprios para a idade a leva também a estar representando papéis antiéticos dentro da sua profissão, não prezando pela moral e os bons costumes conforme sua profissão exigia.

Considerações finais

A principal proposta desse artigo foi analisar a transposição midiática da obra *The Prime of Miss Jean Brodie* e o filme *A primavera de uma solteirona*, o qual foi possível por meio de teóricos que fundamentaram a pesquisa. Percebemos assim que em ambas as obras a temática foi preservada, embora que com alguns cortes de debates filosóficos e teológicos que foram substituídos por imagens na adaptação. O comportamento da professora (tem relação com a necessidade) de expressar significados a partir de um estilo próprio é muito marcante, traz influências e até mesmo perigo para suas alunas.

Os paradigmas sociais e a construção identitária da Srta. Brodie são apresentados e decifrados por meio de suas aulas ministradas fora do contexto do currículo, apresentando assuntos de história e arte. Com as aulas e os suportes que a professora utilizava, foi possível estabelecer relações com sua história de vida, amores e crenças fascistas.

As obras, embora lançadas em tempos diferentes e representando a imagem de uma professora na década de 1930, apresentam aspectos semelhantes ainda presentes na contemporaneidade, em

questões de gênero e relações de poder, onde a profissão ainda é vista como mais adequada à mulher e desconsiderada se compararmos as outras profissões que são dominadas por homens.

A adaptação nos mostra características de uma professora que revela um caráter obscuro com atitudes nem sempre estão de acordo com seus discursos. As ideias ingênuas sobre política e a ditadura fascistas nos mostram que Miss Brodie não compreende muito bem os princípios que defende e se engana com suas imagens fantasiosas, repassando as suas alunas suas crenças, que são aceitas sem questionamento pelas pupilas.

A adaptação nos permite por meio da imagem ver a emoção interpretada pela atriz, o que na obra fonte não ficava muito claro, o sofrimento pela perda de seus amores, emprego ou até mesmo a audácia da personagem em relação a algumas temáticas, são muito bem apresentadas no filme. Enfim, considero que as obras se complementam, a imagem traz uma realidade criada pelo roteirista, para que o espectador possa construir e receber o enredo de maneira mais clara e objetiva, embora nem todas as adaptações consigam efetivamente cumprir esse papel e nem teriam essa obrigação.

Referências

CAMATI, Anna Stegh. 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. 289-313, 2009. Disponível em: <http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/revista/article/view/152/162>

CLÜVER, Claus. Inter textus/ Inter artes / Inter media. Trad. do alemão de Elcio Loureiro Cornelsen. In: **Aletria**: revista de estudos de literatura – Intermedialidade. v. 14, p. 11-41, jul./dez. 2006. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1997.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

PRIMAVERA DE uma solteirona. Direção de Ronald Neame. Reino Unido: Maggie Smith, Robert Stephens. Twentieth Century Fox Film Company Ltd, 1969. (1h56min.). Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=pgXQoDI-jSw&ab_channel=FILMESHDDUBLADOSELEGENDADOS> Acesso em: 23 mai. 2020.

SPARK, Muriel. **The Prime of Miss Jean Brodie**. New York: Penguin, 1984.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação**: da fidelidade à intertextualidade. Ilha do Desterro, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./ dez., 2006.

A CIÊNCIA INTIMAMENTE CONECTADA COM A TÉCNICA EM A VIDA DE GALILEU

Autoras: Viviane Prass Galvão (UNIANDRADE)
Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE/FAE)

Resumo: O presente artigo analisa a adaptação cinematográfica *A vida de Galileu* (1975), dirigida por Joseph Losey e inspirada na obra de Bertolt Brecht, de mesmo título, escrita entre 1937 e 1938. A escolha dessa obra para análise se deu devido ao fato de o protagonista da história ser um homem a frente de seu tempo, e que fazia uso da ciência intimamente conectada com a técnica, isto é, com a capacidade do ser humano em ampliar os seus sentidos por meio de inventos. Em razão disso, aspectos sociais e fatores histórico-culturais, que contribuíram para a construção dessa adaptação, serão apresentados e discutidos neste trabalho. A partir das concepções de Linda Hutcheon e Marcel Martin, este trabalho traz uma análise que objetiva o detalhamento sobre as diferentes mídias, as referências intermediárias e os recursos tecnológicos utilizados para a criação do filme, que apresenta a história de Galileu, considerado o pai da ciência moderna.

Palavras-chave: Técnica, ciência, Brecht, Galileu.

Introdução

Este artigo apresentará uma análise sobre os aspectos tecnológicos da obra e adaptação fílmica de “A vida de Galileu”, de Bertolt Brecht. As escolhas do autor e da obra seguem o critério de que tanto o protagonista da obra quanto os recursos utilizados em sua representação apresentam um material amplo de análise, no que tange a literatura e a tecnologia digital. Nesse contexto, o problema de pesquisa é verificar a existência de um discurso histórico a respeito da tecnologia, ciência e modernidade na adaptação analisada.

A reflexão acerca de ciência e tecnologia é de extrema importância dentro do diálogo que se estabelece entre o filme e uma obra escrita por um autor que viveu antes da revolução informática, porque isso nos apresenta o quanto suas peças e temas são atemporais. Na adaptação fílmica *A vida de Galileu*, percebemos essa reflexão com mais intensidade, pois nos deparamos com uma suposta biografia de um cientista que vivenciou uma revolução científica que – se formos transpor para a contemporaneidade – podemos comparar com as transformações que a Internet e as outras ferramentas ou mídias tecnológicas de alto impacto nos apresentam diariamente.

O método de análise do texto de Brecht será, então, o de estudo e observação de elementos tecnológicos que permeiam a vida do personagem Galileu, pensando que isso faz parte de um processo histórico, que pode ser apresentado em três tempos distintos: o tempo em que Galileu realmente viveu, no século XVI; o período em que a peça foi escrita, em 1943, que retrata um momento importante da história (anterior ao seu tempo); e o tempo em que foi feita adaptação fílmica, em 1975, com os elementos

tecnológicos utilizados para essa transposição midiática. Evidentemente, essas diferenças fazem parte do processo adaptativo, tanto no que se refere ao tema quanto à linguagem:

A adaptação é (e sempre foi) central para a imaginação humana em todas as culturas. Nós não apenas contamos, como também recontamos histórias. E recontar quase sempre significa adaptar – “ajustar” as histórias para que agradem ao seu novo público. Mesmo antes do mundo globalizado atual, no qual a internet (e inclusive antes disso, com a televisão e rádio) assegura que qualquer história será eventualmente recontada em algum lugar do mundo, todas as culturas estiveram envolvidas com traduções interlinguais e adaptações culturais. (HUTCHEON, 2013, p. 10, grifo no original)

Sendo assim, neste trabalho, apresentaremos de que formas o estilo e a linguagem de Bertolt Brecht foram transpostos para o cinema. Além disso, é relevante o fato de ambas as obras retratarem a vida de um pesquisador e cientista, que desenvolveu uma teoria sobre a Terra em relação ao Universo e que, apesar dos preconceitos sofridos pelas crenças religiosas da época, revolucionou o conhecimento científico.

Modernidade: a tecnologia e a relação com a ciência

A primeira observação a ser feita sobre ciência e tecnologia é que ambas estão conectadas com a atualidade e que o protagonista da obra de Bertolt Brecht, com toda certeza, deu sua contribuição para o avanço da pesquisa tecnológica, dando um grande salto para a sociedade moderna.

Estávamos então em meados do século XVIII, numa altura em que a ciência moderna, saída da revolução científica do século XVI pelas mãos de Copérnico, Galileu e Newton, começava a deixar os cálculos esotéricos dos seus cultores para se transformar no fermento de uma transformação técnica e social sem precedentes na história da humanidade. Uma fase de transição, pois, que deixava perplexos os espíritos mais atentos e os fazia refletir sobre os fundamentos da sociedade em que viviam e sobre o impacto das vibrações a que eles iam ser sujeitos por via da ordem científica emergente. Hoje, duzentos anos volvidos, somos todos protagonistas e produtos dessa nova ordem, testemunhos vivos das transformações que ela produziu. (SANTOS, 2010, p. 17)

Brecht traz, em “A Vida de Galileu”, a discussão sobre essa transformação técnica dentro de uma perspectiva dialética, levando o espectador à reflexão sobre as ideologias presentes e até que ponto somos passivos a elas. Com base na figura histórica de Galileu, conseguimos analisar todo esse processo histórico, sob a responsabilidade de trazê-la para a atualidade, utilizando o viés de que a classe dominante ainda tem poder e influências sobre as condições de trabalho intelectual, ainda pouco valorizadas no século XX.

“A vida de Galileu” historiciza o período em que o Ocidente vivia, enfatizando o paradigma da globalização e ascensão do capitalismo frente à derrota sobre as ideologias do poder da nobreza e da Igreja. Galileu foi quem propôs o método científico de investigação, independente de qualquer

consequência, mesmo que essa impactasse sua renda mensal como professor, ofício que já não era valorizado.

Para grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo em que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente. A nova configuração é permeada pela ideia de reprodução que a fotografia e o cinema implicam. Com o surgimento das técnicas de reprodução, a arte abandona seu caráter mágico e místico para se aproximar de seu receptor, enquanto o autêntico cede lugar para o reproduzível. A era da reprodutibilidade técnica entende e configura uma nova relação com a arte, aproximando-se mais do homem e, de certo modo, destruindo o caráter mágico e “aurático” da obra de arte, rompendo com a dicotomia distância/proximidade. Se, por um lado, a reprodução permite o acesso e a aproximação, por outro lado, esvazia o culto, a magia ou mesmo a aura da obra. (BENJAMIN, 1980, p. 12)

Brecht usa, então, a estratégia da historicização para evidenciar questões como: a sujeição ao regime pré-capitalista; a existência de regras políticas; e a censura da Igreja. Diante disso, em forma de antagonismo, discutia-se também o papel do indivíduo como idealizador de um futuro vasto de descobertas científicas que estavam por vir. A tese – implícita – de Brecht é que esse lugar não mudou. Galileu sofre e se cala diante da classe dominante, mas jamais deixa de pesquisar, criar e fazer descobertas, mesmo que em exílio.

Da obra-fonte à adaptação cinematográfica *A vida de Galileu*

O elenco da peça da obra-fonte, escrita por Bertolt Brecht, é extenso. Há pelo menos 20 personagens que aparecem no decorrer dos quinze capítulos da dramaturgia brechtiana. Escrito entre o final dos anos 1930 e o início da década de 1940, o texto reconstitui a vida do professor de matemática, residente inicialmente em Pádua e que almeja demonstrar o funcionamento do universo sobre bases distintas das então aceitas. O contexto histórico no qual Galileu está inserido é o Renascimento (séc. XIII-XVII). Sendo assim, predominava o autoritarismo da Igreja Católica. Portanto, nesse contexto, para fugir da fogueira, o cientista teve que negar aquilo em que acreditava.

A adaptação cinematográfica de “A vida de Galileu” foi um documento de grande interesse realizado por um nome de grande projeção no cinema, que, aqui, manipula com grande maestria o texto de Brecht. Sob direção de Losey, com opções de áudio em inglês e espanhol e legendas também nas duas línguas, o filme tem duração de 145 minutos. A produção é classificada como drama e foi lançada em 1975, nos EUA. O contexto histórico do cinema, na época em que o filme foi produzido, era marcado pelas crises financeira e política, que se refletiam também em órgãos de fomento à pesquisa científica e tecnológica, como o CNPq. Sem dúvida, isso confirma a atemporalidade da obra de Brecht, que, mesmo em outra época, propicia o diálogo sobre uma reflexão importante, numa época em que a ciência e a

tecnologia são fundamentais.

O uso da tecnologia por Galileu Galilei

O texto-fonte, escrito nos anos 1930, já nos traz elementos tecnológicos, por se tratar de uma peça de teatro que, nas apresentações, utilizava recursos tecnológicos para divulgação e venda de ingressos para o público. Além disso, durante os espetáculos, havia o uso dos recursos tecnológicos de luz e sonorização para apresentar algumas das invenções de Galileu. Outro fator a ser considerado é que a impressão se refere à tecnologia como modo de tornar a obra acessível aos leitores.

Para concretizar a análise proposta, neste trabalho, foram selecionadas algumas cenas da adaptação cinematográfica, descritas em forma de texto e seguidas de fotogramas, para situar o leitor na relação entre texto e imagem. Os dados foram interpretados de acordo com teóricos que discutem desde temas associados às questões tecnológicas que envolvem o protagonista até os recursos tecnológicos utilizados para a adaptação cinematográfica.

A partir do início do século XVII, o protagonista da história, Galileu Galilei, trouxe grandes contribuições para os campos da astronomia, das ciências e da tecnologia. Já na primeira cena, tanto do livro quanto do filme, aparece Andrea, o filho da governanta, com um grande modelo do sistema ptolomaico, feito de madeira, o que para a época era considerado um equipamento sofisticado, com técnicas que demonstravam a Terra como centro do Universo e o Sol girando em torno dela. O modelo que Andrea apresenta é uma criação geocêntrica de Ptolomeu, um cientista grego que possuía boa precisão para a época e concordava com a filosofia religiosa da Idade Média, diferentemente de Galileu, que tinha uma teoria contrária.

Andrea: O que é isso? É uma antiguidade - um brinquedo caro é?

Galileu: Um mapa do céu segundo os sábios, homem da Grécia antiga, vamos tentar vender para a Universidade eles ainda ensinam

Andrea: ai oh é complicado, mas eu acho que poderia entender se me explicasse talvez o começo

Galileu: Vou descrever: existem anéis lá como bandas de metal representam oito cristais esferas como enormes globos de vidro um dentro do outro as estrelas deveriam para ser pregado a eles colher a banda com o sol nele você vê o fixo bola bem no meio sim, esse é o terra por dois mil anos, o homem tem escolhido para acreditar que o Sol e todos o anfitrião de estrelas giram sobre ele. (A VIDA, 1975)

Pela descrição feita por Galileu e com base na imagem refletida pelo fotograma apresentado (Fig. 1), percebe-se que, para que tal instrumento desenvolvesse a teoria de Ptolomeu, foram usados diferentes tipos de objetos, como: bolas, vidro, cristais, ferro e também a técnica de desenvolvimento, para que o protótipo fizesse a demonstração de como o Sol gira em torno da Terra. Ou seja: trata-se de um instrumento não estático e com a função de exemplificar um estudo realizado pelo cientista.



Figura 1: Objeto que tenta demonstrar a teoria do cientista (A VIDA, 1975).

Logo em seguida, ainda na mesma sequência, Andrea diz que também acredita que é o Sol que se move, pois o vê nascer em um lado da Terra e se pôr do outro. Nesse momento, então, Galileu utiliza outra técnica de demonstração: ele utiliza uma bacia de metal com um tripé e uma cadeira (Fig. 2). Na demonstração da técnica utilizada por Galileu, para comprovar sua teoria de que é a Terra que gira em torno do Sol, ocorre o seguinte diálogo:

Andrea: posso ver com meus próprios olhos pelo sol, que sai em um lugar de manhã e desce em um lugar diferente e noite não para eu posso ver

Galileu: você não viu nada, tudo o que você faz é ir andar a pé não está vendo sente-se onde está o sol quando estiver aqui?

Andrea: à sua esquerda

Galileu: E como fazer para passar para a direita?

Andrea: O senhor carrega a bacia para a direita é claro

Galileu: Não tem outro jeito? ... *Galileu carrega Andrea com a cadeira dando a volta pela bacia...* Agora me diz, onde o sol está? Foi ele que se moveu?

Andrea: Não, foi a cadeira

Galileu: estúpido a cadeira que moveu é a terra e você está sentado nela. (A VIDA, 1975)



Figura 2: Segunda forma de demonstração (A VIDA, 1975)

Não apenas nesse momento Andrea começa a acreditar nas teorias sugeridas por Galileu, mas também quando sua mãe pede para que o cientista pare de ensinar bobagens para seu filho (A VIDA, 1975). Com essa percepção, a mãe do garoto, dona Sarti, está se referindo ao fato de o filho já estar

questionando sobre o que Galileu lhe diz, a respeito do conceito de aceleração: “[...] diga-me: uma pena cai tão rápido quanto uma bala de canhão?” (A VIDA, 1975). Para chegar a sua descoberta, o cientista faz experimentos com pêndulos, para verificar que o tempo de oscilação não depende do peso ou da altura do objeto. Assim, eles se movem com velocidades iguais, mas, na cena, Galileu não tenta explicar ou convencer a governanta sobre suas descobertas.

A tecnologia é fruto da aliança entre ciência e técnica, a qual produziu a razão instrumental, como no dizer da Teoria Crítica da Escola de Frankfurt. Esta aliança proporcionou o agir-razional-com-respeito-a-fins, conforme assinala Habermas, a serviço do poder político e econômico da sociedade baseada no modo de produção capitalista (séc. XVIII) que tem como mola propulsora o lucro, advindo da produção e da expropriação da natureza. Então se antes a razão tinha caráter contemplativo, com o advento da modernidade, ela passou a ser instrumental. É nesse contexto que deve ser pensada a tecnologia moderna; ela não pode ser analisada fora do modo de produção, conforme observou Marx. (MIRANDA, 2002, p. 51)

Pensando nessa perspectiva, de que a tecnologia associa a ciência à técnica, o clímax do enredo dá destaque ao momento em que Galileu recebe um rapaz interessado em ter aulas particulares de Ciências. Na descrição de Ludovico: “[...] tinha uma carcaça de couro verde e duas eram dois pedaços de vidro — um em cada extremidade abaulada; e o outro [...], tanto quanto eu concebi, reduz-se, se o outro aumenta” (A VIDA, 1975). Galileu, então, aproveitou o que o rapaz havia lhe contado e criou diferentes técnicas, que aprimoraram o que supostamente já havia sido criado por outra pessoa.

Assim, aprimorando o invento, com suas técnicas, Galileu apresenta seu novo telescópio aos doutores da universidade e às autoridades de Veneza, que aproveitam para ressaltar a importância de tal invento para o crescimento da economia do país, demonstrando claramente, em cena, um maior interesse lucrativo, sem atentar propriamente para os benefícios que o equipamento poderia trazer à população.

Com os avanços e descobertas de Galileu, líderes que prezam pela filosofia cristã não permitem que o cientista perpetue seus saberes e as consequências dos atos do inventor são cobradas em um interrogatório. Dependendo de sua resposta, a sessão resultaria em sua morte. Galileu hesitou e, ao fim, negou suas descobertas, para não perder a vida, além de explicar o porquê de sua decisão:

Com alguma esperança de provar a rotação do Sol. O meu propósito não é de provar que era eu quem tinha razão, mas de verificar se tinha. Eu digo: deixai toda esperança, ó vós que quereis observar. Talvez sejam vapores, talvez sejam manchas, mas antes de acreditar que sejam manchas, o que nos seria favorável, vamos supor que sejam rabos de sardinha. Sim, senhores, nós vamos avançar com botas de sete léguas, mas a passo de caracol. E o que nós provarmos hoje, amanhã apagaremos do quadro, e só voltaremos a escrevê-lo quando estiver comprovado outra vez. E quando estiver provado o que desejamos provar, toda a desconfiança será pouca. Portanto, começamos a nossa observação do Sol com o propósito inabalável de provar a imobilidade da Terra E só quando tivermos fracassado, inteiramente derrotados e sem esperança, e lambendo as nossas feridas na mais negra tristeza, só então, só então perguntaremos se a razão não teria estado sempre conosco, se não é a Terra que gira! (BRECHT, 1991, p. 196)

Após essa cena da peça, passam-se 10 anos e o ensinamento de Galileu se difunde. Aliás, embora a obra mencione algumas descobertas de Galileu Galilei, vale ressaltar que o cientista, matemático, astrônomo e físico também explorou topografia, mecânica, ajudou no setor militar (que tinha dificuldades com a trajetória das balas de canhão), e fez estudos relacionados a muitos outros instrumentos, como o relógio, o pêndulo, o termômetro e o compasso.

Uso da tecnologia na adaptação cinematográfica *A vida de Galileu*

Joseph Losey foi o diretor da adaptação cinematográfica *A vida de Galileu*, lançada em 1975, e teve seus primeiros contatos com Brecht na década de 1930, dirigindo a primeira montagem de *A vida de Galileu* nos Estados Unidos, em 1947. Essa relação intrínseca do teatro com o cinema influenciou os trabalhos do cineasta, que combina as duas artes, revelando uma inclinação esquerdista, o que aproxima a estética poética da política, além de privilegiar diferentes mídias.

Os elementos que dão à obra cinematográfica a forma fílmica permitem ao espectador reconhecer as qualidades técnicas do filme como fruto de uma combinação entre direção, interpretação, cenografia, roteiro, trilha sonora, fotografia e figurinos. Enfim, esses elementos específicos da linguagem reúnem-se numa composição para contar a história da vida de Galileu. Na capa da versão gravada em DVD, constam as informações técnicas sobre o filme. O roteiro da adaptação foi escrito por Barbara Bray, Charles Laughn e Joseph Lousey. As músicas são de autoria de Hanns Eisler e Richard Hartley. A fotografia, a edição e a direção de arte são respectivamente de Michael Reed, Reginald Beck e Richard MacDonald.

Ao analisar uma adaptação cinematográfica, deparamo-nos com inúmeras linguagens. Imagens e sons interagem entre si com o objetivo de dar a impressão de estarmos vivendo algo real, por meio dos significados que são expressados na tela.

Qualquer filme, seja ele bom ou ruim, ele, em primeiro lugar, se trata de uma “peça de cinema”, da mesma forma em que se fala em uma peça de música. O cinema possui estruturas que merecem um olhar para estudo. Dos diversos problemas acerca das teorias fílmicas, o autor dá um destaque para o ponto mais importante: “a impressão da realidade vivida pelo espectador diante do filme”. (METZ, 2006, p. 16, grifo no original)

No filme, são utilizados sistemas de signos de linguagem verbal (por meio do discurso das personagens) e não verbal (por meio das imagens). Portanto, a arte cinematográfica utiliza elementos técnicos, a fim de obter uma uniformidade de comunicação entre uma imagem (significante) e o discurso inserido nela. O significado é o que essa imagem representa.

Para a análise de elementos tecnológicos, foram selecionadas algumas cenas mais significativas

no contexto da trama e que representam claramente o uso desses recursos para a gravação. Sendo assim, os fotogramas aqui apresentados objetivam: localizar o leitor na análise comparativa entre texto escrito e filme; e auxiliar a descrição da cena. Segundo Chris Rodrigues (2007), a linguagem cinematográfica é entendida como um conjunto de termos técnicos usados pelos que trabalham com cinema, de forma que se possa obter uma comunicação uniforme. Desse modo, não existe uma padronização para os termos ou para a linguagem do cinema.

Com relação à iluminação, nota-se uma paleta de cores com tons de marrom e bege (Fig. 3, à dir.), para realçar a baixa saturação e os tons pastel. Essa escolha define e molda os contornos e os planos dos objetos, trazendo a impressão de profundidade espacial. A combinação do marrom com tons de laranja cria uma atmosfera emocional, que sugere sentimentos de melancolia, resistência, força e euforia (Fig. 3, à esq.).



Figura 3: Paleta de cores usada no filme (A VIDA, 1975)

Analisando a adaptação, percebe-se que foram utilizadas técnicas de iluminação que se conjugam a outros elementos estéticos do filme, como, por exemplo, o posicionamento da câmera, o som e as técnicas de animação. A contribuição do diretor de fotografia para o resultado de um filme é mais do que puramente um tipo de técnica. Ela tem influência decisiva sobre o sentido da história. Dessa forma, o roteiro é traduzido em imagens, contando, simultaneamente, com os trabalhos do diretor cinematográfico e do diretor de fotografia.

A iluminação tem um papel importantíssimo, estabelecendo um clímax que enfatiza as emoções e para isso o diretor de fotografia faz usos de técnicas que traduzem essa imagem ao espectador. Na iluminação de cenas interiores, em que os atores aparecem dentro de espaços fechados, apesar de o operador ter maior liberdade de criação, um tom mais escuro predomina, para diferenciá-las das cenas que ficticiamente seriam externas. Percebe-se também que, embora esses episódios supostamente precisem de um ambiente aberto, podendo utilizar a iluminação natural, eles são gravados em cenário,

com tons mais claros do que aqueles que seriam adequados a ambientes fechados, dando, assim, uma impressão de profundidade espacial, com maiores efeitos dramáticos.

Outro detalhe é que o filme apresenta processos técnicos para demonstrar a passagem do tempo: o personagem inicia a história com aparência jovem (Andrea, que é o filho da governanta, ainda é criança) e, posteriormente, outro nível temporal é estabelecido, durante a mudança de um ato para o outro, com a intervenção da música, que marca essa cronologia. Ao final do enredo, Galileu já está idoso e Andrea é um homem maduro. Por essa razão, são utilizadas regras de ação e tempo em caráter artificial, como, por exemplo, os aspectos físicos do protagonista, que culmina com a troca do ator que representa Andrea. Porém, são utilizadas técnicas perfeitamente pertinentes com o contexto e de fácil compreensão por parte do espectador.

O cenário também foi criado artificialmente, para sugerir uma impressão plástica convergente com a dominante psicológica da ação. A partir disso, foram usadas técnicas que possibilitavam a ambientação exigida pelo período histórico (Fig. 4).



Figura 4: A importância do cenário para a reconstrução da época (A VIDA, 1975)

Na figura 4 (à esq.), Galileu está em cena com seu amigo Sagredo, que o adverte sobre as possíveis consequências da sua descoberta. É uma sequência tensa, em que o procurador aparece e cobra explicações de Galileu sobre a sua invenção. Foram utilizadas técnicas de apresentação que destacam um cenário escuro, pequeno e com a câmera enquadrando os personagens, para transmitir as emoções por meio das cenas.

Na figura 4 (à dir.), Galileu está apresentando sua invenção à República de Veneza. É utilizado um cenário artificial com elementos de d'ócio a conotação de ser uma área externa, com iluminação clara, onde os personagens demonstram agrado pelo objeto inventado, mesmo sem saber quais seriam as consequências religiosas e sociais daquele invento.

Com a profundidade de campo nas cenas, aliada à manipulação dos cenários e à iluminação, o filme apresenta resultados que vão além do simples registro. Nesse processo, os atores foram filmados

em estúdios e depois as imagens foram projetadas sobre os cenários e as locações. Diante disso, no que diz respeito ao plano cinematográfico, o filme nos permite observar a composição de três aspectos: a fotografia, o enquadramento e a duração do plano. É utilizado um conjunto de procedimentos e técnicas que traz a qualidade e os efeitos para a imagem que o espectador verá, quadro a quadro. Vemos, então, a amplitude e a iluminação da imagem em relação às demais cenas, o que nos remete ao poder da Igreja, pois, durante o filme, há um momento em que essa hierarquia fica mais evidente, trazendo elementos como a amplitude tonal, o contraste e o controle da velocidade do movimento. Além disso, as imagens a seguir mostram a mudança de plano/tela, marcando o intervalo de dez anos (Fig. 5).



Figura 5: Passagem do tempo e mudanças estéticas (A VIDA, 1975)

Na figura 5 (à esq.), Galileu está confiante com a ascensão de um novo papa, razão pela qual retoma suas pesquisas. O personagem aparece em um cenário pequeno, com enquadramento próximo, iluminação clara, a fim de demonstrar esperança e motivação.

A mudança de plano (Fig. 5, à dir.) demonstra claramente a passagem do tempo. A cena é filmada do alto, em *plongée*, com uma amplitude que representa o ensinamento de Galileu se difundindo em uma espécie de desfile alegórico, no qual o povo faz uso de suas novas ideias.

O plano tecnicamente falando, em primeiro lugar é o ponto de vista das filmagens, o fragmento de película impressionada entre o momento em que o motor da câmera começa a trabalhar e aquele em que para. Do ponto de vista do espectador, é o pedaço do filme que fica entre duas tesouradas, depois entre duas colagens; do ponto de vista do espectador, finalmente (o único que nos interessa aqui), é o pedaço de filme entre duas conjunções. (MARTIN, 2005, p. 177)

Confirmando os postulados de Martin, Galileu Galilei é constituído por diferentes usos dos planos, os quais têm a clara função de dar à narrativa fílmica ênfases distintas, a partir de uma localização física e virtual, com enquadramentos horizontais e também com a câmera alta. Isso significa que, quando a câmera é posicionada no alto da cena, estabelece-se o *plongée*, geralmente utilizado para configurar as cenas do Carnaval e da Igreja. Além disso, há cenas nas quais vemos os personagens a certa distância,

sem que possamos reconhecê-los. Outras vezes, porém, podemos ver os rostos ocupando toda a tela (Fig. 6).



Figura 6: O uso do *close-up* no filme (A VIDA, 1975)

O recurso do *close-up* aparece principalmente nas cenas em que o cientista fala diretamente com o espectador (câmera). Em um desses momentos, ele assume que traiu sua vocação e demonstra tristeza (Fig. 6, à dir.). Entretanto, em outras passagens, o protagonista é acometido pelo silêncio, utilizado como uma técnica que realça o ator em sua subjetividade.

Com o domínio crescente no uso das tecnologias do som, o Cinema passou a utilizar a trilha sonora, que envolve todo tipo de som produzido no filme, de forma tão contundente quanto à própria trilha visual. O som do abrir de uma porta, de passos apressados ou de um carro em alta velocidade, passou a ter uma importância tão grande quanto os próprios diálogos na narrativa fílmica. O próprio silêncio passa agora a desempenhar uma nova função, a qual poderíamos chamar de o som do silêncio. (SILVA JUNIOR, 2018, p. 86)

O enredo mostra que Galileu ficou 8 anos em silêncio e que, embora esse tempo tenha passado, ele não ficou imóvel e estático. Suas pesquisas, descobertas e escritas estavam prestes a ganhar voz. Essa era a esperança do cientista com a ascensão do novo papa.

Considerações finais

Com base na comparação entre a peça teatral e a adaptação fílmica homônima, foi possível analisar a tecnologia em dois momentos históricos distintos: o de Galileu (1564-1642) e dos recursos utilizados por ele, em suas invenções, naquele tempo; e as técnicas do cinema, já que o filme foi gravado na década de 1970, para representar, em outro contexto, esse grande nome da Ciência. Percebe-se, com a análise, que a imagem, elemento de base da linguagem cinematográfica, traz a possibilidade de aproximar o espectador de uma realidade particularmente complexa. Sendo assim, nesse processo de recriação, evidencia-se a evolução tecnológica, que permite a apresentação das invenções do cientista,

ao mesmo tempo em que enfatiza a atualização temporal da história e os recursos midiáticos que abrangem a adaptação da peça teatral para o formato fílmico.

Referências

A VIDA de Galileu. Direção: Joseph Losey, Produção: Agata Tecnologia Digital. EUA: American Film Theatre, Seven Keys Production e 3D Entertainment, 1975, 1 DVD.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução.** In: ADORNO, T. W. et al. Os pensadores: textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 9-34.

_____. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** In: _____. Obras escolhidas, v. 1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 165-196.

BRECHT, B. **A vida de Galileu.** In: _____. Teatro completo, v. 6. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p. 104-170.

FERNANDES, C. Referência de fonte eletrônica. **A invenção do telescópio por Galileu Galilei.** Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiag/a-invencao-telescopio-por-galileu-galilei.htm>. Acesso em: 7 jun. 2020.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação.** Florianópolis: UFSC, 2013.

SILVA JUNIOR, N. **Ciência e cinema: um encontro didático pedagógico.** Ponta Grossa: UTFPR, 2018.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica.** São Paulo: Brasiliense, 2005.

MARTINS, A. R. **A luz no cinema.** Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2004.

METZ, C. **A significação no cinema.** São Paulo: Perspectiva, 1972.

MIRANDA, A. L. **Da natureza da tecnologia: uma análise filosófica sobre as dimensões ontológica, epistemológica e axiológica da tecnologia moderna.** Dissertação Mestrado. Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná, Curitiba, 2002.

GALVÃO, Viviane Prass. A ciência intimamente conectada com a técnica em *A vida de Galileu*, pág 628-639, Curitiba, 2020

O PERCURSO DA ANTROPOFAGIA DE OSWALD DE ANDRADE NA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA

Autor(a): Wallisson Rodrigo Leites (UNIOESTE)

Orientador(a): Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves (UNIOESTE/UNIANDRADE)

Resumo: Na vasta produção criativa e crítica pós 1930 de Oswald de Andrade, observa-se um Oswald afastado do grupo dos modernistas de 1922, refletindo sobre sua própria produção, sobre o desenvolvimento do pensamento antropofágico e sobre o movimento modernista no Brasil, na visão do autor, um “país bárbaro e tecnizado”. Em sua produção literária e ensaística, pós 1930, é possível perceber a preocupação do autor acerca da formulação do conceito de antropofagia como um trabalho ainda inacabado e de responsabilidade das próximas gerações. Nesse sentido, pretende-se no presente texto, a partir da obra oswaldiana, livre da crítica especializada e muitas vezes “determinista”, observar em que medida a formulação do conceito de antropofagia vai consolidando-se como perspectiva crítica e estética até formulações teóricas assumidas na contemporaneidade. Para isso, tomar-se-á como base estudos críticos que dialogam com o conceito de antropofagia cultural a exemplo de Antonio Candido e Zilá Bernd, pela abordagem sobre a relação dialética entre literatura, cultura e sociedade e deslocamentos conceituais; Silviano Santiago, por tratar do “entre-lugar do discurso latino-americano”; Leyla Perrone-Moisés, por refletir sobre a antropofagia como abertura e a receptividade para o alheio na compreensão da alteridade; Eduardo Coutinho, ao tratar no contexto latino-americano, da “tomada de consciência” por parte dos pensadores do continente, apontando para quebra com a dicotomia centro/periferia; e Walter Mignolo, com o enfoque para as reflexões sobre colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar.

Palavras-chave: Oswald de Andrade. Antropofagia cultural. Reelaboração teórico-crítica. Crítica latino americana contemporânea.

O conceito de antropofagia e toda a produção crítica e literária de Oswald de Andrade serviram e servem ainda hoje como orientações para os escritores da teoria e da crítica literária brasileira e latino-americana. Sua escritura converteu-se em referência, direta ou indireta, para renomados autores, a exemplo de Antônio Candido.

Antonio Candido em seu livro *Brigada e ligeira* (1945), revendo artigos de 1943, publica seu primeiro capítulo destinado à crítica sobre a obra de Oswald de Andrade. No capítulo, intitulado “Estouro e libertação”, Candido faz breves considerações sobre o romance oswaldiano dividindo-o em três etapas: a primeira corresponde à *Trilogia do exílio*, a segunda referente ao par *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim ponte grande*, e a terceira com *Marco zero*. Entretanto, vale destacar desse capítulo o modo como Candido enxerga Oswald no panorama literário brasileiro: como um autor problemático e de difícil análise segundo os olhares da época e, talvez por isso, num primeiro momento, não tenha dado a devida dimensão que a escritura oswaldiana merecia.

Somente cerca de dez anos após essa primeira publicação, talvez por motivo da morte do autor dos *Manifestos*, talvez pela própria inquietação em relação à obra oswaldiana, como Candido mesmo confessou em “Estouro e libertação” ao dizer que poucas obras teriam lhe causado tanta preocupação e

os resultados sobre elas não seriam satisfatórios (CANDIDO, 1977), em 1954, para uma sessão de homenagem à memória de Oswald, Antonio Candido escreveu “Oswald Viajante”, que seria publicado em 1956 no jornal *O Estado de São Paulo* e no livro de sua autoria *O observador literário* (1959).

Nas poucas páginas que compreendem a homenagem Candido revela um aspecto importante da vida de Oswald que teria aparecido indiretamente nas obras literárias deste, e que talvez possa ser aqui tomado como uma reformulação do conceito de antropofagia.

Segundo Candido, esse aspecto se refere ao fato do autor modernista ter sido, desde muito jovem, um viajante e conhecedor do mundo, o que teria lhe proporcionado, no contato com o outro, seja viajando pela Brasil ou para o exterior, oportunidade para captar melhor os aspectos próprios do espírito de brasilidade que levariam ao desenvolvimento antropofágico. Em um trecho do texto referido anteriormente, tendo como base a leitura de *Serafim Ponte Grande*, Candido menciona que:

Libertação é o tema do seu livro de viagem por excelência, *Serafim Ponte Grande*, onde a crosta da formação burguesa e conformista é varrida pela utopia da viagem permanente e redentora, pela busca da plenitude através da mobilidade. A prosa fluida e cintilante deste livro, a sua estrutura instável, o movimento incessante dos personagens que entram e saem, das terras que surgem e passam, mostram bem claramente a estética transitiva do viajante, que elabora a visão das coisas pela composição divinatória dos fragmentos rapidamente apreendidos (CANDIDO, 1977, p. 55).

Essa eterna busca pelo deslocamento e pela desestabilização proporciona à escritura oswaldiana o caráter de uma grande epopeia sem fim. Enquanto no épico o herói busca seu reconhecimento a partir do retorno à sua origem, partindo de um ponto “a”, passando por um ponto “b” e retornando ao ponto “a”, nas obras de Oswald o que se faz presente é o constante movimento, aspecto que pode ser visto como mote em diversas produções literárias do autor, como, “A morta”, “O Homem e o cavalo”, “Serafim Ponte Grande” e “Memórias sentimentais de João Miramar”, além dos manifestos. Nesse sentido, Candido, de forma sintética, resume o que seria o princípio antropofágico ao mencionar que “Oswald consegue na verdade encarnar o mito da liberdade integral pelo movimento incessante, a rejeição de qualquer permanência” (CANDIDO, 1977, p. 56).

Em 1970, Candido escreve o ensaio “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”, que, em conjunto com os textos anteriores citados, é publicado na obra *Vários escritos*. Neste texto Candido busca redimir-se das críticas realizadas principalmente em seu primeiro escrito sobre Oswald, justificando-se sobre certa maturidade ao ler os romances oswaldianos no início dos anos 40. Ao se redimir, o crítico também resgata a ideia de antropofagia a partir da mobilidade criativa, já mencionada anteriormente, e tenta definir Oswald da seguinte forma: “Tomemos, como tentativa, apenas dois traços com generalidade bastante para definir aspectos comuns à sua personalidade humana e literária: *devoração e mobilidade*” (CANDIDO, 1977, p. 75) e, na sequência, define devoração “não apenas como

um pressuposto simbólico da Antropofagia, mas o seu modo pessoal de ser, a sua capacidade surpreendente de absorver o mundo, tritura-lo para recompô-lo” (CANDIDO, 1977, p. 75).

Candido desfaz aqui a ideia de antropofagia enquanto simples destruição, ideia que pode ser facilmente depreendida de uma leitura ingênua dos manifestos, por esses apresentarem um caráter destrutivo. O que é importante observar é que toda desconstrução é, ao mesmo tempo, a transformação em algo novo e, conseqüentemente, construção. Daí a antropofagia oswaldiana “não ser destruidora, em seu sentido definitivo, pois talvez fosse antes uma estratégia para construir, não apenas a sua visão, mas um outro mundo, o das utopias que sonhou com base no matriarcado” (CANDIDO, 1977, p. 77) e, talvez por isso, as obras oswaldianas tenham assumido, em maior ou menor grau, um aspecto político marcante.

Outro autor que merece destaque ao reler a obra de Oswald de Andrade é Haroldo de Campos com as publicações de *A reoperação do texto*, de 1975, – livro que além de analisar a ruptura promovida pelo movimento modernista brasileiro, aborda todo o contexto latino-americano de reelaboração textual a partir dos movimentos de confronto com a tradição literária – em *Metalinguagem e outras metas*, de 1992 – que além de reunir trabalhos voltados à crítica literária enquanto metalinguagem, destina um capítulo que reflete a questão da antropofagia na cultura brasileira.

No que se refere à primeira publicação de Haroldo de Campos aqui mencionada, sem muitos rodeios, vale destacar sua importância ao trabalhar com o conceito de “devoração crítica” enquanto releitura do conceito de antropofagia, ressaltando o processo de transformação da cultura europeia para a elaboração de um novo produto, com uma nova universalidade, que poderia ser exportada para o mundo (CAMPOS, 2013).

Assim como Candido, porém de forma breve, Haroldo de Campos se restringe a elaborar um comentário acerca da prosa oswaldiana, principalmente, em *Miramar e Serafim Ponte Grande*. Entretanto, é necessário observar que o autor encara tais obras sobre uma perspectiva renovadora ao mencionar que essas, devido ao caráter farsesco, parodístico, e pautadas na desconexão cênica, não se enquadrariam no conceito tradicional do romance pronto e acabado do realismo oitocentista (CAMPOS, 2013).

Já em *Metalinguagem e outras metas*, Haroldo de Campos aprofunda a discussão acerca da antropofagia dedicando-se ao conceito no ensaio intitulado “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”. Uma das questões abordadas pelo autor que dialoga diretamente com o desenvolvimento da antropofagia é a relação entre o universal e a cor local no contexto latino-americano, por ser este um território subdesenvolvido.

Neste sentido é importante lembrar que Barthes esclarece que essa noção de universal é falaciosa, pois ela é construída “por uma enorme quantidade de tiques e de recusas, não passa de mais um particular;

é um universal de proprietários” (BARTHES, 2007, p. 28).

É de conhecimento comum dentro do campo dos estudos literários que a universalidade de um texto proporciona a ele certo *status* enquanto manifestação artística e também que o contexto social da obra interfere em sua composição. Historicamente, o processo de colonização da América Latina se desenvolveu de forma vertical, de cima para baixo e, por esse motivo, os valores culturais trazidos nas caravelas converteram-se aqui, também, em verdades universais. Desta forma, seria muito fácil observar toda a produção artística latino-americana enquanto releitura da produção europeia, ou enquanto desvios da norma com menor valor artístico. Entretanto, é justamente esse contexto o responsável por proporcionar a essa produção marginal transcender o caráter local e tornar-se universal, abalando o próprio conceito. A esse respeito, Haroldo de Campos observa que:

No Brasil, com a ‘Antropofagia’ de Oswald de Andrade, nos anos 20 (retomada depois, em termos de cosmovisão filosófica-existencial, nos anos 50, na tese *A crise da Filosofia Messiânica*), tivemos um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialético com o universal. A ‘Antropofagia’ oswaldiana [...] é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do ‘bom selvagem’ [...], mas segundo o ponto de vista desabusado do ‘mau selvagem’, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma ‘transvaloração’: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução (CAMPOS, 2006, p. 234-235).

Aqui reaparece o conceito de devoração crítica novamente enquanto absorção e reformulação das práticas culturais europeias. E, a partir disso, Haroldo de Campos traz um novo termo que se liga ao conceito de antropofagia: a transculturação, que pode ser tomada como o imbricamento, ou encontro confrontador de culturas, de modo que essas, num jogo de revelar e esconder, a partir das diferenças, possibilitam a formulação de novos paradigmas culturais, ou de uma nova universalidade.

Tal processo, no entanto, ao contrário do que possa parecer não se desenvolve de forma harmoniosa e amistosa. Como bem observado por Campos, trata-se da devoração do outro, assim como o faziam algumas tribos autóctones ao vencer seu inimigo. Deve-se matar o outro, degluti-lo, absorver suas propriedades nutritivas, para assim tornar-se um algo novo e mais forte, daí o surgimento do “mau selvagem”.

Nos estudos contemporâneos, ressalta-se o crítico Silviano Santiago quando este reflete sobre o lugar que a noção de antropofagia ocupa na compreensão da cultura latino-americana. Em *Uma literatura nos trópicos*, mais especificamente no ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, o autor faz uma breve análise do processo de colonização americana e aponta a única saída possível para se chegar à descolonização: a mestiçagem.

Segundo o autor, com o processo de colonização, a partir do encontro das distintas culturas,

surge uma nova categoria de sujeito que tem sua origem marcada pela pluralidade e dá origem a uma nova sociedade: a dos mestiços,

[...] cuja principal característica é o fato de que a noção de unidade sofre reviravolta, é contaminada em favor de uma mistura sutil e complexa entre o elemento autóctone – uma espécie de infiltração progressiva efetuada pelo pensamento selvagem, ou seja, uma abertura do único caminho possível que poderia levar à descolonização (SANTIAGO, 2000, p. 15).

Esse processo de descolonização por meio da infiltração do elemento autóctone, apesar de natural, como se pode verificar a partir das práticas culturais híbridas, como o sincretismo religioso, ou até mesmo em questões mais cotidianas como a culinária, é negligenciado pela sociedade burguesa e tido como inferiores, ficando à margem do discurso oficial.

Como Santiago bem observa em seu texto, essa prática é oriunda do processo de colonização baseado na dominação cultural, principalmente, na imposição linguística, pois, é através da língua, que demais elementos da cultura estrangeira ganham vida na colônia. Por esse motivo, como se pode observar a partir da leitura dos *Manifestos*, é a linguagem o principal meio para fazer aparecer essa mestiçagem.

Contudo, esse resgate por meio da linguagem não ocorre na simples valorização dos vocábulos autóctones ou africanos, mas sim, a partir da carnavalização e da paródia. Bem como os costumes e crenças, tidas como puras, são apresentadas a partir do exagero e do caricato, de modo a mostrar as contradições oriundas dessa dita pureza.

Outro aspecto importante desse processo de descolonização a que Santiago se refere e que é também preocupação dos movimentos de vanguarda, como o Modernismo brasileiro, é a negação das fontes e das influências. Negar, no entanto, não significa promover o apagamento dessas fontes, mas reposicioná-las criticamente no panorama artístico mundial. A respeito dessa questão, Santiago menciona:

A *fonte* torna-se a estrela inatingível e pura que, sem se deixar contaminar, contamina, brilha para os artistas dos países da América Latina, quando esses dependem de sua luz para seu trabalho de expressão. Ela ilumina os movimentos das mãos, mas ao mesmo tempo torna os artistas súditos de seu magnetismo superior. O discurso crítico que fala das influências estabelece a estrela como único valor que conta. Encontrar a escada e contrair a dívida que pode minimizar a distância ele mortal, e a imortal estrela: tal seria o papel do artista latino-americano, sua função na sociedade ocidental (SANTIAGO, 2000, p. 18).

E nesse sentido, estaria o artista latino-americano sempre em um patamar inferior em relação às fontes europeias e, durante muito tempo, ainda que a cor local tenha dado novos aspectos a essa tradição, esse artista foi visto como um devedor e, para que essa visão seja desfeita, o artista deve converter-se no contaminador de suas fontes. Tem-se que considerar que os discursos anteriores sempre exercerão influências sobre os posteriores, mas cabe ao artista escolher de forma crítica se essa influência será pacífica ou confrontadora; de qualquer forma, o discurso anterior sempre se fará presente, mesmo que

seja na negação deste, pois negar algo é, ao mesmo tempo, reafirmá-lo, pois tanto a negação não existe sem a afirmação como a afirmação não existe sem a negação. Assim, ao mesmo tempo em que o artista, bem como a cultura latino-americana, está preso às suas origens, têm a possibilidade de negá-los.

Deve-se considerar então que, a partir da mestiçagem, ambos os elementos, o autóctone e o europeu, ainda que estejam presentes nessa cultura mestiça, criam um “entre-lugar” que não pertence e não deve nem a um nem a outro. Nesse sentido, segundo Santiago:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana (SANTIAGO, 2000, p. 26).

Nesse jogo das diferenças Santiago sintetiza o espírito da antropofagia oswaldiana, criando o lugar cultural que não é o do europeu e nem o do autóctone, mas sim do mestiço que, por ter aspectos de ambas as culturas, e ainda que se reconheça em maior ou menor grau nelas, não consegue defini-las enquanto identidade.

Na mesma perspectiva do “entre lugar”, a pesquisadora Zilá Bernd busca, a partir do conceito de “hibridismo”, no livro *Escritas híbridas: estudos de Literatura Comparada interamericana* (1998), estabelecer um “terceiro espaço” para o discurso latino-americano.

Segundo a autora o “híbrido resulta da justaposição e da interação de diferentes modos culturais, sem a pretensão de construir um patrimônio estável” (BERND, 1998, p. 264), aproximando-se do conceito de antropofagia na perspectiva de Antonio Candido, quanto esse ressalta o caráter de constante mobilidade cultural. Deste modo, também para Bernd, a antropofagia não busca a simples inversão de tudo para que o colonizado passe a ser o colonizador, mas para que as culturas possam coexistir sem critério de superioridade.

A antropofagia, ou o “hibridismo” destroem o caráter de unidade e se convertem em processos que estão presentes em todas as sociedades e em todos os momentos da história em que um ou mais povos sofreram um choque cultural.

Ainda que os conceitos de “mestiçagem” e “hibridismo” possam parecer parecidos, e de fato o são, apresentam uma diferença significativa, pois enquanto um tende à estabilização o outro a desestabilização. Ainda que o processo de mestiçagem, apontado por Santiago como a saída para se chegar à descolonização, seja a desestabilização de suas matrizes formadoras, ele pressupõe um resultado final: o mestiço, enquanto a hibridação centra-se no processo. Segundo Bernd, em *Americanidade e transferência culturais*, “a mestiçagem se caracteriza pela homogeneidade [...] e pela previsibilidade” (BERND, 2003, p. 41) e, por isso, a autora propõe, como modo de pensar a identidade latino-americana,

além da “hibridação”, o processo de “transculturização”, que na sua concepção partiria de qualquer modificação de um modelo original.

A autora destaca que o conceito de “transculturização” carrega em si a ideia de transitoriedade, de passagem, e vê o intelectual como um atravessador, pois “trans” significa atravessar, passar de uma fronteira a outra. Entretanto, não se deve pesar esse atravessar como um simples caminho que leve de um lado a outro, de um ponto “a” para um ponto “b”. Essa travessia é constante e não pautada no abandono de um território anterior para a assimilação do posterior, mas a assimilação simultânea de ambos, por isso é cabível observá-la a partir das “transferências culturais”.

Em *Antropofagia hoje?* (2011. Livro organizado por Jorge Ruffinelli, Universidad Stanford e João Cezar de Castro Rocha da UERJ, que reúne 44 ensaístas e 13 escritores, incluindo pesquisadores de outros países, com o objetivo de explorar o potencial analítico e filosófico da antropofagia oswaldiana, bem como seus reflexos na contemporaneidade), João Cezar de Castro Rocha, busca uma explicação para antropofagia que se aproxima desse caráter de transitoriedade que o conceito assume. O autor faz referência, assim como Candido, às viagens realizadas por Oswald, principalmente à Paris, onde Oswald é capaz de confrontar as culturas – brasileira e estrangeira, numa síntese entre o internacional e o nacional, o moderno e o provinciano, e refletir sobre o caráter de nacionalidade e, conseqüentemente, sobre as relações de alteridade que levam à antropofagia. Para João Cezar a antropofagia oswaldiana é o reconhecer-se a si a partir do outro e a capacidade de apreender experiências diversas simultaneamente sem estabelecer hierarquias ou exclusões, o que, segundo o autor, é uma prática fundamental para o mundo contemporâneo em que as relações de poder são cada vez mais evidentes.

Essa questão da transitoriedade, atravessamento de fronteiras e transferências culturais simultâneas é evidente na escritura oswaldiana, tanto ao transpor fronteiras culturais e mesclar elementos europeus, autóctones e africanos em sua escritura, quanto no próprio fazer artístico, na ficcionalização, pois, por meio da metalinguagem e do metateatro, o autor atravessa as fronteiras da realidade e da ficção e possibilita novas visões para o texto literário.

Percorrendo-se os estudos da crítica contemporânea que retomam ou partem do conceito de antropofagia para suas elaborações sobre a literatura e a cultura no contexto latino-americano, cita-se Leyla Perrone-Moisés Em *Flores da escrivantina* (1990), capítulo intitulado “Literatura comparada, intertextualidade e antropofagia”, em que a autora, ao abordar as propostas teóricas do século XX, observa a contribuição da antropofagia enquanto meio de se pensar a literatura na América Latina, de modo a perceber esses processos culturais que fazem com que a escritura latino-americana constitua-se a partir do signo da transformação e da desestabilização.

A autora propõe como novo olhar para essa produção literária o conceito de “antropofagia

cultural”, que, segundo ela, se aproxima das teorias da intertextualidade e sobre a tradição, sendo, “antes de tudo, o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desembocando na devoração e na absorção da alteridade” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 95).

Como se pode perceber, o conceito de “antropofagia cultural” trazido pela autora se aproxima da visão dos demais autores e dos conceitos como “transculturização”, “hibridismo”, “transferências culturais” e outros. Leyla Perrone-Moisés ainda destaca o caráter crítico da antropofagia, ao observar que a devoração e a assimilação se baseiam na nutrição a partir da seleção daquilo que será proveitoso. Segundo a autora, assim como ocorria com as tribos antropófagas,

Os candidatos à devoração, antes de serem ingeridos, tinham de dar provas de determinadas qualidades, já que os índios acreditam adquirir as qualidades devoradas. Há, então, na devoração antropofágica, uma seleção como nos processos de intertextualidade. Ao mesmo tempo que o *Manifesto antropófago* diz: ‘Só me interessa o que não é meu’, diz também: ‘contra os importadores de consciência enlatada’ (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 96).

Ao observar a utilização do vocábulo “contra”, a autora percebe o processo de seleção daquilo que será devorado. Assim, o escritor latino-americano deve servir como filtro para aquilo que será absorvido ou será ignorado. Entretanto, até que ponto poder-se-ia dizer que esse processo de filtragem é consciente? Se pensado sob o ponto de vista da “transculturização” e do “hibridismo”, a assimilação cultural em larga escala ocorreria de modo natural, e qualquer aspecto da cultura do outro poderia ser aproveitado, pois pressupõe que há algo que deve ou não ser assimilado, seria cair no binarismo do bom e do mau.

Assim, ser contra, ou ser seletivo, não deve significar a escolha de determinado aspecto cultural em detrimento de outros. Ser contra significa ser crítico sobre aquilo que se escolhe, e daí o fundamental papel do escritor latino-americano ao enxergar de modo crítico a realidade e assim recriá-la para seu público, trata-se “de uma atitude ao mesmo tempo de receptividade e de escolha crítica” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 98), uma escolha do que se fazer com o que se tem em mãos, ressaltando a importância da consciência do escritor sobre a realidade. É justamente esse caráter crítico e consciente de seu papel enquanto artista de seu tempo que faz Oswald ocupar um lugar de destaque no desenvolvimento do modo de se ver a cultura latino-americana na atualidade, sendo, pois, relido constantemente pela crítica contemporânea, de modo que sua obra não ficou relegada aos limites do modernismo brasileiro, constituindo-se em importante vetor para estudos sobre literatura, cultura e crítica literária no atual contexto.

Referências

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad. Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2007.

BERND, Zilá. (Org.). **Escrituras híbridas**: Estudos em Literatura Comparada Interamericana. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1998.

_____. **Americanidade e transferências culturais**. Porto Alegre: Movimento, 2003.

CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **A reoperação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2013

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

_____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **A falência da crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROCHA, João Cezar de Castro e RUFFINELLI, Jorge. (Org.) **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

O DUPLO EM DIFERENTES PERSPECTIVAS: UMA ANÁLISE DOS PERSONAGENS DR. JEKYLL, DE STEVENSON, E DR. BACAMARTE, DE MACHADO

Autora: Zípora Dias Vieira (UNIANDRADE)

Resumo: A dualidade, ou dualismo, é tema sempre presente na literatura, representado de diversas maneiras, sob diferentes perspectivas. Com intuito de analisar a ocorrência e a expressão da dualidade, procuramos estabelecer uma comparação entre os personagens Dr. Jekyll, criado por Stevenson, protagonista de *O Estranho caso de Jr. Jekyll e Sr. Hyde*, e o personagem Dr. Bacamarte, do conto machadiano *O alienista*. Por meio de análise detalhada desses dois personagens, usando como instrumental a teoria estruturalista e ainda conceitos de Beth Brait, verificamos semelhanças e distinções que realçam tendências literárias opostos, ainda que contemporâneas entre si. Em Jekyll e em Bacamarte temos duas perspectivas do duplo, a primeira que se utiliza da figura do monstro e a segunda que recorre à utilização da máscara. Em Stevenson há o duplo dividido em seres antagônicos, o que revela uma antítese claramente mostrada no personagem. Na construção do Dr. Bacamarte, entretanto, embora haja a coexistência do duplo loucura/sanidade, ela não é expressa de maneira desnuda, de face livre; a máscara está presente e é necessário o momento certo para revelar-lhe a fenda, de maneira sutil e por meio de um hábil narrador, essa é justamente a grande proposta machadiana.

Palavras-chave: Duplo, Stevenson, Machado, “O Alienista”.

Introdução

O estranho caso de Dr. Jekyll e Sr. Hyde, de Robert Louis Stevenson, foi publicado pela primeira vez em 1886, na Inglaterra vitoriana. A obra, considerado por muitos uma novela gótica, narra o drama vivido por um dos personagens mais citados e reproduzidos da literatura e do cinema, Dr. Jekyll. Dando ao tema “dualidade” matizes contemporâneos, Robert Louis Stevenson cria talvez o mais famoso duplo, Dr. Jekyll, o pacato cidadão inglês que se transforma à noite no maléfico Sr. Hyde.

Alguns anos antes da publicação da citada novela de Stevenson, em 1881, Machado de Assis lança obra que traz também o contexto binário como um dos seus principais elementos, no entanto, essa dualidade é tratada pelo autor por meio de lentes mais realistas. Outro doutor é escolhido para tratar da duplicidade, este propõe-se a estudar a loucura, e depois de árduo trabalho descobre que loucura e sanidade coexistem no ser humano.

A dualidade, ou dualismo, como veremos adiante, é um tema que, mesmo em diferentes perspectivas, no século XIX, teria de ser tratado por meio de personagens entusiastas da Ciência, característica dos personagens aqui destacados, Dr. Jekyll e Dr. Bacamarte. Neste trabalho, intentamos analisar as características desses dois personagens e relacioná-los entre si.

O narrador e a personagem

No estudo dos artifícios usados pelo escritor para construir e caracterizar o seu personagem, em primeiro lugar, destaca Brait (2006), é necessário considerar o narrador, que pode conduzir a “câmera”,

elemento não envolvido na história, ou pode ser o personagem "câmera", envolvido, de forma direta ou indireta, com as ações narradas. Brait utiliza-se da figura de uma câmera para ilustrar o poder do narrador observador, este é capaz de "descortinar, progressivamente, as formas que vão materializando o personagem" (BRAIT, 2006, p. 54). A autora ainda se utiliza da expressão "narrador privilegiado" para se referir ao narrador que carrega a câmera, já que esse tem o poder de adentrar os recônditos mais profundos da alma do personagem (BRAIT, 2006, p. 54).

Ainda se utilizando da figura da câmera, Brait explica que "a descrição, a narração e o diálogo funcionam como os movimentos de uma câmera" (BRAIT, 2006, p. 58), estes são capazes de acumular certos signos e combiná-los. Em outros casos, dependendo da intenção do escritor, para que se construa personagens marcados pelo grotesco, é necessário que o narrador utilize um discurso repleto de metáforas, hipérboles ou metonímias, além de diminutivos, contrastes semânticos que prezem a ironia, além de diálogo direcionados para a tarefa de compor o ridículo dos personagens. Utilizando tal artifício, a câmera revela-se não tão impessoal, já que direciona o leitor, por meio da utilização de recurso que "aponta para a ironia de um observador empenhado em fazer da linguagem o seu instrumento de impiedosa caracterização" (BRAIT, 2006, p. 60).

O narrador que é a própria câmera, narrador em primeira pessoa, personagem, transmite a impressão que os recursos selecionados pelo escritor para construir os seres da narrativa chegam diretamente ao leitor por meio da personagem. Para Brait, esse método "ajuda a multiplicar a complexidade da personagem e dá escritura que lhe dá existência" (BRAIT, 2006, p. 61). Brait (2006) ainda cita que, quando narrada em primeira pessoa (a personagem apresentando a si mesma), a narrativa pode assumir formas variadas, tais como diário, romance epistolar, memórias, entre outros. Nessas formas, o recurso empregado pode ter como intenção mostrar de maneira sutil os detalhes da interioridade das personagens, como no romance epistolar, ou mesmo "expor o fluir caótico do jorro da consciência das personagens, traduzindo a integridade de cada uma" (BRAIT, 2006, p. 62), como em um monólogo interior.

A respeito da classificação de personagens, como afirma Brait (2006), apenas na década de 20, com o trabalho do inglês E.M. Forster (*Aspects of novel*) têm-se verdadeiramente uma classificação inovadora, pois o autor trabalha a personagem como sendo um elemento entre os demais componentes da narrativa o que permite "um tratamento particularizado dos entes ficcionais como seres de linguagem" (BRAIT, 2006, p. 40).

Forster é autor da célebre classificação das personagens entre planas (*flat*) e redondas (*round*). Gancho (2002), de maneira didática, define essa caracterização. As personagens planas são aquelas "com um número pequeno de atributos, que as identifica facilmente perante o leitor" (GANCHO, 2002, p. 16).

As personagens redondas são mais complexas, apresentam um número maior de características. Gancho (2002, p. 28) cita as cinco características possíveis apresentadas nos personagens redondos: físicas, psicológicas, sociais, ideológicas e morais.

Para estabelecer as funções dos personagens nos romances, Bourneff e Oullet, (citados em BRAIT, 2006) levam em conta as relações existentes entre personagens, lugares e objetos e a relação entre personagens "demonstrando que [...] agem umas sobre as outras e revelam-se umas sobre as outras" (BRAIT, 2006, p. 47). Dessa maneira, os autores chegam a quatro funções possíveis desempenhadas pelos personagens: elemento decorativo, agente da ação, porta-voz do autor, ser fictício com forma própria com existência e percepção próprias (BRAIT, 2006). Destacaremos aqui o conceito de personagem "agente da ação", tal personagem só pode ser explicado se apoiado na definição de instância da narrativa como sendo "o jogo de forças opostas e convergentes que estão em presença numa obra" (BRAIT, 2006, p. 49). Isso quer dizer que, a cada momento de ação, os personagens, de alguma maneira, estão envolvidos em uma situação de conflito. E. Souriau e W. Propp (citados em BRAIT, 2006), tendo como base esse jogo de forças e as funções, classificam o "agente da ação" em 6 subdivisões.

Condutor da ação: aquele que dá o primeiro impulso para a ação; [...] o que apresenta força temática. **Oponente:** personagem que possibilita a existência do conflito; força antagonista que tenta impedir a força temática de se deslocar; **objeto desejado:** força de atração, fim visado [...] elemento que representa o valor a ser atingido; **destinatário:** personagem beneficiário da ação; aquele que obtém o objeto desejado e que não é necessariamente o condutor da ação; **Adjuvante:** personagem auxiliar; ajuda ou impulsiona uma das outras forças; **árbitro, juiz:** personagem que intervém em uma ação conflitual a fim de resolvê-la. (BRAIT, 2006, p. 49-50)

O estranho caso do Dr. Jekyll e do Sr. Hyde e o Romantismo

No final do século XIX, em 1886, Robert Louis Stevenson, autor romântico inglês, lança sua mais famosa obra, *O estranho caso do Dr. Jekyll e Sr. Hyde (O médico e o monstro em traduções mais antigas)*. O enredo traz a história de um médico disposto a encontrar uma poção que separasse as personalidades do homem, tendo como cobaia a si mesmo. O protagonista, Dr. Jekyll, médico, reconhecido pela grandeza de caráter, desenvolve uma fórmula que lhe permite transformar-se em seu "outro lado", um lado amoral, que não se submete às regras ou à fé. O médico transforma-se então no desprezível Sr. Hyde, que carrega em si toda feiura do caráter de Dr. Jekyll. Ao longo da trama, Sr. Hyde comete vários crimes, entre eles um assassinato, cuja autoria constitui um grande mistério para os demais personagens.

De fato, a obra se torna ainda mais atrativa quando o grande mistério é revelado, apenas no final da trama por meio de duas cartas. As duas correspondências são endereçadas a Utterson, advogado de Jekyll. A primeira carta é escrita por Henry Lanyon, amigo de Dr. Jekyll, e a segunda pelo próprio Jekyll. Essa maneira original de narrar, de acordo com Neto e Milton (2009), revela uma mudança no estilo

narrativo do autor: “Stevenson deixa seu modo habitual de escrever para elaborar uma alegoria moderna do bem e do mal na personalidade humana, acentuando brilhantemente a ideia de cisão na subjetividade ao se valer de três narradores distintos” (NETO e MILTON, 2009, p. 185). Stevenson surpreende os leitores com uma novela não linear, em cujas páginas podem ser encontrados um narrador observador nos capítulos iniciais e narradores em primeira pessoa nos capítulos finais, a saber, nas duas cartas que solucionam o grande mistério, especialmente a última: o próprio relato de Dr. Jekyll sobre sua experiência malsucedida.

É no último capítulo que nos deteremos em nossa análise, nele o próprio protagonista nos oferece uma descrição de si, um relato desesperador de suas experiências, a agonia gerada pelo seu duplo e a solução do mistério. Garcia-Roza (2015) destaca que, em seu relato final, Dr. Jekyll, sendo na carta o sujeito da narrativa, declara que a natureza de suas aspirações, mais do que qualquer outra degradação moral, fez dele o que se tornara, separou “as províncias do bem” que caracterizam a dualidade humana. O relato deixa clara a natureza dupla a ser explorada no personagem.

O mal que Hyde encarna não é externo a Jekyll, não vem como componente da poção preparada e ingerida por ele. O monstro emerge do próprio Jekyll, é seu corpo que se transforma no monstro simiesco que resulta em Hyde. O monstro, o mal, não vem de fora, vem de dentro do círculo do bem representado por Jekyll. Bem e mal não representam um dualismo para Stevenson, mas uma dualidade, ambos provêm da mesma matéria-prima. (GARCIA-ROZA, 2015, p. 18)

Stevenson, sendo, de acordo com Carpeaux “o último dos românticos [...] escrevendo o último clássico da prosa inglesa” (CARPEAUX, 2008, p. 1457) utiliza-se de um elemento gótico inspirado, ainda de acordo com Carpeaux, em Hoffmann, escritor e compositor romântico, autor de obras em que a expressão dual domina o enredo, como *O elixir do diabo* (1816) e *Contos dos irmãos Serapião* (1819/21). Hoffmann trabalha, na vida e na arte, com a dissociação da personalidade, “sintoma de um romantismo de evasão extremo” (CARPEAUX, 2008, p.1459). Em verdade, o Romantismo sobretudo na segunda fase, é marcada pelo forte dualismo, o bem e o mal na essência humana. O lúgubre, o sombrio e outros aspectos do ultrarromantismo também estão presentes na obra de Stevenson aqui discutida.

O médico e o monstro é um dos modelos mais dramáticos da possibilidade de o ser humano ser possuído, e destruído, pelo seu *monstro interior*, por *aquilo*, cruel, depravado, que o habita e o transforma em seu oposto [...] No entanto, o Sr. Hyde não é propriamente um demônio, mas a versão liberada por um composto químico do pacato, civilizado, respeitado e respeitador dr. Jekyll [...]. O monstro existe no íntimo do médico, latente; mas é a invenção do médico que o traz à vida, e o ato de tomá-lo, do qual não abre mão, que o chama repetidamente a cometer os atos hediondos”. (AGUIAR, 2011, p. 315)

Percebemos, então, que, ao contrário das tradicionais narrativas góticas, em que o personagem é atacado por uma força externa, a obra de Stevenson diferencia-se porque o monstro é formado pela própria natureza do ser possuído, da qual não pode escapar. Na visão de Garcia-Roza (2015), a obra de

Stevenson se aproxima de autores como Poe e Groddeck, não tanto pelo estilo gótico destes, mas sim pela temática comum, a saber, a questão do duplo, do outro: “não do outro exterior, não do semelhante, mas daquele outro, interior, que nos habita e que, embora nos seja desconhecido, nos é terrivelmente ameaçador (GARCIA-ROZA, 2015, p. 20). É a questão da matéria-prima, o homem, centro de tensões dicotômicas, o grande enfoque da obra.

O Alienista e o Realismo

O alienista é publicado em 1882, no livro de contos *Papéis avulsos*. A obra é lançada em meio a um evidente contexto positivista, uma descrição do narrador a respeito do personagem, ressalta o destaque ao papel do cientista: “Homem de ciência, e só de ciência, nada o consternava fora da ciência” (ASSIS, 1997, p. 13). Na obra, Simão Bacamarte, médico, é o protagonista; este, com a autoridade dada pela ciência, tem o poder de revolucionar a fictícia Itaguaí, planejando a construção de um manicômio. O amor à ciência e a curiosidade natural de uma cientista são os principais motivos que movem Bacamarte a executar tal obra. O modelo do cientista e o próprio fazer científico são assim ironizados por Machado. Sobre este contexto científicista, Quitério (2016), informa:

Foi no Iluminismo (século XVIII) que pensadores europeus passaram a utilizar o modelo de estudar as ciências naturais – e suas leis – para analisar a sociedade, com o intuito, num primeiro momento, de enterrar o obscurantismo da igreja. Mas foi apenas no século seguinte que o positivismo fincou suas raízes na forma de ver e compreender a realidade por meio de pensadores como o francês Auguste Comte (1798-1857) e o inglês Herbert Spencer (1820-1903), para quem a ciência seria a responsável pelo progresso que, com o advento do capitalismo e da incipiente tecnologia, aflorava para a humanidade. (QUITÉRIO, p. 63, 2016)

É esse tal progresso o foco da refinada ironia machadiana. Dr. Simão Bacamarte convence as autoridades a construir um hospício, que chama de Casa Verde, ali interna todos aqueles que, ao seu parecer, conservam as características de loucura. Após uma temporada de estudos, ele lança a teoria de que a loucura é mais ampla do que antes imaginara, e passa a recolher muitos cidadãos de Itaguaí ao observar qualquer traço de desvio da normalidade. A população, que antes mostrava simpatia pela obra de Bacamarte, passa a criticá-lo, e a insatisfação gera uma rebelião, a Revolta dos Canjicas, liderada por Porfírio, o barbeiro. Após a vitória dos canjicas, Porfírio se alia a Bacamarte. Por uma série de manobras políticas, a revolta é enfraquecida com ajuda de uma intervenção militar. Logo após, as autoridades da cidade dão apoio a Bacamarte e os revoltosos são internados na Casa Verde. No entanto, envolto em suas pesquisas científicas, Bacamarte chega a mais uma teoria: os loucos são aqueles que apresentam as mais honradas virtudes. Dessa maneira, o médico liberta os que estavam no asilo e leva para Casa Verde os virtuosos da cidade. Por fim, ao aprofundar ainda mais seus estudos, Bacamarte constrói a teoria de que loucura e sanidade sempre existiram no ser humano no estado latente. Logo em seguida, pondera que nunca existiram realmente loucos em Itaguaí. Bacamarte chega à conclusão de que ele, por ser o detentor

de características perfeitas, mentais e morais, é o único louco da cidade, portanto, deveria ser o único interno da Casa Verde. Ele assim o faz, morrendo no hospício meses depois de sua internação.

O alienista é lançado já na fase realista de Machado, e na obra podemos notar os traços fortes dessa estética que seriam recorrentes nos escritos posteriores. Em verdade, a análise psicológica e a crítica social são características do Realismo presentes e muito bem trabalhadas no conto em análise. O tom objetivo e impessoal na narração, conquistado principalmente pelo uso do narrador em terceira pessoa e das referências históricas, esconde uma complexidade de enredo numa linearidade aparente: “como se o propósito do narrador fosse despistar os leitores, espicaçar-lhes a curiosidade, e adiar-lhes a plena satisfação da leitura até a derradeira linha (MOISÉS, 2001, p. 128). Os lances cômicos, narrados na impessoalidade do narrador, que buscou em crônicas antigas a verdade da narrativa, provoca no leitor estranheza em relação aos absurdos cometidos por Dr. Bacamarte, sempre narrados num tom de seriedade. A obra, no ver de Bosi, é “um ponto de interrogação acerca das fronteiras entre a normalidade e a loucura e resulta em crítica interna ao cientificismo do século” (BOSI, 2006, p. 193). A ironia machadiana atinge em cheio o mito de progresso científico, Bacamarte é a figura de um homem das ciências doente que, ao estudar a loucura, descobre-se a si mesmo insano.

Bosi, em *A máscara e a fenda* (2007), utiliza-se de uma ilustração apropriada para definir a maneira pela qual Machado de Assis expõe a identidade de seus personagens: a máscara, que protege a personagem por meio de uma posição social, ou por meio dos usos e costumes aceitos na sociedade, e a fenda da máscara, ocasião, instante oportuno, em que se dá o desmascaramento, feito habilmente e de maneira sutil pelo narrador, em um fórmula “que esconda (mas não de todo) a contradição entre parecer e ser, entre a máscara e o desejo, entre o rito claro e público e a corrente escusa da vida interior” (BOSI, 2007, p. 84). Dessa maneira, a ambiguidade humana é exposta na identidade de Bacamarte, sempre por meio de uma astuta e sofisticada ironia

Correspondências entre os personagens Dr. Bacamarte e Dr. Jekyll

Para verificarmos as correspondências dos personagens utilizaremos recortes do conto *O Alienista*, esses recortes dizem respeito à caracterização do personagem Dr. Bacamarte e seu desenvolvimento na trama. O Dr. Jekyll será analisado, por sua vez, tendo como base o último capítulo de *O Estranho caso de Dr. Jekyll e Sr. Hyde*, a carta em que o próprio Dr. Jekyll narra toda sua trajetória.

Em primeiro lugar, levemos em consideração, antes de partimos para as personagens, as possíveis influências que o tipo de narrador exerce sobre a descrição da personagem. O narrador em *O Alienista* é observador, o condutor da câmera, pretende ser impessoal e objetivo. Sua caracterização, portanto, não carrega carga emocional, apenas descreve os trejeitos do personagem, sem, contudo, lançar

qualquer juízo de valor, deixando a cargo do leitor tal empreitada. Com maestria, o narrador maneja a câmera; mesmo tendo privilégios de adentrar em profundidade no caráter psicológico, o narrador apenas revela o que Dr. Bacamarte exterioriza também para os outros personagens da narrativa, sendo poucas as vezes em que o narrador revela o que se passa na mente do personagem.

O narrador, detentor de técnicas apuradas do manuseio da câmera, e com a intenção de revelar o “aspecto grotesco” da personagem, se utiliza de uma fina ironia e de trechos que auxiliam na composição do ridículo. Dessa maneira, uma pequena parte da impessoalidade do narrador observador é perdida para que se alcance a caracterização grotesca. Tal recurso não encontramos em *O Estranho caso de Dr. Jekyll e Sr. Hyde*. Embora em outros capítulos possamos encontrar o narrador observador, no derradeiro, por meio de uma carta, o próprio protagonista narra suas desventuras: ele mesmo é a câmera. De fato, a escolha do narrador e do recurso da carta contribui para a detecção, por parte do leitor, de uma complexidade maior da personagem, não alcançada nos capítulos anteriores. O caráter epistolar é capaz de mostrar detalhes da interioridade da personagem. Dado o contexto trágico da escrita da carta, o relato de Dr. Jekyll possui uma intensa carga emotiva. Tal carga, provavelmente, seria menor se a opção narrativa fosse por um narrador observador. O narrador personagem, em desespero completo, tem o poder maior de convencer o leitor da realidade de seu sofrimento.

Se utilizarmos a perspectiva de Forster (citado em BRAIT, 2006) e sua tradicional concepção de personagens, podemos classificar Dr. Jekyll e Dr. Bacamarte como personagens redondos (*round*), dadas as complexidades e suas várias tendências ao longo da trama. A seguir, apresentamos uma tabela das qualidades sociais, psicológicas e ideológicas.

Os dois personagens pertenciam a uma classe social privilegiada, dentro de seus devidos universos ficcionais. Dr. Jekyll, na Inglaterra vitoriana, conservadora, nasce “em uma família de grande fortuna e excelente posição social” (STEVENSON, 2010, p. 129). O Dr. Bacamarte, por sua vez, vive na primeira metade do século XVIII, no Brasil Império, na fictícia Itaguaí, e é “filho da nobreza da terra” (ASSIS, 1997, p. 3). Em relação à profissão, ambos são médicos: “[...] O Dr. Simão Bacamarte [...] o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas. Estudara em Coimbra e Pádua” (ASSIS, 1997, p. 3); e Jekyll “trabalhava à luz do dia para a promoção do conhecimento ou o alívio da dor e do sofrimento” (STEVENSON, 2010, p. 130). Além de serem médicos, os dois eram entusiastas das ciências, a dedicação aos estudos científicos constituía também sua ideologia de vida. Jekyll trabalhava para a “promoção do conhecimento”, e, reiteradas vezes, pelo discurso de Bacamarte e pela narração, reconhecemos no médico de Itaguaí um amante das ciências. Convém lembrar que na prática dos dois doutores em questão havia uma singular diferença. O Dr. Bacamarte estava envolvido na ciência positivista, seus estudos e descoberta eram fruto de rigoroso processo, que envolvia observação, hipótese,

experimento e conclusão. O Dr. Jekyll, de acordo com seu próprio relato, praticava uma ciência não muito pura “cujo caminho conduzia na direção do místico e transcendental [...]” (STEVENSON, 2010, p. 130).

Resta-nos ainda falar sobre as características morais dos personagens, para isso será necessário nos citarmos alguns trechos em que o narrador de *O Alienista*, e *Dr. Jekyll*, o narrador do último capítulo de *O Estranho caso de Jr. Jekyll e Sr. Hyde*, descrevem o caráter das personagens em questão.

Tabela 1

	Dr. Jekyll (de <i>O Estranho caso do Dr. Jekyll e Sr. Hyde</i>, Robert Louis Stevenson, no último capítulo do livro, <i>O relato completo do caso feito por Henry Jekyll</i>)		Dr. Bacamarte (de <i>O alienista</i>, Machado de Assis)
Trecho I	“[...] comecei a olhar ao redor e avaliar meu progresso e posição no mundo, já estava comprometido demais com uma profunda duplicidade de vida (p. 129)	Trecho II	“Simão Bacamarte compreendeu que a ciência lusitana, e particularmente a brasileira, podia cobrir-se de ‘louros imarcescíveis’, — expressão usada por ele mesmo, mas em um arroubo de intimidade doméstica; exteriormente era modesto, segundo convém aos sabedores.” (p. 4)
Trecho III	[...] Foi o aspecto moral de minha própria pessoa que me ensinou a reconhecer a completa e primitiva dualidade do homem. Percebi que, das duas naturezas que competiam no campo de minha consciência, a hipótese de eu ser acertadamente tido com uma delas, só se justificaria porque, na verdade, eu era ambas (p. 131)	Trecho IV	[...]o ilustre alienista teve duas sensações contrárias, uma de gozo, outra de abatimento. A de gozo foi por ver que, ao cabo de longas e pacientes investigações, constantes trabalhos, luta ingente com o povo, podia afirmar esta verdade: —Não havia loucos em Itaguaí [...]. Mas tão depressa esta ideia lhe refrescara a alma, outra apareceu que neutralizou o primeiro efeito; foi a ideia da dúvida. Pois quê! Itaguaí não possuiria um único cérebro concertado? (p. 59)

Dr. Jekyll vivia intensa batalha do duplo dentro de si, ele era a maldade e a bondade. No entanto, outra característica moral pode ser interpretada por meio de seu relato: sua honestidade. No relato, em nenhum momento Jekyll tenta se justificar ou transferir para outro a responsabilidade de seus atos, ele é honesto na sua autocrítica e suficientemente corajoso para revelar a maldade que havia dentro de si.

De acordo com o relato do narrador de *O alienista*, Bacamarte sabia jogar o tal jogo das

aparências, isso fica bem claro no **Trecho II** destacado na tabela acima. Há uma tensão entre “ele mesmo” e “exteriormente”, o que revela: há o duplo também em Bacamarte, mas este duplo é mascarado. Sua índole não abre espaço para sentimentos contraditórios, não admite que eles sejam expressos, e isso pode ser percebido no **Trecho IV**, em que se observa a rápida sucessão dos sentimentos contraditórios (gozo e abatimento) e não a coexistência deles.

Em relação a função que ocupam na obra, Bacamarte e Jekyll são “agentes da ação”. Para a análise de correspondência entre os personagens em relação às suas funções, utilizaremos uma tabela comparativa.

Tabela 2

Função das personagens <i>Agente da ação</i>	Dr. Jekyll (de <i>O Estranho caso do Dr. Jekyll e Sr. Hyde</i> , Robert Louis Stevenson, no último capítulo do livro, <i>O relato completo do caso feito por Henry Jekyll</i>)	Dr. Bacamarte (de <i>O alienista</i> , Machado de Assis)
Condutor da ação	Carrega a força temática (criar uma substância capaz de separar sua personalidade).	Carrega a força temática (construir um manicômio).
Objeto desejado	A separação das duas personalidades de Jekyll/ A libertação, o alívio de uma tensão dualista	O estudo aprofundado da loucura/ A glória advinda do estudo da insanidade
Destinatário	Dr. Jekyll	Dr. Bacamarte
Oponente	Dr. Jekyll/ Sr. Hyde	Porfírio, o barbeiro/ Participantes da Revolta dos Canjicas/ Componentes da guarda
Árbitro, juiz	Dr. Jekyll	Dr. Bacamarte

Os dois personagens estão na trama como condutores da ação, Dr. Jekyll intenciona criar um elixir capaz de dividir sua personalidade: “criar uma droga capaz de destronar tais poderes [os poderes que compunham o espírito] de sua supremacia e uma segunda forma e semblante os substituíssem” (STEVENSON, 2010, p. 130). Porém, o **objeto desejado** não é apenas a separação das duas personalidades de Jekyll, é também o alívio da tensão dualista que o médico ansiava encontrar. Dessa maneira, Dr. Jekyll é o próprio **destinatário** do objeto desejado, uma vez que a descoberta o aliviará da angústia de sua alma. Além de **destinatário**, Dr. Jekyll também é **oponente**. Em busca do fim por ele visado (a descoberta da poção e o alívio de seu sofrimento), ele desenvolve certos temores que tentam dissuadi-lo da ideia.

Por fim, é necessário salientar também que Dr. Jekyll é o próprio **juiz da ação** conflitual por ele gerada. Depois de breve satisfação com sua obra, o objeto alcançado e a possibilidade de dividir sua personalidade e alcançar o alívio da tensão, logo Jekyll descobre as falhas de seu invento, sua poção o torna “um escravo”. Sr. Hyde, a face má de sua personalidade, era um ser “pernicioso e desprezível”,

com uma maldade incontrolável.

Quando decide finalmente se livrar de Sr. Hyde, parando de tomar a solução e dedicando-se exclusivamente a uma vida regrada, Jekyll é tomado por espasmos de dor e desejos e, numa fraqueza moral prepara e bebe mais uma vez a poção. Hyde tornava-se cada vez mais autônomo, e, quando Jekyll voltava a si era tomado de profunda culpa. Assim, Hyde também pode ser considerado como **oponente**, pois sua atuação impede que Jekyll usufrua do alívio desejado.

Algum tempo depois, após atuação cada vez mais cruel de Hyde, a substância do elixir acaba e o corpo de Jekyll é tomado de espasmos de transformação incontroláveis, como se Hyde quisesse o domínio. Tomado de desespero, e consciente da periculosidade de sua obra, Jekyll sentencia sua própria morte no final da carta, tornando-se também um **juiz** que procura solucionar as consequências de suas próprias ações.

O Dr. Bacamarte, também **condutor da ação**, intenciona construir um manicômio, e para isso articula os processos necessários. Sua intenção, seu **objeto desejado**, em tal empreitada é estudar profundamente a loucura, e reiteradas vezes é expresso esse desejo no conto. A princípio, a intenção de Bacamarte parece altruísta e humanitária, no entanto, como se vê no desenrolar dos fatos, o médico está apenas preocupado com seus próprios interesses e com a glória que o estudo da insanidade poderia lhe trazer. No entanto, esse segundo **objeto de desejo** não está explícito no texto, para que possamos identificá-lo é necessário reconhecer as ironias do narrador e interpretar suas estratégias na construção do personagem ridículo, um médico louco, de uma vila, que almejava os “louros imarcescíveis”.

Assim, temos também em Dr. Bacamarte o **destinatário**, a ação é dirigida exclusivamente para o médico, a fim de que este satisfizesse todos os seus objetivos, os explícitos e os implícitos. Ao contrário de Jekyll, Bacamarte encontra várias oponentes que intentavam atrapalhar a conquista de seus objetos de desejo.

A derradeira teoria de **Bacamarte é a de que ele mesmo era o único ser perfeito de Itaguaí, a única pessoa na cidade que reunia as qualidades que “podem formar um acabado mentecapto”** (ASSIS, 1997, p. 60). A essa altura da trama, reconhecemos Bacamarte como **árbitro**, para solucionar suas próprias ações, ou seja, seus estudos que o levaram à brilhante descoberta, e por seu caráter fiel às ciências, o médico sentencia sua pena: o recolhimento à Casa Verde.

Considerações finais

As distinções entre os dois personagens estudados podem ser explicadas principalmente devido à oposição entre tendências literárias, Romantismo e Realismo. Assim, não é um grande mistério entender que na obra de Machado o narrador apresenta-se mais objetivo, narrador típica do Realismo, e

em Stevenson ele é subjetivo, marca do Romantismo. É necessário lembrar também que a objetividade é recheada de ironia, isso se deve ao estilo machadiano na fase realista, que apresenta a complexidade de seu personagem de maneira indireta, enquanto Stevenson o faz de maneira direta. Em tempo, é preciso salientar que narrador no conto de Machado também está imbuído na tarefa de construir o ridículo em “O Alienista”, tarefa ausente no relato de Dr. Jekyll. Porém, não são esses detalhes facilmente detectados que queremos destacar. A grande diferença entre Dr. Jekyll e Dr. Bacamarte é a diferente tratativa da temática do duplo em suas ações e características, que revela mais uma vez uma diferença crucial entre Realismo e Romantismo.

Em Jekyll e em Bacamarte temos duas perspectivas do duplo, a primeira que se utiliza da figura do monstro e a segunda que recorre a utilização da máscara. A diferenças na tratativa do duplo pode ser explicada principalmente devido a oposição entre Romantismo e Realismo. Embora haja a coexistência do duplo loucura/sanidade, ela não é expressa de maneira desnuda, de face livre; a máscara está presente e é necessário o momento certo para revelar-lhe a fenda, de maneira sutil e por meio de um hábil narrador, e essa é justamente a grande proposta machadiana.

Em Stevenson há o duplo, porém ele é dividido em seres antagônicos, assim ele está mais próximo da antítese claramente mostrada. Já em Machado, o duplo existe, no entanto, está escondido e é apresentado de outra maneira, quando o narrador encontra oportunidade para revelar ao leitor a outra face, utilizando-se para isso de frequentes ironias; sendo assim, o que encontramos em Bacamarte é uma ambiguidade oportunamente revelada quando uma “fenda na máscara” é descoberta.

A fenda da máscara revela de maneira sutil a face oculta do personagem, porém, no Romantismo não há máscara, o feio Hyde é apresentado de rosto limpo, e Jekyll, desesperado por fazer o bem, também é apresentado em sua dualidade explícita, mesmo antes da poção. A face limpa é mais uma expressão da idealização presente no Romantismo, afinal seres humanos usam máscaras o tempo todo, e uma sociedade de caras limpas só estaria presente em uma obra idealizadora.

O bem e o mal, loucura e sanidade, altruísmo e egoísmo habitam os personagens machadianos e do Realismo em geral. É necessário estar atento ao trabalho do narrador em iluminar as fendas para que possamos enxergar a ambiguidade dos seres ficcionais. O personagem não é apenas pura imitação, mas resultado de um apurado trabalho narrativo inserido em um universo ficcional; mesmo assim, ele continua sendo fruto de uma seleção da realidade do autor, por isso, entender as contradições do personagem é também compreender as contradições humanas que, mesmo em diferentes lentes, são perceptíveis perenemente.

Referências

AGUIAR, Luiz Antônio (Org.). Autor e obra. In: **Góticos: contos clássicos**. São Paulo: Melhoramentos, 2011.

ASSIS, Machado de. **Papéis avulsos**. São Paulo: Globo, 1997.

BOSI, Alfredo. *A máscara e a fenda*. In: **Machado de Assis: O enigma do olhar**. Martins Fontes, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2014/03/bosi-o-enigma-do-olhar.pdf>. Acesso em: 18 de jun. 2016.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 2006.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**, vol. 4. Brasília: Edições do Senado Federal, 2008.

GARCIA-ROSA, Luiz Alfredo. Prefácio. In: STEVENSON, Robert Louis. **O médico e o monstro: O estranho caso do Dr. Jekyll e Sr. Hyde**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GANCHO, Cândido Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2002.

MOISÉS, Massaud. **Machado de Assis: Ficção e Utopia**. São Paulo, Cultrix, 2001.

NETO, Alípio C. de Franca; MILTON, John. **Literatura inglesa**. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=xRbReVhO3y8C&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 18 de jun. 2016.

QUITÉRIO, Janaína. Cientificismo na Obra de Machado de Assis. **Ciência e cultura**. São Paulo, vol. 66, n. 4. out./dez. 2014. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252014000400019&script=sci_arttext. Acesso em: 12 de nov. 2020.

STEVENSON, Robert Louis. **O estranho caso do Dr. Jekyll e Sr. Hyde**. Curitiba: Arte e Letra, 2010

VIEIRA, Zípora Dias. O duplo em diferentes perspectivas: uma análise dos personagens dr. Jekyll, de Stevenson, e dr. Bacamarte, de Machado, pág 649-660, Curitiba, 2020