

XI SEMINÁRIO DE PESQUISA
III SEMINÁRIO DE DISSERTAÇÕES
EM ANDAMENTO
SEMANA DE INICIAÇÃO
CIENTÍFICA DE LETRAS

Tema:
Convergência, Interdisciplinaridade
e Ensino de Literatura

18 a 20 de **setembro** de 2019

ANAIS

Uniandrade Campus Cidade Universitária

📍 Rua João Scuissiato, 01, Santa Quitéria - Curitiba/PR

☎ (41) 3219-4290 / (41) 3219-4224

🌐 <https://uniandrade.br/seminario/>

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

Secretaria do Programa

Mariane Dias de Mello

Coordenação do XI Seminário de Pesquisa III Seminário de Dissertações em Andamento Semana de Iniciação Científica de Letras

Greicy Pinto Bellin

Vice-coordenação do XI Seminário de Pesquisa III Seminário de Dissertações em Andamento Semana de Iniciação Científica de Letras

Anna Stegh Camati

Brunilda T. Reichmann

Comissão Organizadora

Dr.^a Anna Stegh Camati

Dr.^a Ângela Maria Rubel Fanini

Dr. Denis Pereira Martins

Me. Larissa Degasperi Bonacin

Dr.^a Mail Marques de Azevedo

Dr.^a Marisa Martins Gama-Khalil

Dr. Otto Leopoldo Winck

Dr.^a Rita de Cássia Moser Alcaraz

Dr.^a Thaís Flores Nogueira Diniz

Dr.^a Renata Philippov

Dr.^a Sigrid Renaux

Comissão Científica

Dr. Alex Sandro Martoni (CES/JF)

Dr.^a Alice Matsuda (UTFPR)

Dr.^a Aline de Mello Sanfelici (UTFPR)

Dr.^a Ana Cláudia Munari Domingos (UNISC)

Dr.^a Eliane Santana Dias Debus (UTFPR)

Dr.^a Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira (UNESP/ASSIS)

Dr. Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University)

Dr. João Cezar de Castro Rocha (UERJ)
Dr.^a Miriam de Paiva Vieira (UFMG)
Dr.^a Renata Philippov (UNIFESP/UNESP/FCLAr)

Capa

Fernanda C. S. Oliveira Dante (UNIANDRAGE)

Diagramação e Revisão

Daniel Augusto Zanella (UNIANDRAGE)
Fernanda C. S. Oliveira Dante (UNIANDRAGE)
Greicy Pinto Bellin (UNIANDRAGE)
Jaqueline Kupka (UNIANDRAGE)
Johnes Tadeu Gomes (UNIANDRAGE)
Nathally Angélica Pzrybycien (UNIANDRAGE)
Rosângela Janea Rauen (UNIANDRAGE)
Thamiris Langue Mysczak (UNIANDRAGE)

ISSN: 2446-9270

SUMÁRIO

COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS E COORDENADAS

A REPRESENTAÇÃO DA FIGURA FEMININA NOS ROMANCES *LUCÍOLA*, DE JOSÉ DE ALENCAR, E *A DAMA DAS CAMÉLIAS*, DE ALEXANDRE DUMAS / 1

Autoras: Adriana Aparecida de Arruda Santos (UNIANDRADE)
Prof.^a Dr.^a Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

ESTÉTICA E ESTILO DE JANE AUSTEN: UMA ESCRITORA À FRENTE DE SEU TEMPO / 10

Autora: Aline Benato Soares (UTFPR-PB)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mirian Ruffini (UTFPR-PB)

A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE 2007 DA OBRA *A ABADIA DE NORTHANGER*, DE JANE AUSTEN, SOB O VIÉS DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA / 21

Autora: Aline Benato Soares (UTFPR-PB)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mirian Ruffini (UTFPR-PB)

SOB A CABELEIRA DO MATADOR: ANÁLISE DE UMA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA BRASILEIRA / 33

Autora: Aline da Veiga (UTFPR)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mariese Ribas Stankiewicz (UTFPR)

ANTIGAS QUESTÕES, NOVAS PERSPECTIVAS: UMA ANÁLISE DO CONTO “O ENFERMEIRO”, DE MACHADO DE ASSIS / 46

Autores: Anderson Marcelo da Silva (UNIANDRADE)
Prof.^a Dr.^a Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

O ESPAÇO NA CRIAÇÃO DO CONTO *INSTITUTO MORAL E CÍVICO*: REFERENCIAIS BAKHTINIANOS / 57

Autor: André Luiz Knewitz (UNIANDRADE)
Orientador: Prof. Dr. Otto Leopoldo Winck (UNIANDRADE/PUCPR)

CONSIDERAÇÕES SOBRE A OBRA *OS FLAGELADOS DO VENTO LESTE*, DE MANUEL LOPES / 66

Autora: Andrea Cristina Langue Mysczak (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

TEORIA DO HOMEM SENTADO: “O LIVRO DEPOIS DO LIVRO” / 80

Autora: Ariadne Patrícia Nunes Wenger (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE/FAE)

O FANTÁSTICO COMO HESITAÇÃO NO CONTO “CANDIDATA A AFOGAMENTO”, DE ADRIAN ALINGTON / 93

Autora: Brenda Stéphanie Araújo Antunes (UEPG)
Orientador: Prof. Dr. Evanir Pavloski (UEPG)

O FANTÁSTICO E O ESTRANHO EM H. P. LOVECRAFT E MACHADO DE ASSIS: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DE “DAGON” E “SEM OLHOS” / 103

Autora: Brenda Stéphanie Araújo Antunes (UEPG)
Orientador: Prof. Dr. Evanir Pavloski (UEPG)

A MARCA DO FEMININO EM *O PAPEL DE PAREDE AMARELO* / 115

Autoras: Carla Costa Ramos (UNIANDRADE)
Prof.^a Dr.^a Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

UM MANUAL DE SOBREVIVÊNCIA CONJUGAL EM *O LIVRO DE UMA SOGRA* / 123

Autores: Claudemir de Arruda Prado (UNIANDRADE)
Prof.^a Dr.^a Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

PLATAFORMAS DE AUTOPUBLICAÇÃO, LITERATURA DE MASSA E O QUE SE ESCREVE NA INTERNET / 134

Autora: Claudia Regina Camargo (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE/FAE)

S. E O NAVIO DE TESEU: UMA ANÁLISE A PARTIR DA CRÍTICA DE GÊNERO / 146

Autora: Claudia Regina Camargo (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Brunilda Tempel Reichmann (UNIANDRADE)

EPIFANIA, ALTERIDADE E METATEATRALIDADE BRECHTIANAS EM *O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO* / 157

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

ALGUMAS RUPTURAS ESTÉTICAS DO TEATRO ÉPICO E A HISTORICIZAÇÃO BRECHTIANA EM *O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO* / 168

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

O TEMA DAS MÁSCARAS NA OBRA *A TRAGÉDIA DE HAMLET, PRÍNCIPE DA DINAMARCA* / 181

Autor: Daniel de Toledo (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

A MÃO QUE BALANÇA O PÊNDULO: VALÊNCIO XAVIER, PAULO LEMINSKI E WILSON BUENO – FIGURAÇÕES SOCIAIS / 189

Autora: Daniele Santos (UFPR)
Orientador: Prof. Dr. Fernando C. Gil (UFPR)

NARRATIVAS TRANSFORMADAS EM IMAGEM: LEITURA DAS CARTAS DO JOGO *DIXIT* / 198

Autora: Danielle Fracaro da Cruz (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE/FAE)

O LEITOR E A CRIAÇÃO DA NARRATIVA NO JOGO *DIXIT* / 207

Autora: Danielle Fracaro da Cruz (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Célia Arns de Miranda (UNIANDRADE/UFPR)

OLIVER TWIST E *DAVID COPPERFIELD* PARA O PORTUGUÊS BRASILEIRO: BREVE ANÁLISE DO PROCESSO DE TRADUÇÃO E RECEPÇÃO / 216

Autora: Danielle Franco Brunismann (UTFPR/PB)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mirian Ruffini (UTFPR/PB)

A MENINA QUEBRADA: O “EU” AUTOR E OUTROS “EUS” NAS CRÔNICAS DE ELIANE BRUM / 229

Autora: Débora Gisele Gulak de Andrade (UTFPR)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Naira de Almeida Nascimento (UTFPR)

O CONTO DA AIA: O DISCURSO COERCITIVO E SUBJACENTE QUE TRANSPÕE AS ENTRELINHAS DE MARGARET ATWOOD / 241

Autoras: Dyuliane Alves de Oliveira (UNIANDRADE)
Prof.^a Dr.^a Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

A INVERSÃO DO PAPEL DA MULHER E DE OUTROS GRUPOS PERIFÉRICOS NA ANIMAÇÃO *A PRINCESA E O SAPO*, DA DISNEY / 251

Autora: Dyuliane Alves de Oliveira (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

LITERATURA ELETRÔNICA – UMA ANÁLISE DOS PROJETOS “UM ESTUDO EM VERMELHO” E “ENIGMA” DO SITE LITERATURA DIGITAL / 260

Autora: Edna Gambôa Chimenes (UTFPR)

A CONSTRUÇÃO E A REPRODUÇÃO DO DISCURSO DO PATRIARCADO NA NARRATIVA *THE HANDMAID’S TALE*, DE MARGARET ATWOOD / 274

Autor: Eduardo Moura Velho (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof.^ª Dr.^a Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

A AUSÊNCIA DE SORORIDADE NA NARRATIVA *THE HANDMAID’S TALE*, DE MARGARET ATWOOD COMO RECURSO DE REPRESSÃO E MANUTENÇÃO / 282

Autor: Eduardo Moura Velho (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof.^ª Ana Paula de Oliveira (UNIANDRADE)

JOGADOR NÚMERO 1 – OS AVATARES E A VIDA REAL / 292

Autoras: Eliane da Silva Gomes (UNIANDRADE)
Prof.^ª Dr.^a Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE/FAE)

O ESPAÇO DAS MULHERES E A VISÃO DE HENRIK IBSEN / 300

Autora: Eliane da Silva Gomes (UNIANDRADE)

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

TECNOLOGIA E ADAPTAÇÃO NA OBRA *ROMEU E JULIETA*, DE WILLIAM SHAKESPEARE / 308

Autor: Fabrício de Lima Moraes (UNIANDRADE)

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

A ESCRITA DO TEXTO DRAMÁTICO E O UNIVERSO SINGULAR DA CRIANÇA / 321

Autora: Fátima Maria Ortiz Lour (UNIANDRADE)

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

LITERATURA, TEATRO E MUNDO DIGITAL: ACRÉSCIMOS NA ESCRITA DRAMATÚRGICA / 332

Autora: Fátima Maria Ortiz Lour (UNIANDRADE)

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

O SILÊNCIO E A IMPETUOSIDADE DE ANA EM *LAVOURA ARCAICA* / 341

Autoras: Fernanda Emeri Mokfa Matitz Celuppi (UNIANDRADE)

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

BATOM VERMELHO DE MACABÉA: TRAÇOS TORTOS DA PÓS-MODERNIDADE / 354

Autora: Fernanda Emeri Mokfa Matitz Celuppi (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Barbosa Alcaraz (UNIANDRADE)

ATRAVESSAMENTOS POÉTICOS: ESPAÇOS E DESLOCAMENTOS NO PROCESSO CRIATIVO / 367

Autora: Geysiane Aparecida de Andrade (PUCRS)

Orientadora: Prof. Dr. Altair Teixeira Martins (PUCRS)

O CONTO E SEUS REFLEXOS: MACHADO DE ASSIS E EDGAR ALLAN POE / 379

Autora: Grace Burchardt (PUCRS)

A RAINHA DAS NEVES E *FROZEN*: UMA RELAÇÃO INTERTEXTUAL, ARTÍSTICA E INTERMIDIÁTICA / 390

Autor: Heitor Augusto Colli Trebien (UFPR)

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

A RESISTÊNCIA DA MULHER NEGRA EM *KINDRED*, NARRATIVA FANTÁSTICA DE OCTAVIA BUTLER / 402

Autores: Janderson Silva (UNIANDRADE)

Prof.^a Dr.^a Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

FIGURAÇÕES DA SEXUALIDADE NÃO-HETERONORMATIVA EM *OTELLO*, DE WILLIAM SHAKESPEARE / 413

Autor: Johnes Tadeu Gomes (UNIANDRADE)

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

UMA PROPOSTA DE ANÁLISE DE *EU SEI PORQUE O PÁSSARO CANTA NA GAIOLA*, DE MAYA ANGELOU (1969), SEGUNDO BAKHTIN / 425

Autoras: Jucelia da Silva Amaral (UNIANDRADE)
Prof.^a Dr.^a Ângela Maria Rubel Fanini (UNIANDRADE/UTFPR/CNPq)

UMA PROPOSTA DE ANÁLISE SOBRE A OBRA *EU SEI PORQUE O PÁSSARO CANTA NA GAIOLA*, DE MAYA ANGELOU (1969) / 434

Autoras: Jucelia da Silva Amaral (UNIANDRADE)
Prof.^a Dr.^a Brunilda Tempel Reichmann (UNIANDRADE)

AMBIÊNCIA, CORPO E PRESENÇA FEMININA NO ROMANCE *O PERFUME: A HISTÓRIA DE UM ASSASSINO*, DE PATRICK SÜSKIND / 445

Autoras: Juciane de Bonfim Santos (UNIANDRADE)
Prof.^a Dr.^a Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

A DESCONSTRUÇÃO E A DESPERSONALIZAÇÃO EM *HOTEL ATLÂNTICO*, DE JOÃO GILBERTO NOLL / 455

Autores: Juciane de Bonfim Santos (UNIANDRADE)
Prof. Dr. Marcelo Barbosa Alcaraz (UNIANDRADE)

DISTOPIA E ALIENAÇÃO NA SOCIEDADE DE *FAHRENHEIT 451* / 467

Autora: Kathya Fecher Dias (FAE)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE/FAE)

IMAGEM E LITERATURA: A OBRA LITERÁRIA *PORQUE A CRIANÇA COZINHA NA POLENTA* E A ADAPTAÇÃO FÍLMICA *AGLAJA* / 478

Autoras: Liliana Suemi Nakakogue (UNIANDRADE)
Prof.^a Dr.^a Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE/FAE)

TRANSPOSIÇÃO E TRANSFORMAÇÃO TEXTUAL EM JUAN CARLOS ONETTI: JUSTO EL TREINTAUINO, O CONTO QUE VIRA CAPÍTULO / 489

Autor: Lucas Sidnei Carniel (UTFPR)
Orientador: Prof. Dr. Wellington Ricardo Fiorucci (UTFPR)

A LITERATURA ENTRE A EXPERIÊNCIA E A MEMÓRIA: DOIS RELATOS DE INFANTES NA GUERRA / 499

Autor: Prof. Dr. Marcelo Barbosa Alcaraz (UNIANDRADE)

REINVENÇÃO DA COMÉDIA DE COSTUMES POR MARTINS PENA / 509

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

A CONSISTÊNCIA DO CRONOTOPO: UM ENTRELAÇAMENTO ENTRE OS CONTOS “O BARRIL DE AMONTILLADO”, DE EDGAR ALLAN POE, E “A CAUSA SECRETA”, DE MACHADO DE ASSIS / 522

Autoras: Maria da Consolação Soranço Buzelin (UNIANDRADE)
Prof.^a Dr.^a Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

NO DESERTO NO FIM DO NADA: O ABSURDO E O TRÁGICO EM *O ESTRANGEIRO*,
DE ALBERT CAMUS / 531

Autora: Maria da Consolação Soranço Buzelin (UNIANDRADE)

INTERDISCIPLINARIDADE NAS FASES DO ROMANTISMO BRASILEIRO / 540

Autora: Maria Cristina Ferreira dos Santos (UFRGS)

ALÉM DAS BARREIRAS MORTAIS, UMA LEITURA DO PÓS-HUMANO NO ROMANCE
CARBONO ALTERADO, DE RICHARD MORGAN / 550

Autora: Michelly Bottega (UTFPR)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mariese Ribas Stankiewicz (UTFPR)

ENCONTRANDO ASPECTOS AUTOFICCIONAIS NA PROTAGONISTA DO CONTO
“DEZESSETE SEGUNDOS” / 562

Autor: Natanael Filipe de Melo (UNIANDRADE)

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

DESENREDANDO O *DESENREDO*: UMA LEITURA DO CONTO DE GUIMARÃES ROSA
/ 572

Autora: Nathalia Caroline Araújo Ribeiro de Fernandes (UNIANDRADE)

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

ALICE OU EMÍLIA: TRADUÇÃO DA OBRA *ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS*, POR
MONTEIRO LOBATO / 581

Autora: Nathalia Ferreira Terres (UTFPR/PB)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mirian Ruffini (UTFPR/PB)

O SILÊNCIO E A DIFICULDADE DE NARRAR NA PEÇA *ESPERANDO GODOT*, DE
SAMUEL BECKETT / 590

Autora: Nathally Angélica Przybycien (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Barbosa Alcaraz (UNIANDRADE)

WHITE EGRETS: A POESIA DE DEREK WALCOTT COMO POSSÍVEL ELEMENTO
PROPULSOR DE IDENTIDADE / 602

Autora: Patrícia Vasconcelos Cavalcanti de Marotta (UFPR)

Orientador: Prof. Dr. Maurício Mendonça Cardozo (UFPR)

INTERTEXTUALIDADES NO CONTO MACHADIANO “MISSA DO GALO” / 612

Autora: Renata Guardia Ferreira (UNIANDRADE)

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

FANFICTIONS COMO EVOLUÇÃO DAS NARRATIVAS NA SOCIEDADE
CONTEMPORÂNEA / 621

Autoras: Rita de Cássia Morvan (UNIANDRADE)

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

FANFICTIONS: PERSPECTIVAS DA LITERATURA NA ERA DO CIBERESPAÇO / 632

Autoras: Rita de Cássia Morvan (UNIANDRADE)
Prof.^a Dr.^a Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE/FAE)

DESAFIOS TÉCNICOS NA ELABORAÇÃO DE UM ROMANCE / 642

Autor: Rodrigo Engelbert (UNIANDRADE)
Orientador: Prof. Dr. Otto Leopoldo Winck (UNIANDRADE/PUCPR)

LAÇOS PÓS-MODERNOS EM CLARICE LISPECTOR / 652

Autora: Thamiris Langu Myszczak (UNIANDRADE)
Orientador: Prof. Dr. Marcelo Barbosa Alcaraz (UNIANDRADE)

*A EVOLUÇÃO DO GÊNERO *CROSSOVER* / 660*

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

S., DE J. J. ABRAMS E DOUG DORST: INTERMIDIALIDADE FÍSICA E RECONFIGURAÇÃO DO LIVRO IMPRESSO / 671

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

COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS E COORDENADAS

A REPRESENTAÇÃO DA FIGURA FEMININA NOS ROMANCES *LUCÍOLA*, DE JOSÉ DE ALENCAR, E *A DAMA DAS CAMÉLIAS*, DE ALEXANDRE DUMAS

Autoras: Adriana Aparecida de Arruda Santos (UNIANDRADE)
Prof.^a Dr.^a Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

Resumo: Este trabalho tem por finalidade comparar as representações da figura feminina no romance *Lucíola*, de José de Alencar, e *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas, considerando o afrancesamento da sociedade brasileira e a tecnologia disponível para a representação desta figura: o folhetim. Serão consideradas questões relevantes do cotidiano sociocultural do Brasil no século XIX e, no caso específico, da sociedade do Rio de Janeiro em um momento de transformação e aquisição de novos contornos históricos. Alencar foi considerado o autor que escreveu o romance *Lucíola* como sendo uma *dama das camélias* dos trópicos, o que permite a leitura comparativa entre os dois romances no que diz respeito à representação da figura feminina, bem como a identificação de suas semelhanças e diferenças. Para esta análise, lançaremos mão as obras de Marlyse Meyer sobre o folhetim, Teresa de Lauretis sobre tecnologia de gênero e Pascale Casanova sobre a hegemonia cultural francesa a fim de compreender como ela influenciou o romance de José de Alencar.

Palavras-chave: representação; folhetim; gênero; tecnologia.

Introdução

Através da literatura e do imaginário podemos expressar as nossas necessidades, sentimentos e visões de mundo. Antonio Candido afirma que: “Nas nossas sociedades, a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposto a cada um como equipamento intelectual e efetivo” (CANDIDO, 1996, p. 175). Sendo assim, evidencia-se o quanto a nossa sociedade necessita da literatura, podendo ela ser usada tanto no campo intelectual, educacional ou na construção do ser humano enquanto sujeito, assim como também na criação da realidade.

Para Candido, o escritor cria livremente a realidade, assim como o leitor da obra recria, no seu imaginário, o contexto literário com o qual está em contato. Candido nos mostra que as obras literárias não se desvinculam de seu tempo e de seu lugar, o que se observa em *Lucíola*, obra relacionada a vários aspectos no momento histórico e social em que se encontrava o Brasil do século XIX, e em *A Dama das Camélias*, em que observamos o momento histórico vivenciado pela França na mesma época.

Tanto José de Alencar quanto Alexandre Dumas retratam muito bem as personagens femininas em seus romances. Neste sentido, Luis Filipe Ribeiro afirma que as heroínas de Alencar

SANTOS, Adriana Aparecida Arruda; BELLIN, Greicy Pinto. A representação feminina em *Lucíola*, de José de Alencar, e *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas, p. 1-9, Curitiba, 2019.

mesmo quando contraditórias, pairam num plano de idealização que as distancia dos seres humanos normais. Elas são convocadas a desempenhar um papel, serem exemplos de comportamento social aceitável e intocável. Mesmo quando pecadoras, como nossa Lúcia, tem uma essência ética incorruptível que as faz superiores a medida cotidiana da vida real (RIBEIRO, 1996, p. 102).

As histórias de Lucíola e de Marguerite tornam possível a análise da condição feminina no século XIX, tendo em vista a centralidade do que Eric Hobsbawm irá chamar de “anjo do lar”, assim como a representação da prostituta, que é de fundamental importância nos dois romances. Tal condição se encontra atrelada ao afrancesamento da sociedade brasileira, no caso de Lucíola, o que se torna perceptível nas descrições da existência luxuosa e dissipadora vivida pela personagem.

A MULHER NA SOCIEDADE DO SÉCULO XIX

Em muitas obras literárias do século XIX a figura feminina era representada de forma maternal e assexuada, pois a esfera pública era vetada às mulheres, cabendo-lhes as responsabilidades da organização do lar, os afazeres domésticos com a criadagem, a manutenção harmônica do casamento e o cuidado esmerado na educação dos filhos. Tudo isto era exigido da mulher casta para que fosse reconhecida como uma dama de caráter, bom comportamento e costumes.

A figura feminina representava o “anjo submisso e obediente”, cujo espírito era frágil e delicado, de acordo com Jurandir Freire Costa:

A mulher era mais frágil fisicamente que o homem. Dessa fragilidade, inferia-se a delicadeza e a debilidade de sua constituição moral, com a ajuda dos estereótipos correntes sobre a personalidade feminina. Procedimento semelhante era usado na descrição da natureza masculina. A força e o vigor migravam do físico ao moral, marcando os traços sócio sentimental da personalidade do homem. O amor colocado como vértice da confluência das características físicas e morais, servia de referencia a distinção entre os sexos (COSTA, citado em TELLES, 2004, p. 235).

Pode-se observar que a mulher, que tinha como destino a maternidade, podia ser vista como força ou ferramenta do bem. Porém, se fugisse às regras passaria a ser vista como uma entidade do mal, conforme a citação a seguir:

Excluída de uma efetiva participação na sociedade, da possibilidade de ocuparem cargos públicos, de assegurarem dignamente a sua própria sobrevivência e ate mesmo impedidas do acesso a educação superior, as mulheres no século XIX ficavam trancadas, fechadas dentro de casas ou sobrados, mocambos e senzalas construídas por seus pais, maridos, senhores. Além disso, estavam enredadas e constringidas pelos enredos da arte e ficção masculina. Tanto na vida

SANTOS, Adriana Aparecida Arruda; BELLIN, Greicy Pinto. A representação feminina em *Lucíola*, de José de Alencar, e *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas, p. 1-9, Curitiba, 2019.

quanto na arte, a mulher no século passado aprendia a ser tola, a se adequar a um retrato do qual não era a autora. As representações literárias não são neutras, são encarnações “textuais” da cultura que as gera (TELLES, 2004, p. 408).

Seguindo o raciocínio de Telles, *Lucíola* e *Marguerite* seriam retratos da sociedade patriarcal, caracterizada por valores ligados à burguesia, valores estes que não poderiam ser subvertidos sob pena de rejeição a um plano inferior de existência. Mulheres que ousavam romper os padrões eram consideradas loucas ou prostitutas, o que as limitava no exercício de sua individualidade. O mundo da prostituição, por sua vez, apresentava forte relação com transformações urbanas observadas na França e no Rio de Janeiro, e com a hegemonia cultural francesa na cultura brasileira da época, conforme Pascale Casanova em *A República Mundial das Letras*:

A crença no efeito da capital das artes é tão poderosa que não apenas os artistas do mundo inteiro aceitam sem reservas essa primazia parisiense, como também, dada a extraordinária concentração literária que disso resultou, ela tornou-se o lugar a partir do qual julgados, criticados, transmudados, os livros e os escritores podem se desnacionalizar e assim tornar-se universais (CASANOVA, 2002, p. 162).

Tal hegemonia determinava, de forma consistente e significativa, a dinâmica da vida cultural na época de José de Alencar, bem como as representações literárias presentes na obra deste autor, em especial a representação da figura feminina, aspecto relevante em *Lucíola*. Considerando a natureza das trocas e intercâmbios culturais entre Brasil e França no século XIX, pode-se afirmar que Alencar se inspirou em Alexandre Dumas para criar a personagem da prostituta que levava vida luxuosa na corte fluminense, o que justifica a relevância de uma análise que aproxime ambos os autores. Levaremos em consideração, nesta análise, a emergência do folhetim enquanto tecnologia de gênero que refletia os fatores políticos, culturais e sociais que aparecem em uma obra literária.

DIFERENÇAS E AFINIDADES ENTRE *LUCÍOLA* E *A DAMA DAS CAMÉLIAS*

Percebe-se, através dos tempos, que a literatura é produzida através de um diálogo entre os textos, com uma pluralidade de vozes e personagens. Segundo Leyla Perrone Moisés (1982, p. 201), cada obra é uma prolongação ou continuação, por consentimento ou contestação, de obras anteriores de temas ou gênero já existentes. Isso é o que se observa em *Lucíola* e *A dama das Camélias*, tendo em vista o contato de Alencar com a literatura francesa, materializado em leituras de Alfredo Vigny, Chateaubriand, Victor Hugo e, obviamente, Alexandre Dumas Filho. (ALENCAR, 2005, p. 40). Uma das formas mais eficazes de consolidação deste contato foi a

SANTOS, Adriana Aparecida Arruda; BELLIN, Greicy Pinto. A representação feminina em *Lucíola*, de José de Alencar, e *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas, p. 1-9, Curitiba, 2019.

predominância do folhetim, amplamente usado por vários escritores e requisitada por editores por estimular a compra posterior de exemplares devido aos cortes narrativos geradores de suspense. O folhetim foi, ainda, tecnologia fundamental na construção das representações de gênero, tendo em vista que a maioria das narrativas se destinava a mulheres e era publicada em periódicos direcionados ao público feminino. Teresa de Lauretis, em seu artigo “A tecnologia do gênero” (1994), parte de um conceito desenvolvido por Michel Foucault, que define “tecnologia” como “um conjunto de técnicas para maximizar a vida”, criada e desenvolvida “pela burguesia a partir do final do século XVIII para assegurar a sobrevivência da classe e a continuação da hegemonia.” (LAURETIS, 1994, p. 220), para discorrer a respeito das formas pelas quais o gênero pode ser representado por meio de variadas tecnologias que circulam na sociedade. É importante deixar claro, neste sentido, o conceito de gênero que embasa a reflexão de Lauretis. Joan Scott definiu gênero como “toda e qualquer construção social, simbólica, culturalmente relativa, da masculinidade e da feminilidade. Ele define-se em oposição ao *sexo*, que se refere à identidade biológica dos indivíduos” (SCOTT, 1990, p. 5). Teresa de Lauretis, por sua vez, aponta para a existência dos sistemas sexo-gênero caracterizados pela associação entre biologia e construção social: “as concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais” (LAURETIS, 1994, p. 211). É possível, desta maneira, associar a representação da figura feminina ao folhetim enquanto tecnologia e a representação da prostituta ao contexto social das épocas de Alencar e Dumas, os quais dialogam entre si ao criar personagens semelhantes em enredos também muito parecidos.

No caso de Dumas, *A dama das camélias* apresenta um componente autobiográfico, pois o escritor, assim como o personagem Armand, se envolveu com uma cortesã, a qual faleceu, conforme preâmbulo do próprio romance: “esta morte afetou profundamente no início o escritor que se afastou, se isolando para escrever a história do seu romance com a cortesã que morreu, o resultado disto foi a obra *A dama das camélias*” (DUMAS FILHO, 2011, p. 6).

O romance de Dumas é, aliás, explicitamente citado em *Lucíola* no trecho em que Paulo flagra Lúcia lendo o romance francês e tenta escondê-lo:

— Chegando uma tarde vi Lúcia assustar-se e esconder sobas amplas dobras do vestido um objeto que me pareceu um livro.

— Estava lendo?

— Não: estava esperando-o.

— Quero ver que livro era.

Meio à força e meio rindo consegui tomar o livro depois de uma fraca resistência. Ela ficou enfadada.

Era um livro muito conhecido – *A dama das camélias*. Ergui os olhos para Lúcia interrogando a expressão de seu rosto. Muitas vezes lê-se, não por hábito e distração, mas pela influência de uma

SANTOS, Adriana Aparecida Arruda; BELLIN, Greicy Pinto. A representação feminina em *Lucíola*, de José de Alencar, e *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas, p. 1-9, Curitiba, 2019.

simpatia moral que nos faz procurar um confidente de nossos sentimentos, até nas páginas mudas de um escritor. Lúcia teria como Margarida, a aspiração vaga para o amor? Sonharia com as afeições puras do coração?

Ela tornou-se de lacre sentindo o peso do meu olhar.

— Esse livro é uma mentira!

— Uma poética exageração, mas uma mentira, não! Julgas impossível que uma mulher como Margarida ame?

— Talvez; porém nunca dessa maneira! Disse indicando o livro.

— De que maneira?

— Dando-lhe o mesmo corpo que tantos outros tiveram! Que diferença haveria entre o amor e o vício? Essa moça não sentia, quando se lançava nos braços de seu amante, que eram os sobejos da corrupção que lhe oferecia? Não temia que seus lábios naquele momento latejassem ainda com os beijos vendidos? [...]

— Estábem: deixemos em paz *A dama das camélias*. Nem tu és Margarida, nem eu sou Armando (ALENCAR, 1997, p. 81-83).

O fato de Lúcia esconder o livro é indicativo de uma percepção negativa em relação à obra de Alexandre Dumas, percepção esta, aliás, sustentada nos círculos intelectuais da época de José de Alencar. Machado de Assis, por exemplo, fez ácidas críticas ao Alcazar Lírico, considerado o elemento por excelência da transplantação do modo de vida francês no Rio de Janeiro oitocentista:

Há nesta cidade do Rio de Janeiro um estabelecimento, onde, todas as noites, por entre baforadas de fumo e de álcool, se vê e se ouve aquilo que nossos pais nunca viram nem ouviram, embora se diga que é um sinal de progresso e de civilização. Chama-se esse estabelecimento — Alcazar Lírico.

Apesar de velho, não sou carranca e retrógrado, e sei aplaudir todas as novidades que o estrangeiro nos traz, passando pela alfândega do bom senso, ou mesmo por contrabando, contanto que tenha uma capa de moralidade; mas quando essas novidades aparecem no mercado avariadas e cheias de água salgada, fico indignado, pergunto aos meus botões em que país estamos, convenço-me de que somos, na verdade, tidos por selvagens hotentotes, e imploro a Deus para que ilumine as cabeças que nos dirigem, a fim de que apliquem o ferro em brasa, na ferida, que começa a chagar-se pelo veneno que lhe inoculam (ASSIS, 1938, p. 56).

É importante salientar, ainda, que Lúcia critica o comportamento de Marguerite por esta não se entregar a Armando por amor e sim por vício, o que aponta para diferenças substanciais na representação das duas prostitutas e na própria escrita dos dois romances, o que é expresso na fala final de Paulo: “Nem tu és Margarida, nem eu sou Armando” (ALENCAR, 1997, p. 83). Uma das semelhanças entre Dumas e Alencar é a idealização do amor sentido por ambos os protagonistas, sendo que as diferenças residem na representação das prostitutas. Lúcia havia se tornado cortesã para sustentar a família, o que aponta para o componente moralizante da narrativa de Alencar, ao passo que não há, na narrativa de Dumas, indícios das razões pelas quais Marguerite teria escolhido a profissão. Isso, aliás, é o que escandaliza Lúcia e a faz esconder o livro de Paulo, ainda que este afirme que ela não é igual à protagonista do romance francês.

SANTOS, Adriana Aparecida Arruda; BELLIN, Greicy Pinto. A representação feminina em *Lucíola*, de José de Alencar, e *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas, p. 1-9, Curitiba, 2019.

Um aspecto que aproxima Marguerite de Lúcia é o amor que elas ambas vem a desenvolver por Armando e Paulo, respectivamente, bem como a percepção de que seriam indignas deste amor. No caso de Marguerite, o componente moralizante aparece no momento em que ela descobre que a irmã de Paulo não estava conseguindo se casar pelo fato de ele ser amante de uma cortesã. Outra semelhança que chama a atenção é os nomes das personagens. Lucíola se chama Maria da Glória e adota o nome de Lúcia quando vira prostituta. Marguerite, por sua vez, fica conhecida como Dama das Camélias, nome que lhe é dado por sua florista. Ela usa flores brancas durante vinte e cinco dias do mês e flores vermelhas durante cinco dias, indicando a existência de seu ciclo menstrual e, por consequência, de sua disponibilidade para os clientes, como sugere o trecho a seguir:

Durante vinte e cinco dias do mês, as camélias eram brancas, e durante cincodias, eram vermelhas. Nunca se soube da razão dessa variedade de cores, que eu assinalo sem poder explicar e que chamou a atenção dos frequentadores do teatro de sua predileção e de seus amigos tanto quanto a minha. Nunca se viu Marguerite com outras flores que não camélias. De forma que na loja de Madame Barjon, sua florista, terminou-se por chamá-la a Dama das Camélias, e este apelido ficou (DUMAS FILHO, 2011, p. 17) .

Quanto aos motivos pelos quais Marguerite virou prostituta, nos declara o narrador: “[...] desaparecera um dia sem que ninguém soubesse, nem por ela própria e nem através de outros, o menor detalhe sobre sua vida desde o momento de seu desaparecimento” (DUMAS FILHO, 2011, p. 27). Lúcia, por outro lado, vendeu seu corpo pela primeira vez aos quatorze anos para conseguir medicamentos e salvar os familiares com febre amarela. O pai de Maria da Glória, quando soube do ocorrido, expulsou-a de casa, e ela prosseguiu na prostituição por falta de opção: “Quinze dias depois de expulsa por meu pai era... o que fui” (ALENCAR, 1997, p. 110).

Nas duas obras, as personagens principais procuram se afastar da vida de prostituição e se mudam para casas afastadas de onde poderiam ser reconhecidas como cortesãs. Acontece, nesse período de afastamento, uma tentativa de retorno à inocência da infância, pois as cortesãs passaram a se comportarem como as meninas ingênuas que tinham deixado para trás em suas vidas, ansiando por se livrarem do pecado e levarem uma nova vida. Esta atitude é perceptível no trecho de *A dama das camélias* quando Armando informa como Marguerite estava se comportando no campo: “Aquela mulher entusiasmava-se como uma criança pelas menores pequenas coisas. Havia dias em que corria pelo jardim como uma menina de dez anos, atrás de uma borboleta ou de uma libélula azul” (DUMAS FILHO, 2011, p. 141). O mesmo acontece em *Lucíola*: “Lúcia tinha então 19 anos;[...] A suas ideias tinham a ingenuidade dos quinze anos; e

às vezes ela me parecia mais infantil, mais inocente [...] com toda a sua pureza [...]" (ALENCAR, 1997, p. 115).

Na busca de reabilitação e purificação, apresenta-se um ponto de discordância, pois Lúcia passou a não permitir-se viver carnalmente o amor de seu amante, enquanto que para Marguerite isso não era vedado. Lúcia não queria oferecer-lhe o mesmo corpo que tantos possuíram, conforme o discurso de Paulo: “[...] Lúcia não me permitia uma carícia, por mais inocente que fosse” (ALENCAR, 1997, p. 114). Ambos os romances não possuem um final feliz, como sempre se espera, pois Lucíola e Marguerite morreram, mas conseguem alcançar suas metas, que eram: apurificação de suas almas e a redenção ao amor.

Outro ponto de ligação nas obras é a confissão no leito de morte. Marguerite, já morrendo, confessou-se ao padre e ele saiu do quarto dizendo “Viveu como uma pecadora, mas morrerá como uma cristã” (DUMAS FILHO, 2011, p. 213). Já Lúcia confessou o seu amor por Paulo, pois ela nunca tinha feito isso, enquanto que Marguerite sempre fazia suas juras para Armand. No leito de morte, Lúcia fala para seu grande amor:

[...] agora posso te confessar sem receio. Nesta hora não se mente. Eu te amei desde o momento em que te vi! Eu te amei por séculos nestes poucos dias que passamos na terra. Agora que a minha vida se conta por instantes, amo-te em cada momento por uma existência inteira. Amo-te ao mesmo tempo com todas as afeições que se pode ter neste mundo. Vou te amar enfim por toda a eternidade. [...] Tu me purificaste unguindo-me com teus lábios. Tu me santificaste com o teu primeiro olhar! Nesse momento Deus sorriu e o consórcio de nossas almas se fez no seio do Criador. Fui tua esposa no céu! E contudo essa palavra divina do amor, minha boca não a devia profanar, enquanto viva. Ela será meu último suspiro (ALENCAR, 1997, p. 125-126).

No texto acima pode-se notar que Lúcia se sente purificada somente com a própria morte, o que remete a uma consciência acerca de sua condição, consciência esta, aliás, compartilhada por Marguerite, como podemos ver no trecho em que Armand propõe a ela serem amantes:

[...] moças como eu, uma a mais ou uma a menos, que diferença faz? [...] Não sabe, então, pobre amigo, que eu o arruinaria em um piscar de olhos, e que a sua família o censuraria de viver com uma criatura como eu? Ame-me, como um bom amigo, mas não de outra forma. Venha me ver, riremos, conversaremos, mas não exagere o meu valor, pois não valho muito. [...] Não sou nem uma virgem nem uma duquesa (DUMAS FILHO, 2011, p. 76).

É visível a intertextualidade entre as duas obras. Segundo Bakhtin: “O diálogo das linguagens não é somente o diálogo das forças sociais na estática de suas coexistências, mas é também o diálogo dos tempos, das épocas, dos dias, daquilo que morre, vive, nasce; [...]" (BAKHTIN, 1988, p. 151). Portanto, não se pode afirmar que um texto seja absolutamente original, pois dialoga com a tradição e com o contexto social de uma época, como é o caso de Alencar e Dumas, que criam personagens cortesãs em uma época em que a vida de tais mulheres SANIUS, Adriana Aparecida Arruda; BELLIN, Greicy Pinto. A representação feminina em *Lucíola*, de José de Alencar, e *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas, p. 1-9, Curitiba, 2019.

era vinculada ao já mencionado afrancesamento da sociedade brasileira, no caso do primeiro, e a um contexto de revoluções, no caso do segundo. Neste sentido, vale ressaltar que *A dama das camélias* foi escrito em 1848, ano das barricadas, sendo inserido, portanto, em um contexto de revolução e quebra de paradigmas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura é de suma importância para a sociedade, pois nos permite recriar a realidade e nos transportar para outras realidades. Em *Lucíola* e *A dama das camélias*, podemos observar as diferenças e semelhanças nas representações de duas prostitutas. No primeiro romance, percebe-se que Alencar traçou a história de Lúcia obedecendo aos padrões exigidos por uma sociedade mesquinha e impiedosa que nega, aos amantes, uma vida convencional a dois. O passado não é esquecido e o julgamento do patriarcado permanece, principalmente na morte de Lúcia, que, aliás, morre antes de dar a luz a seu filho. A morte de Lúcia remete, portanto, a uma sociedade conservadora que estabelece, para a mulher, um papel de manter a família, a castidade e a educação dos filhos, não lhe permitindo uma existência concreta fora destes padrões. O mesmo se observa em relação a Marguerite, pois sua profissão como cortesã acaba por causar, até mesmo, a desgraça da família de Armando, tendo em vista as já mencionadas dificuldades enfrentadas por sua irmã para obter um casamento vantajoso.

Ambas as representações possuem estreita relação com o contexto social da época, o qual percebia a mulher como “o anjo do lar”, representação esta, aliás, produto da ascensão social da burguesia. Tais representações se perpetuaram na literatura por meio do folhetim enquanto tecnologia de gênero, sendo que o nível de conservadorismo se relacionava ao já mencionado fato de que as narrativas eram publicadas em periódicos voltados a um público feminino, cujos pais, irmãos ou maridos pagavam pelas assinaturas. É por meio da tecnologia que certas representações de gênero continuam a se propagar em nossa sociedade, evidenciando as relações entre mídia, cultura, literatura e contexto social.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, J. de. **Lucíola**. 21. ed., São Paulo: Ática, Série Bom Livro, 1997.

ALENCAR, J. de. **Como e porque sou romancista**: adaptação ortográfica: Carlos de Aquino Pereira. 2. ed., Campinas, SP: Pontes, 2005

SANTOS, Adriana Aparecida Arruda; BELLIN, Greicy Pinto. A representação feminina em *Lucíola*, de José de Alencar, e *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas, p. 1-9, Curitiba, 2019.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. São Paulo: HUCITEC. 1988.

CANDIDO, A. **A personagem de ficção**. 9º ed., São Paulo: Perspectiva, 1996.

CARVALHAL, T. F. (org.) **Literatura comparada no mundo**: questões e métodos. [s.n.], - Porto Alegre: L & PM/VITAE/AILC, 1997.

DEL PRIORI, M. (Org). **Histórias das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004.

DUMAS FILHO, A. **A dama das camélias**. Tradução Caroline Chang. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2011.

MOISÉS, L. P . **Literatura Comparada, Intertexto e Antropofagia**. In: Momentos de Crítica Literárias III - Anais do VI Congresso Brasileiro de Teoria e Crítica Literárias e II Seminário Internacional de Literatura. Campina Grande, Paraíba, Brasil. [s. n.]. João Pessoa: A União Cia., 1982. p. 199-207

MOREIRA, G. R. **Representações femininas e identidade nacional**: uma leitura de *Lucíola* e *Senhora*, de Jose de Alencar. Montes Claros: Universidade de Montes Claros, 2012.

NOGUEIRA LINS, J. Efeitos de sentido sobre identidade negra na crônica contemporânea *Racismo*, de Luís Fernando Veríssimo. In: MELO, Marilene Carlos do Vale (Org.). **Nos caminhos das literaturas**. [s.n.]. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2012. p. 83-99.

RIBEIRO, L. F. **Mulheres de papel**: Um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. Niterói/RJ: Editora da UFF, 1996.

TELLES, N. Escritoras, escritas escrituras. In: DEL PRIORI, M. (org.). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004.

SANTOS, Adriana Aparecida Arruda; BELLIN, Greicy Pinto. A representação feminina em *Lucíola*, de José de Alencar, e *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas, p. 1-9, Curitiba, 2019.

ESTÉTICA E ESTILO DE JANE AUSTEN: UMA ESCRITORA À FRENTE DE SEU TEMPO

Autora: Aline Benato Soares (UTFPR-PB)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mirian Ruffini (UTFPR-PB)

Resumo: Este trabalho aborda a estética e o estilo da escritora inglesa Jane Austen. Nossa análise se dará a partir das obras da *Juvenilia*, escritas por Austen durante sua juventude, até suas obras publicadas na fase adulta. Podemos afirmar que Austen é uma escritora à frente de seu tempo, pois seus romances permanecem atuais, atraindo milhares de fãs ao redor do mundo. Contemplamos, em nossa averiguação, a questão do apagamento das obras de Austen, pois percebemos que algumas de suas produções literárias podem ter sido queimadas por sua família. Embasaremos a questão do apagamento utilizando informações presentes em suas biografias, sendo elas a escrita por seu sobrinho James Edward Austen-Leigh, em 1870, e a escrita por Reef em 2014, assim como o texto de Joana Russ *How to Suppress Women's Writing*, de 1983. Desse modo, para a elaboração desta pesquisa, utilizamos as teorias de Woolf (2012), Costa (2009), entre outros teóricos. Percebemos ênfase da obra austeana na questão do empoderamento feminino, por meio dos achados a partir de questões concernentes à sua literatura e da abordagem de denúncias presentes em suas obras acerca da sociedade patriarcal de sua época.

Palavras-chave: Literatura; Jane Austen; Empoderamento Feminino; Patriarcalismo; Sociedade.

Para provocar discussão

Jane Austen saiu do anonimato para se tornar um dos maiores nomes da literatura mundial. Nascida em Hampshire, Inglaterra, em 16 de dezembro de 1775, Jane foi a sétima filha dentre oito irmãos, e a segunda filha mulher do reverendo George Austen e de sua esposa Cassandra Austen, cujo sobrenome de solteira era Leigh. O casal teve oito filhos, seis homens e duas mulheres (James, George, Edward, Henry, Cassandra, Francis, Jane e Charles). Jane era muito ligada à sua irmã mais velha, que se chamava Cassandra — assim como sua mãe, com quem existem diversas correspondências trocadas. A escritora morreu na manhã de 18 de julho de 1817, aos 41 anos, e está sepultada na Catedral de Winchester.

A família da escritora pertencia à nobreza agrária. Dessa forma, podemos afirmar que o contexto no qual ela estava inserida serviu de inspiração para a criação de seus personagens. As obras de Austen giram em torno do desenrolar matrimonial e relatam os costumes das famílias que pertenciam à baixa aristocracia. Jane Austen era uma mulher culta, que adorava dançar e, além de seu talento como escritora, era excelente ao piano. “Jane gostava de dançar, pois ela atribuiu este gosto a suas heroínas favoritas, na maioria de seus trabalhos, um baile ou uma dança privada são mencionados, e a estes era dada importância” (AUSTEN-LEIGH, 2014, p. 41).

Podemos afirmar que Jane Austen é uma escritora à frente de seu tempo, pois suas obras permanecem atuais, atraindo milhares de fãs ao redor do mundo. Ela é considerada, por muitos críticos, como uma das maiores escritoras da língua inglesa, apesar de ter escrito muito pouco, visto que publicou apenas seis romances completos. A autora é reconhecida literariamente pela forma sutil de denunciar os costumes burgueses da sociedade da época e foi umas das principais influenciadoras do romance inglês.

Para refletir

Jane Austen encontrou dificuldades para publicar suas obras por falta de dinheiro, pois, no início, quando decidiu publicá-las, algumas editoras queriam cobrar pela impressão de seus romances. Ela só conseguiu publicar seu primeiro livro quando seu irmão Henry Austen e sua esposa Eliza pagaram pela publicação de seu romance intitulado *Razão e Sensibilidade*. As relações de Henry Austen facilitaram a aceitação das obras de Jane Austen. Contudo, o seu percurso como escritora não foi tão simples assim, pois, mesmo advindo ela de uma família da *lower gentry*, ainda se tratava de uma mulher escrevendo e publicando seus trabalhos em pleno século XIX. Ao abordarmos a questão da escrita feminina, torna-se necessário que introduzamos aqui escritoras e críticas literárias, as quais conhecem as dificuldades que existiram e que ainda existem para que as mulheres possam escrever, de acordo com Woolf (2012), precisamos indagar:

[...] qual foi, por exemplo, a origem da extraordinária multiplicação de romances escritos por mulheres no século XVIII? Por que começou nessa data, e não na época do renascimento elisabetano? Teriam finalmente decidido escrever porque desejavam retificar a opinião corrente sobre o sexo feminino, expressa em tantos volumes, e por tantos séculos por autores do sexo masculino? (WOOLF, 2012, p. 26).

Jane Austen fez parte dessa revolução e da extraordinária multiplicação de romances escritos por mulheres nos séculos passados. Talvez as mulheres tenham percebido que as gerações futuras precisavam conhecer as relações sociais de seus antepassados, pelo intermédio de uma ótica feminina. Woolf relata que encontrou muitas dificuldades em sua carreira como escritora. Dessa forma, acreditamos ser provável que Austen igualmente tenha se questionado acerca de tais fatores:

[...] foi a consciência do que diriam os homens sobre uma mulher que fala de suas paixões que a despertou do estado de inconsciência como artista. Não podia mais escrever. O transe tinha acabado. A imaginação não conseguia mais trabalhar. Isso creio que é uma experiência muito comum entre as mulheres que escrevem – ficam bloqueadas pelo extremo convencionalismo do outro sexo. Pois, embora sensatamente os homens se permitam grande liberdade em tais

assuntos, duvido que percebam ou consigam controlar o extremo rigor com que condenam a mesma liberdade nas mulheres (WOOLF, 2012, p. 16-17).

Por isso, Jane Austen aprendeu a descrever seus personagens com maestria e a inserir sua crítica social nas entrelinhas de suas obras. Desse modo, uma leitura superficial jamais mostraria quais eram as críticas presentes em seus romances. Atualmente, é possível encontrarmos inúmeras edições, traduções e adaptações dos seis romances completos de Jane Austen. Robert William Chapman, acadêmico, colecionador e editor inglês, foi o responsável pelas primeiras edições da *Juvenilia* (1932) e da *Coleção de Cartas de Jane Austen* (1932). Uma segunda edição das cartas foi lançada em 1952. A terceira, de 1997, ficou a cargo de Deirdre Le Faye, que acrescentou mais material, ordenou as cartas cronologicamente e enriqueceu-as com notas. Le Faye também escreveu uma biografia acerca de Jane Austen. A quarta edição das cartas, de 2011, também foi revisada por Le Faye.

Entretanto, sabemos que Jane Austen escreveu mais de três mil cartas. Porém, apenas 160 cartas foram encontradas, as quais, na maioria, são correspondências trocadas entre ela e sua irmã Cassandra. Sabemos que Henry Austen, irmão de Jane, era o seu editor. Existem relatos de que, quando os fãs da escritora o procuravam, Henry fornecia pedaços de correspondências da irmã, para que esses fãs pudessem ter uma lembrança dela, o que teria ocorrido após a morte da escritora. Muitos museus procuraram esses fãs e pagaram valores altíssimos para obter esses famosos trechos das cartas de Jane Austen. Contudo, poucos trechos foram recuperados. Existem especulações de que foi Cassandra quem destruiu a maior parte dessas cartas após a morte de sua irmã e editou as restantes, por uma questão de zelo por sua privacidade. No entanto, Cassandra não poderia imaginar, nem em seus melhores sonhos, o grau de notoriedade que Jane Austen atingiria, assim como o interesse que sua personalidade despertaria em tantos leitores ao redor do mundo.

É imprescindível considerarmos as ações de Henry ao adentrarmos na questão do apagamento das obras de Jane Austen. Todavia, das três mil cartas que a autora escreveu, menos de dez por cento deste conteúdo foi recuperado e publicado. Mesmo que Henry Austen tenha beneficiado diversos fãs da autora com trechos de cartas da sua irmã, isso não justificaria o apagamento de mais de noventa por cento de suas cartas, visto que boa parte desses trechos foram recuperados ao serem comprados por museus. Além disso, das obras que Austen escreveu, somente as publicadas em vida e as organizadas por Henry após a morte da escritora, chegaram ao grande público. Destarte, não sabemos se obras da escritora não teriam sido queimadas, juntamente com parte de suas cartas, pois, como afirma Costa (2009, p. 104), “há silêncios por examinar”, quando falamos do apagamento de obras escritas por mulheres.

Por que boa parte dos escritos de Austen foram “queimados” ou, de certo modo, “apagados”? Quais motivos levaram a família de Jane Austen a esta decisão? Nesse sentido, Reef afirma que: “Após a sua morte, os parentes destruíram muitas das cartas que a autora escreveu, por razões que podemos apenas supor. Seriam pessoais demais? Poderiam ferir o sentimento de alguém ou revelar uma faceta de Jane Austen que sua família preferia esconder?” (REEF, 2014, p. 17). No entanto, as mulheres sempre encontraram desafios durante a atividade de escrita literária e nem sempre suas famílias as apoiaram. De acordo com Virginia Woolf:

[...] a obra de Miss Burney, a mãe da ficção inglesa, não se inspirava em nenhum desejo de reparar injustiças: a riqueza do cenário humano que a filha de dr. Burney teve a oportunidade de observar foi estímulo suficiente; mas, por forte que tenha se tornado o impulso de escrever, de início foi grande a oposição e não só das circunstâncias, mas também da opinião pública. Seus primeiros manuscritos foram queimados por ordens da madrasta, e como castigo ela teve de ficar bordando, mais ou menos como Jane Austen, poucos anos depois, teria de esconder seus escritos quando alguém entrava na sala, e Charlotte Brontë, teria de interromper o trabalho para ir descascar batatas. Mas, resolvido ou encaminhado o problema doméstico, restava o problema moral. Miss Burney havia mostrado que era “possível para uma mulher escrever romances e ser respeitável”, mas o ônus da prova ainda voltava a recair sobre cada nova escritora que surgia (WOOLF, 2012, p. 27).

A escritora americana Joana Russ, em sua obra *How to Suppress Women's Writing*, publicada em 1983, aborda a questão do “apagamento” da literatura de autoria feminina. Em seu texto, Russ (1983) afirma o seguinte:

[...] algumas mulheres brancas, e mulheres negras, e homens negros e outras pessoas de cor também, adquiriram o desagradável hábito de colocar as coisas no papel, e algumas delas foram impressas, e o material impresso, especialmente os livros, entra nas livrarias, nas mãos das pessoas, nas bibliotecas, às vezes até nos currículos das universidades. O que faremos então? Em primeiro lugar, é importante perceber que a ausência de proibições formais contra cometer arte não exclui a presença de pessoas poderosas e informais. Por exemplo, a pobreza e a falta de lazer são certamente poderosas barreiras para a arte: era improvável que a maioria dos operários fabris britânicos do século XIX, que trabalhavam cerca de catorze horas por dia, passassem a vida inteira aperfeiçoando um soneto rigorosamente. (É claro que quando a literatura da classe trabalhadora aparece – e o fez e continua a fazê-lo – ela pode ser tratada pelos mesmos métodos usados contra a arte das mulheres. Obviamente, as duas categorias se sobrepõem). Comumente, supõe-se que a pobreza e a falta de lazer não prejudicaram as pessoas da classe média durante o século passado, mas na verdade o fizeram – quando essas pessoas eram mulheres de classe média. Seria mais correto chamar essas mulheres de homens de classe média, pois, por seus próprios esforços econômicos independentes, poucas mulheres de classe média podiam se manter na classe média; se fossem atrizes ou cantoras, elas se tornariam pessoas impróprias (eu lidarei com isso mais tarde) e, se casadas, não poderiam possuir nada na Inglaterra durante a maior parte do século (1882 foi o ano da codificação do Married Woman's Property Act¹) (tradução nossa², p. 7).

¹ Married Woman's Property Act: o Ato de Propriedade de Mulheres Casadas, de 1882, foi um ato do Parlamento que alterou significativamente a lei inglesa sobre os direitos de propriedade de mulheres casadas, que, além de outros assuntos, permitiu que mulheres casadas possuíssem e controlassem suas propriedades por direito próprio.

² [...] some white women, and black women, and black men, and other people of color too, have actually acquired the nasty habit of putting the stuff on paper, and some of it gets printed, and printed material, especially books, gets into bookstores, into people's hands, into libraries, sometimes even into university

Seguindo essa linha de raciocínio, podemos supor que tal “apagamento” se deva ao fato de que, no século XIX, uma escritora satírica demais poderia não ser “bem vista” por tal sociedade patriarcal. Por isso, sua família preferiu vender uma imagem de Austen bem diferente daquela que conhecemos ao analisarmos sua literatura. A imagem da tia Jane, quase “pastoral”, solteirona, bela, recatada e do lar, que “não escrevia sobre política” apenas, sobre o “mundo que ela conhecia”, permaneceu por um tempo. Como afirma Reef:

Sua família a descreveu para o mundo da forma como gostaria que fosse lembrada. “A doçura de seu temperamento nunca falhou. Ela sempre foi amável”, escreveu o sobrinho Edward Austen-Leigh. “Ela mesmo sendo impecável, tanto quanto é permitido à natureza humana, sempre buscava, diante da falta dos outros, algo para desculpar, perdoar ou esquecer”, descreveu o irmão Henry. “Acredito que ela nunca tenha dito uma única palavra áspera”, declarou uma das sobrinhas (REEF, 2014, p. 18).

Podemos compreender os motivos que levaram sua família a descrevê-la desta forma, visto que a autora publicou seus escritos, primeiramente de forma anônima. Assim:

Publicar seus próprios livros poderia ameaçar a reputação de uma mulher, bem como sua posição social. Para qualquer mulher, a fama da autoria poderia tornar-se infâmia, e os romances eram particularmente censurados, de forma visível, como indica a famosa defesa deles em *A Abadia de Northanger* (37-8). Mulheres apropriadas, como Henry Austen deixa claro, eram modestas, reservadas, essencialmente domésticas e recatadas (FERGUS apud COPELAND; MCMASTER, 2011, tradução nossa³, p. 229).

Somente quando foi impossível continuar a esconder o seu segredo, a família a anunciou para o mundo: “Os obstáculos para a escrita feminina tornam seu sucesso em publicar romances ainda mais notável” (FERGUS apud COPELAND; MCMASTER, 2011, tradução nossa⁴, p. 249). De acordo com a perspectiva de Woolf “[...] talvez não tenha sido apenas na

curricula. What do we do then? First of all, it’s important to realize that the absence of formal prohibitions against committing art does not preclude the presence of powerful, informal ones. For example, poverty and lack of leisure are certainly powerful deterrents to art: most nineteenth-century British factory workers, enduring a fourteen-hour day, were unlikely to spend a lifetime in rigorously perfecting the sonnet. (Of course, when working-class literature does appear — and it did and continues to do so — it can be dealt with by the same methods used against women’s art. Obviously the two categories overlap) It’s commonly supposed that poverty and lack of leisure did not hamper middle-class persons during the last century, but indeed they did—when these persons were middle-class women. It might be more accurate to call these women attached to middle-class men, for by their own independent economic exertions few middle-class women could keep themselves in the middle class; if actresses or singers, they became improper persons (I will deal with this later), and, if married, they could own nothing in England during most of the century (1882 was the year of the codification of the Married Woman’s Property Act) (RUSS, 1983, p. 7).

³ No original: Publishing her own writing could threaten a woman's reputation as well as her social position. For any woman, the fame of authorship could become infamy, and novels were particularly reprehensible, sible, as their famous defence in *Northanger Abbey* indicates (37-8). Proper women, as Henry Austen makes clear, were modest, retiring, essentially domestic and private (FERGUS apud COPELAND; MCMASTER, 2011, p. 229).

⁴ No original: The obstacles to women's writing make their success in publishing novels all the more remarkable (FERGUS apud COPELAND; MCMASTER, 2011, p. 249).

SOARES, Aline Benato. *Estética e estilo de Jane Austen: uma escritora à frente de seu tempo*, p. 10-20, Curitiba, 2019.

intenção de receber críticas imparciais que George Eliot e Miss Brontë adotaram pseudônimos masculinos: talvez quisessem libertar a própria consciência, enquanto escreviam, das expectativas tirânicas em relação a seu sexo (2012, p. 28). E Jane Austen pode ter sentido a mesma liberdade, ao não assinar a publicação de seu primeiro romance, pois, na primeira publicação de *Razão e Sensibilidade*, não havia o nome de Jane Austen, porquanto constava apenas a informação de que o livro havia sido escrito por uma dama. Talvez Jane Austen, diferentemente de Brontë e de Eliot, gostaria de que, desde o início, soubesse-se que uma mulher havia escrito seus romances. Assim, a liberdade inicial de não assinar, dadas as boas repercussões de seu primeiro romance, desapareceu e logo surgiu a necessidade de que as pessoas soubessem que foi ela quem escreveu *Razão e Sensibilidade*. Então, na publicação de *Orgulho e Preconceito*, estava escrito “pela mesma autora de *Razão e Sensibilidade*”. Entretanto, o seu segredo não foi mantido por muito tempo e, apesar de suas reservas, ou das reservas de sua família, vislumbramos certa felicidade na carta que Jane escreve para Frank Austen, relatando que o segredo de sua autoria já não existia mais:

Jane tentou restringir a informação sobre sua autoria à família e aos amigos próximos, mas a informação correu de boca em boca. “O segredo espalhou-se para tão longe que agora não passa da sombra de um segredo”, ela escreveu a Frank Austen. Henry foi o irmão que mais sofreu tentando se fingir de mudo. Mais de uma vez, prosseguiu Jane, Henry ouviu pessoas elogiando *Orgulho e Preconceito*, “e o que ele fez no calor da vaidade fraternal e de seu amor, senão imediatamente contar quem o escreveu!” (REEF, 2014, p. 144).

Apesar das dificuldades encontradas em seu percurso como escritora, Jane sabia como deixar implícito nas entrelinhas o seu deboche da sociedade. Desse modo, assumir sua autoria não a tornou menos livre ao escrever, nem menos satírica. No entanto, como Jane morreu de forma prematura aos 41 anos, a escritora desfrutou muito pouco de sua fama como romancista. “Pelo fato de seus romances terem sido publicados anonimamente, quando Jane morreu, aos quarenta e um anos, os leitores estavam apenas começando a descobrir que a filha de um pároco do interior — esta modesta solteira — havia escrito *Razão e Sensibilidade*, *Orgulho e Preconceito* e outros romances populares que perscrutavam o coração humano” (REEF, 2014, p. 17). Ela procurava esconder o seu ofício dos empregados e das visitas, como afirma James:

É surpreendente como Jane foi capaz de realizar isso, pois ela não tinha um aposento separado onde pudesse se refugiar, e a maior parte do trabalho deve ter sido feita na sala de estar principal, sujeito a todos os tipos de interrupções casuais. Ela cuidava para que sua ocupação não fosse suspeita para a criadagem, visitantes ou qualquer pessoa além de sua família. Escrevia em pequenas folhas de papel que poderiam facilmente ser escondidas ou cobertas com um pedaço de mata-borrão. Havia, entre a porta da frente e os escritórios uma porta vai-e-vem que rangia quando era aberta; mas ela protestava contra a remediação desta pequena inconveniência, pois a mesma avisava quando alguém estava vindo (AUSTEN-LEIGH, 2014, p. 106).

É impressionante como Austen conseguiu produzir e revisar todas as suas obras, estando sujeita a tantos tipos de interrupções. James prossegue: “Não tenho dúvidas que eu, minhas irmãs e primos, em nossas visitas a Chawton, frequentemente perturbamos esse místico processo, sem que tivéssemos qualquer ideia do problema causávamos, certamente nós nunca teríamos adivinhado por quaisquer sinais de impaciência ou irritabilidade da escritora” (AUSTEN-LEIGH, 2014, p. 107). Chawton foi o lugar onde Jane conseguiu retomar o seu ofício de escrita, de forma produtiva. Depois da morte de seu pai e de perder o seu lar, tendo de viver “de favor” nas casas de seus irmãos, em Chawton, ela sentiu novamente que possuía um lar:

Jane se levantava cedo em Chawton. Ela praticava ao piano antes dos outros saírem da cama, em seguida preparava o café da manhã para a família. Pela primeira vez, desde a mudança de Steventon, sentiu-se estabelecida, e finalmente encontrou tempo e espaço para se dedicar a escrever. Jane trabalhava na pequena mesa da sala onde ficava o piano. No entanto, mantinha sua atividade de escritora escondida dos criados e dos vizinhos e corria para ocultar o manuscrito quando alguém entrava no cômodo (REEF, 2014, p. 116).

Austen recebeu muito pouco por suas obras. Por *Orgulho e Preconceito*, ela recebeu cerca de 110 libras de seu editor. A escritora morreu sem saber que se tornaria uma das maiores escritoras da literatura de língua inglesa. Contudo, mesmo que pouco, a escritora desfrutou de algum reconhecimento de seu público leitor em vida. Apesar das críticas, continuou sendo lida em diversos polissistemas literários. Atualmente, a autora é considerada um ícone do romance inglês.

Graças à ampliação da divulgação das culturas hegemônicas do centro da literatura mundial, os romances circulavam em uma quantidade relativamente grande na Europa de Jane Austen. Assim, os livros que faziam mais sucesso eram enviados para outros países, embora as traduções levassem algum tempo para serem produzidas e publicadas. No entanto, em virtude dessas traduções, sua literatura alcançou diversos sistemas literários. O romance *Orgulho e Preconceito* foi traduzido para os mais variados idiomas e recebeu diversas edições, reedições e adaptações literárias, bem como adaptações cinematográficas em filmes, novelas e séries de TV. Uma das adaptações cinematográficas de *Orgulho e Preconceito* de maior sucesso foi o filme homônimo, lançado em fevereiro de 2006, com direção de Joe Wright, roteiro de Emma Thompson e Deborah Moggach e figurino de Jacqueline Duran. A atriz Keira Knightley interpretou Elizabeth Bennet e o ator Matthew Macfadyen interpretou o Sr Darcy. O filme foi um sucesso de bilheteria, inclusive no Brasil. Por meio desta adaptação, muitas pessoas conheceram a obra da escritora. Virginia Woolf, em sua obra *Um Teto Todo Seu*, indaga se a obra *Orgulho e Preconceito* poderia ser melhor, caso Jane Austen tivesse um lugar somente seu

para escrever, sem interrupções. Contudo, Woolf (1998) não encontrou formas pelas quais *Orgulho e Preconceito* pudesse vir a ser um livro melhor:

Sem fanfarrônicas e sem ferir o sexo oposto, pode-se dizer que *Orgulho e Preconceito* é um bom livro. De qualquer modo, ninguém sentiria vergonha de ser apanhado no ato de escrever *Orgulho e Preconceito*... E, pus-me a imaginar, seria *Orgulho e Preconceito* um romance melhor se Jane Austen não tivesse considerado necessário esconder seu manuscrito dos visitantes? Li uma ou duas páginas para verificar, mas não consegui encontrar sinal algum de que as circunstâncias em que ela viveu tivessem causado o menor dano ao seu trabalho. Esse talvez fosse o principal milagre daquilo. Ali estava uma mulher, por volta de 1800, escrevendo sem ódio, sem amargura, sem medo, sem protestos, sem pregações (WOOLF, 1998, p. 80-81).

O meio em que Austen viveu não danificou o seu trabalho. Ao contrário, a fortaleceu para continuar escrevendo. Pelo fato de as mulheres terem começado a escrever é que sabemos, por meio de uma ótica feminina, como se davam as relações sociais no século XIX. Porém, precisamos considerar o contexto no qual essas produções foram elaboradas, pois nunca foi fácil para uma mulher desenvolver a atividade da escrita literária. Ademais, se realizarmos uma análise mais profunda, podemos perceber que tais empecilhos ainda permanecem, talvez não como nos séculos passados, mas existem, como percebemos na obra escrita por Joanna Russ, no século XX:

Uma escritora contemporânea, Kate Wilhelm, disse isso: Havia tantas pressões para me forçar a desistir de escrever novamente, para me tornar mãe, dona de casa, etc... Meu marido era compreensivo e queria que eu escrevesse, mas isso parecia ineficaz. Percebi que o mundo, praticamente todo mundo, dará cada vez mais responsabilidade a qualquer mulher que continue a aceitá-la. E quando as outras responsabilidades são muito grandes, sua responsabilidade para com ela mesma deve desaparecer. Ou ela deve assumir uma posição completamente egoísta e recusar o mundo, e então aceitar qualquer culpa que exista. A menos que uma mulher saiba que ela é outra Virginia Woolf ou Jane Austen, como ela pode dizer não? Espera-se geralmente que as crianças, a casa, as funções da escola, as necessidades do marido, o jardim, etc... cheguem primeiro. ... para reverter essa ordem ... é difícil. Nada em nosso passado nos preparou para esse papel" (WILHELM apud RUSS. 1983, tradução nossas, p. 9).

Mesmo com todas as suas obrigações domésticas e sociais, Jane Austen continuou escrevendo. No entanto, poucas mulheres encontram a força necessária para continuar resistindo e escrevendo seus romances, enquanto o mundo todo diz que elas deveriam estar fazendo outra coisa. E mesmo quando a literatura de autoria feminina é aceita, ela não deve ultrapassar os

⁵ No original: A contemporary writer, Kate Wilhelm, says this: there were so many pressures to force me into giving up writing again, to become mother, housewife, etc... My husband was sympathetic and wanted me to write, but seemed powerless... I realized the world, everyone in it practically, will give more and more responsibility to any woman who will continue to accept it. And when the other responsibilities are too great, her responsibility to herself must go. Or she has to take a thoroughly selfish position and refuse the world, and then accept whatever guilt there is. Unless a woman knows she is another Virginia Woolf or Jane Austen, how can she say no? It is generally expected that the children, the house, school functions, husband's needs, yard, etc. all come first... to reverse that order... is hard. Nothing in our background has prepared us for this role (WILHELM apud RUSS, 1983, p. 9).

limites do que é considerado pela sociedade como “feminino”, nem extrapolar os limites da bondade humana. Ao analisarmos sua literatura, vislumbramos uma Jane Austen completamente diferente daquela que a família procurou descrever:

É difícil acreditar que uma criatura tão amável e bondosa tenha escrito linhas como estas: Não quero que as pessoas sejam muito agradáveis, assim fico livre do problema de gostar muito delas. Para que vivemos, se não para divertirmos nossos vizinhos e rirmos deles quando for a nossa vez? A senhorita Allen pertencia à numerosa classe de mulheres cujo único sentimento que conseguiam provocar na sociedade era o espanto de haver no mundo algum homem que pudesse gostar delas o suficiente para desposá-las (REEF, 2014, p. 18).

Talvez a sociedade patriarcal do século XIX não tenha percebido a sátira implícita e sofisticada dos romances de Jane Austen. Outrossim, a revolução da mulher de classe média ter começado a escrever, e a publicar suas obras, já parecia o suficiente para aquela sociedade digerir. Ou seja:

[...] Saia dos gêneros “principais” e foque nos “menores” Fique na periferia da cultura. Jane Austen, por exemplo, trabalhou (como alguns críticos tendem a esquecer) em um gênero que havia sido dominado por mulheres há um século e que era desprezado como lixo, uma posição que pode ter lhe dado considerável liberdade artística. Em 1970, uma das minhas alunas de honra escreveu um ensaio sobre Charlotte Brontë, no qual a psicopatologia pessoal de “Charlotte” e a rebelião infantil foram comparadas com a alegre aceitação de “Jane” da sociedade. Em agosto de 1928, romancistas femininas ainda estavam sendo aconselhadas graciosamente a reconhecer “as limitações de seu sexo” com Austen como o exemplo resplandecente. A conformidade ensolarada de Austen pode ter sido devido a uma renda segura, embora pequena, e uma família de apoio excepcional. Fato que nunca ocorreu a minha aluna - nem que possa ser uma ilusão, afinal, temos os documentos pessoais de Brontë, mas não de Austen, e se olharmos para o trabalho de Austen, encontramos a seguinte queixa vigorosa em seu próprio romance, *A Abadia de Northanger*. Não adotarei esse costume pouco generoso e impolítico, tão comum entre os novos escritores, de degradar, por meio de sua censura desdenhosa, as próprias atuações em relação ao número que elas mesmas estão acrescentando... quase nunca permitindo que eles sejam lidos por sua própria heroína, que, se ela acidentalmente pegar um romance, certamente entregará suas páginas insípidas com nojo... Não nos abandonemos uns aos outros; somos um corpo ferido. Embora nossas produções tenham proporcionado prazeres mais extensos e não afetados do que qualquer outra corporação literária neste mundo, nenhuma espécie de composição foi tão condenada. Parece existir quase um desejo geral de condenar a capacidade e de desvalorizar o trabalho do romancista, e de desprezar as performances que têm apenas genialidade, inteligência e gosto para recomendá-las”. A passagem continua por tantas linhas novamente. Austen até fica brava o suficiente para comparar “romances” com “O espectador”, cuja matéria ela descreve como repugnante, improvável, antinatural e grosseira. Esta é uma linguagem forte; “Desprezado como lixo” não é exagero, segundo Austen, que usa a palavra ela mesma (“o lixo com o qual a imprensa agora geme”) (RUSS, 1983, tradução nossa⁶, p. 100-101).

⁶ No original: [...] Get out of the “major” genres and into the “minor” ones Stay on the periphery of culture. Jane Austen, for example, worked (as some critics tend to forget) in a genre that had been dominated by women for a century and one that was looked down upon as trash, a position that may have given her considerable artistic freedom. In 1970 a female honors student of mine wrote an essay on Charlotte Brontë in which “Charlotte’s” personal psychopathology and infantile rebellion were compared with “Jane’s” cheerful acceptance of society. In August of 1928 female novelists were still being advised gracefully to acknowledge “the limitations of their sex” with Austen as the shining example.¹⁰ That Austen’s sunny conformity may have been due to a secure, though small, income and an exceptionally supportive family never occurred to my student—nor that it might be an illusion; after all, we have Bronte’s personal papers, but not Austen’s. And if we look at Austen’s own work we find the following

Em sua biografia, seu sobrinho afirma que a família de Austen era uma família muito harmônica, na qual palavras rudes, discussões e brigas não existiam. Assim:

[...] havia tantas coisas agradáveis e atrativas nesta família que seus membros poderiam ser desculpados, caso fossem inclinados a viver quase exclusivamente em meio a ela. Eles provavelmente viam, uns nos outros, muito o que amar e estimar, e também algo a admirar. As conversas da família tinham abundância de espírito e vivacidade, e nunca eram perturbadas por discórdias, mesmo em pequenos assuntos, pois não era um hábito disputar ou discutir entre eles: acima de tudo, havia uma forte afeição familiar e uma firme união, que jamais se romperiam não fosse pela morte. Não se pode duvidar que tudo isto tenha influenciado a autora na construção de suas histórias, nas quais as famílias normalmente fornecem um palco estreito, enquanto o interesse gira em torno de poucos atores (AUSTEN-LEIGH, 2014, p. 25).

É justificável, para uma sociedade que vivia de aparências, que apenas uma família descrita dessa forma fosse bem vista. Conquanto, é imprescindível esclarecermos que, mesmo que a sua família vivesse em harmonia e fosse unida por laços de amor, no mundo real, a imagem dessa família feliz o tempo todo, sem brigas e discussões, é praticamente impossível de se conceber. Afinal, estamos nos referindo a seres humanos, não a personagens criados pela nossa imaginação. Apesar de todo o seu talento e maestria, no que se refere à arte da escrita e à observação das relações sociais, Jane Austen era humana, passível de acertos, erros e mágoas.

Para concluir

Podemos inferir que a escrita de Jane Austen é uma escrita autêntica, pois ela era uma mulher à frente de seu tempo. Por meio de suas denúncias sociais inseridas nas entrelinhas de suas obras, existia uma mulher que acreditava que, um dia, suas obras poderiam ser lidas por um grande público, e suas denúncias, mesmo que sutis, poderiam ser interpretadas por seu público leitor. Jane Austen era uma mulher que conhecia as facetas, as dificuldades e as lutas de seu próprio sexo. Austen nunca se casou e fez inúmeras críticas aos casamentos por dinheiro e

vigorous complaint in her own novel, *Northanger Abbey*. I will not adopt that ungenerous and impolitic custom so common with novel writers, of degrading by their contemptuous censure the very performances to the number of which they are themselves adding scarcely ever permitting them to be read by their own heroine, who, if she accidentally take up a novel, is sure to turn over its insipid pages with disgust. Let us not desert one another; we are an injured body. Although our productions have afforded more extensive and unaffected pleasure than any other literary corporation in this world, no species of composition has been so much decried. There seems almost a general wish of decrying the capacity and under valuing the labour of the novelist, and of slighting the performances which have only genius, wit, and taste to recommend them." The passage continues for as many lines again. Austen even gets angry enough to compare "novels" with "the Spectator," the matter of which she describes as disgusting, improbable, unnatural, and coarse. This is strong language; "looked down upon as trash" is no exaggeration, according to Austen, who uses the word herself ("the trash with which the press now groans") (RUSS, 1983, p. 100-101).

conveniência social, críticas tais que ficam evidentes em suas novelas. A autora possuía valores muito diferentes daqueles impostos para a sociedade e nunca aceitou as normas impostas para ela. Não deixou de escrever, mesmo com os inúmeros percalços encontrados, e não deixou de fazer denúncias sociais em suas obras, mesmo sabendo que suas críticas poderiam não ser bem vistas pela sociedade patriarcal de sua época.

Referências

AUSTEN-LEIGH, James E. **Uma memória de Jane Austen**. Trad. Bruno José Loureiro. São Paulo: Pedrazul, 2014.

COSTA, Suely Gomes. **A formação em estudos de gênero, mulheres e feminismos**: impasses, dificuldades e avanços. Brasília: Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres, 2009.

COPELAND, Edward, MCMASTER, Juliet (orgs). **The Cambridge Companion to Jane Austen**. 2a. ed. Cambridge: Cambridge UP, 2011. Versão para Kindle.

REEF, Catherine. **Jane Austen**: uma vida revelada. Trad. Kátia Hanna. São Paulo: Novo Século: 2014.

RUSS, Joanna. **How to Suppress Women's Writing**. Austin, Texas: University of Texas Press Austin, 1983.

WOOLF, Virginia. **Um Teto Todo Seu**. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1998.

_____. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre, RS: L&PM Pocket, 2012.

_____. **O valor do riso e outros ensaios**. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SOARES, Aline Benato. **Estética e estilo de Jane Austen: uma escritora à frente de seu tempo**, p. 10-20, Curitiba, 2019.

A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA, DE 2007, DA OBRA *A ABADIA DE NORTHANGER*, DE JANE AUSTEN, SOB O VIÉS DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Autora: Aline Benato Soares (UTFPR-PB)

Orientadoras: Prof.^a Dr.^a Camila Paula Camilotti (UTFPR-PB)

Prof.^a Dr.^a Mirian Ruffini (UTFPR-PB)

Resumo: Esta pesquisa analisou a adaptação cinematográfica de Jon Jones (2007), acerca do romance *A Abadia de Northanger* de Jane Austen, sob o viés da tradução intersemiótica. A obra de Austen é uma paródia das obras de ficção gótica, que fizeram sucesso no final do século XVIII. *A Abadia de Northanger* foi escrita quando Austen tinha 22 anos, o livro foi concluído no ano de 1803 e publicado no ano de 1818, um ano após a morte da escritora. Nesse romance, Jane Austen não critica o romance gótico como gênero, mas se posiciona contra a banalização sobre a qual os romances góticos foram submersos. Desse modo, utilizamos os estudos de teóricos da tradução intersemiótica como Julio Plaza (2010) e Thais Flores Diniz (1998), e de teóricos da literatura como Kothe (2007) e Lovecraft (1987) em nossa crítica acerca dos elementos da sátira implícita de Austen, e a sua transposição para o cinema. Além disso, foram verificados os elementos do gótico presentes neste filme. Os resultados obtidos elucidam que os elementos do gótico preenchem essa adaptação, despertando no telespectador diversos sentimentos. Por fim, constatamos que a adaptação conseguiu transmitir a sátira e a ironia austeanas de forma singular.

Palavras-chave: Tradução intersemiótica; Adaptação; Literatura; Jane Austen; *Northanger Abbey*.

Para provocar discussão

O presente artigo tem por objetivo analisar sob o viés da tradução intersemiótica, a adaptação cinematográfica feita pela televisão britânica, acerca da obra *A Abadia de Northanger*, de Jane Austen. O filme foi dirigido pelo diretor de televisão Jon Jones e o roteiro foi escrito por Andrew Davies. Tendo como data de lançamento o dia 25 de março de 2007 nos Estados Unidos. A música do filme foi composta por Charlie Mole. E o elenco foi formado por JJ Feild, como Henry Tilney; Felicity Jones, como Catherine Morland; Carey Mulligan, como Isabella Torpe e Syvestra Le Touzel, como Mrs. Allen. Além disso, o filme possui 84 minutos de duração. Existe uma outra adaptação cinematográfica desta obra de Austen, que foi dirigida por Giles Foster em 1986. Todavia, a adaptação escolhida para a nossa análise foi a de 2007, dirigida por Jon Jones.

Deste modo, pretendemos analisar a adaptação do romance para o cinema do ponto de vista da tradução intersemiótica. Mas, afinal, o que é a tradução intersemiótica? Como o próprio nome já nos revela, a tradução intersemiótica surgiu como conceito a partir de estudos na área da tradução. Podemos afirmar, que, os Estudos Descritivos da Tradução, sofreram diversas modificações ao longo dos séculos, de forma que a tradução significa nos dias de hoje, um processo de interpretação e transposição. Roman Jakobson, cunhou o termo “tradução

intersemiótica” no ano de 1959. Em seu ensaio “Aspectos Linguísticos da Tradução”, Jakobson define a tradução intersemiótica como aquela que ocorre de um sistema de signos a outro.

É importante ressaltarmos que a tradução intersemiótica pode consistir na transposição de uma pintura para um poema, bem como na adaptação de um musical em um poema. Na transposição de um texto literário para uma dança, na adaptação cinematográfica de um romance ou na transformação de uma série de TV em um jogo de vídeo game, entre outros exemplos. Haroldo de Campos (apud PLAZA, 2010, p. 28) afirmou que a: “tradução será sempre ‘recriação ou criação paralela, autônoma, porém recíproca’”. Sendo assim, podemos entender a tradução intersemiótica como a extensão da atividade crítica que é parte de todo processo tradutório. Desse modo, podemos inferir que existe aproximação dos conceitos de tradução e adaptação.

Para refletir

A obra de Jane Austen intitulada *A Abadia de Northanger*, é uma paródia das obras de ficção gótica, que fizeram sucesso no final do século XVIII. *A Abadia de Northanger* foi escrita quando Jane Austen tinha 22 anos, o livro foi concluído no ano de 1803 e publicado em 1818, postumamente, um ano após a morte da escritora. Em *A Abadia de Northanger*, Jane Austen não critica o romance gótico como gênero. Ela se posiciona contra a banalização sobre a qual os romances góticos foram submersos.

O romance gira em torno dos nuances góticos da época, com uma crítica implícita, que é uma marca da escrita de Austen. A autora é reconhecida literariamente pela forma sutil de denunciar os costumes burgueses da sociedade da época, sendo reconhecida como uma das principais influenciadoras do romance inglês. Em *A Abadia de Northanger*, Jane Austen satiriza o gótico, utilizando os elementos das obras banalizadas na época. E no próprio âmago da semelhança, ironiza de forma satírica a literatura gótica, o que é transposto para a sua adaptação cinematográfica, por meio do roteiro elaborado por Andrew Davies. A história da obra *A Abadia de Northanger* começa quando Catherine Morland é convidada por seus vizinhos, os Allen, para visitar Bath.

Em *A Abadia de Northanger*, vislumbramos um retrato da sociedade patriarcal da Inglaterra do século XIX. Entretanto, a sátira acerca das obras góticas está implícita nesta obra de Austen, talvez em uma primeira leitura, e sem o conhecimento de qual é o estilo da autora, não fique claro que se trata de uma paródia, que ela escreve com maestria, mas, ao analisar minuciosamente a obra, percebemos que a autora estava se divertindo às custas de um gênero popular na época. Já no filme dirigido por Jon Jones em 2007, a sátira e a ironia são facilmente identificadas nas falas dos personagens e da narradora.

Podemos afirmar que Austen é uma grande romancista, pois incorpora na ficção fatores do cotidiano. Elemento que podemos vislumbrar na história de suas personagens, que evoluem ao se deparar com situações difíceis e se sobressaem em uma sociedade puramente patriarcal, demonstrando a força da personalidade feminina. A jornada da heroína Catherine Morland continua nos salões de baile de Bath, onde ela conhece o encantador Henry Tilney, por quem se apaixona.

Outro elemento que não poderia faltar em uma novela de Austen, pois todas giram em torno do desenrolar matrimonial. A questão do romance, entre os personagens principais, é o elemento principal da adaptação cinematográfica de 2007. As fantasias de Catherine são uma peça principal para o desenrolar da trama, nos quais a sátira de Austen permanece implícita. No entanto, sem perder o seu estilo tradicional, nos quais a moral da época permanece sempre presente, como os leitores de seus romances estão acostumados. Ao conhecer o jovem Tilney, seu destino estará traçado, pois mais tarde, ela é convidada pela família Tilney para conhecer a Abadia de Northanger. Local no qual ela é ameaçada pelas forças sinistras mais rústicas e íntimas da abadia, todas fomentadas por sua própria imaginação. Deste modo, Austen mescla com maestria a sátira com o seu estilo tradicional de conduzir suas personagens principais a um final feliz, após situações difíceis, nas quais as donzelas desenvolvem o seu amadurecimento social.

E em a *Abadia de Northanger* não é diferente, tudo o que Catherine Morland vivência na abadia, serve para conduzi-la ao seu amadurecimento e, conseqüentemente, ao seu final feliz. Mas, afinal, o que seria uma abadia? De acordo com Catherine Reef: “No século XVI, quando o rei Henrique VIII acabou com os mosteiros, algumas abadias, a residência dos monges, tornaram-se casas para os mais abastados. Na época de Jane Austen, alguns bretões ricos também construíram novas casas no estilo das antigas abadias” (REEF, 2014, p. 203). A abadia foi transposta da seguinte maneira para a adaptação cinematográfica:

Imagem 1: Adaptação de 2007, filme *A Abadia de Northanger*, imóvel da família Tilney



Fonte: Cena do Filme *A Abadia de Northanger* (2007). Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=BEgRprIrYk>. Acesso em 20 out. 2019.

Catherine lê muitos romances góticos, e os discute com outros personagens nos diálogos do filme. Deste modo, no decorrer destas conversas, são distinguidos romances morais, didáticos (históricos) e os famosos romances góticos (sensacionais e fantásticos) que geraram esplendor e ódio na década de 1790. Catherine começa a ler livros góticos, por indicação de sua amiga a Srta. Isabella Thorpe, em um diálogo entre as duas, Isabela indica alguns livros para Catherine, e as duas conversam sobre a obra *Os Mistérios de Udolpho*, de Ann Radcliffe. Apesar da sátira acerca da banalização do gótico estar presente, vemos *Os Mistérios de Udolpho*, sendo recomendado como um bom livro neste filme.

Um fator evidente na adaptação de 2007 é a questão da exaltação dos romances, pois Catherine afirma que era difícil receber livros novos em sua casa, e ao conhecer Isabella em Bath, ela tem contato com várias obras que ainda não conhecia. Entretanto, a formação da heroína, se dá por meio da formação literária e do amadurecimento social, mas é notável em Catherine o consumo da literatura e os efeitos dos romances em seu cotidiano. Contudo, além do gótico, vemos na obra e no filme, a autora fazendo referência e prestando reverência a outros estilos literários.

Tanto o romance, quanto a adaptação cinematográfica, começam da mesma maneira, introduzindo a personagem principal e trazendo uma afirmação sobre ela – Catherine Morland: “Ninguém que tenha visto Catherine Morland em sua infância poderia supor que ela tivesse nascido para ser uma heroína” (AUSTEN, 2011, p. 13). E ambas enfatizam que Catherine, desde cedo, percebeu que não era bonita, nem feia. Sendo assim, podemos perceber que Austen estava colocando em pauta a questão da beleza feminina como pré-requisito para uma sociedade que vivia de aparências. De forma que, assim como Austen, Jones também quis criticar essa

sociedade, mostrando como a questão da aparência feminina sempre estava em voga na Inglaterra no século XIX.

A narrativa deste romance é feita em terceira pessoa, na qual há uma intrusão significativa da narradora. De modo que a voz da escritora fica evidente e sua ironia se sobressai de forma nítida. Já a adaptação da obra, possui um narrador onisciente e onipresente, que é representado por uma voz feminina. Essa voz nos relata fatos importantes sobre a personagem principal – Catherine Morland, além de nos conectar de forma direta com a personagem e seus devaneios.

Segundo Hutcheon (2011, p. 39): “Uma adaptação não deve ser entendida apenas como um processo de “criação”, mas também de “recepção”. Sendo assim, ao adaptar a célebre obra de Austen, percebemos que o diretor Jon Jones levou em consideração o público leitor da autora, sendo que estes, conseqüentemente, seriam ávidos críticos da adaptação, de forma que essa crítica poderia ser feita de forma positiva ou negativa. Deste modo, o roteirista Andrew Davies se aproximou muito do estilo da narrativa de Austen, mas, de acordo com Hutcheon, (2011, p. 29) devemos observar uma adaptação, como um “processo de criação [...], que sempre envolve tanto uma (re) interpretação quanto uma (re) criação” dos seus modelos originais”.

Deste modo, podemos inferir que a adaptação é uma recriação da obra de Austen, mesmo que esteja muito próxima dos moldes originais da autora. Todos os detalhes descritos por Austen, desde as paisagens exuberantes, até aos objetos da Abadia, foram incorporados por Jones neste filme. Além disso, a adaptação possui uma trilha sonora de suspense, nos lembrando sempre dos elementos do gótico descritos por Austen ao longo do romance. Porém, a sátira se sobrepõe ao suspense, tanto no romance quanto na adaptação. Um elemento muito comum dos romances góticos – a tempestade, é incorporada neste romance de Austen, e está presente em sua adaptação cinematográfica.

Imagem 2: A tempestade sobre a Abadia



Fonte: Cena do Filme *A Abadia de Northanger* (2007). Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=BEgRprIyYk>. Acesso em 20 out. 2019.

Jon Jones, conseguiu capturar com maestria a sátira de Austen. Em alguns momentos vemos a personagem Catherine, em seus delírios, sonhando como cenas dos romances góticos que a mocinha lia com tanto afinco e, de repente, ela acorda em um local iluminado, nos lembrando que o suspense só existe na imaginação de Catherine Morland.

Imagem 3: Cenas bem iluminadas durante o dia



Fonte: Cena do Filme *A Abadia de Northanger* (2007). Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=BEgRprIyYk>. Acesso em 20 out.2019.

Verificamos que, diferente do livro, o diretor do filme optou por uma espécie de sensualização da personagem principal, incluindo cenas nas quais Catherine tem sonhos

praticamente eróticos com Henry. De acordo com Julio Plaza (2010, p. 30), “a tradução intersemiótica induz, pela própria constituição sintática dos signos, à descoberta de novas realidades”. Sendo assim, a adaptação de Jones nos mostra uma outra face de Catherine Morland, mesmo em meio a inocência presente no livro e no filme, ele conseguiu embutir na personagem uma sensualidade que Austen não descreveu.

Além disso, verificamos que no filme, durante o dia, as imagens são claras, como a inocência de Catherine Morland. No entanto, durante a noite, as cenas são demasiadamente escuras, principalmente durante a reprodução dos sonhos da personagem, remetendo aos elementos do gótico, englobando também a questão da sensualidade, que é uma característica que se destaca no filme. Umberto Eco (2007) enfatiza o aspecto crítico do processo de tradução:

Uma boa tradução é sempre uma contribuição crítica para a compreensão da obra traduzida. Uma tradução conduz sempre a um certo tipo de leitura da obra, assim como faz a crítica propriamente dita, pois, se o tradutor negociou escolhendo dirigir a atenção para determinados níveis do texto, ele automaticamente focalizou a atenção do leitor em tais níveis. Também nesse sentido, as traduções da mesma obra integram-se entre si, pois muitas vezes nos levam a ver o original sob um ponto de vista diverso (ECO, 2007, p. 291).

A adaptação de Jones, é feita por meio de um ponto de vista crítico, no qual podemos observar a obra original de uma forma diferente. A questão da sensualidade também está presente na representação da personagem Isabella Thorpe. No romance, percebemos que a personagem Isabella, amiga de Catherine, não possui uma moral elevada. Entretanto, na adaptação cinematográfica, o diretor optou por representar a personagem de uma forma sensual, como nos mostra essa imagem do filme, na qual Isabella está com um espartilho muito apertado, quase nua.

Imagem 4: Isabella Torpe, amiga de Catherine Morland, representada de forma sensual na adaptação de Jon Jones.



Fonte: Cena do Filme *A Abadia de Northanger* (2007). Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=BEgRprriYk>. Acesso em 20 out.2019.

Algo que também deve ser analisado, é o fato de que a obra Austen não fala sobre relações sexuais. Ela apenas descreve o relacionamento de Isabella Thorpe com o irmão mais velho da família Tilney, e a forma com a qual Isabella corria atrás do soldado, apenas pelo fato dele vir de uma família abastada. Entretanto, no filme, Jones optou por inserir uma cena na qual Isabella Thorpe dorme com o soldado Tilney. Deste modo, a sensualização da personagem na adaptação cinematográfica fica ainda mais evidente, mas, como afirma Thais Flores Diniz, “Embora deva muito à literatura, o cinema desenvolveu seus próprios métodos de narrar. Ao propor a transformação de uma forma de arte em outra, o cineasta se envolve em problemas que exigem soluções que interferem em sua decisão de usar este ou aquele recurso” (DINIZ, 1998, p. 317).

Sendo assim, ao optar por essa representação da personagem, o diretor nos mostra qual foi a sua interpretação acerca do comportamento da personagem. Utilizando inicialmente recursos, como o figurino e os discursos da personagem que trazem sensualidade à sua representação. De acordo com Diniz, existem o que podemos chamar de signos denotativos da tradução intersemiótica, sendo que: “Todos representam instrumentos usados para caracterizar as personagens, retratar o *background* e o meio ambiente e, por fim, contar a história; tudo, porém, no nível denotativo” (DINIZ, 1998, p. 315).

Essas representações no nível denotativo, nos informam de forma clara e objetiva sobre o caráter prático dos personagens, pois as roupas das mulheres que possuíam moral “elevada”, não destacam suas curvas, diferentemente dos figurinos utilizados pela Srta. Thorpe na adaptação. Além disso, a personagem é a única moça solteira que aparece indo para a cama com um homem no filme. Tudo isso, infere na representação da personagem no nível denotativo na adaptação cinematográfica.

Imagem 5: Isabella Thorpe na cama, após se deitar com o soldado Tilney.



Fonte: Cena do Filme *A Abadia de Northanger* (2007). Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=BEgRprIyYk>. Acesso em 20 out.2019.

Nesta obra de Austen, podemos ouvir a voz da escritora em sua narrativa, pois ela é feita em terceira pessoa. Deste modo, na adaptação, a intrusão da narradora também é frequente. Contudo, apesar de o filme possuir uma narradora, alguns dos discursos que pertenciam à narradora no romance são incorporados no roteiro do filme em algumas das falas dos personagens. Diniz também fala sobre o nível conotativo na tradução intersemiótica, que ela explica como sendo: “No nível conotativo, outros sentidos podem estar implícitos, latentes mensagens morais, filosóficas, políticas - que o escritor, o diretor ou o próprio diretor de arte queiram transmitir” (DINIZ, 1998, p. 315).

A questão da moral é evidente tanto no romance quanto na adaptação. Um exemplo do filme, seria a jovem Isabella Thorpe, que decide se deitar com o rico soldado Tilney antes do casamento, pretendendo fazer com que ele se case com ela, mas, mesmo depois de dormir com ele, Isabella não obteve sucesso em sua tentativa de desenlace matrimonial. Além disso, a questão do desprezo do trabalho do romancista, que enfurecia Austen, é retratada no diálogo dos personagens principais Henry Tilney e Catherine Morland durante a adaptação cinematográfica.

Mas você nunca lê romances, ousou perguntar? “Por que não?” “Porque não são inteligentes o suficiente para você. Cavalheiros leem livros superiores”. “A pessoa, seja um cavalheiro ou uma dama, que não tem prazer com um bom romance deve ser intoleravelmente estúpida. Li todas as obras da senhora Radcliffe, e a maioria delas, com grande prazer. Os Mistérios de Udolpho, quando comecei a ler, não podia parar. Lembro de ter terminado em dois dias. Meu cabelo ficou em pé o tempo inteiro” (AUSTEN, 2011, p. 82).

O diálogo acima, presente no romance, foi transposto para o filme de forma bastante similar, praticamente com as mesmas palavras utilizadas por Austen. É importante ressaltarmos que o personagem de Henry Tilney, do filme, possui todo o charme e a intelectualidade do Henry descrito por Austen em sua obra. Na adaptação, o mistério da morte da mãe de Henry

SOARES, Aline Benato. A adaptação cinematográfica de 2007 da obra *A Abadia de Northanger* de Jane Austen sob o viés da tradução intersemiótica, p. 21-32, Curitiba, 2019.

tem maior destaque, por meio da “investigação” de Catherine, acerca dos supostos “eventos” que antecederam a morte da mãe de seu amado. É importante ressaltarmos que, nesta obra, destaca-se o caráter de "romance policial sem policial", mas com muitas pistas encontradas por Catherine.

Imagem 6: Catherine em sua tentativa frustrada de conhecer o quarto da falecida mãe de Henry.



Fonte: Cena do Filme *A Abadia de Northanger* (2007). Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=BEgRprIyYk>. Acesso em 20 out.2019.

A busca de Catherine por desvendar o mistério da morte da mãe de Henry, também pode ser considerada como a busca por seu amadurecimento, pois é nesse processo que Catherine aprende a não misturar fantasia com realidade. Além disso, o destaque dado a esse mistério na adaptação, pode ser considerado como um ganho do processo de tradução intersemiótica, pois o suspense das cenas nas quais Catherine encontra suas pistas, prendem o telespectador e o envolvem ainda mais ao desenrolar da trama. Assim como na cena do baú misterioso, que Catherine encontra em seu quarto na primeira noite em que dorme na abadia.

Imagem 7: Catherine abrindo o baú misterioso do quarto de hóspedes da Abadia



Fonte: Cena do Filme *A Abadia de Northanger* (2007). Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=BEgRprIyYk>. Acesso em 20 out.2019.

O mistério é trabalhado no roteiro do filme, que começa desde o diálogo do dia anterior, no qual Henry assusta Catherine, falando sobre os mistérios que ela poderia encontrar na abadia. Até o desenlace da cena, onde ela encontra um baú misterioso no quarto de hóspedes e se lembra das falas de Henry, que vem como flashbacks em sua mente, por meio de narrações com a voz de Henry. Porém, durante a cena, Catherine não consegue ler os papéis que encontra dentro do baú, por causa da escuridão da noite. Entretanto, ao despertar durante o amanhecer, em uma cena filmada com muitos recursos de iluminação, na qual Catherine descobre que os papéis misteriosos que ela encontrou eram apenas listas de compras que alguém esqueceu dentro do baú. A frustração da personagem dá sentido ao que chamamos de ironia e sátira de Austen, elementos tais que foram transpostos para a adaptação cinematográfica com maestria.

Para concluir

Podemos concluir que a adaptação do romance de Jane Austen para o cinema, no ano de 2007, dirigida por Jon Jones, é uma tradução intersemiótica da obra, na qual existem perdas e ganhos. Como ganhos, podemos considerar a representação da personagem Isabella Thorpe, que possui uma representação denotativa no filme, que nos mostra de forma literal e sem rodeios quem a personagem realmente é –, de acordo com a interpretação do diretor.

Entretanto, existem algumas escolhas, que podem ser consideradas perdas, como a representação de Catherine Morland de forma sensualizada, por meio da inserção de cenas, nas quais Catherine tem sonhos praticamente eróticos com Henry. No romance, Catherine é muito inocente e, como se trata de uma moça de 16 anos, tais sonhos não são descritos por Austen, além do fato de Austen não se aprofundar em temas como esses em seus romances.

Podemos considerar a representação de Catherine Morland de forma sensualizada como uma espécie de perda da essência da personagem. Contudo, não poderemos esquecer que se trata de uma adaptação e da transposição de mídias diferentes. Por isso, não buscamos “fidelidade” na adaptação do romance para o filme, pois, quando falamos de tradução, somente consideramos as perdas e o ganhos da transposição da obra. Sendo que tais considerações podem variar de acordo com o ponto de vista crítico de cada leitor e telespectador.

Por fim, podemos concluir que a adaptação da obra *A Abadia de Northanger*, para o cinema, feita por Jon Jones, em 2007, foi uma adaptação de um romance de época, de uma célebre escritora de literatura inglesa. De forma que o diretor, conseguiu capturar a essência dos detalhes descrito por Austen, nos mostrando paisagens de tirar o fôlego, com um roteiro escrito de forma singular.

Referências

AUSTEN, Jane. **A Abadia de Northanger**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: LP&M, 2011.

A Abadia de Northanger: Adaptação Cinematográfica de 2007. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=BEgRprrrlyYk>. Acesso em 20 out.2019.

DINIZ, Thaís Flores. **Tradução Intersemiótica**: do texto para a tela. UFMG, 1998.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2011.

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

REEF, Catherine. **Jane Austen**: uma vida revelada. Trad. Kátia Hanna. São Paulo: Novo Século: 2014.

SOARES, Aline Benato. A adaptação cinematográfica de 2007 da obra *A Abadia de Northanger* de Jane Austen sob o viés da tradução intersemiótica, p. 21-32, Curitiba, 2019.

SOB A CABELEIRA DO MATADOR: ANÁLISE DE UMA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA BRASILEIRA

Autor(a): Aline da Veiga (UTFPR)

Orientador(a): Prof^ª. Dr.^a Mariese Ribas Stankiewicz (UTFPR)

Resumo: Dirigido por Marcelo Galvão, *O Matador* (2017) é o primeiro longa-metragem da Netflix produzido no Brasil e conta a história de Cabeleira, um bebê abandonado no sertão nordestino que é resgatado, mas cresce isolado da civilização. Cercado por um criminoso e animais selvagens, ele se torna muito hábil com armas e, posteriormente, um sanguinário assassino. Violenta, a obra cinematográfica dialoga com inúmeros elementos do romance *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora que, inclusive, é aludido em três cenas como literatura de cordel. Além de os protagonistas compartilharem a denominação de “Cabeleira” tanto no texto literário quanto no filmico, o rastro de sangue que ambos deixam por onde passam torna evidente que se trata de uma *apropriação*, o que possibilita seu estudo na perspectiva da tradução intersemiótica. Assim, esta análise elucida os signos de ambas as obras que se aproximam ou se distanciam, no intuito de compreender esse processo; bem como os novos elementos que surgiram na passagem do código verbal para o audiovisual. Para tanto, tem como principais contribuições teóricas os textos de Thomas Leitch (2003), Robert Stam (2006; 2008), Denise Guimarães (2012), Álvaro Hattner (2013), Lars Elleström (2017), Lucia Santaella (2015) e Thaís Flores Nogueira Diniz (2018).

Palavras-chave: *O Matador*. *O Cabeleira*. Apropriação filmica. Tradução intersemiótica.

Em seu artigo intitulado “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”, Robert Stam afirma que, “[...] Já que as palavras, incluindo as palavras literárias, sempre vêm ‘da boca de outrem’, a criação artística nunca é *ex-nihilo*, mas sim baseada em textos antecedentes” (STAM, 2006, p. 23, grifo do original). Partindo desse pressuposto, analisa-se a seguir o texto filmico *O Matador* (2017), o qual surgiu com a proposta de revisitar o romance *O Cabeleira*, de Franklin Távora (1986). Apesar de o diretor, Marcelo Galvão, não confirmar diretamente sua inspiração na literatura, este é o argumento principal do presente estudo, pois a violência que permeia a vida de ambos os protagonistas se dá em tempos diferentes, mas com semelhante intensidade; além de compartilharem do mesmo cognome. O texto audiovisual conta, ainda, com referências explícitas ao texto literário, pois *O Cabeleira* é lembrado em três cenas do filme: aos 5:40 é recitado como repente, lembrando as trovas nordestinas que Távora incluiu ao longo do romance; aos 17:33 surge como obra física, em cordel; bem como aos 18:33.

No intuito de fazer um filme de ação que fugisse da trivialidade das favelas brasileiras que já renderam filmes de sucesso – como *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite* (2007) –, mas que não conseguem abranger as diferentes realidades de um país tão extenso, Galvão apostou no cangaço, procurando criar um “faroeste brasileiro” (MILANI) e evidenciar um outro tipo de violência e uma outra região que não costumam compor a imagem do Brasil vendida

para o exterior. O filme está disponível apenas na plataforma de *streaming* Netflix, não tendo passado pelo cinema; parceria defendida por Allan Souza Lima, integrante do elenco de *O Matador*, em entrevista ao crítico de cinema Robledo Milani. Afinal, de modo geral, o cinema brasileiro tem pouca experiência com filmes de ação, sendo atrativa a visibilidade proporcionada por uma das maiores provedoras desse tipo de serviços atualmente. No que diz respeito à produção, a obra foi reconhecida no Festival de Cinema de Gramado, edição de 2017, como destaque nas categorias fotografia e trilha musical. Já o romance de Távora é considerado sua obra-prima. Regionalista, apesar de não ser tão famoso como seus conterrâneos Graciliano Ramos e José Lins do Rego, o autor é precursor dessa estética. Vinculado ao Romantismo e à ideia de pôr em evidência as características próprias do local de produção, o texto trabalha com diversos elementos, sendo um romance histórico que versa a história do povo nordestino na década de 1770, recorrendo às suas trovas e costumes.

As histórias que compõem tanto o texto literário quanto o fílmico incluem um sujeito de personalidade questionável: no livro, José Gomes é dúbio, pois carrega escamoteadas em seu coração a bondade e a religiosidade que sua mãe lhe ensinou ainda criança; e, concomitantemente, vive com todo vigor a sina de ser um salteador ao lado de seu pai, no sertão pernambucano, sendo reconhecido como “Cabeleira” por onde passa. No filme, também se torna jagunço o menino criado pelo matador de aluguel denominado Sete Orelhas. Este último, em dado momento, parte rumo à cidade e não retorna, deixando o protagonista, agora rapaz, sozinho em meio ao inóspito ambiente em que fora criado. Sem nome, ele parte à procura de seu criador e chega à cidade tal qual um animal perdido. Quando questionado sobre sua identidade, porém, recorda-se de um cordel (17:33 /18:33) que lera quando criança e do personagem que mais lhe chamava a atenção: o Cabeleira, tomando para si esse nome cheio de significados.

Não se trata, portanto, de uma adaptação direta do código verbal para o audiovisual. Todavia, é inegável que Galvão bebeu na fonte de Távora, apropriando-se dos referentes centrais do texto literário, ora aproximando-se ora distanciando-se deles. Na busca por equivalência das obras, alguns elementos são transformados em outros a fim de travar um pacto de verossimilhança entre a obra fílmica e seus espectadores; isso porque sempre que se cria um novo texto, faz-se necessário o compromisso com o tempo-espaço em que ele será inserido.

Além disso, a releitura de um texto anterior está atrelada, inevitavelmente, a “um novo sentido político e ideológico que se quer dar, de forma a atualizar o texto” (VIEIRA, 2010, p. 93, grifo do original). Esse processo de reinserir o texto literário no contexto atual é analisado a seguir, considerando-se que “[...] existe também uma enorme variedade de sistemas de significação em operação: cenário físico, contexto cultural, texto dramático, interpretação artística dos atores, etc” (DINIZ, 1998, p. 316) — sistemas esses que ganham total liberdade em

uma tradução intersemiótica, pois, como assinala Denise Guimarães (2012, p. 67), o novo texto pode tanto **manter** quanto **manipular** e até **reformular** o que é essencial na narrativa original.

De acordo com Lars Ellerström (2017, p. 201), “[...] a intermedialidade pode claramente ser descrita como um ângulo de pesquisa que destaca as diferenças entre as mídias – e, portanto, semelhanças – e suas funções constitutivas para a construção de significado na comunicação”. Nesse sentido, a presente análise valoriza a alteridade entre os textos, ao mesmo tempo que se propõe a procurar signos que apresentem relação evidente, no intuito de averiguar o diálogo entre as obras. Cumpre indagar o que se mantém nessa apropriação; bem como quais signos são transformados e o que há de novo na produção fílmica.

Negociações intermediáticas

Para dar início às teorizações, é importante lembrar do que se trata o conceito de **apropriação**. Segundo Julie Sanders (apud VIEIRA, 2010, p. 95), esse processo é bastante incisivo, pois transforma o texto originário em “[...] um novo produto cultural. Pode envolver ou não uma mudança de gênero, mas ainda irá requisitar justaposição intelectual de pelo menos um texto em oposição a outro que será central na leitura e na experiência de expectativa das adaptações”. Por isso, como afirma Ellerström (2017, p. 224), o fato de haver diferenças fundamentais entre as mídias não impede que a representação sígnica seja carregada de sentidos na nova mídia.

Apesar de o diálogo entre as diversas expressões artísticas perpassar toda a história da arte, as investigações sobre o trabalho intermédias tiveram início no século XX e logo o cinema ganhou destaque neste cenário. No entanto, essa noção de valorização da estética nova proposta pelo processo de adaptação e/ou apropriação, tem sido valorizada há um tempo relativamente curto. Durante a primeira metade do século XX, os teóricos, cineastas e críticos do cinema interessaram-se pelo que denominaram “cinema como arte legítima” em detrimento das adaptações e da influência de outras artes. Isso porque havia – e para alguns ainda há – uma “crença de que as palavras têm primazia sobre as imagens e que, portanto, a literatura é melhor que o cinema”, gerando o que Álvaro Hattner chama de “fetichização” dos cânones literários (HATTNER, 2013, p. 36). Marcadas pelo estigma de “fidelidade” com o texto “original”, as produções foram avaliadas, inicialmente, valorizando-se aquelas que menos se distanciassem do “texto-fonte”; impondo uma barreira artística e criativa às novas produções.

Foi especialmente a partir das contribuições de André Bazin, do dialogismo de Mikhail Bakhtin, da teoria da intertextualidade de Julia Kristeva e da transtextualidade de Gérard Genette que se verificou a possibilidade de diálogo entre outras mídias e o cinema como algo positivo; até porque, ao considerar-se a relação entre conceitos como “tradição e modernidade”

e “original e adaptação” é fundamental relativiza-los para não cair na falácia da necessidade de “fidelidade”. Nesse rol de trabalhos, destaca-se, por exemplo, o artigo “*Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory*”, de Thomas Leitch (2003), no qual o autor apresenta doze motivos para mudar a maneira de compreender o processo de adaptação, a fim de encontrar a poética própria de cada novo texto, encarando-o para além das rasas oposições binárias resumidas em **original versus cópia**, valorizando o dialogismo artístico. O autor encontra eco à sua voz no artigo “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”, em que Robert Stam (2006) afirma que, em linhas gerais, esse preconceito com as adaptações enraizou-se culturalmente devido à comparação e inferiorização do cinema, uma arte recente, em relação à literatura, consagrada e antiga.

A apropriação aqui analisada não é subordinada ao texto literário que lhe deu origem. Afinal, nota-se que com as contribuições desses teóricos mais próximos do século XXI passa-se a dar destaque às especificidades da nova mídia, suas ressignificações e transformações. Assim, os contemporâneos entendem que “[...] As adaptações filmicas estariam situadas num redemoinho de referências e transformações intertextuais, de textos que geram outros textos, num infundável processo de reciclagem, transformação, transmutação, sem qualquer ponto de origem necessariamente definido” (DINIZ, 2018, p. 53).

De fato, é inerente ao texto literário a capacidade de disparar a imaginação do leitor. Afinal, ele carrega em si a potencialidade de estabelecer contato direto e íntimo com a cognição de seu interlocutor, apelando à sua afetividade na construção de sentidos. Por outro lado, o texto filmico também dialoga com a imaginação do espectador por outras vias. Muitos signos extensamente descritos e lentamente construídos ao longo da leitura chegam prontos para o público. Urge destacar, porém, que isso não é demérito dessa arte; pelo contrário, é uma das características que cativa diversos adeptos às telas.

É válido ressaltar, também, que desde que o homem se expressa por meio das artes, tudo tem sido imitado, reaproveitado, transformado. Por isso, entende-se que a adaptação não pretende facilitar o texto originário, já que apela aos recursos audiovisuais; pelo contrário, “tende à complexização do novo texto”, como afirma Vieira (2010, p. 93). Logo, “A arte da adaptação filmica consiste, em parte, na escolha de **quais** convenções de gênero são transponíveis para o novo meio, e **quais** precisam ser descartadas, suplementadas, transcodificadas ou substituídas” (STAM, 2008, p. 23, grifos do original). Desse modo, tal fidelidade torna-se impossível, apesar de por vezes desejada pelo público porque, além de ser necessário considerar o processo de tradução intersemiótica com suas alterações sógnicas inevitáveis, também há uma equipe de profissionais trabalhando na criação do filme (roteirista, diretor, figurinistas, atores...), cada qual imprimindo suas próprias impressões e interpretações

no produto final.

Destaca-se, também, a diversidade de técnicas que permitem ao cinema trabalhar com tempo e espaço de maneiras divergentes da literatura, lançando mão da montagem, da edição e da sobreposição de cenas, além de recursos como o som e a focalização que auxiliam na ambientação e na passagem temporal. Assim, “Aqueles que afirmam que ao filme inerentemente falta a ‘flexibilidade’ do romance esquecem-se destas versáteis possibilidades” (STAM, 2008, p. 33). O cinema trabalha, fundamentalmente, com as três matrizes da linguagem e pensamento: a sonora, a visual e a verbal; conceitos estes cujo entrelaçamento deve ser pleno a fim de atingir a completude da experiência; afinal, “[...] são matrizes que se complementam, se cruzam, se enroscam, se juntam e se separam. Cada uma delas sobrevive na sua autonomia, com características, potenciais e limites que lhe são próprios” (SANTAELLA, 2015, p. 13).

Frente a isso, investigar o que 1) permanece como o é no texto fonte e 2) é transformado durante a apropriação consiste em considerar o “[...] cotejo entre as versões de uma mesma narrativa, mas principalmente em se perguntar sobre as novas lógicas entremeadas nos processos intersemióticos ou intermediáticos em questão” (GUIMARÃES, 2012, p. 62). Segundo Claus Clüver, as traduções intersemióticas, “[...] *em primeiro lugar, oferecem uma reapresentação relativamente ampla (mesmo que jamais completa) do texto fonte composto num sistema sígnico diferente, [...] incluindo equivalentes de figuras retóricas*” e, para além disso, também podem eliminar elementos e até mesmo acrescentar outros “*sem paralelo no texto-fonte*” (CLÜVER apud GUIMARÃES, 2012, p. 68, grifos do original). Por isso, os estudos desse campo têm posto em evidência cada vez mais as substituições e (semi)equivalências geradas nas adaptações e apropriações.

Em linhas gerais, o que acontece no filme é o processo de **transmídiação**, em que são escolhidos os elementos de uma mídia para serem usados de maneira diversa na nova mídia (ELLERSTRÖM, 2017, p. 203). Apesar de ser difícil limitar para categorizar esses processos de tradução sígnica e midiática, outras definições também auxiliam na compreensão do que se trata o filme *O Matador*: ele pode ser definido como uma **tradução icônica**, pois apresenta uma semelhança na estrutura narrativa de ambas as mídias, de modo que “[...] *a tradução como ícone, estará desprovida de conexão dinâmica com o original que representa; ocorre simplesmente que suas qualidades materiais farão lembrar as daquele objeto, despertando sensações análogas*” (PLAZA apud GUIMARÃES, 2012, p. 67, grifos do original). Além disso, como se trata do uso de um texto literário originário como ponto de partida para uma obra totalmente nova, pode também ser considerado uma **analogia**, na definição de Geoffrey Wagner (apud HATTNER, 2013, p. 38). Ou ainda um **empréstimo**, “no qual não há nenhuma

reivindicação de fidelidade” (ANDREW apud HATTNER, 2013, p. 38).

Por fim, há de se considerar para quem é direcionada a produção fílmica, posto que a cultura de chegada dos interpretantes é mais um elemento que compõe a criação de uma tradução. De fato, a realidade e os aspectos culturais do público-alvo são decisivos na montagem de uma adaptação, pois o brasileiro da atualidade não é mais o mesmo do século XIX. Daí a importância de verificar o objetivo da apropriação, afinal, como toda expressão artística está diretamente ligada a uma rede de signos que se alteram e atualizam culturalmente ao longo do tempo, de modo que, “[...] quando combinados, podem criar estruturas significantes de uma outra ordem”; sendo imprescindível atentar para o olhar e o contexto do interpretante a quem a produção se dirige. (DINIZ, 1998, p. 316). Diante disso, as sessões abaixo discorrem acerca das negociações sígnicas realizadas entre *O Cabeleira* e *O Matador*, tendo em vista componentes como tempo histórico de produção e cultura do público-alvo, posto que são elementos cruciais quando se trata da semiose entre sistemas.

Segundo Rajewsky, (apud DINIZ, 2018, p. 50, grifos do original) “[...] no caso da adaptação fílmica, o espectador ‘recebe’ o texto literário ou qualquer outro tipo de texto, ao mesmo tempo em que assiste ao filme. Em vez de simplesmente basear-se numa obra pré-existente, uma adaptação cinematográfica pode constituir-se **em relação** a ela”. Entende-se assim, que a estratégia de evocar conceitos do romance de Távora garante o diálogo entre as obras, somando-se à **transposição midiática**, a qual ocorre quando é possível identificar dois textos, um tendo sido criado a partir do outro, sendo que em *O Matador*, o texto fílmico leva a audiência a reinterpretar os signos próprios do texto verbal, bem como **recriar** novos sentidos.

Signos equivalentes

De acordo com Clüver (apud DINIZ, 2018, p. 57), “[...] uma das características da adaptação é o fato de algumas transmediações resultarem em configurações que preservam aspectos materiais ou outras propriedades do texto origem”; e o primeiro e mais evidente signo compatível entre ambas as produções é o protagonista. Tanto o Cabeleira criado por Távora quanto por Galvão são violentos e têm nas mãos o sangue de uma lista infindável de sujeitos. José Gomes, no entanto, tem nome, enquanto o Cabeleira das telas não; o que faz uma grande diferença. No romance ele mata crianças, mulheres e homens sem piedade; contudo, no filme o assassinato é uma questão de negócios: apenas homens entram na lista. Diante disso, entende-se que se trata de uma **apropriação** porque o protagonista do século XXI faz, em essência, as mesmas coisas que o temido Cabeleira do século XIX, mas com modificações significativas. Afinal, “[...] Enquanto a adaptação presta uma homenagem, a apropriação desafia o texto fonte,

evocando, assim, uma ruptura com a tradição, seus valores e hierarquias” (VIEIRA, 2010, p. 95).

O tempo também é um signo equivalente relevante. No romance há um salto temporal: apesar de publicado na década de 1870, rememora os fatos ocorridos cem anos antes no sertão pernambucano. Da mesma forma, o filme se passa na atualidade, mas conta com um narrador que remonta os acontecimentos de 1910, novamente cerca de cem anos antes.

A fim de compreender os demais elementos convergentes, tomam-se por base dois conjuntos de signos: os **conotativos**, que trazem uma mensagem moral, filosófica ou política que é explorada pelo diretor e pelos atores a depender do mote da obra; e os **denotativos**, que incluem o aparato que está à disposição do ator fora do texto dramático, a citar os elementos “[...] visuais, os orais e o texto. Entre os específicos do cinema, encontram-se os derivados do trabalho da câmara [sic], da ligação entre os planos e a edição” (ESSLIN apud DINIZ, 1998, p. 315). São esses, portanto, os elementos estudados a seguir a fim de compreender como se deu o processo de tradução intersemiótica de *O Matador*.

Flashbacks e interrupções do enredo

De fato, é inegável que cada uma das mídias em análise— literária e filmica — dispõe de recursos diversos. Contudo, nessa apropriação percebe-se que alguns recursos utilizados no filme já estavam presentes no romance, o que os aproxima ainda mais. Por se tratar de um romance histórico e regionalista, *O Cabeleira* conta com várias elipses em seu enredo, o que é característico de outros romances daquele período — como é o caso de José de Alencar, que costumava quebrar a trama narrativa ao conversar com seus leitores. É comum, por exemplo, que a narrativa de *O Cabeleira* seja interrompida para explicações acerca da política que estava em vigência na época, para deter-se em questões climáticas da região e até mesmo sobre a economia e o trabalho no sertão pernambucano.

Do mesmo modo, *O Matador* é entremeado por um segundo plano de narrativa que pausa (e ao mesmo tempo explica) o desenvolvimento da história do protagonista utilizando-se do recurso do *flashback*. Depois que as filmagens já haviam terminado, o narrador (Allan Souza Lima) foi incluído e, apesar de aparecer em apenas quatro cenas (2:12/37:29/1:00:16/1:28:34), sua ação é suficiente para facilitar a compreensão da história (MILANI).

Além disso, o narrador do filme traz a lembrança de outro componente importante no romance: o determinismo. Quando Távora incluiu essa discussão em seu romance, seu objetivo era demonstrar que os sujeitos, mesmo sendo racionais, são frutos de seu meio e seu condicionamento histórico-social, uma vez que a teoria determinista “[...] defendia a ideia de o homem não possuir livre-arbítrio, estando seu comportamento, portanto, pré-determinado por

três fatores: a raça, o meio e o momento vivido” (PORINI apud TÁVORA, 2014, p. 221). Se no texto literário Cabeleira morre sem deixar herdeiros, ao término do filme é possível confirmar a presença da tese determinista, pois compreende-se que a violência causada pelo meio e pelo modo de vida de Cabeleira passou para sua próxima geração, alcançando seu filho e seus netos que, inevitavelmente, perpetuaram as práticas dos jagunços, (1:28:45/1:32:28/1:33:55). Para eles, não houve redenção, pois seu sangue estava “contaminado” (1:33:37).

Crítica à justiça tardia

Considerando-se que “[...] Cada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas do romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação” (STAM, 2006, p. 48), percebe-se que *O Cabeleira* e *O Matador* criticam as falhas da justiça nacional, cada qual a seu modo. No texto literário encontra-se uma constante denúncia do não envolvimento dos batalhões de soldados com os salteadores, justificado pelo medo que toda a população sentia desses sujeitos. Dos dezoito capítulos que compõem o livro, somente a partir do décimo primeiro surgem os primeiros indícios de que os Capitães e Sargentos estavam buscando por Cabeleira e seu grupo. Por fim, depois de muitas investidas a captura ocorre e faz-se justiça com a morte do temido jagunço.

Já no filme, as cenas que apontam o fracasso da polícia diante da força dos jagunços e dos matadores de aluguel são representadas com a típica presença do delegado dormindo em serviço (1:14:05) e da corrupção dos outros servidores (a citar, a violência do desenhista da delegacia com sua esposa e demais membros da família [43:13/49:35/51:23/52:45]). Além disso, há um Francês, Monsieur Blanchard, cuja voz é a lei, posto que ele é o “dono da cidade” devido a sua riqueza (24:14). Quem não acatasse as suas vontades encontrava-se com a morte, vinda na forma de seus matadores de aluguel. Como solução surgem os “macacos” (40:29) para acabar com os cangaceiros, mostrando-se tão maus quanto aqueles, e aproveitando-se de sua posição de autoridade.

Assim, se por um lado as “[...] Adaptações cinematográficas frequentemente ‘corrigem’ ou ‘melhoram’ o texto original, de formas muito diferentes e até contraditórias” (STAM 2006, p. 44), neste caso, esse processo não ocorreu, pois a justiça que se apresentava tardia já no século XVIII não teve melhoras significativas quando representada no filme, podendo-se afirmar que se acentuou e corrompeu ainda mais com o passar do tempo.

Signos contrários

Quando é realizada uma tradução intersemiótica, diversos fatores devem ser levados em consideração, porque pinturas, músicas, esculturas, poemas e prosas são interpretados de maneiras diferentes ao longo da História, surgindo sempre novos elementos a serem discutidos e

VEIGA, Aline da. *Sob a cabeleira do matador: análise de uma tradução intersemiótica brasileira*, p. 33-45, Curitiba, 2019.

nem tudo pode ser reaproveitado *ipsis litteris*. Crenças, como o intenso apego à religião presente nos textos Clássicos foram desmanteladas com o advento do Modernismo e o pós-guerras, sendo necessário substituir certos elementos por outros, mais próximos do público-alvo a fim de garantir sua aceitação; o chamado pacto de verossimilhança. Assim, “Como cada época apresenta um repertório específico de imagens decorrentes das diferenças socioculturais, torna-se relevante levar em conta uma lógica da simulação, que reconfigura o imaginário da modernidade avançada” (GUIMARÃES, 2012, p. 66).

Além disso, cada arte apresenta suas próprias peculiaridades e artifícios a serem explorados. Por exemplo,

[...] enquanto o escritor pode dedicar páginas e páginas à análise mais íntima e minuciosa de um instante de vida de um indivíduo, o cinema, condenado a uma estética fenomenológica, [...] deve esforçar-se para sugerir com maior ou menor simbolismo os conteúdos mentais mais secretos e as atitudes psicológicas mais sutis (MARTIN apud GUIMARÃES, 2012, p. 72, grifos do original).

Também o contexto político, econômico e sociocultural em que o novo texto será apresentado deve ser levado em consideração quando se transpõe algo do passado para o presente. Afinal, se um signo representa algo para quem lhe interpreta, é de grande importância saber quem é esse alguém e onde ele está inserido, seja seu mundo físico, seja seu mundo cultural. Logo, encontra-se em *O Matador* uma maneira própria de desenvolver a trama narrativa em busca de maior proximidade com a realidade contemporânea de seus expectadores, alterando alguns processos semióticos existentes no romance, abaixo comentados.

Linguagem

É possível que o leitor do século XXI tenha certo estranhamento com a linguagem rebuscada de *O Cabeleira*. São poucas as vezes que as personagens falam demonstrando suas condições psicológicas tão brutas, mas isso tem uma justificativa: na época em que foi escrito ainda havia um culto pelo “bem escrever”, o qual Távora cumpriu. Logo, mesclam-se expressões do homem simples sertanejo com outras formas de falar bastante cultas que, dada a situação de fala, podem causar esse estranhamento. A citar, quando Cabeleira pretende sequestrar Luisinha: “[...] Nenhum gavião seria capaz de tirar-me das unhas a minha formosa juruti. Ora, vem comigo; não tenhas medo. Atravessamos por este limpo, ganhamos a capoeira, subimos pela aba da serra e...” (TÁVORA, 2014, p. 76). Bem como quando os cangaceiros planejam roubar as moças do povoado: “– Proponho o roubo das melhores raparigas da povoação. Isto, sim, há de dar a todos a medida da nossa audácia, e por todos será considerado uma prova de que estamos fortes como nunca estivemos” (TÁVORA, 2014, p. 93).

O filme, por outro lado, faz da linguagem um elemento que complementa a personificação das personagens, incluindo o sotaque e expressões próprias da região (por exemplo, “um pixototinho de pedra”, referindo-se ao seu tamanho pequeno; ficar “abrechando o que as pessoa fazia [sic]”, ou seja, observando-as), além de não haver concordância em número, a citar “os cangaceiro”, “os home”, “nessas terra”, etc. Ademais, Cabeleira fala pouco, de início fazendo mais ruídos do que se expressando com palavras; e quando fala, é com simplicidade: “sou bom de pontaria, **pregunta ai**” (30:58). Além disso, é frequente o uso de expressões como “cabra” para referir-se aos homens e há até o uso da palavra “cabritinha” para referir-se a uma mulher. Uma das cenas que demonstra o modo de falar dos cangaceiros ocorre quando um grupo chega à cidade com o intuito de castigar um dos homens que lhes haviam denunciado aos “macacos”, cortando-lhe a língua; sendo esta sua fala: “Se **achegue, home**. Tu **tá** surdo, é? Se **achegue, cabra! Bote** a língua **pra** fora. **Bote** a língua **pra** fora, **cabra!**” (57:05, grifos da autora).

Amor versus prostituição

É característico dos romances do século XIX a purificação da alma dos protagonistas através da religião, do amor, da morte, da ida para conventos ou para outros países. Por essa razão, também *O Cabeleira* conta com um elemento redentor: Luisinha, a menina que fora amiga de José Gomes na infância e por quem ele sempre foi apaixonado. Continuamente rezando para a conversão e arrependimento de Cabeleira, a personagem feminina mostra-se essencial para que o protagonista se arrependa de toda a maldade que praticou. Não há momento algum em que José Gomes e Luisinha trocam carícias e têm malícia, pois seu amor é puro e sincero.

A prostituição, contudo, é o foco de *O Matador*, posto que Monsieur Blanchard é dono de um bordel. Cabeleira é o principal frequentador do lugar e, apesar de ter preferência por uma das prostitutas, Soraia, não demonstra em momento algum afeto para com a personagem, mesmo tendo tido um filho com ela. Tudo o que é sentimental no romance torna-se carnal, passageiro e pago no filme.

Crenças: o Cristianismo versus oferendas

As figuras femininas são as que representam, no texto literário, a importância que a religião tinha para suas vidas de intensa fé. Sempre que se encontravam em situações de tristeza, desamparo ou desespero, elas clamavam pela intervenção divina em suas orações. A sensação que o leitor tem é de que sua fé pode modificar de fato a realidade, pois é cheia de devoção. Contudo, ao ser transposto para as telas, esse elemento é transfigurado. De início parece ser sincera a oração que surge: uma senhora está em casa rezando a Ave-Maria no mesmo momento

em que Fernanda foge da perseguição de um homem mandado para abusar dela e matá-la (53:15). Quando a moça bate em sua casa e pede por abrigo é bem recebida, dando a impressão de que a anfitriã teria bom coração e a acolheria do perigo. Logo, porém, ela abre as portas da casa e entrega a fugitiva ao seu perseguidor, pedindo apenas para que não “suje” a casa, o que demonstra a incongruência entre a prática religiosa e suas ações. Ademais, surge um outro tipo de crença que não estava presente no romance: a devoção e as oferendas a Egun (42:16), espírito dos mortos para religiões de matriz africana, surgindo diversos “despachos” ao longo do filme.

A criação de novos signos

Como a nova mídia tem total liberdade em relação àquela em que teve inspiração, é comum que ocorra a criação de novos signos importantes para a significação do filme. O boneco de Sete Orelhas (18:01) é um dos principais em *O Matador*. Sempre que Sete Orelhas deixava Cabeleira, ainda menino, sozinho, dizia que se o boneco estivesse bem, ele também estaria. No momento em que o protagonista decide procurar por Sete Orelhas e vai à cidade, percebe que a população também tinha um “boneco” de quem esperavam o retorno: Jesus Cristo (23:30). Este novo signo está atrelado, novamente, à religião, pois remete ao Vodun, tradição mística que cultua os antepassados, e mistura-se a elementos cristãos.

O segundo signo a ser destacado são as “pedrinhas azuis”, a Turmalina Paraíba. Elas eram a riqueza e a perdição dos homens, pois “compravam tudo, terras, bicho, gente. Matavam a sede, enchiam os bucho [sic], tiravam a vida e davam um prazer danado” (1:33:01). Enquanto no romance os salteadores roubavam e matavam por maldade e por necessidade, pois não tinham outro sustento, tudo na cidade do Francês girava em torno da “azulinha do sertão”.

Considerações finais

Como afirma Hattner (2013, p. 39), atualmente tem-se aceitado paulatinamente que as traduções intersemióticas tragam mudanças no texto-fonte, o que permite discutir os predicados do novo texto sem estar preso aos grilhões da fidelidade. Afinal, a relação entre romances e filmes é complexa e multidimensional, como defende Stam (2008, p. 41). Diante das observações realizadas, pode-se afirmar que a essência da obra literária é preservada em seu conteúdo na apropriação realizada: a violência é explícita e naturalizada em razão das condições subumanas às quais as personagens estão submetidas, seja no romance, seja no filme. Na tentativa de aproximar-se do período contemporâneo, porém, ela aparece não apenas física (21:10), mas também psicologicamente (1:18:32) com os meninos que crescem sem afeto paterno e as mulheres abusadas até a morte (59:18).

De fato, *O Matador* faz lembrar *O Cabeleira*, garantido ao romance o que Vieira chama de “sobrevida”, mantendo seus resquícios na memória do leitor/expectador. Apesar de o filme não recontar a história de todas as personagens do livro, nem aparecerem outros nomes que coincidam, a figura central continua sendo Cabeleira: o enredo gira em torno da sua relação com o “pai” substituindo-se Joaquim Gomes por Sete Orelhas, sujeito tão frio e mau caráter quanto o primeiro; e com seu filho, Antônio (1:01:40), que lhe é quase a redenção, como Luisinha foi no livro. A alma do anti-herói não pôde ser salva pelo seu filho, porém, porque em *O Matador* ele estava amaldiçoado pelas pedras (1:32:50). Isso prova que os signos excluídos, alterados e criados geraram novos processos semióticos que fazem do filme uma produção diferente do romance, dialogando sutilmente com ele numa nova leitura do texto de Távora. *O Matador* trata-se, portanto, de uma apropriação, um hipertexto tão complexo e completo quanto seu hipotexto.

Referências

DINIZ, T. F. N. **Intermedialidade**: perspectivas no cinema. Rumores, USP – São Paulo, v. 12, n. 24, p. 41-60, jul./dez. 2018.

_____. **Tradução intersemiótica**: do texto para a tela. Cadernos de Tradução, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 313-338, jan. 1998.

ELLERSTRÖM, Lars. **Adaptação e Intermedialidade**. In: _____. Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade. Trad. Erika Viviane Costa Vieira. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017. p. 199-228.

GUIMARÃES, D. A. D. **Teoria(s) da adaptação e as aporias da fidelidade**. Tuiuti: Ciência e Cultura, Curitiba, v. 4, n. 45, p. 59-75, 2012.

HATTNER, A. Literatura, cinema e outras arquiteturas textuais: algumas observações sobre teorias da adaptação. **Itinerários**: Revista de Literatura, UNESP – Araraquara, n. 36, p. 35-44, jan./jun. 2013.

LEITCH, T. M. **Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory**. Criticism, Detroit, MI, v. 45, n. 2, p. 149-171, 2003.

MILANI, R. Papo de Cinema. **O Matador**: Entrevista exclusiva com Allan Souza Lima. Disponível em: www.papodecinema.com.br/entrevistas/o-matador-entrevista-exclusiva-com-allan-souza-lima. Acesso em: 21 nov. 2018.

MILANI, R. Papo de Cinema. **O Matador**: Entrevista exclusiva com Marcelo Galvão. Disponível em: www.papodecinema.com.br/entrevistas/o-matador-entrevista-exclusiva-com-marcelo-galvao/. Acesso em: 21 nov. 2018.

VEIGA, Aline da. Sob a cabeleira do matador: análise de uma tradução intersemiótica brasileira, p. 33-45, Curitiba, 2019.

O MATADOR. Direção: Marcelo Galvão, Produção: Marcelo Galvão. Netflix, 2017.

SANTAELLA, L. **Uma imagem é uma imagem, é uma imagem, é uma imagem... Tríade:** comunicação, cultura e mídia, Sorocaba, SP, v. 3, n. 5, p. 10-19, 2015.

STAM, R. Introdução. In: _____. **A literatura através do cinema:** Realismo, magia e arte da adaptação. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 17-41.

_____. **Teoria e prática da adaptação:** da fidelidade à intertextualidade. Revista de Língua Inglesa, Literaturas em Inglês e Estudos Culturais, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

TÁVORA, Franklin. **O Cabeleira.** 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2014.

VIEIRA, E. V. C. **Das apropriações literárias:** algumas considerações a respeito da leitura e do suplemento de Derrida. Em tese, UFMG – Belo Horizonte, v. 23, n. 3, p. 91-104, 2010.

VEIGA, Aline da. Sob a cabeleira do matador: análise de uma tradução intersemiótica brasileira, p. 33-45, Curitiba, 2019.

ANTIGAS QUESTÕES, NOVAS PERSPECTIVAS: UMA ANÁLISE DO CONTO “O ENFERMEIRO”, DE MACHADO DE ASSIS

Autores: Anderson Marcelo da Silva (UNIANDRADE)
Prof.^a Dr.^a Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

Resumo: Não se discute que Machado de Assis é um dos nomes mais badalados da nossa literatura, tanto aqui no Brasil quanto no exterior. Suas obras foram e ainda são tema para muita discussão e controvérsias. A literatura machadiana é um assunto que não se esgota, provavelmente porque a cada vez que é relida encontram-se possibilidades que não haviam sido vislumbradas em leituras anteriores. Assim sendo, o artigo em questão vai explorar um pouco mais o conto “O enfermeiro”, uma das inúmeras obras-primas deste autor, a fim de retomar posicionamentos consagrados a respeito deste texto, bem como o de levantar novas hipóteses para a sua interpretação. A análise do conto será fundamentada, em princípio, no artigo de Paulo Moreira, intitulado “Os clowns de Machado de Assis, Lima Barreto e Monteiro Lobato”; na dissertação de mestrado de Camila Marcelina Pasqual e no livro de Enylton de Sá Rego “O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira”.

Palavras-chave: psicológico, político, intertextualidade, *Bíblia Sagrada*.

Introdução

Muitos diriam que falar de Machado de Assis é “mais do mesmo”, considerando a vastidão incontestável de sua fortuna crítica. Porém, cada vez que nos deparamos com os textos machadianos é possível identificar novos e surpreendentes aspectos. Portanto, o objetivo deste artigo é debater velhas e novas perspectivas sobre esse autor a partir do conto “O enfermeiro”, que compõe a coletânea *Várias histórias*, publicado no ano de 1896. O texto é narrado em primeira pessoa, sendo que a personagem se dirige a um interlocutor imaginário de modo a ficar sugerido o seu diálogo com o próprio leitor.

Procópio é um homem de quarenta e dois anos que trabalha como copista de estudos teológicos e recebe a proposta de um padre para servir de enfermeiro do Coronel Felisberto, um senhor idoso e muito rico que vive em uma cidade do interior do Rio de Janeiro. A perspectiva negativa que as pessoas do lugar têm em relação ao coronel é transmitida a Procópio, que por sua vez a transmite ao leitor. Professores, críticos literários, debatedores e fãs do escritor vão advertir para o fato de que é preciso precaução quanto ao discurso do narrador machadiano, pois este procura construir uma imagem de si e das demais personagens que não condiz com o que realmente são. Este é, sem dúvida, um dos aspectos mais fascinantes desse autor e que o levou a ser classificado (classificação esta, aliás, contestável) como um escritor realista, já que a narrativa se assemelha ao comportamento das pessoas fora da ficção. Temas como este são apresentados por Machado de uma maneira muito singular, revestidos ora por um humor reflexivo, ora amargo diante dos tormentos humanos. O espaço das narrativas machadianas geralmente é a cidade do Rio de Janeiro, de onde nunca saiu. O escritor reflete o comportamento

humano a partir das classes alta e média urbana da sociedade carioca, ocupando-se principalmente do mundo interior das personagens assim como da personalidade humana. Dentre outras coisas a principal preocupação parece mesmo ser com a análise psicológica e a especulação filosófica a respeito da condição humana. Tal análise converge para um pessimismo que em Machado não chega a ser angustiante, mas irônico, segundo o qual o ser humano está condicionado à aceitação do prazer relativo que a vida pode oferecer.

Machado de Assis foi, sobretudo, um crítico de sua época e um dos aspectos dessa sociedade que o escritor fez questão de refletir em seus textos foi o político. A partir do ano de 1873, Machado começou a trabalhar como funcionário público no Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, tendo sido promovido a chefe da segunda seção da Diretoria da Agricultura em dezembro de 1876. Esse fato torna-se relevante na medida em que possa ter influenciado seus textos. Enquanto funcionário público, o escritor pôde presenciar situações que, sem dúvida, o incomodavam, e porque não dizer, inspiravam-no. Além disso, o trabalho em um órgão público lhe permitiu abordar com propriedade temas oriundos dos bastidores da política. O historiador Sidney Chalhoub discorre sobre esse aspecto da vida de Machado em seu livro *Machado de Assis historiador*. A abolição e proclamação da República foram fatos históricos nacionais bastante relevantes, mas que não corresponderam às expectativas do povo brasileiro, que contava com mudanças as quais não vieram. A República, na prática, revelou-se um sistema oligárquico, marcado por uma violenta modernização de aparência. Essa transição de regime de governo e as suas consequências para a sociedade brasileira são representadas de maneira alegórica através do Coronel Felisberto, membro da elite, avançado em anos e vulnerável, e Procópio, o cidadão que luta contra uma situação de estagnação social.

A intertextualidade é outra característica bastante comum em textos machadianos, sendo que as menções a outros textos tem um propósito bastante específico dentro de suas obras. O intento é promover uma crítica em relação a fatos e a determinados comportamentos daquela sociedade e das pessoas de modo geral, com os quais definitivamente Machado não concordava. No conto “O enfermeiro”, essa intertextualidade se dá com a Bíblia, explicitamente e também de maneira implícita, por exemplo, a menção do número sete por duas vezes. Também de maneira implícita aparece a ideia de redenção por meio de um sacrifício, conforme Jesus Cristo o fez pela humanidade. Procópio, porém, busca pela própria redenção, mas não se sacrifica ao ponto de merecê-la. O próprio “enfermeiro” reconhece isso: “Adeus, meu caro senhor, leia isto e queira-me bem; perdoe-me o que lhe parecer mau, e não maltrate muito a arruda, se lhe não cheira a rosas” (ASSIS, 2002, p. 183). Também relacionado no conto, o escritor francês Charles Victor Prevot, visconde de Arlincourt é um “passatempo” escolhido por Procópio enquanto vela pelo sono do coronel. Ocorre então que não chega à segunda página do livro e assim como

Felisberto, também adormece. Mais uma vez percebe-se aqui a ironia mordaz de Machado, que aponta para a crítica do modelo literário francês, como também para a tese segundo a qual a literatura influencia a atitude das pessoas, já que no momento seguinte Procópio mata o coronel Felisberto.

A narrativa machadiana segue uma não-linearidade, ou seja, a história é contada do fim para o começo. Semelhante ao que acontece com o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em que tudo começa com o narrador-personagem, já morto, passando a limpo sua vida desde o princípio, o enfermeiro resolve registrar o que lhe acontecera em seu leito de morte. A opção de Machado pela não-linearidade torna a narrativa ficcional mais verossimilhante porque o narrador-personagem pontua um fato da sua existência que julga ser mais interessante de se contar: “Olhe, eu podia mesmo contar-lhe a minha vida inteira, em que há outras cousas interessantes mas para isso era preciso tempo, ânimo e papel, e eu só tenho papel; o ânimo é frouxo, e o tempo assemelha-se à lamparina de madrugada.” Ou seja, quando alguém resolve contar um episódio de sua vida não obrigatoriamente segue a sequência lógica dos acontecimentos tal qual se pode observar no conto. Outro aspecto de sua narrativa é o da busca da cumplicidade do leitor para com o que está sendo contado.

O aspecto psicológico no conto

A análise psicológica é uma particularidade machadiana que, por mais que se repita ao longo de seus textos, não é enfadonha, haja vista a maneira pela qual o escritor trabalha com as nuances do comportamento humano. A natureza humana é abordada de modo a revelar a essência do ser que está submersa na aparência e atada aos padrões sociais preestabelecidos. Isso faz das personagens machadianas seres atemporais, já que certos padrões de comportamento não mudam porque fazem parte da natureza humana. Outra questão importante a ser observada é a de que, estando às portas da morte, Procópio pode fazer sua confissão de culpa porque não terá mais o ônus da condenação social, semelhante ao que ocorre a Brás Cubas, com a diferença de que este já está morto quando começa a narrar sua vida: “O retardamento é frequente na obra de Machado, como se percebe já no capítulo I, Óbito do autor. Morto, Brás Cubas poderá confessar tudo quanto cometeu em prejuízo de si mesmo e dos outros. Não pode ser julgado, está habitando agora o ‘undiscovered country’” (PASQUAL, 2006, p. 76).

Em sua dissertação de Mestrado Camila Marcelina Pasqual cita a obra de Machado no que tange à digressão, uma característica machadiana que o conto não contempla. Porém, é possível trazer à tona outro aspecto que é da essência e o da aparência. São dois lados da moeda

que são tratados por Machado de uma maneira bastante peculiar, a frente e o verso do ser humano revelados e confrontados pelo próprio, tal qual o terapeuta diante do seu paciente.

Procópio fornece ao leitor uma visão preconceituosa do que era a pessoa do Coronel Felisberto, visão esta que lhe havia sido dada por terceiros, já que ele mesmo ainda não havia estado na presença do paciente. Tal visão o faz armar seu espírito para o encontro com o velho:

Chegando à vila, tive más notícias do coronel. Era homem insuportável, estúrdio, exigente, ninguém o aturava, nem os próprios amigos. Gastava mais enfermeiros que remédios. A dois deles quebrou a cara. Respondi que não tinha medo de gente sã, menos ainda de doentes; e depois de entender-me com o vigário, que me confirmou as notícias recebidas, e me recomendou mansidão e caridade, segui para a residência do coronel (ASSIS, 2002, p. 184).

O julgamento precipitado e tendencioso do enfermeiro aparentemente se confirma no primeiro encontro entre os dois:

Não me recebeu mal. Começou por não dizer nada; pôs em mim dois olhos de gato que observa; depois, uma espécie de riso maligno aluminau-lhe as feições, que eram duras. Afinal, disse-me que nenhum dos enfermeiros que tivera, prestava para nada, dormiam muito, eram respondões e andavam ao faro das escravas; dois eram até gatunos! [...] A verdade é que vivemos uma lua-demel de sete dias (ASSIS, 2002, p. 184).

Procópio acaba por enxergar o que deseja e mediante a isso ele, e também o leitor, começam a construir o caráter do coronel de acordo com o que lhes foi informado até então. Os relatos do enfermeiro sobre o que lhe acontecia só servem para alimentar a perspectiva do leitor. Na busca pela redenção, o testemunho de Procópio vai do julgamento à condenação do seu paciente e quem executa a sentença é o próprio enfermeiro:

Acordei aos gritos do coronel, e levantei-me estremunhado. Ele, que parecia delirar, continuou nos mesmos gritos, e acabou por lançar mão da moringa e arremessá-la contra mim. Não tive tempo de desviar-me; a moringa bateu-me na face esquerda, e tal foi a dor que não vi mais nada; atirei-me ao doente, pus-lhe as mãos ao pescoço, lutamos, e esganei-o (ASSIS, 2002, p. 187).

Machado lança mão da ironia, com a qual exterioriza o desencanto e o desalento ante a condição humana. O irônico aqui está no fato de que Procópio, tendo sido contratado para cuidar da saúde frágil do coronel, acaba se tornando a causa do seu óbito. A outra grande ironia do conto expõe um perfil do coronel que contrasta com o que ora foi pensado sobre seu caráter até então:

Sete dias depois de chegar ao Rio de Janeiro, recebi a carta do vigário, que lhe mostrei, dizendo-me que fora achado o testamento do coronel, e que eu era o herdeiro universal. Imagine o meu pasmo. Pareceu-me que lia mal, fui a meu irmão, fui aos amigos; todos leram a mesma coisa. Estava escrito; era eu o herdeiro universal do coronel (ASSIS, 2002, p. 187).

Além disso, essa revelação desconstrói concepção idealizada do bem versus o mal, ou mais especificamente, do vilão versus o herói. Na história contada por Machado não há vilão nem herói, mas dois indivíduos defendendo os próprios interesses a partir do recursos de que dispõem.

Procópio vai mapear a sua personalidade naquilo que julga ser a sua essência, mas suas atitudes o denunciam e lançam fora a máscara. No princípio da narrativa, conta que na ocasião estava vivendo na companhia de um padre, amigo seu. À primeira vista, estar na companhia de um servo de Deus poderia ser indício de bons antecedentes ou, conforme o dito popular, “Diga-me com que andas, e te direi quem és”: “Já sabe que foi em 1860. No ano anterior, ali pelo mês de agosto, tendo eu quarenta e dois anos, fiz-me teólogo. - quero dizer, copiava os estudos de teologia de um padre de Niterói, antigo companheiro de colégio, que assim me dava, delicadamente, casa, cama e mesa” (ASSIS, 2002, p. 183).

Depois de introduzir sua história, o enfermeiro conta como se deu o convite para ir trabalhar na casa do coronel Felisberto:

Naquele mês de agosto de 1859, recebeu ele uma carta de um vigário de certa vila do interior, perguntando se conhecia pessoa entendida, discreta e paciente, que quisesse ir servir de enfermeiro ao Coronel Felisberto, mediante um bom ordenado. O padre falou-me, aceitei com ambas as mãos, estava já enfiado de copiar citações latinas e fórmulas eclesiásticas (ASSIS, 2002, p. 184).

Percebe-se aqui a sutileza machadiana ao sugerir o interesse financeiro de Procópio pela proposta, que é a de um bom ordenado, mas a justificativa que dá para aceitá-la com ambas as mãos era a de estava cansado do trabalho junto ao amigo padre. Ainda sobre a aparência de Procópio o que se pode perceber é a sua errante carreira profissional, primeiro quando diz que fez-se teólogo sendo que não o era de fato, e depois quando foi servir de enfermeiro ao coronel, o que revela que ele também não era enfermeiro de profissão. Portanto, quem era Procópio, um aventureiro ou, quem sabe, uma vítima das circunstâncias?

Depois do assassinato do coronel, Procópio passa a contar ao leitor o julgamento daqueles que conheciam a vítima sobre o ocorrido. Essas pessoas se constituem em testemunhas de defesa na medida em que seus relatos tendem a justificar a atitude do enfermeiro. Há aqui uma inversão de posicionamentos sobre quem era de fato a vítima daquela situação: “Vindo a hora, fechei o caixão, com as mãos trêmulas, tão trêmulas que uma pessoa, que reparou nelas, disse a outra com piedade: - Coitado do Procópio! apesar do que padeceu, está muito sentido.” (ASSIS, 2002, p. 189). O comentário das pessoas sobre o estado emocional de Procópio está pautado naquilo que ela está vendo, no que aparenta ser a essência dos fatos.

O pessimismo machadiano tem origem, sobretudo, no fato de que as atitudes são movidas pelo convencionalismo das relações humanas, fruto de um sistema social que leva as

peessoas a serem hipócritas, a fim de serem aceitas pela opinião pública. Daí surge a metáfora da vida como um teatro:

Outro fenômeno interessante, e que talvez lhe possa aproveitar, é que, não sendo religioso, mandei dizer uma missa pelo eterno descanso do coronel, na igreja do Sacramento. Não fiz convites, não disse nada a ninguém; fui ouvi-la, sozinho, e estive de joelhos todo o tempo, persignando-me a miúdo. Dobrei a espórtula do padre, e distribuí esmolas à porta, tudo por intenção do finado. Não queria embair os homens; a prova é que fui só. Para completar este ponto, acrescentarei que nunca aludia ao coronel, que não dissesse: “Deus lhe fale n'alma!” E contava dele algumas anedotas alegres, rompantes engraçados... (ASSIS, 2002, p. 190).

O narrador afirma que apesar de não ser religioso, mandou rezar uma missa por intenção do passamento do coronel. Então a celebração não passou de uma formalidade destituída de verdadeiro pesar como num teatro, onde atores fingem sentir. Que outro propósito motivaria tal atitude senão a de aliviar a consciência pesada. A descrença no ser humano está justamente na insinceridade das atitudes. Seguindo a mesma linha de raciocínio, as nobres atitudes humanas são motivadas pelo reconhecimento público e escondem interesses impuros e egoístas. Procópio ainda não havia tomado atitude alguma, mas suas reflexões estavam cheias de boas intenções. Provavelmente querendo forjar uma imagem de si que não levantasse suspeitas:

Assim, por uma ironia da sorte, os bens do coronel vinham parar às minhas mãos. Cogitei em recusar a herança. Parecia-me odioso receber um vintém do tal espólio; era pior do que fazer-me esbirro alugado. Pensei nisso três dias, e esbarrava sempre na consideração de que a recusa podia fazer desconfiar alguma coisa. No fim dos três dias, assentei num meio-termo; receberia a herança e dá-la-ia toda, aos bocados e às escondidas. Não era só escrupulo; era também o modo de resgatar o crime por um ato de virtude; pareceu-me que ficava assim de contas saldas (ASSIS, 2002, p. 190).

Na busca pela própria redenção, Procópio cogita, num primeiro momento, não tomar para si a herança deixada em seu nome. Paulatinamente, passa a dissimular sobre o destino que vai dar ao espólio até o ponto em que cede aos próprios impulsos e a máscara cai:

Eram então passados muitos meses, e a ideia de distribuí-la toda em esmolas e donativos pios não me dominou como da primeira vez; achei mesmo que era afetação. Restringi o plano primitivo; distribuí alguma coisa aos pobres, dei à matriz da vila uns paramentos novos, fiz uma esmola à Santa Casa da Misericórdia, etc.: ao todo trinta e dois contos. Mandei também levantar um túmulo ao coronel, todo de mármore... (ASSIS, 2002, p. 192).

Revela-se então a condição natural do enfermeiro, cuja atitude é fruto de impulsos contraditórios. Durante muito tempo Machado foi, e ainda é considerando um antirromântico pelo fato de que suas personagens não compartilham da idealização do caráter humano conforme vistos nos textos românticos. Essa característica, inclusive, torna seus textos verossimilhantes na medida em que as personagens machadianas se comportam como as

pessoas comumente encontradas fora da ficção. Aliado a isso, a perspectiva romântica da cumplicidade da natureza para com as dores dos homens também é combatida:

Como o silêncio acabasse por aterrar-me, abri uma das janelas, para escutar o som do vento, se ventasse. Não ventava. A noite ia tranquila, as estrelas fulguravam, com a indiferença de pessoas que tiram o chapéu a um enterro que passa, e continuam a falar de outra coisa (ASSIS, 2002, p. 188).

Segundo a uma visão pessimista de mundo a natureza é inimiga do homem porque permanece indiferente às aflições dele. O conceito de natureza mãe-inimiga aparece em Machado quando o personagem Brás Cubas, em meio a um delírio vê o vulto de uma figura feminina. Ele pergunta quem era ao que ela responde ser a Natureza, que era ao mesmo tempo mãe e inimiga. Mãe, porque concebe a vida, por empréstimo, e inimiga, porque depois vem busca-la. A natureza nos textos machadianos é mero pano de fundo, justamente por contrariar a perspectiva romântica que vê na natureza a própria extensão do eu. Idealisticamente, ela tona-se cúmplice das aflições humanas e por isso manifesta todo o seu pesar pela dor do homem.

O contexto político-social

Machado de Assis foi o que se pode chamar de um visionário e em muitas ocasiões, dentro e fora de sua literatura, sugere mudanças iminentes em relação à política e ao comportamento da sociedade brasileira, que iria passar em breve por um momento de transição que não se restringia à passagem do século XIX para o XX. Ao final do século XIX, o povo brasileiro estava literalmente assistindo as proeminentes mudanças advindas da mudança de regime governamental para República e da abolição da escravatura. Tais mudanças geraram certa expectativa de melhora nas condições da vida das classes menos favorecidas, o que não ocorreu.

Com base nisso é possível interpretar aos personagens Procópio e Coronel Felisberto de forma alegórica. De um lado, temos o cidadão que luta contra uma situação de estagnação social e do outro, um membro da elite avançado em anos e por isso, vulnerável. Procópio, que possui um nível cultural razoável, mas que nem assim consegue ascender socialmente, encontra no coronel a oportunidade à qual agarra com ambas as mãos. Felisberto por sua vez, representa uma elite reconhecidamente decadente prestes a ser ceifada: “Estou na dependura, Procópio, dizia-me ele à noite; não posso viver mais muito tempo. Estou aqui, estou na cova. Você há de ir no meu enterro, Procópio; não dispenso por nada” (ASSIS, 2002, p. 184).

Uma das grandes ironias do conto está no fato de que o enfermeiro, que fora contratado para cuidar da vida do coronel, termina por matá-lo, ou seja, seu favorecimento financeiro é fruto da traição da figura paternalista que o coronel representa. O nome “Procópio”, deriva do latim “Prokopios” e significa “aquele que avança”. No grego, “Prokope” significa “sucesso” ou

SILVA, Anderson Marcelo da; BELLN. Greicy Pinto. Antigas questões, novas perspectivas: uma análise do conto “O enfermeiro”, de Machado de Assis, p. 46-56, Curitiba, 2019.

“progresso”. Na realidade o sucesso do progresso é relativo, já que não houve esforço de sua parte e de certa forma ele permanece refém do sistema. O sobrenome “Valongo” faz alusão a dois lugares historicamente significativos:

Valongo é uma referência a uma pequena baía e o porto que aí ficava, fechado e transformado em “Cais da Princesa” em 1843. Era também o nome de uma rua com mercados e depósitos, além de um cemitério na mesma área. Nos arrabaldes da cidade no século XVIII, o Valongo recebeu, armazenou, exibiu, vendeu ou enterrou milhares de africanos sequestrados e trazidos como escravos ao Brasil até a proibição do tráfico em 1850 (MOREIRA, 2014, p. 103).

Ou seja, o nome do enfermeiro de Felisberto não foi escolhido ao acaso, mas para lembrar o fato de que o coronel era, certamente, um mercador de escravos e que Valongo, quem sabe, estaria ali para “promover justiça” diante de tal fato. Independente disso, ambos agem conforme os próprios interesses. O coronel exerce sua autoridade sobre Procópio a partir do poder do dinheiro e esse, por sua vez, aproveita-se das limitações físicas do coronel consequentes da saúde debilitada e que o tornam dependente.

Intertextualidade

A intertextualidade com os textos oriundos da Bíblia é algo que talvez deva ser melhor observado pela crítica machadiana, já que se trata de algo frequente e pouco analisado. Em se tratando deste aspecto tomemos primeiro uma menção indireta. Procópio é um homem no leito de morte em busca de absolvição pelo que havia feito no passado, já que a sua redenção não veio em vida, por mais que quisesse, não o pode. Há uma passagem no conto que faz uma paráfrase com a atitude de Cristo para com a humanidade pecadora: “No fim dos três dias, assentei num meio termo; receberia a herança e dá-la-ia toda, aos bocados e às escondidas. Não era só escrúpulo; era também o modo de resgatar o crime por um ato de virtude; pareceu-me que ficava assim de contas saldas” (ASSIS, 2002, p. 191). Primeiramente, há menção ao terceiro dia, quando segundo as escrituras Jesus Cristo ressuscitou dos mortos e graças a sua morte, um ato de virtude, resgatou o crime do pecado cometido pela humanidade. Ao contrário de Jesus, e não poderia ser de outra forma, Procópio não foi além da intenção virtuosa. É possível ainda relacionar esta passagem do conto ao texto bíblico quanto à ideia da dificuldade humana de se desapegar do material: “Disse-lhe Jesus: Se queres ser perfeito, vai, vende os teus bens, dá aos pobres e terás um tesouro no céu; depois vem e segue-me. Tendo, porém, o jovem ouvido esta palavra, retirou-se triste, por ser dono de muitas propriedades” (MATEUS 19:21-22).

Outra alusão indireta à bíblia se dá com relação ao número sete que aparece em duas ocasiões bastante pontuais dentro do conto. Segundo o *Dicionário de Símbolos de Chevalier e Gheerbrant*:

O número sete é frequentemente empregado na Bíblia. Por exemplo: candelabro de sete braços; sete espíritos repousando na vara de Jessé, sete céus onde habitam as ordens angélicas; Salomão construiu o templo em sete anos. Não só o sétimo dia, mas o sétimo ano é de descanso. A cada sete anos os servos são postos em liberdade, os endividados anistiados. O sete é usado 77 vezes no Antigo Testamento. [...] A tomada de Jericó, sete sacerdotes, com sete trombetas devem, no sétimo dia, dar sete voltas na cidade. Eliseu espirra sete vezes e a criança ressuscita. Um leproso mergulha sete vezes no Jordão e sai curado. José sonha com sete vagas gordas e sete vacas magras. O sete encerra, entretanto, uma ansiedade pelo fato de que indica a passagem do conhecido ao desconhecido: um ciclo concluído, qual será o próximo? (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2017, p. 827-828).

Procópio viveu sete dias de boas relações com coronel, antes de, segundo ele, começaram os mal tratos. Sete dias depois de chegar ao Rio de Janeiro, o enfermeiro recebeu a carta que avisa sobre o testamento de Felisberto. Nos dois casos o sete indica a passagem de um ciclo a outro na vida de Procópio.

No início do conto, o enfermeiro adverte o leitor para não comparar sua narrativa a uma fotografia dos Macabeus, símbolos de retidão e virtude que não correspondem ao que ele vai contar.

Depois do ocorrido, Procópio volta ao quarto do coronel na esperança de encontrá-lo vivo, mas acaba se frustrando: “Fui até a cama; vi o cadáver, com os olhos arregalados e a boca aberta, como deixando passar a eterna palavra dos séculos: ‘Caim, que fizeste de teu irmão?’” (MACHADO, p. 188). O trecho em questão é uma paráfrase do livro de Gênesis, quando Deus interroga Caim sobre o homicídio do irmão: “E disse Deus: Que fizeste? A voz do sangue do teu irmão clama a mim desde a terra.” (GÊNESIS 4:10). A voz de Deus que questiona Caim pode sugerir a voz da consciência de Procópio interpelando-o. Além disso, Caim matou Abel por ciúmes, pelo fato de o irmão ter sido visto por Deus. Provavelmente uma sugestão do que sentia Procópio em relação à posição social do coronel. O conto termina com mais uma paráfrase bíblica inspirada no livro de Mateus: 5:4.

Quando se dá conta de que não vai encontrar a redenção de forma espontânea, sugere que o alívio na consciência pode ser comprado, tal qual o coronel fez a ele contemplando-o com uma herança: “Adeus, meu caro senhor. Se achar que esses apontamentos valem alguma coisa, pague-me também com um túmulo de mármore, ao qual dará por epitáfio esta emenda que faço aqui ao divino sermão da montanha: ‘Bem-aventurados os que possuem, porque eles serão consolados’” (ASSIS, 2002, p. 193).

A cena em que Procópio abre o romance de Arlincourt para ler, enquanto vela pelo sono do coronel, inaugura o clímax da narrativa, quando Felisberto acorda vociferando:

Resmungou ainda muito tempo. Às onze horas passou pelo sono. Enquanto ele dormia, saquei um livro do bolso, um velho romance de d'Arlincourt, traduzido, que lá achei, e pus-me a lê-lo, no mesmo quarto, a pequena distância da cama; tinha de acordá-lo à meia-noite para lhe dar o remédio. Ou fosse de cansaço, ou do livro, antes de chegar ao fim da segunda página adormeci também (ASSIS, 2002, p. 187).

O texto de Machado faz menção a um escritor cujo romance mais famoso, intitulado *O solitário*, conta a história de um homem misterioso e solitário, que, durante o século XV, chega a um lugar chamado Helvetia. Nas margens do lago Morat vive Elodie, uma jovem que juntamente com o tio Herstall habitam em um antigo mosteiro. A doce órfã se encanta pelo forasteiro misterioso, cuja ato de ajudar os necessitados daquele lugar levanta suspeitas sobre qual seria sua verdadeira intenção. Cogita-se, dentre outras coisas, tratar-se de expiação por causa de crime. Ao se conhecer o enredo do livro de Arlincourt percebe-se um toque de ironia para a tese segundo a qual a literatura influencia para a prática do mal.

Considerações finais

A intenção deste artigo foi, justamente, a de trazer mais questionamentos a respeito da narrativa deste renomado autor. Pretende-se deixar em aberto espaços para novas possibilidades e inserções tendo como ponto de partida o que já foi comentado aqui.

Em Machado há muita relação com o texto bíblico. O autor de “O enfermeiro” faz uma leitura racional das escrituras, desvinculada do aspecto espiritual. O conceito de natureza humana apresentado pela bíblia parece convergir com as intenções machadianas de dissecar a alma dos homens. Ao menos essa a é uma evidência bastante comum neste e em outros textos do autor. Longe de querer converter Machado ao cristianismo o que se propõe aqui é um olhar diferenciado para uma característica ainda pouco explorada.

O aspecto social de uma obra literária é uma preocupação que gerou a crítica sociológica que, segundo o livro *Teoria literária*:

é aquela que procura ver o fenômeno da literatura com parte de um contexto maior: uma sociedade, uma cultura. Sob o nome genérico de crítica sociológica encontram-se diversos autores e tendências. A classificação desses autores é por vezes, polêmica: existem autores que colocam Bakhtin sob o título de “pós-formalismo”, ou que colocam Lukács na crítica marxista; há quem ache que a crítica marxista é um tipo de crítica sociológica e há quem separe totalmente as duas (BONNICI e ZOLIN, 2009, p. 177).

A origem do nome “Valongo” resgata todo um contexto social do Brasil daquela época, marcado pela desigualdade social, que colocava de um lado o Império e os grandes proprietários rurais e de outro pequenos comerciantes e escravos. Sobre o aspecto social da literatura Lukács vai dizer que: “a literatura não reflete a realidade social apenas na descrição dos ambientes, objetos, roupas, gestos, etc., mas também — e principalmente — na sua essência, na maneira com que a fábula se desenrola, na articulação dos mecanismos que estruturam o texto.” (BONNICI e ZOLIN, 2009, p. 179). O coronel Felisberto representa uma elite decadente, tal qual estava acontecendo com regime monárquico que então vigorava no país. A perda de

autonomia por causa das enfermidades e consequente dependência de alguém que está abaixo dele na escala social é humilhante. Essa inversão de mundo dentro da literatura compõe um conceito de Bakhtin denominado “carnavalização”: “Na carnavalização há uma inversão de valores da vida cotidiana, numa espécie de libertação coletiva, o poder é ridicularizado, vítima de uma espécie de ‘vingança’ por parte do povo” (BONNICI e ZOLIN, 2009, p. 183).

Ao que parece, cada nova leitura de Machado é mais uma semente lançada neste solo fértil que são os seus textos, cuja colheita será certa e farta.

Referências

ASSIS, M. **Contos**. São Paulo: FTD, 2002. (Coleção grandes leituras).

BONNICI, T; ZOLIN, L. O. **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas, 3ª ed., Maringá: Eduem, 2009.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 30ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

MOREIRA, P. **Os clowns de Machado de Assis, Lima Barreto e Monteiro Lobato**. Machado de Assis em linha, Rio de Janeiro. v. 7, n. 14, p. 99-119, dezembro 2014.

PASQUAL, C. **O Chalaça, de José Roberto Torero**: O romance e o diálogo com a tradição. 135 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

REGO, E. de S. **O calundu e a panacéia**: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SILVA, Anderson Marcelo da; BELLN. Greicy Pinto. Antigas questões, novas perspectivas: uma análise do conto “O enfermeiro”, de Machado de Assis, p. 46-56, Curitiba, 2019.

O ESPAÇO NA CRIAÇÃO DO CONTO *INSTITUTO MORAL E CÍVICO*: REFERENCIAIS BAKHTINIANOS

Autor: André Luiz Knewitz (UNIANDRADE)

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

Resumo: O objeto deste estudo refere-se ao processo criativo do conto *Instituto Moral e Cívico*, desenvolvido durante a disciplina de Escrita Criativa do Mestrado em Teoria Literária da UNIANDRADE. O conto narra, de forma fragmentada e sem linearidade temporal convencional, a jornada de um estudante em uma instituição de ensino bastante reconhecida nacionalmente, durante o ano de 2026, ano este em que o Brasil é governado por uma ditadura fascista e totalitária. Por ser tratar de um universo distópico, criado para metaforizar o momento atual em que o país se encontra, buscou-se na fundamentação teórica do conceito de cronotopia de Mikhail Bakhtin elementos que permitissem a maximização do efeito estético, como forma de otimizar a criação de um espaço (o *topos* onde transcorre a narrativa) carregado de ideologia no discurso do conto. Também foram analisadas os romances de George Orwell (*1984*) e Martin Kohan (*Ciências Morais*) durante a produção da narrativa, como forma de enriquecer o processo de escrita até sua finalização.

Palavras chave: escrita criativa; distopia; Bakhtin; totalitarismo.

O conto *Instituto Moral e Cívico* foi produzido no ano de 2018, entre outubro e dezembro, como texto final da disciplina de Escrita Criativa do curso Mestrado em Teoria Literária da Uniandrade.

A ideia inicial para a temática do conto surgiu a partir do clima eleitoral vivenciado pelos brasileiros no ano de 2018, onde percebeu-se um conflito de ideologias bastante acintoso. A pergunta “o que acontecerá com o Brasil se o líder das pesquisas para presidente da república ganhar estas eleições” levou a criação desta ficção distópica que, cronologicamente, se passa no ano da Copa do Mundo da América do Norte, em 2026. No texto, utilizo o termo ONAM (Organização das Nações da América do Norte), sigla que tomo emprestado do livro *Graça infinita*, de David Foster Wallace.

Estruturalmente, o conto é fragmentado, quebrando a linearidade temporal. São capítulos curtos, que retratam um determinado episódio. Também existem dois narradores, que intercalam o discurso: Eliseu, o protagonista que descobre uma grande conspiração de acobertamento da história do país, cujos pais estão desaparecidos, e Eustáquio, o inspetor de classe, subserviente ao sistema de ensino militarizado, que entrega Eliseu às autoridades e narra a partir de seu ponto de vista o que aconteceu com Eliseu. Estas duas vozes, díspares entre si, alternadamente, vão construindo a narrativa.

O espaço é o colégio Instituto de Educação Brasileiro, escola que abriga alunos da elite nacional e adota padrões militares de ensino. O seguinte trecho demonstra como a educação é aplicada no ano de 2026:

KNEWITZ, André Luiz. O espaço na criação do conto *Instituto moral e cívico*: referenciais bakhtinianos, p. 57-65, Curitiba, 2019.

Educação Impositiva? É o nome que deram para o novo método de educação depois da reforma da Base Nacional Curricular. O objetivo do governo é ter 80% da população CONIVENTE até o final desta década, não sei o que isso quer dizer, só sei que tive que decorar isso. Como inspetor de sala, tenho que decorar todos esses nomes, senão vem o delegado e me lasco. E as ordens são: punir quem fizer muita pergunta. Conferir se todas as bocas se mexem na hora da repetição do ensino. O hino cantado no pátio? É todo dia, sem falta. Hasteamento da bandeira e hino. É a hora que a gente observa, já cedo pela manhã, a reação, a emoção, a força e virilidade com que cada um está cantando. Quem foge à regra... Aí começa a separação do joio do trigo. Ali se apercebe os maus elementos, as sementes que vão virar discórdia (KNEWITZ, 2018, p. 4).

Um espaço alternativo também foi inserido dentro da escola: a realidade virtual de um jogo de computador. É neste espaço que Eliseu descobre uma biblioteca oculta, cheia de obras de escritores proibidos pelo poder do Estado. Através da leitura destas obras, no espaço virtual, Eliseu vai descobrindo o processo histórico que o país percorreu até chegar àquele momento de totalitarismo.

Eu vi as maiores obras da humanidade em um jogo fascista de computador. Eu li os expoentes do conhecimento humano, li Hegel, Zizek, Paulo Freire, Walter Benjamim. Li sobre a Ditadura do Estado Novo e descobri como eles a repetiram hoje. Li Orwell, Huxley, Martín Kohán, e descobri que a ficção às vezes ajuda a criar nossa realidade. Descobri que havia documentos, fotos, vídeos. Descobri o nome de Julian Assange, descobri o endereço de seu repositório, burlei Firewall e decifrei códigos, tudo para acessar os arquivos que o brasileiro jeca nem imaginava que existisse, e todos os documentos que retratavam o horror praticado às escondidas em nosso país, nessa nossa década de 2020. Eu vi as melhores mentes destes tempos sombrios serem arrastadas, esfarrapadas, arrancadas das universidades, jogadas dos aviões para mergulharem no Atlântico (também li sobre ditadura argentina, e como tudo se copia). Eu vi meus pais, eu acho. Eu passei o ano inteiro lendo, e isso a escuridão aqui em volta não vai me arrancar (KNEWITZ, 2018, p. 5).

Aqui o narrador já se encontra sendo torturado em uma sala escura, pendurado, não compreendendo onde nem quanto tempo está assim, alienado. Uma referência à obra *O inominável*, de Samuel Becket: “Onde agora? Quando agora? Quem agora? Sem me perguntar isso. Dizer eu. Sem o pensar. Chamar isso de perguntas, hipóteses” (BECKETT, 1989, p. 6).

O principal desafio na elaboração deste conto, desta narrativa distópica, se encontra na criação do ambiente do enredo. A escola, o pátio, o jogo de computador, os corredores, a sala de aula, o gabinete do diretor e do supervisor. Há um capítulo onde são descritas as normas e suas respectivas punições. Outro capítulo mostra os horários e disciplinas. Aqui tenta-se descrever detalhes para tentar transpor o cenário sufocante em que os personagens estão inseridos.

Dentro destes ambientes opressivos é preciso criar personagens que dialoguem entre si: os professores, os alunos, os zeladores e demais funcionários, dentre outros.

As atitudes dos personagens e como eles pensariam em uma situação de vigilância e controle quase total do estado, algo que foge da nossa realidade, foi a dificuldade inicial na construção deste universo futurístico. Controle do pensamento, do discurso, das atitudes,

precisam estar inseridos na narrativa para que haja verosimilhança e efeito estético. Os alunos precisam estar submissos, o protagonista deve ter um pensamento contestador nas cenas, o professor deve ser autoritário e o inspetor Eustáquio deve demonstrar alienação e submissão em seu discurso narrativo, quando toma a voz.

Para ilustrar as duas vozes na construção deste conto, temos a narrativa de Eliseu:

O Brasil conquistou a soberania energética quando o presidente Médici ganhou a Guerra do Paraguai em 1971 e construímos Itaipú. Ele repete a informação durante vinte minutos, sempre é assim, e ninguém questiona porque ele faz desse jeito. Seja na escola, seja na TV, seja nos jornais, seja nos poucos sites que a nossa internet permite acessar (para uma minoria, já que o custo de acessar internet é absurdamente caro neste governo). O vassalo Eustáquio sorri, e concorda com toda a merda dita. A profundidade com que a informação vai atingir as mentes daquela sala é o objetivo. Meu raciocínio anda estranho, como se algo estivesse crescendo sem controle. A beleza de uma aula de Antonho é quase impossível de ser descrita. Ele rege como uma orquestra, cada violino entrando em momento certo, o oboé, a flauta. Militar é pouco para explicar o almirante em sua nau. O movimento dos lábios, a firmeza do queixo, a rigidez e seriedade com que trata o seu trabalho, o seu plano de aula, a sua docência, é motivo de estudo para biólogos. Uma experiência religiosa, algo sobrenatural que convenceria até o mais germânico dos físicos de que a Terra é plana, e sempre foi, azar do Galileu (KNEWITZ, 2018, p. 14).

Já a voz do narrador Eustáquio deve apresentar um contraponto, um distanciamento da voz de Eliseu. Existem erros de pronúncia, jargões populares e um discurso que, às vezes, se torna incompreendido. Características próprias que revelam sua origem humilde. É comum na elaboração de um conto a confusão entre vozes de narradores diferentes, e os mesmos não podem apresentar muitas semelhanças. É esta diferença que notamos no seguinte trecho:

Pois eu peguei o costume de entrar no banheiro para inspecionar, com pisada suave. E escutei aqueles dois, dentro da cabine do vaso, porta fechada. O Eliseu era um. O outro não identifiquei quem foi e também nem vale a pena. O Eliseu falava de artistas. Dataísta, sulista, futurista, eu fui pesquisar e eram coisas de Artes. Deus me Livre guarde! Falei com o nosso chefe dos inspetor que tinha aluno fazendo ARTES, que falou com o supervisor de educação que tinha jovem fazendo ARTES, que falou com o Diretor do Instituto de Educação Brasileiro, e que chamou a ANPOL (Polícia Acadêmica Nacional, escrita assim mesmo de trás pra diante que é pro estrangeiro entender). Um dia eu vou ser agente da ANPOL. Eles usam ternos pretos, quepes pretos, botas de cano longo pretos e tem caveiras de prata nos ombros. Eles pouco falam. Eles olham atravessado. Eles sabem o que fazem, e como se corta a erva daninha. Meu sonho, há de ser feito, que um dia vou ser agente da ANPOL (KNEWITZ, 2018, p. 7).

Alternando as duas vozes narrativas em cada capítulo, procurou-se com esse intuito obter uma reprodução do que vinha acontecendo no país durante as eleições de 2018: sujeitos de pouca formação que aceitavam e propagavam a ideologia de direita de um dos candidatos e sujeitos que buscavam, por meio de embasamento histórico, alertar para os absurdos que o candidato líder das pesquisas pregava em sua campanha. Este efeito estético foi constantemente considerado, elaborado e reelaborado durante o processo de escrita do conto nas aulas da disciplina de Escrita Criativa.

Referenciais bakhtinianos para a elaboração da narrativa

Para que o cenário do conto obtivesse maior efeito de realismo, o conceito teórico de cronotopo, de Bakhtin, foi considerado no processo de escrita. “O cronotopos em literatura é uma categoria da forma e do conteúdo que realiza a fusão dos índices espaciais e temporais em um todo inteligível e concreto” (AMORIM, 2006, p. 106).

Ao longo de todo o período da escrita do conto buscou-se retratar o tempo nos espaços e cenários da narrativa. Um tempo de vigilância, de opressão, de distorção de fatos históricos e de valorização de sujeitos bem inseridos no sistema, como descrito no seguinte trecho:

No dia da aula de História o professor Antonio escreveu 3 vezes a frase “A Escravidão NUNCA existiu no Brasil” e toda a classe em minha volta repetiu 3 vezes essa frase em voz bem alta. Meu colega Carlos deu forte risada forçada dizendo que “tiu” rimava com “sil” e o professor Antonio apontou o dedo firme e disse “bela observação, meu rapaz!”. Risadas em sala eram punidas com rigor, mas não as risadas de Carlos. Antonio gostava de Carlos. A escravidão nunca existiu no Brasil. A direção gostava de Carlos. Até o imbecil do Eustáquio, o inspetor da sala, gostava do Carlos. Depois, fomos para a aula de Games. A escravidão nunca existiu no Brasil (KNEWITZ, 2018, p. 4).

Portanto, no espaço da escola, nos discursos do narrador e do personagem nesse cenário, nos cartazes que o texto revela no espaço das salas de aula e nos corredores, no espaço virtual do jogo de computador, onde os alunos irão se dedicar a missões de extermínio de comunistas, que encontraremos os indícios daquele **tempo**, daquela situação futurística. Nos discursos dos narradores, que evocam o passado (que para nós é presente) e **distorcem esse passado**, como forma de coerção, que o espaço no texto é organizado. Sobre os valores que, como autor do conto, quis introduzir na narrativa, Bakhtin diz:

O cronotopo determina a unidade artística de uma obra literária em sua relação com a autêntica realidade. Por isso, numa obra, o cronotopo sempre inclui o elemento axiológico, que só numa análise abstrata pode ser destacada do conjunto do cronotopo artístico. Na arte e na literatura, todas as determinações do espaço-tempo são inseparáveis e sempre tingidas de um matiz axiológico-emocional. O pensamento abstrato pode, sem dúvida, conceber o tempo e o espaço separados e abstrair seu elemento axiológico-emocional. Contudo, a contemplação artística viva (claro que também repleta de pensamento, mas não abstrato) nada separa e nada abstrai. Ela abrange o cronotopo em toda a sua integralidade e plenitude. A arte e a literatura estão impregnadas de *valores cronotópicos* de diferentes graus e dimensões. Cada motivo, cada elemento da obra ficcional a ser destacado é um valor (BAKHTIN, 2018, p. 217).

Tempo e espaço dentro da narrativa estão carregados de valores, de uma visão de mundo que a realidade das eleições de 2018 repercutiu em mim, como autor.

Bakhtin formula o conceito de cronotopo analisando textos gregos, romances de cavalaria e Rabelais. Textos do passado. E como se utilizar deste conceito de cronotopia em

uma narrativa distópica, em um enredo que pode vir a ser? Como escrever sobre o futuro se aproveitando de um pensamento bakhtiniano tão válido?

O passado está concluído. Estudamos determinados pontos de vista, interpretações, leituras. Porém, como projetar o futuro?

A resposta para este desafio, durante o processo de escrita, foi resolvida na observação da realidade de então. Buscar referências nos discursos daquele momento, daquele *zeitgeist*, época das eleições de 2018, e tentar imaginar o que poderia acontecer, o que poderia evoluir a partir daquele momento. Como observamos no seguinte trecho:

Não esqueçam da presença asseada de todos vocês amanhã, quando comemoraremos o Dia da Retomada, o dia em que o Museu Nacional no Rio de Janeiro pegou fogo e queimou toda a imundície que o Brasil vivia até ali. Se os senhores me ousarem perguntar “Professor Antonho, senhor, o que havia neste museu?” a minha resposta é, e sempre será, que aquele lugar abrigava uma montanha de fezes, de esterco, e pensem no odor invadindo com devassidão toda a sociedade brasileira de norte a sul, sob a bandeira vermelha dos TERRORISTAS e seu governo podre. Mas bem sei que os senhores não me perguntarão, por isso tomo a iniciativa de já dar a resposta (KNEWITZ, 2018, p. 11).

Usou-se como referência muitos dos discursos e propostas dos candidatos da direita no processo de escrita, projetos como Escola sem Partido e ensino militarizado, ou falas de grande parte do eleitorado destes candidatos que demonizavam socialistas e exorcizava o período governado pelo Partido dos Trabalhadores. A realidade foi trazida para dentro de um texto de ficção e distorcida para imaginar um futuro distópico do país. Um exercício de projeção sobre o que esses projetos e discursos de ódio podem interferir em nosso ambiente se ganharem força.

Uma das obras que serviram de base durante a criação deste conto foi *1984*, de George Orwell. A tirania do Grande Irmão, a vigilância do Estado, a impossibilidade de se ter uma folha de papel em casa. Eliseu, personagem central do conto, é uma espécie de Winston Smith, protagonista da obra de Orwell. Smith, já no início da obra, comete o crime de pensar, a **crimidéia**. Após escrever seus pensamentos em uma folha de papel, sente-se praticamente morto. “Ele já estava morto, refletiu. Pareceu-lhe que só agora, depois de começar a formular suas ideias, dera o passo decisivo. As consequências de cada ato são incluídas no próprio ato” (ORWELL, 1957, p. 24). Assim como Eliseu, que rememora suas lembranças em um ambiente escuro e sente-se praticamente sem vida.

Outras obras foram tomadas como base durante a escrita do conto. Dentre elas, destaca-se o romance *Ciências morais*, do escritor argentino Martín Kohan. A narrativa transcorre em 1982, findar da ditadura militar argentina, no Colégio Nacional de Buenos Aires. A escola vive sob um regulamento duro, autoritário, como descreve o seguinte trecho:

O senhor Prefeito decidiu realizar uma inspeção. Convém fazê-la, sem dar aviso prévio, claro, com certa periodicidade, porque os costumes, não importa o empenho que se ponha em fundar e reafirmar valores, tendem a relaxar. São duas as prioridades dessa inspeção surpresa: os cabelos e as meias. Cada inspetor sabe muito bem o que o regulamento estabelece a propósito dessas duas questões. Mas uma coisa é conhecer o que o regulamento diz e outra, bem diferente, é supervisionar se é cumprido com o suficiente rigor (KOHAN, 2008, p. 56).

Obviamente, em se tratando de um romance, o espaço para aprofundar personagens e situações, descrever ambientes e cenários, é maior. O conto, ao contrário, requer uma narrativa mais ágil.

Para tal, utilizou-se capítulos mais curtos na obra. Tentou-se, na elaboração da estrutura do conto, reproduzir a forma militarizada dos gestos, a repetição de ações. A seguinte cena, narrada pelo inspetor de sala Eustáquio, tenta demonstrar esse propósito:

Ele diz isso: Professor Antonho, senhor. José de Alencar foi ferrenho defensor da escravidão enquanto parlamentar na Monarquia, os jornais da época atestam a veracidade desse fato. A sala amudece. Eu caminho até o aluno e o coloco de pé. Ele abaixa a cabeça. O professor pega a palmatória no canto da sala. Caminha até o aluno. Ele sabe o que deve fazer, e faz sem questionar. A mão direita, rapaz! Abaixei esse braço esquerdo! Então ele ergue o braço direito. Os colegas já estão com seus smartphones prontos para filmar, e isso não é proibido, muito pelo contrário. Quem tem condição de pagar internet todo mês pode colocar vídeo a vontade... O professor Antonho desferiu o primeiro golpe. Uma! A mão avermeia. Duas! Uma bolha aparece. Três! Ele bem que tenta desmaiar pro lado, mas seguro o varão e o coloco dimpé. Quatro! Todo mundo filma, e depois vão me mostrar as filmagens no meio das risadas. Cinco! Tonteia de novo, e não deixo cair. É dever do inspetor de sala. Não entendo o motivo, quase nunca sei o motivo da punição depois que um aluno fala mais que o professor, só sei que é assim. É o certo! Com certeza o que aluno diz é bobagem. Tudo bobajada! E seguro até a sétima paulada. É o certo (KNEWITZ, 2018, p. 11).

O uso de expressões como “dimpé” e “avermeia” pelo narrador Eustáquio poderia gerar um questionamento sobre o preconceito linguístico. Sugestões e conselhos, durante a elaboração do conto, foram propostos. Porém, estes termos existem, são regionalismos e eu, como autor da narrativa, tenho a liberdade de usá-los. São expressões que escuto em meu cotidiano, no ambiente familiar. Servem aqui como registro de discurso, um modo de falar que já presenciei por várias ocasiões.

Bakhtin, quando analisa a obra de Rabelais, também valoriza as palavras e o modo discursivo que o autor elaborou para certos personagens. Ele diz:

Todas as combinações de palavras, mesmo onde elas parecem completamente desprovidas de qualquer sentido, procuram acima de tudo destruir a hierarquia estabelecida de valores, rebaixar o elevado e elevar o baixo, destruir o quadro costumeiro do universo em todos os seus recantos (BAKHTIN, 2018, p. 130).

A proposta, ao registrar o discurso de Eustáquio com palavras fora da norma-padrão, também foi elevar o seu modo de pensar. No episódio do conto onde centenas de aparelhos de

fax aparecem no gramado do Instituto, o narrador, irritado e sem compreender uma situação absurda, diz:

É de se pegar uma criatura dessas e cortar a mão. Jogar um balde de água quente e depois matar um diabo desses. Resolver com a pena de morte, já que agora podemos. Enfiar um fio desses do fax até o diabo vomitar e depois puxar de volta o fio até arrancar as tripa e depois matar um diabo desses. Só confusão, não se ganha nada com esses praguedo. Deusolivre o Brasil voltar pra trás... Até ganhamos a Copa de tão certo que estamos indo pra diante. Outros colegas da inspetoria tão ajudando a catar os aparelhos jogados aqui no gramado. Força de todo o grupo, pensamento só no Instituto. Cada aparelho tem um papel escrito “ajude-nos, Hungria, você é a única esperança” (KNEWITZ, 2018, p. 13).

E, também, buscou-se aqui distanciar o discurso deste narrador com o discurso do narrador Eliseu. Dois indivíduos diferentes, dois modos de pensar aquela situação. Enquanto Eliseu tenta encontrar respostas com base em deduções e conhecimento filosófico e histórico, adquiridos na biblioteca do jogo de computador, Eustáquio narra sob sua perspectiva desprovida destes saberes. Porém, não menos importante é a sua narrativa, que complementa a visão abstrata de Eliseu. Sobre essa complementariedade de discursos no conjunto social, Bakhtin diz:

Os indivíduos são os representantes do conjunto social, os acontecimentos de suas vidas coincidem com os acontecimentos da vida do conjunto social, e a importância desses acontecimentos é a mesma tanto no plano individual quanto no social. O aspecto interior se funde com o exterior: o homem é todo exteriorizado. Não há pequenos assuntos privados, não há cotidiano: todos os detalhes da vida – a comida, a bebida, os artigos de uso doméstico – são igualmente dignos dos grandes acontecimentos, tudo é igualmente importante e significativo. Não há paisagem, não há plano de fundo imóvel, morto; tudo age, participa da vida uma do conjunto (BAKHTIN, 2018, p. 183-184).

Portanto, o narrador Eustáquio é necessário: seu registro de discurso, bastante próximo de um registro verídico, de uma pessoa real, pode ser ficcionalizado sem o perigo de se tornar caricato ou preconceituoso.

Intercalado na estrutura do texto, a voz narrativa de Eliseu queda para a abstração, para a indagação, para a filosofia. Como no seguinte trecho, que finaliza o conto:

Eu nunca havia pensado antes sobre. A teoria do Corpo Cansado. Apareceu na Biblioteca do jogo, na minha sala secreta. Li o que podia. Li enquanto deu tempo. Dos que estão aí, os CONIVENTES, não vão imaginar do que se trata. Meu corpo, de ponta cabeça, não correu, não levantou pesos, não se mastigou na máquina do ginásio, não trabalhou. Meu corpo pensou, escreveu, leu, discutiu. Conversou com quem está lá fora. Universitários, jornalistas, curiosos sobre o nosso país de hoje. Meu corpo não cansou. Pelo contrário, serviu a algum propósito. Quando? Onde? O que vai ser depois, quando abrirem a porta? Tenho só a minha voz saindo do meu corpo virado, meu corpo pendente. Alguém escuta? Alguém me grava? Meu corpo não cansa, seus estúpidos! Meu corpo, massa de carne, pode até sangrar, eu sei. Minha consciência permanece. Estão me ouvindo?

Estão me ouvindo? (KNEWITZ, 2018, p. 25).

Aqui, há referências à obra de Byung-Chul Han, *Sociedade do cansaço*. O corpo cansado de Eliseu, sofrendo de tortura, já quer desistir de indagar. É um corpo que precisa ser inserido no sistema, readequado, ou descartado. Como cita Han,

O sujeito do desempenho esgotado, depressivo está, de certo modo, desgastado consigo mesmo. Está cansado, esgotado de si mesmo, de lutar consigo mesmo. Totalmente incapaz de sair de si, estar lá fora, de confiar no outro, no mundo, fica se remoendo, o que paradoxalmente acaba levando a autoerosão e ao esvaziamento. Desgasta-se correndo numa roda de hamster que gira cada vez mais rápida ao redor de si mesma (HAN, 2015, p. 91).

O conceito foi colocado no discurso do narrador Eliseu sob forma de indagação, dúvida sobre o “vir a ser” do seu corpo. Uma metáfora da nossa sociedade brasileira, repletas de incertezas em uma época de extremismos tão exacerbados.

Considerações finais

Como forma de exercício para a disciplina de Escrita Criativa, acredito que o conto *Instituto moral e cívico* tenha alcançado resultado satisfatório como proposta de ficção distópica e metafórica em um *zeitgeist* que o Brasil vivenciava no ano de 2018.

Buscar na teoria bakhtiniana do cronotopo os elementos para um acabamento estético mais marcante em um texto de ficção resultaram em um processo razoável de formação de espaços, cenas, diálogos, narradores e personagens dentro do conto.

Muito ainda deve-se acrescentar para tornar este conto uma novela ou, quem sabe, um romance, pois o cronotopo proposto por Bakhtin tem maior nitidez em textos de ficção mais longos. Cabe aqui admitir que tal exercício ainda pode ser melhor explorado para uma eventual publicação.

Contanto que seja antes de 2026.

Referências

AMORIM, M. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006. p. 95-114.

BAKHTIN, M. **Teoria do romance II**: as formas do tempo e do cronotopo. Trad. Paulo Bezerra. 1. ed., São Paulo: editora 34, 2018.

BECKETT, S. **O inominável**. Trad. Waltersir Dutra. 2. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

HAN, B-C. **Sociedade do cansaço**. Trad. Enio Paulo Giachini. 2. ed., Petrópolis: Vozes, 2017.

KNEWITZ, A. L. **Instituto moral e cívico**. Exercício da disciplina de Escrita Criativa. Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba, 2018.

KNEWITZ, André Luiz. O espaço na criação do conto *Instituto moral e cívico*: referenciais bahktinianos, p. 57-65, Curitiba, 2019.

KOHAN, M. **Ciências Morais**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ORWELL, G. **1984**. Trad. Wilson Velloso. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957.

KNEWITZ, André Luiz. O espaço na criação do conto *Instituto moral e cívico*: referenciais bahktinianos, p. 57-65, Curitiba, 2019.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A OBRA *OS FLAGELADOS DO VENTO LESTE*, DE MANUEL LOPES

Autora: Andrea Cristina Langue Mysczak (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

Resumo: Os fatos narrados na obra *Os Flagelados do Vento Leste*, de Manuel Lopes, apresentam os acontecimentos fictícios passados na década de 1950, em Cabo Verde, de colonização portuguesa. Através de romance regionalista narra a sina do homem cabo-verdiano, personificado em duas vertentes — daquele que resiste no local — até perder a razão de tanta esperança que a chuva regularize o ciclo das plantações, representado por José da Cruz e família em paradoxo com aquele que migra, tentando o progresso em cidades mais urbanizadas ou no exterior (diáspora). Há “os mascarados”, que oprimem o homem sofrido tirando-lhe o pouco que tem. Todos caminham para o mesmo destino: a morte. Prisioneiros na ilha, limitados pelo mar e pela situação climática personificada no Vento Leste — que admira e que também oprime —, fazendo com que vivam um ciclo de sofrimento quase sem saída. O objetivo deste trabalho é a análise comparativa através de pesquisa bibliográfica com a obra de Graciliano Ramos — *Vidas Secas* e *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Recorre-se ao romance regionalista da década de 30, no Brasil, à literatura regionalista da Geração da Certeza, de Cabo Verde e à literatura regionalista descritiva, representado por *Os Sertões*.

Palavras-chave: Literatura. Cabo Verde. Pós-colonialismo. Regionalismo.

Introdução

Nascido em Cabo Verde, Manuel dos Santos Lopes (1907-2005), foi também ficcionista, poeta e ensaísta, pertencente ao naturalismo e neorrealismo. Exponente da moderna literatura de Cabo Verde, juntamente com Baltasar Lopes da Silva e Jorge Barbosa, representantes da Geração Certeza — denúncias sobre a ditadura e resistência ao poder opressor. Fundou a revista literária *Claridade* em 1936 (nove periódicos). Obras magnas: *Chuva braba* (1956) e *Os flagelados do vento leste* (1959). Suas obras principais denunciam as calamidades produzidas pela seca nas ilhas de São Vicente e Santo Antão. Sua obra *Os flagelados do vento leste* foi adaptada para o cinema em 1987, por António de Faria. O escritor recebeu o prêmio Meio Milênio do Achatamento de Cabo Verde (1956) e por duas vezes o prêmio Fernão Mendes Pinto. O autor não cresceu na ilha em que nasceu, deixando o arquipélago com os pais, ainda criança, como declara neste trecho da obra: “Como pretendi na Chuva Braba e em O Galo que cantou na baía, tento dar ainda, na presente narrativa, um pouco do pouco que sei das minhas ilhas crioulas de Cabo Verde e de seu povo” (LOPES, 1959, p. 5). A escolha do título “Os flagelados do vento leste” traduz profunda comunhão com o sofrimento dos que vagueiam sem destino: “Com o nascer do sol, a romaria dos flagelados diminuía. Aguardavam o crepúsculo para retomar a marcha” (LOPES, 1977, p. 105).

Arquipélago de Cabo Verde e o contexto histórico da obra *os Flagelados do Vento Leste*

Os portugueses “descobriram” o arquipélago desabitado de Cabo Verde, formado por dez ilhas, no século XV (1456) e fizeram das ilhas o primeiro assentamento europeu nos trópicos. Foi utilizada como entreposto para o comércio de escravos no Atlântico e passou a ser colônia portuguesa e principal rota de navegação entre Europa, Índia e mais tarde Austrália. No início, além de entreposto português, as ilhas serviam para que os escravos mais relutantes ou doentes fossem deixados num local sob domínio português a fim de não ocasionar transtornos nos navios negreiros para a travessia do Atlântico. Os colonizadores portugueses logo verificaram a não existência de grandes minas de diamantes e a terra imprópria para a agricultura de cana-de-açúcar e foram, aos poucos, deixando a colônia sem grande interferência de Portugal. “A colônia, a partir da segunda metade do século XIX, havia já adquirido feição própria: a posse da terra e os postos de Administração, a pouco e pouco transferiram-se para as mãos de uma burguesia cabo-verdiana” (FERREIRA, 1987, p. 26).

Com a Independência de Portugal em 5 de julho de 1975, ocorreu a diáspora cabo-verdiana para a Europa, América e África. Atualmente, a República de Cabo Verde tem como capital a cidade de Praia. Das dez ilhas que formam o arquipélago, nove são habitadas e há um vulcão em atividade. As principais ilhas são Santo Antão, São Vicente e Santiago. A população é estimada em 560.899 (2017) e IDH médio. Foram erradicadas doenças endêmicas, há hospitais de altíssima qualidade e economia baseada na extração de salinas marítimas e no turismo. O clima é Tropical Árido, com duas estações climáticas bem destacadas: chuvas e secas (brisas). Na composição climática há a definição especial de três ventos: Harmatão ou Lestada (harmattan do Sahara); vento nordeste e o benéfico vento sul — provedor das chuvas para a agricultura. “Acontece que o nordeste acorda a tempo de não permitir a formação de todo esse cerimonial, dispersa qualquer tentativa de agrupamento; indiferente aos seus benefícios, empurra para o sul o exército líquido, que alija a preciosa carga no mar” (LOPES, 1959, p. 6).

O autor apresenta a luta mitológica entre os três ventos, que ao sabor de transformar as vidas humanas do povo cabo-verdiano transformam a situação climática em incógnita. O vento nordeste expulsou o vento sul trazido pelo Atlântico Sul, carregado de chuvas benéficas para o mar, assim abrindo caminho para o temerário vento lestada, vindo do deserto do Sahara: devastador, crespando toda a vegetação, transformando toda a esperança em seca terrível, fazendo do ano de 1956, a pior seca em três décadas. Essa calamidade é narrada no romance, fazendo com que o Lestada seja o principal personagem de Manuel Lopes, perpassando e dominando a obra do começo ao fim.

[...] e, sobre o arquipélago, três jogadores seculares lançando os dados — três mãos ansiosas de três destinos em luta — os três ventos: o harmatão (que o povo chama de lestada), o vento leste, ardente, a dádiva do deserto africano por sobre o oceano, felizmente raro nas suas consequências extremas; o nordeste, seco, inimigo da chuva, e a monção, carregada de umidade do Atlântico sul (LOPES, 1959, p. 6).

A narrativa ocorre na Ilha de Santo Antão (uma das mais inóspitas do arquipélago), na grande seca de 1956, a mais terrível em trinta anos. Na época da narrativa, o país vivia sob o domínio de Portugal, porém nas mãos de uma burguesia que comandava a ilha: miséria, falta de trabalho e escolaridade, prostituição, doenças, já assolavam a população quando a grande seca veio “crespar” tudo, tornando a miséria física em miséria moral.

A Revista Claridade e a Geração Certeza

A revista *Claridade*, fundada em 1936 por Manuel Lopes, Baltasar Lopes da Silva e Jorge Barbosa, teve a publicação de nove números. Era um periódico literário e cultural e como o próprio nome indica tinha por finalidade clarear mentes para um movimento de emancipação cultural, social e política, principalmente entre os intelectuais da época. Ainda redigida nos moldes neorrealistas portugueses, tinha como principal objetivo a afirmação da identidade cultural autônoma de Cabo Verde e as reflexões nas condições sociais preocupantes de seus habitantes. Em termos literários, rompeu com o romantismo português do século XIX e aproximou-se do realismo, afastando os escritores cabo-verdianos da literatura portuguesa e enaltecendo mais a língua crioula de Cabo Verde, para tanto enfatizava a escolarização como o principal tópico para a emancipação do país e como fundamento de uma verdadeira consciência nacional. Foi através da escola que Cabo Verde gerou toda uma geração de leitores engajados com a causa nacional que culminou com a consciência do que é ser dominado, da situação precária em que o povo vivia, fazendo com que se desenvolvesse a cultura cabo-verdiana de uma maneira pacífica até então, devido ao regime de censura colonial vigente na época e da tortura realizada pela PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) com sede na ilha de Santiago. A circulação da Revista Claridade melhorou também a comunicação existente entre as ilhas e entre o Arquipélago e o exterior. Cabo Verde passou a ser o primeiro país ainda colonizado por Portugal a romper com a literatura portuguesa, passando a utilizar como referência a literatura brasileira, principalmente a de escritores nordestinos que relatavam a seca também vivida em terras brasileiras e as consequências iguais de miséria, sofrimento e mortandade e pouco caso dos gestores de então. “Ocorrem a partir da década de 30 circunstâncias políticas, sociais, históricas e literárias que levaram a literatura cabo-verdiana a se preocupar com sua identidade, uma identidade regional, que viria a evoluir, a partir da Segunda Guerra Mundial, para a identidade nacional” (JUNIOR, 1994, p. 112).

Foi com a “Geração Certeza”, o movimento que sucedeu naturalmente à “Geração Claridade” que o povo cabo-verdiano passou a “enxergar” a situação de fome, miséria, mortandade originadas pela má administração de Antonio de Oliveira Salazar, que governou de 1932 a 1968, e era totalmente contrário à descolonização. Tornou-se claro a situação dos flagelos causados pelas grandes estiagens nas distantes ilhas como Santo Antão e São Vicente. Nesta “Geração” há o conceito de revolta contra o governo português e das elites burguesas locais. Há também o sentimento de ficar no país, lutar por melhorias sociais, valorização da língua crioula e conscientização de nação independente. Embora toda a conscientização de luta da “Geração Certeza”, até a Independência em julho de 1975, foram mais de cinco séculos de domínio colonizador, lutas e sofrimentos que culminaram com a grande diáspora de Cabo Verde.

Características

A obra foi idealizada para narrar os fatos ocorridos com a grande seca de 1956, principalmente nas ilhas de Santo Antão e São Vicente em Cabo Verde, quando este ainda era colônia portuguesa. Manuel Lopes não pode ser classificado como autor engajado diretamente em causas sociais, principalmente pelo fato de não residir no arquipélago. No entanto, a obra serve de denúncia social do abandono em que a população mais carente era relegada na época do flagelo da seca. A narrativa está em terceira pessoa onisciente: “Entretanto, o destino entretinha-se a escrever na cabeça de cada criatura um pensar diferente. E cada um agia segundo o impulso do seu coração” (Lopes, 1959, p. 13). Possui uma linearidade, ou seja, a obra segue o esquema início, meio e fim, não havendo retornos memorialísticos, exceto quando D. Zepa lembra de sua juventude e quando Miguel Alves tenta fazer com que a professora Maria Alice lembre-se do que viveu com ele na noite do navio. Os períodos são longos e a paragrafação é densa, feita em grandes blocos. Há a tentativa de valorização da língua local – o crioulo de Cabo Verde e, primorosamente organizado um glossário com 97 verbetes crioulos no final do livro: “Dond'è que bô bem? (Donde vieste?) (LOPES, 1959, p. 151).

Embora haja o glossário no fim da obra, há poucas palavras em crioulo e quase sempre seguidas de uma explicação, como o exemplo acima. Parece ser devido ao autor ter saído da ilha, quando criança, distanciando-se de sua língua nata. Porém, isso não deixa de ser uma valorização da língua local, principalmente para a época em que a obra foi publicada estar sob o regime ditatorial português de forte censura às publicações. Segundo Thomas Bonnici (2019) o discurso embora repleto de poder, também é o lugar de luta e resistência. Reconhecemos a voz social do autor também nas cartas da professora Maria Alice, três cartas endereçadas à irmã e mãe, e distribuídas na primeira parte da obra. “Quando penso na necessidade dos outros, sinto

dores e vertigens como se fosse eu a sofrê-la.” (LOPES, 1959, p.102). São nas cartas da professora Alice, estudada, viajada, assim como o autor, que acompanhamos o sentimento de pertencimento ao meio e ao mesmo tempo de compadecimento com o que é interno, criando mais um contraste na obra — o externo com o interno, o exógeno que consegue “olhar” e observar o que acontece no interior da situação de flagelo. As cartas inseridas na obra, destacam-se desta ao mesmo tempo, podem ser estudadas fora da obra, como se pertencessem a todos aqueles que compartilham a mesma angústia do flagelo da seca, tornando-se atemporais e universais.

A obra pertence ao regionalismo de Cabo Verde — com descrição da terra e dos sofrimentos impostos aos homens pela natureza, pois o meio transforma o caráter do homem que o habita.

Os camponeses não temiam a fúria do nordeste. As plantas traziam a hereditariedade desta luta na seiva e nos tecidos. Os homens confiavam nelas. Sob o comando duma voz que vinha do fundo de muitas gerações, elas sabiam defender-se vergando os troncos elásticos, e sobre os caules curvos e lisos o vento resvalava inofensivo (LOPES, 1959, p. 53).

A natureza moldava o homem caboverdiano numa época em que não havia tecnologias para auxiliá-lo a prevenir-se contra as intempéries, era a natureza que o moldava, tornando-se este, indisciplinado, seco, duro como a terra que sem água, enrijecia-se ao bel-prazer dos ventos. Há um ditado em Cabo Verde que sintetiza a essência do povo e da terra: “ter de partir querendo ficar e o querer partir tendo de ficar” e, o autor constrói a narrativa toda em antíteses que são contrastantes quando se reflete sobre a proporção que as intempéries climáticas transformam a vida dos habitantes da ilha de Santo Antão e São Vicente: sonhos de felicidade e paz *versus* luta pela sobrevivência; tempos bons *versus* tempos ruins; ficar *versus* partir; decadência física *versus* moral; bondade *versus* maldade acabam resultando nas misérias humanas.

Personagens

O aspecto físico das personagens não é descrito com detalhes: assemelham-se aos ventos, são fluídicos, mutantes, não se enraízam em nada. Poucas descrições físicas, muitos detalhes psicológicos acabam por deixar com que o leitor tente apreender o personagem a todo momento, mas já este alterou-se, mudou de forma como o vento. O Vento Lestada ou Harmatão (vento leste), proveniente do deserto do Sahara, em equilíbrio com os outros tipos de vento, traz também equilíbrio na plantação, na canção, na alegria da vida. Porém, naquele ano de 1956, o Lestada transformou-se em enorme flagelo, principalmente para a ilha de Santo Antão, onde os fatos narrados ocorreram com maior intensidade, fazendo com que o autor escolhesse o vento Leste como um dos principais personagens da obra. “[...] Não queira nunca ver. O medo pintado na cara de toda a gente, pais e mães de filhos principalmente, no terror da fome que a lestada, e MYSCZAK, Andrea Cristina Langué. Considerações sobre a obra *Os flagelados do vento leste*, de Manuel Lopes, p. 66-79, Curitiba, 2019.

agora a falta de chuva, ameaçam” (LOPES, 1959, p. 100). O vento Leste é um dos poucos que passam a narrativa do início ao fim. Com o Lestada (como os habitantes denominam o vento harmatão), vieram os flagelos, tanto físicos quanto morais, pois o caráter de cada personagem foi testado ao extremo. O vento Leste trouxe até os gafanhotos, que sem encontrar o que devorar, caíam mortos, aos milhares nas areias da praia. Com o Lestada, o autor inicia a série de contrastes que envolvem a obra, pois o vento em si, como toda a natureza, não é bom nem ruim; foi o aspecto e a força com que veio naquele ano atípico — fazia já 30 anos que não ocorria seca tão grande – que determinou e mudou os rumos de todos os outros personagens.

Com o vento leste Manuel Lopes nos apresenta José da Cruz, homem muito religioso e persistente, de meia idade, não conhecia outro afazer senão o de preparar a terra e cultivá-la. Homem de fé inabalável assim como José do Egito, seu homônimo, também tinha sonhos que se realizavam, por isso era um influenciador dos conhecidos da região. Sua palavra valia tanto que era o sinalizador para que todos plantassem com mais otimismo. Confiante, não questionava os céus, apenas esperava. Correto, tem uma medida muito severa para o que é moralmente aceito, devido a isso expulsa Leandro quando o descobre salteador, negando-se a receber os alimentos que o filho trazia, mesmo passando fome extrema, juntamente com a esposa e os filhos pequenos. E insistia em sua esperança de que tudo fosse melhorar: “Nem tudo acabou, Zepa. E mesmo assim era uma esperança mais. E esperança dá força no coração. A gente não deve perder a fé. É ruim fechar os olhos e não olhar nem pra frente nem pra trás” (LOPES, 1959, p. 119). José da Cruz, com sua fé boa, seu empenho em cultivar a terra que não lhe pertence é a metáfora do povo cabo-verdiano, que resiste até suas últimas forças, perde tudo e todos, porém continua acreditando que o Lestada mude a qualquer momento e o tempo de abundância retorne.

De José da Cruz, tomamos encantamento por Zepa (Josefa), mulher jovem, obediente ao marido e por quem tem muita gratidão, por ter lhe dado um lar e filhos. Terna, delicada, zelosa dos filhos e da casa. Na adolescência fora alegre até que o filho estudado do patrão de seu pai a seduziu. O pai a expulsara de casa e foi obrigada a fazer aborto na casa de um parente do patrão, foi ficando e servindo. Perdeu a alegria de viver. Foi assim que José da Cruz a foi buscar e prometeu-lhe casamento e foi assim que Zepa sempre achou que o marido a salvou e por isso era lhe extremamente obediente: “Só em parte pegara a praga dos rapazes do Cidrão, porque se ela caíra, de verdade, de rocha, um homem houve que a salvara. Quando José da Cruz enviuvou, lembrou-se dela.” (LOPES, 1959, p.57). Em Zepa, vemos a sina de muitas mulheres de Cabo Verde e de tantas outras, a multiplicar o destino de ser mulher negra e colonizada, culturalmente feita e criada para o bel – prazer do filho do patrão ou do próprio patrão. Nem seu corpo lhe pertence, nem o produto de seu corpo. Petersen (1995) mostra que há divergências entre feministas ocidentais e africanos. Enquanto a preocupação dominante das primeiras se

concentrava na questão da igualdade e emancipação da mulher, os autores e teóricos africanos visam mais à luta contra o neo-colonialismo em seu aspecto cultural. À mulher colonizada, sendo branca ou negra restava a obediência cega e, quando algo de bom lhe ocorria, o sofrimento por qual passara a fazia crer que devia ao benfeitor eterna gratidão, não importando se o benfeitor fosse um marido que procurasse uma “governanta” para seu lar ou uma mulher que procurasse uma empregada doméstica ou babá para seus filhos. E para o homem caboverdiano, mulher era grande responsabilidade porque com ela vinham os filhos. As jovens eram assediadas e quando ficavam grávidas, geralmente eram expulsas da casa paterna e precisavam se virar sozinhas para cuidar dos filhos, quando os queriam ou obrigadas a abortar. A maioria acabava na prostituição.

Os filhos de José da Cruz com dona Zepa — Mochinho, Lela e Jó e Joaquina — única filha de João Felícia com dona Concha são as únicas crianças na obra. São descritas mais em aspectos psicológicos do que físicos. Crianças alegres, arteiras como todas as crianças saudáveis, brincam, correm, sonham. Os meninos mais velhos ajudam os pais em pequenas tarefas, principalmente as de ajuda com a criação dos animais domésticos e pequenos trabalhos no plantio e colheita. Obedientes, pouco questionadoras, contentam-se com o alimento que os pais lhes fornecem. São as primeiras a adoecer devido ao flagelo da falta de alimentos e água, são as primeiras a morrer por inanição, sem reclamar, sem forças até para chorar ou lamentar-se. As mães choram e lamentam -se por elas. Os pais acham que receberam uma dádiva de parar de sofrer. João Felícia leva Joaquina consigo na fuga da seca e nesta pequena personagem temos uma das poucas descrições físicas na obra:

Ficou olhando à roda de si, as órbitas ensombradas, o rostinho chupado, os lábios repuxados, com os cantos chagados, onde as moscas pousavam, as gengivas descarnadas e os dentes exprimindo uma feroz vontade de morder. Enroscou-se nos ossinhos das canelas, a cabeça entre os joelhos, espiando as pedrinhas do chão (LOPES, 1959, p. 194)

É também através dos olhos de Joaquina que as indagações são transferidas ao leitor. Tão pequena e sofrida, Joaquina não compreende por que o pai deixou a casa onde ela era feliz para percorrer à pé, sem comida e sem água, um caminho que nunca terminava ou por que os homens e mulheres que ela não conhecia andavam cambaleantes pra lá e pra cá, se não estavam plantando milho ou feijão. João Felícia e Dona Concha — compadres de José da Cruz, pais da pequena Joaquina. Compartilham a mesma sina: João Felícia também é meeiro de terras pertencentes a outrem e dona Concha também é mulher zelosa e obediente ao marido. Tão parecida com dona Zepa na maneira de falar e nos trejeitos que parecem irmãs. D. Concha morre de inanição na mesma noite em que dona Zepa padece no precipício. João Felícia compartilha a mesma fé de que tudo vai melhorar. Igualmente, somente após a morte de D. Concha, parte com a pequena filha em busca de dias melhores. Com este personagem partimos,

MYSCZAK, Andrea Cristina Langue. Considerações sobre a obra *Os flagelados do vento leste*, de Manuel Lopes, p. 66-79, Curitiba, 2019.

percorremos os caminhos dos flagelados rumo ao sul, conhecemos aqueles que possuem algo e não conseguem mais dividir com os que não têm nada. Chegamos até os trabalhadores da Estrada Nova, cambaleantes e fracos, que receberão como paga do governo, arroz de terceira. Vamos juntos com ele tentar pegar duas mangas do cesto dos burricos e apanhamos juntos, sentindo cada injúria e dor recebida e, por fim, torcemos para que João Felícia encontre o socorro tão esperado de Nhô Mateus.

Em d. Aninhas — viúva, beata e bruxa, temos a outra faceta da mulher cabo-verdiana: a mulher velha, rezadeira, sozinha, agourenta. De viver tão sozinha, somente sabe cuidar da vida alheia. É a portadora das desgraças que ocorrem na vizinhança toda.

Havia outros que se preocupavam menos com o seu trabalho do que com a vida de cada qual, como a viúva Aninhas, da Asomada, ali assim perto, junto das piteiras; a viúva Aninhas, que só pagava dízimo porque era dona de boas terras, mas sempre debaixo de guisa, a lamuriar as suas necessidades, e afazer mal a uns e a outros com os seus bruxedos e as suas novidades de arrepiar (LOPES, 1959, p. 13).

Aninhas representa o sincretismo religioso do povo cabo-verdiano. Embora católica e fiel (beata), também carrega consigo os segredos da cultura ancestral africana e por isso é chamada de bruxa e associada ao mal, somente porque é a primeira portadora dos anúncios trágicos que ocorrem com os moradores. A viúva, bem de vida, também é atingida pelo flagelo da seca. É esganada num acesso de fúria por Leandro quando agarra o saco de mantimentos que este traz para entregar à família. Recebe do moço mascarado uma batata, porém a fome é tanta que agarra com força o saco e por não soltar acaba por despertar a fúria de Leandro. Após sua morte, o povo que ficou conta que a viúva assombra o caminho de quem passa por sua propriedade, aparece à noite com as mãos no pescoço a dizer “malvado, malvado” e um cheiro de podridão permanece no ar. É a personagem Aninhas quem desperta o que há de pior em Leandro, completando um ciclo de aspectos primitivos como a luta pelo alimento e sobrevivência.

Professora Maria Alice, natural da terra e estrangeira ao mesmo tempo. Maria Alice é natural de São Vicente e foi lecionar no posto de ensino em Santo Antônio. Quando chegou as férias, partiu para sua ilha e todos pensaram que não voltaria mais, porém, contrariando a perspectiva de quem conseguia sair da ilha não mais retornava, Maria Alice voltou, mesmo com a irmã e mãe morando longe. É descrita psicologicamente como uma professora exigente e amorosa, muito querida por todos e com uma tristeza na essência do ser. Chorava todo fim de tarde, sem que ninguém soubesse o motivo. Desprezou o amor que Miguel Alves veio de longe lhe oferecer. É através das cartas que a professora escreve para a mãe e irmã que percebemos a voz do autor e as principais reflexões sobre a situação dos moradores da ilha durante o flagelo.

Começarias a ficar espantada e desolada de ver como as coisas mudaram tanto. As coisas e as pessoas. Virias passar mal, de espírito e de corpo, e voltarias, doente como estou de ver o que tenho visto. E o que tenho visto é que a desgraça talvez seja melhor suportada quando chega de imprevisto do que assim, aproximando-se devagar e inexoravelmente, com os passos arrastados do carrasco encarregado de nos passar o braço ao pescoço... (LOPES, 1959, p. 100-101).

Maria Alice resiste enquanto tem alunos, que vão minguando aos poucos. Em cada narrativa descrita em suas cartas percebemos o desfazer da esperança, a situação das crianças, a escassez dos alimentos até para as famílias mais abastadas, a alteração de caráter que ocorre quando o homem perde a esperança. Maria Alice é um dos poucos personagens que consegue sair da ilha, assim mesmo com muita dificuldade e com a intervenção de um contato no governo que sua mãe obtivera, demonstrando que o poder governamental em forma de assistência existe quando é acionado por “contatos certos” e somente para poucos escolhidos.

Miguel Alves — comprador de terras. É apaixonado por Maria Alice. Finge estar interessado nas terras de Santo Antão para ir atrás da professora. Teve um encontro com a moça, numa viagem de navio. Apaixonou-se por ela e não mais a esqueceu. Porém, foi desprezado por Maria Alice quando a encontrou no posto de ensino. Ficou tão decepcionado que partiu à noite mesmo, com o guia que o acompanhava nos caminhos tortuosos da ilha. Acabou por comprar terras em outra localidade da ilha — Riberia das Patas. Miguel Alves representa o homem cabo-verdiano, mais estudado, que trabalha para setores administrativos e consegue juntar dinheiro e tornar-se proprietário de terras. Perde todas as ligações culturais com o ancestral africano e passa a valer-se somente dos valores culturais de Portugal, no linguajar, no traje, no verniz social.

Doía-lhe ver as crianças metidas nas misérias deste mundo. Os homens podiam evitar isso. Fingir que não há sofrimentos no mundo, fingir que a vida não é o que é... Qualquer coisa assim... à custa de todos os sacrifícios, se fosse preciso... Quase odiou esses dois esqueletos que se afastavam. Surgiam, assim, no meio de suas fantasias. Essa brutal intromissão da realidade mostrava, por momentos, a inconsistência dos seus sonhos. O peso da vida estorvava-lhes o esvoaçar das asas... (LOPES, 1959, p. 189).

Com este personagem, metáfora da burguesia cabo-verdiana, que cruza com o flagelo e “finge” não o identificar, o autor denuncia a dura realidade no arquipélago: de um lado os flagelados, sem amparo, sem perspectiva, sem o básico para a sobrevivência; de outro lado, uma burguesia que fingia não ver a realidade para que não tivesse de se preocupar com o flagelo; que colocava a culpa do triste destino no próprio homem miserável, reconfortando a mente ao pensar ser a miséria vizinha um incômodo passageiro.

Leandro — filho de José da Cruz. Quando a situação da seca começa a se delinear, abandona o emprego de pastoreio, sai de casa e passa a viver numa caverna que encontrou abandonada nas montanhas da ilha. Torna-se um “mascarado” — um salteador, rouba o

semelhante, viajantes incautos que fogem da seca ou precisam vender o pouco que possuem para comprar mantimentos.

Aos mascarados, não é possível pôr-lhes as mãos de riba. As montanhas pertencem-lhes. Visam as vítimas a quilômetros de distância; têm tempo de se prepararem para a fuga ou para o ataque. Surgem de repente a dois passos da presa e, quando desaparecem, não deixam rastro. As montanhas não os denunciam (LOPES, 1959, p. 99).

Assim como os demais personagens, não há descrição física de Leandro, somente psicológica, com exceção de uma cicatriz em forma de meia-lua crescente que partia da boca até a orelha direita, herança medonha recebida na infância e que lhe dava um aspecto de desdém de tudo e de todos. Leandro estava acostumado com a solidão até conhecer Libânia e passar a conviver com ela. O autor apresenta Leandro no capítulo intitulado “os flagelados”, é o personagem assim como o vento Leste em que há mais profundidade. Leandro tem o mesmo contraste do bem e do mal, o mesmo equilíbrio da natureza que quando se desequilibra devasta, sem consciência disso, vidas e muda os rumos das histórias. Leandro rouba alimento e ao mesmo tempo mantém com esses roubos a alimentação dos irmãos menores. Mata se necessário e ao mesmo tempo salva a vida de Libânia. Na única ocasião em que Leandro não saqueou, não assustou, não feriu. Na única ocasião em que ele foi realmente companheiro de um recém conhecido, foi acusado pela morte dessa pessoa. E em um novo contraste, quando pensamos que a polícia seria o opressor, é a polícia através de investigação quem o inocenta. Mesmo ferido e contrariando os conselhos do enfermeiro que cuida de Leandro, este resolve voltar para casa e para Libânia. Acaba encontrando a morte, na proteção de sua caverna, abraçado ao seu fiel cão e com o saco cheio de mantimentos.

Libânia — companheira de Leandro é a última faceta feminina do autor. Com Libânia a narrativa é concluída. Filha da lavadeira das roupas de Maria Alice, Libânia rouba um dos potes de doces que a professora recebe por encomenda da mãe. Descoberta, Libânia apanha de sua mãe e foge de casa. Desvairada, fraca, desorientada, é encontrada quase à beira da morte por Leandro que a leva para sua caverna, cuida da moça e com o tempo passam a conviver maritalmente. Libânia passa a exigir do companheiro cada vez mais e é por ela que Leandro vai para a cidade comprar tecidos e acaba sendo perseguido e ferido. Quando Libânia percebe que Leandro está demorando muito a voltar, sai da caverna e quando volta, uma semana depois, acompanhada por um novo companheiro, encontra Leandro morto dentro da caverna, com o saco de mantimentos e o tecido guardado. Libânia chora por Leandro, porém imediatamente o esquece e começa vida nova ao lado do outro rapaz. Ao encerrar a narrativa com Libânia, percebemos que o flagelo da seca também estava passando, juntamente com o vento Leste. A miséria seria esquecida, a vida e o recomeço faziam se mais urgentes que o lamento:

Uma delas aproximou-se tanto que a Libânia ouviu o ruído das asas rasgando o vento no momento em que a sombra agoirenta lhe batia na cara. Desprendeu-se desabridamente dos braços do rapaz, agarrou um calhau e jogou-o, num grito de raiva e ódio, para o alto: - Vai assombrar tua mãe, desgraçado! (LOPES, 1959, p. 225).

Aspectos comparativos com outras obras (brasileiras): *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos

Manuel Lopes e os demais escritores da “Geração Claridade e “Geração Certeza” eram leitores de grandes escritores brasileiros, principalmente Graciliano Ramos. O mesmo sofrimento humano com relação à terra e à seca uniam os dois povos. Observamos semelhanças entre *Vidas secas* e *Os flagelados do vento Leste* em muitos trechos. Em Graciliano Ramos, temos:

A vida na fazenda se tornara difícil. Sinhá Vitória benzia-se tremendo, manjava o rosário, mexia os beijos rezando rezas desesperadas. Encolhido no banco do copiar, Fabiano espiava a caatinga amarela, onde as folhas secas se pulverizavam, trituradas pelos redemoinhos, e os garranchos se torciam, negros, torrados. No céu azul as últimas arribações tinham desaparecido. Pouco a pouco os bichos finavam, devorados pelo carrapato e Fabiano resistia, pedindo a Deus um milagre (RAMOS, 1938, p. 116).

Observa-se agora um trecho de *Os flagelados do vento leste*:

Agosto chegou ao fim. Setembro entrou feio, seco de águas; o sol peneirando chispas num céu cor de cinza; a luminosidade tão intensa que trespassava as montanhas, descoloria-as, fundia-as na atmosfera espessa e vibrante. Os homens espiavam, de cabeça erguida. Interrogavam-se em silêncio. Com ansiedade, jogavam os seus pensamentos, como pedras fundas, para o alto. Nem um fiapo de nuvem pairava nos espaços. Não se enxergava um único sinal desses indícios que os velhos sabem ver apontando o dedo indicador, o braço estendido para o céu e se revelam aos homens como palavras escritas (LOPES, 1959, p. 11).

Enquanto em *Vidas secas*, há uma “fuga” com esperança por uma vida melhor, em *Os flagelados do vento leste* não há mais esperança, nem tampouco um lugar melhor para ir.

Há aspectos comparativos também com a obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, principalmente na divisão por partes na narrativa e nos aspectos descritivos da terra e do homem que a habita. Em Euclides da Cunha temos:

Varada a estreita faixa de cerrados, que perlongam aquele último rio, está em pleno agreste, no dizer expressivo dos matutos: arbúsculos quase sem pega sobre a terra escassa, enredados de esgalhos de onde irrompem, solitários, cereus rígidos e silientes, dando ao conjunto a aparência de uma margem de desertos. E o facies daquele sertão inóspito vai-se esboçando, lenta e impressionadoramente... (CUNHA, 2018).

Observe em Manuel Lopes:

[...] a canícula passeava os campos pelados. Aragem preguiçosa descia, de raro a raro, em curtos vagabundeios, dos cimos da serrania redemoinhava à roda das casas e dos arbustos

esguedelhados, roçava a poeira vermelha do chão puido que flutuava aquecida pelos raios do sol, impregnando a atmosfera de um odor a colorau ardido” (LOPES, 1959, p. 11).

À semelhança de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, temos períodos longos e descritivos da terra (região), clima e homem. Também o livro está dividido em três partes e cada parte inicia-se com um subtítulo. O homem é produto do meio em que vive; quando há tempos bons e de fartura, o homem é feliz e farto em generosidade para consigo e para com os outros; quando há tempo de seca e flagelo, o homem tem o coração endurecido como o chão em que tenta extrair o alimento para seu sustento.

Conclusão

No romance regionalista de Manuel Lopes, o homem cabo-verdiano além de ser “escravo” do colonizador português também é escravo da natureza existente na Ilha de Cabo Verde, que por sua posição geográfica, acaba sendo assolada por três tipos diferentes de vento, entre estes, o mais terrível é o vento Leste, que compõe o título da obra. Quando esse vento rege o clima, além da destruição física que ocasiona, traz consigo grandes períodos de estiagem e seca profunda, que pode perdurar anos e obriga o homem cabo-verdiano a migrar para tentar sobrevivência ou esperar até o fim, transformando a espera em condenação mortal, como ocorre com o personagem José da Cruz, que ao esperar tanto e resistir, condena a própria família à morte por inanição, à esposa ao suicídio por alucinação e por não suportar tanta miséria e perdas e a si próprio à loucura. Esse vento obriga o ser humano à degradação moral, tornando Leandro um “mascarado”, que passa a roubar os seus semelhantes no pouco que possuem para sobreviver, a massacrar seus conhecidos, a pilhar, a endurecer o coração já desesperançado por ver tanta miséria, perdendo sua humanidade.

Para aqueles que migram tentando melhor sina, fugindo do vento leste, a morte também é presença constante. Assim como na ficção, milhares morreram por causa da seca, migrando ou não. Todos marcados pela mesma sina, todos prisioneiros na belíssima ilha, cativos sofredores, outrora do colonizador cruel e do mar que os cerca; ou do governo local e de seus próprios semelhantes em tempos recentes.

A obra assemelha-se na descrição da terra e do homem à obra pré-modernista de Euclides da Cunha. Em *Os Sertões* encontra-se uma narrativa que mistura aspectos literários, sociológicos, geográficos, geológicos, climáticos, antropológicos, altamente descritivos, principalmente nos temas subtítulos “A Terra” e “O Homem”. Euclides da Cunha, com teor científico coloca o homem como determinado pelo meio em que vive (determinismo), exatamente em paralelo como o homem descrito por Manuel Lopes. Já em comparação à Graciliano Ramos, encontra-se tanta semelhança no campo literário que ao iniciar a leitura da

obra de Manuel Lopes, o leitor remete-se automaticamente à *Vidas secas*, principalmente na questão de flagelo da seca, determinando a migração do homem e destinando este a um fim não pensado em tempos de condições climáticas melhores. A geração de 30 dos romancistas regionalistas brasileiros, principalmente Graciliano Ramos influenciou muitos escritores de origem lusófona, especialmente Manuel Lopes. Este descreve a natureza exaltada de seu país, quase como um sentimento de descoberta de sua pátria, de pertencimento à terra, embora com plena consciência de que o homem de Cabo Verde é refém da mesma natureza que enaltece. Também é fácil verificar as semelhanças entre o nordeste brasileiro e a ilha de Cabo Verde, ambos sofrendo com secas intermináveis, ambos com culturas, comidas, linguagens, religiosidades únicas. Ambas as terras com seus climas peculiares, denotando no homem seu estado psicológico, variável, instável, seco, como o clima. Diferem as duas literaturas quanto ao aspecto narrativo pelas escolhas de paragrafação: em *Vidas Secas* temos períodos curtos e reflexivos; enquanto em *Os Flagelados do vento leste* há predominância de períodos longos e descritivos, como em *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Porém, tanto *Os flagelados do vento leste* quanto *Vidas secas* são considerados obras universais, pois foram traduzidas para outros idiomas.

Um traço marcante de união entre os dois povos, brasileiro e cabo-verdiano, é a presença constante da religiosidade, a fé como derradeira esperança de que tudo volte a ser como foi bom um dia – tanto que em Manuel Lopes temos a descrição dos tempos bons em comparação com os tempos ruins. Manuel Lopes é considerado pelos críticos como um escritor de literatura evasãoista, embora sua geração (Certeza) combatesse o colonizador português e fizesse questionamentos referentes à realidade. Lopes preferiu colocar na natureza atípica de seu país a maior culpabilidade pela tragédia ocorrida com a população de sua época, talvez isso deva-se ao período de instabilidade política em que vivia o país quando da publicação da obra. Esse aspecto contrasta muito com Graciliano Ramos que aponta questionamentos, reflexões e estabelece uma literatura de denúncia social ao mostrar o homem nordestino e todo seu sofrimento ao mundo. Porém, podemos encontrar na obra de Manuel Lopes através da descrição das misérias humanas frente às intemperies que assolam o povo de Cabo Verde, alterando seu comportamento psicossocial, também uma forma de denúncia social, pois seus personagens não conseguem a liberdade tão sonhada, mesmo os que migram para o sul e também aqueles que se aproveitam da desgraça alheia para sobreviverem, personificados em Leandro que morre mesmo estando com um saco de alimentos. As tragédias humanas são descritas através de antíteses, contrastes existentes também no tempo, no clima e na alma do habitante de Cabo Verde.

Referências

BETHENCOURT, F. **Racismo**: das Cruzadas ao Século XX Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 2015.

BONNICI, T. **O Pós-Colonialismo e a Literatura**. Ed. UEM. Maringá, 2019.

CUNHA, E. da. **Os Sertões**. Ed. Sesi -SP. São Paulo, 2018.

LOPES, M. **Os Flagelados do Vento Leste**. São Paulo: Ed. Círculo do Livro, 1977

RAMOS, G. **Vidas Secas**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1993.

TEORIA DO HOMEM SENTADO: “O LIVRO DEPOIS DO LIVRO”

Autor(a): Ariadne Patricia Nunes Wenger (UNIANDRADE)

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

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo analisar o papel do autor na criação dos textos digitais que constituem o livro eletrônico gerado pelo programa SinText e intitulado *Teoria do homem sentado*, de autoria de Pedro Barbosa e Abílio Cavalheiro. Além disso, será analisada a recepção do cibertexto, considerando os estudos de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, e a teoria específica da literatura digital, a partir das contribuições de Arlindo Machado, Luís Mauro Sá Martino e Lúcia Santaella. O comparativo servirá para o delineamento das características exigidas especificamente pelo texto digital de Barbosa e Cavalheiro (e por obras que se assemelham a ele), durante o processo da leitura. Para atingir tal objetivo, serão abordados os três tipos de leitores: o contemplativo, o movente e o imersivo, com ênfase nesse último, pelo fato de essa categoria corresponder adequadamente ao texto em análise. No que diz respeito à linguagem, a ironia, usada pelo narrador do cibertexto, para se dirigir ao homem (e ao leitor) pós-moderno, também será discutida.

Palavras-chave: *Teoria do homem sentado*. Ciberliteratura. Autor. Leitor.

Introdução

Pedro Fernando Pinheiro Barbosa é um escritor natural do Porto (Portugal), licenciado em Filologia Românica pela Universidade de Coimbra e doutor em Ciências da Comunicação (especialidade: Semiologia) pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (UNL). O autor transita na produção de ensaios, peças de teatro, ficção e ciberliteratura.

O estudo deste artigo concentra-se no cibertexto *Teoria do homem sentado*, um livro eletrônico de 1996, disponível na Internet para ser acessado a qualquer momento, possibilitando ao leitor uma experiência de literatura gerada por computador ao vivo.

O subtítulo *O livro depois do livro* utilizado neste ensaio é emprestado da autora Giselle Beiguelman que escreveu a obra inspirada no conto “O livro de areia”, de Jorge Luis Borges. É trazido neste artigo num caráter secundário aludindo ao fato de que a obra *Teoria do homem sentado* se trata de uma nova proposta, de um livro da atualidade. A obra da autora é apresentada em dois formatos: *website* e livro. Trata-se de uma obra sobre literatura, leitura e Internet.

Para este ensaio, serão abordadas as funções do autor e do leitor, assim como a ironia presente na ciberliteratura de Pedro Barbosa.

LGC: literatura gerada por computador

Num primeiro momento cabe definir os conceitos de *pós-modernidade* e *cibertexto*.

Segundo Byung-Chul Han, a pós-modernidade é caracterizada por uma sociedade fragmentada, acelerada e instável (2017). Toda estabilidade da modernidade se perde nessa fase pós-moderna. Um período de relacionamentos líquidos e que causa um mal-estar a essa sociedade pós-moderna, conforme Zygmunt Bauman (1998; 2001).

Nessa era pós-moderna, os textos eletrônicos, ou cibertextos, são conceituados como “[...] dispositivos mecânicos para a produção de textos” (ARANHA, 2004, s/n). Segundo o mesmo autor: “O elemento determinante para a dinâmica do cibertexto é chamado de *atividade ergódica*, ou seja, um gesto de leitura mediante o qual o leitor, ou tanto melhor, o usuário deve exercer uma dada performance para que a leitura seja possível” (ARANHA, 2004, s/n, ênfase no original). Como é possível observar, o papel ou a atividade do leitor é muito importante nesse processo, afinal a leitura depende de uma ação do leitor. Na ciberliteratura, essa ação é diferente da empregada na leitura do livro impresso, pois se trata de um novo meio, como será possível observar mais adiante. Analisando essa transição, Julius Nunes afirma que: “Os conteúdos antes pensados para apenas um meio, agora são pensados para múltiplas plataformas, tendo como base o receptor pós-moderno. A narrativa [...] vem sofrendo transformações mais radicais [...] como consequência [...] do desenvolvimento de novas tecnologias” (NUNES, 2012, p. 77)

Pedro Barbosa foi escolhido como tema por ser um autor pioneiro na ciberliteratura portuguesa, mais especificamente na área de literatura gerada por computador. Na década de 1990, juntamente com Abílio Cavalheiro, Barbosa editou *Teoria do homem sentado*, um livro virtual que continha em disquete o programa SinText, um sintetizador textual.

Teoria do homem sentado é um cibertexto gerado em ciclo infinito, sem perder a coerência literária. Disponível no link: <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/digitais/pedro-barbosa-teoria-do-homem-sentado-motor/>>, a obra possibilita ao leitor **parar** o texto, **continuar** e **reiniciar**, quando necessário. A velocidade em que a transcrição ocorre também pode ser controlada pelo leitor. Cada texto que compõe a obra é constituído por 10 frases que apresentam o mesmo conteúdo e que reiniciam com variadas versões.

Para uma melhor compreensão, segue breve demonstração de 3 textos (Fig. 1, 2 e 3):

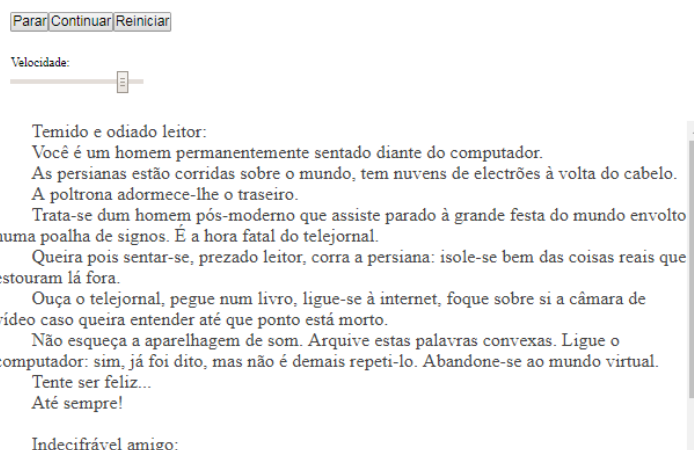


Figura 1: Texto 1 – Inicia com “*Temido e odiado leitor*”
Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/digitais/pedro-barbosa-teoria-do-homem-sentado-motor/>. Acesso em: 6 jun. 2019.

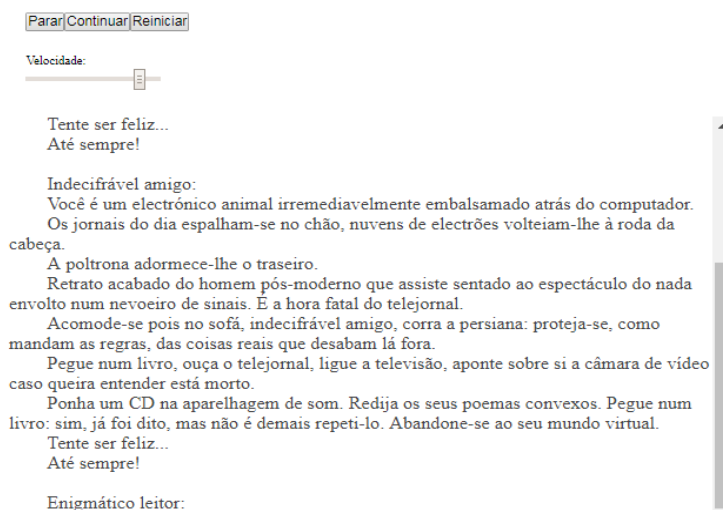


Figura 2: Texto 2 – Inicia com “*Indecifrável amigo*”
Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/digitais/pedro-barbosa-teoria-do-homem-sentado-motor/>. Acesso em: 6 jun. 2019.

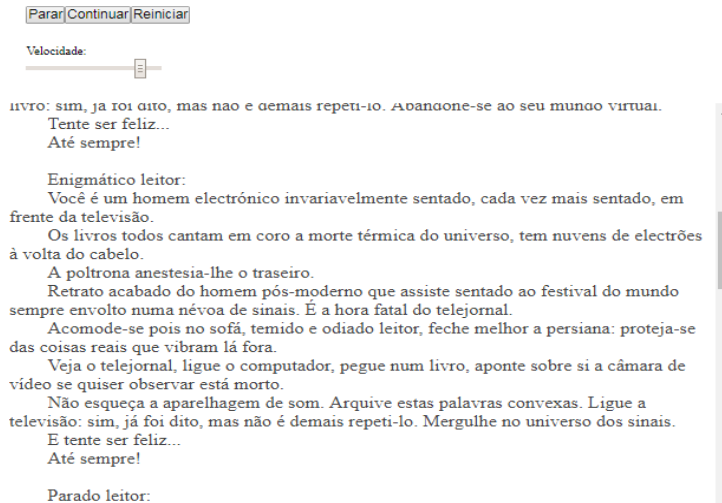


Figura 3: Texto 3 – Inicia com “*Enigmático leitor*”

Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/digitais/pedro-barbosa-teoria-do-homem-sentado-motor/>. Acesso em: 6 jun. 2019.

A sensação que o leitor tem é a de que o livro está sendo escrito naquele momento; é como se o autor estivesse *on-line* escrevendo especialmente para esse leitor e as palavras estivessem sendo digitadas numa máquina de escrever ou no computador. A expressão “marcha das palavras” utilizada por Beiguelman (2003, p. 24, ênfase no original) parece se encaixar perfeitamente para descrever a obra de Barbosa, assim como a epígrafe do artigo intitulado “Ângulos e virtualidades do texto virtual”, que sintetiza a obra *Teoria do homem sentado*: “[...] o homem pós-moderno assiste sentado ao mundo envolto numa névoa de signos” (BARBOSA, 2013, s/n). Essa atitude do homem pós-moderno é lembrada por Martino, quando este afirma que “[...] uma boa parte da vida contemporânea é gasta olhando para telas. Outra parte [...] é usada apertando botões — em boa medida para interagir com o que está acontecendo na tela” (MARTINO, 2015, p. 226). Pela epígrafe, Barbosa, ao mesmo tempo em que parece imprimir ao leitor uma figura passiva, na prática, também lhe possibilita interagir, no cibertexto citado, ao possibilitar ao leitor parar, continuar, reiniciar e determinar a velocidade em que o texto deve ser apresentado.

A seguir, será feita uma breve explanação sobre a literatura gerada por computador (LGC) e, na sequência, sobre o cibertexto *Teoria do homem sentado*.

Primeiramente, é possível recorrer a Martino para entendermos como funciona o código binário, ou de base 2, e sua relação com imagens, palavras e sons dos computadores digitais:

Se fosse possível aos olhos humanos verificar o que está por trás da tela, veria um número altíssimo de impulsos elétricos se transformando em 0s e 1s do código binário. No entanto, o que se vê na tela não são códigos nem pixels isolados, mas palavras, imagens, fotos, mensagens de pessoas queridas, vídeos de amigos, e assim por diante (MARTINO, 2015, p. 227).

WENGER, Ariadne Patricia Nunes. *Teoria do homem sentado: “o livro depois do livro”*, p.80-92, Curitiba, 2019.

Essa multiplicidade de possibilidades gerada em forma de signos verbais e não verbais codificados e que fica escondida não consegue ser imaginada pelo usuário leigo. Para tratar especificamente de como é gerado um texto artificial, foco do presente trabalho, citamos Machado:

O processo básico de geração de um texto “artificial” é dado por uma série estocástica ou probabilística conhecida como *cadeia de Markov* (Pignatari, 1968:46 e ss.; Eco, 1971:140 e ss.; Bense, 1971:175 e ss.). Tal processo baseia-se na ideia de que todo texto é construído operando-se uma seleção de sinais (fonemas, letras) numa determinada fonte (alfabeto fonético ou escritural), segundo certas regras de combinação previamente dadas pelo estudo estatístico de uma língua (MACHADO, 1993, p. 171, ênfase no original).

Com base no exposto por Martino (código binário gerador de signos verbais e não verbais) e Machado (regras de combinação de sinais e fontes), vamos nos aproximando dos esclarecimentos sobre o cibertexto, objeto da presente pesquisa. Para a produção de *Teoria do homem sentado*, foi utilizado o programa *Sintext*, escrito em C++, para ser lido no sistema operacional MS DOS. Neste artigo não será detalhado o significado dessa linguagem de programação, nem do sistema operacional, por não ser o foco de estudo. Amaral explana sobre a programação dos comandos presente no cibertexto:

Com a inserção de algumas instruções na linha de comandos é possível seleccionar os poemas que o utilizador pretende ver gerado, e algumas operações podem ser executadas pelo premir das seguintes teclas: “+” para aumentar a velocidade a que o poema é gerado; “-” para retardar a movimento a que o poema escrito; “t” para indicar o valor actual temporizado; “s” seguido de “x” para interromper o processo; “a” para ver comandos; “s” para parar/retomar o processo (AMARAL, 2015, p. 46, ênfase no original).

Com os esclarecimentos de Amaral, podemos associar os comandos de programação às ações do usuário/leitor: parar (s seguido de x para interromper o processo), continuar (s para parar/retomar o processo) e determinar a velocidade (teclas: + para aumentar a velocidade a que o poema é gerado; para retardar a movimento a que o poema escrito). Na citação de Amaral não consta o comando para a ação reiniciar.

O presente cibertexto também pode ser classificado como obra infinita (AMARAL, 2015) e obra aberta (ECO, 1991). Segundo Barbosa (1996), trata-se de um texto virtual, existente no computador em estado potencial, latente, de projeto, de programa.

O papel do leitor

Os estudiosos Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, no final dos anos 1960, lideraram uma equipe de pesquisadores do campo da literatura, responsável pelo desenvolvimento da Teoria da Recepção. Seu início se deu na Alemanha, na Universidade de Konstanz, exigindo “[...] a renovação da história da literatura, dando a prioridade analítica ao aspecto da recepção

WENGER, Ariadne Patricia Nunes. *Teoria do homem sentado: “o livro depois do livro”*, p.80-92, Curitiba, 2019.

sobre os da produção e da representação (*Darstellung*)” (STIERLE, 1979, p. 133). Com base nessa tendência, a análise literária e suas infinitas possibilidades de interpretação e pontos de vista exigiram do leitor uma postura completamente diferente da que era solicitada pelos textos clássicos, quando atuava como um mero contemplador do texto escrito pelo autor. Anteriormente “[...] acreditava-se que um texto estava intimamente ligado à intenção do autor e a um determinado significado oculto em suas linhas. [...] Cada texto era sujeito a apenas uma interpretação válida” (AZAMBUJA, 2005, p. 17).

Dessa forma, Jauss e Iser iniciam uma nova era, na qual o leitor passa a ter a atribuição de coordenador da interpretação textual, “[...] responsável por reunir essa escritura múltipla e deslindar seus sentidos, ambiguidades e perceber os vários discursos que nela se entrecruzam” (FRIGHETTO, 2015, p. 47). Segundo Mirian Zapone: “[...] o leitor tem sido considerado peça fundamental no processo de leitura” (ZAPONE, 2005, p. 153).

Para Iser, o leitor é o responsável por realizar as combinações dentro do sistema que é o texto. Considerando-se que o “[...] texto é um tecido, malha labiríntica” (LIMA, 1998, p. 19), dentro desse sistema há vazios “[...] que assim se oferecem para a ocupação pelo leitor. [...] tais vazios funcionam como um comutador central da interação do texto com o leitor” (ISER, 1979, p. 91).

Já o leitor da era digital interage com uma máquina, que serve de interface, mediando a relação desse leitor com o texto:

Em uma primeira definição, interfaces são os elementos de ligação entre as máquinas e os seres humanos que as operam. Permitem a interação praticamente imediata entre ambos, de maneira que os seres humanos façam o que precisam e as máquinas o que devem fazer. O processador da máquina e o cérebro humano são, em termos de composição, diferentes (pelo menos até agora), e é necessário um elemento intermediário para sua interação, algo que permita que ambos, metaforicamente, “conversem” — e essa é a utilidade básica de uma interface (MARTINO, 2015, p. 226, ênfase no original).

O leitor do livro digital, segundo Santaella, é classificado como imersivo; com a criação dos equipamentos móveis (*smartphones, tablets, notebooks*), esse leitor é denominado ubíquo: “[...] leitor de prontidão em qualquer lugar e a qualquer hora” (SANTAELLA, 2019, s/n). Mittermayer também explana sobre o leitor ubíquo e seu surgimento:

Não é porque um perfil de leitor surge que outro desaparece. O que temos é a coexistência e a complementação entre os leitores contemplativo, movente e imersivo. Aliás, é da união desses perfis somado à mobilidade e ubiquidade da cultura digital que nasce o perfil ubíquo (MITTERMAYER, 2018, p. 71).

Para a diferenciação entre os leitores tomou-se como base “[...] os tipos de habilidades sensoriais, perceptivas e cognitivas que estão envolvidas nos processos e no ato de ler, de modo a configurar modelos cognitivos de leitor” (SANTAELLA, 2004, p. 19)

A seguir, um breve resumo sobre os três tipos de leitores (Quadro 1), segundo Santaella:

Tipo de leitor	Período	Principais características
Contemplativo	Renascimento até meados do século XIX	Meditativo, leitor da era do livro impresso
Movente	Revolução Industrial até o apogeu da televisão	Leitor do mundo em movimento, dinâmico, híbrido, de misturas sógnicas, <i>flâneur</i>
Imersivo, virtual	Era digital; entrada do século XXI; emerge nos novos espaços incorpóreos da virtualidade	Leitor que navega numa tela, programando leituras; em estado de prontidão

Quadro 1: Os três tipos de leitores. Quadro elaborado pela autora deste artigo com base no texto de Santaella (2004, p. 19-36).

Para este ensaio, nosso interesse gira em torno do leitor da era digital, o imersivo, virtual, “[...] aquele que navega através de dados informacionais híbridos — sonoros, visuais e textuais — que são próprios da hipermídia [...]” (SANTAELLA, 2004, p. 47). Considerando ciberespaço como “[...] o espaço que se abre quando o usuário conecta-se com a rede” (SANTAELLA, 2004, p. 45), o leitor imersivo é aquele que entra, que imerge nesse ciberespaço.

Para uma melhor compreensão sobre o papel do leitor da era digital, é importante compreendermos o significado do termo hipermídia. Segundo Nunes Filho, trata-se do

[...] modelo semiótico de representação aberta que apresenta interfaces com o usuário e cujo volume de informações produz, paulatinamente, novas referências sógnicas. De certa forma, esse ambiente imita a capacidade cerebral humana de atuar por livre associação, paralelismos e analogias. Os sistemas hipermídia se estruturam como uma rede semântica de informações que possibilitam compreensões transdisciplinares devido a sua natureza de construção (*on line* ou *off line*), sua capacidade plurisógnica, sua estrutura labiríntica em forma de rizoma, a participação do usuário e a leitura sinestésica que mobiliza os sentidos quando dispostos em memórias paralelas ou em rede (NUNES FILHO, 2019, p. 57-58, ênfase no original).

A capacidade da hipermídia, de armazenamento de informação aliada à interação do usuário/receptor, possibilita “[...] incontáveis versões virtuais que vão brotando na medida mesma em que o receptor se coloca em posição de co-autor.” (SANTAELLA, 2004, p. 49),

ampliando as possibilidades do leitor imersivo. Essa não-linearidade é bem característica do hipertexto, diferentemente do fluxo linear presente no livro impresso.

No hipertexto também encontramos os denominados nós. Eles têm uma função dentro desse texto não linear: “Um nó pode ser um capítulo, uma seção, uma tabela, uma nota de rodapé, uma coreografia imagética, um vídeo, ou qualquer outra subestrutura do documento” (SANTAELLA, 2004, p. 49).

Devido ao caráter descontínuo estabelecido pelos nós, são necessários os nexos ou conexões que funcionam como conectores verbais, agregando a coesão num discurso verbal (SANTAELLA, 2004, p. 49).

São essas conexões, geralmente ativadas por meio de um *mouse*, que permitem ao leitor da hipermídia mover-se através do documento. Descobrimo e seguindo pistas que são deixadas em cada nó, basta o instantâneo de um *click* para que, em um piscar de olhos, o leitor salte de um nó para outro. [...] Transitando entre informações modularizadas, reticuladas, as opções do caminho a ser seguido são de inteira responsabilidade do leitor. [...] Quanto mais rico e coerente for o desenho da estrutura, mais opções ficam abertas a cada leitor na criação de um percurso que reflete sua própria rede cognitiva (SANTAELLA, 2004, p. 50).

Percorrendo essa estrutura labiríntica, o leitor digital, por meio de decisões tomadas ao longo do processo de leitura, vai preenchendo os espaços vazios. Conforme já explanado anteriormente por Machado, os textos gerados por computador seguem regras de combinação de sinais e fontes, são “[...] estruturas de determinação matemática, cujo ‘conteúdo’ é inteiramente virtual, espaço aberto de possibilidades semânticas, que cada leitor preenche com seus gostos e circunstâncias” (MACHADO, 1993, p. 172, ênfase no original).

Pela característica peculiar de apresentação da obra *Teoria do homem sentado*, o leitor, ao contrário dos demais, que podem fazer escolhas de tomar outros caminhos dentro do texto, clicando em hiperlinks e ampliando conhecimentos, por meio do acesso a informações previamente escolhidas pelo autor, consegue acessar um conteúdo previamente programado, com as opções de parar, continuar, reiniciar e determinar a velocidade em que o texto deve ser apresentado.

Há similaridades entre o leitor do presente cibertexto e das demais obras, no meio digital. Por meio de uma interface, um leitor atento, de prontidão, que desenvolveu habilidades sensoriais, perceptivas e cognitivas, navega numa tela que apresenta dados informacionais híbridos: não verbais e verbais. Se fosse inserido um recurso sonoro de máquina de escrever ou de digitação em teclado de computador, por exemplo, em *Teoria do homem sentado*, poderíamos considerar também os dados informacionais sonoros.

O papel do autor e a ironia em *Teoria do homem sentado*

Para gerar o livro *Teoria do homem sentado*, Pedro Barbosa primeiramente desenvolveu com Abílio Cavalheiro, em 1996, o gerador automático de textos *SinText*. Segundo Amaral, “O Sintext possui um aglomerado de textos organizados em etiquetas que, por sua vez, comportam múltiplas regras combinatórias que na geração textual de versos soltos, permite uma coerência na sintaxe que é refeita cada vez que regeramos, aleatoriamente, os poemas” (AMARAL, 2015, p. 42).

Em *Teoria do homem sentado*, o autor é responsável por propor a ideia original, selecionar o conteúdo e trabalhar junto à programação do cibertexto. Assim, podemos considerar que o papel do autor, no cibertexto em análise, é mais amplo, visto que há necessidade de agregar variados tipos de conhecimento para gerar o texto.

Barbosa é, segundo Amaral (2015, p. 48), um dos pioneiros em literatura cibernética, utilizando o computador para geração textual. O autor também se mostra habilidoso ao incutir ironia em seu discurso. Uma ironia sutil e muito reveladora, quando analisada a fundo. Ao analisarmos as frases geradas ao vivo, é possível observar o tom irônico que Barbosa aplica ao homem pós-moderno. Sobre a ironia, Perrot afirma que durante o Romantismo,

[...] foi alçada ao estatuto de categoria pertencente também à literatura e à crítica literária, ou seja, período em que passou a ser um conceito crítico, a ironia significou a consciência do escritor em relação à existência de um intervalo entre o homem e o mundo natural, intervalo que a ficção procura representar. A ironia caracterizou-se, a partir do romantismo, portanto, como uma problematização da representatividade da literatura, aos moldes do antigo questionamento de Platão: a linguagem descreve ou cria aquilo de que fala? (PERROT, 2006, p. 62).

Para a análise da ironia presente no cibertexto, recorreremos à amostra dos três exemplos (Quadro 2) já apresentados anteriormente. As frases iguais foram sublinhadas propositalmente para facilitar a identificação da repetição entre os três exemplos.

	Texto 1	Texto 2	Texto 3
Frase 1	Temido e odiado leitor.	Indecifrável amigo.	Enigmático leitor.
Frase 2	Você é um homem permanentemente sentado diante do computador.	Você é um electrónico animal irremediavelmente embalsamado atrás do computador.	Você é um homem electrónico invariavelmente sentado, cada vez mais sentado, em frente da televisão.

Frase 3	As persianas estão corridas sobre o mundo, tem nuvens de electrões à volta do cabelo.	Os jornais do dia espalham-se no chão, nuvens de electrões volteiam-lhe à roda da cabeça.	Os livros todos cantam em coro a morte térmica do universo, tem nuvens de electrões à volta do cabelo.
Frase 4	<u>A poltrona adormece-lhe o traseiro.</u>	<u>A poltrona adormece-lhe o traseiro.</u>	A poltrona anestesia-lhe o traseiro.
Frase 5	Trata-se dum homem pós-moderno que assiste parado à grande festa do mundo envolto numa poalha de signos. <u>É a hora fatal do telejornal.</u>	Retrato acabado do homem pós-moderno que assiste sentado ao espetáculo do nada envolto num nevoeiro de sinais. <u>É a hora fatal do telejornal.</u>	Retrato acabado do homem pós-moderno que assiste sentado ao festival do mundo sempre envolto numa névoa de sinais. <u>É a hora fatal do telejornal.</u>
Frase 6	Queira pois sentar-se, prezado leitor, <u>corra a persiana</u> : isole-se bem das coisas reais que estouram lá fora.	Acomode-se pois no sofá, indecifrável amigo, <u>corra a persiana</u> : proteja-se, como mandam as regras, das coisas reais que desabam lá fora.	Acomode-se pois no sofá, temido e odiado leitor, feche melhor a persiana: proteja-se das coisas reais que vibram lá fora.
Frase 7	Ouçã o telejornal, pegue num livro, ligue-se à internet, foque sobre si a câmara de vídeo caso queira entender até que ponto está morto.	Pegue num livro, ouça o telejornal, ligue a televisão, aponte sobre si a câmara de vídeo caso queira entender está morto.	Veja o telejornal, ligue o computador, pegue num livro, aponte sobre si a câmara de vídeo se quiser observar está morto.
Frase 8	<u>Não esqueça a aparelhagem de som. Archive estas palavras convexas. Ligue o computador: sim, já foi dito, mas não é demais</u>	Ponha um CD na aparelhagem de som. Redija os seus poemas convexas. Pegue num livro: <u>sim, já foi dito, mas não é demais</u>	<u>Não esqueça a aparelhagem de som. Archive estas palavras convexas. Ligue a televisão: sim, já foi dito, mas não é demais</u>

	<u>repeti-lo.</u> Abandone-se ao mundo virtual.	<u>repeti-lo.</u> Abandone-se ao seu mundo virtual.	<u>repeti-lo.</u> Mergulhe no universo dos sinais.
Frase 9	<u>Tente ser feliz...</u>	<u>Tente ser feliz...</u>	E tente ser feliz...
Frase 10	<u>Até sempre!</u>	<u>Até sempre!</u>	<u>Até sempre!</u>

Quadro 2: Amostra de três exemplos de textos de *Teoria do homem sentado*. Quadro elaborado pela autora deste artigo com base no texto de Barbosa e Cavalheiro (1996).

É possível observar no discurso de Barbosa a temporalidade do mundo atual, pois o ponto central é o homem pós-moderno. Em *Teoria do homem sentado*, pode-se considerar que a ironia presente é a explícita, “[...] cuja presença é inquestionável, aquela que é esclarecida pelo contexto ou pela situação [...]” (PERROT, 2006, p. 97). O autor é impositivo em suas palavras e enfatiza a condição do leitor como uma marionete, diante do que a televisão, o telejornal e o computador podem oferecer a ele: a alienação em relação ao que realmente acontece fora desses espaços. Diante disso, cria-se a imagem de um homem parado e embalsamado diante do computador e da televisão. O período de tempo sentado anestesia e adormece parte do corpo do leitor. O homem assiste à grande festa do mundo, ao espetáculo do nada, ao festival do mundo, envolto numa névoa de sinais. É possível observar que Barbosa se manifesta em seu discurso com uma ironia “[...] de natureza crítica e, por vezes, agressiva, significando um descontentamento, uma insatisfação com a ordem estabelecida e com comportamentos tidos como ‘normais’ ou ‘naturais’” (PERROT, 2006, p. 100, ênfase no original). O homem pós-moderno protege-se das coisas reais, mergulhando e abandonando-se num mundo virtual, num universo de sinais. Por fim, a frase que encerra o discurso: “Até sempre!” (BARBOSA; CAVALHEIRO, 1996), uma sugestão do autor a esse homem para tentar ser feliz.

Conclusão

Diante das várias discussões sobre o fim do livro impresso, constatamos, no momento atual, que tanto o impresso quanto o digital convivem em harmonia, isto é, um não precisou morrer para o outro surgir. Para Lúcia Santaella,

[...] o livro será eterno, especialmente para a informação especializada. Em suma, livros digitais continuam sendo livros e cumprindo funções que o livro sempre desempenhou; ou seja, livro é um modo específico de configuração da informação, esteja ele no impresso ou no digital (SANTAELLA, 2019, s/n).

Porém, ambas as mídias exigem perfis distintos. Pôde-se observar que ao leitor de *Teoria do homem sentado* é exigido mais do que ficar em frente ao *tablet*, *smartphone* ou *notebook*. Ele precisa interagir: pausando, reiniciando, parando o texto ou alterando a velocidade da escrita. Mas ele também pode ficar imóvel, apenas recebendo e aceitando as informações, de acordo com o que o autor previamente definiu nas configurações. O leitor também pode, quando quiser, imprimir esse conteúdo. Isso significa que o processo de leitura dependerá dos níveis de colaboração e de interesse do leitor e, nesse caso, o cibertexto iguala-se ao texto impresso.

Referências

- AMARAL, C. F. L. do. **Edições críticas digitais**: O caso da literatura electrónica de Pedro Barbosa. Dissertação de Mestrado. Instituto de Multimédia da Universidade do Porto, Porto, 2015.
- ARANHA, G. **As metamorfoses do texto**: As tecnologias de comunicação na construção de gêneros literários e processos cognitivos. Ciências & Cognição, Rio de Janeiro, v. 1, mar. 2004.
- AZAMBUJA, L. **Diferentes recepções em mídias interativas à luz da Teoria da Estética do Efeito de Wolfgang Iser**. 150 f. Dissertação de Mestrado. Instituto de Tecnologia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2005.
- BARBOSA, P. **Ângulos e virtualidades do texto virtual**. Intersemiose, ano 2, n. 4, p. 108-137, jul./dez. 2013.
- BARBOSA, P.; CAVALHEIRO, A. Referências de fonte eletrônica. **Teoria do homem sentado**. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/digitais/pedro-barbosa-teoria-do-homem-sentado-motor/>. Acesso em: 13 jan. 2019.
- _____. **Teoria do homem sentado**. Porto: Afrontamento, 1996.
- BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- _____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BEIGUELMAN, G. **O livro depois do livro**. São Paulo: Peirópolis, 2003.
- ECO, U. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991. (Coleção Debates, 4).
- FRIGHETTO, G. N. **A representação ficcional em dois romances de Bernardo Carvalho**. Magma, São Paulo, v. 11, p. 43-54, 2015.
- HAN, B.-C. **Sociedade da transparência**. Petrópolis: Vozes, 2017.
- 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.
- LIMA, B. de. Do sabor do texto ao prazer da leitura. **Revista de Letras**, v. 1/2, n. 20, p. 19-22, jan./dez. 1998.
- WENGER, Ariadne Patricia Nunes. *Teoria do homem sentado*: “o livro depois do livro”, p.80-92, Curitiba, 2019.

- MACHADO, A. **Máquina e imaginário**: O desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Edusp, 1993.
- MARTINO, L. M. S. **Teoria das mídias digitais**: Linguagens, ambientes, redes. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.
- MITTERMAYER, T. E-books e a mídia do livro. **Teccogs**: revista digital de tecnologias cognitivas, n. 18, p. 62-74, jul./dez. 2018.
- NUNES, J. V. M. Narrativa transmídia: da literatura a outras mídias. **Scripta Alumni**, Curitiba, n. 7, p. 76-92, 2012.
- NUNES FILHO, P. Referências de fonte eletrônica. **Processos de significação**: Hipermídia, ciberespaço e publicações digitais. Disponível em: <http://www.ipv.pt/forumedia/6/8.pdf>. Acesso em: 27 set. 2019.
- PERROT, A. C. **Machado de Assis e a ironia**: Estilo e visão de mundo. Tese de Doutorado. Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.
- PO.EX. Referências de fonte eletrônica. **Arquivo Digital da PO.EX**. Disponível em: <http://po-ex.net>. Acesso em: 24 jan. 2019.
- SANTAELLA, L. **Navegar no ciberespaço**: O perfil cognitivo do leitor imersivo. São Paulo: Paulus, 2004.
- _____. Referências de fonte eletrônica. **O livro será eterno?** Sociotramas. Disponível em: <https://sociotramas.wordpress.com/2013/12/17/o-livro-sera-eterno/>. Acesso em: 6 jun. 2019.
- STIERLE, K. Que significa a recepção dos textos ficcionais? In: LIMA, L. C. (Coord.). **A literatura e o leitor**: Textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 133-188.
- ZAPONE, M. H. Y. Estética da recepção. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). **Teoria literária**: Abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2005. p. 153-162.

O FANTÁSTICO COMO HESITAÇÃO NO CONTO “CANDIDATA A AFOGAMENTO”, DE ADRIAN ALINGTON

Autor(a): Brenda Stéphanie Araújo Antunes (UEPG)

Orientador(a): Prof. Dr. Evanir Pavloski (UEPG)

Resumo: Visamos um estudo acerca da construção fantástica presente no conto “Candidata a afogamento”, de Adrian Alington. Observaremos o modo como a hesitação e a instabilidade caracterizam o fantástico na narrativa ao aproximarmos uma análise estrutural embasada em Remo Ceserani e Tzvetan Todorov com os estudos de David Roas. Desenvolveremos um estudo que promova a reflexão sobre as figuras icônicas do fantástico presentes na narrativa, tais como o gato, o poço, a mulher, o fantasma, etc., possibilitando uma análise de sua simbologia - embasando-nos no *Diccionario de los simbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant - e sua contribuição na construção do efeito de hesitação que encaminha o leitor a uma corda bamba, oscilante entre os limites do real.

Palavras-chave: Fantástico, hesitação, real, insólito.

Introdução

O fantástico é caracterizado pelo conflito gerado por um evento/fenômeno sobrenatural, que desafia as leis naturais, colocando o leitor em dúvida diante de uma explicação racional e uma que aceitaria o “sobrenatural” como real. Esta concepção do fantástico como um terreno de vacilação faz-se presente na teoria de Tzvetan Todorov. O filósofo compreende o fantástico como um gênero literário de estrutura fixa, que está entre a literatura estranha e a literatura maravilhosa. O texto, para ser fantástico, precisa possibilitar uma “hesitação” no leitor, levando-o a tentar explicar o fenômeno descrito como natural, ou sob uma explicação racional. Entretanto, o fantástico, para o autor, “não dura mais que o tempo de uma vacilação” (TODOROV, 1981, p. 24), de modo que, ao escolher uma das explicações, o leitor deixa o campo fantástico.

Em estudos mais recentes temos o fantástico como um modo narrativo, que pode fazer-se presente nos mais diversos gêneros literários. A começar por Ceserani, este modo narrativo carrega consigo uma ambiguidade: “há a vontade e o prazer de usar todos os instrumentos narrativos para atirar e capturar o leitor dentro da história, mas há também o gosto e o prazer de lhe fazer recordar sempre de que se trata de uma história” (CESERANI, 2006, p. 69).

O texto fantástico apresenta determinados procedimentos narrativos e retóricos, como o relato em primeira pessoa, um jogo com a linguagem e envolvimento com o leitor, dentre outros, que não são exclusivos do fantástico mas no qual “descobriu-se a psicologia interior do personagem, o envolvimento sentimental do leitor, o jogo bem estruturado das cenas, dos

enredos, das peripécias. Atrás da narrativa fantástica existem todas essas experiências.” (CESERANI, 2006, p. 68). O fantástico foi capaz de utilizar esses procedimentos “de modo sistemático e original” (CESERANI, 2006, p. 70).

Roas, que também compreende o fantástico como um modo narrativo, apresenta que a característica principal do fantástico é a de “[...] proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible” (ROAS, 2011, p. 30). Compreende, assim, o fantástico como uma transgressão, ou mesmo uma subversão, da concepção que o leitor possui acerca da realidade. Uma transgressão que “[...] al mismo tiempo provoca el estrañamientos de la realidad, que deja de ser familiar y se convierte en algo incomprensible y, como tal, amenazador” (ROAS, 2011, p. 36).

Neste trabalho visamos dispor uma análise do conto “Candidata a afogamento”, de Adrian Alington, que desenvolva um diálogo com os teóricos apresentados e suas respectivas teorias acerca da narrativa fantástica. Seja como gênero literário, seja como modo narrativo.

“Terei visto fantasma algum dia?”

O conto de Adrian Alington inicia-se com um pergunta provocativa, que instiga a atenção do leitor sem, de fato, reivindicar uma resposta. A sentença “Terei visto fantasma algum dia?” (ALINGTON, 1960, p. 227) incita a curiosidade do leitor, dando-lhe um “gostinho” por parecer partilhar um segredo. Entretanto, o próprio narrador quebra as expectativas de seu público, ao apresentar uma “resposta” que, na verdade, não “responde” nada: “[...] a resposta é que tudo depende daquilo que considerem fantasma” (ALINGTON, 1960, p. 227). Percebemos com isto que esta resposta acaba por levar a novos questionamentos.

Na sequência, o narrador apresenta um recurso narrativo bem comum para as histórias com a temática sobrenatural, uma aparente insegurança em compartilhar o relato. Um discurso que se contradiz ao hesitar em ser detalhado, ao mesmo tempo em que busca “fisgar” o leitor para manter a atenção no texto. Este narrador “joga” com certezas e incertezas, deixando o leitor confuso entre uma desconfiança de que seja um conto “fantasioso”, ou um relato verídico. “Não há dúvida de que tive uma experiência estranha e alarmante de caráter... hesito em usar a palavra ‘sobrenatural’” (ALINGTON, 1960, p. 227).

Esta forma de narrar recebe novos adereços, novos tons, que virão a permitir-nos uma futura problematização mais aprofundada do discurso apresentado. Este narrador, que a princípio já utiliza um estilo de contação de história dedicado a um público, lança seu relato à análise de um grupo “Estimarei muito conhecer a opinião de todos” (ALINGTON, 1960, p.

227). Dirige-se ainda, mais especificamente, a uma figura a quem chama de “Professor”: “particularmente a sua, Professor” (ALINGTON, 1960, p. 227).

A hesitação desta narrativa inicia-se na quarta linha, colocando em dúvida a própria concepção do leitor, e do público do narrador, acerca do que é um fantasma. Após uma breve, ou mesmo aparente, relutância, este narrador-personagem compartilha sua história. A começar por um cenário cotidiano, sem grandes “surpresas”. O personagem, cujo nome não conhecemos mesmo ao final do texto, relata que diante de sua aposentadoria decide mudar-se para o campo. Após muita procura, acabou por encontrar a “*Casa do Poço*”, situada no interior de um vilarejo de Amhurst. Ao contrário do que a alcunha sugere, a princípio, nada há de surpreendente ou mesmo atraente na casa, que era modesta em todos os sentidos, exceto a existência do poço no amplo jardim.

O poço dava “[...] um toque de individualidade pitoresco ao lugar” (ALINGTON, 1960, p. 228). Até este momento, somos levados pelo artifício da neutralidade, a esquecer de que estamos diante de um relato fictício, ou ainda, cujos eventos incorrerão em algo insólito. Entretanto, o próprio narrador “joga” com o discurso, provocando uma quebra de expectativas ao lembrar o leitor (e o grupo que lhe ouvia, o “todos” anteriormente mencionado), mesmo que sutilmente, de que está diante de uma história: “Visto eu ter-lhes dito no começo que esta era uma história de fantasmas, estão sem dúvida esperando que lhes diga que, então, me dei conta de ‘uma indefinível atmosfera maléfica’ pairando sobre o bangalô.” (ALINGTON, 1960, p. 228). Já no momento seguinte retoma o tom imersivo ao dizer “Bem, foi exatamente o que aconteceu” (ALINGTON, 1960, p. 228).

A “indefinível atmosfera maléfica” (ALINGTON, 1960, p. 229) surgiu em uma noite de abril, e foi notada, primeiramente, pelo gato do narrador-personagem: “De repente, seu dorso arqueou-se, seus pêlos se eriçaram e ele pôs os dentes à mostra, numa demonstração inequívoca de medo e ódio, manifestações estas que costumeiramente reservava para o cachorro do vigário” (ALINGTON, 1960, p. 229). Percebemos, aqui, outro indício comum às narrativas sobrenaturais, a crença popular de que os primeiros a “sentirem” uma mudança na “atmosfera” são as crianças e os animais. Tibbles, o gato amarelado, detectou uma ameaça que ainda era invisível aos olhos do narrador. O animal mantinha seus olhos fixos “em qualquer ponto próximo do poço” (ALINGTON, 1960, p. 229).

Este episódio têm seu clímax quando o narrador aproxima-se do poço:

Ao aproximar-me do poço, tive consciência de uma extraordinária sensação de medo e desolação, tão real e intensa que parecia resultar de algum miasma corrupto emanando do próprio poço. A sensação era quase insuportável e afastei-me rapidamente. Ao deixar o poço para trás, a horrível sensação desvaneceu-se (ALINGTON, 1960, p. 229).

O narrador relata que este fora o início “da coisa” (ALINGTON, 1960, p. 229), e pela natureza insólita do evento acabou por crê-lo como fruto da imaginação. Já neste episódio, leitor e personagem compartilham de uma hesitação diante do evento. Instaure-se um conflito entre descartar a “atmosfera” como simples imaginação do narrador, logo, nosso mundo mantém-se firme sobre as estruturas naturais. Ou, “desconfiar” de uma natureza insólita, reforçada pela reação incomum do gato. No entanto, a primeira opção parece ser descartada quando o narrador compartilha uma experiência que desestrutura seu mundo aparentemente familiar e pacífico: “[...] três semanas mais tarde repetiu-se, mas dessa vez vi com meus próprios olhos aquilo que, estou convencido, Tibbles vira da primeira vez. Em outras palavras, vi a Mulher Afogada.” (ALINGTON, 1960, p. 229).

A experiência que até então estivera no campo perceptivo, uma “intuição” de que havia algo apesar de não estar ao alcance dos olhos, toma forma e mostra-se diante dos olhos do narrador. Este, descreve-a:

[...] vi-a primeiramente sob a forma de um vulto indistinto entre as árvores. Mas a impressão tornou-se mais nítida. Verifiquei que suas vestes estavam úmidas e apodrecidas pela água. Os cabelos loiros colavam-se-lhes às espáduas e os seus olhos fixavam-se com a expressão vazia dos afogados, horrível de se ver. [...] de novo tive consciência daquela mesma sensação de horror e desventura envolvendo-a como névoa invisível (ALINGTON, 1960, p. 229).

A desestabilização do mundo fictício atinge também o leitor. Despertando-lhe a curiosidade. Aquilo que Lovecraft apresenta em seu ensaio *O horror sobrenatural em literatura*: “Quando, a essa sensação de medo e do mal, somam-se a curiosidade e o fascínio inevitável do maravilhoso, emerge um corpo composto de emoções vívidas e estímulo imaginativo cuja vitalidade se deve a uma necessidade tão permanente quanto o próprio ser humano” (LOVECRAFT, 2015, p. 1101). Movido pela necessidade de buscar respostas, ou melhor, de buscar uma explicação — seja racional ou “sobrenatural” — para o fenômeno, o narrador dirige-se às pessoas do vilarejo. Em sua empreitada investigativa questiona a todos sobre antigas histórias da *Casa do Poço*.

Embora pesquisasse, não encontrava respostas, e estava sendo levado ao que chamou de uma “espécie de fascinação mórbida” (ALINGTON, 1960, p. 230). O personagem tenta agarrar-se as características mais concretas da mulher, as vestes, de que época seriam? Buscava qualquer indício que apontasse para uma explicação possível. Neste sentido, percebemos uma característica comum do ser humano, a busca por uma racionalização diante de fenômenos inexplicáveis. Nesta busca por respostas, um conflito “entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible” (ROAS, 2011, p. 30), instaura-se o fantástico.

O narrador relata que torna a ver e mulher em outros momentos, com a única diferença de que ela parece “demorar-se” mais antes de desaparecer. Por fim, o homem é levado a vender a casa. Em poucos dias aparece um comprador, que visita o chalé e alega ser o que “procurava”. Decide trazer a esposa no dia seguinte para, juntos, fecharem negócio. O personagem fica à espera do comprador, que tal como prometido, aparece com a jovem esposa. O narrador-personagem é novamente tomado por uma onda de hesitação, um conflito que abala e desestrutura sua realidade conhecida e rotineira. A *Mulher Afogada* caminhava entre o corretor e o comprador. A mulher estava diferente “[...] estava enxuta, viva e sorridente, mas não havia sombra de dúvida de que fosse realmente ela. Reconhece-la-ia em qualquer lugar” (ALINGTON, 1960, p. 230).

Percebemos, assim, tal como postulado por Ceserani, que o conto fantástico “envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo” (CESERANI, 2006, p. 71). O narrador fita a mulher que lhe é, “ao mesmo tempo estranha e familiar” (ALINGTON, 1960, p. 231). O fantástico, ou “verdadeiro conto sobrenatural” (LOVECRAFT, 2015) segundo Lovecraft, é aquele no qual apresenta-se uma atmosfera específica: “sufocante e um terror inexplicável de forças desconhecidas e exteriores; assim como precisa haver sugestão, [...] uma suspensão ou anulação de caráter maligno e singular das leis da Natureza que representam nossa única proteção [...]” (LOVECRAFT, 2015, p. 1102). Neste conto, podemos identificar indícios que encaminham o leitor a compreender os fenômenos sob os tons do “medo” diante do fenômeno apresentado. Entretanto, o desenrolar de uma narrativa fantástica não possui o medo como fator definidor. Isto porque, quaisquer emoções causadas no leitor empírico não podem ser analisadas e categorizadas segundo um padrão universal.

A narrativa fantástica instiga a percepção dos detalhes e a problematização das noções de realidade, encaminhando o leitor a oscilar entre uma explicação que compreenda o evento insólito tal como aparenta ser (o “sobrenatural” como real) ou que explique o fenômeno segundo as leis naturais (uma explicação racional). Com isso, ressaltamos que a característica central de nosso objeto de análise não reside na produção do medo ou terror diante da aparição da *Mulher Afogada*, da existência ou não de fantasmas, mas sim, da natureza instigante que a estrutura do texto transmite. O verdadeiro “jogo” existe entre as “pistas” deixadas pelo narrador ao longo do texto e a percepção do leitor-modelo que se permita envolver-se com o enredo, oscilando entre o mundo verossímil e indícios sobrenaturais.

Para Todorov, como citado anteriormente, o fantástico é “a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. [...] se define pois com relação ao real e imaginário”

(TODOROV, 1981, p. 16). No episódio descrito, leitor e personagem, passam por uma desestabilização do real, em que, em um mundo com estruturas firmes e regras, surge um evento que não pode ser explicado por estas mesmas leis/regras. Validando, deste modo, a hesitação como fator essencial desta narrativa.

Outro exemplo de recurso usado na construção das narrativas fantásticas (que abordam o sobrenatural) presentes no conto é a “passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador” (CESERANI, 2006, p. 73). No qual o personagem protagonista “se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender” (CESERANI, 2006, p. 73). Presente no episódio analisado, já que a hesitação do narrador-personagem advém, justamente, desse estar entre “duas realidades”. A mulher a quem vira como uma aparição, estava viva diante de seus olhos. Se este narrador tomasse a aparição como um “legítimo” fantasma, desde o princípio, estaria novamente diante da hesitação agora que este “fantasma” encontrava-se vivo. Por outro lado, se tomasse como uma simples ilusão, a dúvida ressurgiria: se fora fruto de uma ilusão, como poderia ser a mesma mulher?

Percebemos com isso que a hesitação não parte unicamente da noção de realidade e de sobrenatural diante da temática do fantasma e da aparição, mas também, da própria dúvida diante da “conveniente coincidência” da “afogada” aparecer-lhe viva. A narrativa constrói-se como um labirinto de modo que, seja qual for a escolha, desembocará em uma nova hesitação devido a uma problematização do que se compreende como “certeza/fato/regra”. Uma narrativa que ensaia uma subversão das concepções de fantasmas, aparições e mesmo tempo-espço.

Arquétipos fantásticos e recursos narrativos

David Roas postula que a narrativa fantástica é contruída sob recursos estruturais e temáticos que levam o leitor por duas “vías esenciales” (ROAS, 2011, p. 32): “los diversos recursos formales empleados para construir el mundo del texto orientan la cooperación interpretativa del lector/espectador para que asuma que la realidad intratextual es semejante a la suya” (ROAS, 2011, p. 32). Considera a integração do receptor com o texto o mais importante, defendendo que isto implica ao receptor: “evaluar la irrupción de lo imposible desde sus propios códigos de realidad” (ROAS, 2011, p. 32).

No conto analisado percebemos que a produção deste “impossível” dá-se por meio da evocação de certos arquétipos comumente utilizados nas narrativas com a temática sobrenatural — o fantasma, o poço, o gato — além de processos específicos narrativos e criativos que potencializam o uso da linguagem. Com estes elementos e o uso da linguagem constrói-se uma “nova” realidade que problematiza a realidade comum e cotidiana. O objetivo

do fantástico, segundo Roas, é “[...] desestabilizar los códigos que hemos trazado para comprender y representar lo real.” (ROAS, 2011, p. 81), gerando uma transgressão “[...] que al mismo tiempo provoca el estrañamientos de la realidad, que deja de ser familiar y se convierte en algo incomprensible y, como tal, amenazador” (ROAS, 2011, p. 36).

No desenlace do conto, o casal verifica o chalé enquanto o narrador-personagem permanece do lado de fora, refletindo sobre os eventos. Encontrou-se indeciso até o momento em que o casal saiu da casa proferindo que a comprariam. O narrador diz ter tomado uma “decisão repentina” (ALINGTON, 1960, p. 232), alegando que não tinha mais interesse em vender a casa. O jovem comprador insiste mas o narrador recusa-lhe o pedido: “Apenas não quero vendê-la ao senhor” (ALINGTON, 1960, p. 232). O casal desiste, e semanas mais tarde a casa é vendida para um militar aposentado. A produção de hesitação no leitor mantêm-se até os momentos finais do conto, quando o

narrador dirige um questionamento ao “Professor”: “O senhor percebe, não, Professor, a pergunta que se agita sem cessar em minha mente? Exatamente. Terei conseguido ou não salvar a vida daquela pobre moça?” (ALINGTON, 1960, p. 232).

Tal como no começo do conto, o narrador lança um questionamento que desestrutura as concepções prévias do leitor. Em um primeiro momento, hesitamos a respeito da concepção de “fantasma”, posteriormente, somos lançados à dúvida quanto a possibilidade de prever a tragédia anunciada. A integração do leitor com o mundo dos personagens “define-se pela percepção ambígua que o próprio leitor tem dos acontecimentos relatados” (TODOROV, 1981, p. 19). De modo que, o fantástico só ocorre quando “tales fenómenos irrumpen en nuestro universo y, portanto, subviertan nuestros códigos de realidad, se producirá lo fantástico.” (ROAS, 2011, p. 37).

Para a ocorrência do fantástico “é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos” (TODOROV, 1981, p. 19). Ao longo do texto, o leitor é convidado a experimentar possibilidades que refutam ou aceitam a existência do sobrenatural. A começar pelos procedimentos narrativos, que permitem que o leitor “desconfie” do relato. O uso da primeira pessoa faz com que somente o narrador-personagem, e seu gato, vejam e percebam o fenômeno em sua integridade. Desde o vislumbre da mulher até a atmosfera “horível” que a cercava.

O vocábulo utilizado ao longo da narrativa promove uma “não-afirmação”, cria-se um ambiente voltado ao sensitivo, feito de impressões e suposições que envolvem e despertam as percepções subjetivas e particulares do leitor. Ademais, percebemos as imagens icônicas/emblemáticas que transmitem um caráter místico, apontando para as próprias raízes do

fantástico que estão no mítico e nas superstições. O gato, segundo o dicionário de símbolos de Chevalier, é conhecido por “la destreza y la ingeniosidad” e remete ao “don de la clarividencia” (CHEVALIER, 1986, p. 526). Na figura do poço, temos por um lado a ideia de “un agua estancada” (CHEVALIER, 1986, p. 55) que remeteria a ideia de paralização, estagnação. Por outro, é possível perceber em todas as culturas certo caráter sagrado, que “realiza una síntesis de tres órdenes cósmicos [...] de tres elementos [...] es una vía vital de comunicación” (CHEVALIER, 1986, p. 849).

O poço “Comunica con la estancia de los muertos; el eco cavernoso que de él se eleva, los reflejos fugitivos del agua removida espesan el misterio más que lo aclaran.” (CHEVALIER, 1986, p. 849). Parte do símbolo “de secreto, de disimulo” (CHEVALIER, 1986, p. 850). E por último, mas não menos importante, o fantasma e o espectro. O fantasma, como parte da cultura popular, refere-se a uma alma inquieta, um “morto” que não alcançou o descanso devido a pendências no mundo material. Já o espectro diz respeito a alguém vivo, a uma projeção astral.

A mulher jovem no conto, a quem o narrador refere-se como *Mulher Afogada*, era de fato um fantasma ou uma projeção astral? Era de fato alguém que atravessara as portas da morte e do tempo, fazendo-se presente em um momento anterior à sua morte, ou seria uma projeção astral como um prelúdio do que estaria por vir? O fantasma, segundo Chevalier, é uma imagem que “materializa en cierta forma, y simboliza al mismo tiempo, el temor frente a lo seres que viven en el otro mundo. [...] El aparecido seria la realidad negada, temida y rechazada.” (CHEVALIER, 1986, p. 110).

Considerações finais

O conto de Alington aborda algumas imagens arquetípicas do fantástico, em um texto que comporta recursos narrativos próprio deste estilo narrativo: o uso do discurso em primeira pessoa, a relatar sua própria história para destinatários que “ativam e autenticam ao máximo a ficção narrativa, e estimulam e facilitam o ato de identificação do leitor implícito com o leitor externo do texto” (CESERANI, 2006, p. 69). Utiliza “as potencialidades fantasiosas da linguagem, a sua capacidade de carregar de valores plásticos as palavras e formar a partir delas uma realidade.” (CESERANI, 2006, p. 70). Promove um “jogo” com a linguagem de modo que seu discurso cria todo um cenário, aparentemente bem estruturado e “seguro”, para então desestabilizá-lo, desconstruindo as teorias que apresentara ao longo da narrativa.

O leitor, que a princípio estivera preocupado em compreender de que “concepção” de fantasma a narrativa abordaria, é levado, ao fim, a questionar-se — não sobre a natureza do

fenômeno (sobrenatural ou real?), mas sim, se o narrador fora capaz de salvar a moça, ou ainda, se haveria de fato um evento do qual a mulher precisasse ser salva. O texto mantém-se aberto, sem dar uma resposta a nenhum dos questionamentos levantados ao longo da leitura. Nenhuma teoria, nenhuma explicação possível é confirmada ou refutada: estaria o narrador “mentindo”? Era “louco”? A mulher seria uma projeção? Um fantasma? Um espectro? Uma alucinação? Outra dúvida nos acomete, quem seria o “Professor”? E o “todos” a quem o narrador refere-se inicialmente?

Se partirmos da premissa de que o “Professor” viria da concepção acadêmica, este narrador poderia estar dirigindo-se, em uma classe ou palestra, a um grupo de estudantes, na tentativa de que junto a estes, consiga compreender o que lhe ocorrera. Sendo, portanto, um discurso que visaria uma análise científica. Por outro lado, se este “Professor” fosse um “doutor” (psiquiatra, psicólogo, etc.) em uma consulta ou terapia em grupo, o discurso deste narrador-personagem viriam a ser uma tentativa de provar uma “não-loucura”. Com isto, percebemos que este conto instaura-se como fantástico, seja pelo modo como foi construído, seja pela temática apresentada. E, especialmente, pela característica fundamental de estabelecer uma relação com o leitor de modo que o insólito aparece como uma transgressão do horizonte de expectativas do leitor quanto à realidade (ROAS, 2011).

O fantástico, deste modo, “conllewa siempre una proyección hacia el mundo extratextual, pues exige una cooperación” (ROAS, 2011, p. 32) ao mesmo tempo que promove um envolvimento do receptor no universo narrativo. Relacionando o mundo do texto com o mundo “real” e possibilitando “la interpretación del efecto amenazador que lo narrado supone para las creencias respecto de la realidad empírica” (ROAS, 2011, p. 32-33).

Referências

ALINGTON, Adrian. Candidata a afogamento. In _____. **Maravilhas do conto fantástico**. Fernando Correia da Silva (org.). São Paulo: Editora Cultrix, 1960, p. 227-232.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Cezar Tripadalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

LOVECRAFT, H. P. (1890-1937). O horror sobrenatural em literatura. In _____. **Grandes contos**. Vários tradutores. São Paulo: Martin Claret, 2015, p. 1099-1174. (Edição Especial).

ROAS, David. **Tras los límites de lo real**: Una definición de lo fantástico. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2011.

ANTUNES, Brenda Stéphanie Araújo. O fantástico como hesitação no conto *Candidata a afogamento*, de Adrian Alington, p. 93-102, Curitiba, 2019.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução do francês para o espanhol Silvia Delpy. Versão brasileira por: Digital Source. México: Editora Premia, 1981. Disponível em: < <http://groups-beta.google.com/group/digitalsource> > Acesso em: 10. jul. 2017.

ANTUNES, Brenda Stéphanie Araújo. O fantástico como hesitação no conto *Candidata a afogamento*, de Adrian Alington, p. 93-102, Curitiba, 2019.

O FANTÁSTICO E O ESTRANHO EM H. P. LOVECRAFT E MACHADO DE ASSIS: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DE “DAGON” E “SEM OLHOS”

Autor(a): Brenda Stéphanie Araújo Antunes (UEPG)

Orientador(a): Prof. Dr. Evanir Pavloski (UEPG)

Resumo: Buscamos desenvolver uma análise comparativa de dois contos que instigam a reflexão a respeito do insólito presente nos eventos narrados. Apresentaremos neste trabalho “Dagon”, de H. P. Lovecraft e, “Sem olhos” de Machado de Assis, por melhor adequarem-se para nossa proposta de dispor uma discussão sobre as aproximações e diferenças de dois “gêneros”: o *fantástico* e o *estranho*, sob um viés estruturalista segundo as teorias presentes em Tzvetan Todorov e Remo Ceserani. Abordaremos as semelhanças entre os recursos utilizados para a produção da hesitação e da instabilidade, ou mesmo da angústia, nos contos analisados. Observaremos de que modo o *estranho* avisinhou-se ao *fantástico* nestas narrativas, e a forma como cada autor abordou a temática do “desconhecido”.

Palavras-chave: Fantástico, Estranho, Literatura Comparada, Machado. Lovecraft.

Introdução

Tzvetan Todorov compreende o fantástico como um gênero literário com especificidades próprias em uma estrutura fixa. Defende que o fator central para a existência do fantástico é a hesitação, a incerteza gerada pela narrativa quando o leitor depara-se com um evento, julga-se, sobrenatural. Tal hesitação gera a problematização da natureza do evento, embora não haja uma racionalização do desfecho. O texto deve abrir a possibilidade para uma explicação racional ou “sobrenatural”, entretanto, não deve confirmar tais possibilidades. Nas narrativas em que a explicação racional faz-se presente, estaríamos, segundo o autor (TODOROV, 1981), diante de uma variedade do gênero: o “fantástico-estranho”, que se aproxima do gênero “estranho”. Por outro lado, se há uma sugestão que tende ao sobrenatural, nos encontramos diante do “fantástico-maravilhoso”, que se aproxima do gênero “maravilhoso”.

Nesta perspectiva, buscamos dispor uma análise comparativa entre os contos “Dagon”, de H. P. Lovecraft e “Sem olhos” de Machado de Assis, na tentativa de observar a construção do efeito fantástico presente nestas narrativas e observar os indícios que a aproximam do “estranho”. A começarmos por “Dagon”, conto que se inicia em forma de relato, e indica certa instabilidade emocional e psicológica do narrador-personagem já na primeira sentença: “Estou escrevendo isso sob uma forte pressão mental, visto que à noite não mais existirei” (LOVECRAFT, 2015, p. 49). Este narrador também menciona que se encontra no fim de seu suprimento de droga, aquilo que: “unicamente o que torna a vida suportável” (LOVECRAFT, 2015, p. 49). O teor de angústia é intensificado quando apresenta não tolerar “mais a tortura” (LOVECRAFT, 2015, p. 49) e por tal, irá se jogar da janela “deste sótão abaixo na rua sórdida” (LOVECRAFT, 2015, p. 49). Assim, por meios destes trechos, o leitor envolve-se com um relato de um narrador-personagem que sofre de um desespero quase inimaginável. Instiga a curiosidade diante deste medo “sem nome” que

ANTUNES, Brenda Stéphanie Araújo. O fantástico e o estranho em H. P. Lovecraft e Machado de Assis: uma análise comparativa de *Dagon* e *Sem olhos*, p. 103-114, Curitiba, 2019.

parece superar o terror diante de uma morte eminente e a própria abstinência de droga. Somos apresentados a um relato no qual o suicídio aparece como um alívio para “tortura inominável”.

O medo “inominável”

O conto de Lovecraft inicia com uma narrativa em primeira pessoa, em que o narrador-personagem revela-se perturbado e usuário de morfina. Tal personagem registra sua história nestes momentos “finais”, em que está prestes a cometer suicídio. Este discurso pode levar o leitor a questionar a veracidade do relato que se seguirá, entretanto, o personagem dirige-se ao leitor, elucidando que apesar da dependência declarada, não deve julgá-lo um “fraco ou um degenerado” (LOVECRAFT, 2015, p. 49). Esta tentativa de dar credibilidade ao relato é típica das narrativas de mistério/terror, em especial naquelas em que apresentam um personagem com uma racionalidade “duvidosa” (sejam por fatores naturais, doenças psíquicas, etc., sejam pela injeção de alucinógenos, etc.). A estratégia seguinte, também, é recorrente destas narrativas: potencializar o teor de mistério e incitar a curiosidade do leitor ao proferir “[...] embora nunca possam perceber integralmente por que motivo tenho necessidade do esquecimento e da morte.” (LOVECRAFT, 2015, p. 49).

Relatar os eventos “inacreditáveis”, é, justamente, tornar esses eventos “acreditáveis”, conhecidos. Quanto maior o teor “sobrenatural” do texto, maior é a recorrência de elucidá-lo como “real”, torná-lo aceito, compreensível sob a perspectiva experiencial. Incitar a curiosidade do leitor é o primeiro passo para levá-lo a compactuar com os eventos descritos. A construção do quadro que eleva a tensão emocional, em “Dagon”, recebe os tons de algo ainda impalpável, embora evidencie que, seja qual for, o desenrolar dos eventos, será mais terrível que a morte. O “esquecimento” e a “morte” viriam como uma espécie de redenção a um mal que levou o narrador à conclusão de que se lançar da janela seria a solução à tortura.

Segue-se, então, uma breve contextualização histórica do conto, em que o narrador situa a si mesmo geográfica e historicamente: “Foi em uma das regiões mais abertas e menos frequentadas do amplo Pacífico que o paquete, no qual eu era comissário de bordo, caiu vítima do ataque naval alemão. A grande guerra estava nesse tempo logo no começo” (LOVECRAFT, 2015, p. 49). Este personagem insere-se como um sujeito vivendo um período histórico já conturbado, e relata o início de sua desventura, de modo a encaminhar o leitor para uma zona de expectativa.

Decorre-se a construção de uma “atmosfera ameaçadora” que envolve o leitor com os tons do desconhecido. Para Lovecraft, o ser humano tem a ideia de que “a incerteza e o perigo estão sempre intimamente associados; portanto, o desconhecido, qualquer que seja, será sempre um mundo de perigo e possibilidades malévolas” (LOVECRAFT, 2015, p. 1101). A descrição do cenário, pela perspectiva do narrador-personagem, reforça esta compreensão do medo do desconhecido. O personagem relata que, após ser feito prisioneiro, fora capaz de fugir em um bote ANTUNES, Brenda Stéphanie Araújo. O fantástico e o estranho em H. P. Lovecraft e Machado de Assis: uma análise comparativa de *Dagon* e *Sem olhos*, p. 103-114, Curitiba, 2019.

mas encontrou-se enalhado em uma ilha desconhecida. Descreve que acorda em meio a “uma vastidão viscosa e infernal de lama preta” (LOVECRAFT, 2015, p. 50) a qual se estendia em “ondulações monótonas” (LOVECRAFT, 2015, p. 50).

O personagem acrescenta que ficou mais “aterrorizado” do que surpreso, pois, havia “na atmosfera e no solo apodrecido um caráter sinistro que me gelou até os ossos” (LOVECRAFT, 2015, p. 50). O uso dos adjetivos “infernal”, “sinistro” e mesmo “viscosa” ambienta este cenário com uma hostilidade à presença humana, uma natureza “repulsiva” à própria vida, já que, a região descrita “era pútrida, cheia de carcaças de peixes projetando-se do lodo repelente na superfície interminável” (LOVECRAFT, 2015, p. 50). Com isso, identificamos que o evento decorrente do “terror inominável” virá deste espaço grotesco. A matéria prima advém da relação do homem com este cenário repulsivo, capaz de entrelaçar o medo diante do desconhecido com o horror diante de coisas “mortas” e “disformes”.

No conto de Machado, “Sem olhos”, temos um relato que inicia-se com aspectos mais verossímeis ao leitor. Trata-se de uma reunião entre amigos, narrada em terceira pessoa. Com o decorrer da conversa dos três casais presentes, são abordados temas diversos, até que os dois senhores, Bento Soares e o desembargador Cruz, entram em uma discussão acerca da existência ou não de fantasmas. É neste momento da conversa em que Cruz toma o tom da narrativa, compartilhando sua experiência com o tema. O personagem, assim como em “Dagon”, hesita para contar seu relato aos demais: “Não sei se poderia ir até o fim; e desde já estou certo de que vou passar uma noite triste...” (ASSIS, 2019, s/p). A pedido dos demais, Cruz discorre a respeito de sua história que gira em torno de Damasceno, um homem que mais parecia “um personagem fantástico” (ASSIS, 2019, s/p), dado a “cara angulosa e descarnada, os olhos cavos, o cabelo hirsuto, as mãos peludas e rugosas” (ASSIS, 2019, s/p).

Com o decorrer dos encontros entre o Cruz e Damasceno, cria-se um ambiente de inquietação, como se a qualquer momento algo pudesse descer pelas escadas, ou como se o próprio Damasceno fosse se transformar diante de nossos olhos. Quando o “sobrenatural” finalmente aparece, somos tomados por um espanto semelhante ao dos personagens. Um desconforto que beira o horror, reforçado quando o autor, sutilmente, nos recorda de que se trata de um cenário noturno, numa casa semi abandonada, velha, com pouca luz “Naquela meia luz da alcova, e no alto de uma casa sem gente, a semelhante hora, entre um louco e uma estranha aparição, confesso que senti esvair-se-me as forças e quase a razão.” (ASSIS, 2019, s/p.) Ademais, alega não ser capaz de saber quanto “tempo durou aquilo, porque os olhos se me apagaram também, e perdi de todos os sentidos.” (ASSIS, 2019, s/p.)

A aparição em questão, diz-se ser, o fantasma de Lucinda. Uma mulher por quem Damasceno fora apaixonado. O velho adoecido compartilha sua história com o desembargador, surpreendendo este por sua “perfeita lucidez com que ele me referia aquelas coisas, a comoção da ANTUNES, Brenda Stéphanie Araújo. O fantástico e o estranho em H. P. Lovecraft e Machado de Assis: uma análise comparativa de *Dagon* e *Sem olhos*, p. 103-114, Curitiba, 2019.

palavra, que nada tinha do vago e desalinhado da palavra dos loucos” (ASSIS, 2019, s/p.). O que contrapunha a visão de homem “louco”, que Cruz tinha do velho que lhe perguntava sobre Jonas e “expusera uma teoria nova acerca da lua” (ASSIS, 2019, s/p.). Damasceno relata sua história, desventurosa, de amor coma jovem. Cujo desfecho culmina no reencontro do homem com Lucinda. Ele descreve o estado em que encontrara a jovem: imóvel sobre a cama, com os olhos feridos pela mão do marido ciumento que vira o modo como a mulher fitava Damasceno.

Os olhos da “pobre moça tinham desaparecido; ele os vazara, na véspera, com um ferro em brasa...” (ASSIS, 2019, s/p.). Esta descrição é capaz de evocar um terror, um medo, também, físico. Mas não se retém a isso, pois, como postulado por Lovecraft, a literatura *weird fiction*, que mescla ficção científica e terror, ou mais gêneros, “não deve ser confundida com aquele tipo de literatura de terror aparentemente similar, mas psicologicamente muito distinta [...] que produz um medo puramente físico e mundanamente repulsivo” (LOVECRAFT, 2015, p. 1102).

Damasceno termina seu relato no leito de morte, e, em meio a uma febre alta aponta para a parede com olhos fixos que “resumiam todo o terror que é possível conter a alma humana” (ASSIS, 2019, sp.). Quando o desembargador Cruz volta seus olhos para onde o moribundo apontava, vê a aparição, naquele cenário “misterioso” descrito acima. A aparição é descrita como “uma mulher lívida, a mesma do retrato, com os cabelos soltos, e os olhos... Os olhos, esses eram duas cavidades vazias e ensanguentadas” (ASSIS, 2019, s/p.). O evento insólito é passível de problematização, poderia ser a mesma doença que acometera Damasceno? Ilusão devido ao choque pela terrível história? Um sonhar acordado que levara a um pesadelo vívido?

Enquanto os ouvintes (os amigos reunidos) buscavam uma explicação para o fenômeno, Cruz acusa que a “dificuldade é maior do que pensa” (ASSIS, 2019, s/p.), pois, o episódio “teve um epílogo” (ASSIS, 2019, s/p.). Na sequência, o leitor toma consciência de que uma explicação “racional” para o evento insólito não é mais válida. Cruz tratara de investigar o evento descrito e descobrira que a foto mostrada como pertencente à Lucinda, era, em verdade, “o retrato de uma sobrinha sua, morta solteira” (ASSIS, 2019, s/p.). E que o episódio “Não havia dúvida, [...] era uma ilusão como a da lua, uma pura ilusão dos sentidos, uma simples invenção de alienado” (ASSIS, 2019, s/p.). Surge a desestabilização diante da realidade. Instaura-se uma ruptura na linha de raciocínio construída a partir do relato de Damasceno, instigando o questionamento, exposto pelo próprio desembargador: “Sendo assim, como vi eu a mulher sem olhos?” (ASSIS, 2019, s/p.).

Um dos ouvintes dirige uma explicação que reside na possibilidade de que o “desvario do doente” foi contagioso, fazendo com que o Cruz “visse o que ele [Damasceno] supunha ver” (ASSIS, 2019, s/p.). Apesar desta possibilidade de explicação, não há, no texto, qualquer indício que a comprove, ou mesmo refute-a. Deste modo, o evento, “fantástico”, permanece inexplicado. O que nos leva a concepção de Lovecraft, que entende que o terror mais intenso é aquele provocado pelo medo do desconhecido. Diante do conhecimento do fato de que o fantasma Lucinda não é ANTUNES, Brenda Stéphanie Araújo. O fantástico e o estranho em H. P. Lovecraft e Machado de Assis: uma análise comparativa de *Dagon* e *Sem olhos*, p. 103-114, Curitiba, 2019.

Lucinda, o leitor tem o “chão sob os pés” desfeito. Tanto a natureza do fenômeno quanto sua causa são desconhecidas, de modo que a desestabilização mantém-se.

Segundo Darlan de Oliveira Gusmão Lula, em sua dissertação de mestrado a respeito do fantástico em Machado, “o fato de se questionar o caráter verossímil de um episódio narrado em um texto fantástico é que faz com que o gênero se instaure, pois provoca a dúvida do que é ou não real” (LULA, 2005, p. 15). Tal questionamento faz-se presente em ambos os contos, quando nos perguntamos sobre o final em “aberto” do conto “Dagon” e a “verdade” por trás do fantasma em “Sem olhos”. O que nos leva ao centro do que Todorov define como o gênero fantástico.

O gênero fantástico

O fantástico pertence ao mundo do imaginário e é definido por Todorov como “a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1981, p. 16). Em um mundo que conhecemos

Sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Que percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos (TODOROV, 1981, p. 15).

Deste modo, há uma vacilação (hesitação) entre duas (ou mais) possibilidades, que refutam ou aceitam a existência do sobrenatural. Esta vacilação dá-se pelo modo como a narrativa é construída, por meio de recursos que expressam a natural ambiguidade entre o real e o sobrenatural, fundamentais ao fantástico. Um destes é o uso do narrador-personagem. A narrativa em primeira pessoa visa dar credibilidade ao conto, permitindo ao leitor uma identificação com o personagem, ao “colocar-se” na posição deste. Dentre este, há outros recursos. Em *O fantástico*, Remo Ceserani apresenta dez procedimentos narrativos e retóricos comumente utilizados no que ele compreende como modo fantástico.

Vale-se, neste momento, uma ressalva para o fato de que os dois teóricos apresentam uma concepção distinta sobre o fantástico: Todorov defende-o como um gênero literário que reside entre o maravilhoso e o estranho, já Ceserani o compreende como um modo narrativo, que poderia aparecer nos mais diversos gêneros literários. Entretanto, ambas teorias partem de uma perspectiva estruturalista. Segundo Ceserani, é comum nas narrativas fantásticas a narração em primeira pessoa: “[...] utilização daqueles procedimentos narrativos da enunciação, em particular a narração em primeira pessoa, mas também a constante presença, no conto, de destinatários explícitos, como companheiros trocando cartas” (CESERANI, 2006, p. 69). O relato em “Dagon” dá-se deste modo, a narrativa é construída enquanto o narrador-personagem escreve uma carta. Em “Sem olhos”, os destinatários estão presentes e a “carta” é oral.

ANTUNES, Brenda Stéphanie Araújo. O fantástico e o estranho em H. P. Lovecraft e Machado de Assis: uma análise comparativa de *Dagon* e *Sem olhos*, p. 103-114, Curitiba, 2019.

Ainda segundo o autor, estes destinatários implícitos “ativam e autenticam ao máximo a ficção narrativa, e estimulam e facilitam o ato de identificação do leitor implícito com o leitor externo do texto” (CESERANI, 2006, p. 69). A subjetividade é um recurso muito utilizado já que o escritor “tenta convencer o leitor entre, uma explicação real e sobrenatural, que a história contada por ele, realmente aconteceu por mais sobrenatural que possa parecer” (TELES, 2011, p. 7). Recursos presentes em ambos os contos aqui analisados. Em “Dagon”, temos o personagem redigindo sua história em uma carta. O relato do jovem “comissário de bordo” toma forma a medida que descreve o cenário grotesco no qual encontrou-se e a sequência dos eventos que seguiram à sua fuga.

Esta “materialização” do inominável também faz-se presente em Machado, pelo modo enigmático com que Cruz hesita em contar sua história “como se, ao contar, os fatos presenciados pudessem retornar em sua forma física e palpável, dando a impressão ao leitor de algo verdadeiramente assustador” (LULA, 2005, p. 38). A temática fantástica dá-se em um cenário essencialmente comum e “real”, uma roda de amigos conversando durante o chá da tarde. Este desenrolar tão cotidiano leva o leitor a esquecer de que se trata de um conto de natureza fantástica. Enquanto Lovecraft intensifica o campo das experiências, explorando descrições que incitam uma percepção sensitiva (odor pungente do ar, textura viscosa e lamacenta do chão, visão das cores escuras, etc.), Machado envolve o leitor com elementos “familiares”. Em termos simples, poderíamos dizer que o primeiro torna o infamiliar “familiar”, toma o material horripilante e impressões do desconhecido dando-lhes materialidade, e o segundo, aborda o mundo cotidiano e familiar e lança-lhe sombras tornando-o desconhecido. De ambas as formas o efeito final é o mesmo, devido a construção fantástica o leitor esquece a natureza ficcional dos relatos.

Nestas narrativas instala-se o estranhamento, o mundo mimético e “familiar” revela uma face obscura. Revela a possibilidade de existir forças que desafiam a razão, aterrorizantes e malignas. O desconhecido mostra-se como um monstro cujas garras espreitam a nossa consciência. Uma sensação de que, mesmo ao fim da leitura, o perigo ainda está por perto: que a qualquer momento seremos tragados por monstros disformes ou reinvidicados à morte pela terrível aparição de olhos “vazados”.

Segundo Dutra, os protagonistas de Lovecraft são “a antítese de um herói convencional. Geralmente são intelectuais ou artistas que, acidentalmente, descobrem o que não deveriam, e como estão enfrentando forças além da sua compreensão, nada podem fazer, o que os leva à beira da insanidade” (DUTRA, 2015, p. 13) Os leitores compartilham essa sensação de estar à beira da “insanidade”, receosos de que tal como nos relatos, estivesse, de fato, presenciado um evento sobrenatural ou próximos da ocorrência de um. Sensação semelhante àquela que muitos espectadores tem ao final de um filme de terror: um medo constante de que a qualquer momento o

“fantasma” (monstro, etc.) irá atravessar os limites daquela mídia ficcional e colherá suas vítimas “desavisadas”.

O gênero fantástico “[...] produz um efeito particular sobre o leitor — medo, horror ou simplesmente curiosidade —, que os outros gêneros ou formas literárias não podem suscitar. Em segundo lugar, o fantástico serve à narração, mantém o suspense” (TODOROV, 1981, p. 50). Esse efeito é alcançado com supremacia em ambos os contos, sendo que Lovecraft, como já mencionado, aborda o medo do desconhecido, um horror nascido do terror psicológico. E Machado, aborda uma temática já presente em Hoffmann, os olhos: “[...] Tive a impressão de perceber à sua volta rostos humanos, mas sem os olhos, com espantosas cavidades negras e profundas em seu lugar. — Olhos! Dê-me olhos! — gritava Coppelius com voz surda, ameaçadora” (HOFFMANN, 1986, p. 22 apud LULA, 2005, p. 45).

Os olhos são o ponto chave da narrativa machadiana aqui analisada já que, é a partir deles que sucedem os fatos essenciais do conto. Foi pelo olhar que Damasceno enamorou-se de Lucinda e esta “pecou” contra marido. Foram os olhos aqueles castigados e, também, por eles que o moribundo perdeu-se em delírio. A consequência dos olhos, deu-se o encontro de Cruz com o fantástico: “A hesitação surge em seu estado pleno, juntamente com o clímax do conto; há um embate no espírito do jovem entre a razão e o acontecimento sobrenatural presenciado, onde as forças de uma e de outro fazem-no perder os sentidos” (LULA, 2005, p. 43).

Já o fantástico em Lovecraft é marcado pela presença de seres monstruosos em relatos que visam gerar o medo, pois, retratam da forma mais detalhada possível, cenas de desespero e horror. Para o estadunidense a “atmosfera é o elemento mais importante, já que o critério de autenticidade último não é o encadeamento da trama, mas a criação de uma sensação específica.” (LOVECRAFT, 2015, p. 1102). Em seu ensaio *O terror sobrenatural em literatura*, o autor apresenta ainda:

O verdadeiro conto sobrenatural traz algo mais do que um assassinato misterioso, ossos cobertos de sangue ou uma aparição amortalhada que faz retinir correntes segundo regras estabelecidas. Precisa estar presente certa atmosfera sufocante e um terror inexplicável de forças desconhecidas e exteriores; assim como precisa haver sugestão, apresentada com uma seriedade e prodígio inseridos em seu tema, da mais terrível concepção gerada pelo cérebro humano – uma suspensão ou anulação de caráter maligno e singular das leis da Natureza que representam nossa única proteção contra o assalto do caos e demônios do espaço insondável (LOVECRAFT, 2015, p. 1102).

Lovecraft defende que a essência da narrativa sobrenatural está no efeito que desperta em seus leitores. De modo que o único teste de qual é passível é se “despertou, ou não, no leitor um sentimento profundo de terror e contato com as esferas e forças desconhecidas” (LOVECRAFT, 2015, p. 1103). Uma atitude “sutil de alerta apavorante, como se pressentisse o bater das asas negras o o roçar de formas e entidades remotas no limite extremo do universo conhecido” (LOVECRAFT, 2015, p. 1103). Nos contos analisados temos a criação de uma atmosfera que ANTUNES, Brenda Stéphanie Araújo. O fantástico e o estranho em H. P. Lovecraft e Machado de Assis: uma análise comparativa de *Dagon* e *Sem olhos*, p. 103-114, Curitiba, 2019.

instiga este terror. Os narradores hesitam em compartilhar seus relatos, e quando o fazem, compartilham com certo ar de “conspiração”, as palavras parecem sair aos sussurros, como se ao colocar a terrível experiência em um enunciado, acabassem por reviver o ocorrido de modo vívido.

Diz o narrador de Lovecraft: “Talvez eu não devesse esperar comunicar com simples palavras o indizível horror que pode habitar no silêncio absoluto e na imensidão estéril.” (LOVECRAFT, 2015, p. 50), de modo que suas palavras parecem ser capazes de tornar o “imateriável” quase palpável. Aquilo que parece ser indescritível, torna-se uma experiência vívida: o “corpo” conversa com a narrativa, é possível ao leitor sentir este terror mais do que compreendê-lo. Em Machado, temos o trecho: “O que eu vi foi há muitos anos, disse ele; ainda assim conservo a memória fresca do que me aconteceu. Não sei se poderia ir até o fim; e desde já estou certo de que vou passar uma triste noite...” (ASSIS, 2019, s/p.), que desperta expectativa em seus ouvintes (os personagens no próprio conto), e leitores, desencadeando uma intensificação da imersão no ato da leitura. Como se, ao ser posto diante de algo “indizível”, quase “sagrado” pelo “poder” (mesmo que “maligno”) que carrega, o leitor fosse instigado a aproximar-se mais da “roda”.

Entretanto, compreender que a essência da narrativa sobrenatural, e a própria legitimação do fantástico, como a produção do medo ou do terror é inviável. Nas narrativas analisadas é possível identificar indícios que ambientam seus relatos em um cenário aterrorizante, mas nem toda narrativa sobrenatural é contruída da mesma maneira. Há casos em que o sobrenatural aparece com comicidade, e que a construção narrativa parece levar o leitor a provar da ironia, do riso ou da repulsa muito mais do que o medo. Ademais, o medo, e qualquer outro sentimento, são especificidades do leitor empírico e impossíveis de serem categorizados segundo regras e formas cristalizadas e universais. Um texto que causa medo em um leitor “x”, pode causar o riso num leitor “y”, ou raiva em um leitor “z”. Deste modo, é impossível tomar uma análise do fantástico como produtor de uma emoção ou sensação específica, já que estas envolvem variáveis demais.

Neste trabalho elucidamos as características presentes nos contos abordados, dos quais identificamos características em que sobressaem-se o medo, o terror e o horror, mas que não se reduzem a isso. Nossa análise sobre o fantástico destas obras reside em aspectos estruturais, e não em uma identificação do efeito emocional causado no leitor empírico durante a leitura.

O “fantástico-puro”

Em Todorov encontramos uma citação de Vladimir Soloviov: “‘No verdadeiro campo do fantástico, existe, sempre a possibilidade exterior e formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas, ao mesmo tempo, esta explicação carece por completo de probabilidade interna’ (citado por Tomachevski, p. 288)” (TODOROV, 1981, p. 16), da qual extraímos a reafirmação da hesitação como causa da produção do fantástico. Diante de um fenômeno que desafia as leis naturais do mundo cotidiano, o leitor é impelido a oscilar entre uma explicação racional e uma

ANTUNES, Brenda Stéphanie Araújo. O fantástico e o estranho em H. P. Lovecraft e Machado de Assis: uma análise comparativa de *Dagon* e *Sem olhos*, p. 103-114, Curitiba, 2019.

“sobrenatural”. A vacilação ocorre em compreender o evento tal como é, ou dar-lhe uma justificativa que mantenha as ordens do mundo preestabelecidas. Com a aceitação do “sobrenatural” como “real”, as ordens (regras) sofrem uma reorganização para comportar o novo fenômeno.

O conto fantástico vêm a ser, então, aquele que, embora possibilite a vacilação entre duas explicações, não apresenta em si nenhuma afirmação para a natureza do fenômeno insólito. “Dagon” cumpre este fundamento, visto que temos um final “em aberto”, que nos permite formular diversos possíveis desfechos racionais (alucinação devido ao estresse, delírios de febre, loucura, sonho, etc.) e mesmo sobrenaturais (monstro), mas não há comprovação alguma. O mesmo ocorre em “Sem olhos”, já que existem possibilidades que beiram o delírio, alucinações ou mesmo sonho (já que Cruz perde os sentidos e acorda em sua cama).

Segundo Todorov (1981), o gênero fantástico existe entre dois domínios: a literatura estranha e a literatura maravilhosa. Mas entre estas, há nuances de modo que temos instâncias como o fantástico-estranho que são os “acontecimentos que com o passar do relato parecem sobrenaturais” (TODOROV, 1981, p. 25) mas recebem “uma explicação racional” (TODOROV, 1981, p. 25). E o fantástico-maravilhoso em que há uma aceitação do fato sobrenatural como real. Já no estranho puro:

Relatam-se acontecimentos que podem explicar-se perfeitamente pelas leis da razão, mas que são, de uma ou outra maneira, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam no personagem e o leitor uma reação semelhante a que os textos fantásticos nos voltou familiar (TODOROV, 1981, p. 26).

Em outras palavras, o estranho-puro não diz respeito a um fenômeno ou acontecimento material que desafie a razão. Mas ao efeito de estranheza causada no leitor. Por outro lado, o fantástico-puro que pelo próprio fato de “ficar inexplicado, não racionalizado, sugere-nos em efeito, a existência do sobrenatural” (TODOROV, 1981, p. 29). Com isto, percebemos que há em “Dagon” e “Sem olhos” um nuance entre o fantástico-estranho e o propriamente fantástico, o fantástico-puro. Já que o encontro com o sobrenatural se deu com sugestões racionais, no primeiro com o próprio narrador colocando em “dúvida” seu discurso: seja por indício de uma “loucura” TODOROV, 1981 “Acredito que cantava muito e ria extravagantemente num momento em que me era impossível cantar” (LOVECRAFT, 2015, p. 53) TODOROV, 1981 seja por efeitos de uma febre ou decorrência dos dias à deriva em alto mar: “Sempre me pergunto se tudo não poderia ter sido uma pura ilusão TODOROV, 1981 uma mera fantasia febril enquanto eu, exposto ao sol ardente, delirava no bote aberto depois de minha fuga do navio de guerra.” (LOVECRAFT, 2015, p. 54).

Com o trecho final, “O fim está próximo. Ouço um barulho à porta, como de algum corpo imenso e escorregadio que se esfrega contra ela; ele não me encontrará. Deus, *aquela mão!* A

janela! A janela!” (LOVECRAFT, 2015, p. 54, ênfase no original), Lovecraft permite que fique aberta a possibilidade de acrescentar uma resposta racional, ou não, ao fato. O mesmo ocorre em Machado, já que existem explicações possíveis, uma delas dada pelo próprio Vasconcelos e citada acima: “O seu caso é talvez mais simples que esses todos; o desvario do doente foi contagioso, e fez com que o senhor visse o que ele supunha ver.” (ASSIS, 2019, sp.) As teorias acerca do final podem, ainda, beirar uma explicação de cunho real-imaginário, em que “não se produziu nenhum efeito sobrenatural, pois não se produziu nada: o que se acreditava ver não era mais que o fruto de uma imaginação desordenada (sonho, loucura, drogas)” (TODOROV, 1981, p. 26). Ou, de cunho real-ilusório em que “os acontecimentos ocorreram realmente, mas se deixam explicar por vias racionais (casualidades, enganos, ilusões)” (TODOROV, 1981, p. 26).

Os contos analisados parecem beirar o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso, mas, como já mencionado, para a ocorrência de ambos se faz necessária uma confirmação da existência ou não-existência do fato sobrenatural, e isto não ocorre em nenhum dos contos aqui analisados. Ao observarmos a definição de literatura estranha, o chamado “estranho-puro” (TODOROV, 1981), percebemos que a validade do acontecimento, tal qual na literatura fantástica, se dá pelo efeito causado no leitor. A diferença é que ao estranho se limita o acontecimento, não há uma situação “real”, mas a crença de que algo existiu. Já na literatura fantástica, existe um acontecimento e não há uma confirmação a respeito das causas do mesmo. “Algo” simplesmente acontece, sem explicação racional confirmada. Há sempre aberturas para possíveis desfechos ou conclusões, mas nada é provado.

Considerações finais

Lovecraft, autor reconhecido mundialmente por suas obras de horror, apresenta em “Dagon” uma abordagem fantástica para uma temática natural ao ser humano: o medo do desconhecido. Para Lovecraft: “[...] conto é fantástico, simplesmente se o leitor experimenta em forma profunda um sentimento de temor e terror, a presença de mundos e de potências insólitas” (LOVECRAFT, 1945, p. 16 apud TODOROV, 1981, p. 20). Em Machado, temos efeito semelhante, em que a significação da experiência “sobrenatural” dá-se na relação com o leitor, e este, é capaz de partilhar da confusão e terror sentidos pelos personagens. Ressaltamos, no entanto, que compreendemos que nestas narrativas (como em qualquer outra que aborde o sobrenatural) é possível a produção de um sentimento de medo, terror ou horror mas que estes não devem ser tomados como verificadores da existência ou não do fantástico. Restringir a essência da narrativa fantástica na produção do medo levaria a problemáticas que excedem a dificuldade de uma categorização, como também, excluiriam diversas obras compreendidas como tal.

Identificamos nas obras analisadas aspectos estruturais que são comuns às narrativas fantásticas, sejam tomadas enquanto gênero literário ou como modo narrativo. A começar pelo uso ANTUNES, Brenda Stéphanie Araújo. O fantástico e o estranho em H. P. Lovecraft e Machado de Assis: uma análise comparativa de *Dagon* e *Sem olhos*, p. 103-114, Curitiba, 2019.

da narração em primeira pessoa, na qual o sujeito que conta o relato é aquele que vivenciou o evento. Este recurso (o narrador em primeira pessoa, cartas, diário) é muito usual nas narrativas com a temática sobrenatural, que não é exclusivo do fantástico, mas que é usado neste “de modo sistemático e original” (CESERANI, 2006, p. 70). Outra característica, segundo Ceserani, é a de que o fantástico “utiliza profundamente as potencialidades fantasiosas da linguagem, a sua capacidade de carregar de valores plásticos as palavras e formar a partir delas uma realidade” (CESERANI, 2006, p. 70). O que nos reafirma a capacidade destes relatos analisados, especialmente o de Lovecraft, de “materializar” o “imaterializável”, personificando o desconhecido, trazendo à realidade uma forma com traços grotescos, disformes: “Imensa, como Polifemo, e asquerosa [...] como um monstro assombroso nos pesadelos, estendeu os braços escamosos sobre ele, ao mesmo tempo em que inclinava sua horrenda cabeça e exprimia um som ritmado” (LOVECRAFT, 2015, p. 53).

Deste modo, concluímos que as duas obras analisadas possuem estruturas semelhantes, mesmo que suas temáticas sejam, em essência, um tanto distintas. Enquanto Lovecraft parte de um relato “suspeito”, em que o narrador personagem se demonstra instável, e seu encontro com o sobrenatural parece “surreal”, Machado parte de uma abordagem mais “sólida”, na qual temos um narrador com, julga-se, uma estabilidade racional, a descrever o evento vivenciado em sua juventude. Por outro lado, também poderíamos tomar o relato do desembargador Cruz como suspeito, se pensarmos na subjetividade da qual oriundam as memórias. Até que ponto ele é capaz de recordar-se de seus anos jovens? Em ambos os textos os detalhes narrados recebem o tom das emoções e das impressões de seus locutores, de modo que poderíamos “duvidar” tanto do narrador lovecraftiano quanto do machadiano, ou de qualquer outro em primeira pessoa.

“Dagon” e “Sem olhos”, ambientam-se, efetivamente, dentro do que é tido como o gênero fantástico puro (TODOROV, 1981). Uma narrativa que “envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo” (CESERANI, 2006, p. 71). Sem, entretanto, dar uma explicação ao fenômeno decorrido. A dúvida a respeito da existência ou não do elemento sobrenatural mantém-se. Mesmo que tenhamos argumentos racionais possíveis para o desfecho dos contos, não nos é dado nenhuma pista, nenhuma afirmação. Eis aí a essência da literatura fantástica, a eterna dúvida, a hesitação.

Referências

ASSIS, Machado de. **Sem olhos**. Disponível em: <<http://machadodeassis.ufsc.br/obras/contos/avulsos/CONTO,%Sem%olhos,1876.htm>>. Acesso em: 15. ago. 2019.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Cezar Nilton Tripadalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

ANTUNES, Brenda Stéphanie Araújo. O fantástico e o estranho em H. P. Lovecraft e Machado de Assis: uma análise comparativa de *Dagon* e *Sem olhos*, p. 103-114, Curitiba, 2019.

DUTRA, Daniel L. H.P. Lovecraft: o homem que reinventou o horror. In ___ **Grandes contos**. Vários tradutores. São Paulo: Martin Claret, 2015, p. 7-14. (Edição Especial).

LOVECRAFT, H. P. (1890-1937). Dagon. In ___ **Grandes contos**. Vários tradutores. São Paulo: Martin Claret, 2015, p. 49-54. (Edição Especial).

_____. O horror sobrenatural em literatura. In ___ **Grandes contos**. Vários tradutores. São Paulo: Martin Claret, 2015, p. 1099-1174. (Edição Especial).

LULA, Darlan de Oliveira Gusmão. **Machado de Assis e o gênero fantástico**: um estudo de narrativas machadianas. 2005, 76 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2005.

TELES, Hanny Francly Passos, TELES, Luciano Everton Costa. **A literatura fantástica de Edgar Allan Poe**: histórias extraordinárias. Manaus, 2011. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ea000940.pdf>> Acesso em: 19. maio. 2017

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução do francês para o espanhol Silvia Delpy. Versão brasileira por: Digital Source. México: Editora Premia, 1981. Disponível em: < <http://groups-beta.google.com/group/digitalsource> > Acesso em: 10. jul. 2017.

ANTUNES, Brenda Stéphanie Araújo. O fantástico e o estranho em H. P. Lovecraft e Machado de Assis: uma análise comparativa de *Dagon* e *Sem olhos*, p. 103-114, Curitiba, 2019.

A MARCA DO FEMININO EM *O PAPEL DE PAREDE AMARELO*

Autoras: Carla Costa Ramos (UNIANDRADE)
Prof.^a Dr.^a Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

Resumo: *O papel de parede amarelo*, conto de Charlotte Perkins Gilman, foi publicado em 1892. No *zeitgeist* do século XIX, surge como um texto que se expressa por meio de alguns arquétipos femininos, arquétipos esses, que, atualmente, estão em resgate pelo movimento feminista e são nomeados na obra de Carl Gustav Jung. No presente trabalho, utilizamos a crítica literária psicanalítica, ao conectar os arquétipos, os conceitos de ego e sombra em Jung, com os conceitos de transferência, contratransferência e projeção em Freud, além do arcabouço teórico da estética da recepção. Busco, ainda, lançar mão do arcabouço teórico de Judith Butler, mais especificamente em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, a fim de compreender o dilema da personagem.

Palavras-chave: arquétipos femininos, crítica literária psicanalítica, Charlotte Perkins Gilman, *O papel de parede amarelo*.

Introdução

O objetivo deste artigo é fazer uma análise do conto *O papel de parede amarelo*, publicado em 1892. A opção, no que diz respeito à representação da personagem feminina, por meio de arquétipos, os quais foram estudados por Carl Gustav Jung, bem como os conceitos de transferência, contratransferência em Freud, o arcabouço teórico da estética da recepção e as concepções de Judith Butler a respeito do feminismo e da subversão da identidade, considerando a inserção da autora Charlotte Perkins Gilman no debate feminista de sua época.

O papel de parede amarelo é um dos contos mais famosos da autora, publicado após um esgotamento nervoso. Nele, ela critica, principalmente, o positivismo dos médicos do século XIX e a submissão da mulher à instituição do casamento, materializada, por exemplo, na representação do “anjo do lar”, entre outras questões concernentes ao universo feminino oitocentista.

Marcia Tiburi (2017), nos convida a mergulhar no enredo, no prefácio da edição José Olympio, evocando a atualidade do tema:

Ora, toda mulher conhece o papel de parede amarelo e seu bizarro padrão. Muitas o rasgam e saem de dentro dele num ato de transgressão cujo preço é conhecido. Contemplá-lo e rasgá-lo são atos de desconstrução que podem levar além da casa. Sair dela continua não sendo fácil, mas é o convite que Gilman, em seu generoso gesto literário, nos faz ainda hoje (TIBURI in GILMAN, 2017, p.1).

As representações presentes na obra encontram ressonância com o movimento feminista atual, evidenciando a capacidade da obra de ultrapassar sua época através do imaginário materializado pela linguagem da narradora do conto, o que encontra respaldo na seguinte definição de literatura: “Conjunto constituído por composições dotadas de propriedades especiais, que basicamente consistem na exploração do potencial de autorreferência da linguagem verbal, bem como da sua capacidade de instalar espaços imaginários ou ficcionais” (SOUZA, 2018, p. 43).

Tal definição pode ser enriquecida pela estética da recepção, proposta por Jauss (1994), ao deslocar o eixo da investigação da mensagem para a recepção do leitor. Não se trata mais de uma estética da produção (eixo autor-texto), ou da representação (ênfase no imaginário), mas, sim, uma estética da recepção (relação do leitor com a obra dentro de um contexto dado): “Em consequência, a estética da recepção muda o foco: sai do texto enquanto estrutura imutável e se dirige ao leitor, que se torna condição da vitalidade da literatura como instituição social” (JAUSS, 1994, p. 25). Para Iser (1996), o leitor, diante dos vazios do texto que consistem nos espaços abertos para a plurissignificação, deverá preenchê-los com a sua própria imaginação, uma vez que o espaço literário é constituído de linhas e das entrelinhas, dos interditos, das lacunas, e, sobretudo, do próprio ato de ler.

As relações entre estética da recepção, imaginário e psicanálise, são apontadas por Tadié (1992), que afirma que, se não quiser vagar no vazio, a análise do imaginário deve encontrar-se com a Psicanálise: “(os leitores) realizam a leitura por meio de suas tendências inconscientes, projetando nela seus conflitos e soluções; nessa relação entre o leitor e autor no plano inconsciente é utilizada a teoria dos sonhos. Para ele, a afinidade entre arte e sonho ocorre porque a obra faz sonhar” (Baudoin, apud Tadié, 1992, p. 35).

A transição entre sonho e realidade se expressa, no conto analisado, pela posição de *voyeur* da narradora, junto ao papel de parede amarelo, cujos desenhos lhe causam alucinações relacionadas à condição da mulher na sociedade, como na cena em que ela identifica mulheres rastejando no papel. A associação com a psicanálise é aspecto de fundamental importância para o conto analisado, uma vez que nos possibilita a análise aprofundada da figura feminina.

É a psicanálise que vem nos alertar que a mente humana é capaz de mentir ao se julgar soberana de todos os seus desejos. Com Freud, surge o indício de que algo nos controla além da vontade consciente: não se possui o inconsciente, mas é ele que nos possui. O inconsciente é o lugar desse desconhecido em nós, o arcabouço de vivências antigas reprimidas pela vontade consciente do ego.

Essa linha sutil entre consciente e inconsciente, através de diferentes trajetórias e expressões da mente, é encontrada em vários textos da literatura mundial e vem inquietando a psicanálise em diálogo com a teoria literária psicanalítica. É importante salientar que esta teoria não se aplica somente à análise da biografia dos autores, mas às suas personagens ficcionais.

O conto *O papel de parede amarelo* narra o colapso nervoso de uma mulher que é levada, com uma doença inespecífica, para ser tratada em uma casa de campo pelo marido médico, positivista, renomado na sociedade, que parece reduzir a doença dela, ao classificá-la apenas como uma “temporária depressão nervosa e ligeira tendência histérica” (GILMAN, 2017, p. 12).

No decorrer do conto, surge a referência a uma criança pequena, um bebê, filho recém-nascido da narradora, o que pode conduzir o leitor a considerar a hipótese de depressão pós-parto, que não era reconhecida no século XIX como doença. A mãe revela estar confortada porque o bebê está bem e por não precisar viver em um quarto com um horrível papel de parede, tendo em vista que ela percebe o filho como uma “criança pequena e impressionável” (GILMAN, 2017, p. 15).

O fato de sentir-se incompreendida e solitária, sem permissão para escrever (coisa que ela realiza em segredo, por meio de um diário), sem poder se expressar em seus sentimentos, a faz assumir o papel de observadora, dia e noite, uma *voyeur* do padrão pictural do papel de parede amarelo de seu quarto, que, lentamente, a assume, o que talvez possa ser visto como o fator desencadeador do aprofundamento do desequilíbrio mental da personagem.

Há momentos em que ela revela, no diário, que há algo no papel reparado apenas por ela. Características do padrão da pintura, cheiro e cor, principalmente, perturbam a personagem, que destaca o fato de que o papel muda de acordo com alterações na luminosidade, e que sempre fica à espera do sol quando atravessa a janela de leste. Ela ainda afirma que o papel “muda tão depressa que nem consegue acreditar e é por isso que está sempre a observá-lo” (GILMAN, 2017, p. 41).

O que monopoliza a temática do conto, sob o ponto de vista do dilema da alma feminina, é o processo de submissão e o desejo de desconstrução da realidade pela personagem, que projeta na parede de papel amarelo toda sua angústia, numa progressão que a conduz a se deteriorar, até alcançar um estado de loucura com delírio intenso. No final da narrativa, ela, em seu delírio, afirma que nem gostaria de olhar pelas janelas porque vê muitas mulheres rastejarem depressa por todo o lado, e, imagina a possibilidade, de que “elas tenham saído desse papel de parede, tal como ela” (GILMAN, 2017, p. 63).

A paciente controlada ou a mulher comportada

O primeiro dilema da alma surge quanto ao questionamento de como é tratada a doença da mente, comparada à doença física, no século XIX, a partir da análise do relacionamento da personagem principal com seu marido, médico, orientado ao mundo objetivo, concreto, positivista, no qual se evidencia, somente, as doenças do corpo.

A personagem feminina situa-se, no enredo, em primeira pessoa, um eu sem nome e sem identidade própria. Pela ótica da crítica literária psicanalítica, pode-se levantar a hipótese de que o protagonista seja o marido, como fator humano principal, que agrava os dilemas, embora cuide do bem-estar físico da mulher como médico, o que permite o exercício do controle e a exigência de autocontrole visando uma cura mais rápida: “Mas o John diz que se eu me sinto assim, irei negligenciar o meu devido auto-controle, de modo que me esforço imenso por me controlar — pelo menos diante dele, e isso faz que me sinta imensamente cansada.” (GILMAN, 2017, p. 11). O RAMOS, Carla Costa; BELLIN, Greicy Pinto. A marca do feminino no papel de parede amarelo, p. 115-122, Curitiba, 2019.

nome do marido é pronunciado no conto, o que indica que ele possui sua própria identidade, com todos os aspectos de um profissional que trata as doenças e é reconhecido em sua profissão, além de não ter tempo disponível para o que não está no mundo material, conforme descrição da própria personagem: “O John é extremamente prático. Ele não tem qualquer paciência para os assuntos da fé, tem um horror imenso da superstição e troça abertamente de qualquer conversa acerca de coisas que não se possam sentir nem ver nem traduzir em números” (GILMAN, 2017, p. 12).

A importância e reconhecimento da fala masculina e científica, mesmo que ela não tenha concordância com sua opinião, é também expressada: “O John é médico e *talvez* (não o diria a viva alma, é claro, mas segredar apenas ao papel já é um grande alívio para minha mente) — *talvez* seja por isso que não me recupero mais rápido.” (GILMAN, 2017, p. 12).

Para Jung, os processos psíquicos e físicos de autorregulação caminham em paralelo. Assim, consciente e inconsciente, são duas instâncias energéticas complementares em nós. O centro ordenador do consciente é o complexo do ego, que corresponde a todas as características que atribuímos a nós quando somos questionados: Quem é você? Em contrapartida, para se ter uma personalidade consistente, o inconsciente se encarrega de barrar os opostos complementares, preenchidos em arquétipos.

Assim, como se vê no texto, à luz da consciência e em estado de vigília, a mulher comportada surge na representação do papel que traz a claridade da cor amarelo solar simbolizada no ego, ao passo que, à noite com a lua, a cor de enxofre se expressa no papel representando a sombra dessa mesma mulher, que balança as grades ao querer ser liberta de um papel no qual é enclausurada pelo marido médico que desacredita o seu sofrimento: “Se um médico de grande reputação, para mais um marido, convence amigos e familiares que nada de grave se passa realmente conosco senão uma temporária depressão nervosa — uma ligeira tendência histérica — que poderá uma pessoa fazer?” (GILMAN, 2017, p. 12).

O eu protegida ou prisioneira

Um dos dilemas da alma feminina está expresso no espaço entre a submissão total da personagem e a sua transgressão/subversão através do ato de escrever, o único que ela admite assumir em sua essência, mas sem revelar ao marido e à outra personagem, sua cunhada.

O domínio da mulher, naquela época, era restrito à casa, a qual, neste conto, revela a autopercepção da personagem feminina. A casa simboliza o seu próprio ser, simbolizado pela mobília do quarto já destruída, e, no decorrer do conto, pela deterioração do papel de parede amarelo, à medida que a protagonista avança na doença mental, não visível ao marido médico.

A mobília nesse quarto, porém, carece de **harmonia**, pois tivemos de trazê-la do andar de baixo. Acho que tiveram de tirar todas as coisas do quarto quando ele funcionava como sala de brinquedos, e isso não me espanta! Nunca vi tanta **destruição** quanto a que as crianças provocaram aqui [...]

além de **ódio**, elas devem ter tido muita perseverança [...] que tudo que encontramos no quarto, parece uma **sobrevivente de guerra**. (GILMAN, 2017, p. 24) (grifos nossos).

A desarmonia do ambiente pode ser correlacionada com a desarmonia do próprio casamento, provocada pela discrepância entre a sensação de que está em falta com o marido que a protege de forma excessiva e o distúrbio nervoso que a assola:

Ele é muito cuidadoso e terno, não me deixa dar um passo sem que eu siga uma direção específica. Tenho um horário previamente estabelecido para cada hora do dia. Ele tem imensos cuidados comigo, assim, sinto-me basicamente uma ingrata por não o valorizar mais (GILMAN, 2017 p. 15).

A harmonia externa na casa é assegurada pela submissão, a despeito da sensação interna de destruição e do abafamento de um sentimento avassalador que não deve ser expresso em nome da manutenção do autocontrole:

Às vezes tenho uma raiva irracional de John. Estou certa de que não era tão sensível antes. Acho que isso tem a ver com meus nervos. Mas, John diz que se sinto assim, acabarei perdendo o autocontrole TODOROV, 1981 portanto, faço o esforço para me conter, ao menos diante dele, e isso me deixa muito cansada (GILMAN, 2017 p. 15).

Ao fazer esforço de parecer o que não se é, energeticamente ocorre a geração de um grande cansaço orgânico do ser, estado esse que se repete ao longo de toda a narrativa, chegando a uma culminância inesperada em sua relação com o papel de parede amarelo e com o marido. O papel de parede, aliás, expressa o objeto externo que repercute no seu interno:

Nunca na vida vi um papel tão feio. [...] é esmaecido o bastante para confundir o olho que o segue, intenso o bastante para o tempo todo irritar e incitar seu exame, e, quando seguimos, por um tempo suas curvas imperfeitas e duvidosas, elas de súbito cometem suicídio TODOROV, 1981 afundam-se em ângulos deploráveis, aniquilam-se em contradições inconcebíveis (GILMAN, 2017, p. 17).

Além do sentimento de repulsa advindo do exercício do olhar, o papel de parede amarelo era também detestável para a personagem, por conta do cheiro que exalava: “Há outra coisa a respeito dele- o cheiro! Percebi-o no momento em que viemos para o quarto, mas todo o ar fresco e toda a luz não era tão ruim [...] quer as janelas estejam abertas, quer não, o cheiro está sempre presente” (GILMAN, 2017, p. 52).

O padrão e o cheiro do papel amarelo lhe eram insuportáveis como sua vida, simbolizando a submissão ao papel feminino, o qual ela tem vontade de transgredir:

De início, costumava incomodar-me. Cheguei mesmo a pensar, seriamente, em incendiar a casa — para matar o cheiro. Mas agora já estou habituada. A única coisa em que consigo pensar, que é semelhante, é a cor do papel. Um cheiro amarelo (GILMAN, 2017, p. 30).

A sua estranheza em relação ao papel amarelo também era validada pelo uso da razão, em alguns momentos, pois trazia experiências anteriores para julgá-lo:

Tenho um certo cohecimento dos fundamentos do desenho e sei que este padrão não foi concebido segundo as leis do encaixe, ou de alternância, ou de repetição ou de simetria, ou de qualquer outra coisa de que tenha ouvido falar (GILMAN, 2017, p. 31).

A luta interna projetada no padrão imaginado no papel amarelo que cobre a parede vai aos poucos tomando formas humanas de movimento em sua mente, expressando a luta por escapar de sua prisão interna que a asfixia e a tira do equilíbrio:

Finalmente descobri uma coisa [...] O padrão em primeiro plano de fato se move... E não é de surpreender! A mulher ao fundo o balança! [...] nos pontos mais iluminados ela se mantém quieta, e nos pontos mais sombrios segura as grades e as sacode com força. E o tempo todo tenta escapar. Mas não há quem consiga atravessar esse padrão TODOROV, 1981 ele é asfixiante; acho que é por isso que tem tantas cabeças. Assim que elas conseguem atravessar, o padrão as estrangula e as vira de cabeça para baixo (GILMAN, 2017, p. 31).

Finalmente, a queda, e ambos ao chão: O delírio e/ou a libertação?

No início do romance, observamos a culpa nutrida pela narradora por não poder se dedicar mais ao marido, bem como a insatisfação e a ansiedade por não cumprir seu papel materno e, ao mesmo tempo, o alívio ao perceber que o bebê não dorme no mesmo quarto com o papel de parede amarelo:

É uma sorte a Mary ser tão boa com o bebê. Um bebê tão querido! E, contudo, não consigo estar com ele, põe-me tão nervosa. ...Tenho apenas um conforto, o bebê está bem e está feliz, e não tem que ocupar este quarto de crianças com o seu horrível papel de parede. Se eu não o estivesse a usar, essa pobre criança teria que aqui estar! Do que ele se livrou! Bem, eu não queria que um filho meu, que uma criança pequena e impressionável, vivesse num quarto assim, por nada deste mundo. Nunca pensei nisso antes, mas ainda bem que o John me manteve aqui, apesar de tudo; eu posso suportar isto muito melhor do que um bebê, não estão a ver? (GILMAN, 2017, p. 38).

Observamos, ainda, que ela se compara com o marido e teme ser vista como mimada e tola, devido às suas fantasias:

Suponho que o John nunca na sua vida tenha sido nervoso. Ele ri-se tanto de mim por causa deste papel de parede! A princípio ainda pensou pôr papel novo no quarto, mas depois disse-me que eu estava a deixar que este me incomodasse demasiado, e que não havia nada pior para um doente de nervos do que entregar-se a tais fantasias. Disse-me que, depois de mudar o papel da parede, seria a pesada cabeceira da cama, depois as janelas gradeadas, e em seguida a cancela ao cimo das escadas, para não falar de outras coisas (GILMAN, 2017, p. 21).

Apesar de o marido a estimular para sentir-se melhor, ela percebia que algo não estava bem. Porém, não era ouvida:

Acredita, querida, estás muito melhor! [...] Melhor talvez fisicamente [...] comecei eu a dizer, mas calei-me logo, porque ele se sentou na cama e olhou para mim com um olhar tão intenso e desaprovador que eu não consegui dizer mais nada (GILMAN, 2017, p. 41).

RAMOS, Carla Costa; BELLIN, Greicy Pinto. A marca do feminino no papel de parede amarelo, p. 115-122, Curitiba, 2019.

E, finalmente, o delírio que permite a libertação, com um sentimento que se permitiu assumir, entre a reflexão e a loucura, mas, ainda, oscilando entre respeitar e transgredir o padrão.

Eu nem sequer gosto de olhar pelas janelas — há tantas dessas mulheres a rastejarem por todo o lado, e rastejam tão depressa. Imagino se saíram desse papel de parede, tal como eu. (GILMAN, 2017, p.63)

Viva! Hoje é o último dia, mas por mim já basta [...] “o que houve. Gritou. “Pelo amor de Deus, o que você está fazendo? Ainda rastejando, olhei para ele por cima do ombro. “finalmente consegui sair”, respondi, “apesar de você e da Jane!” (GILMAN, 2017, p. 63).

O rastejar feminino, finalmente, a liberta. O desmaio do marido, agora estendido no chão ao se deparar com o imponderável e, talvez, com o término de sua prepotência, surge como indício de libertação e/ou delírio: “Ora, que razão teria aquele homem para desmaiar? Mas o fato é que desmaiou, e bem no meio do meu caminho, de modo que tive que rastejar por cima dele todas às vezes!” (GILMAN, 2017, p. 63). A seguinte sentença pode ser interpretada como o grito final de libertação do feminino: “E arranquei a maior parte do papel, então você não vai poder me colocar de volta!” (GILMAN, 2017, p. 63).

Considerações Finais

O dilema retratado em *O papel de parede amarelo* pode ser, em certa medida, estendido aos dias atuais, nos permitindo pensar nas mulheres que desejariam subverter o papel que desempenham na sociedade, papel, este, muitas vezes, determinado pelo homem, conforme passagem de Ruth Silviano Brandão:

Ficar nesse lugar — o lugar da idealização — é deixar-se ir. Deixar-se alienar no desejo alheio e delegar sua voz a outro que, como Narciso, só é capaz de mirar-se a si próprio nos objetos que contempla. E é esse o destino de Eco, que é oco, deixa-se preencher pela palavra alheia e acaba petrificando-se, perdendo as formas, restando-lhe, em última instância, a possibilidade de ecoar. Mas, um texto sobre o feminino pode ser um lugar onde Eco deixa de ser oco, encontra e constrói sua fala, descola do discurso alheio, acreditando na possibilidade de criar e trilhar próprio caminho, mas na via do desejo, com suas ambivalências, seu sinuoso trajeto... (BRANDÃO, 1996, p. 70).

Alguém que já alcançou o estágio de andar e volta a rastejar novamente evidencia uma regressão no ser. A personagem feminina, há muito reprimida em seu papel de “anjo do lar”, ao despertar de um grande sono, sair da inércia e começar a fazer o movimento, seguindo o padrão do papel de parede amarelo e depois destruindo este papel, termina por rastejar sobre o marido desmaiado, como um movimento de libertação do feminino, dentro de seu universo simbólico.

Considerado, nos dias de hoje, como um conto precursor da luta feminista, *O papel de parede amarelo* suscita uma interpretação simbólica baseada nos conceitos de Judith Butler (2016), no que diz respeito ao feminismo e à subversão de identidade a partir da afirmação do sujeito não preexistente, mas, sim, do sujeito-em-processo, constituído no discurso pelos atos que executa. Este RAMOS, Carla Costa; BELLIN, Greicy Pinto. A marca do feminino no papel de parede amarelo, p. 115-122, Curitiba, 2019.

sujeito, portanto, se constrói e destrói o tempo todo, instável e poroso, sem lugar fixo no mundo, sendo, para a autora, um construto performativo. Sendo assim, a representação da personagem feminina no conto analisado é construída na linguagem e pela linguagem, sendo limitada pelas estruturas de poder, o que faz com que não haja real possibilidade de escolha. Há, porém, a possibilidade de subversão na criação de espaços de potência e enfrentamento para burlar as expectativas, o que se observa no conto analisado.

Referências

BRANDÃO, R. **Literatura e psicanálise**. Porto Alegre, RS: UFRS, 1996.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**: a experiência vivida. Trad. Sergio Milliet. 3.ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 6. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CHALHUB, S. **Animação da escrita**: ensaios de psicanálise e semiótica aplicada. São Paulo: Hacker, 1999.

D'ANGELO, L. B. **7 conceitos essenciais para entender o pensamento de Judith Butler**. Disponível em: <http://notaterapia.com.br/2016/01/28/7-conceitos-essenciais-para-entender-o-pensamento-de-judith-butler/>. Acesso em 29 out.2019.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura**: uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes,1989.

GILMAN, C. P. **O Papel de Parede Amarelo**. Trad. Diogo Henriques 3.ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

ISER, W. **O Ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kreschmer. São Paulo: Ed.34, 1996.

JAUSS, H. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

LOUVEL, L. **A descrição pictural**: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, M. Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós Graduação em Letras: UFMG, 2006.

FREITAS, J. M. M. **Comunicação e psicanálise**. São Paulo: Escuta, 1992. (Coleção Ensaio).

PRADO, J. L. **Brecha na comunicação**: Habermas, o outro, Lacan. São Paulo: Hacker, 1996.

SAMUEL, R (org.). **Manual de teoria literária**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1984.

SOUZA, A. R. **Teoria da Literatura**: trajetória, fundamentos, problemas. São Paulo: É Realizações, 2018.

TRABANT, J. **Elementos de semiótica**. Lisboa: Presença, 1976.

RAMOS, Carla Costa; BELLIN, Greicy Pinto. A marca do feminino no papel de parede amarelo, p. 115-122, Curitiba, 2019.

UM MANUAL DE SOBREVIVÊNCIA CONJUGAL EM *O LIVRO DE UMA SOGRA*

Autores: Claudemir de Arruda Prado (UNIANDRADE)
Prof.^a Dr.^a Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

Resumo: Este artigo propõe-se a analisar conceitos de teoria de gênero e do patriarcado em *O livro de uma sogra* (1895), de Aluísio Azevedo (1857-1914). Considera-se a hipótese de que o romance encena algumas questões antipatriarcais vigentes no contexto social da época, relacionadas a uma maior independência feminina, liberdade sexual e divórcio. Tais questões colocavam em cheque a autoridade patriarcal, no âmbito da qual a mulher figurava como submissa e inferior ao homem. Em oposição a esta visão, entendem-se como configurações contrárias ao patriarcado as ações e as atitudes de Olímpia, protagonista do romance, que realiza uma explanação bastante racional sobre casamento, sexo, filhos, fidelidade e coabitação dos parceiros, interferindo de forma significativa no matrimônio de sua filha. Baseada em sua frustrada experiência matrimonial, que lhe trouxe de bom apenas a maternidade, Dona Olímpia cria uma espécie de manual para se ter um casamento bem-sucedido. Como embasamento teórico para esta análise, utilizaremos textos sobre gênero de Judith Butler, Joan Scott, Kate Millett, entre outras.

Palavras-chave: Teoria de gênero. Patriarcado. Feminismo.

Introdução

Este artigo se propõe a analisar conceitos de teoria de gênero e do patriarcado em *O livro de uma sogra* (1895). Considera-se a hipótese de que o romance encena algumas questões antipatriarcais vigentes no contexto social da época, relacionadas a uma maior independência feminina, liberdade sexual e divórcio. Tais questões colocavam em cheque a autoridade patriarcal, no âmbito da qual a mulher figurava como submissa e inferior ao homem. Em oposição a esta visão, entendem-se como configurações contrárias ao patriarcado as ações e as atitudes de Olímpia, protagonista do romance, que realiza uma explanação bastante racional sobre casamento, sexo, filhos, fidelidade e coabitação dos parceiros, interferindo de forma significativa no matrimônio de sua filha. Baseada em sua frustrada experiência matrimonial, que lhe trouxe de bom apenas a maternidade, Dona Olímpia cria uma espécie de manual para se ter um casamento bem-sucedido.

A presença do patriarcado e gênero no *O livro de uma sogra*

Como objeto de análise para este artigo foi escolhida a obra *O Livro de uma Sogra* (1895), de Aluísio Azevedo. Nascido em 1857, no Maranhão, foi jornalista durante sua juventude, tendo atuado em diversos periódicos do Rio de Janeiro e São Luiz. Fundou *A Pacotilha*, o primeiro diário da capital de seu estado natal. Atuou como funcionário público da Secretaria de Negócios do Estado do Rio de Janeiro. Desde 1895, concursado do Itamaraty, ocupou postos como diplomata em representações brasileiras na França, Japão e Paraguai. Foi co-fundador da Academia Brasileira

de Letras, tendo ocupado a cadeira de número 4. Suas principais obras são: *O Mulato* (1881), *Casa de Pensão* (1884), e *O Cortiço* (1890). Morreu em 1913, em Buenos Aires.

O adjetivo “patriarcal” foi citado em várias obras de autores do século XIX, sendo utilizado de maneira elogiosa em expressões, tais como “as virtudes patriarcais”, enobrecendo o poder masculino. Por exemplo, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, publicada em 1881, nota-se que o personagem principal, Brás Cubas, pertencia a uma família integralmente patriarcal, uma vez que seu pai era o chefe da casa e tinha o comando da vida da família. A família de Brás Cubas tinha recursos financeiros em abundância, contudo, com pouco prestígio social. Brás Cubas tinha alguns privilégios fornecidos pelo pai, tal qual um negro chamado Prudêncio. Futuramente, já um pouco mais velho, iniciou relações sexuais com Marcela, uma prostituta. Logo após, por determinação do pai, teve que ir estudar na Europa. Nesse instante, é possível notar a forte presença da submissão do filho ao patriarca.

Para Barreto (2004), patriarcalismo é uma estrutura sobre as quais se assentam as sociedades contemporâneas. Segundo ela, uma sociedade patriarcal é caracterizada “por uma autoridade imposta institucionalmente, do homem sobre mulheres e filhos no ambiente familiar, permeando toda organização da sociedade, da produção e do consumo, da política à legislação e à cultura” (BARRETO, 2004, p. 64).

Freire (1991) pesquisou e relatou a história da sociedade brasileira no período da colonização, explicitando como a nossa família, tanto no campo como na cidade, se formou a partir do regime patriarcal e sob a influência da miscigenação de três culturas: indígena, europeia e africana.

Nesse contexto, desenvolveu-se uma estrutura social em que a família funcionava como um núcleo composto pelo chefe da família (patriarca), sua mulher, filhos e netos, que eram os representantes principais; e um núcleo de membros considerados secundários, formados por filhos ilegítimos (bastardos) ou de criação, parentes, afilhados, serviçais, amigos, agregados e escravos. No comando tanto do grupo principal como do secundário, estava o patriarca, responsável por cuidar dos negócios e defender a honra da família, exercendo autoridade sobre toda a sua parentela e demais dependentes que estivessem sob sua influência (FREIRE, 1991, p. 54).

O termo patriarcalismo foi utilizado para explicar a condição feminina na sociedade e como se dá a dominação masculina. Deve-se ressaltar que o patriarcalismo é centralizado no poder do homem, não só como chefe da família, mas também no poder exercido sobre os menos favorecidos.

Conforme Millet (1969):

Patriarcado pode ser entendido como uma instituição social que se caracteriza pela dominação masculina nas sociedades contemporâneas em várias instituições sejam elas políticas, econômicas, sociais ou familiar. É uma forma de valorização do poder dos homens sobre as mulheres que repousa mais nas diferenças culturais presentes nas ideias e práticas que lhe conferem valor e significado que nas diferenças biológicas entre homens e mulheres (MILLET, 1969, p. 58).

PRADO, Claudemir de Arruda; BELLIN, Greicy Pinto. Um manual de sobrevivência conjugal em *O livro de uma sogra*, p. 123-133, Curitiba, 2019.

Sobre o patriarcado e suas implicações, Butler (1990) afirma o seguinte:

Houve ocasiões em que a teoria feminista sentiu-se atraída pelo pensamento de uma origem, de um tempo anterior ao que alguns chamariam de “patriarcado”, capaz de oferecer uma perspectiva imaginária a partir da qual estabelecer a contingência da história da opressão das mulheres. Surgiram debates para saber se existiram culturas pré-patriarcais; se eram matriarcais ou matrilineares em sua estrutura; e se o patriarcado teve um começo e está, conseqüentemente, sujeito a um fim. Compreensivelmente, o ímpeto crítico por trás desse tipo de pesquisa buscava mostrar que o argumento antifeminista da inevitabilidade do patriarcado constituía uma reificação e uma naturalização de um fenômeno histórico e contingente. Embora se pretendesse que o retorno ao estado cultural pré-patriarcal acabou mostrando ser outro tipo de reificação (BUTLER, 1990, p. 63).

A discussão sobre a reificação do patriarcado se relaciona às reivindicações do feminismo, conforme outra passagem de Butler (1990):

A urgência do feminismo no sentido de conferir um status universal ao patriarcado, com vistas a fortalecer a aparência de representatividade das reivindicações do feminismo, motivou ocasionalmente um atalho na direção de uma universalidade categórica ou fictícia da estrutura de dominação, tida como responsável pela produção da experiência comum de subjugação das mulheres. Embora afirmar a existência de um patriarcado universal não tenha mais a credibilidade ostendida no passado, a noção de uma concepção genericamente compartilhada das “mulheres”, corolário dessa perspectiva, tem se mostrado muito mais difícil de superar. É verdade, houve muitos debates: existiram traços comuns entre as “mulheres”, preexistentes à sua opressão? Há uma especificidade das culturas das mulheres, independentemente de sua subordinação pelas culturas masculinistas hegemônicas? (BUTLER, 1990, p. 21).

Uma reflexão sobre o patriarcado não pode prescindir de uma breve discussão sobre gênero. Gênero pode ser definido como algo que identifica e diferencia as mulheres e os homens, ou seja, o gênero masculino e o gênero feminino. Gênero pode ser usado como sinônimo de “sexo”, referindo-se ao que é próprio do sexo masculino, assim como do sexo feminino.

Contudo, usando o ponto de vista da psicologia e das ciências sociais, o gênero é entendido como aquilo que diferencia socialmente as pessoas, levando-se em conta os padrões histórico-culturais dispostos para os homens e mulheres. Devido ao fato de ser um papel social, o gênero pode ser construído e desconstruído, pode ser entendido como algo mutável e não limitado, como define as ciências biológicas.

Identidade de gênero é a maneira como certo indivíduo identifica-se na sociedade, tendo como vista o papel social do gênero e o sentimento individual de identidade da pessoa. Tal conceito não está relacionado com fatores biológicos, mas com a identificação do indivíduo com certo gênero (masculino, feminino ou ambos, ou outros). Dessa maneira, um indivíduo que biologicamente nasceu com o sexo masculino, mas o qual identifica-se com o papel social do gênero feminino, passa a ter um reconhecimento social como mulher. Este indivíduo é denominado transgênero, pois possui uma identidade de gênero diferente da biológica.

Lauretis (1994), numa reflexão sobre o tema gênero, sob a ótica da gramática e de que maneira este surge gramaticalmente de diversos modos, ou até mesmo sem sua presença, de acordo com a língua, constata que:

O termo gênero é uma representação não apenas no sentido de que cada palavra, cada signo, representa seu referente, seja ele um objeto, uma coisa, ou ser animado. O termo “gênero” é, na verdade, a representação de uma relação, a relação de pertencer a uma classe, um grupo, uma categoria. Gênero é a representação de uma relação [...] o gênero constrói uma relação entre uma entidade e outras entidades previamente constituídas como uma classe, uma relação de pertencer [...] Assim, gênero representa não um indivíduo e sim uma relação, uma relação social; em outras palavras, representa um indivíduo por meio de uma classe (LAURETIS, 1994, p. 210).

Lauretis (1994), fala sobre as concepções a respeito de gênero:

As concepções de masculino e feminino, nas quais todos os seres humanos são classificados, formam em cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais (LAURETIS, 1994, p. 120).

Todo sistema de sexo-gênero está sempre diretamente conectado a fatores econômicos e políticos, de acordo com a sociedade ao qual está inserido, apesar dos significados poderem mudar de uma cultura para outra. Um dos principais tópicos analisados por Lauretis (1994) diz respeito a construção do gênero enquanto produto e processo de sua representação:

Desta forma, torna-se tanto numa representação sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representações que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social etc.) a indivíduos dentro da sociedade. Se as representações de gênero são posições sociais que trazem consigo significados diferenciais, então o fato de alguém ser representado ou se representar como masculino ou feminino subentende a totalidade daqueles atributos social (LAURETIS, 1994, p. 212).

Conforme Saffioti (1992):

Não se trata de perceber apenas corpos que entram em relação com outro. É a totalidade formada pelo corpo, pelo intelecto, pela emoção, pelo caráter do EU, que entra em relação com o outro. Cada ser humano é a história de suas relações sociais, perpassadas por antagonismos e contradições de gênero, classe, raça/etnia (SAFFIOTI, 1992, p. 210).

Para Scott (1992), o gênero é “um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é um primeiro modo de dar significado às relações de poder”. Tais diferenças são baseadas em símbolos culturalmente disponíveis que adquirem representações simbólicas e mitos.

O gênero também tem um aspecto de identidade subjetiva. Até mesmo a cultura material, os objetos, as moradias, a organização espacial das cidades modernas, reflete e constitui as diferenças de gênero. A maneira como um mobiliário é disposto, a ergonomia de alguns objetos decorativos ou utilitários de uma casa, como é arranjada a decoração desta casa e os trabalhos que nela se desenvolvem, a ornamentação dos objetos pessoais e domésticos, a utilização que se dá aos

cômodos e os trabalhos que lá são realizados, são possíveis e capazes de realizar a reprodução das diferenças de natureza sexuada.

Além disso, para Joan Scott (1992), há uma segunda definição: o gênero é uma primeira maneira de dar significado às relações de poder. Joan Scott (1992) defendeu o conceito de gênero enquanto pauta de estudos das relações sociais hierarquizadas.

Simone de Beauvoir (1967) faz uma observação de forma provocativa na abertura do segundo volume do *O Segundo Sexo*, quando mostra o que se sucedeu ao emaranhado de "mitos" que levava as mulheres a submeter-se ao "eterno feminino": “Elas começam a afirmar sua independência ante o homem; não sem dificuldades e angústias porque, educadas por mulheres num gineceu socialmente admitido, seu destino normal seria o casamento que as transformaria em objeto da supremacia masculina” (BEAUVOIR, 1967).

Num outro parágrafo inicial, ela cita as agruras pelas quais as mulheres passam na vida para efetivamente tornarem-se mulheres:

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. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um Outro (BEAUVOIR, 1967, p. 9).

O livro de uma sogra traz várias representações de gênero que devem ser analisadas visando uma melhor compreensão do papel da mulher na época em que o romance foi escrito. O romance traz a história de Olímpia, sogra possessiva e dominadora que possui teorias muito próprias sobre casamento, sexualidade e posição social da mulher. A personagem torna-se sexualmente mulher numa experiência dolorosa na noite de núpcias, contrariando todas as suas expectativas em relação a essa noite. No imaginário das moças que estavam prestes a casar-se, essa deveria ser uma experiência única, onde todos os seus sentidos sexuais, suas realizações e expectativas como futuras mulheres seriam colocados em prática.

A minha noite de núpcias foi, pois, uma noite de sacrifícios, nem só para mim, como sem dúvida para meu marido. Não lhe compensara, decerto, tamanho constrangimento o complicado prazer, que porventura lhe proporcionou o nosso primeiro contato, no formal desempenho daquele grosseiro enlace. Não tive o menor gozo; tudo me fez sofrer, sofrer deveras; não só no moral, como fisicamente, e muito. Sofri e padeci, porque, na preocupação sobressaltada de esperar aquela noite, e no constrangimento e no choque daquele primeiro encontro, assim tão cerimonioso, tão previsto e tão festejado, meu corpo, sem atingir o necessário grau de apetite sexual, privou-se da indispensável e benéfica lubrificação com que a natureza protetoramente habilita e prepara, em tais casos, os nossos delicados órgãos do amor. E essa falta transformou um ato, que devia ser bom e natural, em verdadeira violência. Fez-me doer; fez-me chorar. Apesar de toda a minha ingenuidade de donzela, compreendi que não era aquilo, com certeza, o que a natureza queria desempenhar; não era aquilo que todo o meu corpo adivinhava depois da puberdade, reclamando-o com delícia, e enchendo-me os sonhos de amorosos enleios voluptuosos, em que o espírito se me aniquilava e só a matéria palpitava de gozo. [...] Só mais tarde comecei a achar prazer nas ligações com meu marido; os primeiros dias foram horríveis. Ainda me lembro do calafrio de medo que tive na segunda noite, quando ele quis recomençar a campanha da véspera (AZEVEDO, 2019, p. 38).

PRADO, Claudemir de Arruda; BELLIN, Greicy Pinto. Um manual de sobrevivência conjugal em *O livro de uma sogra*, p. 123-133, Curitiba, 2019.

O livro começa com um relato de um personagem masculino, em primeira pessoa, e, cujo nome está em oculto, voltando da Europa e se encontrando com o seu melhor amigo de infância, Leandro de Oviedo. A última lembrança que tivera dele, era que seu amigo vivia um casamento em “verdadeiro inferno”, pois a sogra do amigo invadia por completo a vida do casal. Quando reencontrou o amigo, ele se surpreendeu com a nova visão que este tinha em relação à sua sogra, que já teria morrido. O amigo Leandro que antes a detestava, passou a elogiar a sogra e a respeitá-la como uma santa.

— Não poderia dar-te maior prova de amizade, do que te confiando este sagrado tesouro, disse-me Leandro. — É um manuscrito de minha sogra. Começa a lê-lo hoje antes de dormir, e depois, quando o tenhas concluído, conversaremos a respeito da mãe de minha mulher... [...] Mal sabia eu que grande influência ia exercer esse manuscrito sobre minha vida... E como hoje posso publicá-lo, não ponho nisso a menor dúvida (AZEVEDO, 2019, p. 2).

Como ambiente e contexto histórico-social da obra, tem-se o Brasil no século XIX: o país, ao longo de 67 anos, tem a vida política e social regulada pelo regime monárquico-imperial. Independente desde 1822, o Estado é constituído à margem da nação. Persiste como a base de reprodução da vida econômica, a grande propriedade rural, monocultora, escravista e exportadora de produtos primários. Tem-se a visão de que o trabalho degrada quem o exerce, e que deve ser relegado aos escravos e homens "livres". A elite procura um rosto para o país. O Rio de Janeiro, principal núcleo urbano, é o laboratório para a construção da identidade nacional. A Europa, sacudida pelas revoluções burguesas e liberalmente ordenada, é modelo e espelho.

Melhorias urbanas, teatros, salões de festas, locais de passeio e diversão, lojas sofisticadas, empórios cortando a sobrevivência dos mascates, bancos, construção de gostosas e espaçosas vivendas, escolas de boas maneiras e belas-artes dirigidas por mestres franceses, faziam a festa de uma sociedade que, conforme palavras de José de Alencar, citadas por Schwarz (1989, p. 36), adorava "faceirar-se" pelos salões e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal que é a língua do progresso, jargão ericado de termos franceses, ingleses, italianos e, agora também, alemães [...].

O livro traz ideias que muito provavelmente devem ter sido chocantes para essa sociedade da época, como a incompatibilidade entre o amor espiritual e o desejo carnal, resultando na prática que cada cônjuge deveria ter pelo menos dois parceiros, cada qual para satisfazer uma dessas necessidades, a carnal e a espiritual. Pela voz de Dona Olímpia, o autor aborda também a necessidade dos casais viverem separados, cada um em sua própria casa, evitando, dessa forma, que o contato diário e a rotina acabem resultando na diminuição dos sentimentos iniciais que ligaram duas pessoas pelos laços do amor. Na obra, a sogra pode ser considerada um homem se

expressando por intermédio da uma mulher, ser social, este, historicamente dominado, a qual é resultado de um pensamento e produção masculinos.

No século XIX, havia uma cultura patriarcal, em que o feminino, através da figura de mãe e esposa, estava sendo resgatado. Aluísio de Azevedo dedica-se a esta realidade incipiente, seguindo um movimento oriundo da Europa, contendo valores como burguesia e urbanização. Em *O livro de uma sogra*, as trilhas percorridas pelo protagonista transmitem ao leitor uma sensação de contraposição ao patriarcado existente na época, com atitudes demonstradas por Dona Olímpia, tal como seu desconforto em relação a sua convivência conjugal, através da descrição da relação amor carnal versus amor espiritual:

Não obstante, apesar de que nunca transigi dos meus deveres conjugais; apesar de que meu marido prosperou sempre de fortuna na sua carreira médica e, depois, na sua carreira política; apesar de que ele era bom, e apesar de que sempre nos estimamos; apesar de tudo isso, tanto ele como eu fomos igualmente muito desgraçados, enquanto nós não separamos; fomos os dois um casal de infelizes amarrados um ao outro pelo duro e violento laço do matrimônio; fomos dois calcetas, seguros na mesma corrente de ferro, condenados a suportar a existência eternamente juntos (AZEVEDO, 2019, p. 3).

Olímpia fala com orgulho sobre a maneira austera com que foi educada quando jovem. Além disso, fala dos exemplos de moral e virtude, bem como sobre suas habilidades na governança de uma casa e seus afazeres domésticos. Também fala sobre a aptidão que tem para as recepções sociais permeadas com questões de gênero. Ainda contava com boa ortografia, alguma leitura, que não se compunha apenas de maus romances, um pouco de francês, inglês, desenho e princípios religiosos bem regulados.

Olímpia descreve seu marido, Virgílio Xavier, como um homem de costumes irrepreensíveis, não possuindo paixões descomedidas e vícios perigosos. Era, apenas, “médico, inteligente e trabalhador”. Ocupava-se da leitura de obras relacionadas à atividade profissional, bem como textos jurídicos e médicos, jornais, apenas em busca de informações financeiras ou notícias da província. Olímpia afirma que todo homem e toda mulher precisam, não só de um companheiro para sua carne, mas também de um companheiro para sua alma.

Jurara pois a mim mesma, e à memória de meu marido, que minha filha seria feliz. Mas como realizar esse ideal? Eis a questão. Vejamos: Dar-lhe um marido, quando chegasse à idade do amor? Mas, se o meu, que fora tão bom, tão leal, e tão justo, não conseguira proporcionar-me a felicidade? Dar-lhe um amante? Mas, sobre ser, debaixo do ponto de vista social, imoralíssimo o fato, em que poderiam afinal consistir as vantagens de um amante sobre um marido? Não seria o amante nada mais do que um marido ilegítimo, que trouxesse à mulher todas as desvantagens domésticas do casamento e nenhuma das suas vantagens sociais? (AZEVEDO, 2019, p. 9).

As personagens da obra em análise e, principalmente a protagonista, possuem uma particularidade que merece um destaque, pois, ainda que não demonstrem receitas para o sucesso

matrimonial, tais como *Senhora*, escrita por José de Alencar e publicada em 1875, em que é reforçado o papel da instituição social chamada casamento, abordada pelas suas vantagens e desvantagens e as imagens a partir de suas próprias narrações. Há, também, uma abordagem sobre o patriarcado:

É justamente dessa desigualdade perfeita, desse contraste de aptidões físicas e morais, que nasce a sublime harmonia do amor. É com a variedade de competências e de necessidades de cada um, que os dois se completam. Pois se até na idade e na estatura física é conveniente, para o bom equilíbrio de um casal, que haja certa inferioridade da parte da mulher! No que precisa haver identidade é no ponto de educação social e no grau de colocação na escala etnológica. E, ainda neste particular, caso não seja possível obter a igualdade, dada a circunstância de que uma das partes do casal tenha de ser, na raça ou na condição, inferior à outra, é preferível, para todas as conveniências e efeitos, que a parte inferior na raça ou na condição seja a mulher e não o homem. É mais natural e aceitável ver um branco casado com uma mulata ou um mulato com uma preta, do que ver uma branca ligada a um preto ou a um mulato; pela simples razão de que, na apuração e aperfeiçoamento da casta, a mulher só entra em concorrência como passivo auxiliar (AZEVEDO, 2019, p. 12).

Olímpia crê que a satisfação sexual é de suma importância para a geração de um filho geneticamente perfeito. O sexo com prazer sobressai até mesmo aos atributos físicos dos parceiros em questão. Também acredita que o amor sentido pelo pai em relação à esposa é transferido pelo amor ao filho. Caso haja um segundo filho, este não terá tantos privilégios quanto o primeiro. Segundo ela, não se pode combinar as figuras do reprodutor e do amante. Utilizando os conceitos do patriarcado, com a existência de uma família monogâmica, com o incremento da propriedade privada, as produções dos meios de existência e de seu excedente produziam riqueza, que, à medida que aumentavam, davam ao homem uma posição mais importante do que a da mulher dentro da família. Busca-se ter uma paternidade indiscutível, pois, na condição de herdeiros, seus filhos deveriam ter um dia a posse de seus bens. Para a amante, tem-se uma figura mais ainda subalterna do que em relação à legítima esposa

Do resultado dessas minhas observações, vim a perceber que, sendo a procriação um instinto, e sendo o amor um sentimento, o grande mal, ou o grande erro, do matrimônio vulgar, consistia no disparate de querer harmonizar e unir, para os mesmos fins, essas duas coisas distintas — sensualidade e amizade — tão contrárias entre si, e tão antipáticas e até perfeitamente incompatíveis. Compreendi que a mulher — para procriar, precisa de um homem, de um varão, escolhido pelos seus sentidos; e — para amar, precisa de um amigo, de um irmão, eleito pela sua alma e pela sua inteligência. O associado do seu corpo, em caso nenhum, pode ser o associado do seu espírito, ou vice-versa (AZEVEDO, 2019, p. 23).

A alusão à violência de que são vítimas as mulheres na formação social brasileira, patriarcal e escravista, pode ser vista na obra. A protagonista até mesmo perdoa os agressores. Acha que "as mulheres ordinárias não desgostam de ser batidas por seu homem". Acha também que a agressão "é prova de falta de respeito e brutalidade" mas, para ela, é perdoável, pois é uma expansão do ciúme de quem "naturalmente" manda (o homem) e o que é o ciúme a não ser o "sinal do amor".

PRADO, Claudemir de Arruda; BELLIN, Greicy Pinto. Um manual de sobrevivência conjugal em *O livro de uma sogra*, p. 123-133, Curitiba, 2019.

Após ter escolhido a dedo o futuro marido de sua filha, Olímpia faz artimanhas para garantir o sucesso do casamento através da separação física e tortura emocional do casal, reforçando o estereótipo de castidade e pureza pré-nupcial associado à figura feminina:

Entretanto, não me convinha de modo algum que ele alcançasse com facilidade a certeza da posse de minha filha. Afastava-os intencionalmente; começava a representar, entre eles dois, o terrível papel de linha divisória, de linha sanitária, estabelecida em guerra contra os traiçoeiros inimigos das suas ilusões de amor. Ah! quanto me custava, e quanto me aprazia ao mesmo tempo, esse altruísta e odioso mister de delicada perseguição! Quanto eu me sentia ir ficando sogra! Mas estava disposta a não me arredar um passo do meu programa, ainda mesmo tendo mais tarde de entestar, como já esperava, com a cólera de meu genro e com as lágrimas de minha filha (AZEVEDO, 2019, p. 27).

Leandro casa-se com Palmira. Há a presença de amor entre ambos. Houve a aprovação de seu tipo por parte de Olímpia e o Dr. César, o médico onipresente, que atestou suas qualidades físicas e morais. Contudo, Leandro não tinha posses e era apenas funcionário de repartição pública. Tendo havido um financiamento por parte de sua sogra, ele entra para o comércio tornando-se um negociante bem sucedido. A sogra fez o favor de ampará-lo financeiramente e, em contrapartida, havia a exigência de retribuição proporcionando felicidade à filha Palmira. Observam-se as tramoias da sogra para que houvesse a privação de convivência, com o objetivo de causar uma maior felicidade e desejo ao casal:

É pouco. O senhor, depois de casado com minha filha, não coabitará com ela; o senhor morará só, numa boa casa, bem servida e bem mobiliada, que porei às suas ordens; ao passo que Palmira continuará a residir em minha companhia e só estará com o marido o tempo e às vezes que eu consentir. Serve-lhe? — Mas eu terei então de viver separado de minha esposa? — Separado totalmente, não. O senhor poderá vê-la e estar com ela frequentemente, não digo todos os dias, mas quase todos. Prometo mesmo que minha filha passará ao lado do marido um ou mais dias; levo até a condescendência a tolerar que fiquem juntos uma ou outra noite. Mas, desde que eu a reclame ou vá buscá-la, o senhor não poderá opor-se a que ela venha para a minha companhia... — V. Ex.a está gracejando com certeza... ou suporá que a minha intenção é privá-la de ver a senhora sua filha todas as vezes que quiser? Mas, se assim for, valha-me Deus! não vejo razão para não morarmos juntos! — Não! não! Não estou gracejando, nem admitirei, nunca, que o senhor more conosco. Nunca! E só consinto no casamento, sob as condições expostas. Se elas lhe convêm, o senhor passará o documento, e minha filha será sua esposa... (AZEVEDO, 2019, p. 31).

Considerações finais

A partir da leitura do *O livro de uma sogra*, verificam-se ideias extravagantes para a época, com ecos até mesmo na contemporaneidade. Conforme o pensamento de Olímpia, dedicar-se exclusivamente ao cômputo, de maneira que ele seja a sua única fonte de satisfação de suas necessidades, tanto carnis quanto fraternais e intelectuais, podem acarretar a destruição do casamento. E, ainda segundo essa mesma linha de pensamento, essa destruição tanto pode ser emocional, transformando o casamento em um fardo pesado a ser carregado pelos dois, como pode provocar intolerâncias perigosas, transformadas até em atos de violência doméstica.

[...] lembrei-me do meu tempo de noiva, lembrei-me das minhas esperanças, e logo também das negras decepções que sobrevieram ao meu casamento. Oh! se eu não estivesse ali, para interpor-me entre eles e separá-los quando fosse preciso, aquele par, tão harmonioso, tão sinceramente unido pelo amor; aqueles dois entes, tão talhados um para o outro, como eu parecia ter sido para meu marido, seriam no fim de algum tempo, se não tivessem reagido logo, fugindo cada um para seu lado, dois míseros infelizes, dois perdidos para a vida, dois inimigos rancorosos, condenados a viver na mesma casa, e comer na mesma mesa, a dormir na mesma cama! [...] Quão diferente fora a minha existência (AZEVEDO, 2019, p. 36).

O livro de uma sogra, ao fim e ao cabo, traz a descrição do patriarcado como sistema em que os homens dominam as mulheres e estas, por sua vez, reforçam tal sistema a partir de atitudes de dominação, como as sustentadas por Olímpia, ainda que tais atitudes tenham como justificativa o bem estar e a felicidade de sua filha.

Referências

Academia Brasileira de Letras. **Perfil do Acadêmico**. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/aluisio-Azevedo>. Acesso em 20 jul.2019

ASSIS, Machado. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. 28ª edição, São Paulo; Scipione, 1994.

AZEVEDO, A. **Livro de uma Sogra**. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000016.pdf>. Acesso em 15 mai.2019.

BARRETO, M. P. S. L. **Patriarcalismo e o Feminismo**: uma retrospectiva histórica, Revista *Àrtemis*, v.18, n. 1, p.64-73, 2004.

BEAUVOIR, Simone. (1967) **O Segundo Sexo**. Volume 2. Difusão Europeia do Livro, 2ª Edição, 1970.

BUTLER, Judith. **Os atos performativos e a constituição do gênero**: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Disponível em: <https://docs.google.com/document/d/1J0jn4SiVrAwcbqXHwx51AxGGjj9ub3SndEvf1GsOCHc/edit>. Acesso em: 15 jun.2019

FREIRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 21a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981, p.3- 87.

LAURETIS, T. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, B.H. **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MILLET, K. **Sexual politics**. London. 1969

SAFFIOTI, H.I.B. Rearticulando gênero e classe social. In: COSTA, A.O.; BRUSCHINI, C. (Orgs.) **Uma Questão de gênero**. São Paulo; Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

_____. **Violência de gênero**: lugar da práxis na construção da subjetividade. Revista *Lutas Sociais*, São Paulo, n. 2, 1997.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor, as batatas**, 3. São Paulo, Duas Cidades, 1988.

PRADO, Claudemir de Arruda; BELLIN, Greicy Pinto. Um manual de sobrevivência conjugal em *O livro de uma sogra*, p. 123-133, Curitiba, 2019.

SCOTT, Joan. **História das mulheres**. In: BURKE, Peter. (org.) A escrita da história: novas perspectivas. São Paulo, Unesp, 1992, pp.64-65.

PRADO, Claudemir de Arruda; BELLIN, Greicy Pinto. Um manual de sobrevivência conjugal em *O livro de uma sogra*, p. 123-133, Curitiba, 2019.

PLATAFORMAS DE AUTOPUBLICAÇÃO, LITERATURA DE MASSA E O QUE SE ESCREVE NA INTERNET

Autor (a): Claudia Regina Camargo (UNIANDRADE)

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

Resumo: O objetivo deste trabalho é analisar como as autopublicações e os textos escritos e/ou divulgados na Internet têm afetado o mercado editorial. Sendo assim, será feita uma análise dos textos disponibilizados no *Facebook*, a rede social mais acessada no Brasil e no mundo e que hoje tem uma utilidade que excede a expectativa inicial de unir pessoas. A seguir, abordaremos a comunidade de escrita e compartilhamento de textos, *Wattpad*, como principal plataforma de *fanfiction*. Ambos os espaços servem para expressão da subjetividade, criação e divulgação de escritos e mantêm milhões de usuários pelo mundo, mostrando que o universo *fanfic* tem crescido a passos largos, nesse ambiente virtual. Quanto ao referencial teórico, neste trabalho serão usados os conceitos de comunidade e rede social, a partir dos postulados de Martino e Sibilía. Além disso, serão discutidas as questões: da indústria cultural, sob as perspectivas de Morin, Adorno e Horkheimer; da cultura de massa, com base nos estudos de Waldecyr Caldas; e da literatura de massa como um subproduto dessa cultura, conforme Muniz Sodré. A fim de analisar um tipo textual específico, privilegiaremos a literatura erótica, gênero dominante nos *sites* analisados, investigando como essa produção se relaciona aos conceitos selecionados para estudo.

Palavras-chave: indústria cultural; cultura de massa; literatura erótica; redes sociais.

Introdução

Entender as comunidades e redes sociais virtuais, hoje tão presentes na vida de quase todas as pessoas, não só como um espaço para troca de mensagens, mas um espaço múltiplo, onde quase qualquer informação ou conteúdo pode transitar, pode nos dar um olhar menos preconceituoso e mais amplo sobre as possibilidades do ambiente *web*. Desde o surgimento da *Web 2.0*, em 2005, o alto grau de interatividade e conexões pelas redes sociais possibilitou um aumento imenso em termos de colaboração, compartilhamento, produção e consumo de conteúdos pelos próprios usuários da Internet, esse espaço tem se transformado diariamente.

Tendo em mente que qualquer plataforma, aplicativo ou espaço virtual, aqui nomeado e/ou quantificado, tende a ser passado num futuro breve, já que o ciberespaço tem uma característica volátil difícil de acompanhar, e, mesmo correndo o risco de tornar esse estudo temporal, é preciso pensar que qualquer rumo a ser seguido por esses espaços virtuais irá representar a evolução do que aqui está enunciado. Por isso, destaquem-se os surgimentos do *Facebook* (segunda rede social mais utilizada no Brasil; a primeira é o *Instagram*), em 2000, e da plataforma *Wattpad*, em 2006. Ambas as comunidades foram criadas com uma perspectiva inicial, mas hoje servem a usos bem mais amplos. O *Facebook*, criado como espaço para que as pessoas pudessem se encontrar virtualmente, hoje oferece todo tipo de produto e serviço, por meio de páginas comerciais, *fanpages*, páginas pessoais que funcionam como *blogs*, *fotologs*, divulgação de vídeos, eventos, entre outros. O *Wattpad*, a princípio, era somente para leitura nos dispositivos móveis, possibilitando, hoje, que

milhões de escritores (em sua maioria amadores) publiquem e outros milhões de leitores encontrem vários gêneros literários, disponíveis gratuitamente, para leitura *on-line*.

Mas o que leva esses escritores a publicarem seus trabalhos de forma gratuita? Seria apenas para melhorar a autoestima, com milhares de visualizações e curtidas em suas histórias? Seria para dar sentido a uma arte que, sem visibilidade, teria pouco efeito, como se nunca tivesse existido?

Há escritores que pensam apenas em publicar na *web*, sem qualquer pretensão, mas um número muito grande deles sonha em ter seus trabalhos descobertos por alguma grande editora e poder entrar nesse concorrido mercado editorial, tão seletivo. Quando vemos livros que saíram dessas plataformas e se transformaram em *best-sellers*, entendemos um pouco melhor as avalanches de histórias semelhantes encontradas nesses espaços *web*. Refletir sobre essa nova literatura, sobre esse novo fenômeno cultural que abarca milhões de pessoas no mundo, é muito importante para valorizar e ressignificar um novo tipo de cultura popular, nascido com as novas gerações.

Plataformas de autopublicação, *Wattpad* e *Facebook*

Para compreender esse universo cibernético, serão importantes os conceitos de comunidades virtuais e redes sociais. No livro intitulado *A comunidade virtual*, Rheingold classifica as comunidades virtuais como uma “teia de relações pessoais” (RHEINGOLD, 1994, p. 20), presentes no ciberespaço e formadas quando pessoas mantêm conversas sobre assuntos comuns, durante um período de tempo relativamente longo. A interação humana é o ponto de partida e a razão de ser das comunidades virtuais. Martino (2014) conceitua a estrutura relacional nas redes sociais como a relação entre relações, isto é, uma perspectiva mútua e recíproca sobre a maneira como as pessoas interagem. Não interessa apenas como dois indivíduos interagem, mas como essa interação afeta outras pessoas. É o princípio de uma rede social. Saber que uma pessoa se interessa por um determinado tema pode aproximar (ou afastar) alguém. Ou seja, as redes sociais são definidas pelos vínculos fluidos e flexíveis, e pelas várias dinâmicas dessas relações. Barnes (1954), num estudo apresentado sobre redes sociais, demonstra que esse campo de relações sociais era constituído não só pelas ligações de uma pessoa com outras, que por sua vez mantinham relações com outras, e assim por diante, formando uma espécie de ligação contínua entre vários indivíduos, que nem sempre se conheciam ou tinham contato direto. Esse processo foi chamado pelo autor de rede social.

Sibilia fala das redes sociais como novos mecanismos para as demandas socioculturais, por meio de ferramentas como *blogs*, *fotologs* e *webcams*:

Em meio aos processos de globalização dos mercados em uma sociedade altamente midiaticizada, fascinada pela incitação à visibilidade e pelo império das celebridades, percebe-se um deslocamento daquela subjetividade “interiorizada” em direção a novas formas de autoconstrução. [...]. Referem-se às personalidades alterdirigidas e não mais intodirigidas, construções de si orientadas para o olhar

CAMARGO, Claudia Regina. Plataformas de autopublicação, literatura de massa e o que se escreve na internet, p. 134-145, Curitiba, 2019.

alheio ou “exteriorizadas”, não mais introspectivas ou intimistas (SIBILIA, 2008, p.23, ênfase no original).

A análise combinatória das conexões nas redes sociais auxilia a compreender o que significa uma relação social *on-line*, com sua capacidade quase incalculável de multiplicação de conteúdo, saberes, e inclusive poderes.

Hoje, qualquer um pode ser, virtualmente, produtor de cultura, já que a Internet está repleta de ambientes disponíveis para esses escritores independentes, sejam ou não qualificados, dividindo espaço com adolescentes pouco letrados e até mesmo com escritores consagrados pela mídia. Um dos sítios mais populares para eles são as plataformas de autopublicação. Esses ambientes virtuais permitem que qualquer pessoa publique seus livros e textos, em formato digital, com a possibilidade de comercializá-los nas principais lojas *on-line* de todo o mundo. Alguns exemplos são: *Kindle Direct Publishing* (da Amazon), *Bokess*, *Escrytos*, Clube de Autores, *Livrorama*, *Perse*, *e-Galaxia*, *Publique-se* (da Saraiva), entre outros.

Ainda nessa linha, existem comunidades de escritores e leitores, que são também plataformas de autopublicação gratuitas, cujo intuito principal é a visibilidade. Tudo é lido *on-line*. Além disso, há aplicativos que podem ser acessados via desktop ou dispositivos móveis. Exemplos desse tipo são *Sweek*, *Inkspired*, *Xinxii*, *KoboWriting Life* e *Wattpad*. Para este estudo, o foco será a *Wattpad*, que é a plataforma mais conhecida desse gênero de compartilhamento e a partir da qual vários autores já conseguiram espaço no mercado editorial, nacional e mundial.

Há ainda *sites* dedicados exclusivamente a textos no estilo *fanfiction*. Alguns exemplos são: *Spirit Fanfics*, *Niah Fanfics*, *Fanfic Obsession*, *ArchiveofOwn* (Arquivo Próprio) *AO3*, *Commaful*, *Fanfiction.net*, *Quotev.com*, *DevianArt* (com ilustrações belíssimas de fãs), *Univision*, *McFly Fanfics ArmyBr*, *Fanfic'sUniversity*, entre outros. O gênero *fanfiction* está estreitamente relacionado à transmidialidade, pelo fato de um programa de TV ou um filme poder ser adaptado para o formato de literatura digital, por exemplo. Nesse caso: “O interessante é perceber o que cada meio, com sua especificidade, pode oferecer à narrativa central, com intuito de promover uma maior imersão do público naquela história” (NUNES, 2012, p. 77).

Não poderíamos deixar de fora alguns *sites* dedicados à postagem de textos. O Recanto das Letras tem números que impressionam. São mais de 2 milhões de poemas, em torno de 200 mil contos e 3 mil novelas (RECANTO DAS LETRAS, 2019, s/p), só para citar alguns dos diversos itens lá encontrados. Há ainda outros textos, como ensaios, cartas, áudios, músicas, etc. Outros *sites* desse tipo são: *Autores.com*, *Mesa do Editor*, entre outros.

Dentre as comunidades de compartilhamento de textos, a mais conhecida e usada no mundo é a *Wattpad*, que foi criada para aqueles que não dispunham de tempo para ler e desejavam levar suas leituras no celular. Seus fundadores, Ivan Yuen (cofundador/CEO) e Allen Lau (cofundador/diretor executivo), ambos engenheiros canadenses, juntamente com Ashleigh Gardner CAMARGO, Claudia Regina. Plataformas de autopublicação, literatura de massa e o que se escreve na internet, p. 134-145, Curitiba, 2019.

(diretora de conteúdo), também canadense, desenvolveram essa plataforma em 2006, visando primeiramente um programa de leitura móvel, criado para telefones celulares, e, logo após esse processo, desenvolveram um *website*, no qual os usuários podiam compartilhar conteúdos (ARRUDA; SILVA; ANDRADE, 2014). É uma grande vitrine para novos escritores, sendo hoje a comunidade *on-line* de escritores e leitores mais popular do mundo, com mais de 70 milhões de usuários e em torno de 600 milhões de histórias, segundo o *site* espanhol *PublishNews* (HERRERO, 2019). Segundo o próprio aplicativo, 70% de seus usuários são mulheres e 80% são da geração *millenials* ou Z (nativos digitais – extremamente conectados).

A *Wattpad* encoraja o trabalho de novos escritores por meio de prêmios como o *Wattys Awards*. São premiados 5 títulos em cada uma das 12 categorias: Poetas, Coringas, Remixadores, Contemporâneos, Criadores de Mudanças, Heróis, Construtores de Mundos, Partindo Corações, Tesouros Escondidos, Contadores de Histórias, Novos Autores e Originais.

Outro espaço muito utilizado por milhares de pessoas, seja para escrever ou para divulgar seus escritos, é sem dúvida a rede social *Facebook*, que foi criada por Mark Zuckerberg, Dustin Moskovitz e Chris Hughes, alunos da Universidade de Harvard. Inicialmente a rede social foi limitada aos estudantes de Harvard, e aos poucos foi se expandindo por outras universidades dos EUA. Nessa época, porém, o *site* era conhecido como *thefacebook.com*. Hoje, com o nome alterado, é a rede social mais acessada no mundo (e um dos *sites* mais acessados no mundo também). Segundo a pesquisa *Social Media Trends 2018*, da empresa Rock Content, 95% dos brasileiros têm um perfil no *Facebook*. Entretanto, registre-se que atualmente existem diversas outras redes sociais em uso, sendo o número superior a 50 entre as mais populares (*Instagram, LinkedIn, Pinterest, Youtube, Whatsapp, Reddit, Tumblr, Twitter, Snapchat e Skype* são alguns exemplos).

Nosso foco aqui não serão os perfis pessoais, mas as páginas dedicadas à escrita livre e, para tal, uma pesquisa foi realizada na plataforma *Facebook* sobre páginas dedicadas a esses escritos (contos, poemas, pensamentos, crônicas, etc.). Os resultados apresentaram números muito expressivos (quadro 1).

Quadro 1: Páginas dedicadas à postagem de textos autorais.

Páginas	Curtidas
A soma de todos os afetos ⁷	2.500.000
Precisava escrever	635.000
Prosa, verso e arte	532.000
Filosofia e Literatura	353.000
Passarinhos no telhado	326.000

⁷ No *Facebook*, a página “A soma de todos os afetos” é da escritora Fabíola Simões, que possui um blog homônimo, para postar seus próprios textos, e de outros escritores convidados.

Escrevendo Poesias	236.000
Escrevendo e semeando	140.000
Escrivinhadeira	127.000
Pensamentos soltos	113.000
Meus rabiscos	110.000
Pra você	60.000
Escritores Poetas	37.000
Crônicas de um ano inteiro	26.000
Luz das palavras	25.000
Reticências Poéticas	22.000
Caderno de Poesia	21.000
Ressaca de palavras	18.000
Contos eróticos ⁸	12.000
Fanfics ⁹	140.000
Fanfictions ¹⁰	140.000

Fonte: Pesquisa realizada no *Facebook*, em maio de 2019, pela autora deste artigo.

Como vemos no quadro 1, as redes sociais têm poder mobilizador de escrita, seja para dar opiniões, postar narrativas do cotidiano ou expressar pensamentos e emoções. Nesse sentido, é preciso destacar que muitas vezes esses *sites* funcionam como um canal para escrita de belas histórias, entre elas histórias de fãs, poemas, crônicas e outros gêneros.

Quem escreve e o que se escreve na Internet

Um personagem que se destaca, nesse universo criativo da *web*, é sem dúvida o *ficwriter*, recriando histórias (as *fanfictions*) a partir de suas paixões. Segundo Baldessar:

O termo *fanfiction* (por vezes, estilizado como *fanfic* ou apenas *fic*) vem do inglês e é traduzido literalmente como “ficção de fã”. Esses fãs, denominados de *ficwriters* (escritores de *fic*), escrevem histórias sem caráter comercial ou lucrativo, geralmente a partir de tramas ou situações preexistentes, e as publicam em plataformas *online* de leitura ou mesmo em suas próprias redes sociais. Para Rodrigo Lessa, pesquisador de narrativas transmídias e Doutor e Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), o que leva alguém a ler e/ou escrever uma *fanfiction* é o prazer da leitura e a satisfação em ver seus personagens queridos em novas aventuras, diferentes daquelas vistas nos produtos midiáticos (BALDESSAR, 2018, não paginado).

Para Bottino, “o ato de ultrapassar o status de mero consumidor das histórias ao reproduzir, recriar, amplificar, inverter ou mudar totalmente o foco torna o indivíduo um *ficwriter* ou *fanfiqueiro*, termo criado por brasileiros a fim de classificar estes tipos de escritores” (BOTTINO, 2017, p. 22).

⁸ Pesquisa em; excluir páginas com o título “*Fanfiction*” também trouxeram 140 mil curtidas em média.

⁹ Páginas do *Facebook* com o título “Contos Eróticos” somaram 7, com mais de 12 mil curtidas.

¹⁰ Páginas que trouxeram no título a palavra “*Fanfics*” somaram 8, com a média de 140 mil curtidas.

Dentre as *fanfictions* e outros escritos (contos, poemas, romances, etc.) encontrados na *web* (plataformas de autopublicação, redes sociais e outros *sites*), notamos a imensa quantidade de textos voltados à temática erótica, que sempre teve espaço na literatura, especialmente entre as mulheres mais jovens, por proporcionar fantasia e desejo, que, mesmo hoje, ainda permanecem como temas tabus. Muito explorada dentro da cultura de massa, essa literatura diz bastante sobre os estereótipos femininos, como corpo perfeito, a mulher como objeto sexual, submissa e frágil, e o homem como dominador. Percebe-se que a indústria cultural vai perpetuando um papel que a mulher gostaria de não estar mais representando, mas, diante de uma superexposição a que é submetida, ela não se torna apenas consumidora, mas, também, produtora de literatura erótica, que, sob o olhar da crítica de gênero, mantém a mulher como um produto, a serviço da indústria cultural. Precisamos entender, então, que relação tem a questão do erótico com essa indústria cultural, a cultura de massa e mais precisamente com a literatura de massa.

O termo indústria cultural surgiu em 1947, com Adorno e Horkheimer, que compreendiam que a indústria cultural age promovendo uma satisfação compensatória efêmera, tornando as pessoas acríticas. É um mecanismo em que toda a sociedade é construída sob a bandeira do capital. A estratégia da indústria cultural é lançar no mercado o que o próprio consumidor almeja, a partir da criação de um desejo, por meio de um cerco sistematizado, ao qual o consumidor é exposto. Essa estratégia tem progredido, graças ao avanço técnico do capitalismo (comunicação e mídia de massa).

Segundo Morin (1997), a indústria cultural tende a homogeneizar tudo, atenuando as barreiras entre as idades. Ela fixa-se, sobretudo, na idade juvenil, sendo a temática da juventude um dos elementos fundamentais da nova cultura. Para o autor, a indústria padroniza inclusive os temas romanescos, fabricando romances em cadeia, a partir de modelos racionalizados. Sendo assim, para atingir maior público no sistema privado, é preciso, antes de tudo, agradar ao consumidor, recreando e divertindo:

Cultura de massa é produzida segundo as normas maciças da fabricação industrial; propaganda pelas técnicas de difusão maciça (que um estranho neologismo anglo-latino chama "de massa média"); destinando-se a uma massa social, isto é, um aglomerado gigantesco de indivíduos compreendidos aquém e além das estruturas internas da sociedade (classes, família, etc.). (MORIN, 1997, p. 14).

Literatura de massa é a literatura que parte da premissa do mercado: oferta e demanda, ou seja, muito além do que a arte pode e deve oferecer, ela supre o que o mercado consumidor quer, partindo do que a indústria cultural e a cultura de massa já implantaram no gosto dos consumidores. A quantidade, nesse caso, é muito mais relevante que a qualidade. Esse tipo de produção é compreendido como sublitteratura ou *best-seller* (o que não quer dizer que um cânone não possa também ser um *best-seller*). Para Morin (1997, p.48), essa cultura leva a um impulso em

direção ao conformismo e ao produto padrão, enquanto a literatura como arte seria um impulso em direção à criação artística e à livre invenção.

A cultura de massa desenvolveu uma imprensa feminina, especialmente tocando nos temas sentimentais, mas não uma imprensa específica masculina. Já o cinema conseguiu ultrapassar a alternativa que caracteriza a época do mundo, entre filmes sentimentais e filmes com características viris (MORIN, 1997, p.110).

Caldas (2000) nos oferece uma definição de indústria cultural semelhante à de Morin, na qual fala não só da homogeneização, mas, evocando Adorno, mostra que a produção cultural não apenas segue as leis de mercado, mas também, deve ser inteligível a todas as pessoas, segundo a lei da facilidade, evitando a complexidade, com produtos de interpretação literal, ou seja, mínima.

Fredric Jameson aborda os conceitos que clareiam os processos de produção de bens na ordem da “cultura burguesa de massas” (JAMESON, 1996, p. 9):

O que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada à produção de mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de roupas a aviões), com um ritmo de *turn over* cada vez maior, atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo (JAMESON, 1996, p. 30).

Nesse sentido, Eco (2001) aponta que a cultura de massa, em contrapartida à cultura erudita, vem suprir uma necessidade das massas (que não tem relação mais com diferença de classe), de uma cultura de lazer que pudesse ser consumida de forma sistemática. O autor nomeia de apocalípticos e integrados os dois lados da questão. Se, por um lado, os *mass media* são acusados de difundir produtos aplainados e favorecer um olhar acrítico sobre o mundo, pela padronização de estilo e forma, por outro, expandem os bens culturais, criando novas formas de difusão da informação, tipos distintos de linguagem e renovação estilística, promovendo o desenvolvimento das artes.

Entende-se por massa um grupo que não se move, que é passivo. Uma cultura de massa é, então, uma cultura que esse grupo jamais questionará, pois é ditada pelos meios de comunicação. Aliás, é por esse motivo que percebemos tantas semelhanças globais no que diz respeito a roupas, comidas, estilos e arte.

Segundo a agente literária Riff (2015), o gênero literário mais forte em 2015 era o de não ficção, englobando livros de autoajuda, religiosos e biografias. No entanto, os romances eróticos ainda possuem um lugar de destaque nas livrarias (vejam-se, por exemplo, os sucessos de *Cinquenta tons de cinza*, que, segundo a pesquisa *Retratos da leitura no Brasil*, realizada em 2015, ocupava a lista dos primeiros lugares; e até de Paulo Coelho, escritor de *best-sellers*, com obras como *11 Minutos* e *Adultério*, (com temática erótica) e principalmente nas plataformas de escrita de textos, como na *Wattpad*, onde o *softporn*, *pornô pop* ou *mommy porn* faz muito sucesso. Esse

CAMARGO, Claudia Regina. Plataformas de autopublicação, literatura de massa e o que se escreve na internet, p. 134-145, Curitiba, 2019.

fenômeno já é muito antigo, abrangendo romances de autoras como: Cassandra Rios, na década de 1940; Adelaide Carraro, na década de 1960; e até os famosíssimos romances de banca (também chamados romances-cor-de-rosa), como *Sabrina, Júlia e Bianca*, recordistas de tiragem, chegando a vender milhares de exemplares por mês, especialmente entre as mulheres jovens.

Trata-se de um estilo de leitura de entretenimento, sem muitas expectativas ou reflexões, em geral destinado às mulheres que buscam uma fuga da realidade. Segundo Sodré (1988, p. 47), o romance sentimental é uma literatura de massa específica do gênero feminino e tem como projeto ideológico “a normalização amorosa ou sexual, constituindo o sujeito feminino segundo o estado da legislação ou da moral patriarcal em vigor, com a ajuda de informações sobre ética, moral, casamento, família, felicidade, etc.” Observando o quadro 2, é possível perceber como essa literatura é abrangente nas redes de compartilhamento de textos.

Quadro 2: Número de histórias por assunto, em maio de 2019

Tag	Resultado
Amor	424.000
Romance	404.000
Ação	336.000
Fanfic	320.000
Conto	264.000
Ficção	155.000
adolescente	
Aventura	109.000
Adolescentes	102.000
Drama	91.300
Mistério	87.500
Hot	81.500
Fantasia	66.400
Suspense	65.300
Não ficção	60.000
Amizade	59.600
Paixão	55.800
Poesia	50.600
Terror	44.700
Humor	42.400
Guerra	40.400
Comédia	36.000
Magia	28.400
Vampiros	24.400
Espiritual	20.100
Sobrenatural	19.100
Paranormal	18.400
Ficção geral	17.300

Ficção científica	15.500
Literatura feminina	2.100
Clássicos	1.400

Fonte: *Wattpad*, maio de 2019

A cultura (ocidental) midiaticizada está relacionada a “todas as formas de necessidade, todas as fendas do desejo (que) são 'preenchidas', isto é, inventariadas, ocupadas e exploradas pela mídia.” (CERTEAU, 1995, ênfase no original). Pelo fato de o gênero erótico ser um desses mobilizadores, certamente seria explorado pela mídia. Nesse sentido, Verón (1971) diz que nenhum texto está isento de leitura ideológica e que a sexualidade como instrumento político de sistemas totalitários assume seu valor de mercadoria. Além disso:

[...] rigorosamente podemos dizer: a exploração maciça do erótico no grande centro metropolitano não é outra coisa senão o resultado de como “a sexualidade é radicalmente levada à forma de bem capitalista, cuja expressão adequada é o seu valor publicitário e o infinito aumento de consumo”; aspectos esses já fecundamente abordados por Wilhelm Reich e, mais recentemente, por Michael Schneider (CALDAS, 2000, p. 82, ênfase no original).

Associado a isso, Klanovicz mostra como o erótico pode ser uma construção sociocultural que mantém uma relação de poder, quando examinado em relação a outros sistemas:

Ele é um sistema alternativo àqueles campos da sexualidade, do desejo, e do gênero. Segundo Richard Parker, precisamos entendê-lo [o erótico] não apenas por si mesmo, mas como alternativa para esses outros sistemas. Se tanto gênero como sexual idade são definidos. [...] pela diferenciação, distinção e hierarquia, o erótico subverte suas ordens. Destruindo as separações da vida diária nos fugazes momentos de desejo, prazer e paixão, o erótico oferece uma alternativa anárquica à ordem estabelecida do universo sexual: uma alternativa na qual a única regra absoluta é a transgressão das proibições (KLANOVICZ, 2010, p. 99).

Dessa forma, percebemos como são enredados esses conceitos, agora também dentro das mídias de massa, de modo que a indústria cultural, por meio de uma literatura de massa, consegue atingir um público muito grande. Como consequência, a literatura erótica tem um papel fundamental dentro dessa cultura e literatura de massa.

Considerações finais

Este artigo mostrou que o número de histórias que se enquadram como literatura erótica é vasto nas redes de compartilhamento *on-line* e redes sociais. Isso resulta na reconfiguração da indústria cultural e da literatura de massa, que se manifesta, agora, também no universo digital, especialmente nas *fanfics*.

Portanto, é necessário pensar nesses espaços interativos como ambientes favoráveis à subjetividade, servindo para a expressão de sentimentos, criação e exposição. Num momento em que todos são expostos a uma sobrecarga de informações, pelos mais diversos tipos de conteúdo a partir dos meios de comunicação e da mídia de massa, é preciso que esses espaços sirvam também como um fôlego, um sistema de escape, num mundo midiaticamente sufocante.

Entre todas as polêmicas sobre o assunto, incluindo aquela que diz respeito à natureza literária ou não literária dos textos, importa que o olhar não seja de preconceito e vislumbre um universo que não tem mais alternativa. Estamos falando agora de uma geração que já nasceu conectada, para a qual todas as atividades fazem muito sentido dentro desta conexão, sendo, portanto, uma via sem volta. Não significa dizer com isso que o livro impresso irá acabar, ou que a literatura canônica, tal como conhecemos, não tenha futuro. Ao contrário, trata-se de reconhecer a coexistência entre os espaços. Sobre o teor literário do que é escrito nessas plataformas, o pensamento de Sousa enfatiza que:

[...] fechar o conceito de literatura em períodos históricos, com base em algumas obras e autores, é desconsiderar experiências e percepções de homens e mulheres comuns, isto é, as manifestações culturais e ideológicas de um povo (SOUSA, 2008), bem como a formação de leitores e de leitoras (SOUSA, 2014 p. 30).

Esse novo contexto se transforma em uma mudança de paradigma, no qual a cultura passa a ter uma interface privilegiada, em que os papéis de autores e leitores são alterados, a partir das mudanças geradas pela tecnologia. Desse modo, o próprio mercado editorial toma novas formas, nova configuração.

Referências

ARRUDA, A. M. A.; SILVA, C. de O.; ANDRADE, R. de L. de V. Referência de fonte eletrônica. **Aplicativo de autopublicação: O Wattpad.** Disponível em: <http://www.seer.ufal.br/index.php/cir/article/view/1596>. Acesso em: 25 mai. 2019.

BALDESSAR, A. Referência de fonte eletrônica. **Fanfiction: a ferramenta de leitura e escrita do futuro.** Disponível em: <http://portaldonic.com.br/jornalismo/2018/05/14/fanfiction-a-ferramenta-de-leitura-e-escrita-do-futuro/>. Acesso em: 14 mai. 2019.

BARNES, J. A. **Class and committees in a norwegian island parish.** Human relations, [s.l.],v.7, p.39-58, 1954.

BOTTINO, I. M. B. **Romances cor-de-rosa: uma análise da construção da mulher enquanto ser sexual.** 54 f. Monografia (Comunicação Social). Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

CALDAS, W. **Temas da cultura de massa: música, futebol, consumo.** Assis: Arte & Ciência, 2000.

CERTEAU, M. de. **A cultura no plural.** Campinas: Papirus, 1995.

CAMARGO, Claudia Regina. Plataformas de autopublicação, literatura de massa e o que se escreve na internet, p. 134-145, Curitiba, 2019.

ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HERRERO, L. Referência de fonte eletrônica. **Más de 500 millones de historias en manos de la nueva editorial Wattpad Books**. Publishnews, Madrid, seção Mercado. Disponível em: <https://www.publishnews.es/materias/2019/01/29/mas-de-500-millones-de-historias-en-manos-de-la-nueva-editorial-wattpad-books>. Acesso em: 27 mai. 2019.

INSTITUTO PRÓ-LIVRO. Referência de fonte eletrônica. **Retratos da leitura no Brasil 4**. Disponível em: http://prolivro.org.br/home/images/2016/Pesquisa_Retratos_da_Leitura_no_Brasil_-_2015.pdf. Acesso em: 19 mai. 2019.

JAMESON, F. **Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996.

KLANOVICZ, L. R. F. Referência de fonte eletrônica. **Erotismo e mídia: Pontos de partida para uma análise histórica**. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/espacoplural/article/view/4839>. Acesso em: 12 mai. 2019.

MARTINO, L. M. S. **Teorias das mídias digitais: Linguagens, ambientes e redes**. Petrópolis, Vozes: 2014.

MORIN, E. **Cultura de massas no século XX: neurose**. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 1997.

NUNES, J. V. M. **Narrativa transmídia: da literatura a outras mídias**. Scripta Alumni, Curitiba, n. 7, p. 76-92, 2012.

NUNES, R. F. dos S. Referência de fonte eletrônica. **O rabo do rato: literatura e indústria cultural**. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/35498/25092>. Acesso em: 8 mai. 2019.

RIFF, L. Referência de fonte eletrônica. **Impressões do mercado editorial**. Entrevista concedida a IVANISSEVICH, A. Disponível em: <http://cienciahoje.org.br/artigo/impressoes-do-mercado-editorial/>. Acesso em: 27 mai. 2019.

RECANTO DAS LETRAS. Disponível em <https://www.recantodasletras.com.br/>. Acesso em: 14 mai. 2019.

SIBILIA, P. **O show do eu: A intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SODRÉ, M. **Best-seller: A literatura de mercado**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.

RHEINGOLD, H. **La comunidad virtual: Una sociedad sin fronteras**. Barcelona: Gedisa Editorial, 1994.

ROCK CONTENT. Referência de fonte eletrônica. **Social media trends 2018: Panorama das empresas e usuários nas redes sociais**. Disponível em: <https://inteligencia.rockcontent.com/social-media-trends-2018/>. Acesso em: 14 mai. 2019.

SOUSA, D. D. de C. **O saber e o sabor da literatura cor-de-rosa: A leitura dos romances das séries Sabrina, Julia e Bianca**. 198 f. Tese (Doutorado Interinstitucional) Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

CAMARGO, Claudia Regina. Plataformas de autopublicação, literatura de massa e o que se escreve na internet, p. 134-145, Curitiba, 2019.

TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. Trad. de Elisa Angoti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

VERÓN, E. **El processo ideológico**. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporaneo, 1971.

VITER, L. N. Referência de fonte eletrônica. **Impactos da leitura e da escrita em contextos digitais**.

S. E O NAVIO DE TESEU – UMA ANÁLISE A PARTIR DA CRÍTICA DE GÊNERO

Autora: Claudia Regina Camargo (UNIANDRADE)

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

Resumo: Este estudo faz uma leitura da obra fragmentada, *S.*, texto ficcional que permite uma reflexão cultural e política apoiada na significativa contribuição da crítica de gênero à literatura. Tal análise terá apoio de teóricos como Lúcia Ozana Zolin, Joan Wallach Scott e Judith Butler. Demonstraremos que a obra tem vários pontos a serem abordados sob essa perspectiva, e que, em muitos momentos, os próprios autores se preocuparam com a questão feminista em passagens que destacaremos e nos anexos da própria obra, colocando para o leitor, reflexões importantes sobre a importância da mulher na sociedade, e também sobre as dificuldades ainda encontradas por elas, especialmente no mercado de trabalho. Partiremos da análise textual da obra ficcional *O navio de Teseu*, enfatizando as personagens femininas, considerando seu papel e o período histórico em que se passa a trama. Destacaremos ainda a situação feminina dos personagens contidos nos paratextos da obra, no “tempo atual”, em relação às questões sociais, políticas e culturais.

Palavras-chave: história; feminismo; política; mercado de trabalho.

Introdução

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 (BEAUVOIR, 1970, p. 25).

A obra *S.* foi concebida por J. J. Abrams, produtor, diretor e roteirista de filmes e séries de TV, como *Fringe*, *Lost*, *Star Trek*, *Super 8*, *Missão Impossível* e *Star Wars*. Foi escrita por Doug Dorst que leciona escrita na Texas University e é romancista e cronista americano. Para entender esse trabalho de colaboração, segundo entrevista no *The New Yorker*¹¹ e também na CNN¹², basicamente surgiu quando Abrams encontrou um livro em um banco que tinha uma inscrição: "para quem encontrar este livro, por favor, leia-o e leve-o para alguém para ler." Apaixonou-se pela ideia de que alguém usaria um livro como meio de comunicação. Apresentado a Doug Dorst, falou da proposta, tendo muito mais perguntas do que respostas. A partir da conversa com Abrams, surgiram outras ideias, e durante dois anos se reuniram para criar as histórias. Dorst afirmou que o conceito central da narrativa foi inspirado em dois mistérios literários: a questão da autoria de Shakespeare e a controvérsia sobre a identidade de B. Traven que escreveu vários romances aclamados e bem-sucedidos no início do século XX, mas guardou sua privacidade de tal forma que sua verdadeira identidade nunca foi conclusivamente estabelecida.

¹¹ The Story of “S”: Talking With J. J. Abrams and Doug Dorst, escrito por Joshua Rothman em 23 de novembro de 2013. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-story-of-s-talking-with-j-j-abrams-and-doug-dorst>>. Acesso em: 22 jul. 2019.

¹² Entrevista feita por Christian DuChateau, da CNN intitulada Five Questions: J.J. Abrams & Doug Dorst. Disponível em: <<https://edition.cnn.com/2013/10/30/living/five-questions-j-j-abrams-doug-dorst/>>. Acesso em: 22 jul. 2019.

Para compreender sobre as narrativas que serão analisadas, é importante falar sobre a estrutura nada peculiar do suporte impresso. Trata-se de uma caixa preta com um S. na capa, fechada na lateral por um selo onde se lê o nome dos dois autores (Doug Dorst e J.J. Abrams). Rompendo o selo encontramos um livro, envelhecido, capa de tecido, com o título *O navio de Teseu* e abaixo o nome do autor (V.M. Straka). Quando abrimos o livro, percebemos pela sua estética que a intenção é levar o leitor a acreditar que se trata de um livro antigo, páginas amareladas, pertencente a uma biblioteca. Em todas as margens dos livros há anotações, com letras e cores de canetas diferentes. Além disso, percebemos também que o livro conta com vários anexos entre suas páginas. Resumidamente, é um livro em camadas literárias com objetos reais caindo dele, muito diferente do livro bidimensional comum.

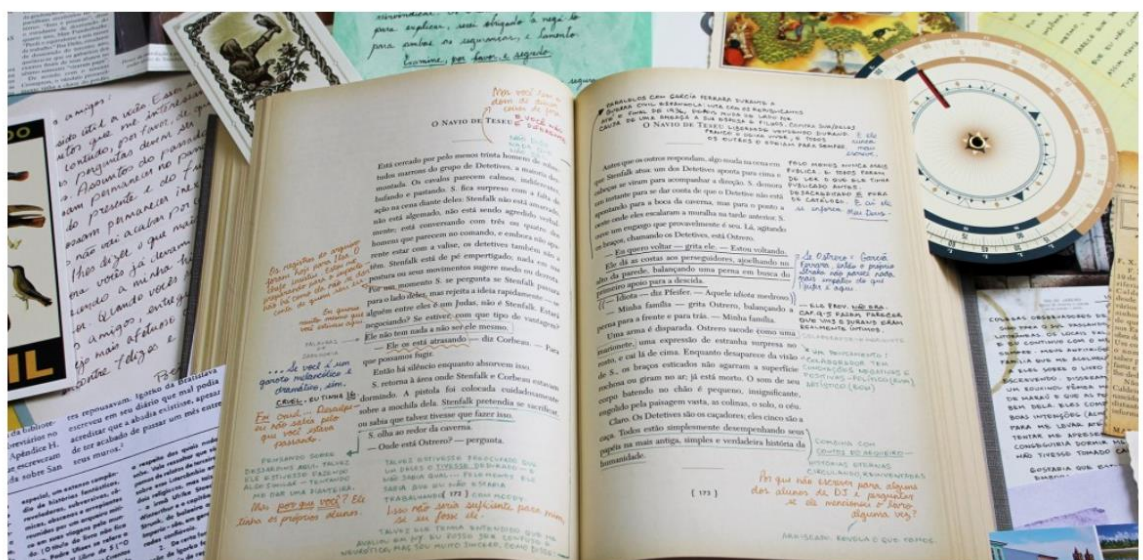
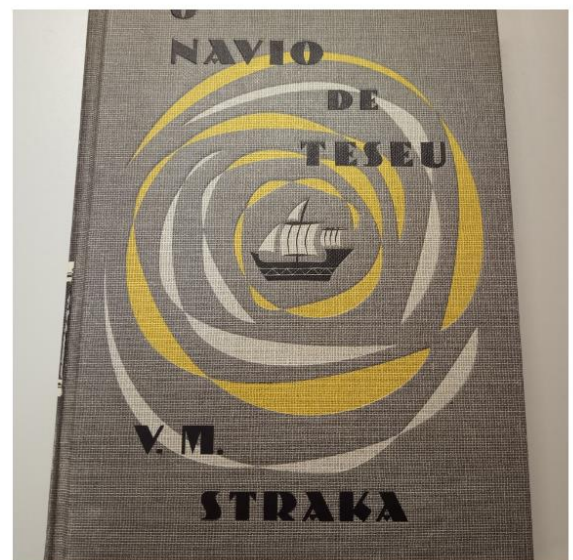
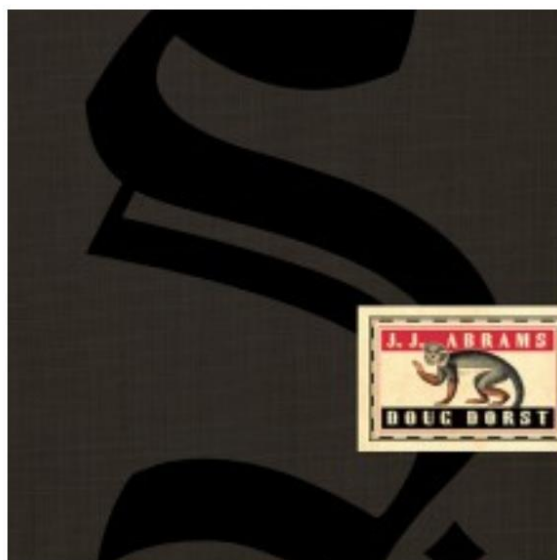


Figura 1: *S.* – Caixa, capa interna, anexos, notas marginais
Fonte: Site Editora Intrínseca - Acesso em 11 out. 2019

Dorst escreveu *O navio de Teseu* primeiro, pretendendo que fosse lido por seus próprios méritos. As notas marginais e anexos foram adicionados mais tarde. Os autores queriam que o livro fosse mais que as notas internas, então depois do texto central escrito é que começaram a pensar nos demais "itens" do livro. Chamaremos de *S.* esse conjunto todo.

S. traz narrativas com fundo social e político conspiratório, contendo três histórias além do mito e do navio de Teseu. A trama central conta a história de um homem chamado S., que perdeu a memória e fica fazendo registros do que lembra em folhas de jornais e paredes de um velho navio. A segunda trama trata de V. M. Straka, que é o autor fictício do livro *O navio de Teseu* e teria desaparecido antes de acabá-lo. Um escritor misterioso, que ninguém conheceu, mas que tinha um passado envolvido em revoluções, lutas de classes e até supostos assassinatos. A terceira trama se passa nas margens do livro que teria sido “roubado” por um aluno que simplesmente “ama” este livro desde os seus 14 anos, Eric, e que o utiliza para fazer suas anotações de pesquisa. Quando Jen, uma estudante de literatura o encontra, faz suas anotações também, e assim eles começam a se comunicar e se envolver numa trama e numa relação ao mesmo tempo.

Além das anotações, vários anexos são colocados dentro do livro pelos estudantes, conforme a investigação deles avança. *S.* constitui-se ainda de alguns encartes online: cinco transmissões na Rádio Straka¹³, datadas de 25/10/2013, todas relacionadas de alguma forma ao enredo do livro; uma gravação no *Youtube* — *Summersby Confession?*¹⁴, de 28 de outubro de 2013, que seria uma confissão sobre a verdadeira identidade do autor hipotético; um perfil fictício de Jen na rede social *Tumblr*¹⁵, onde ela posta alguns importantes documentos — o obituário de V. M. Straka, uma resenha oficial da obra, e o final original do livro *O navio de Teseu*; um *site* com um dossiê de Straka¹⁶ datado de 13/11/2008, além de um *site* com explicação de alguns códigos do livro¹⁷.

A análise da obra *S.* pelo caminho da crítica de gênero (ou feminista) é uma dentre várias abordagens possíveis dessa complexa obra. A escolha deste olhar especificamente se dá porque várias passagens no livro, em todas as tramas, suscitam reflexões a respeito desse assunto. O diretor, produtor e também um dos idealizadores do livro *S.*, J.J. Abrams, parece realmente envolvido com a questão de igualdade de gênero e, talvez por esse motivo, este tema figure na

¹³ Disponível em: <<https://www.nts.live/shows/radio-straka>>. Acesso em: 07 maio 2019.

¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=_L-THM1VxHE>. Acesso em: 07 maio 2019.

¹⁵ Disponível em: <<https://jenheyward.tumblr.com/>>. Acesso em: 07 maio 2019.

¹⁶ Disponível em: <<http://www.eotvoswheel.com/>>. Acesso em: 07 maio 2019.

¹⁷ Disponível em: <<http://sfiles22.blogspot.com/2013/11/cipher-explanations.html>>. Acesso em: 07 maio 2019.

obra, impelindo o leitor a algumas importantes considerações. Em 2015, o diretor incomodou o público majoritariamente masculino de *Star Wars*, quando em seu episódio VII, colocou como protagonistas uma mulher e um negro, sendo esta possibilidade de mudança de abordagem na franquia, um dos motivos que o fizeram aceitar o convite para dirigi-lo, após tê-lo recusado inicialmente. Para o episódio IX de *Star Wars*, com estréia prevista para dezembro de 2019, ao seu lado na produção, está a diretora Victoria Mahoney, primeira diretora negra indicada para o Globo de Ouro e primeira diretora negra a ter um filme indicado ao Oscar de Melhor Filme (*Selma – uma luta pela igualdade*). No início de 2016, após uma polêmica acirrada nas redes sociais (#OscarSoWhite — #OscarTãoBranco), onde pedia-se uma maior diversidade na premiação, a Academia anunciou que melhoraria a representatividade de seus membros. Com este olhar, J. J. Abrams criou uma política dentro de sua produtora, *Bad Robot Productions*, para encorajar essa diversidade. A empresa uniu-se aos estúdios *Warner Bros.* e *Paramount*, exigindo que mulheres e minorias ocupassem cargos de roteiro, direção e atuação na mesma proporção que os norte-americanos brancos.

S. e a crítica de gênero

Para contextualizar a crítica literária de gênero, um rápido panorama ilustra como tem se desenvolvido as pesquisas nessa área. Os estudos feministas surgiram na década de setenta do século XX, com a tese de doutorado de Kate Millet (em inglês: *Sexual Politics*), como resultado de um movimento social e político, o feminismo, com origens desde o século XIX, existindo atualmente uma diversidade muito grande de posições feministas ideológicas, assim como pareceres epistemológicos, que podem ser considerados saudáveis, já que uma opinião pode complementar outra e desenvolver o senso crítico.

Segundo Greicy Pinto Bellin (2011) iniciou-se com uma releitura (leitura de resistência) de obras canônicas, escrita na sua totalidade por homens, onde as mulheres não tinham qualquer influência no desenrolar das narrativas. Nota-se também a ideologia dominante nessas obras onde as características masculinas são geralmente positivas em oposição às femininas (megeras, sedutoras, imorais, indefesas, impotentes).

Zolin (2004) apresenta quatro enfoques da crítica de gênero atual: a) Biológico – enquanto a tradição patriarcal atribui ao corpo da mulher seu papel social, as feministas celebram os atributos biológicos femininos como superiores: o corpo como textualidade e fonte de imaginação; b) Linguístico ou textual — analisa o uso da linguagem pelos diferentes sexos, contestando o controle masculino da linguagem, propondo a adoção de uma linguagem feminina revolucionária; c) Psicanalítico — questiona a linguagem adquirida pelas meninas como condizentes com o pólo masculino da cultura. Debruça-se sobre as especificidades da escrita feminina em relação a problemática da identidade da mulher e do sentimento de inferioridade em relação aos escritores CAMARGO, Claudia Regina. *S. e O navio de Teseu – uma análise a partir da crítica de gênero*, p. 146-156, Curitiba, 2019.

homens; d) Político-cultural — este enfoque tem uma tendência marxista, quando a análise parte da relação entre gênero e classe social; estabelece noções de experiência e produção literária da mulher; analisa a literatura feminina no contexto histórico cultural em que está inserida.

Ilustrando ainda a diversidade de estudos da crítica literária de gênero, a estudiosa Zolin (2004) apresenta um breve relato das tendências de algumas pesquisadoras do assunto. A crítica anglo-americana, Elaine Showalter, faz distinção na crítica feminista do papel da mulher como leitora e como escritora, preocupando-se basicamente com questões como noção de gênero em confronto com a essencialidade feminina, as práticas culturais da mulher e sua produção literária a fim de recuperar a identidade feminina rejeitando os pressupostos da crítica literária tradicional; representação literária; crítica quanto ao cânone literário (o que é ou não considerado literário), denunciando a ideologia patriarcal que o constitui, e também o projeto crítico feminino como possibilidade de intervenção nas relações sociais (SHOWALTER citada por Zolin, 2004, p. 229-231).

Partindo para a teoria feminina francesa, Zolin (2004) inclui Hélène Cixous e Julia Kristeva como as principais representantes do assunto. Cixous parte de argumentos pós-estruturalistas e da teoria psicanalítica de Jacques Lâcan para falar das oposições duais e hierarquizadas, onde o superior está sempre ligado ao homem e o inferior à mulher. Estuda a escrita feminina (*écriture féminine*) como possibilidade de subverter essa oposição repressora e possibilita ao homem também produzir essa *écriture féminine*. Kristeva segue na trilha psicanalítica lacaniana e estuda as questões referentes à sexualidade, identidade, escrita e linguagens femininas, mas ao contrário de Cixous nega uma escrita específica da mulher.

Acerca dessa diversidade de conceitos e ideologias sobre a crítica literária feminista, e a importância do contexto onde ele se encontra, nos diz Anselmo Peres Alós:

Uma das primeiras coisas a se destacar sobre a crítica literária feminista é que ela não configura um corpo homogêneo de conceitos e estratégias de leitura, mas sim um amplo conjunto de variadas proposições temáticas, ideológicas e metodológicas a serem aplicadas ao estudo da Literatura. Outra questão importante, que não se pode perder de vista, é que um dos postulados básicos das diferentes vertentes da crítica literária feminista é a impossibilidade de se pensar o texto literário desvinculado do seu contexto de leitura e produção, bem como do contexto onde se realiza a sua leitura. A crítica literária feminista se faz interdisciplinar por definição, uma vez que ela não admite a leitura do texto em um modo desvinculado de sua exterioridade e de sua historicidade (ALÓS, 2017, p. 20).

Neste ponto será útil conceituar o que é gênero, termo surgido na década de 80 e mais amplamente utilizado a partir da década de 90. Para Scott,

[...] o termo “gênero” torna-se uma forma de indicar construções culturais” — a criação inteiramente social de idéias sobre os papéis adequados aos homens e as mulheres. Trata-se de uma forma de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas de homens e de mulheres. Gênero é, segundo esta definição, uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado. Ou seja, o termo surge como uma alternativa ao binômio homem e mulher que traçam diferenças de

características femininas ou masculinas como inerentes ao sexo biológico e não uma construção social (SCOTT, 1995, p. 75).

Butler (1998) propõe uma versão não essencialista de gênero constituído por um sujeito que se apropria dele, assim, as identidades femininas e masculinas são produtos performativos que se realizam em um contexto cultural, afirmando que o próprio corpo é uma construção cultural, na medida em que os discursos sobre o corpo, a sexualidade e o gênero definem o que é considerado corpo, os seus limites e o seu significado, sendo o gênero múltiplo, e não somente binário. O gênero, portanto, não é uma categoria ontológica, mas se constrói, sendo assim, uma performance.

S. foi escrito para ser interpretado além do sentido enunciado, estando repleto de signos e significados para tocar o leitor-modelo (ECO, 2018). O ano escolhido para a edição do livro fictício, *O navio de Teseu*, é 1949, que coincide com o ano de lançamento da obra de Simone de Beauvoir, *O segundo sexo*, fundamental para a segunda onda do feminismo, onde analisa o desenvolvimento psicológico da mulher e as condições sociais e históricas que a tornariam alienada e submissa ao homem. Essa nova onda ocorre logo após a Segunda Guerra Mundial, quando houve uma mobilização para que a mulher se retirasse do mercado de trabalho e sua imagem voltasse a ser associada à criação de filhos e cuidados domésticos.

Segundo Bellin (2011), grande parte da produção e da recepção de obras literárias se organiza em torno de certas configurações de gênero, e que o gênero organiza o enredo e a construção dos personagens.

É muito importante entender que ler uma obra a partir da crítica literária de gênero é a oportunidade de demonstrar como o caráter discriminatório em torno do gênero foi sendo culturalmente construído e perpetuado (inclusive na — e pela — literatura) desenvolvendo um senso crítico capaz principalmente de transformar a percepção do leitor e de modificar essa consciência masculinizada (ou machista), implantada na sociedade como um todo. Para Zolin (2004), ler uma obra a partir da crítica feminista é desconstruir o caráter discriminatório das ideologias de gênero, rompendo os discursos onde a mulher ocupa um lugar secundário em relação ao homem, “marcado pela marginalidade, pela submissão e pela resignação”, sendo essa tradição responsável, de certa forma, por perpetuar o papel da mulher nessas condições, conforme vemos:

Ao serem perpetuados, os papéis femininos tornam-se repressivos; a necessidade de representá-los, que se impõe no âmbito da relação entre homem e mulher, caracterizada pela dominância de homens e subordinação de mulheres, é o que Millet chama de “política sexual”. Essa política de força, segundo a teórica, afeta a literatura na medida em que os valores literários têm sido moldados pelo homem. Ela pondera que, nas narrativas de autoria masculina, as convenções dão forma às aventuras e moldam as conquistas românticas segundo um direcionamento masculino. Além disso, são construídas como se seus leitores fossem sempre homens, ou de modo a controlar a leitora para que ela leia, inconscientemente, como um homem (ZOLIN, 2004, p. 226).

Para Sandra Azeredo (1994), também é importante prestar atenção em como a questão do gênero pode influenciar politicamente nas relações de opressão ou igualdade na sociedade:

CAMARGO, Claudia Regina. S. e *O navio de Teseu* – uma análise a partir da crítica de gênero, p. 146-156, Curitiba, 2019.

Minha intenção ao tentar estabelecer uma conversa entre essas diversas formas de fazer teoria é explicitar minha aposta na idéia de que complexificar a categoria gênero — historicizá-la e politizá-la —, prestando atenção em nossa análise a outras relações de opressão, pode nos abrir caminhos sequer imaginados ainda de uma sociedade mais igualitária. Para tanto, é preciso considerar gênero tanto como uma categoria de análise quanto como uma das formas que relações de opressão assumem numa sociedade capitalista, racista e colonialista (AZEREDO, 1994, p. 206).

S. é constituído basicamente por três casais principais: V. M. Straka e Filomena (quando não se sabia ainda o nome de F.X.C., Eric e Jen só cogitaram nomes masculinos para o tradutor, depois descobrindo que “F” era de Filomena) (ABRAMS; DORST, 2015 p. vii), S. e Sola; Eric e Jen. Nas três tramas as mulheres são importantes, mas não são as personagens principais da história. Mesmo no mito de Teseu (personalidade mitológica que dá nome ao livro), o personagem “usa” o amor de Ariadne para conseguir vencer o Minotauro e depois a abandona, demonstrando sua suposta superioridade masculina.

No entanto, *S.* não demonstra ser uma narrativa convencional, escrita por homens para homens. Parece haver, propositadamente, várias nuances nas tramas (no texto impresso e nos anexos online) para levar o leitor a refletir a questão do gênero. No prefácio ficcional feito por F.X.C. há uma especulação sobre a verdadeira identidade de Straka, e uma menção de que ele poderia ser uma mulher, Amarante Durand, no que F.X.C. refuta dizendo que todas as evidências indicam que era homem (ABRAMS; DORST, 2015, p. ix). Jen então escreve: “FXC = machista? O grande escritor precisa ser homem?” (ABRAMS; DORST, 2015, p. ix). Desta forma, a personagem Jen se mostra incomodada com este pensamento da figura feminina que nunca é capaz de produzir as grandes obras (nem em 1949 — ano da obra ficcional — nem atualmente).

Esta personagem secundária, Amarante Durand, que é uma das possíveis pessoas atrás da identidade do escritor V.M. Straka, ou ainda, uma possível relação amorosa dele, é descrita no blog Eötvös Wheel, que faz parte do cânone original de *S.*, como “arqueóloga, sufragista e romancista francesa”, tendo ajudado a galvanizar o movimento *Mujeres Libres* da Espanha e – literalmente – pegou em armas contra os fascistas (Guerra Civil Espanhola). Este anexo registra que Durand tinha pouca consideração por Hemingway, escritor conhecido por seu caráter misógino. Vemos, então, a mulher ativista, feminista da segunda onda, lutando pelos direitos das mulheres, retratada num anexo online do livro.

Sola, personagem que esconde sua identidade, é apresentada com vários nomes (Samar, Szalome e Sola) e representa vários papéis. Embora seja um tanto enigmática, sua representação está ligada a alguma forma de resistência e ela é fundamental no desfecho da história, demonstrando ser uma mulher forte, inteligente e atuante. Contudo, na história de *O navio de Teseu* e também na história marginal de Eric e Jen, ela várias vezes é mencionada como sendo uma musa: S. está seguindo os passos de uma mulher (que acredita ser Sola). “[...] Ele só precisa localizar

novamente o som de seus sapatos” (ABRAMS; DORST, 2015, p. 101). Eric comenta: “Ela está perto, mas evasiva. (Sola como musa do escritor? cf. cap 9)” (ABRAMS; DORST, 2015, p. 101).

S. faz uma invocação a Sola, em forma de poema, ao que Eric anota: “Invocação da musa se torna flagelo do eu” (ABRAMS; DORST, 2015, p. 328).

“[...] É impressionante: por tanto tempo ele tentou, sem conseguir, invocá-la quando esteve naquele quarto, e agora ali está ela, a musa como seu eu físico” (ABRAMS; DORST, 2015, p. 412).

“[...] E ali estão eles: artista e musa, assassino e cúmplice, dois corpos chegados à meia-idade e além e – principalmente –, dois indivíduos engolindo suas incertezas, se erguendo e encarando um ao outro em roupas de baixo que precisam muito ser lavadas” (ABRAMS; DORST, 2015, p. 423).

O conceito de musa colabora com a ideia de que a mulher, ainda que destacada profissionalmente na sociedade (professora, ativista, cientista, política, atleta, etc.), deve possuir o papel de enfeite, de objeto, como se a função da mulher fosse o de embelezamento dentro de padrões de beleza que podem ser altamente frustrantes e excludentes. A palavra ainda traz como significado aquela que é capaz de inspirar uma produção artística e/ou intelectual, colocando-a como meramente uma auxiliar de produção de conhecimento ou arte, já que não é capaz de produzi-los. “[...] A Musa não cria nada por si mesma; é uma Sibila ajuizada que documente se fêz (sic) serva de um senhor” (BEAUVOIR, 1970, p. 226). Quando se fala em musa, temos a sensação de que esse conceito é um elogio, mas ao contrário, mostra que a mulher está sendo valorizada somente por sua aparência e sua “feminilidade”, reafirmando que sua capacidade é desacreditada, e que o papel que a mulher ocupa ainda é o que a sociedade patriarcal quer que ela ocupe. Basta ver que a mídia mostra a mulher bem sucedida como aquela que, além de ter destaque na profissão, ainda é mãe, esposa, dona de casa e sempre bem arrumada, vinculando sua capacidade à sua aparência.

Corbeau, outra personagem feminina de *S.*, também forte, envolvida nas lutas trabalhistas, faz um comentário que é seguido de uma nota de rodapé, onde Filomena escreve: “Essas palavras na verdade são de Hemingway, citadas na carta que ele enviou a Straka. [...] Poderia se pensar se o Sr. Hemingway, caso se dignasse a ler este livro, se ofenderia por Straka ter atribuído suas palavras a uma personagem feminina” (ABRAMS; DORST, 2015, p. 117). Jen faz o seguinte comentário sobre essa nota: “Adoro isso. Por tudo que ouvi, Hemingway era um completo cretino misógino” (ABRAMS; DORST, 2015, p. 117). Uma biografia de Hemingway, escrita por Mary Deaborn fala justamente da hipermasculinidade e da maneira abusiva com que Hemingway tratava suas esposas, fato público e notório (PAULA, 2017). Isso dá peso ao comentário nada favorável tanto de Filomena quanto de Jen, a essa postura machista de um dos mais célebres autores norte-americano do século XX.

Jen demonstra novamente seu incômodo com essa cultura predominantemente machista no mundo, quando num trecho sublinhado no livro que menciona tripulantes femininos, ela escreve: CAMARGO, Claudia Regina. *S. e O navio de Teseu* – uma análise a partir da crítica de gênero, p. 146-156, Curitiba, 2019.

“Você acha que Ilsa dá mais duro (e luta mais) p q sua área é tão masculina? Se ela é implacável talvez seja por achar que tem que ser” (ABRAMS; DORST, 2015, p. 215). Qualquer semelhança com a vida real não é mera coincidência. O mercado de trabalho continua sendo cruel com as mulheres. Em matéria na revista *Veja*¹⁸, uma pesquisa demonstra que as mulheres ocupam apenas 15% dos cargos de liderança no mundo (no Brasil este número é de apenas 7,7%). Segundo artigo encontrado no site do Fundo Monetário Internacional¹⁹, encontramos a seguinte informação:

A disparidade salarial é mais acentuada na Coréia do Sul, onde a diferença entre os salários de homens e mulheres chega a 37 pontos percentuais. Nos Estados Unidos e no Canadá essa diferença é de cerca de 18 pontos percentuais. Luxemburgo situa-se no ponto mais baixo da escala, com uma disparidade de apenas 3 pontos percentuais. Os países do G-7, que enfatizaram a necessidade de eliminar a desigualdade entre os gêneros e estão empenhados em fazê-lo, registram uma diferença salarial média de cerca de 16 pontos percentuais. A desigualdade de gênero está diretamente ligada à desigualdade de renda, que por sua vez pode ameaçar a sustentabilidade do crescimento de um país. A desigualdade de renda aumenta quando as mulheres ganham menos do que os homens, e a menor taxa de participação feminina na força de trabalho resulta em desigualdade nos salários, nas pensões e na poupança. Eliminar essas diferenças entre os gêneros pode contribuir para uma distribuição global de renda mais igualitária. (Fundo Monetário Internacional, 2018, s/p).

Para salientar ainda mais a perspectiva da obra sobre a participação da mulher na sociedade, em outro dos encartes online, a transmissão 2 da Rádio Straka²⁰, trata da greve Pão e Rosas, importante movimento trabalhista iniciado pelas operárias de uma fábrica têxtil de Massachusetts, em janeiro de 1912, que, ao reivindicarem a diminuição da carga horária de trabalho de 56 para 54 horas semanais, tiveram descontado de seus salários 12 centavos (equivalente a três pães). O movimento teve uma grande repercussão durante mais de 2 meses, e os empresários acabaram cedendo, sendo, portanto, uma das primeiras vitórias do movimento trabalhista nos EUA realizado por mulheres.

Conclusão

S. é um livro de natureza instigante e que proporciona uma multiplicidade de interpretações. Podemos interpretá-lo mais ou menos profundamente dentro de várias linguagens. O artigo demonstrou uma análise, ainda que de forma superficial, com base na crítica literária de gênero, mas várias outras possíveis abordagens poderiam ter sido feitas a partir das teorias psicanalíticas, estética da recepção, e signos, significantes e significados. A obra se constitui ainda de várias intertextualidades (Poe, Shakespeare, filmes conhecidos, óperas e até interpretações bíblicas); metalinguagem, onde existe um autor que também é personagem; metatextualidade, onde

¹⁸ Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/economia/mulheres-ocupam-apenas-15-dos-cargos-de-lideranca-no-mundo/>>. Acesso em: 06 jun. 2019.

¹⁹ Disponível em: <<https://www.imf.org/pt/News/Articles/2018/08/06/blog-chart-of-the-week-equal-pay-remains-a-global-issue>>. Acesso em: 06 jun. 2019.

²⁰ Disponível em: <<https://www.nts.live/shows/radio-straka>>. Acesso em: 06 jun. 2019.

o texto de *S.* remete a outros textos dos personagens Jen e Eric. Explora um universo intermediário, onde uma apreensão completa do livro só se dá através de outras pesquisas e outros suportes; paratextualidade, através dos diversos signos e anexos presentes na obra; alusão a outros mitos além de Teseu, como Hermes, que na sua essência também dialoga com a obra. Observamos também a crítica sobre regimes trabalhistas opressores, além de uma avaliação bem atual sobre a questão armamentista, em especial às armas químicas.

Percebemos que a leitura de *S.* nos leva a especular sobre vários aspectos. Aos que tiverem a curiosidade de ir além do texto impresso, avançando no mundo digital, existe a interessante possibilidade de refletir ainda sobre outras questões da história e dos personagens, como mostrado nesse estudo, onde os anexos podem levar não somente a uma ponderação sobre a crítica literária de gênero, mas mostrando também o caráter social e político da obra, além do entretenimento. Afinal, considerando Eliseo Verón (1971), nenhum discurso está isento de uma leitura ideológica, e *S.*, ao nos apontar vários contextos de lutas e momentos históricos, nos leva também a essa reflexão, já que uma análise feminista não pode existir sem que se considere o contexto histórico em que a narrativa está inserida.

Referências

ABRAMS, J. J.; DORST, D. S. Rio de Janeiro: Intrínseca; Santa Mônica (Califórnia): Bad Robot; New York: Melcher Media, 2015.

ALÓS, A. P.; ANDRETA, B. L. **Crítica literária feminista**: revisitando as origens. *Fragmentum*, n. 49, jan-jul 2017.

AZEREDO, S. Teorizando sobre gênero e relações raciais. **Estudos Feministas**. Número especial, outubro 1994.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**: fatos e mitos. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BELLIN, G. P. A crítica literária feminista e os estudos de gênero: um passeio pelo território selvagem. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 7, dezembro de 2011.

BELLIN, G. P.; ALCARAZ, R. C. M. O que é identidade de gênero? **Scripta Uniandrade**, Curitiba, v. 17, n. 1 (2019), p. 234-243. Disponível em: <https://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/1504>. Acesso em: 01 out. 2019.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

PAULA, A. **Biografia lançada nos EUA mostra novas facetas de Ernest Hemingway**. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/11/07/interna_diversao_arte,639009/biografia-lancada-nos-eua-mostra-novas-facetras-de-ernest-hemingway.shtml>. Acesso em: 20 maio 2019.

CAMARGO, Claudia Regina. *S. e O navio de Teseu* – uma análise a partir da crítica de gênero, p. 146-156, Curitiba, 2019.

VERÓN, E. **El Proceso Ideológico**. Editorial Tiempo Contemporaneo, Buenos Aires. 1971.

SCOTT, J. W. **Gênero**: uma categoria útil de análise histórica. Educação & Realidade. Porto Alegre, vol. 20, n° 2, jul./dez. 1995, p. 71-99.

ZOLIN, L. O. Crítica Feminista. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.) **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2. ed. Maringá: UEM, 2004, p. 217-242.

CAMARGO, Claudia Regina. S. e *O navio de Teseu* – uma análise a partir da crítica de gênero, p. 146-156, Curitiba, 2019.

ALGUMAS RUPTURAS ESTÉTICAS DO TEATRO ÉPICO E A HISTORICIZAÇÃO BRECHTIANA EM *O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO*

Autor(a): Cristiane Fernandes (UNIANDRADE)

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

Resumo: Amparada na teoria do teatro épico de Bertolt Brecht, construída e constantemente modificada por ele próprio ao longo de 30 anos, este artigo busca fazer uma leitura da peça *O círculo de giz caucasiano*, do dramaturgo alemão, quanto à sua forma e função. Assim, neste trabalho destacam-se algumas notas acerca do teatro épico. Para contextualizar na prática os meios empregados por Brecht para romper a ilusão, uma das características marcantes do teatro épico. Para produzir o efeito de distanciamento, ou estranhamento, o autor emprega diversos recursos épicos. O termo historicização, enquanto recurso também prestado a produzir afastamento, foi introduzido no teatro por Brecht. Para ele, historicizar é mostrar um acontecimento à luz de seu contexto histórico-social, pondo em jogo duas historicidades, a da obra e a do espectador, em circunstâncias transformáveis. Na obra estudada, o autor desloca a ação para a Geórgia medieval. Ainda, a partir de reflexões de Anatol Rosenfeld, Patrice Pavis e do próprio Brecht, que serão utilizadas para iluminar a análise, pretende-se discutir alguns questionamentos, de fundo, levantados por Brecht na peça que se evidenciam a partir da teoria de seu teatro épico.

Palavras-chave: Brecht. Teatro épico. Teatro didático. Historicização.

Considerações iniciais

Neste trabalho, buscou-se situar o autor e a obra em seu contexto histórico, abordando suas influências e experiências, cujo processo histórico o inspirou a ponto de se manter a contemporaneidade dos temas propostos.

Ainda, procurou-se fazer uma leitura da obra à luz da teoria literária e da teoria do teatro. As diferentes especificidades do teatro épico são analisadas com base em teóricos como Walter Benjamin, Lionel Abel, Patrice Pavis e Rosenfeld. Com Peter Szondi, quando propõe sua teoria do drama moderno, verifica-se a inadequação entre os temas do drama e sua forma tradicional, o que culminou na denominada “crise do drama”, inspirando Brecht a buscar soluções dramatúrgicas para o descompasso entre forma e conteúdo. Para contextualizar na prática o efeito de distanciamento, ou estranhamento, nesta dissertação procurou-se valer das reflexões produzidas pelo próprio Brecht, em seu *Estudos para o teatro*, que emprega diversos recursos épicos, tais como, música e coro, cenário anti-ilusionista, interrupção violenta da emoção, mistura do estilo solene com o burlesco e cômico, entre outros; os quais, contudo, seriam insuficientes para atingir o efeito pretendido (contundência social e política), se não houvesse a primordial figura do ator-narrador. De fundamental importância, também, é a representação do *gestus* social do ator, o que também será objeto de abordagem.

A historicização brechtiana: a historicidade da história

Inicialmente tem-se a considerar que o termo “historicização” foi introduzido no teatro por Brecht. Para ele, historicizar é mostrar um acontecimento ou uma personagem à luz de seu contexto histórico-social, que é efêmero, relativo e transformável. Esta estratégia, segundo o dramaturgo, levará o espectador à reflexão e compreensão de que sua própria realidade também é histórica, criticável e transformável.

Nessa linha, o autor situava a cena no período vitoriano, por exemplo, mas querendo falar do nazismo. Não se pode olvidar, outrossim, que Shakespeare já fazia isso, mas não usava este termo. Com tal recurso, na peça *A ópera dos três vinténs*, Brecht distancia a realidade de agora para o século XIX. De acordo com o autor e teórico alemão:

A historicização põe em jogo duas (ou mais) historicidades: a da obra em seu próprio contexto e a do espectador nas circunstâncias em que assiste o espetáculo: A historicização leva a considerar um determinado sistema social do ponto de vista de outro sistema social. A evolução da sociedade fornece os pontos de vista (BRECHT, citado em PAVIS, 2011, p. 197).

Por acreditar na possibilidade de transformação social, mostra em cena que nada é natural ou imutável e que a realidade é uma construção cultural, historicamente determinada. Historiciza, assim, a experiência humana.

Igualmente, Patrice Pavis, em seu *Dicionário de teatro*, aduz que “o recurso essencial da historicização é o distanciamento. O espectador “distancia” a representação teatral, mas também a sua própria realidade referencial” (PAVIS, 2011, p. 197). Cumpre, aqui, diferir historicismo de anacronismo, na medida em que este corresponde a um erro cronológico, atitude ou fato que não está de acordo com sua época. Segundo o autor, em *A encenação contemporânea*, a historicização é exatamente o contrário da reconstituição arqueológica:

Consiste em representar a peça do ponto de vista que é o nosso atualmente: situações, personagens, conflitos são mostrados na sua relatividade histórica. O encadeamento dos eventos da fábula é tal que reencontramos uma história que ainda nos diz respeito hoje em dia (PAVIS, 2013, p. 276-277).

O teórico explica que esses procedimentos de reconstituição atualizantes, emprestados do lendário Berliner Ensemble, tornaram-se muito raros na prática contemporânea, não obstante terem sido frequentes nos anos de 1960, com Joan Littlewood ou Roger Planchon. Segundo o autor “falta todo um sistema coerente (porém pesado) de alusões que estabeleceriam as passarelas históricas entre as duas épocas” (PAVIS, 2013, p. 277).

Quanto ao aspecto histórico da obra, verifica-se que ação da narrativa interna se passa ora em Nukha, ora na Grusínia, ora nas montanhas. Brecht desloca a ação inteira para o Cáucaso. Isso porque o texto faz referências a alguns acidentes geográficos, tais como as “geleiras do Yanga-Tau”, rio Sirra, lago Urmi e cidades como Tiflis, Nukha.

FERNANDES, Cristiane. Algumas rupturas estéticas do teatro épico e a historicização brechtiana em *O círculo de giz caucasiano*, p. 157-167, Curitiba, 2019.

A esse respeito, Christine Röhrig e Samuel Titan Jr elucidam que “a alusão era bastante óbvia, pois a cordilheira marcara o limite do avanço hitlerista sobre a Rússia soviética” (RÖHRIG; TITAN JR., 2002, p. 12). Datam daí, também, os meandros na solução do conflito quanto à posse das terras e os rumos na reconstrução pós-guerra da peça moldura e da história ambientada na Geórgia medieval da peça dentro da peça. O tempo da narrativa pode ser identificado pela contemporaneidade com a Guerra da Pérsia, época na qual a moeda era a Piastra, comumente referida na obra. Período em que o Direito previa a pena de morte por dívida, em que os acusados ficavam acorrentados até irem para a forca. A justiça era itinerária, o direito era imposto “na curul de juiz, tendo a seu lado as traves de uma forca” (p. 276). Não havia Direitos Humanos.

De outro ângulo, é fundamental perceber o momento histórico no qual Brecht estava realmente inserido, tendo vivenciado os mais deploráveis episódios da história do século XX. A recuperação alemã depois da catástrofe de 1945 foi difícil. Durante mais de uma década quase sem contato com o mundo exterior, oprimida por um regime que regulamentava severamente qualquer experiência renovadora, a cultura alemã — incluindo a literatura — levou anos para assimilar os valores criados na atmosfera mais livre do mundo. As novas gerações nem sequer conheciam as mais avançadas pesquisas literárias, cujas obras tinham sido queimadas (ROSENFELD, 1993, p. 159).

A obra de Brecht subverte o hegemônico drama psicológico intersubjetivo. O escritor de peças (*Stückeschreiber* — Brecht não gostava de ser chamado de dramaturgo) privilegia a reflexão crítica a respeito da sociedade contemporânea e nisso se diferencia.

Enquanto houver exploração do homem pelo homem, injustiça social, abuso do poder, miséria e violência, Brecht continuará sendo atual. O dramaturgo alemão objetivava desmascarar a moral pequeno-burguesa e desmistificar ideias obsoletas aceitas como verdades universais.

A encenação (*mise-en-scène*) é uma noção indispensável para se julgar a maneira pela qual o teatro é colocado em jogo. Apesar da confusão terminológica dentro do domínio linguístico inglês e francês, quanto aos conceitos de representação, espetáculo e encenação, Pavis os distingue da seguinte forma: a “representação” seria o objeto concreto, físico, empírico produzido pelos atores, o encenador e sua equipe de criação, não mais significando simplesmente a passagem do texto para o palco (como em André Antoine), mas, em um sentido mais moderno, a organização autônoma da obra teatral (como propõe Craig, originariamente), diferentemente de *performance*, como assinala Pavis, que se limita ao ambiente visual da cenografia e dos objetos; o “espetáculo”, por sua vez, é a representação de todos os tipos de manifestações; e a “encenação” é, assim, uma representação feita sob a perspectiva de um sistema de sentido, controlado por um encenador ou por um coletivo (PAVIS, 2013, p. 3-5 e 15).

Partindo de uma acepção geral do termo mídia, para Pavis o teatro constitui uma mídia por excelência. Nesse sentido, a encenação “atualiza ou reatualiza práticas culturais, comunica aos FERNANDES, Cristiane. Algumas rupturas estéticas do teatro épico e a historicização brechtiana em *O círculo de giz caucasiano*, p. 157-167, Curitiba, 2019.

espectadores sensações e sentidos, conserva, senão os textos ou ações, pelo menos suas interpretações materiais e espirituais” (PAVIS, 2013, p. 173-174).

Dessa forma, também, Brecht reivindica uma cena autônoma, não se interessando pela simples passagem do texto ao palco. “Para ele, a encenação não tem valor em si: é apenas o terreno de confronto entre a prática cênica e o material textual (a leitura crítica do texto)” (PAVIS, 2013, p. 18-19). No que remanesce, cumpre mencionar o termo teatralidade, o qual vem sendo empregado, explica Pavis, desde o diretor russo Nicolai Evrêinov e Meyerhold em oposição à textualidade ou literalidade (PAVIS, 2013, p. 47).

Quanto ao panorama da encenação no Brasil, em 2006, a montagem de *O círculo de giz caucasiano*, pela Companhia do Latão, estreou no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, lembrando os 50 anos da morte do dramaturgo Bertolt Brecht e sua importância e contribuição para a história da luta contra a opressão. A peça, dirigida por Sérgio de Carvalho, valorizou a força poética do texto original, tendo sido aproveitado o prólogo para discutir um problema nacional, qual seja, a ocupação de terra, questionando em que medida a ocupação é justa ou legal.

Sabe-se que a questão agrária é um problema antigo e pendente de solução no Brasil, decidido, em larga medida, na foice e na bala. Desalojando-se centenas de famílias, que ficam alijadas de seus humildes abrigos cobertos por lonas, a solução jurídica, ou não, geralmente é resolvida em favor dos latifundiários.

Uma leitura da peça: forma e função

A peça *O círculo de giz caucasiano*, como outras de Brecht, também possui cunho didático, mas a mensagem aqui se manifesta indiretamente e, por vezes, de um modo ambíguo. A mediação estética, extremamente rica, disfarça a intenção do autor de transmitir valores político-sociais.

A peça é dividida em seis partes: 1 – O vale em questão, 2 – O menino de alto berço, 3 – A fuga para as montanhas do norte, 4 – Nas montanhas do norte, 5 – A história de um juiz e 6 – O círculo de giz.

Na obra, o ato, como unidade menor de uma ação, é substituído por uma sequência de cenas, contendo episódios de certo modo independentes entre si, cada qual com seu próprio clímax e todas elas apresentadas pelo narrador exterior à ação. Há nelas um conjunto de comentários projetados ou cantados pelo cantor/narrador, bem como falas dirigidas ao público ou aos personagens.

As encenações costumam durar duas horas, sendo a primeira dedicada à trama de Grusche (partes 2, 3 e 4, com recortes) e a última hora à trama de Azdak e o julgamento (partes 5 e 6). O prólogo geralmente é suprimido do contexto da apresentação, o que interfere sobremaneira na FERNANDES, Cristiane. Algumas rupturas estéticas do teatro épico e a historicização brechtiana em *O círculo de giz caucasiano*, p. 157-167, Curitiba, 2019.

leitura da peça. Tal qual as encenações é a própria representação da peça dentro da peça. Isso porque, o personagem cantor informa: “São só dois episódios: duas horas” (p. 190). E quando perguntado “muito confidencialmente” pelo Delegado se não haveria possibilidade de encurtar um pouquinho, responde convicto: “Não mesmo” (p. 190).

A esse respeito, e não necessariamente à peça em comento, Bertolt Brecht, enquanto teórico, aduziu em seu *Pequeno Organon para o Teatro*, no Enunciado 67: “Devemos, pois, contrapor cuidadosamente as diversas partes da fábula, dando-lhes uma estrutura própria, a de uma pequena peça dentro da peça” (BRECHT, 1978, p. 128-129).

O paradigma do qual Brecht se vale (entendido como demonstração de uma realidade) é semelhante à parábola, forma predileta do autor, que a adota na obra em estudo em sua parte central. A disputa pela guarda da criança é, em verdade, uma imagem destinada a respaldar a solução de um problema apresentado na moldura que enquadra a parte central: a quem deve pertencer a terra? Àqueles que perderam sua posse, por ocasião da guerra, ou àqueles que a ocuparam e lhe darão melhor finalidade? Na parte central, isto é, na própria peça, o conflito é quanto à maternidade, restando decidido em desfavor da mãe biológica.

Um aspecto a ser ressaltado da literalidade moderna, presente na teatralidade de Brecht, é a ressignificação da alegoria. É de se bem ver que, no texto, a criança nada mais é do que uma alegoria da terra, ao passo que a disputa envolvendo o infante também revela uma alegoria sobre o conflito agrário. Isso porque, enquanto um colcós procurou se defender em retirada, o outro colcós fixou moradia na terra, defendendo-a de toda sorte de adversidades advindas de uma guerra.

Por outro lado, na moldura, o conflito é resolvido utopicamente de forma consensual, enquanto na peça interior, o conflito é resolvido por um juiz que faz justiça abdicando da lei e valendo-se de uma ética própria. Há, assim, uma lógica perfeita em Brecht, visualizada pela ressignificação da alegoria, de forma que a criança está para a terra, assim como a decisão justa está para o consenso.

Antes de tratar do teatro épico, é oportuno fazer uma breve menção dos elementos da forma dramática, enfatizando-se a tríade: ação, diálogo e imitação ilusionista. São características essenciais da arte dramática: a forma fechada e completa em si mesma, a ação que decorre no tempo presente, o embate intersubjetivo e o diálogo e, por fim, a ilusão da realidade, a mimese.

Sobre a relação de Brecht com a crise do drama, Szondi assim se manifestou:

O teatro deve retratar as relações entre os homens na época da dominação da natureza, mais precisamente: a “discórdia” dos homens por obra desse *gigantesco empreendimento comum*. E Brecht reconhece que isso implica a renúncia à forma dramática. Uma vez que se tornaram problemáticas as relações entre os homens, o próprio drama é posto em questão, já que sua forma as afirma como não problemáticas (SZONDI, 2011, p. 115).

Consoante os ensinamentos de Brecht, publicados em *Notas sobre a ópera Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, (1978, p. 16), enumera as “principais modificações que ocorrem, ao passarmos de um teatro dramático para um teatro épico”, cujo esquema indica, em verdade, suas principais diferenças, que residem na forma de representar, na forma como ambos os gêneros agem sobre o espectador, como são apresentadas as cenas e como veem as possibilidades de mudança do homem.

Quanto ao papel do ator, na arte dramática, tem-se que o ator representa “atuando”. Assim, a cena “personifica” um acontecimento, envolvendo o público, provoca-lhe sentimentos, levando-o a viver uma experiência. O espectador vivencia o acontecimento, por meio do diálogo “que dava expressão lingüística a esse mundo inter-humano” (SZONDI, 2011, p. 24), podendo chegar à catarse, dominado pelo subconsciente. Já no teatro épico, o ator atua narrando. A cena narra um acontecimento e com as interrupções e as explicações do narrador. Faz-se com que o espectador dele se torne testemunha, mas, despertando-lhe a atividade, força-o a tomar decisões, proporcionando-lhe visão do mundo e atitude crítica, por meio do domínio do consciente, pode-se dizer que o teatro épico é anti-catártico.

Tal fato condiciona a segunda diferença, quanto ao comportamento do espectador, que no drama é um comportamento sugestionado, enquanto no épico, o espectador investiga. Assim, na arte dramática a cena é trabalhada com sugestões. Parte-se do princípio de que o homem é conhecido e que a natureza humana é imutável, de forma que o público identifica-se, em uma espécie de transe, magia, efeito hipnótico, nada se modifica. Peter Szondi ensina que as palavras ditas não são um enunciado do autor “tampouco é uma fala dirigida ao público. Este se limita a assistir ao que dramaticamente se pronuncia: silencioso, de mãos atacadas, paralisado pela visão de um outro mundo” (SZONDI, 2011, p. 25). No teatro épico, por outro lado, a cena é trabalhada com argumentos; o espectador é impelido para uma conscientização; o homem é objeto de análise e suscetível de ser modificado e modificar. O caráter dialético faz com que o espectador estude, produza questionamentos, fazendo do homem objeto de investigação, considerando-se a transitoriedade e o caráter histórico.

A terceira diferença constitui na forma como são apresentadas as cenas. Na dramática, há um encadeamento causal das ações, uma tensão no desenlace da ação, em relação ao desfecho. Dispondo-se uma cena em função da outra; os acontecimentos decorrem linearmente. Fala-se na necessidade evolutiva, natura *non facit saltus*; (tudo na natureza é gradativo). Nesse sentido, Szondi ressalta: “No caráter absoluto do drama repousa igualmente a exigência de eliminar o acaso e apresentar encadeamentos motivados” (SZONDI, 2011, p. 28). No teatro épico, cada cena se desenvolve em função de si mesma. A tensão se dá no decurso da ação e os acontecimentos decorrem em curvas. Fala-se em teatro episódico; com cenas semi-independentes; tensão em relação ao desenvolvimento; narração fragmentária; interrupções visando prevenir a ilusão

FERNANDES, Cristiane. Algumas rupturas estéticas do teatro épico e a historicização brechtiana em *O círculo de giz caucasiano*, p. 157-167, Curitiba, 2019.

dramática; montagem; colagem; interrupções, efeito v. Defende-se a possibilidade de saltos: *natura facit saltus*; (nem tudo na natureza é gradativo).

Finalmente, Brecht destaca a quarta diferença, respeitante à mutabilidade do homem. É que para a dramática o homem é imutável, o que se justifica pelo determinismo. A identidade do homem é fixa e estável, sua essência não muda. O pensamento determina o ser. O teatro dramático mostra o homem em seu caráter individual, como o homem responsável pelo seu destino. O teatro épico, por sua vez, defende a mutabilidade do homem e sua identidade fluída, a relatividade histórica como processo de mudança, a efemeridade e a transitoriedade. A realidade social está em processo de mudança e é capaz de alterar a consciência individual do homem, o qual é produto das forças sociais e age conforme a época, lugar, circunstância, classe, gênero.

No teatro do século XX, Paul Claudel foi um dos primeiros autores a empregar mecanismos tendentes a romper a ilusão, uma das características marcantes do teatro épico. São exemplos práticos da concretização dessa ruptura, que quer parecer improvisação: atores da cena seguinte que aparecem no palco durante a atuação da cena anterior para ajudar na transposição dos cenários, ou, indicações cênicas lidas pelo diretor ou pelos atores que sacam os textos dos bolsos.

Por outro lado, é certo que existe um certo prazer lúdico do autor ao brincar com as convenções teatrais e as próprias criaturas da obra. Nesse contexto, Luigi Pirandello propõe o jogo revelador entre a consciência da realidade e o desejo de desmascarar as convenções do teatro. Contudo, é somente nas obras de Brecht, Claudel e Thornton Wilder que prepondera o motivo didático, na aplicação dos recursos de distanciamento.

Anatol Rosenfeld, em seu *O teatro épico*, explica não ser tarefa fácil resumir a teoria do teatro épico de Brecht, de aproximadamente trinta anos; isso porque, em suas palavras, este “foi mais homem da prática teatral do que pensador de gabinete” (ROSENFELD, 1994, p. 145). Demais disso, mostrava-se sempre disposto a renovar suas concepções visando obter um melhor efeito cênico. Chamava suas peças de experimentos, de forma que as foi aprimorando muitas vezes e, de consequência, reformulando sua teoria.

O teatro épico de Brecht

Foi a partir de 1926 que Brecht começou a falar de teatro épico, depois de abdicar do termo “drama épico”. Já em sua primeira peça *Baal* vislumbram-se fortes traços épicos. De igual forma, na peça *Um homem é um homem*, é apresentado, em uma espécie de entreato, um poema. Trata-se de um comentário dirigido ao público, diverso do prólogo e do epílogo apenas pelo fato de constar no meio da peça e interromper a ação.

Brecht opunha-se ao teatro aristotélico por duas razões principais: a primeira era o desejo de apresentar os fatores sociais determinantes das relações humanas, e não as próprias relações, e a

FERNANDES, Cristiane. Algumas rupturas estéticas do teatro épico e a historicização brechtiana em *O círculo de giz caucasiano*, p. 157-167, Curitiba, 2019.

segunda refere-se ao intuito didático do teatro brechtiano, capaz de esclarecer o público da necessidade de transformar a sociedade, ao mesmo tempo em que é capaz de ativá-lo a modificá-la.

Assim, a forma épica é, segundo Brecht, capaz de apreender processos para uma maior compreensão do mundo, sendo, para tanto necessário eliminar a rigorosa estrutura do encadeamento linear, substituindo-a pelo salto dialético. Isso porque, essa estrutura em curvas propicia entrever a possibilidade de um comportamento diverso do adotado pelos personagens.

Continuando a amparar a pesquisa nos ensinamentos de Rosenfeld (1994), tem-se que inicialmente Brecht insurgiu-se contra o que chamava de “teatro culinário”, querendo significar o teatro de mero entretenimento; tendo passado a defender, ao depois, um palco que, mesmo oposto ao “ramo burguês de entorpecentes”, ainda assim visasse ao prazer do público.

Assim, o teatro, mesmo didático, não pode prescindir de continuar plenamente teatro e, como tal, divertido, até porque aduziu “não falamos em nome da moral, falamos sim em nome dos prejudicados” (ROSENFELD, 1994, p. 151); não podendo haver divertimento mais profícuo que a atitude crítica em face das vicissitudes do convívio social. Tal efeito didático é suscitado por toda a estrutura épica das peças de Brecht e principalmente pelo efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*).

Em *Pequeno Organon para o Teatro* (Enunciado 1), Brecht (1978, p. 101) ratificou que “o objetivo dessa apresentação é divertir. Será sempre com este sentido que empregaremos o termo, tanto ao falarmos do teatro antigo como do moderno”. E mais adiante:

O teatro tem justamente de se precaver nesse caso, não vá degradar-se, o que certamente sucederá se não transformar o elemento moral em algo aprazível, ou, melhor, suscetível de causar prazer aos sentidos. Tal transformação irá beneficiar, justamente, o aspecto moral. Nem sequer se deverá exigir ao teatro que ensine, ou que possua utilidade maior do que a de uma emoção de prazer, quer fisiológica, quer psicológica (BRECHT, 1978, p. 101).

No Enunciado 24, o encenador pondera que “embora o teatro não deva ser importunado com toda a sorte de temas de ordem cultural que lhe não confirmam um caráter recreativo, tem plena liberdade de se recrear com o ensino ou com a investigação” (BRECHT, 1978, p. 109).

Desse modo, na peça *O círculo de giz caucasiano*, Brecht faz severas críticas à guerra, bem como denuncia em diversas passagens a corrupção generalizada em diversos setores. Azdak diz: “[...] Os príncipes até que lutavam muito: lutavam pelos contratos de provisões de guerra!” (BRECHT, 1978, p. 266). E mais adiante:

Os príncipes afinal ganharam a guerra deles: receberam três milhões oitocentos e sessenta e três piastras em pagamento de uns cavalos que nunca foram fornecidos [...] Mais oito milhões duzentas e quarenta mil piastras pela manutenção de tropas que nunca foram recrutadas (BRECHT, 1978, p. 267).

Assim, Brecht expõe que a corrupção existe de há muito e ela é sintomática, hoje nas obras públicas em geral, ontem com a guerra, visando o desvio de verbas por fraude.

Como visto, sob um enfoque estético-formal, Brecht renovou os padrões estéticos estabelecidos pela poética aristotélica, inaugurando uma nova poética. Sua teoria do teatro épico ou dialético é a síntese de diversas estéticas: expressionismo, teatro popular dos cabarés/*sketches*) e cervejarias, o teatro de rua e o circo; teatro *agit-prop*, teatro chinês, teatro medieval, teatro elisabetano, teatro grego.

Argumenta que o teatro deve cumprir seu papel social no sentido de conscientizar as pessoas de que podem e devem intervir no rumo dos acontecimentos direcionados por forças hegemônicas.

Seu teatro épico ou dialético adota o princípio de *Umfunktionierung* (transfuncionamento), apropriando-se de elementos diversos e lhes atribui uma nova função, o que, aliás, já se verificava com os formalistas russos.

Quanto aos princípios fundamentais da ópera, como visto, Brecht designou o teatro burguês de culinário: um teatro de evasão, escapista, atitude de pura fruição e de gozo imediato, enquanto mercadoria da indústria cultural, do qual o público compraria emoções e estados de embriaguez, destinados a ofuscar o juízo. Seu objetivo era elevar a ópera ao nível técnico do teatro moderno: um teatro anti-culinário, não aristotélico e épico. O realismo crítico brechtiano manifesta-se contra as instituições obsoletas e a moral hipócrita burguesa.

Em nota extraída de seu *Diário de Trabalho*, o autor revela: “10.4.44 – Trabalhando principalmente em *O círculo de giz caucasiano*. Interessante quanta coisa é destruída quando você se vê espremido entre “encomenda” e “arte”. Sem entusiasmo dramatizo nesse espaço vazio e incerto” (BRECHT, 2005, p. 217).

Acerca das transformações da sociedade e sua influência pelo teatro, em seu *Pequeno Organon para o Teatro*, Brecht, no Enunciado 24, escreveu:

Expõe aos construtores da sociedade as vivências dessa mesma sociedade, tanto passadas como atuais; mas fá-lo de forma que se possam tornar objetos de fruição os conhecimentos, os sentimentos e os impulsos que aqueles que dentre nós são os mais emotivos, os mais sábios e os mais ativos extraem dos acontecimentos do dia-a-dia e do século (BRECHT, 1978, p. 109).

Com Brecht, o homem é exposto como ser em processo de desenvolvimento, capaz de se transformar e também transformar o mundo. Assim, o fito principal do teatro épico é a revelação de que as mazelas do homem não são eternas, mas sim históricas, podendo por isso ser superadas.

Brecht buscava fazer da arte uma “empresa pedagógica”, destinando suas peças também ao público formado por não iniciados, apresentando-as em associações e escolas particulares, clubes juvenis e proletários, refutando o teatro comercial. Assim, ele procurava transfuncionar a máquina

teatral burguesa, substituindo-a por uma arte capaz de transmitir conhecimentos, lições morais e sociológicas.

Quanto à conversão do palco em tribuna, segundo Walter Benjamin (1994, p. 84), “Um teatro contemporâneo” (*Zeittheater*) sob a forma de peça-tese, com caráter político, parecia a única forma de fazer justiça a essa tribuna”, para o teórico:

[...] o teatro épico conserva o fato de ser teatro de uma consciência incessante, viva e produtiva. Essa consciência permite-lhe ordenar experimentalmente os elementos da realidade, e é no fim desse processo, e não no começo, que aparecem as “condições”. Elas não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele. Ele as reconhece como condições reais, não com arrogância, como no teatro naturalista, mas com assombro (BENJAMIN, 1994, p. 86).

Walter Benjamin esclarece que, diversamente de outros autores, que atacam de fora as condições em que vivemos, Brecht deixa seus personagens criticarem-se mutuamente, de modo mediado e dialético, contrapondo uns aos outros, em seus próprios elementos, de maneira lógica (BENJAMIN, 1994, p. 90).

Nesse diapasão, Brecht preocupava-se com a possibilidade de uma leitura conservadora da peça, especialmente do prólogo, tendo referido a esse respeito: “[...] o público/leitor é solicitado a não lançar-se na *fábula*, como se fosse num rio, e a deixar-se à deriva, os acontecimentos isolados têm de ser interligados de tal forma que as funções sejam evidentes” (BRECHT, 2005, p. 159).

Benjamin, que era amigo pessoal de Brecht, declarou que este acreditava que seu teatro “enfumaçado” (BENJAMIN, 1994, p. 88-89), cujos clientes habituais eram os proletários, poderia ter um impacto político tal, capaz de produzir mudanças sociais. Com tal objetivo, Brecht parte de uma atuação distanciada, na qual o objeto (mundo e acontecimentos sociais) seja para o público suscetível de ser reconhecido ao mesmo tempo que lhe pareça estranho. Somente assim, para o teatrólogo alemão, o público poderia ser conduzido para o exterior de uma inércia social.

Segundo Brecht, para se obter a finalidade esperada com o teatro didático, é preciso, antes de tudo, que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês. Isso porque, esse êxtase provocado pela intensa identificação emocional, afigura-se a Brecht como uma das consequências principais da teoria da catarse, da purgação e descarga das próprias emoções suscitadas. Rosenfeld ensina que o público, assim purificado, sai do teatro satisfeito, convenientemente conformado, passivo, encampado no sentido da ideologia burguesa e incapaz de uma ideia rebelde (ROSENFELD, 1994, p. 148).

Considerações finais

Brecht é um dos mais importantes dramaturgos do teatro moderno. Suas teorias acerca do teatro épico, anti-ilusionista, didático, acerca de um novo tipo de representação, do distanciamento

FERNANDES, Cristiane. Algumas rupturas estéticas do teatro épico e a historicização brechtiana em *O círculo de giz caucasiano*, p. 157-167, Curitiba, 2019.

ou “efeito de estranhamento”, solicitando uma atitude crítica do público, exercem influência universal poderosa.

As intenções épicas foram levadas ao extremo em *O círculo de giz caucasiano*, obra que é um verdadeiro “conto enquadrado”, uma peça dentro da peça. A fábula central (da mãe adotiva que salva o filho da mãe biológica) é apresentada como coisa passada a um público cênico contemporâneo que, antes, representa o episódio inicial da moldura (quem deve explorar a terra?).

Para Brecht historicizar é mostrar um acontecimento ou uma personagem à luz de seu contexto histórico-social. Isso porque, o autor pretendia com sua arte transmitir a ideia ao público de que a realidade é histórica e, portanto, transformável e da qual o leitor também foi, é ou será parte integrante.

Referências

BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiana Hasse Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. _____. Trad. Fiana Hasse Pais Brandão. Lisboa: Portugalia, 1957.

_____. **O círculo de giz caucasiano**. Trad. Manuel Bandeira São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. _____. Trad. Geir de Campos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **Diário de trabalho – vol. II – 1941-1947**. Trad. Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.

RÖHRIG, C.; TITAN JR, S. Prefácio. In: BRECHT, B. **O círculo de giz caucasiano**. Trad. Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 9-17.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. **História da literatura e do teatro alemães**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FERNANDES, Cristiane. Algumas rupturas estéticas do teatro épico e a historicização brechtiana em *O círculo de giz caucasiano*, p. 157-167, Curitiba, 2019.

EPIFANIA, ALTERIDADE E METATEATRALIDADE BRECHTIANAS EM *O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO*

Autor(a): Cristiane Fernandes (UNIANDRADE)

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

Resumo: Este artigo busca examinar alguns aspectos estético-literários na obra *O círculo de giz caucasiano*, do dramaturgo alemão Bertolt Brecht. O primeiro tema em destaque é a epifania vivida pelo personagem Azdak, quando percebe que a revolta que depôs o governador não foi popular, mas sim dos nobres. O segundo ponto que se enfatiza neste recorte, que é tema recorrente nas obras de Brecht, é a questão da bondade. Como ser bom em uma sociedade notadamente má? Que consequências podem advir da alteridade? E, finalmente, procurou-se investigar a metateatralidade adotada pelo autor, enquanto técnica narrativa, pois que este se vale da estrutura em abismo (*mise en abyme*), inserindo um prólogo-moldura, que dialoga com a peça dentro da peça. A partir de reflexões de teóricos como Lionel Abel e Lucien Dällenbach, que serão utilizadas para iluminar a análise, pretende-se discutir alguns questionamentos, de fundo, levantados por Brecht na peça que se evidenciam a partir da teoria de seu teatro épico.

Palavras-chave: Brecht. Epifania. Alteridade. Metateatralidade.

Introdução

Este trabalho trata de alguns pontos de teoria literária específicos, entre tantos outros recursos, utilizados por Brecht na obra *O círculo de giz caucasiano*. Elegeu-se para esta análise a epifania vivida pelo personagem Azdak por ocasião de sua nomeação; a alteridade experienciada pela personagem Grusche que se tornara mãe adotiva por força das circunstâncias e sua bondade.

Também, analisando a obra à luz da teoria literária, procurou-se investigar a inserção do prólogo-moldura à peça interna, agregando à obra uma estrutura em abismo, o que também não deixa de ser outro recurso de distanciamento utilizado pelo autor.

A obra eleita foi *O círculo de giz caucasiano*, que contém em seu bojo dois conflitos jurídicos, sendo que o último é apresentado como peça dentro da peça para iluminar a solução adotada no primeiro. A peça interior trata das narrativas de Grusche e de Azdak. Ambas têm início no mesmo domingo de Páscoa e perduram por dois anos, quando, então, se mesclam para a cena final, do julgamento. Assim, a obra conta com uma terceira narrativa inserida dentro da peça, na qual o universo jurídico é caricaturado e analisado.

A peça inicia com uma disputa sobre um vale e com o questionamento quanto a sua posse e propriedade: a quem deverá pertencer o território em ruínas? Aos antigos proprietários obrigados a se deslocarem durante a guerra e que depois retornaram ou àqueles que lhe tomaram posse? Portanto, o primeiro problema trazido na obra já diz respeito ao Direito, a um conflito jurídico, o qual porém restou acertado pelos camponeses de forma consensual e extrajudicial.

Para comemorar o fim do litígio sobre o vale, o colcós vencedor (tipo de propriedade rural coletiva, típica da antiga União Soviética, na qual os camponeses formavam uma cooperativa de produção agrícola) apresenta uma peça teatral, de certa forma, relacionada à disputa. Começa a FERNANDES, Cristiane. Epifania, alteridade e metateatralidade brechtianas em *O círculo de giz caucasiano*, p. 168-180, Curitiba, 2019.

estória: durante o feudalismo, na Geórgia, um rico governador morre assassinado depois de ser deposto por uma revolta dos nobres – desconhecia o que Brecht exalta: “Ó cegueira dos grandes! Sobre nuca dobradas andam como se fossem grandes para sempre” (BRECHT, 1992, p. 197)²¹ — e seu filho, ainda bebê, fica à própria sorte durante a fuga da esposa do governador, a qual, negligenciando a criança, demonstrou estar interessada apenas em sua própria vida e em suas roupas. Ao passo que, combatendo toda sorte de adversidades, uma serva se compadece com o abandono e assume os cuidados com o bebê, consolidando aí um vínculo afetivo. Finda a revolução, a esposa do governador volta para reivindicar o que acredita serem os seus direitos. Contudo, para receber a herança, deixada por ocasião do falecimento de seu marido, deve reclamar pelo filho, não interessada no infante, mas nos direitos sucessórios deste. O juiz, então, ordena que a criança seja colocada num círculo traçado com giz, a fim de decidir com quem deverá ficar. As duas mulheres começam a puxá-la e a serva, com medo de machucá-la, pára de puxar, mas, mesmo assim e bem por isso, o juiz concede a “guarda” (em linguagem contemporânea) à serva.

Dentro da narrativa interna, ainda, é mostrada a trajetória de Azdak, personagem baalico, como tantos da obra de Brecht. Em uma espécie de *flashback* retorna-se ao domingo de Páscoa, ao dia da revolta dos nobres e à circunstância de sua nomeação, a que Anatol Rosenfeld define como peça dentro da peça, dentro da peça.

A epifania de Azdak

Na obra, o personagem de Azdak tem uma epifania por ocasião do golpe. O governador é deposto e assassinado em um domingo de Páscoa. Contudo é derrubado por uma revolta de nobres. Não se trata de uma revolução, que altere a ordem social ou econômica, mas um golpe de Estado, uma troca de exploradores no poder. A rubrica confirma, descrevendo como se deu o golpe:

Da porta da igreja, à esquerda, sai, a passos apressados, o Príncipe Gordo; detém-se e olha ao redor. Diante do pórtico do palácio, à direita, estão cavaleiros de couraça. O Príncipe Gordo olha-os e passa por eles devagar, fazendo-lhes um sinal; depois sai rapidamente [...] O palácio mudou de dono (BRECHT, 1992, p. 195-196).

Os criados comentam que se trata de uma revolução dos nobres: “— Os príncipes armaram uma grande revolução: dizem que o Grão-Duque fugiu e todos os governadores vão ser executados” (p. 199). Os fracos amoldam-se às convenções e circunstâncias: “*A guarda palaciana adere ao golpe*” (p. 198). Afinal, o cantor alerta que é o povo a grande vítima das disputas dos poderosos:

Quando desaba a casa de um graúdo,
São esmagados muitos dos pequenos [...]
A carruagem que se despenca no abismo

²¹ Todas as citações da peça de Brecht referem-se a esta edição e serão documentadas com o número da página apenas. A informação completa da publicação encontra-se nas Referências.

Leva com ela os cavalos suados (p. 198).

Az dak, por sua vez, errônea e ingenuamente acredita que o Governador fora deposto por uma revolta popular. E em nome dessa utopia que acredita, vê-se obrigado a agir dentro dos parâmetros da boa-fé, no que entende como justo, ainda que isso lhe custe a devida punição. Assim sendo, entrega-se pedindo uma condenação por ter dado fuga ao Grão-Duque.

Pedindo um rigoroso castigo, ele diz à Schauwa:

[...] Estamos chegando a uma nova era, que vai desabar em cima de você como uma tempestade, e você está perdido: os policiais vão sumir do mapa, pfft! Tudo vai ser pesquisado e descoberto. E todo mundo vai se acusar espontaneamente, porque do povo ninguém vai poder fugir (p. 257).

Desse modo, ele acredita que a revolução tem legitimidade popular e, por isso, se entrega, mas, ao se entregar vê o juiz anterior degolado e percebe, e quem diz é o próprio Brecht, que não houve uma revolução popular, mas sim uma troca dos velhos por novos senhores. Az dak se arrepende e diz: “Nem sei mais o que eu vim fazer aqui...” (p. 261).

Nestas circunstâncias, ele se aproveita da situação e acaba sendo nomeado pelos couraceiros. E, a partir desse momento, Az dak percebe que aquele sistema não tem legitimidade e passa a ser um juiz anarquista; a tal ponto que ele usa a lei para deleite do próprio cóccix, isto é, ele senta em cima do código para julgar. E julga bebendo, julga de forma errática, julga completamente divorciado do sistema legal, de acordo com um critério de justiça contraditório, mas, ainda assim, com algum critério de justiça.

A epifania de Az dak, assim, revela-se na sua decepção “com o fato de que a derrocada dos velhos senhores não trouxera um novo tempo, mas sim um tempo de novos senhores” (BRECHT, 2005, p. 220), o que o inspira a continuar administrando a justiça burguesa, porém, de maneira degenerada, a serviço de seu interesse pessoal e absoluto, enquanto juiz. Observe-se que isso é suma importância na narrativa, de vez que é o que transforma o caráter de Az dak, compondo sua ética própria, sua moral; controversa, mas, ao final, digna.

A terrível tentação da bondade e a alteridade

Os temas abordados na obra *O círculo de giz caucasiano* são alimentados pelas lições do materialismo dialético. A primeira lição é a da bondade ou, nas palavras de Brecht: “Que poder fabuloso tem a vocação da bondade!” (p. 209). Afinal, como ser bom em uma sociedade francamente má? Como fazer o bem sem fazer o jogo dos maus? A esse respeito, no ensaio *O círculo de giz caucasiano*, Roland Barthes verifica que essa é uma questão recorrente nas peças de Brecht:

Há quase sempre na origem do teatro de Brecht um ato bom, generoso, assumido espontaneamente por um indivíduo pobre, oprimido; e a obra consiste precisamente em nos mostrar como esse ato é pouco a pouco sufocado ou eliminado pela lógica implacável de uma sociedade bárbara. Grucha também cedeu à terrível tentação da bondade e, sem o veredito de Azdak, não escaparia de ser esmagada pelo direito formal dos senhores (BARTHES, 2002, p. 207-208).

Como visto, a esposa do governador, pensando apenas em suas roupas e joias, no momento de deixar o palácio, esquece seu filho pequeno. Grusche hesita — Brecht utiliza em inúmeras vezes estes instantes em que os personagens ficam paralisados enquanto, interiormente, optam e se transformam — porém apanha a criança, enquanto os outros criados correm fugindo dos soldados. “Que poder fabuloso tem a vocação da bondade!” (p. 209).

Ela foge em direção às montanhas do norte. Em um mundo de violência ainda insiste em ser boa. Assume a maternidade não por vocação ou desejo, mas por força dos acontecimentos. É perseguida pelos soldados e pela fome, dando o seio ao menino, diz-lhe: “Não tem nada aí, mas você faz de conta que está engolindo, e já é alguma coisa” (p. 211). Não é fácil conseguir abrigo ou comprar leite. Começa a aventura desta maternidade inesperada, permeada de perigos, fugas e dificuldades. Bate em um soldado que reconhece a criança indo, finalmente, se refugiar na casa de seu irmão nas montanhas.

Para dar um nome à criança e protegê-la, aceita casar-se com um moribundo (numa cena que lembra as farsas populares bávaras, inspiradas por Karl Valentin). Mas o moribundo não está à beira da morte, assim o finge para escapar à convocação militar (PEIXOTO, 1974, p. 243).

A guerra termina; Grusche agora está casada e seu então noivo regressa. A situação política foi novamente modificada. Um contragolpe recoloca no poder os que dele haviam sido expulsos e a criança é levada pelos soldados, pois que está sendo reclamada pela verdadeira mãe.

Com Brecht se viu que a bondade também é inerente aos pouco inteligentes; para ilustrar transcreve-se a passagem: “Cozinheira — Eles vão querer dar cabo do filho, mais que da mãe: é o herdeiro! Grusche, você pode ser muito boazinha, mas não é das mais inteligentes!” (p. 207). Mas Grusche não resiste à tentação da bondade: “o que eu estou vendo aqui é uma pobre criatura humana” E a cozinheira a repreende: “Então não fique olhando muito para ele...” (p. 207).

É que a alteridade não é importante em tempos de guerra. Ou, como disse Brecht em *A ópera dos três vinténs*, “Primeiro o estômago, depois a moral”. Com tal argumento também, em outra passagem, Laurenti (irmão de Grusche) tenta justificar o caráter de sua esposa; “Ela é uma boa alma, mas só depois de comer” (p. 234).

Então Grusche coloca o cestinho com a criança no chão. O Príncipe Gordo não o encontra. Entra a música, tum-tum, e o cantor narra:

Enquanto se demora,
Entre a porta e o portão, ela escuta
Ou parece escutar um suave chamado: é o menino
Que lhe faz um apelo, bem claro e sem choramingar,
Pelo menos assim tinha ela a impressão de escutar:
“Moça, moça, me ajude” [...] ...ela volta e vai ver o menino outra vez
Junto dele se senta,
A esperar se não chega mais gente:
A mãe dele talvez, ou talvez qualquer
Outro parente [...] Que poder fabuloso tem a vocação da bondade! (p. 208-209).

Grusche é pessoa simples, ingênua, que, experimentando o difícil exercício da bondade, descobre a falta de compaixão dos pobres e o orgulho dos ricos. Mas Brecht não se detém às características superficiais dos personagens, indo a fundo na revelação de personagens contraditórios, marcados mesmo em seus atos egoístas por uma realidade que os avassala (PEIXOTO, 1974, p. 243-244).

Entretanto, com Brecht se constata a falta de compaixão também dos pobres. Quando a Ama-Seca descobre que o bebê foi abandonado “*Entrega-o a Grusche. — Fique com ele um instante! Mentindo — Vou dar uma olhada na carruagem. Corre atrás da Mulher do Governador*” (p. 205). Também o camponês, ao ver a criança em sua porta, declara: “— Se estão pensando que ele vai comer aqui, estão muito enganados. Você vai levar esse menino para o padre, lá na aldeia, e está acabado!” (p. 220). O irmão de Grusche, Laurenti, e sua cunhada veem-na quase morrer de fraqueza e não lhe oferecem comida. Os pobres também sabem ser maus, como revela Yussuf, em seu casamento: “Pensam que vão comer até estourar, seus urubus? Fora daqui, antes que eu os expulse a cacetadas! (p. 245). Ou: “O que a granja me rende não dá para eu gastar com mulheres na cidade [...] Mulher foi feita para carpir e abrir as pernas [...]” (p. 247).

Mas também se depara com a bondade dos pobres, como revela o criado que se oferece para lhes conseguir “uma broa de milho e duas ou três maçãs” (p. 218).

Em sensível passagem, a mãe adotiva de *O círculo de giz caucasiano* sucumbe à terrível sedução da bondade, ao tomar conta da criança abandonada pela verdadeira mãe durante uma revolução. Essa tentação da bondade é terrível, nos dizeres de Brecht, devido às circunstâncias sociais que prevalecem, porém sabe-se que, em verdade, não há nada mais penoso do que ser mau e nada mais oportuno do que ser bom.

Todavia, as implicações dessa bondade seriam as mais decepcionantes para Grusche não fosse o surgimento de Azdak, o juiz que malferindo a lei, restabelece a justiça. Afinal, “a justiça ia ele repartindo como quem parte pedaços de pão, para o povo pisar em terra firme ainda que sobre os destroços das leis. E os comuns e os humildes afinal tinham alguém que podiam comprar de mãos vazias” (p. 276). Assim, não poderia haver efeito de estranhamento mais contraditório do que

aquele advindo do caso de Azdak que é bom magistrado por desconhecer e não aplicar o Direito. Isso porque ele estabelece uma relação própria com a ética e a moral, sustentada por critérios subjetivos próprios, mas de alguma forma por meio de discursos fundamentados. Aliás, é a referência das origens de Azdak por ele mesmo: “De mim, costumam dizer que eu nasci de um parecer judicial e fui cair num galho de roseira. São lendas, necessárias ainda hoje” (p. 289).

O próprio Azdak não se julga bondoso. Schauwa diz: “Sei que você tem um bom coração...” E Azdak responde: “Tenho bom coração coisa nenhuma! Quantas vezes vou ter de repetir que sou um homem de espírito?” (p. 255). Mais adiante, Schauwa o defende perante os Cavalarianos: “Eu não acredito que ele seja um mau sujeito, meus senhores: aqui e ali uma galinha roubada, vez por outra um coelho, talvez...” (p. 261).

Uma das provas mais robustas da benevolência de Azdak se dá durante o julgamento do caso envolvendo a maternidade de Miguel, quando aquele, mesmo afrontado por Grusche, que acreditava que ficaria sem a criança, revela-se absolutamente imparcial e julga, alfim, em favor de Grusche.

Não era crível que Azdak pudesse não se influenciar com a acalorada discussão. O Advogado 1 comenta: “Nobre senhora, não é preciso dizer mais nada: nossa causa está ganha”. A Cozinheira falou à Grusche: “Você foi destratar o Juiz, ele agora vai tirar o menino de você” (p. 291).

Rosenfeld lembra que também na peça *A boa alma*, Brecht aborda um dos problemas fundamentais de sua dramaturgia: a impossibilidade de o homem ser bom e viver de acordo com os preceitos morais num mundo cruel, cujas condições não permitem uma conduta verdadeiramente humana (ROSENFELD, 1993, p. 155).

Mas a esse respeito, em *O círculo de giz caucasiano*, Brecht provoca outras reflexões, a exemplo da recompensa inesperada de Azdak que acabou nomeado juiz em reconhecimento ao fato de ter salvo a vida do Grão-Duque, no momento em que estava para acontecer sua execução por enforcamento. Percebe-se, assim, que o ato bom de Azdak, ainda que involuntário e até mesmo indesejado, foi valorizado e gerou outra coisa boa. E, acima de tudo, se Azdak não tivesse sido bom teria sido enforcado independentemente de processo.

Eis o anúncio do arauto, quando Azdak estava embaixo da forca: “Quanto ao novo Juiz, diz aqui: ‘Nomeamos para o cargo de Juiz um homem a quem se deve agradecer por ter salvo a vida mais preciosa para o país, um homem que em Nukha é conhecido como Azdak’. Quem é?” (p. 284). Um cavalariano explica que ele “foi denunciado por esses fazendeiros como inimigo do Grão-Duque. Verifica-se com isso que os fazendeiros ricos se vingaram da decisão de Azdak imputando-lhe o crime de ser “inimigo do Grão-Duque” (p. 284). Mas apesar da vingança dos maus, ser bom prevalece. Restituído o cargo, seu primeiro ato judicial foi declarar a absolvição de Schauwa, também sem processo: “Você já está absolvido!” (p. 285).

FERNANDES, Cristiane. Epifania, alteridade e metateatralidade brechtianas em *O círculo de giz caucasiano*, p. 168-180, Curitiba, 2019.

Mise en abyme e metateatralidade

Dado o refinamento literário do autor, Brecht enriquece a obra valendo-se do recurso da metateatralidade ou *mise en abyme*. Também denominada relato interno, composição, estrutura ou construção em abismo, narração em primeiro e segundo graus, a metateatralidade refere-se a uma técnica narrativa, inspirada originalmente nas artes plásticas (pintura) e que, posteriormente, com suas especificidades próprias, chegou à literatura e ao cinema. Tal técnica consiste em colocar uma história dentro da história, inserindo uma narração secundária que de algum modo se desenvolve a partir da ficção originária.

Em 1891, o escritor e ensaísta francês André Gide utilizou e teorizou o termo *mise en abyme* em seus Diários, dando origem, em literatura, à nomenclatura ora empregada. Os escritores *do nouveau roman* utilizaram com frequência o procedimento, que se tornou quase uma marca do movimento.

Para amparar o estudo, as teorias de Lucien Dällenbach a respeito da *mise en abyme* forneceram parte do instrumental teórico sobre o tema. Como não existe versão em português, a versão utilizada foi a tradução do francês *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme* (1977) para o espanhol *El relato especular* (1991)²².

Essa narrativa especular consiste basicamente em atrelar duas ou mais histórias com a duplicação do sujeito da narração e o desdobramento de sua narração em outras narrativas. Como espelhos paralelos, a narrativa principal se reflete infinitamente nas micronarrativas.

Assim, os jogos de espelhos dentro da narrativa, para o leitor ou espectador mais atento, permitem alternar os momentos de realidade da vida com os da realidade da obra de arte, o que também não deixa de ser mais um efeito de distanciamento. Desse modo, é uma recriação da experiência da vida real imiscuída à experiência criativa.

Segundo Lucien Dällenbach, para se considerar *mise en abyme*, o fragmento textual deve guardar certa relação de semelhança com a obra que o contém, funcionando como um reflexo, um espelho da obra que o inclui. Ao se valer dessa forma metanarrativa, desafiando o próprio conceito de ficção e sua definição de real, alguns estudiosos acreditam que tal estrutura gera uma sensação de maior ficção, atraindo mais ainda o leitor ou o espectador para o jogo da criação; enquanto outros autores entendem que o recurso, ao contrário, acaba alertando o público/leitor para a falsa realidade do enredo.

²² As citações do livro de Lucien Dällenbach (1991), inseridas nessa dissertação, foram traduzidas por Regina Amelia Darriba Rodriguez, professora do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da UFPR e extraídas da dissertação de mestrado em Letras de Renata da Silva Dias Pereira de Vargas.

Ainda hoje, há muitas discussões sobre a utilização do termo *mise en abyme*. Porquanto não existe uma definição precisa para o termo, algumas vezes ele é tomado de forma simplista e aplicado a qualquer forma metanarrativa, como explicita Dällenbach:

A *mise en abyme*, que vem a designar o romance dentro do romance, mas também romance do romance – que carrega implícita o romance do romancista – e o romance do romance do romance, não pode ser concebida sem restrição como obra dentro da obra, ou duplicação interna²³ (DÄLLENBACH, 1991, p. 47).

Estabelecendo uma correlação entre os termos relato especular e *mise en abyme*, Dällenbach amplia o significado distinguindo-os da seguinte forma: o primeiro como sendo um texto que reflete sobre si mesmo e o segundo como narrativa dentro de outra narrativa.

Para o teórico, a *mise en abyme* agrupa realidades diversas e subdivide-se em três categorias: a reduplicação simples (quando o fragmento tem uma relação de similitude com a obra que o inclui); a reduplicação ao infinito (quando o fragmento tem relação de similitude com a obra que o inclui, e que, por sua vez, inclui um fragmento que tem uma relação de similitude e assim sucessivamente); e a reduplicação paradoxal (quando o fragmento supõe estar incluído na obra que o inclui (DÄLLENBACH, 1991, p. 48).

Nesse sentido, Dällenbach conceitua que uma narrativa em abismo é aquela “reduplicação simples, repetida ou ilusória” e “reflexo é todo o enunciado que remete ao enunciado, à enunciação ou ao código do relato”²⁴ (1991, p. 59).

Entretanto, pela acepção de André Gide, é necessário que a estrutura em abismo guarde a característica da reflexividade, isto é, o fragmento inserido deve manter uma relação especular com o original, como em um jogo de espelhos, refletindo por semelhança ou mesmo por contraste. Aliás, a relação entre a Literatura e o Direito também é um jogo de espelhos, por meio do qual um reflete no outro de forma interminável.

O prólogo termina com a solução do conflito em favor do colcós Rosa Luxemburgo, quando um cantor popular é chamado para narrar uma velha estória que se relaciona com o problema que estavam discutindo, uma antiga e tradicional peça chinesa, “que será representada com algumas modificações.” E afirma que todos verão que a voz do velho poeta chinês se harmoniza com os tratores soviéticos.

²³ Na versão em espanhol: La *mise en abyme*, que viene a designar la "novela dentro de la novela" pero también la "novela de la novela" – que lleva implícita la "novela del novelista"– y la "novela de la novela de la novela", no puede concebirse sin restricción como "obra dentro de la obra" o "duplicación interna".

²⁴ Na versão em espanhol: Pero tener por *mise en abyme* “todo espejo interno en que se refleje el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa” [...] reflejo es todo enunciado que remite al enunciado, a la enunciaci3n o al c3digo del relato.

E, nesse tocante, a peça *O círculo de giz caucasiano* contém um epílogo no qual se observa o fechamento e vínculo entre a moldura e a narrativa interna, pois que, apesar da aparente desconexão entre as duas histórias, o liame entre elas é a questão do zelo, do cuidado — não é o amor, porque se fosse o amor, o vale teria ficado com os proprietários originários — mas sim, daqueles que lhe darão melhor destino:

[...] E vocês, que escutaram bem a história
do círculo de giz, escutem sempre com todo respeito
o que mais um velho diz:
as coisas devem antes pertencer
a quem cuida bem delas,
as crianças às mulheres mais ternas
para crescerem belas,
a carruagem ao melhor cocheiro
para bem viajar,
e o vale aos que souberem irrigar para bons frutos dar
(p. 296).

Partindo dos estudos de Patrice Pavis, Lionel Abel e Lucien Dällenbach, percebe-se que a metalinguagem configura exemplo marcante da produção artística e teatral moderna e pós-moderna. Um teatro que tem a si próprio como objeto de autorreflexão, que se auto-questiona diante do público, em cena, subvertendo a própria ilusão do espetáculo teatral e incitando o espectador a pensá-lo, bem como a pensar em sua própria condição de espectador.

A partir do conceito de teatralidade, como aquilo que confere autenticidade e especificidade ao processo teatral é possível entender a metateatralidade como a demonstração e exaltação da teatralidade em cena, de forma explícita, expondo as convenções teatrais, os procedimentos de criação e apresentação do espetáculo. Nas palavras de Henrique Saidel “É abrir a cena para que o espectador possa vislumbrar e se apropriar de uma realidade que é a realidade do jogo, um jogo que só pode acontecer se ele, espectador, aceitar ser jogador” (SAIDEL, 2018).

Tal fato não se verifica em *O círculo de giz caucasiano* na medida em que os personagens da narrativa externa, notadamente os ganhadores do vale oferecem a peça interna aos representantes do colcós perdedor, como símbolo de sua gratidão e para comemorar a solução consensual da disputa.

Nestes termos, a Camponesa À Esquerda: “Camaradas: em homenagem aos representantes do colcós ‘Galinski’ e ao Delegado, foi programado um espetáculo de teatro, que tem muita relação com a nossa disputa, e nele toma parte o cantor Arkadi Tscheidzê” (p. 188).

E na sequência, enquanto buscam o cantor e também diretor da peça, uma camponesa à direita anuncia: “Camaradas, o espetáculo de vocês tem de ser muito bom: nós estamos pagando por ele um vale inteiro!” (p. 188). Ainda, na linha de Henrique Saidel, é preciso atentar para os efeitos transgressores da prática metateatral

ao fazer da própria realidade do teatro a sua ficção, diluem-se as fronteiras conceituais e simbólicas entre a ficção e a realidade, entre o espaço concreto da ação e o espaço imaginário da convenção, entre o que se diz e o como se diz, entre o autor e a obra, entre o produtor e o produto, e entre o artista e o espectador (SAIDEL, 2009, p. 158).

Lionel Abel, em seu livro *Metateatro – Uma visão nova da forma dramática*, debruçou-se sobre o tema, contribuindo significativamente para sua compreensão. Para Abel, o metateatro é mais do que simplesmente uma “peça-dentro-de-outra-peça”, é preciso que o enredo do espetáculo traga, como personagens, atores e demais colaboradores de cena preparando ou apresentando uma peça. Segundo o autor, o conceito de metateatro seria constituído por dois postulados fundamentais: “o mundo é um palco” e “a vida é um sonho” (1968, p. 141).

Assim, uma metapeça é dotada, de uma espécie de autoconsciência, dela e de seus personagens, uma vez que estes não desconhecem que representam aspectos de uma realidade, a qual, de sua vez, já é teatralizada. Conquanto, qualquer peça possa ser potencialmente uma metapeça, Abel delimita que é justamente a autoconsciência, a intencionalidade e a deliberada concordância e afirmação desses postulados que institui o metateatro como tal.

Outro aspecto assinalado por Abel, indicativo do fenômeno metateatral, é a existência de personagens-dramaturgos, ou seja, personagens que, tamanho o seu grau de auto-consciência, dramatizam-se a si próprios e influenciam diretamente no destino dos outros personagens.

E quanto a isso, verifica-se que na obra *O círculo de giz caucasiano*, embora os personagens dramatizem a estória da protagonista Grusche, em verdade, não se observa a exposição de elementos respeitantes à encenação em si, tais como intervenção do diretor, erros, ensaio, quebra da ilusão, bastidores. A apresentação da peça dentro da peça na obra em estudo acontece de modo efêmero e presente, como sendo de uma única apresentação realizada impecavelmente.

Por fim, a importância das proposições de Abel reside na ruptura da concepção simplista de metateatro como sendo meramente uma “peça-dentro-da-peça”. Nesses termos, a teatralidade é flagrada somente em seus aspectos basilares, tais como as falas dos personagens e a estrutura do enredo, omitindo outros elementos importantes na configuração da teatralidade, como aqueles extratextuais, sejam eles visuais, sonoros, espaciais ou sociais.

Inicialmente, cumpre referir o conceito de prólogo. Tomando por base os ensinamentos de Pavis, prólogo é a

Parte que antecede a peça propriamente dita (e, portanto, distinta da exposição) na qual um ator – às vezes também o diretor do teatro ou o organizador do espetáculo – dirige-se diretamente ao público para lhe dar as boas-vindas e anunciar alguns temas importantes, como o início da função, fornecendo-lhe dados considerados necessários à boa compreensão da peça (PAVIS, 2011, p. 308).

Ao se analisar este trecho do discurso de Pavis, verifica-se que a primeira parte da obra, intitulada “O vale em questão”, a rigor não se configura em um prólogo perfeito, já que também se trata de uma peça a ser encenada, nada obstante, na maior parte de suas encenações, ser omitida na adaptação da obra para o teatro. Todavia, prossegue Pavis: “Trata-se de uma espécie de prefácio da peça, no qual só é correto falar ao público de algo que esteja fora da intriga e seja do interesse do poeta e da própria peça” (2011, p. 308). E ao se considerar esta segunda parte do conceito é possível tratar a peça moldura como prólogo. Assim também entendem os teóricos estudiosos da peça.

Outro excerto que autoriza o entendimento de que a peça moldura pode ser considerada um prólogo é quando Pavis afirma “[...] ou ao contrário, constitui-se num espetáculo autônomo, uma espécie de intermédio ou cortina.” E mais adiante: “O espectador [...] vive a ação dramática em dois níveis [...] está ao mesmo tempo dentro e acima da peça [...] Faz sempre o papel de metalinguagem, de intervenção crítica antes do e no espetáculo” (PAVIS, 2011, p. 309).

Assim também, a peça em estudo tem um prólogo, situado em 1945. Em meio às ruínas da Guerra em uma aldeia do Cáucaso, os membros de dois colcóses estão reunidos, camponeses jovens e velhos e também soldados soviéticos, entre os quais um Delegado da Comissão de Reconstrução do Estado, vindo de Moscou. É o encontro do velho com o novo e a discussão fraternal sobre a posse de um vale. Um cantor popular entoava: “Ó mudança dos tempos: esperança dos povos!” (p. 197).

Pavis explica que, no início, o prólogo surgiu como forma de angariar recursos e apresentar a companhia, mas a partir do momento em que se dá início a uma apresentação verossímil, realista, o uso do prólogo foi desaparecendo, tendo voltado com força com dramaturgos épicos, em especial Brecht. Dentre suas diversas funções o pesquisador elenca quatro principais funções: integração na sequência; mudanças de perspectiva; discurso intermediário e modalização. E todas as suas funções corroboram para que haja um distanciamento entre público e espetáculo (PAVIS, 2001, p. 309).

Em alguns países, sobretudo na Alemanha, a peça é encenada sem este prólogo, o que prejudica sensivelmente seu significado.

A respeito da função do prólogo na obra, Brecht, que temia uma leitura conservadora da peça, aduziu:

O círculo de giz caucasiano não é uma parábola. O prólogo pode induzir ao erro, uma vez que a fábula é contada para que se elucide a disputa pela posse do vale. Contudo, vista mais de perto, a fábula se revela como narrativa autônoma, que não prova nada em si mesma e apenas demonstra uma espécie de sabedoria, uma atitude que pode se modelar para a disputa atual (BRECHT citado em RÖHRIG; TITAN JR., 2002, p. 13).

Não obstante a divisão de classes ser tema recorrente na obra do dramaturgo alemão, observa-se que tal situação não se identifica no prólogo, uma vez que, no prólogo, todos, exceto o FERNANDES, Cristiane. Epifania, alteridade e metateatralidade brechtianas em *O círculo de giz caucasiano*, p. 168-180, Curitiba, 2019.

delegado, representam a classe camponesa e o embate praticamente inexistente. Assim, nesta cena, as características de bons e maus não são identificadas até porque ali não há divisão econômica e social entre os personagens.

De outro ângulo, Brecht parte de um recurso comum e conhecido ao optar por colocar na cena do prólogo os camponeses e não os indivíduos das cidades — o proletariado industrial e suas complexidades — uma vez que esses camponeses do *colcós* seriam, no imaginário social, desprovidos de cobiça, e assim se justificaria o futuro utópico do prólogo. Mesmo porque, a passionalidade e a ganância são sentimentos que essa mesma tradição julgou serem maléficis nas relações entre os homens. Contudo, em alguns países, sobretudo na Alemanha, a peça é encenada sem este prólogo, o que prejudica sensivelmente seu significado.

Considerações finais

Em uma das mais belas peças do autor, Brecht mostra a dialética do homem fragmentado em ser bom e ser mau; a heroína Grushe sofre terrivelmente, porquanto seduzida por sua própria bondade ao cuidar de uma criança abandonada. E se o desfecho da trama é feliz, isso se deve ao caráter lendário da peça e, mormente, ao personagem Azdak, que se torna um bom juiz por ser desidioso, aplicando à sua maneira a justiça ao romper a lei.

Brecht é um dos mais importantes dramaturgos do teatro moderno. Suas teorias acerca do teatro épico, anti-ilusionista, didático, acerca de um novo tipo de representação, do distanciamento ou “efeito de estranhamento”, solicitando uma atitude crítica do público, exercem influência universal poderosa.

As intenções épicas foram levadas ao extremo em *O círculo de giz caucasiano*, obra que é um verdadeiro “conto enquadrado”, uma peça dentro da peça. A fábula central (da mãe adotiva que salva o filho da mãe biológica) é apresentada como coisa passada a um público cênico contemporâneo que, antes, representa o episódio inicial da moldura (quem deve explorar a terra?)

Mas, segundo Rosenfeld, dentro deste caso da mãe, há muito passado, é introduzida mais uma história, a do juiz Azdak, que pelo seu julgamento entrega a criança àquela mulher que não ousa arrancá-la do círculo de giz, por medo de feri-la ao disputá-la com a concorrente. A estória do juiz — curiosamente, peça dentro da peça dentro da peça — encontra-se de certo modo no tempo mais-que-perfeito, visto seu plano temporal ser em parte anterior ao da peça central e bem anterior à moldura “contemporânea”. Assim, toda a peça central é projetada pelos cantores e músicos da moldura para a distância épica de um passado remoto. Os bardos narram a estória e comentam a ação, dirigem perguntas ao público e antecipam epicamente o futuro. Ao mesmo tempo incitam os personagens a agir ou a precaver-se (ROSENFELD, 1994, p. 172-173). O cantor dirige-se aos

personagens: “Corra, menina: os matadores vêm aí! Ampare o desamparado, você que não tem amparo!” (p. 222).

Distinguindo *mise en abyme* de metateatralidade, tem-se que *mise en abyme* nada mais é que do que a história dentro da história. André Gide acrescenta a essa ideia principal a característica da reflexividade em ambas as narrativas interna e externa, como em em um jogo de espelhos. Realidade da vida, realidade da obra. A metateatralidade, de sua vez, é a teatralidade em cena, é o teatro de autorreflexão, que se auto-questiona. Lionel Abel descreve o fato de os personagens serem atores. A explicitação dos bastidores, como a intervenção do diretor, erros, ensaios.

Referências

ABEL, Lionel. **Metateatro**: uma nova visão da forma dramática. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

BARTHES, Roland. O círculo de giz caucasiano. Trad. Roberta Saraiva Coutinho. In: BRECHT, B. **O círculo de giz caucasiano**. Trad. Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 205-209.

BRECHT, Bertolt. **O círculo de giz caucasiano**. Trad. Manuel Bandeira São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. _____. Trad. Geir de Campos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

DÄLLENBACH, Lucien. **El relato especular**. Trad. Ramón Buenaventura. Madrid: Visor, 1991.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht: vida e obra**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor/Paz e Terra, 1974.

RÖHRIG, C.; TITAN JR, S. Prefácio. In: BRECHT, B. **O círculo de giz caucasiano**. Trad. Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 13.

ROSENFELD, Anatol. **História da literatura e do teatro alemães**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SAIDEL, Henrique. **Teatralidade, metateatralidade e ironia**: aspectos modernos e pós-modernos. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/3183/2395>>. Acesso em 10 mar 2018.

FERNANDES, Cristiane. Epifania, alteridade e metateatralidade brechtianas em *O círculo de giz caucasiano*, p. 168-180, Curitiba, 2019.

O TEMA DAS MÁSCARAS NA OBRA *A TRAGÉDIA DE HAMLET, PRÍNCIPE DA DINAMARCA*

Autor: Daniel de Toledo (UNIANDRADE)

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

Resumo: O presente trabalho propõe um viés diferenciado ao debate sobre o tema das máscaras sociais na peça *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca* (1601), de William Shakespeare (1564-1616). Dentro dessa perspectiva, será feito um estudo da representação do “eu” de dois personagens da peça, apresentando um contraponto entre Hamlet, o protagonista, e o Rei Claudio, principal antagonista, visto que ambos não são o que parecem ser. Examinaremos a maneira como esses personagens ostentam e ocultam suas máscaras sociais, com o intuito de manipular e subjugar o seu adversário. Essa abordagem da representação do *self* na vida diária será referendada teoricamente pelos estudos de Erving Goffman (1922-1982), que em suas pesquisas dedicou-se à compreensão de que todo homem, ao apresentar-se diante de seus semelhantes, procura direcionar as opiniões que os outros possam ter a seu respeito, empregando, à maneira de um ator que representa um papel no teatro, certas técnicas para sustentar o seu desempenho.

Palavras-chave: Shakespeare. *Hamlet*. Erving Goffman. Representação do “eu”. Máscaras sociais.

INTRODUÇÃO

As máscaras são expressões controladas e ecos admiráveis do sentimento, ao mesmo tempo fiéis, discretas e supremas. As coisas vivas em contato com ar devem adquirir uma cutícula, e não pode argumentar que as cutículas não são corações (...). Não diria que a substância existe por causa da aparência, ou o rosto por causa da máscara, ou as paixões por causa da poesia e da virtude. Coisa alguma surge na natureza devido a qualquer outra coisa; todas essas faces e produtos estão igualmente envolvidas no ciclo da existência.

George Santayana

A fala acima, de Santayana (1922), se refere às substâncias e às propriedades aparentes que as coisas vivas possuem, assim como as máscaras que possuem características muito melhor dirigidas ao olhar e à observação. Ou seja, “o cavalo branco atrás da cerca sempre pode ser uma zebra” (HELIODORA, 1998, p. 21). A citação remonta ao teatro inglês da década de 1960, entretanto, é atual, e se presta para o estudo do tema que iremos abordar: o da aparência, da realidade e das máscaras sociais que usamos durante a vida. Em nosso cotidiano assumimos como verdadeiros, logo em primeira análise, fatos que podem ser tão contraditórios que somente frente a uma reflexão mais aprofundada saberemos se são passíveis de neles acreditar. Para desvendá-los, lançamos mão de experiências passadas e partimos em busca da verdade.

Essa também sempre foi a preocupação de Shakespeare, maestro regente do teatro, com suas paixões trágicas que só ele soube suscitar. Shakespeare preocupou-se em trazer esclarecimento sobre o comportamento humano, dizer coisas novas e expressar a aurora dos tempos modernos.

TOLEDO, Daniel de. O tema das máscaras na obra *Hamlet, o príncipe da Dinamarca*, p. 181-188, Curitiba, 2019.

Para Polidório (2009, p. 2), “ler *Hamlet* é ter contato com aspectos de nossa vida, aspectos que nos fazem questionar e tentar entender situações que acontecem ou aconteceram durante nossa trajetória”. Nesse aspecto, Shakespeare sempre mostrou superioridade absoluta frente aos autores dramáticos da época. Demonstrou convicção total e absoluta no tratamento do homem, do seu ser, de seu comportamento, de sua relação com os semelhantes e com o universo em que habita. Prova disso é colocar em evidência sua maior característica e maneira de ver o mundo: seu completo amor, paixão, fascínio e esmero por todos os aspectos do ser e de suas representações no ambiente em que vive, diante de seus pares ou demais convivas partícipes do banquete deste mundo. Ninguém poderia ser mais indicado do que o próprio Shakespeare para escrever sobre o homem e, em assim fazê-lo, compará-lo a um deus: “Que obra de arte é o homem! Como é infinito em faculdades! Na forma e no movimento, como é expressivo e admirável! Na ação, é como um anjo! Em inteligência, é como um deus! A beleza do mundo! O paradigma dos animais!” (SHAKESPEARE, 1995, p. 76).

É a este homem e sua multifacetada face — bela, cordial, perspicaz ou antagonicamente feia, cruel e ingênua — que Shakespeare dedicou toda a sua obra dramática: “O mundo inteiro é um palco. E todos os homens e mulheres não passam de meros atores. Eles entram e saem de cena. E cada um no seu tempo representa diversos papéis” (SHAKESPEARE, 2011, p. 54).

Dentre suas obras, *Hamlet* é a mais representativa peça, admirada universalmente, embora sujeita a diversas interpretações, pois o próprio sonho não passa de uma sombra, como diz o príncipe Hamlet: “Tais sonhos são de certo ambições, pois a própria essência do ambicioso não passa da sombra de um sonho” (SHAKESPEARE, 1995, p. 74). Essas palavras remetem a um mundo complexo e ambivalente no qual há muito a ser explorado. Essa é a inconsciente sedução que Hamlet propicia àqueles que têm o prazer de sua leitura: “Podemos dizer que a tragédia apresenta um processo de conscientização de um indivíduo, tanto em relação a si mesmo quanto em relação ao universo em que existe, atingido por intermédio de uma vivência dolorosa que o compele à reavaliação e o conduz à morte” (HELIODORA, 1998, p. 93). Nisso se resume a obra *Hamlet*, do período elisabetano, em um conflito claro e bem delineado, improvável ou não de acontecer na vida real, que a torna inusitada e totalmente reverenciada, segundo Stoll:

O teatro elisabetano, anti-realista por excelência, rico de convenções, era veículo ideal para esses universos implausíveis em termos de vida real, porém perfeitamente capazes de nos persuadir enquanto estão sendo apresentados, e com determinado significado relevante para a realidade implícita em sua seqüência (sic) (STOLL, 1998, p. 94).

Essa real, simbólica e imaginária obra teatral shakesperiana, *Hamlet*, conduz-nos a um caminho de calamidades e morte de seus heróis, não proveniente de um *deus ex machina*, que tudo deslinda, mas pela ação ou inércia dos atos humanos no desenrolar das trágicas peças. Geralmente

são histórias de inusitada calamidade que resultam na morte de um homem de alta condição, um rei, um imperador, etc., o regicídio.

É a partir desses atos que as ações do homem demonstram suas características de comportamento. É no desenrolar dessas tragédias e através dessas ações que se torna evidente o caráter do personagem ou, de outra perspectiva, permite, a partir dessa ação, inferir o caráter do personagem. Do mesmo modo fazemos em nossas vidas: “É também sumamente importante que compreendamos que, na verdade, na existência quotidiana não dirigimos nossas vidas, tomamos decisões ou alcançamos metas, nem de maneira estatística nem de maneira científica. Vivemos de inferências” (THOMAS citado por VOLKART, 1951, p. 13).

Intuitivamente o fazemos, buscando no teatro indícios a partir da conduta do ator e de sua aparência, ou fazemos uso de nossa experiência anterior com indivíduos semelhantes, para formar opinião sobre um determinado indivíduo. Essa inferência que podemos obter é resultante do pressuposto da crença que o indivíduo está sempre representando:

Não é provavelmente um mero acidente histórico que a palavra “pessoa”, em sua acepção primeira, queira dizer máscara. Mas, antes o reconhecimento do fato de que todo homem está sempre e em todo lugar, mais ou menos conscientemente, representando um papel... É nesses papéis que nos conhecemos uns aos outros; é nesses papéis que nos conhecemos a nós mesmos. (GOFFMAN, 2003, p. 27)

Esse conhecimento só é perceptível nos pequenos detalhes, percebidos através das interações humanas e seus comportamentos. Se para Shakespeare o mundo é um palco, e para Goffman, estamos sempre representando, da mesma forma a vida social é semelhante a um palco em que se encenam diversos papéis sociais. Na vida real temos a relação indivíduo e os outros e no teatro o ator, a plateia e o palco. Nesses papéis o indivíduo se apresenta de maneira diferente, conforme o ambiente e as circunstâncias. Seu caráter e suas atitudes serão aferidos e manifestos de modos distintos em seu local de trabalho, em seu ambiente familiar, na igreja etc. Segundo Goffman (1985), quando o “indivíduo chega na presença de outros, ele busca obter informações, com o intuito de definir a situação”, para ser aceito pelo grupo ou por diversos outros motivos, “quando um indivíduo se apresenta diante de outros, terá muitos motivos para procurar controlar a impressão que estes recebem da situação” (GOFFMAN, 1985, p. 11).

É na busca desse controle que o indivíduo desempenha um papel para definir a situação, o que Goffman (2013, p. 29) vem a definir como “fachada”, ou seja, em suas palavras: “é o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconsciente empregado pelo indivíduo durante sua representação”. Shakespeare utilizou-se do mesmo recurso, fez da expressividade do príncipe Hamlet um elo entre a intimidade do ser com circunstâncias muito particulares da vida cotidiana, ao abordar temas como traição, incesto, vingança, corrupção, suicídio e moralidade. Nestas representações e circunstâncias, o indivíduo passa a gerenciar a apresentação do *eu* em relação às pessoas no intuito de se expressar e ser aceito pelo grupo. Essa expressividade do TOLEDO, Daniel de. O tema das máscaras na obra *Hamlet, o príncipe da Dinamarca*, p. 181-188, Curitiba, 2019.

indivíduo envolve particularmente duas atividades significativas: “a expressão que ele transmite e a expressão que emite” (GOFFMAN, 2013, p. 12). A primeira abrange os símbolos verbais, como a escrita, a fala, etc. A segunda inclui as ações de representação do ator, as chamadas linguagens não verbais, como a dança, postura corporal, etc. Na primeira hipótese, se a informação que ele transmite for falsa, será entendida como uma fraude, na segunda, uma dissimulação.

Assim pode ser entendida toda a tragédia de *Hamlet*, uma peça em que a fraude e a dissimulação em todo instante se mostram presentes, do mesmo modo isso ocorre em nossas vidas; talvez por isso a peça exerce enorme poder de sedução diante de seus leitores. Nisto reside a vitalidade da obra *Hamlet*, em espelhar a realidade humana, totalmente repleta de incoerências e inconsistências. Como descreve Samuel Johnson ao comentar sobre as peças shakespearianas, elas “exibem o estado real da natureza sublunar, que tem partes de bem e de mal, alegria e tristeza, misturadas em uma infinita variedade de proporção e inumeráveis modos de combinação” (JOHNSON, citado em BLOOM, 2010, p. 127). Se considerarmos que a vida humana é absolutamente irracional e incoerente, seria esta a receita certa para o fracasso da obra, mas com maestria Shakespeare faz uso de uma apurada técnica em apresentar situações aparentemente simples em seus enredos, mas repletas de sentido, demonstrando assim seu absoluto domínio sobre a arte teatral.

Muito poderia ser dito sobre o fazer teatral de Shakespeare e de suas intenções e realizações, mas acredita-se que o mais adequado será analisar diretamente as peças em si para melhor vislumbre das obras. Em todas encontram-se os modos pelos quais o homem reage à presença do bem e do mal e de seus conflitos inerentes, o que dá condições de avaliar os conceitos mais fundamentais sobre a condição humana. Assim como o príncipe Hamlet, aprenderemos com o sofrimento e teremos uma visão mais equilibrada da realidade e do proceder diante da longínqua vida ou da morte eminente. A partir disso, e em posse desse entendimento, teremos um melhor enfrentamento da morte, melhor equilíbrio emocional e paz de espírito face às diversidades da vida. Esta foi a posição do príncipe Hamlet diante dos sofrimentos decorrentes da informação do regicídio de seu pai e de seu desejo de vingança.

De maneira semelhante, a obra *Hamlet* é definitivamente uma tragédia de vingança, na qual estão presentes todos os elementos previamente utilizados por Lúcio Sêneca, filósofo, escritor, e importante figura do mundo intelectual romano. Sêneca compôs tragédias e textos filosóficos procurando mostrar o que realmente é importante para o homem, que é cultivar a virtude, viver em acordo com a natureza e em correto proceder frente aos percalços e dificuldades da vida, aderindo assim à ordem universal. Sêneca julga os vícios, a insensatez, a maldade e as paixões do mundo como fatores de desequilíbrio da ordem e provocadores do rompimento das leis naturais. Essas leis, na obra, são diretamente rompidas com o aparecimento de um fantasma pedindo vingança, pois as tragédias tinham em sua essência a violência extrema, aparições de fantasmas, cenas de TOLEDO, Daniel de. O tema das máscaras na obra *Hamlet, o príncipe da Dinamarca*, p. 181-188, Curitiba, 2019.

assassinatos imensuráveis e impetuosas loucuras. Shakespeare faz uso de recursos cênicos, comprando de matadouros vísceras e sangue de animais para causar forte impressão no espetáculo e lançar terror ao público, como se com esse artifício buscasse representar toda a crueldade humana: "que eu seja cruel, mas nunca desumano; Falarei de punhais, mas sem usá-los" (SHAKESPEARE, 1995, p. 107), suas angústias, dúvidas e desilusões.

Especial genialidade que dá amostras da grandeza da obra shakespeariana é o de transmutar o fantasma do relato medieval no fantasma do pai de Hamlet, incorporando-o assim a uma dimensão metamórfica inimaginável e transcendental. Esse é um primeiro sinal de um vestir de máscaras *hamletianas*, trazendo a imagem do rei morto, pai de Hamlet, ao exame público. Ao fazê-lo, Shakespeare criou um espaço subjetivo em que o corpo do rei se transfigura em um papel que vai além do real. Em uma observação mais atenta, somos levados também a entender seus anseios. Essa imagem espectral representa a figura da forma humana a um nível estético que nos remete, em primeiro momento, a elucidar o que é real e o que é meramente uma aparente imagem do real.

Sem sombras de dúvida, na obra o aparente e o real ganham destaque e uma plasticidade sedutora; o humano se funde com o espectro, o sábio se confunde com o tolo e, na pele de um usurpador, infunde-se à roupagem de um rei, porque a roupa revela o homem, nos diz Polônio, o lorde camareiro, ao dar conselho a Laertes, seu filho: "o ornamento às vezes mostra o homem" (SHAKESPEARE, 1995, p. 47). Não apenas o vislumbre somente de um fantasma, mas de um espírito que se prende ao corpo, face espectral iluminada mesclada às trevas de finado corpo real, uma imagem uníssona onde o aparente é tão autêntico quanto o real, se fundindo e ampliando nossa imaginação para muito além da nossa consciência e ignorância. Este é contraponto que iremos encontrar nas seguintes linhas, saturadas de delírios e carregadas de descrença na sinceridade ou na bondade das motivações e ações humanas. Assim, se dá início a saga e o desvendar de semblantes dissimulados e espúrios, em um legítimo duelo de máscaras protagonizadas por *Hamlet*, filho do recente morto rei Hamlet e sobrinho do rei Cláudio, seu antagonista, irmão e sucessor de seu pai, atual rei da Dinamarca, que em sã consciência fará uso de suas ardilosas mentiras para usurpar o trono dinamarquês. Trono este envolvido em um repleto cenário de corrupção, e a corrupção, mesmo se não a inferimos, está intrínseca em nosso ser, porque mesmo na corrupção subtende-se haver algo benéfico, como a reciprocidade, e isto é, em analogia com uma árvore, como um cerne bom em crosta má, em que a parte viva se concentra no cerne do tronco e a velha se expõe exteriormente.

Hamlet já preconizava que nada em si é bom ou mau, "pois não existe nada de bom ou de mau que não seja assim pelo nosso pensamento" (SHAKESPEARE, 1995, p. 74). A corrupção é a mazela que assolava a Dinamarca no período elisabetano, como bem referiu o oficial Marcelo ao contextualizar a situação: "algo está podre no reino da Dinamarca" (SHAKESPEARE, 1995, p. 52). O rei Cláudio foi o escolhido pelo autor da obra para retratar toda essa mazela e suas

TOLEDO, Daniel de. O tema das máscaras na obra *Hamlet, o príncipe da Dinamarca*, p. 181-188, Curitiba, 2019.

consequências, pois foi ele quem cometeu o regicídio, trazendo assim o caos ao inverter os padrões da ordem universal das coisas e da vida. Essa deterioração do ser causada pela corrupção incomoda e perturba o príncipe Hamlet, principalmente ao descobrir que seu próprio tio matou seu pai e, sem hesitar um momento, manchou o leito nupcial de sua mãe, tomando-a para si como esposa e rainha, com o intuito de se apoderar do trono da Dinamarca. Fez tal ato sem apelar para qualquer derramamento de sangue: “Entra um homem. Tira-lhe a coroa, beija-a, derrama veneno no ouvido do rei e sai. A rainha volta, encontra o Rei morto...” (SHAKESPEARE, 1995, p. 98), mas fazendo-se valer da sutilidade da mentira.

Ao ficar sabendo do envolvimento do tio, Hamlet se vê obrigado a intervir contra a conduta desleal de Cláudio, de forma premente e inevitável. Não somente porque o reino da Dinamarca está, neste momento, sendo corrompido pelo próprio rei, mas porque Hamlet com essa atitude dá início ao restabelecimento da ordem natural das coisas e à suprema busca pessoal pela compreensão do Universo. Situações extremas requerem medidas extremas, e apesar do *eu* demasiado humano ecoar forte no íntimo de Hamlet, em momento algum ele deixa seu *eu* ditar seus atos a ponto de, em uma atitude extrema, tirar a própria vida:

Oh, se esta carne rude derretesse, e se desvanecesse em fino orvalho! Ou que o Eterno não tivesse oposto seu gesto contra a própria destruição! Oh Deus! Como são gestos vãos, inúteis. A meu ver, esses hábitos do mundo! Que horror! São qual jardins abandonados em que só o que é mau na natureza brota e domina. Mas chegar a isto! (SHAKESPEARE, 1995, p. 39).

A aflição de Hamlet, envolta em um clima de nojo e pesar pela morte de seu pai, se desenrola em um cenário aparente e ambivalente encenado pelo rei Cláudio e por toda a corte dinamarquesa:

Conquanto viva na memória a morte de Hamlet, nosso irmão, e nos assente manter em luto nossos corações, e todo nosso reino se concentre num aspecto severo da desgraça, nós, em discreta luta co’ a tristeza, com mais serena dor pensamos nele lembrando-nos de nós ao mesmo tempo. Assim, nossa ex-irmã, hoje rainha, viúva que partilha deste império belicoso — com mágoa na alegria, com olhos auspiciosos no enterro e cantos fúnebres nas bodas, repartindo a dor e o júbilo — tomamos por esposa (SHAKESPEARE, 1995, p. 35).

Com essa fala o rei Cláudio esparge as nuvens da falsidade fazendo-a recair sobre todos ali presentes. Todo o escárnio de hipocrisia é eructado de sua boca arдил e falaciosa na forma da desgraça e paradoxos: vida/morte, serena/dor, mágoa/alegria, olhos auspiciosos/cantos fúnebres, dor/júbilo. As máscaras da aparência *versus* realidade afrontam todos ali expostos ao seu horror aviltante e depreciativo. Não obstante, Hamlet dissipa de seus ombros essas nebulosas nuvens com sopros de astúcia e diligentes réplicas. É concedido a Laertes, seu filho, a permissão de regressar à França e, na sequência, o soberano, ao vê-lo recolhido em íntimos devaneios, se dirige a Hamlet com um discurso provocador: “agora, Hamlet, meu sobrinho e filho”, sendo interrompido por Hamlet: “mais que parente, menos do que filho”; e seu tio Cláudio prossegue, interrogando-o: “Por TOLEDO, Daniel de. O tema das máscaras na obra *Hamlet, o príncipe da Dinamarca*, p. 181-188, Curitiba, 2019.

que ainda te cobrem essas nuvens?”. O príncipe Hamlet responde sem hesitar: “Não, não, senhor; ‘stou sempre em pleno sol’”. (SHAKESPEARE, 1995, p. 37), querendo com isso dizer que ele estava na presença do rei, com todas as suas inconveniências e benefícios, embora vivendo o luto interior e atravessando a noite escura da alma. Recostado em um canto do salão, com vestes de negro luto, a roupa preta de Hamlet constitui o primeiro ataque ao rei. O *eu* de Hamlet estava a apenas um passo entre o estado de pura encenação e o de imaginação:

“Parece”, não senhora; é, não “parece”. Não é apenas meu casaco negro, boa mãe, nem solene roupa preta, nem suspiros que vêm do fundo d’alma nem o abundante manancial dos olhos, nem o aspecto tristonho do semblante, co’as formas todas da aparente mágoa que mostram o que sou: essas “parecem”, pois são ações que o homem representa: mas eu tenho no peito o que não passa; meus trapos são os adornos da desgraça (SHAKESPEARE, 1995, p. 38).

Na mitologia grega, Hiperion é um dos titãs, filho de Urano, divindade que representava o céu, e Gaia, a mãe-terra. Teia, titânide da luminosidade, que era virgem, no firme desejo de ter herdeiros casou-se com o irmão Hiperion. Deste casamento nasceram Eos, deusa do amanhecer, Hélios, deus do sol, e Selene, a deusa da lua. Tal dimensão de divindade e poder é contraposta por Hamlet em suas palavras ao rememorar o fatídico fim de seu pai: “Morto há dois meses só! Não, nem dois meses! Tão excelente rei, em face deste, seria como Hiperion frente a um sátiro. Era tão dedicado à minha mãe que não deixava nem a própria brisa tocar forte o seu rosto. Céus e terras!” (SHAKESPEARE, 1995, p. 40). Hamlet, ao comparar seu pai morto a Hiperion, um titã da luz, eleva aos extremos seu caracteres, deixa explícito seu pensamento a respeito da conduta do tio frente aos acontecimentos recentes e dá início a sua ação de desforra, embora sentisse sem dizê-lo que o papel de punição da justiça divina não se adequava a sua concepção de vida. A partir dela, e motivado pelas decepções com a conduta do tio e da mãe, Hamlet é levado a uma nova percepção da realidade muito além da aparência. Transcendendo a tudo isso, decide tomar uma medida extrema, tomando para si a máscara do bufão: “Agora e sempre (o céu nos valha) por estranho que eu possa parecer-vos, — Se por acaso, aqui por diante, queira tomar uma atitude extravagante — jurais que nunca, quando assim me virdes, não tereis nenhum gesto, nem meneio, nem direis qualquer frase duvidosa” (SHAKESPEARE, 1995, p. 59).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com essa atitude de Hamlet começa a luta entre os dois antagonistas. Hamlet se finge de louco e, na busca do controle da situação, coloca a máscara da loucura para restabelecer a ordem universal das coisas. Consideramos também a noção de desperdício: um potencial de vida é desperdiçado com a morte do herói, apesar de termos a impressão de que o herói é de antemão predestinado ao extermínio, e que ele mesmo é o agente causador da própria destruição. Ele age inclinado a observar seus preceitos, consciência e características pessoais, mesmo que para isso

tenha que passar por um processo doloroso que o elevará a um nível transcendental, alcançando a paz e o equilíbrio interior. Muito poderia ser dito tentando encontrar uma definição satisfatória para a tragédia e expor toda a intensidade com que Shakespeare tratou nesta obra o desvelar da alma humana e de sua condição, mas o aspecto dominante, que se transforma na falha trágica do herói, pode ser resumido na própria fala de Hamlet:

Isso acontece às vezes com um homem, que tendo um vício inato, de nascença — do qual não é culpado pois a vida não escolhe as origens — ou ainda por um exuberante e oculto impulso que sobrepuja as forças da razão; ou por costume, que domina e invade as boas normas — essa criatura — que traz, repito, o estigma de um defeito, por herança infeliz ou má estrela, — suas virtudes — sejam as mais puras ou infinitas quanto possas ser — ficarão corrompidas ao contato dessa pecha, essa gota venenosa que apaga às vezes toda a nobre essência. Para o seu mal. (SHAKESPEARE, 1995, p. 49).

REFERÊNCIAS

CONTEÚDO aberto. *In*: Wikipédia: a enciclopédia livre: **O mundo é um palco**. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/O_mundo_%C3%A9_um_palco. Acesso em: 11 jul 2019.

GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. Trad. Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 2003.

HELIODORA, B. **Falando de Shakespeare**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

POLIDÓRIO, V. A representação da natureza humana em Hamlet, de William Shakespeare. **Revista Travessias**, 2009. 03 (02):1-15.

SÊNECA. **Sobre a brevidade da vida**. Tradução de Lúcia Sá Rebello, Ellen Itanajara Neves Vranas e Gabriel Nocchi Macedo. Porto Alegre: L&PM, 2012.

SHAKESPEARE, W. **Do jeito que você gosta** (*As you like it*). Tradução de Rafael Raffaelli. Florianópolis: UFSC, 2011. 132 p.

_____. **Hamlet**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. **Hamlet; Macbeth**. Tradução de Hamlet por Anna Amélia Carneiro de Mendonça; tradução de Macbeth por Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. 279 p.

SILVA, Josenildo. **O Humano e sua voz: um diálogo comparativo entre mrs. Dalloway, de Virginia Woolf e Rei Lear, de William Shakespeare**. Disponível em http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/24239/1/2017_dis_jftsilva.pdf. Acesso em 17 jul. 2019.

WILDE, Oscar. **Chá das cinco com Aristóteles e outros artigos**. Seleção, tradução e apresentação de Marcello Rollemberg. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

TOLEDO, Daniel de. O tema das máscaras na obra *Hamlet, o príncipe da Dinamarca*, p. 181-188, Curitiba, 2019.

A MÃO QUE BALANÇA O PÊNDELO: VALÊNCIO XAVIER, PAULO LEMINSKI E WILSON BUENO – FIGURAÇÕES SOCIAIS

Autora: Daniele Santos (UFPR)

Orientador: Prof. Dr. Fernando C. Gil (UFPR)

Resumo: Esta comunicação é resultado da percepção de que haveria uma figuração social entre três literatos curitibanos na segunda metade do século XX: Valêncio Xavier, Paulo Leminski e Wilson Bueno. Por figuração social, nos apoiamos na teoria formulada por Norbert Elias (1993), que define esse conceito como uma espécie de arena na qual agem as relações de poder; os indivíduos disputam posições nos grupos e nas hierarquias sociais, buscando prestígio e relacionando-se uns com os outros de maneira interdependente presos a uma teia social instável. Nesse sentido, podemos considerar essa organização de escritores curitibanos como uma figuração social, configurados em uma teia social, a qual os unia de forma tal que fazia com se influenciasses mutuamente. A Revista Nicolau, portanto, é esse ponto de encontro entre eles, desvelando suas principais escolhas temáticas e estilísticas, bem como a crítica presente nos jornais da época, demonstrando sua próxima relação. Dito isso, esta pesquisa pretende se apoiar nessas fontes para demonstrar essa figuração social, focando nas escolhas temáticas daqueles autores como reflexo dessa teia social.

Palavras-chave: Valêncio Xavier; Paulo Leminski, Wilson Bueno; Figurações Sociais.

Norbert Elias: uma consideração

Norbert Elias (1897-1990) foi um importante sociólogo alemão que dedica a sua vida a pensar na sociedade e no indivíduo. Seus registros não pairam apenas sobre a sociologia ou sobre a história. Suas reflexões, muito mais densas, partem de uma visão holística sobre a sociedade que o rodeia. Embora se dedique a entender a corte francesa e os seus desdobramentos no que diz respeito aos modos de vida, seu trabalho ultrapassa qualquer fronteira imposta: não se perpetua em levantar fontes e analisá-las pelos seus desvelamentos discursivos — o que, embora seja louvável à constituição da ciência, reduz as abordagens a um determinado período de espaço e de tempo — mas formular teorias em busca de considerações plausíveis que ultrapassam o espaço e o tempo de um determinado fato. Elias faz registros precisos sobre uma sociedade francesa em transformação — marcada pelas revoluções — que perduram e podem ser aplicados a outros momentos históricos, sociais ou, no nosso caso, literários. A justificativa para trabalhar à luz desse autor é justamente a sua versatilidade e a sua permanência: assim como a essência de Valêncio Xavier, Elias também tem uma tarefa multifacetada, composta pela capacidade dos seus escritos transitarem por vários campos do conhecimento e perdurarem como conhecimento científico. Talvez difira nesse ponto em relação a Valêncio Xavier que, segundo Soerensen (2008), não transitava pelo âmbito acadêmico, entretanto, por ser um transeunte em diversas áreas do conhecimento, sobretudo quando se trata da arte e da cultura, adquiriu tanto ou mais saber quanto se transitasse pelos meios acadêmicos.

Além disso, cabe destacar que, embora o trabalho de Elias, conforme já dito, seja sociológico, todos os aspectos que compõe uma determinada comunidade são, para ele, envoltos pela manta do social. Isso significa dizer que a literatura não foge dessa “manta”, ela é abarcada, portanto, pelas figurações sociais. Aqui se transcreve a primeira grande lição que Elias nos deixa: o literato faz parte da sociedade, assim como ela faz parte desse sujeito; é uma união estável, mas que, a depender, pende para um lado ou para o outro. Tal abordagem veremos pormenorizadamente a seguir.

Antes de mais nada, cabe descrever que Elias tenta resolver um impasse que permeava pensadores anteriores a ele, como Durkheim, que tratava o conjunto de sujeitos e o indivíduo como conceitos separados, quase como antagônicos. Ao teorizar o conceito de *figuração social*, o sociólogo alemão passa a considerar indivíduo e sociedade como uma unidade, cuja dependência é mútua e necessária para a permanência de uma comunidade.

Dessa forma, essa figuração social é determinada por vários fatores. Interessante é notar aqui que, ao contrário de determinados pensadores do seu período, como é o caso de Sigmund Freud (2012), por exemplo, Elias (1993) descreve como ele não acredita na questão da mente acima do corpo do indivíduo. Isto é, não lida com certos traços psicológicos que porventura individualizam o sujeito à medida de excluí-lo de uma vivência social e se resguardar aos seus próprios anseios ou, quiçá, como acreditou Freud (2012), ao mundo dos sonhos, com interpretações que colocam o pictórico como chave plausível para o desvelamento do mundo real.

Portanto, a individualidade, na visão do sociólogo, é formada pela própria sociedade, pelo coletivo. Mesmo que haja (ou possa agir) de acordo com suas próprias vontades, o indivíduo é guiado pela sociedade a qual faz parte. Além disso, é pertencente a uma *teia social*²⁵ específica, que determina seus hábitos, seu modo de vivência, e a quais maneiras está enraizado, já que pertencente aquela figuração social específica.

O grupo

Com essa problematização, nosso objetivo é entender como a sociedade traduz o momento para o “nascimento” de uma grande mente ou, no nosso caso, seu fortalecimento enquanto figura literária. Dessa forma, considerando a tríade apontada por Neves (2006) como um entendimento do porquê Valêncio Xavier se fortalece apenas na década de 90, podemos considerar também que há um pertencimento a uma figuração social. Isto é, há toda uma estrutura, uma base que está por traz da produção literária do autor.

²⁵ Para Elias (1993), as sociedades são formadas por redes ou teias que conectam os indivíduos uns aos outros e os prendem nessa organização, criando uma lógica de interdependência entre todos os sujeitos envolvidos nesse sistema. Teia social é, portanto, uma relação de poder.

SANTOS, Daniele. A mão que balança o pêndulo: Valêncio Xavier, Paulo Leminski e Wilson Bueno – figurações sociais, p. 189-197, Curitiba, 2019.

Essa base, impulsionada, por exemplo, pelas revistas, já citadas, que se desdobram no período, como a carioca *Ficção*, será destacada por Regina Delcastagné (2005), que entende o período dos anos 70 como fundamental para a crítica política, tendo em vista que o Brasil vivencia uma ditadura militar. Isso significa dizer que o tom da literatura realizada nesse período era o da crítica. Entre os mais de 350 nomes que aparecem nessas revistas da época, havia aqueles que acreditavam na literatura como forma de resistência a um sistema autoritário. Essa figuração social que se fortalecia, principalmente por meio do conto, contava com indivíduos que viriam a ser grandes personagens da literatura brasileira contemporânea.

Nesse sentido, Delcastagné (2005) expõe dois nomes fundamentais para o desabrochar da literatura paranaense contemporânea como Domingos Pellegrini e Marcelo Mirisola. O primeiro é tido, pela professora, como um dos principais expoentes da literatura paranaense, sobretudo pela sua maestria, linguagem direta e com tom de denúncia que poderia representar uma espécie de “realismo social” vivenciado naquele momento.

O segundo, talvez difira do primeiro no sentido de acrescentar, à linguagem direta, humor exagerado e pornográfico:

Com um bom domínio da linguagem e apurado senso de humor, ele incursiona por um território que, na literatura brasileira, está associado ao nome de Dalton Trevisan: pessoas frustradas com suas obsessões sexuais, espremidas entre sonhos de depravação e a vida medíocre do subúrbio (DELCASTAGNÉ, 2005, p. 12).

Além disso, o erotismo marca seus textos, sempre trazendo o leitor ao centro da sua narrativa, em uma espécie de *flerte* que deixa a história apta para transformações e reconstruções. O tom jocoso é um dos principais traços de sua escrita, que fazem com que o leitor se transporte a uma realidade marginal.

Não obstante, devemos ressaltar, na composição dessa figuração social, que se organiza em meados dos anos 70, a figura de Paulo Leminski. É interessante destacar, antes de prosseguirmos com os desdobramentos deste estudo, que atribuímos a denominação de figuração social a esses autores como uma forma de situar temporalmente suas influências e a forma como surgiram no cenário nacional. Descartamos a concepção de figuração social que entende um conjunto de indivíduos com as mesmas pretensões e pertencentes a um modelo específico de literatura. Dessa forma, Leminski, por exemplo, parece ser antagônico ao que pregavam Pellegrini e Mirisola, por exemplo, já que, de acordo com Robson Coelho Tinoco (2010), sua poesia fugiria de uma possibilidade de engajamento, sendo ela “avessa aos chamados ‘poetas sociais’” (TINOCO, 2010, p. 107).

Isso significa dizer que Leminski, embora tenha considerado fazer uma poesia que fugisse aos preceitos sociais, não deixou de ser fundamental para os autores que viriam nessa mesma linha:

Leminski abriu as picadas da linguagem para os novos poetas dos anos 70, fossem eles ditos marginais ou construtivos. Traçou, nessa abertura, um arco de ligação entre a poesia concreta e as novas sensibilidades não especializadas, optando por uma linguagem de rendimento comunicativo mais imediato, que arriscava tudo (TINOCO, 2010, p. 108).

Portanto, a heterogeneidade da sua criação possibilitou que muitos outros autores viessem posteriormente, ora apelando para uma linguagem marginal — com traços eróticos, jocosos ou críticos – ora apelando para uma linguagem mais abrangente, que possibilitava uma aproximação maior ao leitor, que atribuiria sentido aos mais variados desdobramentos dela.

Sendo assim, entende-se que esses autores fazem parte de uma mesma figuração social, se consolidando como precursores de uma literatura contemporânea em ascensão, temos uma noção dos arredores que fizeram parte da composição literária de Valêncio Xavier. Essa noção de figuração social que aqui se consolida, pode atuar como a sociedade prevista por Elias (1993) em sua totalidade: uma organização responsável por trazer novos hábitos à tona, pertencentes a mesma teia social, no nosso caso, a teia que se tece a partir dos vários desdobramentos da literatura. Portanto, podemos nos voltar às problemáticas levantadas no final do tópico anterior e tentar respondê-las pensando na abrangência da teoria eliasiana: o momento em que Valêncio Xavier explode como literato de grande importância no cenário nacional não é por acaso. A tríade muito bem lembrada por Neves (2006) é fundamental para tanto, mas devemos acrescentar a ela que o *contexto* de produção também é primordial.

São esses autores, e muitos outros, que seguem a mesma linha da crítica política ou da linguagem que “arrisca tudo” de suma importância para a consolidação desses novos rumos literários, o cenário é propício para a revelação de Valêncio Xavier, tendo em vista uma linguagem que é heterogênea e que privilegia os vários nichos sociais, desvelando os sentimentos mais profundos do ser humano, podendo recorrer à ironia ou à crítica em sua maneira mais ácida. Assim sendo, sugerimos um esquema que perpassa pela lógica: sociedade-produção-distribuição-circulação, não encerrando esse ciclo em si mesmo, mas considerando a sociedade como uma forma de comportar e trocar relações com todos os outros itens pertencentes a tal esquema.

O que os une e o que os separa: a escolha temática na concepção de Figuração Social

Cada parte dessa grande engrenagem chamada literatura, sobretudo quando pensamos na concepção de figuração social previamente levantada, faz nos pensar que algo une e separa ao mesmo tempo esses grandes literatos (e cineastas) que produzem em Curitiba na segunda metade do século XX. Nesse sentido, esta subseção será destinada a tratar de algumas outras obras que possam retratar a escolha temática desses autores com foco no mesmo período de produção de Valêncio Xavier, procurando demonstrar a possibilidade de efetivação dessa literatura paraense

contemporânea. Ampliando, assim, a constituição dessa figuração social de autores que se fomenta aqui: Paulo Leminski, Wilson Bueno e Valêncio Xavier.

Quando pensamos em Paulo Leminski, podemos refletir sobre uma questão que cerca seus livros mais híbridos, isto é, que misturam alguns gêneros e discursos, como é o caso do próprio *Catatau* (1976), que já falamos, e como é também o de *Vida* (1990). Se há um tema frequente na obra do autor, esse tema é a biografia, seja ela ficção ou não. Se em *Catatau* temos um Descartes que chega ao Brasil, em *Vida*, temos a história de Jesus, Cruz e Souza, Bashô e Trótski: “O Jesus-Leminski viaja pelo mundo e encontra Joyce, Robespierre e o homem comum. E sendo um sujeito que, no rumo da morte, tenta melhorar as vidas que vão rumando juntas, tem uma ponte garantida com Trótski” (GUTFREIND, 1990, p. 22).

Nesse sentido, parece haver pouca proximidade entre ele e Valêncio Xavier. Entretanto, ao pensarmos por outra perspectiva, entendemos que o que os une talvez não sejam as escolhas temáticas, mas as perspectivas cronológicas e as de fuga da linearidade. Nos dois livros citados, Leminski trabalha com uma concepção de deslocamento de tempo e espaço. Como se os personagens pudessem viajar no tempo de alguma forma e ter contato com os outros, influenciado diretamente as suas vidas e ações. Ou seja, por meio do trabalho com a linguagem, ele realiza essas possibilidades, demonstrando um rico conhecimento cultural e apreço pelas trajetórias individuais, sem deixar de parodiar, de certa forma, o indivíduo moderno que entende o tempo do relógio sem ressalvas.

A mesma estratégia pode ser vista em *O mez da gripe*. Diferentemente de Leminski, as trajetórias individuais que Valêncio Xavier aposta são as comuns; de pessoas populares ou de estereótipos de um povo, como os “alemães”, os “espanhóis”, a própria Dona Lúcia, entre outros. No entanto, a mesma manipulação da linguagem também orchestra em seus registros: a paródia do indivíduo moderno que se preocupa com o relógio e com a linearidade, esquecendo que o fluxo de pensamento não é linear da mesma forma, bem como a própria História (aqui grifada com H maiúsculo). Portanto, também manipula as concepções tradicionais de tempo e de espaço, de forma a jogar com as estruturas pré-estabelecidas pela modernidade, ao mesmo tempo que não deixa de mostrar a modernização de Curitiba e a sua necessidade de compor um cenário maior, no qual pudesse ser reconhecida, enfim, como uma capital desenvolvida.

Ainda sobre o livro de Leminski, se há outra possibilidade de aproximação que podemos fomentar nessa concepção de figuração social, que estamos aqui propondo, é a questão sensorial. A literatura, sobretudo pelos meandros da literatura digital, aposta em todos os sentidos do leitor. Principalmente quando se aproxima da interatividade do outro lado da tela do computador. Entretanto, já nos anos 90, na primeira edição de *Vida* (1990), os recursos utilizados para compor a capa do livro conseguem, da mesma forma, envolver o leitor sensorialmente:

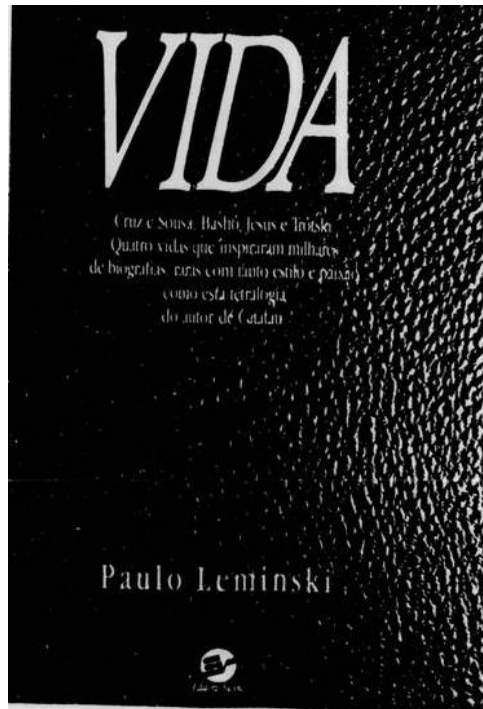


Imagem 1: Capa do livro *Vida*, de Paulo Leminski
Fonte: Revista *Nicolau*, 1986, v. 2, n. 1.

A imagem simula a pele humana, representando a própria temática do livro, e a ligando as trajetórias individuais dos personagens, sobretudo quando não diviniza Jesus, tratando-o como um personagem real com determinada ideologia. Não sabemos se foi sugerida ou não por Leminski, mas, de qualquer forma, corrobora com uma noção sensorial do leitor, que consegue perceber o arrepio da pele humana e as relações que serão traçadas no livro.

Por fim, podemos refletir sobre as escolhas de Wilson Bueno e a ligação com a as temáticas de Valêncio Xavier. Várias temáticas circundam a obra do autor, como a ditadura, que podemos ver em *Bolero's Bar* (1986), mais especificamente em “Fogo cruzado”, no qual o autor manipula a linguagem de forma a complexificar um cenário de intensa repressão:

Explosões, estouros, aparelhos, grampos, sequestros, aviões, diplomatas, cenimar, burk-elbrick, lista, bandos trânsito, nobuo, blitz, porão, tortura, doicodi, ciex, ibiúna, buzina, telefone, bandeira, barbudos, fleury, golpe, baixo, gordo, choque, inimigo, medonho, anões, quebrados, elétricos, sangrando, ponto, panfleto, discussão prática, dialética, dissidência, racha, prontidão, esquina, ideia, revólver, ina, ira, resistência, sentido, esquerda, volver, marche, informante, infiltrado, alcaguete, paranoico, companheiro, cuidado, muito cuidado – os vizinhos! (BUENO, 1986, p. 65).

O cenário narrado é de dicotomias, antagonismos, que ganham força ao longo das descrições. Misturam-se as ideias do povo, acometido pela antidemocracia, e as ações dos militares, que censuram vigiam e dão ordens o tempo todo. Além disso, o autor abandona vários elementos gramaticais, como os conectivos, deixando os vazios a cargo do leitor, para que esse possa fazer as conexões, e imaginar o cenário que é narrado. Ou seja, embora pareça que é uma

linguagem pautada pelo silêncio, já que há a falta de elementos gramaticais, que fazem o sintagma se estabelecer enquanto unidade de sentido, o texto não deixa de ser coerente, coeso e, principalmente, verossímil.

A resistência demonstrada por Wilson Bueno está representada, antes de mais nada, pela subversão à gramática normativa da Língua Portuguesa, cuja noção de sentido completo só se faz valer se a frase apresentar a lógica canônica de sujeito, verbo e objeto. Sendo assim, o autor quebra com essa regra, sem perder o sentido do texto, que demonstra a reticência às normas e a violência estrutural que se engendra no período ditatorial. A linguagem experimental em favor da construção de sentidos, que localizam o narrador em um cenário de guerra, conforme o próprio título do conto expõe. O trecho também é rico por trazer várias palavras que remetem a momentos específicos da ditadura militar no Brasil, com personagens e episódios de bastante destaque.

Nesse sentido, podemos pensar na constituição da ditadura também em Valêncio Xavier, mesmo que de maneira mais tímida, e por meio de alguns silenciamentos. Isso pode ser representado, principalmente, em dois aspectos principais.

O primeiro deles diz respeito à mídia que esconde os fatos da sua população. Mesmo que isso tenha se dado no ano da Gripe Espanhola, ou seja, 1918, essa forma da mídia reter informações, e tentar diminuir o tamanho da extensão da doença, insinua como a censura funcionava na época em que a obra foi escrita. Valêncio Xavier se utiliza do artifício da montagem e da colagem de jornais da época da gripe para demonstrar uma forma de resistência a essa própria mídia e a censura. Isto é, utilizando-se dessas técnicas, a sua voz é pouco aparente, dando a impressão de um livro despretensioso aos olhos menos treinados. Voz essa que ainda se perdia nas mais diversas mídias presentes na página de *O mez*.

Nesse sentido, os trechos a seguir representam o quanto havia dessa retenção de informações – declaração de Arthur Neiva, Diretor do Serviço Sanitário do Estado de São Paulo, em 25 de outubro de 1918:

Não há motivo, por enquanto, para o exagerado temor de muita gente, preocupando-se demasiadamente com o mal, estabelecendo um ambiente de desconfiança e nervosismo, condenável por ser uma causa que facilita os estados morbidos (XAVIER, 1998, p. 26).

Ou seja, às vésperas da gripe, as autoridades pretendiam manter silêncio sobre a doença que ganhava proporção em vários estados do Brasil. Além disso:

Conselho

Aconselhamos aos habitantes de Curitiba que não visitem, mesmo que não haja moléstia nas casas que pretenderem frequentar, até que termine a epidemia no Rio de Janeiro; bem como que não concorram aos lugares onde houver aglomerações de pessoas.

Sr. Dr. Trajano Reis. Director do Serviço Sanitário do Estado. (*Diário da Tarde*, 22 out. 1918) (XAVIER, 1998, p.31)

Neste trecho, as medidas de prevenção da doença eram dadas de forma que não parecem alarmistas, sobretudo porque o discurso faz parecer que o mal só está acometendo as cidades do Rio de Janeiro. Por isso, não há motivo para preocupação. Sendo assim, percebemos um narrador que retém as informações e deixa a cargo do silêncio as interpretações de que a gripe está matando grande parte da população. Não por acaso também, no livro, Xavier cola imagens de enterros realizados na cidade de Curitiba, como forma de suprir esses vazios deixados pelos discursos das autoridades.

Não obstante, outra forma de representação desse silêncio, potencializado pelo período ditatorial, algumas páginas da obra de Xavier se organizam em matérias com longos espaços entre os caracteres. É o caso de uma das manchetes do Diário da Tarde que traz consigo o título “A influenza” (XAVIER, 1998, p. 17) e abaixo disso um espaço em branco, sem nenhum caractere, nem imagem. Interessante é notar que, depois desse espaço vazio, as notícias que se seguem são sobre os militares “a inspecção do sr. general Barbedo e esta circumscrição” (XAVIER, 1998, p. 17). O sentido ali atribuído conecta o silêncio às forças armadas, demonstrando como Valêncio Xavier resiste ao sistema pelo próprio sistema; ou seja, utiliza-se da própria censura (afinal, o silêncio atua despreziosamente aqui) para criticar a própria censura. Tal possibilidade de interpretação pode ser vista em maior escala ao longo do livro.

Sendo assim, mesmo que o primeiro só consiga lançar a sua obra em um período pós-ditadura militar brasileira, e o segundo durante, temos uma escolha temática similar. Parece que uma obra supre os vazios da outra. O que Xavier não pôde expor, é colocado sem ressalvas por Wilson Bueno. Os silêncios no *mez*, preenchidos com “alguma coisa”, são retomados pelos sons de tiros e bombas descritas por Bueno. Então, essa escolha une os autores.

Para concluir esta subseção, podemos ressaltar que há uma espécie de complementaridade que circunda essa figuração social de literatos curitibanos. Da poesia romantizada à social, se há um aspecto que estrutura a todas elas, é a forma como os autores em questão manipulam a linguagem a fim de produzir diversos efeitos nos leitores. Efeitos esses que transcendem as próprias noções estabelecidas de tempo, de espaço, e dos limites dos *status quo*. São eles que inauguram, de certa forma, a possibilidade de quebra da quarta parede, tanto na literatura, quanto na pintura, quanto no cinema, rompendo as barreiras com o espectador/leitor.

Há um ineditismo, então, nesse sentido, no qual o interlocutor não é apenas passivo quando se depara com obras desse porte. Há um esforço muito maior parte dele no sentido de compreender e aventar possibilidades interpretativas e/ou analíticas. Nada é dado previamente. As relações de sentido são construídas por meio do próprio texto. O texto, assim, só existe por ele mesmo, não em uma relação prévia de que há a necessidade prévia de haja um autor pré-estabelecido, centrado em um sistema estabelecido. As relações entre esses autores se fazem nas próprias organizações cotidianas, e das situações banais com as quais se depara. Suas

SANTOS, Daniele. A mão que balança o pêndulo: Valêncio Xavier, Paulo Leminski e Wilson Bueno – figurações sociais, p. 189-197, Curitiba, 2019.

manifestações são partes desse cotidiano, e flertam com ele na medida em que há uma síntese de tudo isso, da qual o leitor participa inteiramente. Lembramos, pois, o que diz Foucault (2008). Para ele, que todas as obras virassem fogos de artifício! Não haveria nenhum problema, sendo que após a sua leitura teriam cumprido sua função para aquele específico momento e para aquele leitor, não tendo a necessidade de perdurar pela eternidade. Afinal, não são insuperáveis. São reinventadas. O discurso é circular e não “pertencente” a um autor. Por isso, a possibilidade de reinvenção de si mesmo, que tão dinamicamente fazem os autores supramencionados.

Referências

BUENO, W. **Amar-te a ti nem sei se com carícias**. Curitiba: Planeta, 2004.

_____. **Bolero's Bar**. Curitiba: Criar Edições, 1986.

DALCASTAGNÉ, R. **Vivendo a ilusão biográfica**. A personagem e o tempo na narrativa brasileira contemporânea. *Literatura e sociedade*, v. 10, n. 8, p. 112-125, 2005.

ELIAS, N. **O Processo Civilizador 2: formação do Estado e civilização**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

LEMINSKI, P. **Crítica**. *Correio de Notícias*, 1985.

REICHMANN, B.; SANDRINI, P. **O mez da gripe**: da calamidade pública à estética híbrida. *Scripta*, v.16, n.3, 2018.

TINOCO, R. C. **Uma excêntrica contemporaneidade**: recomposições metafóricas em Paulo Leminski. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 7, n. 13.

VAZ, V. B. **Hibridismo e semiosfera em Mar Paraguayo e Mascate, de Wilson Bueno**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2017.

XAVIER, V. **O mez da gripe e outros livros**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SANTOS, Daniele. A mão que balança o pêndulo: Valêncio Xavier, Paulo Leminski e Wilson Bueno – figurações sociais, p. 189-197, Curitiba, 2019.

NARRATIVAS TRANSFORMADAS EM IMAGEM: LEITURA DAS CARTAS DO JOGO *DIXIT*

Autor(a): Danielle Fracaro da Cruz (UNIANDRADE)

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

Resumo: A partir da leitura das cartas do jogo de tabuleiro *Dixit*, este trabalho analisa as relações que se estabelecem na interpretação das imagens usadas no jogo e que desencadeiam a construção narrativa. A exemplo do que ocorre na leitura de textos verbais, o conteúdo imagético está atrelado não apenas ao conhecimento do que se vê, mas ao reconhecimento. Sendo assim, por meio da experiência do receptor, ocorrem a transferência e a associação de significados, durante o processo de leitura. No caso específico das imagens das cartas do jogo, as interações entre o sujeito e o texto e entre os jogadores possibilitam a intertextualidade, que pode resultar na construção de significados semelhantes, mesmo com a utilização de outros meios semióticos. Dessa forma, a pesquisa se fundamenta nas contribuições de teóricos que abordam os aspectos relacionados: ao leitor e à leitura de imagens (Umberto Eco, Alberto Manguel e Etienne Samain); e ao processo de transferência de significados (Mikhail Bakhtin, Gérard Genette e Julia Kristeva).

Palavras-chave: Imagem. Leitura. Intertextualidade. *Dixit*.

Introdução

A imagem tem um predomínio em boa parte das atividades sociais, mas uma vez que nem sempre ela remete a algo completamente objetivo, o processo de leitura do texto imagético configura-se como uma troca interpretativa. A ação da leitura, nesse caso, pode ser considerada como referência da relação entre a linguagem verbal e a não verbal, ou seja, a palavra relativa à imagem. Essa correlação é caracterizada como um processo de associação entre textos, que só será possível quando realizada pelo leitor, que fará as relações a partir de uma imagem que lê, trazendo à tona o que já leu e ativando, assim, sua rede de leituras.

Ao fazer isso, o leitor enxergará no texto outros textos, o que implica certa transferência de significado, ou seja, a leitura será intertextual. Na leitura das cartas do jogo *Dixit*, o processo intertextual é observado numa relação da imagem com outros textos, não necessariamente resultantes da linguagem não verbal, como um processo intersemiótico. Cabe ao leitor o conhecimento de outros textos para interpretar e transferir esse sentido. Dessa forma, surge a questão: o que serviria, para o leitor, como chave léxica, no processo de leitura das cartas do jogo, para o reconhecimento do processo intertextual? A inquietação a respeito desse processo nos faz pensar nos textos imagéticos do jogo como textos transformados, a partir dos que são preexistentes. Desse modo, o resultado das leituras evidencia as narrativas transformadas em imagens, remetendo a gêneros literários diversos, a obras cinematográficas, a pinturas ou até mesmo a letras de música.

Pretende-se, com este trabalho, demonstrar que a habilidade leitora agrega conhecimentos diversos e, mais do que isso, permite que o leitor possa interagir ao ponto de reconhecer outras produções. Dessa forma, é evidente destacar que a transformação só será possível, se o sujeito CRUZ, Danielle Fracaro da. Narrativas transformadas em imagem: uma leitura das cartas do jogo *Dixit*, p. 198-206, Curitiba, 2019.

assumir o seu papel de leitor. Levando em consideração esses preceitos, o presente trabalho aborda essas hipóteses, buscando justificá-las de forma teórica, e destacando a leitura das cartas do jogo *Dixit* e o agente leitor. Busca-se, com isso, evidenciar a importância da participação deste na ativação de significados, despertando-o para o universo textual.

A leitura das cartas do jogo *Dixit*

Composto por histórias, que estão por trás daquilo que possa ser visto pelo leitor, o texto imagético rememora narrações, informa fatos e comunica situações. Como uma forma de instigar e formar leitores, a imagem pode ser entendida como uma ponte que dá suporte para a imaginação e ressignificação, possibilitando a criação de novas histórias. Assim, diferencia-se da ação leitora do texto verbal, pois essa direciona o leitor para o propósito do que está escrito e descrito, enquanto a leitura do texto imagético abre espaços múltiplos para as diversas referências, moldando-se sempre a partir do olhar atribuído por quem o lê.

É a partir dessa vinculação de ideias que se pode pensar na leitura das cartas do jogo *Dixit*, englobando emoções e sensações, ou seja, uma atividade desenvolvida a partir da sensibilidade, permitindo que o sujeito possa pensar sobre determinado objeto que esteja sendo representado no texto. Para Samain, “as imagens gostam de caçar na escuridão de nossas memórias” (SAMAIN, 2012, p. 21) e isso implica pensar sobre a representação de determinado objeto e buscar na memória as possíveis recordações que derivam de aportes variados, revelando um determinado conhecimento ou conhecimentos distintos.

Toda imagem (um desenho, uma pintura, uma escultura, uma fotografia, um fotograma de cinema, uma imagem eletrônica ou infográfica) nos oferece algo para pensar: ora um pedaço do real para roer, ora uma físcia de imaginário para sonhar. [...] a imagem é também um momento e um espaço de paixões e de emoções: o lugar de múltiplas outras memórias. Assim sendo, toda imagem nos faz pensar. Será que podemos aprofundar esse dado no sentido não tanto se saber o **porquê** de ela nos permitir pensar, e sim o **como** nos faz pensar? (SAMAIN, 2012, p.22, ênfase no original).

Por outro lado, uma imagem também pode propagar o pensamento daquele que a produziu. Mas, mais do que isso, propaga o pensamento de todos os que a olham, acionando suas vontades, ilusões e influências.

Eis outras vertentes desse questionamento em torno de como pensam as imagens. Vertentes essas que nos levam e nos conduzem a outros horizontes e novos territórios de memória: toda imagem é uma memória de memórias, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos. Mais do que isso: uma **sobrevivência**, uma **supervivência** (SAMAIN, 2012, p.23, ênfase no original).

A leitura possibilita ao sujeito construir sua visão de mundo, bem como situar-se nele. Assim, os múltiplos estilos e tipos de textos oportunizam trocas do leitor com o que se lê, revelando suas vivências com leituras diferentes, evidenciando uma experiência de interação com o texto e com seus conhecimentos. Manguel ressalta que “o que vemos é a pintura traduzida nos
CRUZ, Danielle Fracaro da. Narrativas transformadas em imagem: uma leitura das cartas do jogo *Dixit*, p. 198-206, Curitiba, 2019.

termos de nossa própria experiência” (MANGUEL, 2006, p.27). Assim, a leitura vem sendo caracterizada cada vez mais como uma atividade interativa, que permite a participação do leitor no texto. Para Vincent Jouve, a leitura também se configura como uma troca de experiências com ideias de outrem:

Ler, pois, é uma viagem, uma entrada insólita em outra dimensão que, na maioria das vezes, enriquece a experiência: o leitor que, num primeiro tempo, deixa a realidade para o universo fictício, num segundo tempo volta ao real, nutrido da ficção. [...] Uma das experiências mais emocionantes da leitura consiste em proferir mentalmente ideias que não são nossas (JOUVE, 2002, p. 109).

A prática leitora no jogo *Dixit* é uma forma de desenvolver o leitor para captar as representações que são evidenciadas de forma explícita ou não nos textos, e que podem ser transpostas de forma subjetiva. Essas representações são traduzidas e entendidas pelo leitor, a partir dos seus conhecimentos, fazendo associações ao ler as imagens. Quando o jogador se depara com determinadas cartas do jogo, fará combinações com outros textos, por meio de associações, o que, por exemplo, pode ser observado na carta a seguir (Fig. 1):



Figura 1: Carta do jogo *Dixit* (GALÁPAGOS, 2019)

A carta destacada na figura 1 pode ser associada à história do filme *O labirinto do fauno*, que conta a história de Ofélia e sua mãe. As duas personagens chegam ao posto do seu padrasto, que é um oficial do exército. Ofélia explora um labirinto antigo e encontra vários seres fabulosos. Um deles é o fauno, que revela sua missão: retornar ao verdadeiro lar, o submundo. Para atingir esse objetivo e desvendar esse desafio, a garota precisa realizar três tarefas, e conta com a ajuda de vários objetos mágicos, entre eles um livro, capaz de narrar a história de tudo o que existe no futuro.

O texto imagético presente nessa carta pode remeter à história dessa obra cinematográfica? Se o jogador, que é leitor e espectador, tem conhecimento desse filme, certamente fará essa ligação. O cavaleiro pode representar o padrasto de Ofélia; e o livro pode representar o livro mágico da história, que narra os acontecimentos para o futuro no submundo. Ao observar a imagem, é CRUZ, Danielle Fracaro da. Narrativas transformadas em imagem: uma leitura das cartas do jogo *Dixit*, p. 198-206, Curitiba, 2019.

possível perceber que há um ser que está saindo do livro, saindo do mundo mágico, que, nessa leitura, representa o fauno encontrado pela personagem. A leitura deve ocorrer de forma unificada e não fragmentada. Entretanto, a exploração da imagem faz com que seja possível desmembrar cada uma das partes relevantes, para associá-las a cada um dos referentes presentes na história.

A experiência leitora enriquece o universo do leitor, permitindo-o viajar nos pensamentos do mundo real ao fictício e do fictício ao real. Nesse processo de vai e vem, o leitor se transforma, implicando mudanças na sua identidade. Como resultado desse “processo de eclosão de significados, em um fluxo de pensamentos” (SAMAIN, 2012, p. 34), o leitor passa a reconhecer e estabelecer significados diversos a partir do que vê, ou seja, a partir da sua leitura. O processo de reconhecimento e identificação só é possível se o sujeito já tem determinado conhecimento (MANGUEL, 2006), que é resultante das suas leituras e experimentações. Por outro lado, além do simples reconhecimento, o sujeito é provocado no universo do texto, preenchendo as lacunas dessa máquina preguiçosa que espera por uma colaboração da parte do leitor (ECO, 1994). Segundo o autor: “Nada nos proíbe de usar um texto para devaneiar, e fazemos isso com frequência, porém o devaneio não é uma coisa pública; leva-nos a caminhar pelo bosque da narrativa como se estivéssemos em nosso jardim particular” (ECO, 1994, p. 16).

A leitura das cartas do jogo *Dixit* viabiliza um percurso pelo texto, revelando cada experiência, cada descoberta, de forma particular, para cada um dos jogadores, permitindo-lhes ativar uma rede de significados. Kristeva propõe pensar nessa rede como possíveis relações que se articulam em uma totalidade multivocal (KRISTEVA, 2005). É o que sugere a leitura da próxima carta (Fig. 2), que pode estar relacionada a vários outros textos. Nesse caso, destaca-se a associação com o conto de Fitzgerald, intitulado “O curioso caso de Benjamin Button”.



Figura 2: Carta do jogo *Dixit* (GALÁPAGOS, 2019)

O conto narra a história de um humano que nasce idoso e, com o passar do tempo, acontece o processo de rejuvenescimento, o que representa obviamente o oposto do comum, em CRUZ, Danielle Fracaro da. Narrativas transformadas em imagem: uma leitura das cartas do jogo *Dixit*, p. 198-206, Curitiba, 2019.

que a pessoa nasce bebê e, ao longo dos anos, enfrenta o processo de envelhecimento. A leitura da imagem sugere a ideia do conto: observa-se que, no centro, há uma ampulheta, simbolizando o tempo. No topo do objeto, há uma senhora e, conforme o tempo passa, representado pela areia que é transferida para a outra extremidade da ampulheta, surge uma menina. Assim, observa-se o processo do rejuvenescimento.

O reconhecimento: do hipotexto ao hipertexto

O receptor alcança toda essa multiplicidade, por meio do reconhecimento intertextual, e ativa seus conhecimentos, ou seja, sua rede de significados. Sendo assim, ele estabelece relações com o processo dos procedimentos artísticos, que abrange os universos literário e cultural, para que posteriormente possa ativar e estabelecer determinadas interpretações. Entende-se, dessa forma, que com a leitura de um texto é possível sempre ler outro texto.

Para Genette, nada é novo; um texto pode sempre ler um outro (GENETTE, 2006). O autor propõe a reflexão de que, além de uma relação de copresença entre dois ou vários textos, há uma correspondência como uma forma efetiva de um texto em outro, esse processo, ele chama de hipertextualidade. Para ele, um hipertexto é “todo texto derivado de um texto anterior por transformação simples ou por transformação indireta: imitação” (GENETTE, 2006, p. 16). A hipertextualidade é a relação que une um hipertexto (reescrita ou adaptação) a um hipotexto (texto-base).

“[...] nenhuma forma de hipertextualidade ocorre sem uma parte de jogo, inerente à prática da reutilização de estruturas existentes: no fundo, a bricolagem, qualquer que seja ela, é sempre um jogo, pelo menos no sentido de que ela trata e utiliza um objeto de uma maneira imprevisível, não programada e, portanto, **indevida** — o verdadeiro jogo comporta sempre um pouco de perversão. Da mesma forma, tratar e utilizar um (hipo) texto para fins exteriores a seu programa inicial é um modo de jogar com ele e de se jogar nele” (GENETTE, 2006, p. 19, ênfase no original).

Assim, as figuras 1 e 2 apresentam claramente essa leitura hipertextual. No primeiro exemplo, a imagem representada na carta do jogo apresenta-se como um hipertexto, ou seja, uma reconfiguração do filme, por meio de referentes. A obra cinematográfica destacada configura-se, então, como um hipotexto, pois este é considerado uma noção geral do texto que deriva daquele preexistente. Nesse caso, é possível perceber a linguagem não verbal auxiliando no propósito da construção do sentido e da imaginação, que apresenta certos referentes para possibilitar a correspondência com outra produção. O mesmo ocorre no segundo exemplo, no qual o texto preexistente é o conto de Fitzgerald, que se caracteriza como o hipotexto, dando suporte para a leitura transformada, ou seja, o texto imagético, o qual se configurando como o hipertexto, remetendo à ideia da narrativa verbal que conta o caso de Button.

Um texto se constrói a partir das múltiplas relações: textos, discursos e influências. Assim, a leitura intertextual é o ato de retomar outros textos, desvendar o mosaico de citações (KISTEVA, 2005), que transforma um texto em outro, a fim de promover outros resultados, outras interpretações. Para Kristeva, a intertextualidade parte da noção de polifonia proposta por Bakhtin, indicando que uma estrutura literária é elaborada a partir de outra:

O significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis no enunciado poético vários outros discursos. Cria-se, assim, em torno do significado poético, um espaço textual múltiplo, cujos elementos são suscetíveis de aplicação no texto poético concreto. Denominaremos esse espaço de intertextual. Considerando a intertextualidade, o enunciado poético é um subconjunto de um conjunto maior, que é o espaço dos textos aplicados em nossos conjuntos (KRISTEVA, 2005, p. 185).

Fazendo o paralelo, e traduzindo o romance para o texto literário, de um modo geral, “a dialogicidade interna do discurso bivocal da literatura em prosa nunca pode ser esgotada tematicamente” (BAKHTIN, 2010, p. 129). O diálogo não se estabelece de forma direta, mas abre as possibilidades e potencialidades internamente, permitindo o dialogismo. Nessa perspectiva de que o significado poético se remete a outros significados, a produção é caracterizada como espaço múltiplo, ou seja, intertextual. É justamente esse contexto de multiplicidade que pode ser percebido nas viáveis leituras das cartas do jogo *Dixit*.²⁶

Destaca-se, agora, a leitura de uma nova carta (Fig. 3):

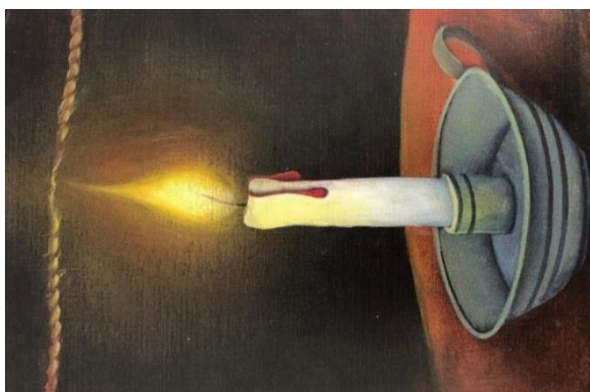


Figura 3: Carta do jogo *Dixit* (GALÁPAGOS, 2019)

O texto sugere várias interpretações, dentro de uma multiplicidade de fatores, como forma de ilustração de palavras, visando ao processo da apreciação como um ato que une o significante e o significado, resultantes do signo, na forma da concepção do próprio texto (BARTHES, 2006).

²⁶ As cartas do jogo *Dixit* sugerem a leitura por meio de uma linguagem visual, possibilitando novas experimentações.

Nessa perspectiva, vale pensar que o significado pode ser transferido, mesmo que com sentidos quase idênticos, porém constituídos de signos diferentes:

Interpretação e tradução têm a ver com o significado e transferência do significado. [...] são os leitores que conferem significado aos textos segundo códigos, convenções e normas interpretativas endossadas por comunidades interpretativas, por outro lado, sentidos quase idênticos podem ser construídos a partir de dois textos em diferentes sistemas de signos (CLUVER, 2006, p. 111).

Diante disso, retomando a imagem a figura 3, pode-se pensar na inter-relação da imagem com o conto “Uma vela para Dario”, de Dalton Trevisan.

Um menino de cor e descalço vem com uma vela, que acende ao lado do cadáver. Parece morto há muitos anos, quase o retrato de um morto desbotado pela chuva. Fecham-se uma a uma as janelas. Três horas depois, lá está Dario à espera do rabeção. A cabeça agora na pedra, sem o paletó. E o dedo sem a aliança. O toco de vela apaga-se às primeiras gotas da chuva, que volta a cair (TREVISAN, 2001, p. 280).

A associação não se estabelece pela obviedade do título do conto, que apresenta a palavra vela. Ao contrário, a conjuntura dos fatores e a percepção sutil da leitura dessa carta sugerem essa intertextualidade. A citação é um fragmento da parte final da narrativa, representando o personagem no término da vida, com a passagem da vela que se apaga. Além disso, na carta, essa mesma cena é associada com a representação da corda, que está por um fio, sendo destruída pela chama da vela, que se derrete na cor vermelha, como uma possível representação do sangue que escorre.

Os exemplos destacados, nesta parte do trabalho, são possíveis interpretações de três das oitenta e quatro cartas do jogo, que remetem ao repertório cultural de quem lê, possibilitando a associação com outros textos. Muito provavelmente, no momento da ação do jogo, quando se fazem presentes vários sujeitos, as leituras serão diferentes, despertando a curiosidade do leitor para conhecer outras combinações e, conseqüentemente, outros hipotextos.

Conclusão

O presente trabalho teve o intuito de apresentar e sintetizar, pelo aporte teórico, a leitura das imagens das cartas do jogo *Dixit*, abordando os fatores que dizem respeito à relação entre signo verbal e não verbal, e as possibilidades de se estabelecer a relação da literatura e outras mídias. A pesquisa está em fase de desenvolvimento, pois é parte do projeto de dissertação de mestrado em Teoria Literária.

Pensar em imagem é buscar refletir as formas como esses textos podem ser lidos. Em um primeiro momento, certamente, o leitor se depara com representações de vários objetos, pessoas, lugares, mas ler uma imagem é percorrer o emaranhado de conhecimento e perceber os referentes a

CRUZ, Danielle Fracaro da. Narrativas transformadas em imagem: uma leitura das cartas do jogo *Dixit*, p. 198-206, Curitiba, 2019.

partir do que já se conhece. O reconhecimento intertextual nas cartas do jogo *Dixit* ocorre de forma natural, todavia há uma motivação como mecanismo de ativação da chave léxica, dada pelo repertório cultural do sujeito.

A constatação de que os textos se transformam é evidenciada nesta pesquisa, por meio dos exemplos destacados. Da ilustração de uma carta, o leitor pode fazer a leitura e a construção de uma narrativa completa: desde a percepção do que literalmente acontece com o personagem, até o reconhecimento das próprias metáforas que o texto preexistente apresenta. Essa percepção é notável, por meio de uma fusão de signos, como, por exemplo, na transformação de um texto narrativo em uma imagem. “Tanto sujeito, quanto objeto, na semiótica, ganham uma definição relacional. Ambos são definidores da constituição identitária do sujeito através da significação, da semantização construída ou interpretada nas suas relações com objetos ou com outros sujeitos” (MELO; MORAIS, 2017, p. 8). Com base nessa afirmação, o mais interessante é pensar que, para se jogar efetivamente o jogo, seguindo suas regras, é necessário que haja pelo menos três jogadores, o que amplia as possibilidades de leitura.

Referências

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Annablume, 2010.

BARTHES, R. **Elementos de semiologia**. 16.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CLÜVER, C. **Da transposição intersemiótica**. In: ARBEX, Márcia. (Org.) *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 107-166.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FITZGERALD, S. **Seis contos da era do jazz e outras histórias**. Trad. e ensaio introdutório de Brenno Silveira. 6 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

GALAPAGOS. Referência de fonte eletrônica. **Dixit**. Disponível em: <https://www.galapagosjogos.com.br/jogo-de-tabuleiro-dixit/produto/DIX001>. Acesso em: 9 jun. 2019.

GENETTE, G. **Palimpsesto: a literatura de segunda mão**. Tradução por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Minas Gerais: FALE/UFMG, 2006.

JOUBE, V. **A leitura**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

KRISTEVA, J. **Introdução à semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MANGUEL, A. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CRUZ, Danielle Fracaro da. *Narrativas transformadas em imagem: uma leitura das cartas do jogo Dixit*, p. 198-206, Curitiba, 2019.

MELO, M. A. de; MORAIS, M. R. Para um letramento literário sensível na escola. **Scripta Alumni**, Curitiba, n. 18, p. 1-19, 2017.

O LABIRINTO DO FAUNO. Direção de Guillermo del Toro. México: Tequila Gang, 2006. 1 DVD (117 min.).

SAMAIN, E. **As imagens não são bolas de sinuca**. In: _____. Como pensam as imagens. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. p.21-40.

TREVISAN, D. Uma vela para Dario. In: MORICONI, Itálo (Org.). **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p.279-280.

CRUZ, Danielle Fracaro da. Narrativas transformadas em imagem: uma leitura das cartas do jogo *Dixit*, p. 198-206, Curitiba, 2019.

O LEITOR E A CRIAÇÃO DA NARRATIVA NO JOGO *DIXIT*

Autor(a): Danielle Fracaro da Cruz (UNIANDRADE)

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

Resumo: Uma imagem pode representar uma narrativa, podendo servir de inspiração para a criação de outras narrativas. Um único texto pode apresentar várias vozes, o que permite que leitores diferentes possam fazer interpretações variadas. Assim, a intertextualidade é um aspecto fundamental para a leitura e análise de narrativas. O leitor tem um papel fundamental no processo do reconhecimento dos intertextos, significando ou ressignificando a partir das relações estabelecidas entre as narrativas. A literatura, por sua vez, é como um artefato artístico que envolve a sensibilidade e ativa possíveis significados atribuídos decorrentes das experiências do sujeito. O jogo estimula a vida social, contribuindo também para o conhecimento resultante das trocas e leituras. Assim, o objetivo do presente trabalho é reconhecer o papel e a importância do leitor-autor que num processo criativo ativa sua imaginação, e inspirado pela arte das cartas do jogo *Dixit* cria suas narrativas. Dessa forma, a pesquisa se fundamenta nas contribuições de teóricos que abordam os aspectos relacionados: ao sujeito (Stuart Hall); ao leitor no jogo (Zygmunt Bauman, Walter Benjamin, Claus Clüver, Mikhail Bakhtin).

Palavras-chave: Leitor. Subjetividade. Narrativa. *Dixit*.

Introdução

Caracterizada como uma atividade complexa, como um processo cognitivo capaz de integrar a subjetividade, a leitura é primordial para o desenvolvimento do sujeito. Esse é capaz de transferir significados diferentes ao se deparar com textos distintos. O ato de ler possibilita estabelecer trocas e reconhecer os diversos contextos, resultando em interpretação. Desta forma, a leitura é um processo subjetivo e por meio dessa abstração, o leitor deve completar as lacunas do texto, reconstruindo o seu universo cultural e modificando o seu conhecimento de mundo. O texto requer a participação do leitor, como uma atividade meramente interativa e completiva.

A literatura tem um papel importantíssimo na construção do conhecimento do sujeito, motivando-o como receptor na busca de sentidos e significados. Cada sujeito cria a sua realidade a partir do que vivenciou, experimentou; e assim, faz inferências ao identificar alguns aspectos a partir do que já leu. O leitor compreende a concepção a partir dessas interpretações quando identifica no texto as suas relações, suas redes, ou seja, os intertextos. É perceptível que o reconhecimento das relações de comunicação e identidade que permeiam esse contexto, faz-se presente por uma relevante associação de seus conhecimentos. Esses são eficazes para o desenvolvimento da linguagem, e a atuação dessa relação por meio do processo de ressignificação.

O jogo, por sua vez, é um meio de unir a diversão a regras, de modo a desenvolver o processo de comunicação entre pessoas com visões e conhecimentos de mundo diferentes de forma interativa. Com isso, o objetivo do presente estudo é identificar o leitor, que ativa os significados, ressignificados, inter-relações textuais a partir da criação de narrativas motivada pelos textos CRUZ, Danielle Fracaro da. O leitor e a criação da narrativa no jogo *Dixit*, p. 207-215, Curitiba, 2019.

presentes nas cartas do jogo *Dixit*. Como resultado desse processo interativo, o leitor cria suas narrativas com base nas suas leituras e sua relação com o texto. Os referentes, que representam determinados sentidos para cada leitor, servem como dispositivos léxicos que qualificam as imagens a partir de seu repertório cultural.

O sujeito

O sujeito é constituído linguisticamente e integrante de uma comunidade espaço-temporal, o que faz com que estabeleça trocas pelas diversas facetas sociais, as quais são resultantes do seu papel na sociedade. Essas trocas são estabelecidas por hábitos e crenças, sendo a partir de então que ocorre a formação da identidade que não é isolada e nem intacta. Ainda nesta perspectiva social, o indivíduo é indissociável no retrato que se faz das suas organizações, pois estabelecem e consolidam as relações interpessoais.

Para Stuart Hall, o sujeito apresenta uma identidade que interage com aspectos essenciais para o seu crescimento como indivíduo: sua essência e a sociedade, destacando a relação entre o interno e o externo. Assim, o autor propõe compreender as possíveis formas de identificar as concepções de identidade do sujeito: sujeito do iluminismo, sujeito sociológico e sujeito pós-moderno. É por meio desta “interação” entre a essência e a sociedade que a identidade é formada, sendo o sujeito o núcleo, podendo ser moldado neste diálogo contínuo entre os universos culturais (HALL, 2006, p. 11).

O sujeito do Iluminismo é caracterizado como um ser centrado, único e que é dotado de razão; o sujeito sociológico é culturalmente complexo, caracterizado como autônomo, interativo e autossuficiente, que estabelece uma relação dicotômica (interno e externo). Já o pós-moderno é descrito como o ser inseguro, imprevisível e interpelado pelos sistemas culturais diversos, sendo definido ao longo de sua história; e, não como um ser biológico, o que faz com que não seja definido como único, e sim, com identidade consolidada e multifacetada. Para Luciano Elia: “o indivíduo é parte de um todo maior, que ele forma junto com outros” (ELIA, 1994, p. 23). Para o autor, o indivíduo, mesmo que seja único, depende dos demais e essa dependência acontece de forma direta ou indireta (ELIA, 1994).

No mundo pós-moderno, o sujeito enfrenta um processo global, o que faz com que ocorram transformações na construção das identidades, uma vez que as mudanças nas diversas camadas da sociedade provocam a desintegração. Assim, há uma nova característica para a identidade, que é localizada em seus tempos e espaços simbólicos. Hoje, a interconexão dos indivíduos possibilita o contato imediato. A vida local torna-se inerente às relações com os indivíduos e a vida global é momentânea, sendo mais objetiva em relação às circunstâncias cotidianas, conforme explica du Gay (1994). Para Hall:

O impacto da globalização sobre a identidade é que o tempo e o espaço são também as coordenadas básicas de todos os sistemas de representação. Todo meio de representação — escrita, pintura, desenho, fotografia, simbolização através da arte ou dos sistemas de telecomunicação — deve traduzir seu objeto em dimensões espaciais e temporais. Assim, a narrativa traduz os eventos numa sequência temporal começo-meio-fim; os sistemas visuais de representação traduzem objetos tridimensionais em duas dimensões. Diferentes épocas culturais têm diferentes formas de combinar essas coordenadas espaço-tempo (HALL, 2006, p. 67, ênfase no original).

Como membro de uma comunidade, o sujeito amplia seu relacionamento com o mundo, trocando experiências a partir das trocas linguísticas. A linguagem não só faz parte da formação do sujeito, mas do seu processo de crescimento, sendo ele afetado por ela e submetido a ela. Quando ocorre a formação da identidade há uma transição de aspectos que eram essenciais para sua natureza. Essa transformação consiste em fazer com que esses aspectos sejam considerados culturais. Desta forma, a língua é um fator integrador dos membros de uma comunidade e, o sujeito e a linguagem vêm sendo revestidos pelo simbólico, como efeito da comunicação. Para Hall:

A língua é um sistema social e não um sistema individual. Ela preexiste a nós, não podemos, em qualquer sentido simples, ser seus autores. Falar uma língua não significa apenas expressar nossos pensamentos mais interiores e originais; significa ativar a imensa gama de significados que já estão embutidos em nossa cultura e em nossos sistemas culturais (HALL, 2006, p. 40).

Para a psicanálise, o sujeito é constituído a partir do outro, ou seja, pelo desejo do outro, assim se observa a diferença entre os animais e os seres humanos. Os animais são regidos por instinto, pelo objeto de satisfação, pela necessidade, sendo esses já pré-determinados ao nascer, ou seja, inatos. Logo, não são constituídos a partir do outro. Para Luciano Elia, na construção da identidade pessoal, há a constituição do inconsciente, que age conforme os preceitos, conhecimentos, etapas em que o sujeito se encontra no desenvolvimento da subjetividade, o que diz respeito à ressignificação feita por meio dessas associações, tendo assim a formação da personalidade. Para o autor, o sujeito é constituído por fatores que favorecem o desenvolvimento de sua personalidade (ELIA, 2010).

O sujeito, portanto, se constitui, não nasce e não se desenvolve. Ele é a prova positiva e concreta de que é não apenas possível como absolutamente exigível e necessário que se conceba o vetor em torno do qual se organiza o campo de atuação da psicanálise como tendo um modo de produção que não é nem inato nem aprendido. Assim, recusam-se, em um só golpe, as duas tendências que, insistente e sistematicamente, compõem o campo da psicologia em suas diversas formas de conceber a chamada personalidade como híbrido produto, em proporções variáveis delas (ELIA, 2010, p. 36, ênfase no original).

Uma vez que o sujeito do inconsciente está atrelado ao ato de comunicação, pode-se dizer que o ser é fruto da motivação atuando em diversos sistemas de representações. E desta forma, destaca-se a relevância do reconhecimento do contexto em que o sujeito pertence ou está inserido, para poder compreender suas representações.

CRUZ, Danielle Fracaro da. O leitor e a criação da narrativa no jogo *Dixit*, p. 207-215, Curitiba, 2019.

O papel do leitor e o jogo *Dixit*

O leitor é um sujeito social que, por meio da ponte comunicadora, transfere seus conhecimentos, simbolizando sentimentos e organizando sua forma de viver. No processo de comunicação, há aspectos importantes e relevantes que devem ser observados para que a mensagem seja precisamente entendida e desenvolvida por quem a transmite, sendo necessário conhecer e entender os recursos empregados para que haja comunicação e bom entendimento.

Embora seja importante ter conhecimento sobre esses aspectos (contexto, emissor, receptor, etc), fica claro que o processo comunicativo vai muito além, quebrando os padrões tradicionais, não menos importantes sobre o ato comunicativo. Eles podem ser meios de identificar que há signos, significados e acima de tudo, símbolos como forma de relacionar as associações mentais com uma mensagem transmitida. Assim, os interlocutores, e demais aspectos caracterizados a partir do canal comunicativo, entram em contato com o texto em um processo de interpretação. O sujeito, por sua vez, consegue detectar os sinais que formam a cadeia de potencialidade que podem vir a significar (significante), despertando assim, o significado já constituído, na maioria das vezes por parte do indivíduo, relacionando com conceitos, interpretações a partir do texto, indicando as possíveis provocações e relações (PERUZZOLO, 2015).

Você entrou, portanto, em contato com uma matéria linguística, podemos dizer **matéria significante** (alguns dizem signos, mas prefiro dizer sinais... [...], quando se diz que o signo é mental, que se cria na mente, e não a matéria que você tem no papel ou no ambiente). Você, então, detectou sinais que, formando uma cadeia com potencialidade de vir a significar, isto é, significante, despertaram em você significados já constituídos, em grande parte, na sua mente e que você ligou como um conceito, como um interpretante a cada sinal do texto dado e, com eles, você arrumou não só as respostas obtidas para as perguntas, mas também as indicações do que você devia fazer e as provocações de relações possíveis (PERUZZOLO, 2015, p. 13, ênfase no original).

A comunicação acontece entre os comunicantes, por meio de mensagens que se inscrevem no espaço e no tempo do outro. São vistas como representações, as quais servem como rituais de passagem para as significações sociais. Desta forma, o papel da linguagem é essencial, pois permite esse processo de significação e ressignificação, sustentados e transformados por meio do processo de comunicação. Para Peruzzolo, no nível da representação “a linguagem que é meio de comunicar; linguagem essa que organiza e representa aquilo que quero mostrar para chegar ao outro, mas que também constrói o outro como termo da relação de comunicação” (PERUZZOLO, 2006, p. 45).

As representações são ressignificações feitas a partir de referentes provenientes dos vários dispositivos que são atraídos na memória, sendo possível representar a realidade a partir do olhar, que é uma busca pelo referente ou a sensação. De certa forma, essa realidade criada pelos sujeitos pode ser representada de diversas formas, diversas perspectivadas, ou seja, por diversas estratégias para representar aquilo que os olhos captam.

CRUZ, Danielle Fracaro da. O leitor e a criação da narrativa no jogo *Dixit*, p. 207-215, Curitiba, 2019.

Determinados objetos estão intimamente relacionados a determinados significados, traduzidos por convenções sociais, ou que por algum motivo é gerido a partir de histórias, apresentando seus contextos específicos.

Na modernidade, o tempo tem história, tem história por causa de sua **capacidade de carga**, perpetuamente em expansão — o alongamento dos trechos do espaço que unidades de tempo permitem **passar, atravessar, cobrir** — ou conquistar. O tempo adquire história uma vez que a velocidade do movimento através do espaço (diferentemente do espaço eminentemente inflexível, que não pode ser esticado e que não encolhe) se torna uma questão do engenho, da imaginação e da capacidade humanas (BAUMAN, 2003, p. 16, ênfase no original).

A experiência representa tudo aquilo que é vivido e possível de ser transportado para a subjetividade. Cabe ao leitor atribuir o significado, mesmo que não tenha sido aquele o objetivo atribuído pelo autor do texto, imagens ou obras de arte, por exemplo. Isso, refere-se ao seu conhecimento de mundo, e também à relação que o sujeito tem com o outro, com os demais indivíduos em uma sociedade.

Cada uma de nossas experiências possui efetivamente conteúdo. Nós mesmos conferimos-lhe conteúdo a partir do nosso espírito. — A pessoa irrefletida acomoda-se no erro. **Nunca encontrarás a verdade**, brada ela àquele que busca e pesquisa, 'eu já vivenciei isso tudo'. [...] A experiência é carente de sentido e espírito apenas para aquele já desprovido de espírito (BENJAMIN, 2009, p. 23, ênfase no original).

As leituras feitas de imagens são traduzidas pelas ideias, pelos pontos de vista, ideologias, representações, sendo características de um determinado contexto. Assim, a experiência passa por uma continuidade, deixando de ser consagrada, pois o mundo é feito de imagens, o que implica que o sujeito pode ter contato com o real à distância, ativando assim a imaginação. Pode-se assim, levantar a seguinte questão: seria possível dizer que uma imagem representa completamente uma narrativa verbal? (CLÜVER, 1997). A existência de imagens pressupõe a existência de um texto verbal, desta forma, o leitor ativa seus conhecimentos, empregando significados – diversos significados nos textos, seja por meio de códigos convenções ou ainda processos interpretativos, pois fazem parte de uma comunidade interpretativa. Uma imagem pode ser inspiração para que os autores produzam seus textos. Desta forma, ocorre a transferência do significado a partir dos referentes, a partir de suas experiências, de suas leituras. Sentidos quase idênticos podem ser construídos a partir de dois textos em diferentes sistemas de signos (CLÜVER, 1997).

Ao leitor, cabe identificar os fatores que compõem o texto e que o torna significativo, reconhecendo as distintas vozes, que servem a mais de um locutor com intenções diferentes (BAKHTIN, 2010). Desta forma, é relevante ressaltar que leitores diferentes atribuem diferentes significados, ou seja, retraduzem, ressignificam uma imagem para signos verbais ou texto literário para suas próprias interpretações, e isso se dá por meio de seus conhecimentos, experiências, que muitas vezes ocorre de maneira implícita e inconsciente.

CRUZ, Danielle Fracaro da. O leitor e a criação da narrativa no jogo *Dixit*, p. 207-215, Curitiba, 2019.

Ao considerar todos os aspectos que dizem respeito à constituição do sujeito, sua identidade e todas as multiplicidades que o compõem, ressalta-se o papel que o leitor desempenha ao reconhecer as minúcias que compõem os procedimentos artísticos, seja um quadro, uma ilustração ou um texto ficcional. Afinal, quando o leitor se depara com o texto, é capaz de perceber a presença dos intertextos, ou seja, capaz de perceber que sempre há um texto em outro, formando leituras que se complementam, leituras que se atravessam e se complementam (GENETTE, 2006). O leitor precisa perceber que a leitura deve ser entendida não apenas ao pé da letra, mas é preciso buscar compreender as concepções presentes no texto, isso não se remete à intenção do autor, muito além, suas concepções que provocam diversas interpretações de quem recebe a obra, ativando o emaranhado de conhecimentos provenientes de suas experiências.

Para Bakhtin, tanto o autor, o leitor, quanto o personagem são multidiscursivos e resistentes à unificação, assim o autor deixa de ser o dono da verdade “o que sabe tudo” e o leitor é colocado mais do que como um receptor, mas um interlocutor que tem o direito de fazer suas inferências e reflexões a partir de suas leituras e construções (BAKHTIN, 2010). Barthes complementa destacando o leitor como um receptor, aquele que ativa a rede de significados, intertextos, considerando o próprio texto (BARTHES, 2006). Assim, se contesta a ideia de originalidade: os valores das obras são constituídos a partir das outras, a partir de outras concepções. A adaptação é uma forma crítica ou uma leitura que não necessariamente está subordinada ao texto “original” ou atua como um parasita de sua fonte.

Segundo Roland Barthes, o leitor é capaz de interpretar por meio de uma multiplicidade de fatores que estão presentes em um texto, sendo ele verbal ou não. O leitor ao receber um texto ativa esses canais e ativa uma teia de textos que se correlacionam entre si. Com isso, o papel do leitor é fundamental, pois destaca-se a importância do ato de ler para construir as interpretações por meio dos conhecimentos adquiridos.

[...] esse alguém é precisamente o leitor (ou, aqui, o ouvinte). Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito (BARTHES, 1987, p. 4).

Fruto das diversas interações, sejam linguísticas, comunicativas, culturais, o sujeito é motivado e estimulado intelectualmente quando assume o papel de leitor. Quando o sujeito tem contato com texto de escrita criativa, além de todos os aspectos intelectuais já citados, também se atinge a imaginação e sua criatividade, aliadas também no processo de desenvolvimento da cognição e criticidade. Por isso, destaca-se a relevância do texto literário no âmbito de referências, CRUZ, Danielle Fracaro da. O leitor e a criação da narrativa no jogo *Dixit*, p. 207-215, Curitiba, 2019.

relações e intertextualidades capazes de ampliar o universo de conhecimento literário e conhecimento de mundo. No processo da leitura e das atribuições realizadas por parte do leitor no jogo *Dixit*²⁷, é possível perceber como, tanto o autor, quanto o leitor apresentam um discurso que é múltiplo, decorrente de suas leituras, por isso a leitura também é vista a partir de um olhar crítico. Para a construção do texto narrativo, o autor precisa carregar consigo um repertório, conhecimentos, experiências que se traduzem em versos ou enredos, ou seja, a narração pode ser contada de várias formas. Muitas de suas referências só farão sentido, se o leitor tiver um conhecimento mínimo das circunstâncias apresentadas. No jogo *Dixit*, o leitor será colocado como o criador das narrativas, atribuindo determinados valores e referências às imagens das cartas.

Assim, os jogadores têm um papel fundamental de criar o enredo a partir do seu conhecimento de mundo, despertando aos demais jogadores a leitura e interpretação, a qual deve ir além de apenas decodificar a mensagem, mas reconhecer (ler) a partir do universo cultural do jogador (narrador), o qual será entendido como um indivíduo natural (instinto), desenvolvido a partir de suas emoções, aquisições linguísticas, relações e representações culturais, ou seja, a formação da subjetividade.

Levando em conta essas características acerca do jogo, é possível propor algumas adaptações na sua condução, como uma atividade de criação de narrativas propriamente ditas, unindo as perspectivas que envolvem a literatura, os conhecimentos linguísticos, culturais e também comunicativos. A adaptação, na forma de condução do jogo, consiste em escolher algumas cartas específicas e sugerir a criação de narrativas a partir delas, escrita ou oral, assim, os participantes desenvolvem suas histórias de forma livre. Uma vez que as cartas são específicas, ou seja, iguais para todos, ao final do processo o resultado será de diversas narrativas diferentes, que tiveram a mesma motivação, por meio cartas específicas.

Uma imagem faz parte do um processo vivo, possibilitando o leitor refletir e expor o que pensa, pois ela desabrocha significados em um sistema de pensamento (SAMAIN, 2012), que ecoa em narrativas. Com isso, a experiência com o jogo proporciona ao leitor se tornar o autor das narrativas, aprimorando a linguagem e desenvolvendo a subjetividade. Sabe-se que não há certo ou errado, não há uma descrição fidedigna do que se vê na imagem, mas há uma conexão com as leituras já realizadas, instigando as diversas associações com vários outros textos de diversos segmentos, resultante dos conhecimentos e referências a partir de suas experiências

Conclusão

As construções narrativas se apresentam de diversas formas, pois o homem narra o tempo todo, sem nem mesmo se dar conta disso. Reconhecer o que se lê é um outro fator relevante e

27 As cartas do jogo *Dixit* sugerem a leitura por meio de uma linguagem visual, possibilitando novas experimentações.

CRUZ, Danielle Fracaro da. O leitor e a criação da narrativa no jogo *Dixit*, p. 207-215, Curitiba, 2019.

resultante em relação às criações narrativas que se fazem presentes em todas as esferas artísticas. O homem está em constante desenvolvimento intelectual, cercado por vários meios interpretativos.

O cruzamento entre os textos permite o reconhecimento da relação que os textos apresentam entre si, envolventes e consolidados a partir de temas diversos e formatos diferenciados. Seja um texto literário, uma escultura, uma obra cinematográfica, uma letra de música ou até mesmo uma carta de um jogo de tabuleiro. O resultado de suas leituras tem um impacto positivo na forma como se integra a constatação de possíveis mensagens, ou talvez possíveis interpretações feitas desses textos. O autor deixa de ser consagrado, e o leitor passa a ser um agente ativo e fundamental para a compreensão de uma obra.

É a partir disso, portanto, que se destaca o papel do leitor. Não basta apenas ler e decodificar, é necessário inferir, relacionar e acima de tudo ativar seus conhecimentos que, são decorrentes de diversas outras leituras. Espera-se assim, um papel ativo de leitor quando o jogador deve analisar, reconhecer e narrar o que lê na carta. Não basta uma descrição óbvia da situação, mas a interrelação a partir de outras leituras. O mesmo deve ocorrer para todos os demais jogadores, para que possam reconhecer a carta indicada pelo jogador-narrador. A leitura e relação entre os textos dependem do conhecimento de cada indivíduo, pois as inferências feitas por cada um dependem de suas experiências individuais.

Referências

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Annablume, 2010.

BARTHES, R. **A morte do autor**. Lisboa: Edições 70, 1987.

_____. **Elementos de semiologia**. 16.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BENJAMIN, W. A capacidade mimética. In: _____. **Comunicação – 2: humanismo e comunicação de massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.

CLÜVER, C. In: **Literatura e sociedade 2: revista de teoria literária e literatura comparada**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997. p.37-55.

DU GAY, P. Some course themes. 1994. In: HALL, Stuart. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções do nosso tempo**. 1997.

ELIA, L. **O conceito de sujeito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

GALAPAGOS. Referência de fonte eletrônica. **Dixit**. Disponível em: <https://www.galapagosjogos.com.br/jogo-de-tabuleiro-dixit/produto/DIX001>. Acesso em: 9 jun. 2019.

CRUZ, Danielle Fracaro da. O leitor e a criação da narrativa no jogo *Dixit*, p. 207-215, Curitiba, 2019.

GENETTE, G. **Palimpsesto**: a literatura de segunda mão. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Minas Gerais: FALE/UFMG, 2006.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Thomaz Tadeu da Silva e Guarcira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. **Da diáspora**: identidade e modificações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

McLAUREN, P. **Multiculturalismo crítico**. São Paulo: Cortez, 1997.

PERUZZOLO, A. **Comunicação como encontro**. SC: Edusc, 2006.

_____. **Elementos da semiótica da comunicação**. Jundiaí, Paco Editorial: 2015.

SAMAIN, E. As imagens não são bolas de sinuca. In: _____. **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. p.21-40.

OLIVER TWIST E DAVID COPPERFIELD PARA O PORTUGUÊS BRASILEIRO: BREVE ANÁLISE DO PROCESSO DE TRADUÇÃO E RECEPÇÃO

Autora: Danielle Franco Brunismann (UTFPR/PB)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mirian Ruffini (UTFPR/PB)

Resumo: Esta pesquisa tem por objeto de estudo os romances vitorianos *Oliver Twist* (1838) e *David Copperfield* (1850), do escritor britânico Charles Dickens. Publicados no século XIX, os dois romances possuem características singulares para a literatura produzida naquele período, como a inserção do cenário urbano recém-industrializado e a criança como personagem protagonista da narrativa. O autor e seus romances pertencem ao cânone literário do polissistema literário de produção e recebeu diversas traduções para o português brasileiro. Nesse sentido, objetiva-se apresentar uma breve análise das escolhas aplicadas duas traduções de *Oliver Twist*: a) traduzida por Antônio Ruas (1983) e b) traduzida por Machado de Assis e Ricardo Lísias (2013); e de duas traduções de *David Copperfield*: a) traduzida por Costa Neves (1963) e b) traduzida por José Rubens Siqueira (2016). As traduções podem indicar o processo de inserção e expõem-se os epitextos que proporcionam o reconhecimento de alguns traços da recepção das obras dickensianas. Para tanto, observou-se as teorias de Even-Zohar (1990) e Toury (2012) acerca da Teoria dos Polissistemas e dos Estudos Descritivos da Tradução, assim como os pressupostos teóricos de Genette (2009) para análise dos Paratextos Editoriais.

Palavras-chave: Tradução; Charles Dickens; *David Copperfield*; *Oliver Twist*.

O escritor Charles John Huffam Dickens (1812-1870) é um dos principais escritores da Era Vitoriana. Dentre as diversas obras que escreveu ao longo de sua carreira destacam-se *Oliver Twist* (1838) e *David Copperfield* (1850), pois apresentam traços da vida do autor. Esta pesquisa visa investigar a inserção de traduções das duas obras no sistema literário brasileiro. Para tanto, pretende-se analisar a receptividade do público brasileiro, pois as narrativas são realistas e abordam a atualidade do contexto de produção, o Período Vitoriano e a Revolução Industrial. As traduções selecionadas consistem em duas edições de *Oliver Twist* (1838), a versão de Antônio Ruas (1983) e a tradução de Machado de Assis e Ricardo Lísias (2013); e duas edições de *David Copperfield* (1850), a tradução de Costa Neves (1963) e a versão de José Rubens Siqueira (2016).

Para tanto, observou-se as teorias de Even-Zohar (1990) e Toury (2012) acerca da Teoria dos Polissistemas e dos Estudos Descritivos da Tradução, as quais norteiam o estudo sob a análise descritiva das traduções. Voltando aos aspectos culturais do sistema de produção e recepção de uma obra, as teorias possibilitam uma pesquisa ampla sobre as escolhas aplicadas às traduções, assim como os pressupostos teóricos de Genette (2009) permitem uma análise detalhada dos paratextos publicados na e sobre a obra traduzida, nomeados por peritextos e epitextos, respectivamente.

Dessa maneira, por meio de evidências obtidas no corpus de pesquisa, apontamentos serão fornecidos a fim de compreender a influência do tema das obras na recepção dos leitores brasileiros. Os dados foram coletados no portal da Hemeroteca Nacional, no acervo digital de periódicos, jornais e revistas publicados no Brasil e catalogados pela Biblioteca Nacional do Brasil. BRUNISMANN, Danielle Franco. *Oliver Twist e David Copperfield para o português brasileiro: breve análise do processo de tradução e recepção*, p. 216-228, Curitiba, 2019.

Encontraram-se evidências de que as duas obras de Dickens, traduzidas para o português brasileiro, foram veiculadas primeiramente em folhetim e posteriormente publicadas em livros. O romance *Oliver Twist* foi apresentado aos leitores brasileiros por meio do *Jornal da Tarde* em 1870, já *David Copperfield* foi divulgado pelo periódico *Monitor Campeiro*, em 1881. Frisa-se que não foram encontrados registros de publicações anteriores a esses folhetins citados.

Considerando as publicações de 1870 e de 1881, neste período, a cultura brasileira foi influenciada pela produção cultural francesa e havia o consumo da literatura francesa, enquanto a literatura brasileira era jovem e passava por um processo de transição e amadurecimento. Foi nesse cenário que a literatura vitoriana, produzida por Dickens, apresentou ao público brasileiro uma nova perspectiva literária, a qual diferenciava-se dos temas abordados pela literatura francesa e aproximava-se da literatura produzida pelos escritores brasileiros.

A revista *Careta* republicou em 7 de março de 1959, na seção “Crônica da Saudade”, um texto intitulado “A casa de Dickens”, de autoria do jornalista Alcindo Guanabara. Esse texto foi publicado originalmente em dezembro de 1893, em Londres, e o autor disserta em relação a inserção da literatura inglesa no Brasil. A respeito de *David Copperfield* afirma que essa obra

[...] expunha a situação social da Inglaterra, assinalando vícios e reformas. O movimento literário da França, que é o único que conhecemos e admiramos no Brasil, só muito mais tarde se orientou neste sentido. Ainda a literatura era, apenas, uma arte de prazer, um esforço de imaginação, alheio à vida, alheio aos interesses da humanidade e já Dickens não a concebia sem um prático e sem um objetivo útil. Para mim, sua razão principal está no próprio temperamento pessoal do escritor, que, muita vez, sentindo de certo que o romance era apenas uma arma de ação indireta, recorreu a êsse instrumento magnífico de combate, que é o periódico (GUANABARA, 1959, p. 15).

Além de comentar sobre a obra, o jornalista traça um paralelo entre a literatura francesa e a literatura inglesa, a primeira descrita como “[...] um esforço de imaginação, alheio à vida [...]”, enquanto que a segunda era criada com um “[...] objetivo útil [...]”, o de denunciar ao mundo das atrocidades cometidas na Era Vitoriana. Os temas explorados por Dickens favoreciam a disseminação de sua produção literária no Brasil, pois retratava um contexto social diferente em que o público brasileiro também estava inserido.

O reconhecimento de Dickens expandiu para o Brasil e a sua produção literária integrou-se ao sistema literário brasileiro, como pode ser observado no epitexto a seguir. Publicado na seção “As nossas editoras”, da revista *Fon Fon* (1943), afirma-se que “O admirável autor de **David Copperfield** e de outras numerosas obras que lhe valeram a consagração universal, está definitivamente incorporado ao patrimônio de glórias da intelectualidade do nosos [sic] tempo” (p. 57, grifo do autor).

A estima pelo autor não se voltou apenas para *David Copperfield*. A tradução de *Oliver Twist*, quando lançada em folhetim em 22 de abril em 1870, foi anunciada de modo a cativar o

público. A edição do jornal de 21 de abril, dia anterior ao lançamento do folheto, apresentou aos leitores a obra que viria a ser reproduzida, “Amanhã começará um magnífico e longo romance do celebre — **CARLOS DICKENS** — intitulado: OLIVEIRO TWIST”. No folheto ainda afirmam que “As situações dramáticas e cômicas, os lances inesperados, as aventuras surpreendentes de que este romance está cheio, dão a esperança de que terá um sucesso ainda maior do que o do — Tenente Roberto” (*JORNAL DA TARDE*, 1870, p. 1, grifo do autor).

As duas obras analisadas nesta pesquisa possuem múltiplos pontos de contato, uma vez que ambas refletem as consequências da Revolução Industrial na Inglaterra, utilizam a figura da criança como personagem protagonista e exprimem impressões biográficas do autor. Além dos pontos localizados no enredo das obras, a recepção do público brasileiro é semelhante nas duas narrativas. Como verificado no artigo “Talvez o mar o preocupasse...”, publicado na revista *A cigarra*, “Reler, agora, Dickens [...] e em edição brasileira, **David Copperfield, Memórias de Pickwick, Oliver twist, Martin Chuzzlewit** — será como sentir nos lábios e no coração [...] a inexplicável vontade de preferir ser um seu personagem a nascer como nascemos” (FILHO, 1944, p. 155, grifo do autor). Diante disso, é possível identificar o apreço dos leitores pela obra dickensiana.

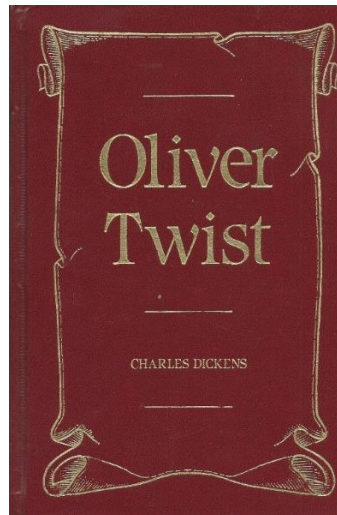
Durante a pesquisa dos epitextos, não foram identificadas publicações indicando pontos negativos na literatura produzida por Charles Dickens. Como este estudo é limitado, não se elimina a possibilidade de existir aspectos negativos em relação à recepção do autor inglês no sistema literário brasileiro. Diante dos dados coletados, considera-se que os romances *Oliver Twist* e *David Copperfield* tiveram uma receptividade positiva, a qual, sem dúvida, foi precedida da popularidade de Dickens.

Como definido por Even-Zohar (1990), a literatura traduzida pode exercer um papel inovador, possuindo a função de criar modelos literários, quando o sistema literário receptor possui uma literatura fraca ou jovem. No período em que os objetos deste estudo foram inseridos, o sistema literário brasileiro era jovem e vivenciava um processo de transição e amadurecimento da sua produção literária, a qual iniciava a construção de um novo repertório, voltado ao movimento literário denominado por Realismo. Nesse sentido, compreende-se que os romances de Dickens, também realistas, são inseridos para auxiliar no processo de inovação do repertório literário brasileiro.

A edição de *Oliver Twist*, de 1983, publicada pela editora Abril Cultural, sob licença da Companhia Melhoramentos, de São Paulo, possui 489 páginas. A capa é vermelha e escrita em dourado; no centro da capa consta o título da obra, seguido do nome do autor. Na lombada, em impressão horizontal, apresenta-se o nome do autor, seguido do título da obra em fonte maior, e por fim consta o selo da editora Abril. Para Genette (2009, p. 29), as quartas capas constituídas sem a apresentação de dados evidenciam um “sinal exterior de nobreza”; na quarta capa dessa tradução

não há informação alguma, sendo inteiramente da cor vermelha, demonstrando a concepção de nobreza dessa edição e os traços de uma obra pertencente ao cânone literário.

Figura 1 – Capa de *Oliver Twist* (1983)



Fonte: Acervo da autora.

As guardas possuem gravura de Gustave Doré (Londres, 1872). Nas páginas anteriores ao espaço reservado à indicação da referência e dados editoriais apresenta-se uma imagem do autor e, na página ao lado, se tem a biografia. Vale destacar um comentário contido na biografia que descreve que Charles Dickens

É considerado o escritor mais típico da Inglaterra, um dos grandes representantes da literatura inglesa no mundo inteiro. Uma das razões de sua fama é a sentimental defesa dos pobres e oprimidos dentro de um vasto painel de nascimento da sociedade urbana industrial. Esse painel Dickens o sentiu na própria carne, vivendo a Revolução Industrial na Inglaterra do século XIX (DICKENS, 1983, grifo do autor).

O comentário presente na biografia introduz ao leitor informações a respeito do reconhecimento mundial do autor e, do mesmo modo, indica particularidades da produção literária dickensiana, como o sentimentalismo acentuado e a utilização do centro urbano como cenário das narrativas. Essa edição possui um prefácio sem assinatura, mas, diante da composição do texto, é possível considerar que este peritexto é de autoria do próprio Dickens. Vale destacar que a outra tradução analisada neste estudo não apresenta o prefácio autoral. Para Genette (2009, p. 196), “A mais importante, talvez, das funções do prefácio original consiste numa interpretação do texto pelo autor, ou, se se preferir, numa declaração de intenção”. Destaca-se um excerto do prefácio, no qual Dickens informa aos leitores qual foi a sua intenção em abordar situações de criminalidade nessa obra. “Nesse espírito, quando desejei mostrar, no pequeno Oliver, o princípio do Bem

sobrevivendo através de toda circunstância adversa, e finalmente triunfante” (DICKENS, 1983, p. 7-8).

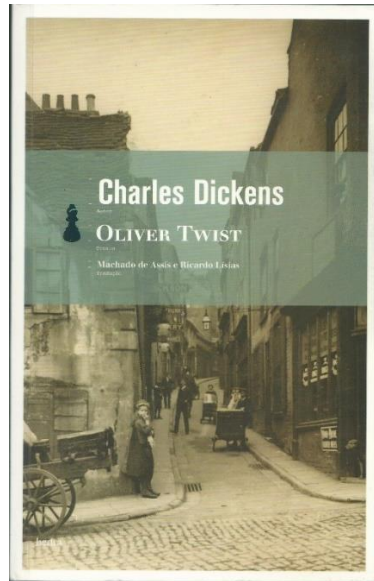
No prefácio, o autor indica que o conteúdo e a linguagem empregados são apropriados a todos os públicos, sem a necessidade de receber censura por termos inadequados. Ainda nesse peritexto, o autor busca justificar a temática escolhida, incluindo o exemplo de um escritor notório, “Minha tentativa [...] foi obscurecer o brilho falso que cerca algo que realmente existiu, mostrando-o em sua verdade repugnante e repelente” (DICKENS, 1983, p. 10). Diante das informações citadas, é possível considerar que todos os elementos que compõem o prefácio da edição de *Oliver Twist* têm por função explicar ao leitor as escolhas do autor.

A segunda tradução de *Oliver Twist* analisada foi publicada em 2002 pela editora Hedra e possui indícios de ser a tradução mais peculiar desse romance. Primeiramente, vale frisar que a edição aqui analisada é composta por duas traduções. Do primeiro ao vigésimo oitavo capítulo que a compõem são parte integrante da primeira tradução desse romance para o português brasileiro, veiculada em folhetim e traduzida por Machado de Assis, enquanto a segunda parte da tradução foi realizada 130 anos depois, por Ricardo Lísias e publicada em formato de livro, como continuação da tradução de Machado de Assis.

A capa é ilustrada com a foto *Drury Hill Nottingham* (1906), a qual apresenta a antiga rua de Londres, Drury Hill, cuja imagem antecipa ao leitor a contextualização histórica da obra. Em sobreposição à imagem, consta o nome autor, seguido do título da obra e do nome de cada tradutor. Um detalhe peculiar é o emprego de indicação a respeito de cada informação apresentada, como o fato de que, em fontes maiores, se tem o nome de Charles Dickens, seguido da designação de autor.

Sobre o exposto, vale destacar que para Genette (2009) quando o autor é notório, seu nome é incluído na obra em destaque. Outras informações compõem a capa como a identificação da editora, a qual é apresentada de modo discreto, posicionada na parte inferior do lado direito, e o selo da série, representado pela figura do bispo (peça do jogo de xadrez).

Figura 2 – Capa de *Oliver Twist* (2013)



Fonte: Acervo da autora.

Essa tradução compõe a coleção Tradutores, no formato Clássicos de Bolso da editora Hedra. Ao observar as capas dos livros que integram a categoria Clássicos de Bolso, foi possível identificar que a composição de todas as capas são semelhantes e possuem a figura da peça do jogo de xadrez, mas algumas contêm a imagem do bispo enquanto outras a da torre. Presume-se que essa figura presente seja utilizada como classificação de notoriedade das obras.

Para Genette (2009, p. 25), os livros publicados em formato de bolso “veiculam duas significações essenciais. Uma é puramente econômica, é a garantia [...] de um preço mais vantajoso: a outra é ‘cultural’ [...] é a garantia de uma seleção baseada na *reprise*, isto é, na reedição”. Diante do exposto, pode-se considerar que a segunda significação é a que está relacionada com a tradução aqui analisada.

Assim como na capa, na quarta capa todos os elementos são acompanhados de uma indicação do papel que desempenham. Por sua vez, esta é constituída pelo selo da série, nome do autor em destaque e título da obra, seguido de um trecho do romance:

Envolvido na coberta que até então fora sua única roupa, Oliver Twist podia ser filho de um fidalgo ou mendigo; era impossível ao estranho mais presumido dizer qual era a sua classe na sociedade; mas quando o meteram num vestidinho velho de morim, amarelecido nesse uso, achou logo seu lugar; filho da paróquia, órfão do asilo de mendigos, vítima da fome, destinado aos maus-tratos, ao desprezo de todos, à piedade de ninguém (DICKENS, 2013).

O excerto, escolhido para composição da quarta capa, sintetiza toda a trama desenvolvida em *Oliver Twist*, com o intuito de trazer ao leitor o conteúdo do livro, sem introduzir detalhes da obra ou apresentar o desfecho do romance. A lombada é composta pelo nome da editora, selo da série, autor e o título da obra impressos horizontalmente.

BRUNISMANN, Danielle Franco. *Oliver Twist e David Copperfield para o português brasileiro: breve análise do processo de tradução e recepção*, p. 216-228, Curitiba, 2019.

É incorporada nessa tradução uma introdução de Ricardo Lísias (2013), na qual explica que aceitou o desafio de dar continuidade a essa tradução, pois foi “movido pelo espírito de aventura intelectual, ciente dos riscos que ele impunha, [...] o trabalho apareceu-me atraente, pois [...] permitir-me-ia largas doses de criatividade” (p. 24). Outras escolhas tradutórias de Machado de Assis são apresentadas por Massa (2008), que afirma que, em muitos capítulos, o tradutor optou por reduzir a narrativa, simplificando as cenas representadas com excesso de sentimentalismo e violência. Ainda considera que as supressões realizadas se justificam pelo desejo do tradutor em naturalizar a obra e, também, atenuar as características soturnas da Era Vitoriana.

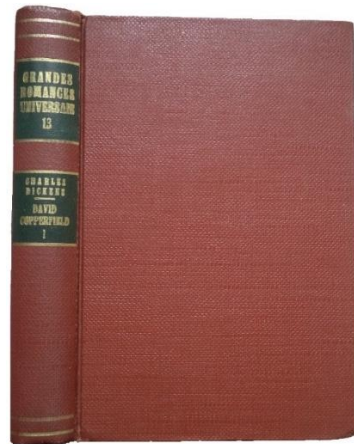
As duas traduções, de Antonio Ruas e de Machado de Assis e Ricardo Lísias, possuem a divisão do texto em 53 capítulos, assim como no texto-fonte, portanto, são traduções completas. Ou seja, não houve nas traduções a supressão de nenhum capítulo da obra, mas, de acordo com os peritextos apresentados, é possível identificar a redução de excertos e a introdução de termos regionais na tradução de Machado de Assis e Ricardo Lísias.

A respeito das duas traduções de *David Copperfield* para o português brasileiro selecionadas, a primeira tradução foi publicada em 1963 e a segunda foi publicada em 2014 e reimpressa em 2016. A edição de *David Copperfield*, impresso em 1963 pela editora W. M. Jackson, foi traduzida por Jorge Leal Costa Neves, compunha a coleção Grandes Romances Universais, publicada em dois volumes, volumes 13 e 14 da coleção. Encontrou-se os dois volumes em aparências diferentes impressos no mesmo ano e pela mesma gráfica, fato que indica que a coleção foi publicada em mais de uma versão no mesmo ano.

O primeiro volume possui uma capa marrom, em um tecido semelhante ao couro, sem a presença de informações relativas ao romance. Um motivo possível para tal escolha é apresentado por Genette (2009), que explica que “Os livros encadernados em couro (ou algo semelhante) com frequência omitem a menção do título na primeira capa, mas, “[...] conservam-no na lombada, única face visível numa biblioteca e muitas vezes numa livraria [...]” (p. 64), ou seja, as escolhas para a capa desse livro basearam-se em uma tendência aplicada às coleções. Assim como na lombada em detalhes dourados e impressão vertical consta o nome da coleção pertencente, abaixo o número do volume da coleção, seguido do nome do autor, e o título da obra, juntamente com a indicação de primeiro volume.

O segundo volume possui uma capa verde, em um tecido semelhante ao couro e, assim como no primeiro volume, não há informações sobre a obra; essas, por sua vez, também são apresentadas na lombada. Em detalhes dourados indica-se o nome da coleção, seguido do volume da coleção, abaixo o nome do autor, o título da obra, a indicação de segundo volume e o símbolo de uma pena em um tinteiro. As diferenças encontradas entre os dois volumes restringem-se à cor da capa e ao símbolo da pena em um tinteiro, que representa o selo dessa versão da coleção.

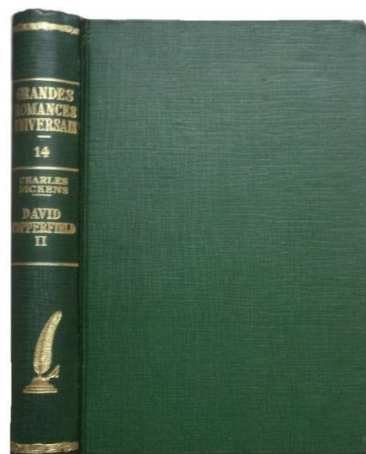
Figura 3 – Capa e lombada de *David Copperfield*, volume 1 (1963)



Fonte: Acervo da autora.

Nessa edição de 1963, o primeiro volume apresenta uma nota biográfica, cuja informação contida nesse peritexto vale destacar: “A vida de Charles Dickens está narrada em parte em três volumes dos seus principais romances: *David Copperfield*, *Oliver Twist* e *Nicholas Nicklely*” (DICKENS, 1963). Posteriormente, tem-se os dados relacionados com a vida e o estilo do autor, assim como comentários a respeito de sua característica mais evidente, o sentimentalismo exacerbado. Desse modo, a apresentação dessa informação no início da nota biográfica indica a relevância em afirmar ao leitor que esse romance narra eventos da vida de Charles Dickens. Em ambos os volumes, após o texto literário, consta um sumário com os capítulos referentes a cada volume.

Figura 4 – Capa e lombada de *David Copperfield*, volume 2 (1963)



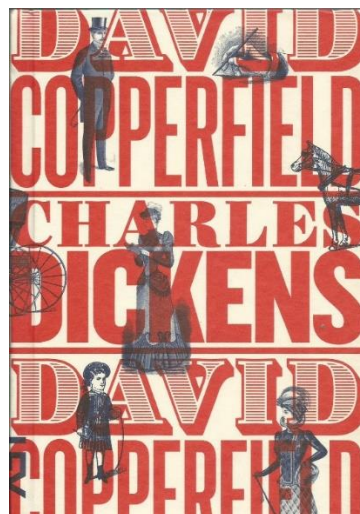
Fonte: Acervo da autora.

A quarta capa, assim como a capa dos dois volumes, não apresenta nenhuma informação. Conforme Genette (2009, p. 29), nessas “quartas capas quase mudas [...] é evidente um sinal

exterior de nobreza”. De modo geral, diante da descrição dessa edição, é possível indicar a possível representação do autor no sistema literário brasileiro na década de 1960, localizando-se na região central, como uma obra canônica e em destaque como um clássico romance universal.

A segunda tradução de *David Copperfield*, realizada por José Rubens Siqueira, publicada em 2014 pela editora Cosac Naify, recebeu sua segunda reimpressão em 2016. Possui uma capa em uma cor clara, com a escrita em vermelho com fontes grandes e diversificadas. Primeiro apresenta-se o título da obra, seguido do nome do autor no centro da capa, e abaixo novamente o título da obra. Assim, é possível depreender que a dupla apresentação do título tem por intenção destacar a obra, em vez do autor. Ademais, na capa há imagens em sobreposição às informações escritas, como a figura de um cavalheiro, duas damas, uma criança, um cavalo e a imagem de uma mão segurando uma caneta, como pode observar na figura a seguir.

Figura 5 – Capa de *David Copperfield* (2016a)



Fonte: Acervo da autora.

A lombada é semelhante à capa, pois nela consta o título do romance intercalado ao nome do autor, possui as imagens de utensílios domésticos como um bule e talheres, além de uma carruagem e uma poltrona em estilo vitoriano. Todos esses elementos que compõem tanto a capa quanto a lombada são representações do enredo, as características das imagens remetam o leitor à realidade da Era Vitoriana, principalmente ao modo de vida da classe média. As guardas são preenchidas com imagens de uma caneta tinteiro.

A quarta capa tem descrição semelhante à capa e à lombada, as informações escritas são em cor vermelha, em fontes diversificadas em estilo e tamanho. No início da capa encontra-se a frase “Tenho no fundo do meu coração um filho predileto. E seu nome é David Copperfield. Charles Dickens”, a qual pertence ao prefácio autoral que compõe esta edição. Logo abaixo, em

uma fonte maior, destaca-se a indicação “fortuna crítica”, e cita-se o nome dos autores dos três textos, primeiramente Jerome H. Buckley, em seguida Sandra Guardini Vasconcellos e posteriormente Virginia Woolf. Logo abaixo realça-se o nome do tradutor José Rubens Siqueira, como pode ser observado na figura a seguir.

Figura 6 – Quarta capa e lombada de *David Copperfield* (2016a)



Fonte: Acervo da autora.

Em sobreposição à escrita, há oito imagens relacionadas com a infância do protagonista: tem-se uma senhora vestida como uma dama vitoriana, figura facilmente relacionada à tia de David; uma bandeja de bolo, que se pode relacionar com os bolos que Peggotty costumava enviar para David enquanto permanecia no colégio interno; uma caixa de costura, semelhante à qual a personagem Peggotty possuía e costuma utilizar após ao jantar; uma menina com flores nas mãos, sendo uma representação de uma amiga da infância, Emily Peggotty; uma criança sentada, retratando um estudante em uma mesa escolar, possível indicação de David enquanto estudava no colégio interno; um baú, o qual levou seus pertences quando saiu de casa para o colégio; e um carrinho de bebê, o qual remete às lembranças sobre o irmão de David.

A respeito da recepção que esse romance obteve, pode-se citar a matéria “*David Copperfield*, o filho predileto de Dickens”, de Priscilla Campos, publicada em fevereiro de 2015 na edição 170 da revista *Continente*:

O romance — lido também por Henry James, Franz Kafka e D. H. Lawrence — ocupa lugar central na obra de Dickens. Em uma bonita nova edição assinada pela Cosac Naify, com tradução de José Rubens Siqueira, *David Copperfield* volta às livrarias brasileiras e ao debate crítico de forma estimulante. Após as 1.238 páginas narrativas, o leitor ainda tem pela frente outras 40 com textos analíticos, entre eles, um ensaio de Virginia Woolf. “Quando lemos Dickens, reformulamos nossa geografia psicológica [...]”, afirma a escritora, e continua: “Com tamanha força nas mãos, Dickens fez seus livros se inflamarem, não apertando a trama ou afiando a fala, mas atirando mais um punhado de gente no fogo” (CAMPOS, 2015, p. 79).

Além de apresentar ao leitor uma contextualização e breve análise do enredo, nesse epitexto são abordadas as escolhas editoriais para a composição gráfica livro. Campos (2015, p. 81) explica que “A escolha pelo formato *pocket* em capa dura trouxe para o clássico manuseio mais fácil e, ao mesmo tempo, elegante”. Segundo os responsáveis pelo projeto, desenvolvido pelos *designers* Paulo André Chagas e Nathalia Cury, ao escolher o formato foi considerada a economia gerada pelo modelo *pocket*, o que tornaria o livro mais barato.

Em relação à escolha dos elementos de capa, os *designers* relatam que a ideia foi influenciada por uma pesquisa realizada sobre os impressos ingleses da época em que o romance foi escrito e “Foi um período interessante na comunicação visual, na qual os cartazes de teatro eram bem característicos, com suas misturas quase esquisitas de estilos de fontes”. Nesse estilo tinha a intenção de chamar a atenção por “espremer a maior quantidade de informação possível em um mínimo espaço”. Por fim, afirmam que “Esse universo dos cartazes teatrais também faz menção às leituras públicas dramatizadas que Dickens fazia de seus livros”, e as imagens da capa estão relacionadas às publicações que eram ilustradas e veiculadas em folhetim. As duas traduções descritas possuem a divisão do texto em 64 capítulos, assim como no texto-fonte, ou seja, essas traduções são completas. Portanto, não houve nas traduções a supressão de nenhum capítulo da obra.

Considerações finais

A partir das informações apresentadas nessa pesquisa, é possível considerar que as obras *Oliver Twist* (1838) e *David Copperfield* (1850) desempenharam um papel inovador no sistema de produção, dado que Dickens insere na literatura vitoriana o centro urbano como cenário das narrativas, além de instituir a criança como a figura protagonista. Outro aspecto renovador na obra dickensiana é a construção do narrador em *David Copperfield*, sendo que este é o personagem principal e passa por todo um processo de transformação e amadurecimento do ser humano.

Ao buscar identificar o papel que a literatura traduzida desenvolveu no sistema literário brasileiro, quando as primeiras traduções foram publicadas em 1870 e 1881, percebeu-se que possivelmente a literatura traduzida desenvolveu um papel inovador, pois a literatura brasileira era jovem e passava por um processo de transformação, e as obras traduzidas podem ter sido inseridas como um reforço ao repertório produzido pelo sistema literário brasileiro. Esse repertório é composto por obras norteadas pelo movimento realista, e os romances *Oliver Twist* e *David Copperfield* também são realistas. A incorporação desses romances pode ter auxiliado no amadurecimento do repertório que se formava.

Nesse período, a cultura francesa exercia grande influência sobre a produção cultural brasileira; a maior parte das obras que eram traduzidas para o português brasileiro eram traduções advindas do sistema literário francês. Esse também servia de ponte para a inserção de literaturas de BRUNISMANN, Danielle Franco. *Oliver Twist e David Copperfield para o português brasileiro: breve análise do processo de tradução e recepção*, p. 216-228, Curitiba, 2019.

outros sistemas literários, como é o caso da tradução de *Oliver Twist*, realizada por Machado de Assis. Essa, como citada anteriormente, é uma tradução indireta, pois o escritor brasileiro utilizou por texto-fonte uma edição francesa.

Referências

A INFANCIA NA OBRA DE DICKENS. Careta. Rio de Janeiro, nov. 1941, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=083712&PagFis=68474&Pesq=Dickens>. Acesso em: 8 abr. 2017.

CAMPOS, Priscilla. **David Copperfield, o filho predileto de Charles Dickens**. Continente. Pernambuco, p. 78-81, fev. 2015. Disponível em: <http://www.revista.continente.com.br/edicoes-antteriores.html>. Acesso em: 29 mai. 2017.

DICKENS, Charles. **David Copperfield**. Vol. 1. Tradução de Costa Neves. São Paulo: W.M. Jackson INC. Editores, 1963.

_____. **David Copperfield**. Vol. 2. Tradução de Costa Neves. São Paulo: W.M. Jackson INC. Editores, 1963.

_____. **Oliver Twist**. Tradução de Antônio Ruas. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. **Oliver Twist**. Middlesex (England). Penguin Popular Classics, 1994.

_____. **Oliver Twist**. Tradução de Joaquim Maria Machado de Assis e Ricardo Lísias. São Paulo: Hedra, 2013.

_____. **David Copperfield**. Tradução de José Rubens Siqueira. 2. reimpressão. São Paulo: Cosac Naify, 2016a.

_____. **David Copperfield**. London: Macmillan Collector's Library, 2016b.

EVEN-ZOHAR, Itamar. **Polysystem Studies**. Poetics today, v. 11, n. 1, 1990, p.10-27. Disponível em: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>. Acesso em: 26 mai. 2016.

FILHO, Adonias. **Talvez o mar o preocupasse... A cigarra**. Rio de Janeiro – São Paulo, jan. 1944. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003085&pesq=David%20Copperfield>. Acesso em: 27 mai. 2017.

FON FON. Revista. Rio de Janeiro, 11 nov. 1943. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=259063&pesq=David%20Copperfield>. Acesso em: 27 mai. 2017.

GUANABARA, Alcindo. **A casa de Dickens**. Careta. Rio de Janeiro, 7 mar. 1959. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=083712&PagFis=81945&Pesq=David%20Copperfield>. Acesso em: 27 mai. 2017.

GENETTE, Gerard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

BRUNISMANN, Danielle Franco. *Oliver Twist e David Copperfield para o português brasileiro: breve análise do processo de tradução e recepção*, p. 216-228, Curitiba, 2019.

MASSA, Jean-Michel. **Machado de Assis tradutor**. Tradução de Oséias Silas Ferraz. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.

NOVO FOLHETIM. *Jornal da tarde*. Rio de Janeiro, 22 nov. 1870, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=246875&pagfis=241&url=http://memoria.bn.br/docreader#>. Acesso em: 19 jul. 2016.

TOURY, Gideon. **Descriptive translation studies and beyond**. Revised Edition. Philadelphia: John Benjamin Publishings, 2012.

BRUNISMANN, Danielle Franco. *Oliver Twist e David Copperfield para o português brasileiro: breve análise do processo de tradução e recepção*, p. 216-228, Curitiba, 2019.

A MENINA QUEBRADA: O “EU” AUTOR E OUTROS “EUS” NAS CRÔNICAS DE ELIANE BRUM

Autor (a): Débora Gisele Gulak de Andrade (UTFPR)

Orientador (a): Prof.^a Dr.^a Naira de Almeida Nascimento (UTFPR)

Resumo: A questão da autoria suscitou, a partir do século XVIII, uma nova perspectiva de analisar os papéis do escritor e do jornalista. Ao usar o jornal como suporte para expor sua produção, tanto um quanto o outro, defenderam uma identidade, a qual, em muitos momentos se fundiu ou foi confundida. A crônica, no espaço do jornal, surge enquanto um gênero híbrido, em que ficção e realidade se mesclam; estilo e linguagem são experimentados no exercício da escrita, sendo o ficcional e o subjetivo usados como possibilidades na elaboração desse gênero. Assim, o cronista não assume somente uma função, segundo defendia Michel Foucault (2001), uma voz social não identificada, mas apresenta, ao dissertar sobre o seu tempo, a sua história. Pretende-se, por meio deste artigo, observar em crônicas de Eliane Brum a exposição do “eu” escritor/ jornalista e do “eu”- pessoa – aquele que traz fragmentos autobiográficos. Acrescenta-se, portanto, à visão da função-autor de Foucault, o retorno do autor com sua historicidade. A escritora se coloca como um sujeito mutável, com várias identidades, que necessita se reinventar e, de forma constante, busca significação através da sua experiência e da dos outros, entendendo o seu fazer literário e jornalístico como uma missão social.

Palavras-chave: Crônica, autobiografia, autoria, subjetivismo.

Introdução

O fazer literário, assim como as produções no jornalismo, a partir do século XIX, passaram por significativas transformações relacionadas à questão da autoria. O escritor passou de uma situação de anonimato, anterior à Idade Moderna, a responsável pelos seus produtos, merecedor do reconhecimento por suas obras e, ao mesmo tempo, o transgressor, o acusado por ferir a ordem moral com suas ideias perigosas.

A autoria, ao mesmo tempo em que permitiu aos escritores uma ascensão junto a seus pares e à sociedade, trouxe inquietações sobre o limite de se expor em relação a ideologias e à vida pessoal. Até que ponto a biografia poderia se misturar à ficção? E de que modo os limites do real, no jornalismo, seriam interpenetrados por verdades questionáveis, por ficção?

Nessa intersecção, entre escrever enquanto um crítico de seu tempo e ser um sujeito/pessoa, possuidor de uma voz, um papel social, muitos jornalistas, que passaram a escritores literários empregaram o jornal como suporte para exporem um modo peculiar de escrita, no qual, em muitos momentos, ao dizerem o que pensavam, revelavam a si mesmos, expunham também a sua vida pessoal. A crônica foi um dos principais gêneros em que isso ocorreu.

Ao utilizarem impressões pessoais, subjetivas, os cronistas mostram a si mesmos, revelam-se. Vida e ficção por vezes se misturam no pensar a sociedade, no abordar questões políticas, ao se criticar a própria arte e literatura. Assim, verificaram-se em textos de Machado de Assis e de Lima Barreto, jornalistas que usaram o laboratório da crônica para exporem a sua visão sobre o seu tempo e lugar; desenvolvendo por meio de suas experiências com o real, uma linguagem com

características empregadas também nos contos e romances, como a ironia. Eliane Brum, autora contemporânea, tal quais os mestres citados, apresentou marcas de sua forma de ser jornalista/escritora em suas crônicas publicadas no meio impresso e no meio virtual.

O “eu” se faz presente nas crônicas de Brum mostrando um sujeito repórter inconformado com o inconformismo, inquieto com as injustiças sociais. Em outros momentos, um “eu” também personagem traz experiências de infância, de juventude, enriquecendo o seu primoroso transcorrer sobre os mais diferentes temas com dados pessoais, que aproximam a autora dos leitores.

Através de seu subjetivismo, a autora deixa marcas de sua autoria, as quais a distinguem de outros autores e a caracterizam enquanto uma repórter/escritora singular. Como aborda Foucault (2001, p. 13), “o fato de que se possa dizer ‘isso foi escrito por tal pessoa’, ou ‘tal pessoa é o autor disso’, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente”. A “função-autor” corresponde à possibilidade de empregar diferentes discursos, a sua repercussão dentro de um contexto. Assim, marcas são registradas em cada crônica jornalística de Eliane Brum.

Pretende-se, por meio deste artigo, pensar as marcas discursivas em crônicas da autora Eliane Brum da obra *A menina quebrada*, publicada em 2014, a partir de colunas escritas para o site da revista *Época*. Será observada a percepção que a própria autora tem de sua atuação enquanto jornalista no meio virtual e da contemporaneidade. Para isso, propõe-se analisar o papel da cronista a partir do suporte para o qual ela escreve e da temática da fragmentação, visível na insistência da autora em procurar o entendimento de quem é na função desempenhada, os diferentes “eus” que se revelam no confronto discursivo — mulher, mãe, repórter, filha —; revelação que permeia de humanidade a sua linguagem.

Como direcionamento teórico a ser tomado, está a questão da autoria, sob o olhar de Foucault (2001) no que diz respeito ao entendimento da função-autor e nas relações de poder suscitadas nos confrontos discursivos e na atuação do cronista atual. Outros estudos relacionados ao fazer literário e ao jornalismo no Brasil serão considerados a fim de enriquecer o estudo: Cristiane Costa – 2005; Carlos Rogé Ferreira – 2004. Também será refletida a importância do gênero crônica, a qual, no século XIX, do folhetim, de onde surge, passa a reinar, atualmente, na Internet, contrariando alguns aspectos que a caracterizavam de início, como o seu caráter efêmero, de poucas linhas (CANDIDO, 1992). Por fim, tornou-se importante pensar a incidência do discurso autobiográfico. Para isso, a visão sobre “o pacto autobiográfico”, de Philippe Lejeune (2008) será uma das vertentes utilizadas.

Fundamental, além desse encaminhamento teórico, será tomar a própria visão da autora Eliane Brum acerca de sua prática enquanto repórter-colunista-jornalista. As crônicas da autora selecionadas da obra *A menina quebrada*, assim como a Apresentação, elucidam muito bem a sua sensibilidade, cumprem o que Antonio Cândido já havia percebido: “... a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou reestabelecer a dimensão das coisas e das pessoas” (CANDIDO, 1992, p. ANDRADE, Débora Gisele Gulak de. *A menina quebrada: o “eu” autor e outros “eus” nas crônicas de Eliane Brum*, p. 229-240, Curitiba, 2019).

14). Esse movimento de constante busca pelo sentido de sua escrita se destaca no subjetivismo de Eliane Brum, estabelece, também, um caráter de missão ao seu trabalho.

A crônica: a revelação do “eu”

Michel Foucault, no ensaio “O que é um autor?”, publicado em 1969, questiona sobre a importância de quem falaria na obra, apresentando o papel social do autor sobreposto “à análise histórico-sociológica”. “A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2001, p. 274). Existiria, executando essa função, “um certo número de discursos que são providos da função ‘autor’” (2001, p. 274). Estes dependem da sua circulação na sociedade, “característica do modo de existência”.

O jornal constituiu, na história dos meios impressos, um dos principais instrumentos para apresentar diferentes funções autorais. É através dele que a profissionalização, seja para escritores quanto para jornalistas, tornou-se possível. “Quando ele se profissionaliza, seu maior bem passa a ser seu nome. Sua maior necessidade, a de visibilidade” (COSTA, 2005, p. 207).

No século XIX, tanto o jornalista quanto o escritor alcançaram a possibilidade de viver com a sua própria remuneração e lutaram por diferenciar seus papéis sociais. O jornalista, ao assumir uma identidade, em seus textos, também pode ser considerado um autor. Seu estilo, fosse objetivo, tendendo ao impessoal ou incorporando a crítica e uma linguagem poética às reportagens, faz com que se diferencie do autor literário.

Ao assumir as mesmas ideias defendidas pelo suporte para o qual trabalha, o jornalista também assume as representações de poder que seu papel traz. A esse respeito, abordando sobre a literatura do pós-modernismo, pautada nas concepções de Foucault, Linda Hutcheon (1991, p. 235), afirma que “o discurso é ao mesmo tempo um instrumento e um efeito de poder”. O poder faz parte de cada homem e se manifesta em suas relações em sociedade.

Carlos Rogé Ferreira, em seu estudo a respeito de discursos e contradiscursos do “novo jornalismo”, explana sobre a presença ideológica presente em reportagens e em livros-reportagem. Ferreira reconhece que “é na formação discursiva que todo sujeito se reconhece (em sua relação consigo mesmo e com outros sujeitos), estando aí a condição do ‘consenso intersubjetivo’ (a evidência de que eu e tu somos sujeito) em que, ao se identificar, o sujeito adquire identidade” (FERREIRA, 2004, p. 16).

A crônica, vista a princípio como “um gênero menor”, infiltrou-se nos folhetins a partir da segunda metade do século XIX e desde então ganhou um espaço imprescindível no fazer literário e jornalístico. O gênero híbrido abarca as questões anteriormente apresentadas traz o ficcional mesclado ao real. Permite aos escritores a experimentação, já que lhes dá liberdade para assim o

fazê-lo. Pode ser empregada nela uma linguagem mais coloquial, subjetiva, que se aproxima dos leitores.

Luciene Azevedo ressalta essa aproximação do gênero aos leitores, ao comparar a crônica com o blog:

Aproximar as características do blog às da crônica não parece fortuito. As semelhanças com o gênero menor da crônica são muitas. A crônica como escrita não canônica, escrita ordinária, é o lugar da subjetividade, em que narrador e autor ficam apenas à meia distância do outro (AZEVEDO, 2007, p. 51).

De acordo com Azevedo (2007, p. 47): “o blog é um espaço em que o comentário da experiência cotidiana do tempo presente e a crônica de si aparecem mesclados à ficcionalidade”. A crônica se abre ao ficcional e o cronista, ao contar histórias do outro, perde-se no labirinto da linguagem. Sobre esse exercício, assim descreve Foucault:

[...] o fictício é um afastamento próprio da linguagem — um afastamento que tem nela seu lugar mas que também a expõe, dispersa, reparte, abre. Não há ficção porque a linguagem está distante das coisas: mas a linguagem é sua distância, a luz onde elas estão e sua inacessibilidade, o simulacro em que se dá somente sua presença: e qualquer linguagem que, em vez de esquecer essa distância, se mantém nela e a mantém nela, qualquer linguagem que fale dessa distância avançando nela é uma linguagem de ficção (FOUCAULT, 2001, p. 69).

A duplicidade, própria da linguagem, revela um “eu” repleto de marcas de “um ser de linguagem”, “narrado” (FIGUEIREDO, 2010, p. 91-93). Como Eurídice Figueiredo afirma, com “o surgimento de novos tipos de escritas de si, descentradas, fragmentadas...”, “tematiza-se a duplicidade do escritor que se expõe como se a ficção fosse parte de sua vida”.

Nas crônicas, o jogo do duplo, próprio do ficcional, faz-se presente; a verdade sobre si é instável, embasa-se na visão de um sujeito que se representa a partir de impressões subjetivas. Esse aspecto, tão fortemente presente nos blogs e nas autobiografias, aparece nas crônicas atuais, como se observa nas colunas de *A menina quebrada*. Existe, contudo, uma diferença essencial nos textos sobre os quais se observou a revelação do “eu”: ao assumir diferentes identidades, o narrador/ autor de Brum encaminha-se ao outro, contrariando, dessa forma, uma exposição de si meramente voltada para interesses particulares, a qual visa à promoção da imagem, como observado em muitos blogs.

A Menina quebrada: do “eu” ao outro

A obra *A menina quebrada*, com a publicação de 2014, reúne uma coletânea de ensaios que faziam parte do site da revista *Época*, lançados no período de junho de 2009 a janeiro de 2013. As colunas possuem formatos variados (crônicas, ensaios pessoais, resenhas) e contemplam uma

diversidade de temas — relações familiares, maternidade, velhice, uso de medicamentos, literatura, política, doenças psicológicas, dentre muitos outros.

O enfoque deste trabalho, como já antes mencionado, é pensar em crônicas de Eliane Brum nas quais se observaram a exposição do “eu” escritor/ jornalista e do “eu” — pessoa — aquele que traz marcas da vida pessoal, fragmentos de sua história. Acrescenta-se, portanto, à visão da função-autor de Foucault, o retorno do autor com sua historicidade. A inserção do autobiográfico é feito em parcelas, revelando a subjetividade da autora, revelam-se valores, como a preocupação com o outro, o amor à família, a defesa da dignidade humana.

Primeiramente, pensaremos na identidade de Brum enquanto jornalista/cronista, visto que há uma constante busca de significação para o trabalho realizado como repórter e narradora de vidas. Para essa análise, serão tomadas a Apresentação e as crônicas “Vida de clichê”, “*Doping dos pobres*” e “A prisão da identidade”.

Em seguida, haverá o enfoque no discurso que revela a biografia da autora, interposta à construção argumentativa enquanto um recurso relevante para persuadir o leitor da importância das temáticas abordadas e discurso defendido. Serão utilizadas, nessa etapa, as crônicas: “Mãe órfã”, “Não, a vida não começa aos 40” e “Aventuras de uma filha no quarto dos pais”.

É importante destacar que os diferentes “eus” se cruzam nas colunas, o “eu jornalista” por vezes se mistura ao “eu filha”, ao “eu cidadã”, ao “eu mulher”. Transparece o desejo da autora, expresso em diversos momentos de ter uma “identidade fluida” e escapar da “prisão da identidade”. Espera-se por parte do leitor “o pacto autobiográfico”, definição de Philippe Lejeune (2008), segundo o qual a compreensão da coincidência entre a vida narrada e o realmente vivido se deslocaria para o leitor, que aceitaria a experiência dividida no texto.

O eu autora

Eliane Brum, na Apresentação de *A menina quebrada*, expõe os critérios que utiliza para escrever, destacando a importância de haver sentido naquilo que faz:

Meu pacto com quem me lê parte de algumas regras pessoais, e estas eu não transgriro.: 1) tenho de estar tomada pelo assunto, porque essa é a primeira verdade que ofereço; 2) preciso acreditar ter algo a dizer que ainda não foi dito por outros articulistas, ou pelo menos não da forma como eu gostaria de dizer, evitando tomar o tempo das pessoas com um texto que elas poderiam ler em outro lugar; 3) tenho de ter estudado muito antes de escrever, porque o olhar e a ideia são apenas pontos de partida para a investigação que vai permitir a construção de um texto consistente, ainda que algumas vezes essa investigação seja uma trajetória acidentada pelos meus interiores ou memórias (BRUM, 2014, p. 15).

Chama a atenção observar que a escritora coloca como um dos seus critérios para exercer a função de colunista, a tomada de si por meio de seus “interiores ou memórias”, isso se faz uma constante, tal qual o cuidado com o tratamento dos assuntos. O preparo do texto, pautado na

investigação, a qual envolve apontamentos antes talvez não tomados por outros, é realizado pela escolha cuidadosa das palavras e articulação das ideias.

Nota-se, como a própria autora destaca, a sua variação em seu estilo e na forma de apresentar sua identidade:

Talvez como colunista, eu seja então uma das desidentidades. É frequente eu ser abordada por leitores perplexos: “Nunca sei o que vou encontrar na sua coluna de segunda!”. É exatamente isso. Eu escrevo sobre a vida misturada, para além dos escaninhos das editoriais, e com mais de um estilo, porque cada história pede um ritmo diverso e palavras próprias. E acho que nunca me misturei tanto quanto ao escrever essa coluna, na qual pude incluir minha paixão por literatura e por cinema e também meu gosto por política (BRUM, 2014, p. 15).

Na Apresentação de *A menina quebrada*, constata-se também que a colunista enxerga o fato de na Internet haver uma ampliação do espaço dos textos como uma possibilidade de maior aprofundamento dos assuntos, contrariando a ideia de que o leitor buscaria, na Rede, somente leituras superficiais. Assim ela destaca:

Na Internet cabem todos os formatos, mas, para jornalistas e leitores, talvez a maior conquista seja a ampliação da possibilidade de escrever — e de ler — textos de profundidade, analíticos, que respeitam a complexidade dos temas. E, assim, ficar menos dependente da disputa por espaço e por páginas, que, se é importante quando traduz um debate movido pela relevância, é também uma afirmação de poder e de hegemonia de uma visão de mundo sobre outras (BRUM, 2014, p. 16).

Outro aspecto com o qual Eliane Brum se identifica na função de jornalista é a necessidade de se reinventar, de sair do comodismo e escrever de forma inovadora. Em “Vida de clichê”, por exemplo, ao fazer considerações sobre *O pai dos burros – Dicionário de lugares comuns e frases feitas*, do jornalista Humberto Werneck, Brum usa a questão dos clichês para falar sobre o medo de arriscar-se, tanto nas escolhas da vida quanto no uso das palavras: “Forçar-me a buscar jeitos novos, ser uma parte diferente de mim em cada texto. Nem sempre consigo. Depois de anos escrevendo na imprensa, é fácil ser uma cópia de mim mesma” (BRUM, 2014, p. 32).

Em outra passagem da mesma crônica, a autora aborda a importância de se arriscar para viver e não cair na mesmice da vida, tornando-se uma mera imitação de outros: “A gente pode transformar nossa vida inteira num clichê. Não basta apenas pensar antes de escrever, na tentativa de criar algo nosso. É preciso pensar para viver algo nosso — antes de repetir a vida de outros” (BRUM, 2014, p. 34).

Na crônica “*Doping dos pobres*”, existe o destaque para a valorização das experiências como fonte essencial das reportagens. Para Brum, o ouvir, “ser uma escutadeira”, deve ser valorizado pelo repórter:

Tudo o que vivi uso para escrever: E tudo o que vivi me ensinou a escutar. Quando entro na casa das pessoas como repórter e elas me mostram seus medicamentos, o que esperam de mim é que as

escute. E é o que talvez eu faça de melhor. A narrativa da vida é um reconhecimento da vida. A escuta da dor é um reconhecimento da dor (BRUM, 2014, p. 46).

Assim, como relatado nessa crônica, pessoas pobres estão tendo mais acesso a medicamentos que camuflam a dor, como antidepressivos, receitados por médicos que não se dispõem a ouvir a população, a qual sofre com o descaso das autoridades. A escuta da experiência precisa levar à ação, escrever sobre essas verdades, segundo a jornalista, é agir:

Promover saúde é promover vida. E a vida começa pela escuta da vida. É o que faço como contadora de histórias reais. Mas quando as pessoas me mostram uma lata de comprimidos, que todos tomam, da criança mais nova ao avô, não é de mim que elas precisam. Para não me sentir impotente, escrevo este texto. Na esperança de que alguém me escute (BRUM, 2014, p. 46).

O caráter testemunhal das narrativas jornalísticas, de acordo com Ana Cláudia Peres, “altera a realidade uma vez que a narrativa inventa o mundo, no sentido de recriá-lo” (PERES, 2016, p. 98). Peres, ao analisar uma reportagem de Eliane Brum — “A mulher que alimentava” —, a respeito de uma merendeira de escola em seus últimos dias de vida, observa que ao mostrar a experiência alheia, a jornalista “se desloca em direção ao outro”. Existe uma significação de missão nessa valorização da vida e na denúncia da dor.

No ensaio “A prisão da identidade”, Brum aborda a questão da autoria em relação à identidade imposta, ou seja, a necessidade de que o homem moderno deva assumir uma função social (repórter, jornalista), a qual seja, sobretudo, de destaque. Nesse texto, em vários momentos, um interlocutor ora é imaginado lhe fazendo questionamentos: “Por que você deixou de ser repórter?”, “Mas você agora é uma ficcionista?”, “Quem é você?”.

As respostas a essas indagações remetem à intenção de Brum de deixar em aberto a definição de sua identidade. Sobre trabalhar, revela: “Eu adoro trabalhar e não me sinto oprimida pelo trabalho, porque, para mim, trabalhar é criar” (BRUM, 2014, p. 228). Comenta acerca de outras funções que tem experimentado (a de documentarista e a de ficcionista): “Eu não deixei de contar histórias reais, apenas senti necessidade de escrever ficção. É mais uma voz na tentativa de dar conta do que me escapa (e continuará escapando) — e não minha única voz” (BRUM, 2014, p. 228). A partir dessas respostas, a escritora se põe como um sujeito mutável, indefinido, o qual não é menos pessoa, por ser repórter, jornalista, documentarista, ficcionista: “Não me perguntem quem eu sou, nem me digam para permanecer o mesmo: essa é uma moral do estado civil que serve de orientação para elaborar nosso documento de identidade. Que ela nos deixe livres no momento em que se trata de escrever” (BRUM, 2014, p. 229).

Estar em movimento, buscando por outras possibilidades de ser; procurar a experiência pessoal e alheia como formas de valorização do humano; empregar a Internet com a visão de permitir ao leitor o contato com textos bem elaborados, que propõem reflexões sobre temas

relevantes ao momento, são aspectos que constituem o “eu” autora de Eliane Brum, segundo observado nos textos analisados.

Outros “eus”

Em “Qual é a sua história?”, Eliane Brum revela o que o narrar lhe permite: “contar histórias ordena o caos da vida, me dá sentido e identidade”. Para ela, esse narrar, acontece com a sua própria história de jornalista, “é uma invenção própria” (BRUM, 2014, p. 53).

Ao inserir em seus ensaios passagens pessoais, Brum aproxima a sua experiência a do leitor, pois também constitui um sujeito histórico, com suas raízes, sua família, suas decepções, sua memória e entendimento da vida. “Acredito que nós, repórteres, que pedimos aos outros a generosidade de compartilhar suas histórias mais íntimas e dolorosas com o mundo, temos de ter a grandeza de nos expor em nossa própria humanidade doída” (BRUM, 2014, p. 95). Nisso também se verifica um sentido de missão que justifica a exposição autobiográfica. As crônicas são de fato “uma bala” – certa, direta, eficaz. Misturam experiências particulares à abordagem de problemas atuais.

Um dos textos que traduz muito bem a revelação do “eu” com o sentido de missão é “Mãe órfã”. Neste, a autora aborda o descaso que muitas vezes existe pelos profissionais da saúde com famílias que perdem bebês, realça a falta de uma medicina paliativa, a qual auxilie psicologicamente os que sofrem uma perda de familiar ou passam por uma doença grave tal qual o câncer.

Com o objetivo de abordar esse tema, a autora relata a perda de uma irmã bebê, de cinco meses, que ocorrera nos anos 60:

Sou filha de uma família profundamente marcada pelo luto de uma morte precoce. Minha irmã, a terceira filha dos meus pais, depois de dois meninos, morreu aos cinco meses. Sobre esse momento, minha mãe sempre diz: “Eu chamei o pai para vê-la brincando no banho, à tarde. Ela batia as mãozinhas na água pela primeira vez. À noite ela estava com febre e com manchas pelo corpo. No outro dia, estava morta” (BRUM, 2014, p. 95).

Em outro trecho, é mostrado o sofrimento da mãe: “No velório, ela se surpreendia olhando no relógio para ver se não estava na hora da mamadeira. Só então se dava conta de que era seu bebê que estava no caixão” (BRUM, 2014, p. 95). As lembranças da infância em Ijuí retomam a experiência do trágico, como nessa situação relacionada à morte. O desconhecimento sobre as causas da morte constitui um dos principais motivos de angústia para a mãe. Assim destaca a autora: “Como se não bastasse toda a dor e as perguntas sem respostas, minha mãe era apontada como culpada por alguns. Permaneceu mais de um ano fechada em dor” (BRUM, 2014, p. 96).

Em outras passagens desse texto, verifica-se uma análise bastante sentimental sobre o fato ocorrido, buscando-se um entendimento muito pessoal sobre o que se passara: “Nasci com a missão ANDRADE, Débora Gisele Gulak de. *A menina quebrada: o “eu” autor e outros “eus” nas crônicas de Eliane Brum*, p. 229-240, Curitiba, 2019.

impossível de apagar a dor da minha mãe, de todos. Logo eu, tão imperfeita. Passei toda parte da vida culpada por fracassar e sobreviver” (BRUM, 2014, p. 97). Com muita subjetividade, também é retratada a dor do pai diante da perda de seu bebê:

Ele me contou, rosto contraído e voz embargada, que o maior sofrimento de sua vida foi a morte da minha irmã. Fiquei paralisada. Aquele homem, que ficara órfão de pai e mãe antes dos 15 anos, que havia perdido quatro irmãos ainda na infância, me dizia que a maior dor de sua vida foi perder seu bebê. (BRUM, 2014, p. 98).

Ao concluir essa coluna, tão constituída por fragmentos de sua biografia, a autora reforça a intenção de contribuir com sua história: “Transformar a dor em algo que possa viver é parte da elaboração da perda”. “Pego meu luto por tantos desencontros e o transformo em história contada, na esperança de dar a contribuição que me é possível para o início de uma mudança no nosso olhar sobre a morte. E sobre a vida” (BRUM, 2014, p. 99).

Na riqueza de suas experiências, Brum sai de si em direção a, realizando o que Paula Sibilía descreve em relação à subjetividade, que “se constitui na vertigem desse córrego discursivo, é nele que o ‘eu’ de fato se realiza. Pois usar palavras e imagens é agir: graças a elas podemos criar universos e com elas construímos nossas subjetividades, nutrindo o mundo com um rico acervo de significações” (SIBILIA, 2008, p. 31).

Colocando-se no papel de filha, na crônica “Aventuras de uma filha no quarto dos pais”, Eliane Brum relata um episódio no qual o tema do amor, descrito enquanto um sentimento não fluido, mas estável, é o principal ingrediente da vida de seus pais já idosos.

Após uma cirurgia do pai de 82 anos, para a qual a filha permanece no hospital junto com a mãe, como acompanhante, a narradora se sente deslocada diante do companheirismo de seus pais, algo incompreensível em muitas relações da sociedade pós-moderna:

O fato é que, quando meu pai voltou da sala de recuperação, só eu e minha mãe o esperávamos. Minha mãe era a “acompanhante”, e eu a “visitante” que deveria ter partido ao final do horário de visitas. Nunca lidei bem com crachás, mas até aquele momento eu ignorava o quanto eles podem ser proféticos. Só mais tarde eu saberia que era clandestina de outras maneiras naquele quarto (BRUM, 2014, p. 298).

Em outros momentos, a autora valoriza esse amor entre os pais, citando detalhes de carinho entre eles:

A segunda vestimenta que meu pai exigiu foi sua prótese dentária. E a terceira, seu relógio de pulso. Com o amor da minha mãe no dedo, todos os seus dentes para mastigar a vida e o tempo amarrado ao abraço, meu pai já não estava mais nu. E assim, completo, começou a acariciar a minha mãe. Lua de mel numa hora dessas?, eu e Mafalda pensamos. Eu te amo, ela disse, aos quase 77 anos. Eu te amo, ele respondeu, com quase 82. Muito, ele acrescentou (BRUM, 2014, p. 299).

A filha, diante do Amor dos pais, sente-se “sobrar”, mas evidencia que “se não sobra, algo está errado” (BRUM, 2014, p. 300). Como “um mistério”, descrito enquanto algo estável, Brum conclui o texto constatando: “É fácil compreender o desamor. O amor, não. O amor é um enigma” (BRUM, 2014, p. 300).

Mais uma vez, “a sensibilidade de todo o dia” (CANDIDO, 1992, p. 14), humaniza, desloca-se ao outro — o leitor —, no “pacto autobiográfico”. A filha, com suas angústias e admiração aos seus, deixa, na crônica, o quarto do hospital certa dos sentimentos de seus pais. A narradora sutilmente critica a sociedade do “desamor”.

Para finalizar a verificação da inserção autobiográfica nas crônicas de *A menina quebrada*, um último aspecto será apontado: o “eu mulher”. Um dos ensaios em que há fragmentos desse “eu” é “Não, a vida não começa aos 40”. Neste, ao abordar a temática já apresentada por meio do título, a autora descreve as mudanças decorrentes do envelhecimento para as mulheres. Isso é feito a fim de contrariar a frase clichê “a vida começa aos 40”.

Ao analisar o universo feminino, a escritora pensa em sua própria trajetória e constata:

De minha parte, aos 20 anos eu estava tropeçando nos meus próprios pés e me perguntando o que e quem sou eu. Aos 40 e poucos continuo tropeçando nos meus próprios pés e me perguntando quem e o que sou eu. Não que não tenha descoberto e trilhado algumas pistas, mas é que elas vão se multiplicando e se alargando no percurso. O tempo escasseia, mas o número de perguntas aumenta, o que é um tanto ingrato (BRUM, 2014, p. 295).

As dúvidas a respeito dos tropeços e sobre quem é não cessam aos 40. A necessidade de se ver em movimento, de se reinventar, continua sendo um dos objetivos pessoais para a narradora, que não quer estar presa em uma identidade. “Me esforço então para desfazer rótulos sobre mim mesma – e faço caretas para não ficar cristalizada em uma só imagem no espelho, o privado e o público. Nesse momento da vida, a gente pode descobrir que é tão importante se desinventar como foi um dia se inventar” (BRUM, 2014, p. 296).

Considerações finais

Eliane Brum, em suas crônicas de *A menina quebrada*, confirma o que Candido e outros teóricos já afirmaram a respeito do “gênero menor”: a crônica humaniza, fala de perto ao outro. “Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo dia” (CANDIDO, 1992, p. 14). Trata com profundidade os assuntos relacionados à vida humana, às relações sociais e interpessoais, aos conflitos internos de um indivíduo que se sente por vezes deslocado nas incertezas da vida moderna.

Em suas colunas, Brum revela essa forma de proceder: há um sujeito/ autor em busca de significação para o seu escrever, inquieto e envolvido com as temáticas sobre as quais reflete. Esse

ANDRADE, Débora Gisele Gulak de. *A menina quebrada: o “eu” autor e outros “eus” nas crônicas de Eliane Brum*, p. 229-240, Curitiba, 2019.

sujeito usa da linguagem para se reinventar em sua autoria, move-se até o seu leitor para incomodá-lo, fazendo-o refletir sobre as experiências compartilhadas, a fim de promover mudanças no olhar.

Em busca do outro, vários “eus” se manifestam — a filha, a irmã, a mulher, mostrando as suas versões autobiográficas. Constrói-se um “pacto” entre autora e leitor, que jogam a partida da duplicidade estabelecida na aceitação de histórias narradas. O “eu”, em suas diferentes identidades, é descontínuo, instável, mutável. Ora é autora, ora é mulher, filha, mãe. Misturam-se os papéis, permanece a intenção de escutar e transmitir verdades caladas pela “modernidade líquida”, como o valor do amor ou a necessidade de se abrir ao próximo.

O ambiente virtual se torna meio para chegar, supera-se a limitação do jornal impresso, com poucas linhas para discorrer. A vitrine para experimentação se amplia na comunicação interativa. O acesso à argumentação bem elaborada se torna possível, literatura e informação continuam, por vezes, a se misturar, instigando sobre a função do colunista, o qual constitui, além de um autor, uma testemunha de seu tempo, imbuído por sua visão, seus subjetivismos.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Luciene. **Blogs**: a escrita de si na rede dos textos. Matraga. Rio de Janeiro, v.14, n.21, jul./dez.2007. Disponível em: < <http://www.pgletras.uerj.br/matraga21/arqs/matraga21a03>>. Consultado em: 21/08/2019.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zabar Ed., 2001.

BRUM, Eliane. **A menina quebrada e outras colunas de Eliane Brum**. Porto Alegre: Arquipélogo, 2014.

CANDIDO, Antonio. [et.al.] **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1992.

COELHO PACE, Ana Amelia Barros. **Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune**/ Ana Amelia Barros Coelho Pace; orientadora Claudia Consuelo Amigo Pino. – São Paulo, 2012. Disponível em: < https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde.06122012143422/publico/2012_AnaAmeliaBarrosCoelhoPace_VCorr>. Acesso em: 15/09/2019.

COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel**: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

FERREIRA, Carlos Rogé. **Literatura e jornalismo, práticas políticas**. São Paulo: Edusp, 2004.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Autoficção feminina**: a mulher nua diante do espelho. Revista Criação & Crítica, n.4. Disponível em: < http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaocritica/dmdocuments/08cc_n4_EFigueiredo.pdf>. Consultado em: 06/09/2019.

ANDRADE, Débora Gisele Gulak de. **A menina quebrada**: o “eu” autor e outros “eus” nas crônicas de Eliane Brum, p. 229-240, Curitiba, 2019.

FOUCAULT, Michel. **Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema; organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta; tradução, Inês Autran Dourado Barbosa. _ Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

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

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico: de Rosseau a Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, Marcelo. **Jornalismo cultural e crítica**: a literatura brasileira no suplemento Mais! Curitiba: Editora UFPR; Chapecó: Argos, 2013.

PERES, Ana Cláudia. **Narrar o outro**: notas sobre a centralidade do testemunho para as narrativas jornalísticas. Galáxia, núm. 31, abril, 2016, pp. 92-104. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo São Paulo, Brasil. Disponível em:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=399644774007>>. Consultado em: 15/01/2019.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

O CONTO DA AIA: O DISCURSO COERCITIVO E SUBJACENTE QUE TRANSPÕE AS ENTRELINHAS DE MARGARET ATWOOD

Autoras: Dyuliane Alves de Oliveira (UNIANDRADE)
Prof.^a Dr.^a Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

Resumo: *O Conto da Aia* é um romance da escritora canadense Margaret Atwood, ambientado em um universo distópico, onde a República de Gilead, antigo Estados Unidos da América, é um Estado teocrático cristão e totalitário que classifica e segrega as mulheres em castas, estipulando suas funções de acordo com as funções biológicas de cada uma. Busca-se demonstrar, por meio dos estudos de gênero, o modo como a mulher é retratada na narrativa e a cultura patriarcal que abrange não apenas a obra, mas a sociedade, expondo os estereótipos femininos ao longo dos séculos, de acordo com Beauvoir (2016), Butler (2018), Scott (1989), Woolf (2019) e Woolstonecraft (2017). É possível ainda identificar um claro paralelo entre a Revolução Islâmica e a sociedade de Gilead, no sentido de que ambas as formas de governo enfatizam a supremacia masculina ao manipular, controlar e dominar as mulheres, extinguindo sua independência.

Palavras-chave: Feminismo. Patriarcado. Gênero. Identidade.

Introdução

Publicado no ano de 1985, *O conto da aia* é, até então, o romance mais famoso da escritora canadense Margaret Atwood. Adaptado em diferentes versões, tais como série de TV, filme e ópera, o livro, que já foi traduzido em diversas línguas, apresenta um universo distópico onde a República de Gilead, antigo Estados Unidos da América, é um Estado teocrático cristão e totalitário que classifica e segrega as mulheres em castas.

Trata-se de uma obra da literatura contemporânea que descreve situações existentes no mundo e algumas vivenciadas por Atwood ao fim do século XX, como os avanços tecnológicos, as mudanças políticas, principalmente na Europa e a queda da Cortina de Ferro. Mas é possível verificar como a principal inspiração da autora a Revolução Islâmica, em que um chefe religioso colocado como governante transformou a nação em um Estado teocrático, assumindo uma postura radical, estabelecendo novas leis baseadas no islamismo, a liberação de castigos corporais e a pena de morte para que aqueles que eram contrários ao governo, tais como: prostitutas, homossexuais e de hábitos considerados ocidentais (vestidos, minissaias, maquiagem, entre outros).

Apesar de apresentar diversos elementos da escrita da ficção científica, como o caráter distópico, em sua obra *In Other Words: SF and the Human Imagination*, Atwood (2011) reafirma uma recusa em classificar sua obra como tal. Ficção Científica é um termo muitas vezes mal compreendido. Este “gênero” literário apresenta histórias fictícias e fantásticas, mas cuja fantasia se propõe a ser plausível, quer em uma época e local distante ou próximo, ou mesmo no aqui e agora.

A literatura de ficção científica, para Atwood, vem a ser aquela que causa um grande impacto na sociedade, estando, geralmente, associada a viagens no tempo, tecnologias avançadas e alienígenas. Faz-se necessário, portanto, compreender as vertentes da ficção científica. Afinal, na visão da autora,

OLIVEIRA, Dyuliane Alves de; BELLIN, Greicy Pinto. *O conto da aia: o discurso coercitivo e subjacente que transpõe as entrelinhas de Margaret Atwood*, p.241-250, Curitiba, 2019.

suas obras estão na categoria de “[...] coisas que realmente poderiam acontecer, mas ainda não aconteceram quando os autores escreveram seus livros. Eu colocaria meus próprios livros nesta categoria: sem marcianos” (ATWOOD, 2011, p.6). Portanto, considerando a segunda vertente apontada, *O conto da aia* está inserido no gênero da ficção especulativa, que apresenta duas vertentes: a utópica, com uma sociedade perfeita e sem falhas, e a distópica, que mostra uma sociedade falha vivendo sob alguma forma de opressão. É neste universo distópico que se encontra *O conto da aia*, assim como outras obras similares, entre elas *1984*, de George Orwell, *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, *A Mão Esquerda*, de Ursula K. Le Guin, *Kindred - Laços de sangue*, de Octavia Butler.

Ursula K. Le Guin, Octavia Butler e Margaret Atwood se diferenciam dos demais autores, pois levantam em suas obras questões políticas e sociais que envolvem raça, gênero e orientação sexual, pontos muitas vezes ignorados por outros autores. Gênero, de acordo com Joan Scott (1989), é um conceito utilizado para apontar para a construção social subjacente às distinções entre os sexos: “O gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os dois sexos, e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder” (SCOTT, 1989, p. 21). A contextualização sobre gênero faz-se necessária em *O conto da aia*, visto que isto afeta o desenvolvimento da narrativa, as personagens que estão inseridas na obra e representações enraizadas na cultura patriarcal.

Prerrogativas femininas destituídas pelo novo governo

O conto da aia apresenta características distópicas na construção social de uma identidade e na perda de uma subjetividade por conta da instauração de uma cultura patriarcal que torna praticamente impossível a quebra de paradigmas pela personagem principal. As aias servem a um único propósito: a procriação, sendo que seus ventres viram recursos da nação:

Não posso evitar ver agora a pequena tatuagem em meu tornozelo. Quatro números e um olho, um passaporte ao contrário. Supõe-se que isso garanta que eu nunca possa vir a desaparecer, por fim, em outra paisagem. Sou importante demais, escassa demais, para isso. Sou uma riqueza nacional (ATWOOD, 2017, p. 80).

Elas são receptáculos para a concepção de bebês, afinal, são algumas das poucas mulheres que ainda podem ter filhos para casais de oficiais do governo que não conseguem conceber. As mulheres dos oficiais são classificadas como Esposas; estas devem apenas supervisionar seus lares e cuidar das crianças, sendo, em sua maioria, estéreis. As Marthas são mulheres mais velhas que não podem conceber, sendo responsáveis pelo serviço doméstico, pelo cuidado da casa e da cozinha. As lésbicas, feministas e mulheres que tentaram se revoltar contra o sistema vivem fora da república, nas Colônias, expostas a radiação e destituídas de seu gênero, sendo, portanto classificadas como Não-mulheres. E, por último, tem-se as Tias, mulheres mais velhas que treinam as novas aias para o novo papel que irão desempenhar na sociedade.

OLIVEIRA, Dyuliane Alves de; BELLIN, Greicy Pinto. *O conto da aia: o discurso coercitivo e subjacente que transpõe as entrelinhas de Margaret Atwood*, p.241-250, Curitiba, 2019.

O conto da aia revela a história da Aia, Offred, e sua perturbadora trajetória na República de Gilead, caracterizada por um governo autoritário e violento, uma teocracia totalitária que objetifica as mulheres controlando suas funções e direitos de acordo com distorcidas determinações do Velho Testamento.

Foi depois da catástrofe, quando mataram a tiros o Presidente e metralharam o Congresso, e o exército decretou estado de emergência. Na época atribuíram a culpa aos fanáticos islâmicos. [...]. Como conseguiram entrar, como isso aconteceu? Foi então que suspenderam a Constituição (ATWOOD, 2017, p. 208).

Logo após o assassinato dos governantes devido ao “ataque islâmico” há uma intervenção militar, porém, “não era o exército. Era outro exército” (ATWOOD, 2017, p. 215). Assim sendo, o governo até então conhecido passa a deixar de existir, afinal, não foram forças militares nacionais atuando, mas uma força comandada por aqueles que tentavam tomar o poder. É nesse momento que, sem os cidadãos perceberem, o governo que conheciam passa a ser reestruturado de acordo com uma percepção religiosa e totalitária. Além disso, dias após esses ataques, Offred descreve que sua conta bancária e bens foram congelados, o que é constatado por ela ao tentar comprar um café e ter seu cartão de crédito recusado. O governo havia transferido as contas bancárias femininas para os maridos ou para o parente homem mais próximo, de forma que seu dinheiro passa a pertencer a Luke, seu marido. Não demora muito para que ela seja dispensada de seu emprego na biblioteca da cidade por conta da nova lei que determinava que nenhuma mulher poderia trabalhar. Homens armados e fardados acompanham as mulheres para fora do recinto, corroborando a ideia de que havia um golpe em curso.

Percebe-se aqui, um claro retorno à crítica de Virginia Woolf (2019) por parte de Atwood (2017), afinal a restrição da autonomia da mulher tem objetivo não apenas ideológico ou religioso mas, também, pragmático, pois, se a mulher não for independente financeiramente ela está sujeita a depender de um homem e de seus ideais. Outro fato interessante é a necessidade de acompanhamento das mulheres por um homem, fato já amplamente criticado por Woolf: “as damas só são admitidas na biblioteca acompanhadas por um homem da faculdade” (WOOLF, 2019, p. 13).

Offred narra, em primeira pessoa, diferentes situações que ela viveu como Aia desde seus deveres mundanos, as Cerimônias com o casal da casa em que está hospedada, aos rituais de orações, a preparação das aias, a proibição de ler e escrever, a extrema violência que sofre e observa. Seus dias são compostos de ócio, as aias são muito raras e, portanto, realizam poucas atividades e sofrem com a longa espera em seus quartos para suas saídas ao mundo real, normalmente um curto passeio para se manterem saudáveis. A necessidade de gerar uma criança saudável para se afirmar como mulher gera muita angústia e dúvida, enlouquecendo-as pouco a pouco. Conforme Hogsette:

a mulher não tem escolha e quando tem não possui muitas opções para escolher, a ela é negada a oportunidade de ler e escrever, a oportunidade de aprender e expressar o que sente e o que pensa. Mulheres se tornam não pessoas — indivíduos que não possuem direitos e oportunidades que as possibilitem de se opor abertamente à construção feita pela sociedade delas como Martha, Esposa, e Aia — e a sociedade as despem de qualquer recurso com o qual criar sua própria realidade subjetiva (HOGSETTE, 1997, p. 263-264).

A mulher na sociedade de Gilead é desnudada de seus direitos como cidadã, passando a ser apenas um objeto da sociedade e a ser realocada de acordo com sua biologia. Esta teocracia da República de Gilead vê o mundo conforme a denúncia de Wollstonecraft (2016), predominantemente masculino, com as mulheres como complemento do homem. A proibição do acesso a livros e a uma sociedade letrada para as mulheres as submete ainda mais, pois afinal “sempre imperará o intelecto” (WOLLSTONECRAFT, 2016, p. 29), afinal, se a mulher não tiver acesso ao conhecimento e não for capaz de conceber um filho, esta não teria utilidade para a sociedade. Um dos primeiros fatores que demonstram a perda da identidade das mulheres é a renomeação de todas elas, principalmente das Aias, como é possível perceber quando a protagonista se lamenta:

Meu nome não é Offred, tenho outro nome que ninguém usa porque é proibido. Digo a mim mesma que isso não tem importância, seu nome é como o número de seu telefone, útil apenas para os outros; mas o que digo a mim mesma está errado, tem importância sim” (ATWOOD, 2017, p. 103).

O nome da protagonista “Offred”, conforme é demonstrado na própria obra, constitui de um patronímico, ou seja, a criação de um nome pessoal com base no nome de um antepassado masculino. Na obra o nome das aias é formado por of (do inglês, “de”) e o nome do comandante a que serve. Assim, o nome Offred (De Fred) demonstraria apenas que a aia pertencia a Fred e esta não teria uma identidade específica. Neste sentido, é possível averiguar que ser mulher na sociedade Gileade, principalmente ser uma aia, significa ser um objeto para um fim. Caso este fim não seja atingido, a substituição é considerada:

Ofglen já foi transferida, tão cedo? — pergunto, mas sei que não foi. Eu a vi ainda esta manhã. Ela teria me contado. — Eu sou Ofglen — diz a mulher. A resposta é impecável. Perfeita em cada palavra. E é claro que ela é, a nova, e Ofglen, onde quer que esteja, não é mais Ofglen. Nunca soube seu nome verdadeiro. É assim que você pode se perder, num mar de nomes. Não seria fácil encontrá-la, agora (ATWOOD, 2017, p. 333).

As aias, conforme já explicitado anteriormente, recebem uma alimentação apropriada e não têm permissão de realizar nenhum tipo de atividade que possa comprometer seus corpos e afetar a concepção. Por conta disso, é possível perceber a valorização do corpo enquanto objeto, um receptáculo, com uma finalidade específica. Este corpo ainda poderia ser reaproveitado se desempenhasse sua função ou descartado devido sua infertilidade, portanto, o sujeito deste corpo não é importante desde que cumpra sua função: “somos receptáculos, somente as entranhas de nossos corpos é que são consideradas importantes. O exterior pode se tornar duro e enrugado, pouco lhes importa,

OLIVEIRA, Dyuliane Alves de; BELLIN, Greicy Pinto. *O conto da aia: o discurso coercitivo e subjacente que transpõe as entrelinhas de Margaret Atwood*, p.241-250, Curitiba, 2019.

como a casca de uma noz” (ATWOOD, 2017, p. 118). Conclui-se, então, que a aia é privada de sua identidade e de seus direitos como indivíduo, tornando-se reduzida ao essencialismo biológico. A performance do sujeito, desta forma, passa a ser secundária e o corpo da aia não é mais fruto de sua subjetividade, mas um mero objeto.

“Ninguém nasce mulher: torna-se mulher.” (BEAUVOIR, 2016, p. 11). Com sua famosa frase, Beauvoir afirma que a transformação do sujeito em mulher passa pelo social, e não pelo psíquico ou pelo biológico. Butler (2018) declara que ser mulher é uma construção de gênero e que este, ao contrário do sexo, uma característica biológica, é um conceito que, além de ser construído culturalmente, é construído pela linguagem do corpo, pela sequência de atos que estabelece a performatividade, definindo, assim, a identidade do indivíduo.

Nesse sentido, o *gênero* não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é *performativamente* produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero. [...] nós afirmariamos como corolário: não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é *performativamente* constituída, pelas próprias “expressões” tidas como resultados (BUTLER, 2018, p. 56).

No livro de Atwood, é possível ver essa construção na separação e classificação das mulheres a partir de suas vestimentas e funções sociais. Ser mulher nessa sociedade teocrática significa necessitar assistência constante e não buscar por um conhecimento que a tire dessa situação, sendo que o homem, em contrapartida, é o indivíduo amplamente poderoso, que deve ser respeitado e até mesmo, temido. Corrobora-se, assim, a ideia de que o gênero “masculino e o feminino não são características inerentes e sim construções subjetivas” (SCOTT, 1989, p. 16). É possível perceber durante a narrativa que os homens possuem maior liberdade, bem como possibilidades mais amplas de divertimento. A existência da Casa de Jezebel, (uma clara referência ao Velho Testamento, onde uma rainha manipuladora promovia, entre tantas outras coisas, a imoralidade sexual), prostíbulo para onde muitas não-mulheres foram realocadas, sendo frequentado ilegalmente pelos Comandantes, é um exemplo disso. Apesar de não possuírem uma má qualidade de vida, as aias são as que enfrentam maior subalternização, devido, não apenas à perda de sua identidade, mas da utilização de seu corpo enquanto instrumento de procriação:

O fato de a realidade do gênero ser criada mediante performances sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter performativo do gênero e as possibilidades performativas de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculina e da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2018, p. 235).

Observa-se, deste modo, que o padrão político instaurado na República de Gilead é determinante nas performances de gênero e delimita as ações das mulheres, ao contrário dos homens, que, conforme já explicitado, conseguem subverter algumas regras na Casa de Jezebel. O gênero se

constrói socialmente e entende-se a performance como o desempenho do indivíduo em relação ao mundo onde está inserido:

- Não se preocupe comigo — diz ela. Deve saber parte do que estou pensando.
- Ainda estou aqui, você pode ver que sou eu. De qualquer maneira, veja sob o seguinte ponto de vista: não é tão ruim, há mulheres em penca por aqui. Paraíso de sapatão, você poderia chamar. Agora ela está caçoando, mostrando alguma energia, e me sinto melhor.
- Eles deixam vocês ficarem juntas? — pergunto.
- Se deixam, que diabo, eles encorajam. Sabe como chamam este lugar, entre eles? A Casa de Jezebel. As Tias acham que estamos todas condenadas ao inferno de qualquer maneira, desistiram de nós, de modo que não importa que tipo de vício tenhamos, e os Comandantes estão pouco se lixando com o que façamos em nossas horas de folga. Em todo caso, o fato é que mulher com mulher, digamos, lhes dá tesão (ATWOOD, 2017, p. 296).

No *Conto da aia*, o governo restritivo levaria a performances heteronormativas, porém é possível perceber, durante a visita de Offred ao prostíbulo, que os homens podem manter relações sexuais com outras mulheres e as mulheres que estão ali podem manter relações entre si desde que não afetem seus serviços. Em suma, *O conto da aia* apresenta muitos elementos da materialidade do corpo que estão presentes na sociedade, “nela, o corpo tornou-se objeto de exposição, admiração, desejo e interferências” (MATOS & SOIHET, 2003, p. 11). Isso é também perceptível em uma passagem em que Offred descreve o encontro com turistas ocidentais: seu corpo, agora como aia, coberto completamente, se diferencia das mulheres que lhe observam como um ser estranho e recatado. Offred relata que ela se sente mais segura e protegida desta forma e que não consegue se lembrar dos momentos que usava roupas justas ou curtas:

Faz muito tempo que não vejo mulheres vestidas com saias tão curtas. As saias chegam apenas até pouco abaixo dos joelhos e as pernas saem debaixo delas, quase nuas nas meias finas, ostensivas, provocadoras, os sapatos de salto alto com as tiras presas ao pé parecendo delicados instrumentos de tortura. As mulheres oscilam sobre os pés espigados como se sobre pequenas pernas de pau, mas sem equilíbrio; suas costas se arqueiam na cintura, projetando as nádegas para fora. Têm a cabeça descoberta, e os cabelos também estão expostos em toda a sua escuridão e sexualidade. Usam batom vermelho, delineando as cavidades úmidas de suas bocas, como desenhos numa parede de banheiro, do tempo de antes. Paro de andar. Ofglen pára ao meu lado e sei que ela também não consegue tirar os olhos daquelas mulheres. Estamos fascinadas, mas ao mesmo tempo sentimos repulsa. Elas parecem despidas. Foi preciso tão pouco tempo para mudar nossas ideias a respeito de coisas como essas (ATWOOD, 2017, p. 41).

Consequentemente, as mulheres estão inseridas em uma sociedade onde a performatividade de gênero possui uma grande influência religiosa, visto que a República de Gilead é uma teocracia totalitária, que exige das mulheres que obedeçam ao seguinte protocolo:

A conveniência ordena às mulheres da boa sociedade que sejam discretas, que dissimulem suas formas com códigos, aliás variáveis segundo o lugar e o tempo. O peito, as pernas, os tornozelos, a cintura são, cada qual por sua vez, objeto de censuras que traduzem as obsessões eróticas de uma época e se inscrevem nas imposições da moda. Os cabelos, signo supremo da feminilidade, devem ser disciplinados, cobertos, enchapelados, por vezes cobertos com véu (PERROT, 2003, p. 15).

Offred descreve a roupa padrão utilizada pelas mulheres: um vestido descendo à altura de seus tornozelos, rodado e franzido com mangas longas, largas e também franzidas, além de sapatos sem saltos, luvas compridas, o véu e uma touca com grandes abas que as impede de verem e serem vistas. (ATWOOD, 2017, p. 17). As cores são utilizadas para diferenciar as mulheres nesta sociedade: as Esposas vestem azul, as Marthas verde, e as Aias, vermelho. Tendo como base o governo teocrático da República de Gilead, o vermelho pode vir a representar, assim como na Bíblia, a humanidade, mas como própria Offred declara, ele também pode vir a representar “o sangue”. De acordo com os preceitos religiosos, o sangue pode vir a gerar a salvação da humanidade, de maneira que as aias vestem o vermelho como forma de representarem um sacrifício necessário para a salvação.

O corpo feminino: uma condição a ser classificada pelo prisma masculino

As aias remetem a uma antiga percepção de mulher, definida por Michelle Perrot como “o receptáculo do homem” (PERROT, 2003, p. 14). Esta concepção é perceptível nas Cerimônias baseadas no livro de Gênesis do Velho Testamento, que nada mais são do que o ato sexual realizado, em dia fértil, entre a Aia e o Comandante nos joelhos da Esposa:

A Cerimônia se desenrola como de hábito. Deito-me de barriga para cima, completamente vestida exceto pelos amplos calções de algodão [...]. Acima de mim, em direção à cabeceira da cama, Serena Joy está posicionada, estendida. Suas pernas estão abertas, deito-me entre elas, minha cabeça sobre seu estômago, seu osso púbico sob a base de meu crânio, suas coxas uma de cada lado de mim. Ela também está completamente vestida. Meus braços estão levantados; ela segura minhas mãos, cada uma das minhas numa das dela. Isso deveria significar que somos uma mesma carne, um mesmo ser. O que realmente significa é que ela está no controle do processo e, portanto, do produto. Se houver algum. Os anéis de sua mão esquerda se enterram em meus dedos. Pode ser ou não vingança. Minha saia vermelha é puxada para cima até minha cintura, mas não acima disso. Abaixo dela o Comandante está fodendo. O que ele está fodendo é a parte inferior de meu corpo. Não digo fazendo amor, porque não é o que ele está fazendo. Copular também seria inadequado porque teria como pressuposto duas pessoas e apenas uma está envolvida. Tampouco estupro descreve o ato: nada está acontecendo aqui que eu não tenha concordado formalmente em fazer. Não havia muita escolha, mas havia alguma, e isso foi o que escolhi (ATWOOD, 2017, p. 115).

O corpo, apesar de “exposto, encenado, continua opaco. Objeto do olhar e do desejo, fala-se dele. Mas ele se cala. As mulheres não falam, não devem falar dele. O pudor que encobre seus membros ou lhes cerra os lábios é a própria marca da feminilidade” (PERROT, 2003, p. 13). Este é o sentimento de Offred para com seu corpo de acordo com os preceitos religiosos que agora segue, como descreve ao longo da narrativa: “Meu corpo parece fora de época. Será que realmente usei trajes de banho, na praia? Usei, sem pensar, entre homens, sem me importar que minhas pernas, meus braços, minhas coxas e costas estivessem à mostra, pudessem ser vistas. *Vergonhoso, impudico*”(ATWOOD, 2017, p. 78).

Eu costumava pensar em meu corpo como um instrumento de prazer, ou um meio de transporte, ou um implemento para a realização da minha vontade. Eu podia usá-lo para correr, para apertar botões, deste ou daquele tipo, fazer coisas acontecerem. Havia limites, mas meu corpo era, apesar disso, flexível, OLIVEIRA, Dyuliane Alves de; BELLIN, Greicy Pinto. *O conto da aia: o discurso coercitivo e subjacente que transpõe as entrelinhas de Margaret Atwood*, p.241-250, Curitiba, 2019.

único, sólido, parte de mim. Agora a carne se arruma de maneira diferente, sou uma nuvem, congelada ao redor de um objeto central, com o formato de uma pera, que é duro e mais real do que eu e que incandesce vermelho dentro de seu invólucro translúcido. Dentro dele está um espaço, imenso como o céu à noite e curvo como ele, embora negro-avermelhado em vez de negro. Pontos infinitesimais de luz incham, chispam, explodem e murcham dentro dele, incontáveis como estrelas. Todo mês há uma lua, gigantesca, redonda, pesada, um augúrio (ATWOOD, 2017, p. 90).

O ato sexual, antes destinado ao prazer, passa então ser visto como apenas uma forma de reprodução necessária, sendo que a concepção pesa nos ombros das aias. O conhecimento de sua biologia nunca teve grande peso na vida de Offred, mas após tornar-se aia isto a consome todos os meses. Apesar da constante opressão vivida pelas mulheres na obra, Offred ainda encontra pequenas formas de se rebelar contra o sistema:

É proibido para nós estarmos sozinhas com os Comandantes. Somos para propósitos de procriação: não somos concubinas, garotas gueixas, cortesãs. [...] Agora que eu estava vendo o Comandante às escondidas, ainda que apenas para jogar seus jogos e ouvi-lo falar, nossas funções não eram mais tão separadas quanto deveriam ter sido em teoria. [...] Eu sou a mulher de fora. É minha função oferecer o que de outro modo falta. Mesmo o mexe-mexe. É uma posição absurda bem como infame (ATWOOD, 2017, p. 194).

Isto é constatado primeiramente a partir do momento em que ambos fogem da relação aia/Comandante previamente estabelecida, uma vez que ambos só se encontrariam durante a Cerimônia e passam a ter encontros clandestinos, o que gera uma mudança na relação de poder, indo contra as Leis que ambos devem seguir.

Offred utiliza sua relação clandestina com o Comandante para conseguir pequenos mimos para si mesma e informações que possa repassar para a Rede. A rede é um grupo de mulheres que tentam se rebelar contra o sistema, utilizando-se de sinais tais como Mayday ou M'idez para se identificarem. Offred, por mais reticente que se sinta no início, acaba repassando diversas informações para Ofglen, sua parceira de caminhada e aquela que lhe ensina sobre a existência da Rede. Entretanto, esta relação demora a ser estabelecida ao longo da narrativa, visto que “[...] a verdade é que ela é minha espiã, como eu sou a dela. Se alguma de nós duas escapular da rede por causa de alguma coisa que aconteça em uma de nossas caminhadas diárias, a outra será responsável” (ATWOOD, 2017, p. 29).

Atwood possibilita uma crítica a tão aclamada ideia de união das mulheres, da coletividade destas para conseguir despertar transformações na sociedade onde vivem, o que é amplamente defendido pela segunda onda do movimento feminista. A sororidade é mínima no decorrer da obra pois constata-se, a todo o momento, uma desconfiança por parte da protagonista em relação às suas semelhantes devido às contínuas traições entre elas.

Para finalizar, verifica-se em um dos encontros entre Offred e seu Comandante a justificativa dele para a mudança radical e o golpe aplicado ao Estado:

O problema não era só com as mulheres, diz ele. O problema principal era com os homens. Não havia mais nada para eles. Nada?, pergunto. Mas eles tinham... Não havia nada para fazerem, diz ele. Eles

poderiam ganhar dinheiro, digo, um tanto maldosamente. Agora, neste momento, não estou com medo dele. É difícil ter medo de um homem que está parado observando você passar loção nas mãos. Essa falta de medo é perigosa. Não é suficiente, diz ele. É abstrato demais. Quero dizer que não havia nada para eles fazerem com as mulheres. Como assim, que está querendo dizer?, pergunto. E todas as Esquinas pornô, eles tinham até serviços motorizados. Não estou falando a respeito de sexo, diz ele. Aquilo era parte do problema, o sexo era fácil demais. Qualquer um podia apenas comprá-lo. Não havia nada por que trabalhar, nada por que lutar. Temos as estatísticas daquela época. Você sabe a respeito de que eles mais estavam se queixando? Incapacidade de sentir. Os homens estavam perdendo o interesse pelo sexo. Perdendo o interesse pelo casamento. Eles sentem agora?, pergunto. Sim, diz ele, olhando para mim. Sentem (ATWOOD, 2017, p. 249).

Neste trecho torna-se clara a crise da identidade masculina existente no período anterior a Gilead. O homem não exercia mais a função de detentor do poder, não era mais o clássico homem representado como o macho protetor e provedor de sua fêmea. Conforme Garcia afirma, “a subordinação feminina e a dominação masculina constituíam a principal linha divisória de poder na ordenação de gênero nas sociedades ocidentais” (GARCIA, 1998, p. 44). A independência feminina incomodava a estes homens, afinal as mulheres tinham liberdade de escolha sobre seus parceiros e sobre seus corpos, as decisões tomadas eram sempre decisões das mulheres, além do fato de que eram financeiramente independentes e não necessitavam de assistência masculina para conseguirem se desenvolverem e tomar decisões sobre suas vidas, o que oprimia os homens e os fazia se sentir acuados em relação ao seu lugar na sociedade.

Considerações Finais

As mudanças repentinas e a desestruturação de uma sociedade em um curto espaço de tempo sem que muitos se dêem conta é um dos pontos críticos do livro de Atwood, e o que o torna ainda mais assustador são os elementos ficcionais retratados na obra que ainda podem ser encontrados nos governos de alguns países islâmicos, tais como o Irã. Estes tentam sistematicamente eliminar e segregar homossexuais e mulheres de acordo com suas características reprodutoras e priorizar a procriação sobre qualquer outra coisa. *O conto da aia* reflete sobre um retorno ao conservadorismo e a propagação de uma religião extremista que preserva o homem como detentor do poder. O romance ainda mostra como os direitos tão duramente conquistados pelas mulheres existem apenas por concessão dos homens, e que tais direitos podem vir a ser retirados a qualquer momento. Talvez por conta disso se dê o grande sucesso da recente adaptação para a televisão, tendo em vista a ampla aceitação do feminismo na sociedade atual.

O corpo e a autonomia da mulher sempre estiveram sobre constante escrutínio do homem, e a liberdade que estas possuem sobre suas decisões e impulsos são alguns dos fatores colocados como responsáveis pela crise da masculinidade. Afinal, ao perder o poder sobre o corpo e liberdade de escolha da mulher o homem pode vir a se sentir inferiorizado por não ser mais o detentor do poder. Mas os homens não são os únicos culpados pela sociedade que é instaurada, o discurso coercitivo que

existe entre as próprias mulheres da obra e a falta de sororidade existente entre elas são fatores relevantes e que demonstram como a própria mulher muitas vezes participa e colabora de forma inconsciente com um sistema que a oprime.

Referências

- ATWOOD, M. E. **O conto da aia**. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ATWOOD, M. E. **In other words: SF and The Human Imaginations**. Nova York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2011.
- BEAUVOIR, S. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Tradução de Sergio Milliet. 3º Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. 16º Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CANTON, J. et al. **O livro da literatura**. Tradução de Camile Mendrot. 1º Ed. São Paulo: Globo, 2016.
- COUTINHO, A. Ficção científica: narrativa do mundo contemporâneo. **Revista de Letras da Universidade Católica de Brasília**. Volume 1 – Número 1 – Ano I – fev/2008.
- GARCIA, S. M. Conhecer os homens a partir do gênero e para além do gênero. In ARILHA M.; UBEHAUM, S. G, MEDRADO, B. (orgs.). **Homens e masculinidades: outras palavras**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- HOGSETTE, D. S. **Margaret Atwood's the theoretical epilogue in *The Handmaid's Tale*: the reader's role in empowering Offred's speech act**. New York Institute of Technology. Summer 1997, vol. 38, No. 4.
- PERROT, M. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, M.I.Z & SOIHET, R (orgs). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- SCOTT, J. **Gênero: uma categoria útil para análise histórica**. Tradução Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. Nova York: Columbia, 1989.
- WOLLSTONECRAFT, M. **Reivindicação dos direitos da mulher**. Tradução de Andrea Reis do Carmo. São Paulo: Boitempo, 2017.
- WOOLF, V. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. 2º Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

A INVERSÃO DO PAPEL DA MULHER E DE OUTROS GRUPOS PERIFÉRICOS NA ANIMAÇÃO *A PRINCESA E O SAPO*, DA DISNEY

Autora: Dyuliane Alves de Oliveira (UNIANDRADE)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mail Marques de Azevedo(UNIANDRADE)

Resumo: A animação *A princesa e o sapo* (2009), baseada no conto homônimo dos Irmãos Grimm, apresenta a primeira princesa afro-americana dos Estúdios Disney, a bela Tiana. De primeira mão focalizam-se as modificações mais relevantes introduzidas pelos adaptadores, Ron Clements (diretor) e John Musker (roteirista): uma heroína de cor negra enérgica e decidida e a inserção da narrativa no contexto pós-colonial do grupo étnico cajun da Louisiana. Analisam-se, na sequência, as inversões diamétricas das funções das personagens no filme, em relação ao conto dos Irmãos Grimm, tanto dos protagonistas como das entidades que bloqueiam ou auxiliam os heróis no acesso ao dom mágico que lhes restituirá a forma humana. Utilizam-se como apoio teórico as considerações de Eric Rabkin sobre literatura fantástica e de Vladimir Propp sobre a morfologia do conto maravilhoso.

Palavras-chave: *A princesa e o sapo*. Adaptação intermediária. Conto maravilhoso. Contexto pós-colonial.

Introdução

A animação *A princesa e o sapo* (2009) dos estúdios Disney é mais uma das inúmeras adaptações de textos literários para o cinema. Em contraste com as releituras adocicadas anteriores dos contos dos Irmãos Grimm, a adaptação do diretor Ron Clements e do roteirista John Musker substitui o estereótipo da princesa mimada, loira e de olhos azuis por uma bela jovem de cor negra, enérgica e decidida, que corre atrás da realização de seus sonhos.

Este artigo focaliza mais de perto os aspectos diferenciados da animação que subvertem todas as expectativas dos espectadores: um príncipe caça-dotes arruinado, indolente e mulherengo; uma entidade protetora oportunista, o Dr. Facilier, cujo aspecto diabólico revela à primeira vista suas intenções maléficas; uma pseudo princesa autoritária e irascível; um feroz jacaré do pântano transformado num gorducho bonachão, que sonha tocar trombone em uma banda; o frágil vaga-lume Randy, cuja coragem e destemor resolvem situações críticas; uma vidente com poderes extraordinários, completamente cega, mas capaz de localizar o amuleto salvador. Auxiliares e antagonistas enfrentam-se na ambientação da zona dos pântanos, onde vivem grupos étnicos cajuns, remanescentes dos primeiros imigrantes franceses da Louisiana.

Analisam-se, na sequência, as inversões diamétricas, na animação, das funções das personagens listadas por Vladimir Propp em sua *Morfologia do conto maravilhoso*. O mecanismo de inversão, inerente à releitura de Clements e Musker, é analisado do ponto de vista do conceito de fantástico de Eric Rabkin para quem o fantástico pressupõe a inversão de até 180 graus das regras básicas do mundo conhecido. Desta maneira, o presente trabalho tem a finalidade de compreender a motivação das inversões dos estereótipos dos contos de fada na animação. Para responder a essa pergunta faz-se uma pesquisa sobre a identidade e características culturais do grupo étnico e das camadas sociais em que a versão musical é situada.

Adaptação: criação de uma nova história

Linda Hutcheon afirma que “adaptação é repetição, porém repetição sem replicação” (HUTCHEON, 2013, p. 28), o que nos leva a concluir que a fruição do público da adaptação de obras de arte conhecidas resulta da perspectiva de inovação. Portanto, a avaliação dos resultados não depende da fidelidade ao texto-fonte, ou hipotexto, na denominação de Gérard Genette. Para Hutcheon, o termo adaptação indica tanto o mecanismo de modificação do texto-fonte como o seu produto final.

Como produto, pode-se considerar a adaptação como uma tradução, “mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos” (HUTCHEON, 2013, p. 36) de um texto que já existia anteriormente. Com isto, é possível afirmar que a intertextualidade é inerente à adaptação. Como resultado, evidentemente, a adaptação deve ser vista não apenas como a obra subsequente ao texto original, mas como a obra autônoma que é, apesar das consonâncias que deva manter com o hipotexto.

As mudanças são inevitáveis quando se fala em adaptação como processo de criação: na forma de cortes ou acréscimos, tais modificações resultam de diversos fatores, internos ou externos. À semelhança da tradução, a adaptação literal não existe e, caso existisse, não teria valor. Consoante o próprio significado da palavra, adaptar é modificar, ou seja, moldar algo de acordo com as necessidades da linguagem, do meio, ou mesmo das ideias pessoais do realizador. Assim, a adaptação se distancia do conceito de cópia, por ser um ato próprio de criação: “o que está envolvido na adaptação pode ser um processo de apropriação, de tomada de posse da história de outra pessoa, que é filtrada, de certo modo, por sua (do adaptador) própria sensibilidade, interesse e talento” (HUTCHEON, 2013, p. 39).

A análise das modificações introduzidas pelos adaptadores, apontadas acima, deve levar à compreensão do processo de apropriação e das escolhas feitas por Ron Clements e John Musker, de acordo com “sua própria sensibilidade, interesse e talento,” para transformar *A princesa e o sapo* em um musical, interpretado por um *cast* multirracial.

Para Hutcheon, mudanças são inevitáveis durante o processo de adaptação, resultantes possivelmente de exigências formais das diferentes mídias, do indivíduo que adapta, do público a que se destina o produto e, em particular nos dias atuais, dos contextos de recepção e criação” (HUTCHEON, 2013, p. 180). Assim, a adaptação de um texto conhecido, que já tem um público cativo, é economicamente viável e tem retorno financeiro garantido. Trata-se de um fator relevante na decisão do formato a ser dado a uma nova animação, que certamente atrairá também novos consumidores.

Algumas críticas desfavoráveis à releitura feita pelo estúdio Disney do tradicional conto de fadas em nada empanam seu brilho. Em nosso modo de ver, os roteiristas, neste caso os adaptadores, não apenas interpretam o texto, mas assumem possivelmente uma posição como porta vozes do ideal OLIVEIRA, Dyuliane Alves de. A inversão do papel da mulher e de outros grupos periféricos na animação *A princesa e o sapo* da Disney, p. 251-259, Curitiba, 2019.

do trabalho dignificante, tão caro ao *modus vivendi* estadunidense. Ou oferecem uma visão crítica seja do texto adaptado, seja do contexto sociocultural da ambientação escolhida para a animação. Ambientada na cidade de Nova Orleans, na década de 1920, com uma heroína de pele escura, a adaptação é uma crítica indisfarçada à sociedade da época, em que predominava a segregação racial e o preconceito contra o trabalho feminino. Teria influenciado também a escolha de personagens afro-americanas o momento político que viviam os Estados Unidos da América no ano de 2009, com a eleição de seu primeiro presidente negro, Barak Obama. Tornava-se necessário oferecer representatividade a um povo até então relegado às camadas inferiores da sociedade, mas cujo representante atingia o posto máximo da estrutura política do país.

A animação *A princesa e o sapo* (2009)

Compreende-se o conto de fadas como a composição entre dois mundos que se intercomunicam: o mundo real que se assemelha ao mundo cotidiano, e o mundo fantástico, onde existem seres mágicos como princesas, bruxas, ogros, dragões, anões e animais que falam e onde nada é impossível.

Contos de fadas não precisam ter fadas, mas devem conter algum elemento extraordinário, surpreendente e encantador. Maravilhoso, provém do latim *mirabilis*, que significa admirável, espantoso, extraordinário, singular. Muitos optaram por essa denominação justamente para dar conta da vastidão de personagens e fenômenos mágicos, absurdos ou fantasiosos que podem povoar os reinos encantados (CORSO; CORSO, 2006, p. 27).

Desde tempos imemoriais, os mitos, narrativas primevas de caráter maravilhoso, oferecem ao homem primitivo explicações consideradas verdadeiras para os fenômenos da natureza e meios para enfrentar o ambiente hostil. Com a evolução dos grupos tribais, os mitos se transformam em narrativas repassadas oralmente de pai para filho, que tomam o imaginário coletivo e preservam tradições. Desta cadeia evolutiva se originam os contos populares ou folclóricos, que variam de uma região para outra, e os contos de fadas como os conhecemos hoje. Foi na fonte da tradição oral dos povos europeus que os Irmãos Grimm coletaram as narrativas que chegam a nossos tempos na forma de contos de fadas. A fascinação que exercem até hoje é facilmente verificada nos diferentes formatos que assumem em todas as mídias do século XXI: em peças de teatro e, principalmente, na mídia cinematográfica que se apossou das narrativas fantásticas como fonte inesgotável de temas, a exemplo da animação em análise, em séries de TV como *Game of Thrones*, e o clássico *Star Wars*. Mas nada substitui a contação de histórias, transformada em atividade cultural atraente em nossos dias.

O conto *O rei sapo*, compilado pelos irmãos Grimm no século XIX, tem diferentes versões, mas sua estrutura básica é facilmente reconhecível. A narrativa desenvolve-se a partir do conflito entre uma princesa e um sapo. A bola de ouro com que a princesa brincava no jardim perde-se no fundo de um poço e ela promete ao sapo que se tornaria sua amiga e companheira de brincadeiras se ele

OLIVEIRA, Dyuliane Alves de. A inversão do papel da mulher e de outros grupos periféricos na animação *A princesa e o sapo* da Disney, p. 251-259, Curitiba, 2019.

recuperasse o brinquedo. Uma vez recuperada a bola de ouro, a princesa tenta esquivar-se, mas é obrigada pelo rei, seu pai, a honrar a promessa feita. Com isto, o sapo passa a acompanhá-la em todos os momentos. Uma vez no quarto, a princesa usa de todos os subterfúgios para impedir seu sapo de acomodar-se a seu lado no leito até que, num acesso de raiva, atira-o de encontro à parede. Com o impacto, o sapo se transforma em um belo príncipe e a princesa aceita, finalmente, cumprir seu juramento. (GRIMM; GRIMM, 2018)

Mesmo nessa breve síntese é possível identificar algumas das funções listadas por Vladimir Propp como recorrentes no conto europeu, em sua obra *Morfologia do conto maravilhoso* (2006). O autor compreende como função “o procedimento de uma personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação” (PROPP, 2006, p. 21). Utilizamo-nos, portanto, das funções de Propp para analisar o desenvolvimento da trama na animação da Disney.

A parte principal da ação compreende a jornada de Tiana e de Naveen, transformados em sapos, em busca do talismã que deverá restituir-lhes a forma humana. Toda narrativa apresenta, basicamente, três fases, segundo Coelho (2000), são elas: 1) uma situação de desequilíbrio que se transforma em desafio para o herói (heroína); 2) partida do herói em busca de uma solução para o conflito e os obstáculos que enfrenta na jornada; 3) regresso do herói (heroína) com a benesse conquistada.

O conto maravilhoso permite a personagens diferentes colocados em uma mesma situação, serem identificados de acordo com suas perspectivas. O que possibilita analisar os contos a partir das funções das personagens. Afinal, é importante saber o que é realizado, pois “no estudo do conto maravilhoso o que realmente importa é saber o que fazem as personagens” (PROPP, 2006, p. 16).

Conforme Coelho (2000), o desequilíbrio surge quando Tiana encontra o Príncipe Naveen em forma de sapo e faz uma barganha com ele: ela o beijaria em troca de dinheiro para abrir seu restaurante. Como Tiana não é uma verdadeira princesa o resultado é exatamente o oposto – a heroína se transforma em sapo.

O próximo elemento segue a função designada de “O Herói é Transportado, Levado ou Conduzido ao Lugar onde se Encontra o Objeto que Procura – 2) o herói se desloca por terra e água ao seu destino” (PROPP, 2006, p. 30), em que Tiana aceita sua condição de sapo e resolve sair em busca de auxílio para recuperar sua humanidade e então, se embrenha em uma viagem pelo pântano. Tiana e Naveen encontram dificuldades de atravessar o pântano e escapar daqueles que tentam lhes fazer mal. Ao longo de sua jornada encontram seus companheiros de viagem, o crocodilo Louie, o vaga-lume Randy e a feiticeira Mama Odie, que os auxiliam, personagens estes que são caracterizados por Propp segundo a função “O Meio Mágico Passa às Mãos do Herói onde 9) diferentes personagens colocam-se voluntariamente à disposição do herói” (PROPP, 2006, p. 28).

Depois de descobrirem o que precisam fazer para se tornarem humanos novamente, Tiana e o Príncipe estão retornando a cidade quando, Naveen é sequestrado por espíritos malignos que o levam OLIVEIRA, Dyuliane Alves de. A inversão do papel da mulher e de outros grupos periféricos na animação *A princesa e o sapo* da Disney, p. 251-259, Curitiba, 2019.

até o cemitério onde o Dr. Facillier o prende. Tiana, para salvá-lo e recuperar sua humanidade, vai enfrentar o temível vilão, caracterizando a função designada de “O Herói e seu Antagonista se Defrontam em Combate Direto – 1) lutam em campo aberto.” (PROPP, 2006, p. 31). Durante seu enfrentamento Tiana quebra o talismã que o feiticeiro utilizava para controlar os espíritos malignos. Com isto, “O Inimigo é Castigado” (PROPP, 2006, p. 36) os espíritos, então, levam o Dr. Facillier como pagamento por suas atrocidades.

Por último encontra-se a conquista, momento em que o herói alcança o objetivo almejado, quando Tiana recupera sua forma humana após enfrentar diversos desafios e consegue realizar seu sonho de ser proprietária de um restaurante. Para isto acontecer, primeiramente, ela se casa, ainda em forma de sapo, com o príncipe Naveen, função classificada por Propp como o “Heroise Casa e Sobe ao Trono – 2)às vezes, o herói se casa, mas como sua mulher não é princesa, não chega a ser rei.” (PROPP, 2006, p. 36). Neste caso, ao se casar com um príncipe Tiana passa a ser uma princesa e então cumpre a profecia que ditava ser necessário que o príncipe beijasse uma princesa para retornar a forma humana. A partir desta, é possível identificar uma última função “O Herói Recebe Nova Aparência” (PROPP, 2006, p. 36), visto que depois de casados como sapos, ambos retornam a forma humana.

O que torna esta adaptação ainda mais intrigante é o fato de que, além de ser possível identificar as funções do conto maravilhoso em sua adaptação, os roteiristas conseguiram, também, fazer uma incrível inversão de papéis entre as personagens, o que tornou o longa-metragem único. Conforme Rabkin (1977),

O fantástico é um tipo de espanto que sentimos quando as regras básicas dos mundos narrativos são subitamente viradas em 180°. Reconhecemos essa inversão nas reações dos personagens, nas afirmações dos narradores e nas implicações da estrutura narrativa, todas jogando contra a nossa experiência como pessoas e leitores²⁸ (RABKIN, 1977, p. 41).

Essa inversão de papéis se caracteriza, principalmente, por ter como heroína uma mulher; apesar de não ser princesa, é Tiana, a protagonista desta adaptação, quem constantemente salva o Príncipe Naveen e enfrenta o malévolo feiticeiro Dr. Facillier, o que diferencia-se das demais adaptações onde a personagem feminina é aquela que precisa ser salva. Com isto é possível afirmar que a principal inversão de papéis na animação, em relação aos contos tradicionais, é o domínio da heroína mulher. Afinal, é Tiana quem dita às regras e conduz a ação.

A personagem da princesa encontrada nesta versão, Charlotte, apesar de possuir as características clássicas de uma princesa europeia apresenta um comportamento mimado e egoísta, claramente uma inversão do papel de princesa que costuma-se encontrar nos contos. E esta inversão não ocorre apenas por personagens femininas, no longa-metragem, o Príncipe Naveen, não é o

²⁸ “The fantastic is a quality of astonishment that we feel when the ground rules⁰ of narrative worlds are suddenly made to turn about 180°. We recognize this reversal in the reactions of characters, the statements of narrators, and the implications of structure, all playing on and against our whole experience as people and readers.”

OLIVEIRA, Dyuliane Alves de. A inversão do papel da mulher e de outros grupos periféricos na animação *A princesa e o sapo* da Disney, p. 251-259, Curitiba, 2019.

príncipe encantado retratado nos contos de fadas, o herói. Em suma, ele é um anti-herói, é o epítome do aproveitador malandro que não gosta de realizar tarefas e que quer ser salvo por uma grande riqueza além de ser aquele que precisa ser salvo constantemente.

Segundo a estrutura narrativa que Radino (2003) apresenta, os heróis são comuns e seus nomes geralmente não possuem muito destaque, entretanto, no caso de Tiana, de acordo com Lester (2010), seu nome soar como tiara, um ornamento utilizado por princesas e rainhas lhe dá destaque. Afinal é possível afirmar que o nome da personagem foi escolhido de propósito, pois não é um nome comum ou popular entre a população norte americana e diferente do que proposto por Radino (2003), nesse caso específico, o nome da personagem tem grande importância pois apesar de ter nascido como plebeia e estar muito distante de uma vida na corte, Tiana acaba se tornando uma princesa. Com isto é possível reconhecer que Ron Clements e John Musker conseguiram desenvolver os protagonistas desta adaptação de uma forma em que estes quebrassem paradigmas ao inverterem seus papéis o que a tornou única. Representando assim uma obra mais contemporânea, mostrando qual é papel da mulher na sociedade atual afinal, Tiana precisa trabalhar duro para tornar realidade seus sonhos.

A identidade

É possível afirmar que apesar de um tanto quanto deformadas as formas de representação da cultura negra, os elementos existentes enriquecem a animação por meio da experimentação. A expressividade, musicalidade e oralidade existentes na narrativa permitem demonstrar um discurso diferente do europeu e elementos que remetem a outras formas da tradição de representação.

Logo no início da animação percebe-se que a cultura africana tem grande influência na cidade de Nova Orleans, o que pode ser explicado por sua população ser em sua maioria negra, demonstrando que apesar de toda a apropriação seletiva de suas ideologias e culturas por parte das instituições europeias, o patrimônio africano ainda gerou inovações linguísticas, novos meios de ocupar o espaço social, além de influenciar o modo de falar, bem como os princípios de construir e sustentar o companheirismo em comunidade. (HALL, 2003). Fato esse evidenciado por elementos do filme como a religião, o voodoo, a culinária, o gumbo, e o elemento de companheirismo demonstrado pelo pai de Tiana ao cozinhar para os seus vizinhos e amigos e afirmar que “a comida une as pessoas”.

Os Estúdios Walt Disney já produziram diversos filmes de princesas e elas se classificam, segundo Breder (2015), entre três categorias: clássicas, rebeldes e contemporâneas. Tiana está localizada na categoria de princesa contemporânea, este modelo insere princesas que possuem maior liberdade e representações mais igualitárias entre os gêneros. A personagem é independente e determinada sobre a conquista de seu objetivo: possuir um restaurante por meio de trabalho duro, sendo que, durante a animação, reforça este pensamento ao afirmar “eu trabalhei duro para ter tudo que tenho” e “se você der o seu melhor todos os dias, coisas boas vão com certeza vir ao seu encontro”. (A PRINCESA..., 2009)

OLIVEIRA, Dyuliane Alves de. A inversão do papel da mulher e de outros grupos periféricos na animação *A princesa e o sapo* da Disney, p. 251-259, Curitiba, 2019.

Partindo do momento em que o campo da história social cresce ao tentar resgatar as memórias dos grupos étnicos e sociais, que anteriormente foram excluídos da historiografia e de releituras, a animação propôs-se a discutir os olhares e concepções sobre o sujeito afrodescendente, e sobre a cultura africana abordada a partir da arte cinematográfica. O cinema é uma ferramenta de múltiplas possibilidades e de alcance mundial, por isto a escolha da ambientação em uma cidade construída sobre a influência africana na animação da Disney demonstra sua busca por uma representação da memória do povo africano, visto que anteriormente apenas o discurso do colonizador era válido para as produções cinematográficas e a cultura africana era caricaturizada por meio de “metáforas, tropos e figuras como a animalização e a infantilização [...]” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 31) do colonizado. A adaptação através do mundo cinematográfico permite que por meio da forte exposição visual sonora, a construção de um imaginário coletivo que se identifique como representação de espelho do mundo. Os valores culturais do mundo negro são a celebração sobre todos os tons de identidade, da personalidade coletiva, visando o retorno às raízes para uma construção do futuro diferente. Tiana fala com orgulho sobre sua cultura quando está cozinhando. E isto é ainda repassado por seu pai quando este afirma que a comida reúne pessoas de todas as classes sociais dando felicidade a todos; nestas cenas é possível verificar o retorno às raízes da cultura africana, de coletividade, apesar de não ser evidente.

Para Hall (2003), constantemente a negociação há uma série de diferenças, sejam elas de gênero, de sexualidade, de classe. Diferenças estas, demonstradas ao longo da animação por seus personagens. Louie, o crocodilo que sonha em ser um músico famoso de Jazz, demonstra sua ingenuidade e vontade ajudar o próximo ao longo da animação, característica do povo africano de pertencer e auxiliar a comunidade. Randy, o vagalume, nascido e criado no Bayou de origem mais humilde, também assume o papel de ajudante e mais tarde se sacrifica em nome do bem maior da comunidade. São estas características que demonstram o senso de coletividade existente na animação que pode ser descrita como um pensamento da filosofia africana de equidade Ubuntu (juntos somos mais fortes, juntos chegaremos lá).

Considerações finais

O longa-metragem *A princesa e o sapo*, classificado como a primeira animação a possuir uma heroína negra demonstra a abertura de um dos maiores estúdios de animação à representatividade mundial para histórias da população da diáspora africana. Apesar disto, muitos questionam a necessidade de ambientar uma obra de autoria europeia, dos Irmãos Grimm, na América do Norte para demonstrar fatores culturais referentes à identidade africana. Entretanto, apesar deste fato é possível identificar que a escolha de uma cidade como Nova Orleans, durante a década de 1920, conhecida por ser o berço do jazz norte americano, e também, anteriormente, por ser um grande polo de tráfico de negros foi uma boa escolha. Afinal, a cidade está repleta de elementos da cultura africana, de sua OLIVEIRA, Dyuliane Alves de. A inversão do papel da mulher e de outros grupos periféricos na animação *A princesa e o sapo* da Disney, p. 251-259, Curitiba, 2019.

culinária á religião. A análise da adaptação intermediática enquanto produto e processo de criação e recepção tornou possível estabelecer critérios de análise referente ao texto e a animação, levando em conta seus diferentes meios de produção, bem como sua recepção pelo público na forma de produto final que nos permitiu atingir os objetivos propostos. Nessa perspectiva, conclui-se que mesmo uma adaptação dos Estúdios Disney, que tem como norma ser fiel ao texto base, adequou-se às necessidades do contexto bem como a adequação do seu próprio ambiente e características de seus personagens ao desenvolver o longa-metragem *A princesa e o sapo*.

Nosso trabalho buscou na análise dos elementos em destaque na animação – a escolha de uma heroína negra, em substituição ao herói masculino e branco convencional e sua ambientação em uma comunidade periférica. Pode-se observar que a animação se encaixa dentro das funções do conto maravilhoso assinaladas por Vladimir Propp. Segundo ele, no conto maravilhoso, há grandezas constantes e grandezas variáveis, por isso foi possível realizar essa análise morfológica das personagens. As características e funções das personagens encontram-se na animação, embora haja inversão de papéis, como demonstramos: é Tiana quem dita as regras e conduz a ação. É a heroína mulher quem sobressai, em contraste com o papel passivo que lhe é destinado nos contos tradicionais.

Por outro lado essa adaptação de *O rei sapo* valoriza com propriedade as tradições afro-americanas, colocando como centro da narrativa elementos culturais usados anteriormente apenas como detalhes secundários.

Referências

A PRINCESA E O SAPO. Direção de Ron Clements e John Musker. EUA: Peter Del Vecho e John Lasseter; Walt Disney Pictures, 2009. 1 DVD (97 min).

BREDER, F. **Feminismo e príncipes encantados:** a representação feminina nos filmes de princesa da Disney. E-galaxia, 2015.

COELHO, N. N. **O conto de fadas.** São Paulo: Paulinas, 2000.

CORSO, D; CORSO, M. **Fadas no divã:** psicanálise nas histórias infantis. Porto Alegre: Artemed, 2006.

GRIMM, J. L; GRIMM.W. M. O rei sapo. In: GRIMM, J. L. ; GRIMM.W. M. **Os 77 melhores contos de Grimm:** volume 1. Tradução de Íside M. Bonini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

HALL, S. **Da diáspora identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte:Editora UFMG, 2003.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação.** Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

LESTER, N. A. **Disney's The Princess and the Frog:** The pride, the pressure and the politics of being first. In: The Journal of American Culture. Vol. 33, N. 4, Dec 2010, 294 – 308.

PROPP, V. **Morfologia do conto maravilhoso.** Tradução de Jasna Paravich. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

OLIVEIRA, Dyuliane Alves de. A inversão do papel da mulher e de outros grupos periféricos na animação *A princesa e o sapo* da Disney, p. 251-259, Curitiba, 2019.

RABKIN, E. S. **The Fantastic in Literature**. New Jersey: Princeton University Press, 1977.

RADINO, G. **Contos de fadas e realidade psíquica**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.

SHOHAT, E. & STAM, R. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosacnaif, 2006.

OLIVEIRA, Dyuliane Alves de. A inversão do papel da mulher e de outros grupos periféricos na animação *A princesa e o sapo* da Disney, p. 251-259, Curitiba, 2019.

LITERATURA ELETRÔNICA - UMA ANÁLISE DOS PROJETOS “UM ESTUDO EM VERMELHO” E “ENIGMA”, DO SITE LITERATURA DIGITAL

Autora: Edna Gambôa Chimenes (UTFPR)

Resumo: Com a tecnologia digital são proporcionados novos gêneros discursivos e, com isso, criam-se diferentes percursos para a atividade de leitura das obras, partindo do uso dessas novas ferramentas. O presente artigo traz uma breve apresentação do histórico, conceitos e características da literatura eletrônica, utilizando como objeto de análise os projetos “Um estudo em vermelho” e “Enigma”, do site “Literatura Eletrônica”. Após embasamento teórico, foi possível realizar uma pesquisa qualitativa, com o objetivo de analisar em que medida e de que forma as ferramentas do ambiente digital aparecem no projeto observado, mostrando como atuam na elaboração de obras literárias construídas, exclusivamente para o ciberespaço, e como potencializam recursos que já eram próprios da literatura; além da comparação desta obra digital com a impressa – “Sherlock Holmes: um estudo em vermelho”. A reflexão expõe a relação entre a tecnologia e a literatura, considerando o uso das diferentes ferramentas que surgiram com a evolução do digital. Constatou-se que há uma desconstrução de paradigmas e modelos estabelecidos pela literatura impressa, incorporando diferentes estímulos (imagens em movimento, sons, interatividade etc., junto à linguagem verbal-escrita).

Palavras-chave: Literatura; Ciberespaço; Tecnologia; Digital.

Introdução

Vivemos em um mundo de realidades virtuais e suas derivações, com amplo acesso a todas essas ferramentas, desde a primeira infância. Neste contexto, temos um novo leitor, que passa a ver o livro não só como um objeto de linguagem verbal escrita, importante na aquisição cultural, mas, também, como um elemento de informação, lazer e interatividade.

Com o crescimento das tecnologias de comunicação, percebe-se, de forma bastante incisiva, uma transformação na sociedade atual, incluindo a cultura e, conseqüentemente, a área da literatura. Neste novo cenário, surgem várias discussões acerca do futuro dos livros e da literatura. Porém, neste artigo, pretende-se evitar qualquer especulação acerca do futuro e permanência dos livros impressos; o objetivo, aqui, é analisar os elementos que compõem a nova configuração da literatura eletrônica, partindo do site “Literatura Digital”, considerando a aplicabilidade e importância desses elementos como ferramentas multimídias na estrutura e possibilidade de interatividade com o usuário na produção literária.

As novas ferramentas trazidas pelo crescimento do ciberespaço, faz com que haja uma necessidade de adaptação dos textos, surgindo a literatura eletrônica. Este novo modelo é aquele que nasce no meio digital, criado em um computador e acessado em uma tela eletrônica. Assim, contrariando alguns modelos anteriores, este é construída exclusivamente para mídias digitais, não possibilitando sua disponibilização em meios impresso, já que exige o uso de ferramentas exclusivas do ciberespaço como: animações, hipertextos, multimídia, construções colaborativas, sons etc.

CHIMENES, Edna Gambôa. Literatura eletrônica – uma análise dos projetos “Um estudo em vermelho” e “Enigma”, do site literatura digital, p. 260-273, Curitiba, 2019.

Conforme colocado por Lévy (1998, p. 17):

A mediação digital remodela certas atividades cognitivas fundamentais que envolvem a linguagem, a sensibilidade, o conhecimento e a imaginação inventiva. A escrita, a leitura, a escuta, o jogo e a composição musical, a visão e a elaboração das imagens, a concepção, a perícia, o ensino e o aprendizado, reestruturados por dispositivos técnicos inéditos, estão ingressando em novas configurações sociais.

É importante destacar que um projeto de literatura eletrônica não é construído, especificamente, por todos esses elementos ao mesmo tempo; cada novo projeto tem uma proposta e uma forma de lidar com tais ferramentas, principalmente ao considerarmos a limitação gerada pelo efeito estético pretendido em cada obra. Alguns trabalhos priorizam o som da palavra, cores etc., por exemplo, enquanto outros serão baseados em imagem, som e movimento, simultaneamente.

DO IMPRESSO AO DIGITAL

As marcas históricas do acesso do ser humano à escrita sempre estiveram relacionadas ao suporte físico, passando por diversas mudanças e adaptações, até chegar ao impresso, com a criação da prensa de Gutenberg, em meados do século XV, chegando ao formato de livro (impresso) que conhecemos hoje. Porém, mesmo essas obras em formato impresso sofreram constantes transformações, na medida em que surgia a necessidade de acompanhar a atualização da sociedade e as necessidades que a acompanhavam. O livro torna-se, assim, um instrumento de sabedoria e propagação de informações, ganhando destaque por sua importância como fonte de registro e transmissão de conhecimento. Nesse contexto, pode-se observar que as obras impressas ainda representam um dos maiores bens da humanidade, por seu caráter instrucional e de disseminação de saberes e informações.

Bem mais recente a todos estes fatos históricos, o computador e a internet aparecem como adventos revolucionários, capazes de contribuir, de forma significativa, com a produção, edição e publicação de diversos documentos, em especial as obras literárias.

Assim, tem início a disponibilização de arquivos para pessoas com acesso à internet, transpondo o que se tinha, anteriormente impresso, para o digital (digitalização). Nessa perspectiva, nota-se uma considerável mudança, trazida com o surgimento da tecnologia da informação e comunicação, que passa, agora, a fazer parte do cotidiano dos indivíduos.

No mundo da tela, temos a percepção fragmentada do texto, principalmente no caso dos editores de texto. A noção espacial do texto é de fragmentos que ora estão “lá na parte de cima”, ora “em um pedaço lá do meio do texto”. No caso do impresso, a percepção que temos é de uma unidade indivisível, a noção do livro como um todo, como algo fechado, único, completo (MACÊDO, 2013, p. 42).

Nas últimas décadas surgem novos suportes para a vinculação de obras literárias, que vão além do livro impresso. Há o desenvolvimento de uma variedade de dispositivos eletrônicos (notebooks, tablets, smartphones, entre outros), que possibilitam acessos a conteúdos mais diversificados e de uma forma mais imediata e interativa. Com essas mudanças, passa a existir, também, a necessidade de criação de novas ferramentas que auxiliarão na construção textual, além de novos papéis para o escritor e para o leitor, que começam a interagir e participar da história de maneira mais atuante.

Nesse contexto, a internet surge como mais uma possibilidade de acesso, buscando a democratização das informações e conhecimentos, como apontado por Briggs e Burke (2006, p. 14), ao mencionarem que “a Internet e seu potencial representam uma agência de ‘democratização’”. Consequentemente as novas mídias e a interação proposta por elas, apesar de trazerem um novo panorama e precisam ser vistas como “uma possibilidade de contínua mudança, com diversos elementos desempenhando papéis de maior ou menor destaque” (BRIGGS, BURKE, 2006, p. 15) dentro da sociedade.

Tem-se, com isso, o aparecimento de ferramentas que envolvem sons, imagens, vídeos e textos, de maneira integrada, fazendo com que o leitor escute música, acesse vídeos etc., paralelamente ao momento de leitura, promovendo novas experiências ao leitor que, antes, estava habituado à leitura mais tradicional, das obras impressas. Assim, a literatura começa a incorporar sistemas semióticos que ultrapassam o limite do verbal, antes trazido pelo livro impresso, como a utilização de elementos visuais, cinéticos, digitais etc., que proporcionam, de uma forma bastante revolucionária, as experiências e descobertas, que antes eram particulares e dependentes, apenas, do leitor e de seu conhecimento prévio. Substitui-se a ideia de livro por um conceito de obra, que pode ser compreendido como “um objeto dotado de propriedades estruturais definidas, que permitam, mas coordenando-os, o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas” (ECO, 2010, p. 22). Hayles (2009, p. 75) explica que

[...] na primeira geração de literatura eletrônica a influência do texto impresso era aparente em toda a parte. [...] Em retrospecto, alegações iniciais de que o caráter de novidade do hipertexto eletrônico parecia não apenas exagerado, mas também equivocado, pois as características que então pareciam tão novas e diferentes – principalmente o hyperlink e a “interatividade” – existiam em um contexto em que a funcionalidade, a navegação e o design ainda se encontravam em grande parte determinados por modelos impressos.

Hoje, é possível acessar conteúdos e obras que ainda mantêm o padrão do impresso e que passaram para o digital (explicado por Hayles como primeira geração da literatura eletrônica), apenas, como uma cópia do que já apresentavam (digitalização) e outros que trazem características bastante específicas no meio digital, utilizando um grupo de ferramentas que são disponibilizadas pela nova plataforma, criando um novo tipo de leitura, um novo tipo de leitor e, também, um novo tipo de escritor.

CHIMENES, Edna Gambôa. Literatura eletrônica – uma análise dos projetos “Um estudo em vermelho” e “Enigma”, do site literatura digital, p. 260-273, Curitiba, 2019.

Como a tecnologia é algo irreversível, pensando na sociedade moderna, a leitura e literatura digital passa a ganhar cada vez mais espaço e desenvolver seus instrumentos para atingir o maior número de adeptos, com seu perfil virtual, permitindo que o acesso seja realizado em qualquer local, por várias pessoas simultaneamente, de forma mais prática, rápida e liberal – traços bem típicos da nova geração, que já possui suas bases neste tipo de material e que mostra essa necessidade em seus acessos diários.

A LITERATURA ELETRÔNICA

A nova configuração da literatura, possibilita uma criação mais ampla, gerando interação e compartilhamento de informações em tempo real, valorizando as ferramentas disponíveis na plataforma digital. Assim, este novo modelo de construção de comunicação passa a ser uma nova forma de acesso aos conteúdos literários, por possibilitar a inserção do leitor, que passa a participar ativamente da construção e análise das obras literárias.

Hayles (2009, p. 48) define a literatura eletrônica, apontando que:

[...] cria as práticas que nos ajudam a saber mais sobre as implicações de nossa situação contemporânea. [...] a literatura eletrônica contemporânea é tanto reflexão quanto representação de um novo tipo de subjetividade caracterizada pela cognição distribuída, uma ação em rede que inclui atores humanos e não humanos e limites flexíveis dispersos por espaços reais e virtuais.

Assim, com esse novo movimento, tem-se uma ruptura com o antigo paradigma que limitava a literatura a meios impressos, porém, sem perder a essência das obras e tentando, inclusive, ressaltar o caráter de “fantasia” encontrado nas histórias – ponto de grande relevância na elaboração de qualquer obra, como colocado por Zilberman (1994, p. 22):

A literatura sintetiza, por meio dos recursos de ficção, uma realidade, que tem amplos pontos de contato com o que o leitor vive cotidianamente. Assim, por mais exacerbada que seja a fantasia dos escritos ou mais distanciadas e diferentes as circunstâncias de espaço e tempo dentro das quais uma obra é concebida, o sintoma de sua sobrevivência é o fato de que ela continua a se comunicar com o destinatário atual, porque ainda fala de seu mundo, com suas dificuldades e soluções, ajudando-o, pois, a conhecê-lo melhor.

Com a literatura digital, o processo de leitura passa a possibilitar a participação mais ativa do leitor, buscando garantir as expectativas e experiências de cada indivíduo.

Este modelo de literatura surge no início do século XXI, “considerada excludente da literatura impressa que tenha sido digitalizada, [...] ‘nascida no meio digital’” (HAYLES, 2009, p. 20), é capaz de promover intermediações entre a linguagem (que é um elemento puramente humano) e os códigos trazidos pelo computador, dentro de um processo analógico e digital, introduzindo uma alteração no ato da leitura, com mudanças na interação entre o indivíduo e o mundo.

CHIMENES, Edna Gambôa. Literatura eletrônica – uma análise dos projetos “Um estudo em vermelho” e “Enigma”, do site literatura digital, p. 260-273, Curitiba, 2019.

Dentro desta perspectiva, é importante destacar que a obra digitalizada é uma extensão do modelo impresso, sendo produzida por uma conversão do analógico para a plataforma digital. Já as obras digitais ou eletrônicas, são produtos que exigem a codificação e o uso de ferramentas próprias do ambiente cibernético, nascendo nesta plataforma e não sendo possível sua transposição para o impresso.

Assim, a literatura puramente eletrônica é caracterizada pelo uso de recursos semióticos próprios do ciberespaço; com uma linguagem típica (hipertextual), interativa e multimídia, proporcionando, ao leitor, a possibilidade de interação, de diferentes escolhas na construção de sua leitura, além de uma hibridação da escrita com outros códigos, como as imagens e sons. O que ocorre neste tipo de estrutura textual é uma conjunção e sobreposição de diferentes elementos midiáticos, que resultam em uma única obra, com características próprias desta plataforma.

Estes textos, mesmo no ambiente digital, preservam seu caráter literário, aproveitando as ferramentas disponíveis neste meio para potencializar o enredo, utilizando ilustrações, imagens em movimento, áudios, quebra de linearidade, hiperlinks etc., apresentando-se de forma distinta da literatura tradicional e criando “novos gêneros” e “novos leitores”. São produções que passam a considerar um diálogo com o usuário, na medida em que propõe promover interativa e produções individuais, inclusive, buscando estimulações sensoriais.

Neste estilo textual, apresentado pela literatura eletrônica, há uma justaposição entre os elementos técnicos e os literários, que criam dinâmica, em especial, na reformulação da relação entre a literatura e as demais mídias, e entre os receptores e emissores das informações. Além disso, utilizam ferramentas próprias do ciberespaço, como os elementos multimídias, as animações, hipertextos e construções colaborativas, com a proposta de interação do leitor com a obra. A animação, o som e o hipertexto, devem ser vistos como artifícios que potencializam a ilustração e o efeito desejado pelo escritor, além do texto, que deve manter seu potencial e necessidade especial na construção de qualquer produção literária.

Além disso, a intermedialidade também representa um ponto importante na construção das obras no ciberespaço. Isso porque “em termos gerais, e de acordo com o senso comum, ‘intermedialidade’ refere-se às relações entre mídias, às interações e interferências de cunho midiático” (RAJEWSKY, 2010 apud DINIZ, 2012), representando uma das principais configurações da literatura eletrônica.

Dessa forma, nota-se uma nova identidade do leitor, diante desse formato de construção literária, em que ele passa a ser coautor das obras, permitindo que cada indivíduo tenha uma experiência diferente, de acordo com os caminhos escolhidos e link acessados durante o desenrolar de sua leitura. Esta nova identidade do ciberleitor está em formação, à medida que difere dos traços do leitor de livros impressos, já que a linguagem, agora, é constituída por elementos que vão além da linguagem verbal.

CHIMENES, Edna Gambôa. Literatura eletrônica – uma análise dos projetos “Um estudo em vermelho” e “Enigma”, do site literatura digital, p. 260-273, Curitiba, 2019.

Na reconfiguração da linguagem literária, o escritor, além de precisar possuir o domínio da palavra, necessitar articular e manipular a linguagem cibernética, pensando na intenção de mensagem a ser transmitida em sua obra. Assim, nessa nova literatura, conforme Hayles (2009, p. 36) afirma, “a conjunção da língua com o código tem estimulado experimentos na formação e na colaboração de diferentes tipos de linguagem”, garantindo a interação entre o visual, o gráfico e o verbal.

ANÁLISE DOS PROJETOS “UM ESTUDO EM VERMELHO” E “ENIGMA”

O site “Literatura Digital” (www.literaturadigital.com.br), além de possuir um espaço de construção e leitura literária, apresenta alguns elementos de formação, com trabalhos acadêmicos, murais, participação dos leitores etc. É uma página virtual, sem fins lucrativos, que busca a defesa e difusão da literatura na era digital, mostrando novos gêneros que surgem com esse novo formato de leitura. Neste artigo será feita uma análise dos projetos “Um estudo em vermelhos”, do autor Marcelo Spalding (escritor e idealizador do grupo e do portal), e “Enigma”, da autora Tainá Camila dos Santos, verificando os elementos utilizados e a configuração da literatura eletrônica presente em sua estrutura, além de possíveis características e traços da influência da obra impressa, como a de Arthur Conan Doyle, “Sherlock Holmes: um estudo em vermelho”.



Figura 1: Página inicial do site
Fonte: www.literaturadigital.com.br

O projeto “Um estudo em vermelho”, vinculado no site “Literatura Digital”, é um hiperconto (versão do conto para a Era Digital), que propõe a construção de uma história, através de e-mails, em que o leitor vai escolhendo o caminho a seguir, construindo, assim, uma história própria, que tem a possibilidade de 8 finais diferentes.

Mesmo nestes ambientes eletrônicos, as questões estéticas não podem ser deixadas de lado, pois trata-se da produção textual com o uso da palavra. Neste projeto, em especial, a interatividade é apresentada com a possibilidade de o leitor manipular sua experiência midiática, afetando CHIMENES, Edna Gambôa. Literatura eletrônica – uma análise dos projetos “Um estudo em vermelho” e “Enigma”, do site literatura digital, p. 260-273, Curitiba, 2019.

diretamente a construção do texto que irá realizar a leitura. Este modelo de narrativa – hiperconto – possibilita o uso de imagens em movimento ou estáticas, hiperlinks, áudios, quebra de linearidade da história, interatividade do leitor-obra, entre outros, selecionando alguns desses elementos, de acordo com o enredo proposto.

Este modelo de criação e recriação de histórias, amplia as referências e possibilidades de leitura, dentro do acesso a obras literárias, gerando uma possibilidade, tanto performática, quanto interpretativa. Com essas ferramentas na composição da obra digital, o texto, que antes dependia, exclusivamente, do leitor, para preencher possíveis lacunas na construção das histórias, agora, passa a assumir novas características intertextuais, trazendo o leitor para um universo pré-criado por todos os recursos que são disponibilizados.

No projeto em questão, o primeiro passo, para iniciar a leitura do hiperconto, é preencher alguns campos com informações pessoais, que ajudará na construção da história, nas próximas telas.

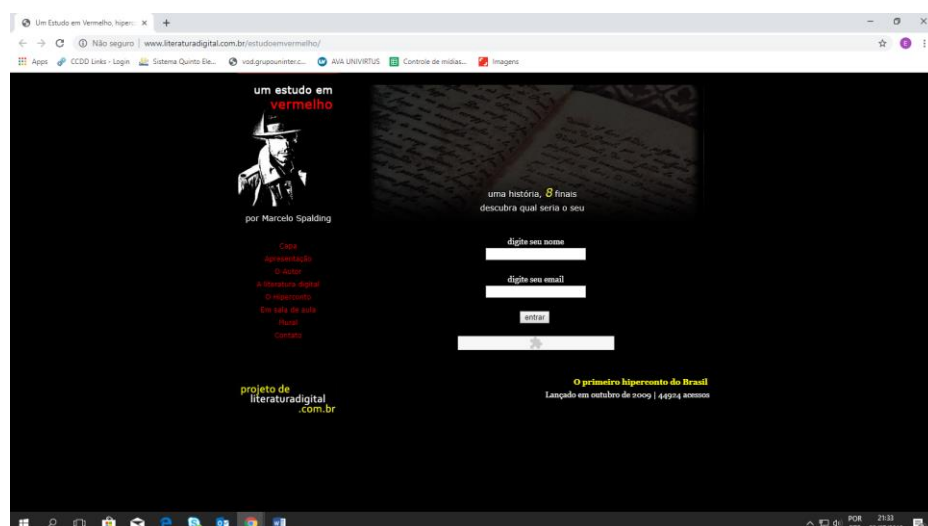


Figura 2: Preenchimento dos dados, para início da história
Fonte: www.literaturadigital.com.br

Esta história é contada por meio de uma sequência de e-mails que são enviados pelo leitor a algumas pessoas e respondidos, na sequência, criando o desenrolar da história, a partir de alguns caminhos que são selecionados ao longo da leitura.

Após digitar seus dados, o projeto “Um estudo em vermelho” direciona o leitor ao envio do primeiro e-mail a um personagem fictício, que irá se apresentar e solicitar resposta. Em seguida, após o envio desta mensagem, o leitor é levado a uma tela onde “recebe” um e-mail e, neste momento, passa-se a constar duas opções para seguir sua leitura e estruturação da obra.



Figura 3: Início da formação da história, pelo leitor
Fonte: www.literaturadigital.com.br

A história segue nessas configurações, sempre indicando, ao leitor, alguma ação que proporcione a continuidade do enredo, baseado nas escolhas e experiências do indivíduo que está acessando o projeto. Ao final, é mostrado o desenrolar da história, inclusive, indicando a qual final o leitor chegou com suas escolhas, instigando-o a reiniciar a história, na busca de descobrir quais eram os outros finais ou quais seriam as possíveis alterações ao se realizar escolhas diferentes da feita na primeira leitura. O leitor também é convidado a deixar um depoimento, relatando como foi sua experiência nesta leitura em que se aventurou.

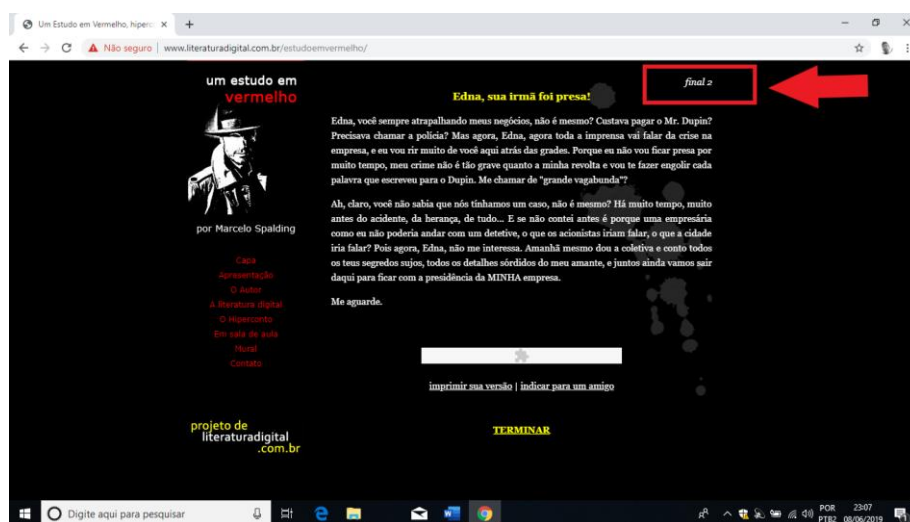


Figura 4: Final da história
Fonte: www.literaturadigital.com.br

Partindo do conceito de literatura digital, este tipo de projeto, apesar de trazer uma nova forma de criação literária, utiliza poucos elementos multimidiáticos, ficando mais direcionado ao CHIMENES, Edna Gambôa. Literatura eletrônica – uma análise dos projetos “Um estudo em vermelho” e “Enigma”, do site literatura digital, p. 260-273, Curitiba, 2019.

cibertexto, onde o leitor tem a possibilidade de ressignificar sua leitura, realizando movimentos, esforços e tomada de decisões. Além disso, por ser uma literatura que nasce no digital, permite a quebra de linearidade, com uma estrutura com diversas conexões, aproveitando as ferramentas da nova tecnologia para potencializar a história e garantir a interatividade do leitor com a obra, com uma performance online (HAYLES, 2009).

O projeto analisado foi feito para a mídia digital, trazendo essa interatividade e possibilidade de manipulação, proporcionando diferentes experiências, de acordo com as escolhas realizadas pelo leitor. Há, também, uma ampliação das referências e possibilidades de leitura, gerando uma ressignificação da compreensão do leitor.

Ao se comparar a obra disponibilizada no meio digital com a obra impressa de Sherlock Holmes, apesar da identificação dos títulos, nota-se um distanciamento nas estruturas apresentadas, pois o livro traz uma linearidade dos fatos, inclusive, tendo o último capítulo nomeado como “conclusão” – o que é representa uma estrutura bastante tradicional de apresentação do texto. O leitor não é levado a novas possibilidades (no impresso), seguindo cada fato que vai desencadeando novas ações ou novas cenas. Não há o uso de imagens, ficando por conta do leitor o uso de seus conhecimentos e experiências, para vivenciar e ilustrar a história que está sendo contada.

Já no enredo é possível perceber alguma semelhança, principalmente, no tema tratado nas obras, que traz bastante suspense, investigação, busca por culpados e outros elementos bastante característicos das obras de Sherlock Holmes. Assim, é notável certa influência da obra impressa na digital, porém, de uma forma que o projeto não seja reduzido a uma digitalização do que já estava proposto no livro. Ao contrário, há uma reconstrução da história, com o uso das ferramentas do ciberespaço, fazendo com que o leitor possa realizar sua nova experiência, tratando do mesmo assunto, mas considerando a nova plataforma em que a obra está sendo vinculada; inclusive, tomando o impresso, apenas, como base e apresentando um novo enredo, mantendo o tema e estilo anterior (investigação, crime e suspense). O projeto “Enigma”, da Tainá Camila dos Santos, foi vinculado ao site em 2019. Possui um formato de hiperconto (versão do conto para a Era Digital) e foi criado pela autora durante uma pesquisa de Prolicen-IC, vinculada ao projeto “Gêneros do discurso, multissemióses e multiletramentos: interfaces teórico-práticas”, com fomento da CAPES.

Por se tratar de um hiperconto (gênero literário digital, contemporâneo, que apresenta, em sua elaboração, elementos multissemióticos, trazidos pela tecnologia digital, como: imagem, vídeos, sons, hiperlinks etc.), possibilita uma interação entre o leitor e a obra, de forma bastante diferenciada, fazendo com que se explore os espaços da tela com o mouse, incentivando os sentidos, curiosidade e imaginação. Durante a leitura, são colocadas frases como “Descubra novas janelas”, “Faça suas escolhas”, etc., gerando, ao leitor, essa possibilidade de escolha e de diferentes experiências durante a sua leitura.

A literatura tradicional, normalmente, se concentra mais no texto, ou nos casos de literatura infantil e infanto-juvenil, no conjunto entre texto e imagem. Neste estilo literário, apresentado pelo projeto “Enigma”, o indivíduo passa a lidar com outros elementos, que vão além do tradicional, como o som, vídeo, cliques, interatividade etc., permitindo as diferentes linguagens que são integradas no ciberespaço.

Ao clicar no projeto, há uma tela, com fundo musical, que convida o leitor a seguir, utilizando a frase “Decifra-se ou te devoro”, já gerando certo suspense ao desenvolvimento da história.

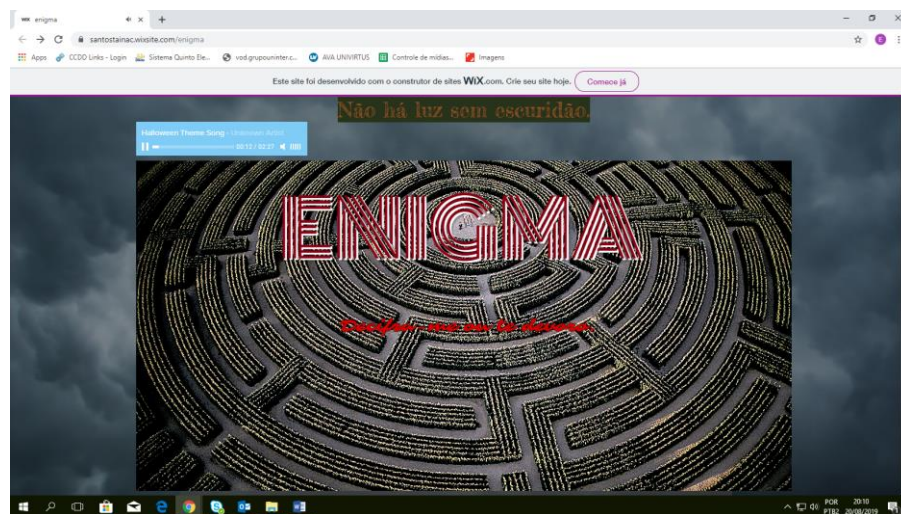


Figura 5: Página inicial do projeto “Enigma”, no site “Literatura Digital”
Fonte: www.literaturadigital.com.br

Após iniciar a trama, com um clique na tela, são apresentadas algumas instruções sobre o gênero literário que está sendo trabalhado no projeto e apontando para o início da leitura – “Comece o enigma”. Na sequência, será proposto, a cada clique, a construção de uma história, partindo da experiência e curiosidade do leitor, com uma diversidade de palavras, imagens, animações, sons e movimentos (características da literatura hipermidiática), que vão direcionando a várias possibilidades de formação desta mesma história.

A obra mescla texto verbal, som e imagem, juntamente à interferência do leitor, que vai escolhendo o próximo passo, até chegar a uma das possibilidades de final da história, propostas pela autora do projeto. A partir da escolha realizada, o indivíduo pode mudar o percurso e conhecer novos elementos que são apresentados, tendo-se, assim, um texto não convencional, onde a palavra ganha um reforço de elementos sonoros, visuais, audiovisuais e digitais, para se fortalecer como linguagem verbal.

As próximas telas terão parte da história e algum enigma que levará o leitor a fazer sua escolha e, assim, ser direcionado a uma das possibilidades criadas para o enredo.

Por se tratar de enigmas, a história tem um caráter de bastante suspense, tentando despertar um maior cuidado e análise ao selecionar o próximo passo. Com isso, consegue-se uma quebra de linearidade da história, interatividade do leitor-obra, entre outros elementos, criando e recriação histórias, e possibilitando a ampliação das referências e possibilidades de leitura, dentro do acesso a obras literárias, tanto na questão performática, quanto na interpretativa.

Em todas as telas, durante a leitura, há um fundo preto (cor característica para tentar gerar suspense), o texto, alguma imagem, as opções/enigmas escritas em vermelho ou outras cores (para destacar), um som de fundo e, acima da página a mesma frase da primeira tela onde inicia a história “Não há luz sem escuridão”. Todos os elementos apresentados compõem o enredo proposto e dão dicas ao leitor, para que consiga decifrar o enigma principal e chegar ao final pretendido.

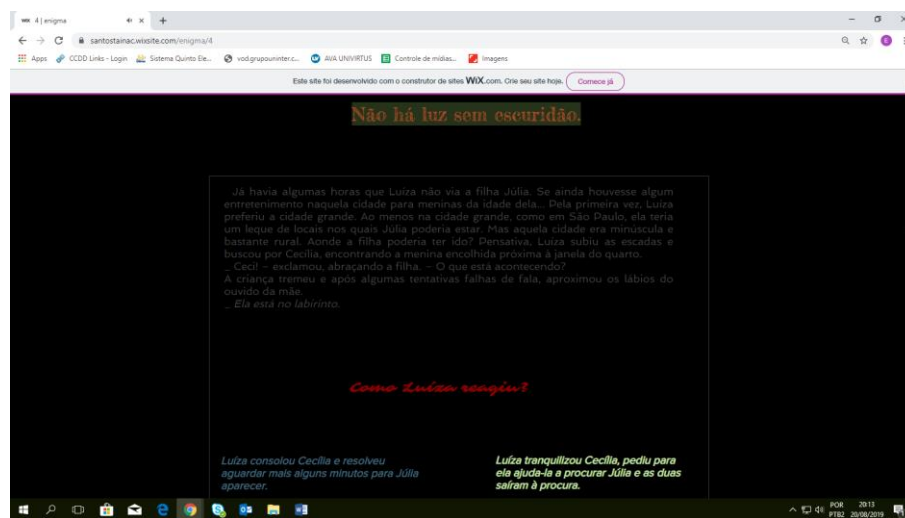


Figura 6: Página com enigma e duas possibilidades para seguir a história
Fonte: www.literaturadigital.com.br

São disponibilizados vários finais, porém, apenas um certo, que apresentará a frase “Você desvendou o enigma”. Todos os demais mostram a frase “Xeque mate!!!!”, em vermelho, explicando o que deu errado na história e o motivo de não se ter conseguido um final satisfatório.

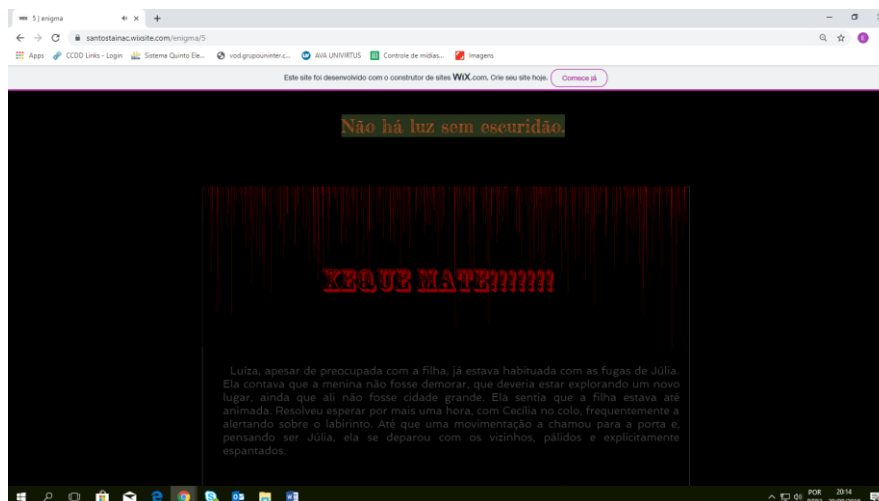


Figura 7: Um dos finais não satisfatórios, com a explicação
Fonte: www.literaturadigital.com.br

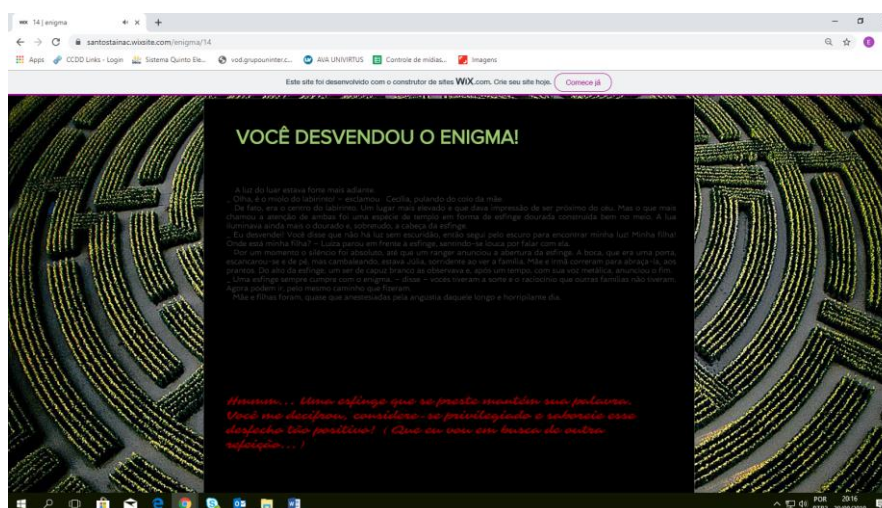


Figura 8: Final esperado, com o desvendar do enigma
Fonte: www.literaturadigital.com.br

Por se tratar de uma que nasce no digital, permite a quebra de linearidade, com uma estrutura com diversas conexões, aproveitando as ferramentas da nova tecnologia para potencializar a história e garantir a interatividade do leitor com a obra, com uma performance online (HAYLES, 2009). Assim, “Enigma” é um projeto produzido para a mídia digital, trazendo essa interatividade e possibilidade de manipulação, proporcionando diferentes experiências, de acordo com as escolhas realizadas pelo leitor. Há, também, uma ampliação das referências e possibilidades de leitura, gerando uma ressignificação da compreensão do leitor.

Com esse novo formato, tem-se a possibilidade de o leitor voltar ao início da história e realizar uma nova sequência, pois, ao reabrir a página, serão apresentados os elementos e ele será levado a repensar o enredo, gerando uma nova ordem de leitura, já que “[...] a hipertextualização

CHIMENES, Edna Gambôa. Literatura eletrônica – uma análise dos projetos “Um estudo em vermelho” e “Enigma”, do site literatura digital, p. 260-273, Curitiba, 2019.

multiplica as ocasiões de produção de sentido e permite enriquecer consideravelmente a leitura” (LÉVY, 1996, p. 43).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura eletrônica, nos dias atuais, divide espaço com a literatura impressa, e seu objetivo não é dominar o lugar ocupado pela forma tradicional de leitura e escrita, que sempre acompanhou o processo de construção da literatura. O que se pretende é gerar novas possibilidades, com o uso do suporte digital e suas ferramentas, para que a nova geração, que tem suas raízes no ciberespaço, desenvolva suas leituras utilizando todos os recursos deste modelo textual, despertando maior interesse pelo estudo da literatura, e podendo acompanhar as transformações que vêm ocorrendo, ao longo da história, pelo desenvolvimento tecnológico.

Com isso, a criação das obras literárias, na literatura eletrônica, está baseada em uma produção, onde o autor, não só é responsável pela elaboração do texto, mas, também, pela maneira que se dará a interação e construção do sentido, por meio das ferramentas tecnológicas, construindo a base para a leitura, que será concretizada de acordo com as experiências e interferência do leitor.

Assim, partindo das definições e características observadas na literatura eletrônica, durante a análise do projeto “Um estudo em vermelho”, disponível no site “Literatura Eletrônica.com”, pode-se perceber como o uso dessas ferramentas do ciberespaço auxilia na leitura e compreensão do gênero textual observado – hiperconto -, possibilitando que o leitor construa e compreenda as etapas da história, de acordo com seus conhecimentos prévios de mundo, gerando um sentido para sua prática leitora durante a imersão na obra. Esses elementos, conforme observado neste estudo, proporcionam uma nova possibilidade e experiência, mantendo as características tradicionais da literatura e da construção do texto literário, mas procurando gerar maior interação com esse novo leitor, em uma obra desenvolvida, exclusivamente, para o espaço cibernético.

REFERÊNCIAS

BRIGGS, A.; BURKE, P. **Uma História Social da Mídia**: de Gutenberg à internet. Trad. Maria Carmelita Pádua Dias. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

DINIZ, T. F. N (org). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona Editora FALE/UFGM, 2012.

DOYLE, S. A. C. **Sherlock Holmes**: um estudo em vermelho. Trad. Ciro Mioranza. São Paulo: Lafonte, 2018.

ECO, U. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CHIMENES, Edna Gambôa. Literatura eletrônica – uma análise dos projetos “Um estudo em vermelho” e “Enigma”, do site literatura digital, p. 260-273, Curitiba, 2019.

HAYLES, N. K. **Literatura Eletrônica**: novos horizontes para o literário. Trad. Luciana Lhullier e Ricardo Moura. 1. ed. São Paulo: Global – Fundação Universidade de Passo Fundo, 2009.

LÉVY, P. **A Máquina Universo**: criação, cognição e cultura informática. Trad. Bruno Charles Magne. Porto Alegre: ArtMed, 1998.

Literatura Digital. Disponível em: <<http://www.literaturadigital.com.br/>>. Acesso em: 16 de jul. de 2019.

MACÊDO, R. A. S. **Da tinta ao pixel**: a influência das materialidades dos suportes na experiência de leitura. Dissertação. (Mestrado em Comunicação Social). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013.

MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2007.

PORTELA, M. **Hipertexto como Metalibro**. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20110127193923/http://www.ciberscopio.net/artigos/tema2/clit_05.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2019.

SANTAELLA, L. **Navegar no ciberespaço**: o perfil cognitivo do leitor imersivo. São Paulo: Paulus, 2004.

ZILBERMAN, R. **A literatura infantil na escola**. 9. ed. São Paulo: Global, 1994.

CHIMENES, Edna Gambôa. Literatura eletrônica – uma análise dos projetos “Um estudo em vermelho” e “Enigma”, do site literatura digital, p. 260-273, Curitiba, 2019.

A CONSTRUÇÃO E REPRODUÇÃO DO DISCURSO DO PATRICARDO NA NARRATIVA *THE HANDMAID'S TALE*, DE MARGARET ATWOOD

Autor: Eduardo Moura Velho (UNIANDRADE)

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

Resumo: A distopia da escritora canadense Margareth Atwood é cercada de construções discursivas isoladas, mas que de alguma forma possuem relação com um discurso macro, apresentado na obra a partir de uma interpretação alterada do velho testamento. A leitura deste texto é feita exclusivamente pelo homem, já que as mulheres perderam seus direitos, incluindo o de fala. Levando-se em conta que todas as personagens femininas presentes na obra fazem parte de um regime repressivo, o trabalho aqui apresentado buscará entender como acontece a construção e principalmente, a reprodução do discurso do patriarcado por essas mulheres, considerando as diferentes posições de fala que cada uma ocupa. São essas posições que determinam a capacidade ou não de uma agir sobre a outra, seja de forma positiva ou, como comumente ocorre, de maneira negativa e persuasiva. Para isso serão utilizados os teóricos Fairclough (2008) ao abordar aspectos relacionados a análise crítica do discurso, bem como Van Leeuwen (2008), a partir da representação de atores e ações sociais, além de Arendt (2012), Foucault (2007) e Butler (2018) quando tratam das relações de poder.

Palavras-chave: discurso; mulheres; patriarcado; distopia; poder

Introdução

A obra *The Handmaid's Tale*, (traduzida para o português como *O conto da aia*), da escritora canadense Margareth Atwood possui uma forte crítica social sendo moldada por meio do discurso, materializado na linguagem que é ou não concedida às mulheres. Publicado em 1985, o livro apresenta uma sociedade marcada por um discurso extremista religioso, no qual as mulheres perderam todos os seus direitos e foram divididas de acordo com suas funções para com a sociedade. Dentre essas funções a mais valiosa, é a função fértil, cada uma das que ainda podem engravidar é direcionada para a casa de um Comandante e sua Esposa, onde é obrigada a participar de uma cerimônia que visa a aumentar a população de Gilead, como assim passou a ser chamado os Estados Unidos. As demais mulheres são direcionadas a campos de trabalho forçado ou ficam responsáveis pelas tarefas domésticas. Entretanto, existe uma parcela das mulheres às quais são atribuídos certos privilégios, que servem principalmente como um dos mecanismos que auxiliam na manutenção do sistema. As mulheres são treinadas e condicionadas pelas Tias por meio de uma interpretação alterada do velho testamento, sendo assim é praticamente impossível sustentar ou mesmo desenvolver um movimento de resistência que rompa com esse regime totalitário.

Um dos meios que mais auxiliam para que não haja esse rompimento do sistema, é o fato de que as mulheres, na ausência de poder, utilizam de seus lugares de fala (ou não fala) para reproduzir o discurso que as oprime; com isso elas criam uma falsa ideia de poder, mas que de certa forma é uma das únicas maneiras de tornar o ambiente mais suportável, pois ao sentirem que possuem uma influência sobre alguém abaixo delas, suas motivações se alteram. Assim como nos diz Diniz e Oliveira (2014) “[...] o poder não é algo que se pode ter como uma propriedade que alguns possuem e VELHO, Eduardo Moura. A construção e a reprodução do discurso do patriarcado na narrativa *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood, p. 274-281, Curitiba, 2019.

outros não, mas algo que é inerente a todo homem, onde quer que ele se encontre e se relacione” (p. 5). Sendo assim, as mulheres sempre exerceram poder sobre outras mulheres e/ou sobre homens em alguns casos e quando isso lhes é tirado as torna inertes, como se não houvesse sentido em suas existências, já que era torturante demais serem exploradas pelo sistema.

A partir disto, conceituaremos abaixo o discurso e como ele é controlado e distribuído na república de Gilead, bem como quem o distribui e ao mesmo tempo o reproduz, considerando a classificação das mulheres no sistema. Além disso, analisaremos alguns casos em que há jogos de poder entre os personagens da narrativa, sejam eles masculinos, porém em sua maioria femininos.

Discurso

Dentro da narrativa de Atwood, é importante frisar que o ato de enunciar um discurso é concedido apenas ao homem e às Tias (que de acordo com suas descrições são mulheres sargentos, bem masculinizadas). Entretanto, o discurso transmitido pelas Tias não passa da interpretação do Velho Testamento, que foi alterado pelos Comandantes para assim justificar as ações que são atribuídas às mulheres. Offred, a personagem principal nos diz a respeito do comandante: “Ele tem alguma coisa que não temos, tem a palavra. Como a desperdiçamos, um dia.” (ATWOOD, 2017, p. 109). As Aias, assim como Offred e as demais mulheres, devem restringir-se apenas a cumprimentos bíblicos durante as caminhadas, tais como: “Bendito seja o fruto [...]. Que possa o senhor abrir.” (ATWOOD, 2017, p. 29). Isto é uma forma de manter o controle do que é dito, pois expressar suas opiniões próprias era o mesmo que consentir para que rebeliões ocorressem. Além de perderem o direito de fala, as mulheres são proibidas de ler e escrever, tudo que elas devem saber é transmitido oralmente por meio do Comandante, como se observa: “A bíblia é mantida trancada [...] é um instrumento incendiário [...]. Podemos ouvi-la lida em voz alta por ele, mas não podemos ler.” (ATWOOD, 2017, p. 107) ou por meio das Tias: “[...] dizia Tia Lydia [...] dizia Tia Elizabeth [...].” (ATWOOD, 2017, p. 15). Offred, quase sempre termina suas sentenças mencionando alguma das Tias, isso nos mostra o quanto o discurso transmitido por elas já estava enraizando em seus pensamentos, com isso nunca sabemos o que de fato é um pensamento de Offred ou um pensamento reproduzido.

A respeito do discurso Fairclough (2008, apud OLIVEIRA; CARVALHO, 2013), nos diz que os efeitos do discurso têm a capacidade de auxiliar na construção de identidades sociais, na posição social do sujeito na sociedade, bem como nas relações sociais e sistemas de crença e conhecimento. O discurso parte de uma ideia enraizada em certas estruturas sociais concretas, orientando-se por elas e, também, perpetuando-as. (Grifos meus). A partir disto é possível observar que a própria (re) nomeação das personagens é uma estratégia discursiva, pois elas são construídas a partir de identidades sociais que eles, no caso os homens, determinam, como notamos: Offred [...] Ofglen e Ofwarren, era um patronímico, composto da preposição possessiva “of”, ou seja “de”, e o nome de batismo do cavalheiro em questão.” (ATWOOD, 2017, p. 359). As demais mulheres, como as Esposas, as VELHO, Eduardo Moura. A construção e a reprodução do discurso do patriarcado na narrativa *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood, p. 274-281, Curitiba, 2019.

Marthas e as Tias, ainda eram referidas de acordo com seus nomes, mas apenas o primeiro, nunca o sobrenome. Sem contar que suas funções na obra são escritas em letra maiúscula, dando a ideia de que isso representa não apenas o que fazem dentro do regime, como também o que são. O discurso persuasivo ganha força a partir do momento que se torna repetitivo, durante o treinamento no centro vermelho, elas são obrigadas a deixar o passado que conheciam para trás e aceitar a nova verdade, assim como o relato da Tia nos mostra: “Queremos que vocês sejam valiosas, meninas [...]. Pensem em vocês como pérolas [...]. Todas nós aqui tornaremos vocês apresentáveis, diz Tia Lydia, com ânimo satisfeito” (ATWOOD, 2017, p. 139). Há uma manipulação tão grande que as mulheres se questionam sobre suas atitudes do antes de Gilead, por esse discurso já estar tão enraizado. As afirmações das Tias passam a ser suas novas realidades e verdades de mundo, seja porque realmente começaram a acreditar no que era dito, ou seja apenas como meio de sobrevivência.

Atores Sociais

Considerando que o discurso é um ato de enunciação, se fazem necessários atores sociais que o materializem, para que assim os processos ideológicos de Gilead sejam produzidos, sustentados e reproduzidos. Com isso Van Leeuwen (2008) nos diz que “Uma prática social antes de tudo precisa de participantes em determinados papéis [...] condições de elegibilidade são qualificações que os participantes devem ter para atuarem em papéis e práticas sociais particulares.” (p. 7-1, tradução minha)²⁹. Uma das primeiras estratégias do sistema no início de sua estruturação foi, justamente, separar as mulheres (pois os homens se manteriam nos seus status de poder, seja como comandante ou guarda) a partir de suas funções “úteis” para a sociedade.

Van Leeuwen (2008) também atribui algumas classificações para isso, dentre elas podemos citar a funcionalização que “[...] ocorre quando atores sociais são referidos em termos de uma atividade, de algo que eles/ elas fazem, por exemplo, uma ocupação ou papel.” (p. 42, tradução minha)³⁰ e a identificação que “[...] ocorre quando atores sociais são definidos, não em termos do que fazem, mas sim [...] do que são.” (p. 42, tradução minha)³¹. A partir disso podemos analisar os atores sociais de Gilead que, antes de mais nada, são identificados pelo gênero ou seja: mulher, homem, não-mulher (feministas e lésbicas) e traidores de gênero (homossexuais). Em seguida são identificados por suas funções, as Marthas (mulheres inférteis responsáveis pelas tarefas domésticas), as Aias (mulheres férteis usadas como objeto de procriação), as Esposas (mulheres inférteis, companheiras dos Comandantes que elevam seus status e com sorte serão “mães”), as Tias (mulheres inférteis,

²⁹Asocial practice first of all needs a set of participants in certain roles [...] eligibility conditions are the “qualifications” participants must have in order to be eligible to play a particular role in a particular social practice.

³⁰[...] occurs when social actors are referred to in terms of an activity, in terms of something they do, for instance, an occupation or role.

³¹[...] occurs when social actors are defined, not in terms of what they do, but in terms of what they [...] are. VELHO, Eduardo Moura. A construção e a reprodução do discurso do patriarcado na narrativa *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood, p. 274-281, Curitiba, 2019.

responsáveis pela doutrinação das Aias) e as Econoesposas (mulheres sem muito status que desempenham todas as funções).

Dentre as funções citadas acima é interessante pensar na função da Esposa: ela pode ser interpretada como mera coadjuvante, pois só passará a ter função propriamente quando sua Aia gerar um filho, atribuindo-lhe a função de “mãe”. As mulheres são divididas ainda pelas cores de suas indumentárias, azul para as Esposas, verde para as Marthas, marrom para as Tias, listrado para as Econoesposas e vermelho para as Aias, como se segue: “[...] é vermelho: da cor do sangue, que nos define. [...] As toucas também seguem o modelo padronizado; são destinadas a nos impedir de ver e também de sermos vistas” (ATWOOD, 2017, p. 16). É importante ressaltar que essa separação das mulheres, além ser um mecanismo de identificação, serve também como meio de hierarquização, pois mesmo todas estando em um meio opressivo, algumas possuem mais privilégio do que outras e é por meio destas disputas de posições de fala, que a reprodução do discurso do patriarcado vai se construindo, como veremos a seguir.

Jogos de poder

É sabido que na república de Gilead, apesar de o poder se concentrar nas mãos do homem, ele transita entre as relações sociais sendo também exercido pelas mulheres. A partir disso trazemos os conceitos de Foucault (2007) e seus estudos sobre poder (res), ele nos diz que é importante refletir sobre uma sociedade que se constrói não apenas por meio da macrofísica, ou seja, das relações de força e subversão que ocorrem nas altas classes, mas que se constroem principalmente considerando uma microfísica, na qual as relações de poder se estendem por várias instâncias da sociedade e sendo diluído por elas, por meio de relações sociais individuais. Ao aproximarmos os conceitos do filósofo francês com o regime teocrático repressivo de Gilead, notamos que as relações de poder atuam desde uma instância maior do Estado, nesse caso a bíblia e sua interpretação pelos comandantes, até as relações individuais entre: Aia e Martha, Aia e Esposa, Aia e Tia, Aia e Comandante, Esposa e Comandante e Aia e Aia. Observa-se que a presença da Aia sempre se faz presente, justamente por ela ser a mais afetada pelo sistema. Ela precisa manter tais relações para tornar sua existência dentro do ambiente mais suportável, caso contrário sempre será ela a ser explorada pelo regime e não o contrário. Quando há qualquer brecha para que ela sinta que não é mais uma oprimida e sim uma opressora, se torna uma vantagem para sua sanidade mental e, principalmente, para sua sobrevivência.

A respeito do poder concentrado nas mãos de uma única instância, Gallo apud Diniz e Oliveira (2014), por meio dos estudos de Foucault (2007) nos trazem o conceito de poder soberano, que:

[...] condicionava os súditos a servirem de uma forma que parecia voluntária, mas no fundo existia um princípio de escravidão e domínio do corpo do súdito [...] o rei tinha o direito sobre a vida dos súditos, e com isso, ele podia determinar quem deveria viver e quem deveria morrer, sem ter que prestar esclarecimentos a ninguém” (p. 6).

VELHO, Eduardo Moura. A construção e a reprodução do discurso do patriarcado na narrativa *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood, p. 274-281, Curitiba, 2019.

Apesar de Foucault ter desconsiderado tal proposição, dentro do regime de Gilead há um poder soberano mesmo que não majoritário, pois é por meio do discurso religioso materializado pelo Comandante, que as leis se fazem e se legitimam. O trecho a seguir, exemplifica esse reconhecimento de soberania “[...] recusar-me a vê-lo poderia ser pior. Não há dúvida quanto a quem detém o poder de verdade” (ATWOOD, 2017, p. 165), ele funciona como fio condutor de ideias, ideologias e ações que são reproduzidas por outros membros do sistema em relações sociais específicas.

Sem dúvida a principal forma de exercer poder sobre outros é por meio da linguagem. Ela, como já visto anteriormente, pertence unicamente ao Comandante às Tias, dessa forma as mulheres são restringidas ao uso desse mecanismo articulador de ideias. É ainda por meio dela que a ideologia de Gilead se constrói com mais força dia após dia, como Bulter (2018) nos aponta:

O poder da linguagem de atuar sobre os corpos é tanto causa da opressão sexual como caminho para ir além dela. A linguagem não funciona magicamente e nem inexoravelmente [...] pressupõe e altera seu poder de atuar sobre o real por meio de atos elocutivos que, **repetidos**, tornam-se práticas consolidadas e, finalmente, instituições” (p. 202, grifo meu).

Quanto mais se repete aquilo que está sendo proposto, mais ele se torna uma verdade mesmo que idealizada, como se fosse uma espécie de transe. Offred em certo ponto da narrativa se depara com um escrito na parede de seu armário, deixado por outra Aia, automaticamente se tornando uma mensagem proibida e com conotação de resistência, como se segue:

Eu me ajoelhei para examinar o piso do armário e lá estava [...] *Nolite te bastardes carborumdorum*³². [...] era uma mensagem, e a mensagem era por escrito, proibida. [...] era destinada a quem viesse a seguir. [...] Agrada-me pensar que estou em comunhão com ela essa mulher desconhecida (ATWOOD, 2017, p. 65).

A Aia ao ler este trecho, se apropria dele (talvez fosse justamente o objetivo de quem o deixou lá), pois lhe traz uma sensação de poder já que se diferencia e se distancia de tudo o que estava sendo imposto a ela. Witting (1979), quando citada por Butler (2018) “[...] descreve o sujeito falante como aquele que, no ato de dizer “eu”, “se reapropria da linguagem como um todo, partindo apenas de si mesmo, com o poder de usar toda a linguagem.” (p. 203). O texto não era de Offred, mas era de uma mulher como ela, que compartilhou das mesmas repressões, com isso ela passa a utilizar a frase como um mantra, pois é uma das únicas coisas que ela pode chamar de meu/minha.

As trocas de poder quase sempre envolvem a Aia e alguém supostamente acima dela. Ela não tem a capacidade de persuadir as Tias, que possuem quase tanto poder quanto os Comandantes, mas consegue facilmente encontrar meios, mesmo que psicológicos e que só ela tem consciência sobre,

³² A frase derivada do latim em tradução livre significa “não deixe que os bastardos te peguem”. Ela descobre isso mais tarde com o auxílio do Comandante.

para criar uma falsa ideia de poder sobre Serena Joy (Esposa) e Fred (Comandante). É importante ressaltar que poder não necessariamente significa agir com violência física sobre o outro, este é apenas um dos meios para sustentar o poder de um indivíduo, o poder como penso, pode ser visto como qualquer ação seja ela punitiva ou não, que utiliza de subalternos para um benefício próprio. Em certo ponto da narrativa, Offred começa a se encontrar secretamente com o Comandante (não que ela tivesse muita escolha), porém ela vê ali uma oportunidade de estreitar vínculos que a favoreçam de alguma forma e que possibilitem a construção de poder sobre a Esposa, como ela nos conta:

Na terceira noite pedi a ele uma loção para as mãos. Eu não queria soar suplicante, mas queria o que pudesse obter. [...] O comandante e eu temos um acordo [...] A dificuldade é a esposa, como sempre. [...] eu agora tinha poder sobre ela, inferior, mas poder, embora ela não soubesse. Eu gostava disso (ATWOOD, 2017, p. 184-194).

A personagem ainda nesta busca por sentir que sua existência vai além da procriação forçada idealiza um furto, pois ter algo que não lhe pertence provocaria uma sensação de empoderamento, como ela mesmo afirma: “Eu gostaria de roubar alguma coisa deste aposento. [...] Isso me faria sentir que tenho poder” (ATWOOD, 2017, p. 99). Ela de fato nunca o fez, mas é curioso pensar que uma atitude aparentemente simples aos olhos do leitor, causaria um efeito significativo para Offred e sua permanência no sistema.

A Esposa, como personagem secundária tinha consciência de que poderia haver uma aproximação entre seu marido e Aia, pois querendo ou não, a Aia tinha muito mais a oferecer. Dessa forma, ela, em um ato desesperado, sugere que Offred tenha relações sexuais com o motorista. Pelo fato dele ser mais jovem as chances de gravidez aumentariam. É nesse momento que Serena Joy sabendo da possível recusa de Offred, utiliza de seu poder para persuadi-la. Como observamos no trecho:

Talvez eu pudesse lhe dar alguma coisa – diz ela. Porque me comportei bem. – Algo que você quer – acrescenta, de maneira quase adúladora. [...] Um retrato – diz ela [...]. De sua filhinha. Mas só talvez. [...] Então ela sabe onde a puseram, onde a estão mantendo. Soube o tempo todo (ATWOOD, 2017, p. 245).

É possível notar na citação acima, que a Esposa consegue manter relações de poder tanto com a Aia, quanto com o motorista, que em tese deve receber ordens apenas do Comandante. Sem contar que para ela ter meios de conseguir um retrato de uma criança (sujeitos extremamente valiosos para Gilead), ela teria que ter contatos, o que nos mostra que ela não compactuava cem por cento com os ideais do regime, por mais que tivesse ajudado a implementá-lo. É interessante refletir ainda, que caso Offred venha a engravidar ela passará a exercer poder sobre a Esposa, pois estará carregando um filho/filha que será dela e a Aia, terá uma liberdade muito maior. Serena Joy, no início da instauração do sistema era uma das mulheres que divulgava a ideologia de Gilead em discursos que retomavam a santidade do lar, pois como Arendt (2012) em seu livro *Origens do totalitarismo* afirma: “[...] as

massas têm de ser conquistadas por meio da propaganda [...] os movimentos totalitários que lutam pelo poder podem usar o terror somente até certo ponto [...] necessitam granjear aderentes e parecer plausíveis aos olhos de um público [...].” (p. 390). Quando o regime foi devidamente instaurado, ela, sendo mulher, teve seu direito de fala retirando também, tendo que depender de outros para alcançar seu objetivo que é ser “mãe”, utiliza de mecanismos para exercer poder sobre seu marido, pois é ele o principal responsável por seu estado inerte na sociedade, como notamos no trecho: “O comandante bate na porta. O bater é prescrito: presume-se que a sala de estar seja território de Serena Joy, presume-se que ele deva pedir permissão para entrar. Ela gosta de fazê-lo esperar.” (ATWOOD, 2017, p. 106).

Ao analisarmos essa atitude de Serena Joy, apresentamos o conceito de Butler (2018) a respeito das noções jurídicas do poder, pois segundo ela essas noções em sua totalidade “[...] parecem regular a vida política em termos puramente negativos — isto é, por meio de limitação, proibição, regulamentação, controle e mesmo “proteção” dos indivíduos relacionados àquela estrutura política.” (p. 18, grifos meus). Com isso as mulheres da narrativa são limitadas, proibidas, controladas e no caso das Aias, protegidas, pois são peça chave para o bom funcionamento do sistema; caso alguma delas ultrapasse os limites impostos são mandadas para as Colônias (campos de trabalho forçado), para que não ameacem o regime instaurado. Por isso as trocas de poder que se fazem presente nas relações sociais de Gilead são um risco, já que não seguem as regras apresentadas e favorecem apenas os interessados.

Fairclough (2008, apud OLIVEIRA; CARVALHO, 2013), nos diz que o discurso constitui práticas sociais, porém elas são também responsáveis por construir o discurso, ou seja, o uso do discurso auxilia na transformação, reprodução da sociedade na qual ele é constituído, incluindo as relações de poder que, dentro da Sociedade de Gilead, oscilam de acordo com a posição do sujeito no contexto situacional imediato. Isso vai ao encontro do que aponta Butler (2018, p. 215): “[...] as relações de poder, como penso que devem ser entendidas, como relações restritivas e constituintes das próprias possibilidades de volição. Conseqüentemente, o poder não pode ser retirado nem recusado, mas somente deslocado” Ao refletirmos sobre os trechos dos dois teóricos acima, concluímos que enquanto o discurso teocrático patriarcalista opressivo de Gilead continuar se deslocando entre os sujeitos que apenas o reproduzem, nunca vai haver um rompimento do sistema, pois o discurso deve ser entendido como algo inerte em uma determinada prática social, que ao passo que o produz, também o transforma, ocasionado assim uma mudança social.

Referências

ARENDDT, H. Parte III — Totalitarismo. In: **Origens do totalitarismo**. Tradução Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 434-611.

ATWOOD, M. **O Conto da Aia**. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: ROCCO, 2017.

VELHO, Eduardo Moura. A construção e a reprodução do discurso do patriarcado na narrativa *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood, p. 274-281, Curitiba, 2019.

BUTLER, J. **Problemas de Gênero**: Feminismo e Subversão de Identidade. Tradução de Renato AGUIAR. – 16º ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

DINIZ, F. R. A.; OLIVEIRA, A. A. FOUCAULT: DO PODER DISCIPLINAR AO BIOPODER. **Revista SCIENTIA**, Ceará, vol. 2, nº 3, p. 01 - 217, nov. 2013/jun.2014.

OLIVEIRA, L. A.; CARVALHO, M. A. B. Fairclough. In: OLIVEIRA, L. A. (org.). **Estudos do discurso**: perspectivas teóricas. São Paulo: Parábola Editorial, 2013. p. 281-311.

VAN LEEUWEN, T. **Discourse and Practice**: New Tools for Critical Discourse Analysis. Oxford University Press, New York, 2008.

VELHO, Eduardo Moura. A construção e a reprodução do discurso do patriarcado na narrativa *The Haidmaid's Tale* de Margaret Atwood, p. 274-281, Curitiba, 2019.

A AUSÊNCIA DE SORORIDADE NA NARRATIVA *THE HANDMAID'S TALE*, DE MARGARET ATWOOD, COMO RECURSO DE REPRESSÃO E MANUTENÇÃO

Autor: Eduardo Moura Velho (UNIANDRADE)

Orientador(a): Prof.^a Me. Ana Paula de Oliveira (UNIANDRADE)

Resumo: Publicada em 1985, a novela *The Handmaid's Tale* (*O Conto da Aia*) nos apresenta uma sociedade marcada por um discurso extremista religioso ao mostrar uma sociedade, em que as mulheres perderam os seus direitos e são realocadas de acordo com suas funções reprodutivas. A distopia que será discutida neste trabalho apresenta as características de um regime totalitário e um dos mecanismos utilizados pelos detentores do poder para auxiliar na manutenção deste sistema repressivo é a quase total ausência de sororidade entre as personagens femininas da obra. Utilizaremos como base teórica principalmente Hanna Arendt (1951), a respeito do totalitarismo; Judith Butler (2003), com questões de gênero, além de Margaret Atwood (1985). As ideias que serão discutidas visam não apenas à apresentação do mecanismo de subversão dentro obra, como também uma revisita as três primeiras ondas feministas, levando o leitor a uma reflexão e aproximação com a sociedade atual acerca das atitudes das mulheres em um movimento feminista pós-moderno em ascensão.

Palavras-chave: Feminismo, sororidade, repressão, totalitarismo.

Introdução

Antes de iniciarmos propriamente a discussão deste trabalho, gostaria trazer dois conceitos de distopia. O primeiro deles, apresentado por Abreu (2012), nos diz que “A distopia, como gênero literário, carrega tom moralizante, através da sátira das convenções sociais, no intuito de criticar seus excessos como se fosse um aviso de um futuro cruel” (p. 16). Já o segundo conceito expõe uma distopia mais repressiva, como se segue:

Em um mundo distópico opressivo, identidades femininas, assim como seus papéis, são construídos por um discurso que serve de caminho para o poder masculino, em conjunto com disciplina, vigilância e conhecimento. Tudo isso são aparatos de poder que funcionam sistematicamente para construir sujeitos mulheres como objetos, bem como manter e fortalecer o poder (ALOTAIBI, 2018, p. 1) (tradução do autor).

É importante considerar tais conceitos, pois quando trabalhamos com uma distopia atemporal que tanto nos remete à nossa realidade atual, se torna fácil haver interpretações e aproximações equivocadas, que acabam se distanciando do real objetivo da obra. Fica claro ao lermos *The Handmaid's tale* uma crítica ao tratamento atribuído às mulheres em diferentes épocas. Atwood inclusive afirmou em uma entrevista para o *The New York Times* que: “Uma de minhas regras era que eu não colocaria nenhum evento no livro, que já não tivesse ocorrido.” (ATWOOD, 2017, p. 2)³³. Porém, se torna ilógico comparar a sociedade de Gilead ao governo norte-americano e/ou brasileiro, pois há de fato ações e discursos presentes no livro que notamos em nosso dia a dia,

³³One of my rules was that I would not put any events into the book that had not already happened
VELHO, Eduardo Moura. A ausência de sororidade na narrativa *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood como recurso de repressão e manutenção, p. 282-291, Curitiba, 2019.

entretanto, não a ponto de se dizer que os eventos narrados se tornariam realidade em sua totalidade. O que vale é uma reflexão a respeito do que é descrito na narrativa, pois se o livro foi publicado em 1985 e autora usou eventos reais como inspiração para história, é importante pensar porque tais eventos, ações e discursos de ódio ainda se fazem presentes em nossa sociedade. Como o conceito apresentado acima, uma distopia tem a função de alertar sobre um futuro extrapolativo, porém quando esse futuro idealizado se torna algo que se verifica no presente, podemos dizer que temos um problema.

Totalitarismo

Regimes totalitários possuem como principal característica o poder centralizado nas mãos de um sujeito, instituição ou Estado, que por meio de estratégias explícitas e, na maioria das vezes, implícitas, convence a população de que se trata da melhor opção. A república de Gilead nada mais é do que um regime totalitário, que utiliza os escritos bíblicos do velho testamento para justificar suas ações e escolhas. Hanna Arendt, em seu livro *Origens do totalitarismo* (2012), nos apresenta uma forma de estruturação e de implementação de um regime totalitário de sucesso. Nesta análise, utilizaremos três estratégias descritas por Arendt e que estão presentes na república de Gilead, auxiliando na manutenção e na fragmentação dos sujeitos mulheres do sistema e que, conseqüentemente, corroboram a ausência de sororidade. A primeira estratégia, assim como descrito por ela, afirma que: “O totalitarismo jamais se contenta em governar por meios externos, [...] graças à sua ideologia peculiar e ao papel dessa ideologia no aparelho de coação [...] descobriu um meio de subjugar e aterrorizar os seres humanos internamente” (ARENDR, 2012, p. 358). A partir disso, é possível notar que após certo tempo dentro deste regime repressivo e devido ao treinamento alienante ao qual as Aias são submetidas, as mulheres passam a questionar suas atitudes do passado, antes de Gilead, como se observa na narração de Offred: “Minha nudez já é estranha para mim. Meu corpo parece fora de época. Será que realmente usei trajes de banho, na praia? [...] entre homens, sem me importar [...]” (ATWOOD, 2017, p. 78). Ela ainda reflete sobre a cerimônia de procriação da qual é obrigada a participar, um estupro que ocorre uma vez por mês no período fértil da Aia. Ela nos diz: “Se ele tivesse melhor aparência será que eu gostaria mais?” (ATWOOD, 2017, p. 116). Trata-se de um ato em relação ao qual ela não tem escolha e que, caso funcione, gerará uma criança que não será dela e sim de seu Comandante e da Esposa dele. Após o parto e o período de amamentação, a Aia será transferida para outra casa para tentar gerar novamente um filho para outro casal. O simples fato de ela questionar esse ato, tentando deixá-lo

mais aceitável, nos mostra o quanto a ideologia do regime passa a ter influência nos pensamentos de Offred, onde sempre se repetem as frases repetidas e reforçadas pelas Tias³⁴.

O segundo ponto trazido por Arendt (2012) é que: “A colaboração da população na denúncia [...] e no serviço voluntário da delação certamente não é algo sem precedentes [...] é tão bem organizada que torna quase supérfluo o trabalho de especialistas.” (p. 480). Com a separação das mulheres em castas atribui a algumas mais valor para a república do que a outras e mantê-las organizadas e dóceis às imposições do Estado é crucial para o bom funcionamento do regime, no qual as próprias mulheres vigiam umas às outras, como exemplifica o pensamento de Offred: “A verdade é que ela é minha espiã, como eu sou dela. Se uma de nós duas escapular [...] a outra será responsável” (ATWOOD, 2017, p. 29). A própria colaboração das Tias reforça isso, pois elas são mulheres que obtêm privilégios do patriarcado e, dessa forma, garantem que as demais se comportem de maneira “adequada”, principalmente as Aias.

A terceira estratégia que Arendt (2012) nos apresenta diz respeito à divulgação. Segundo ela: “[...] as massas têm de ser conquistadas por meio da propaganda [...] os movimentos totalitários que lutam pelo poder podem usar o terror somente até certo ponto [...] necessitam granjear aderentes e parecer plausíveis aos olhos de um público [...]” (ARENDR, 2012 p. 390). Em Gilead temos dois momentos de propaganda política, um que nos leva para o antes do sistema e outro que é mantido após o sistema ser instaurando. No antes de Gilead, quem redigia tais discursos era Serena Joy, pois seu desejo de ser mãe não a deixou enxergar o quanto o sistema também lhe restringiria. Os discursos dela: “[...] eram sobre santidade do lar, sobre como as mulheres deveriam ficar em casa” (ATWOOD, 2017, p. 58) e, mais tarde, eram propagados por escritos religiosos como os “os escritos de alma” ou a própria leitura da Bíblia, que só podia ser feita pelos homens, afinal: “Bem-aventurados os que se calam. Eu sabia que este último eles tinham inventado” (ATWOOD, 2017, p. 109). É importante ressaltar que as interações que ocorrem entre as mulheres da narrativa refletem essa propaganda religiosa, pois elas devem se limitar a cumprimentos básicos como: “bendito seja o fruto”, “sob o olho dele”, “tenha um dia abençoado”³⁵. As Tias representam os maiores exemplos de fé no sistema, porém, essas mulheres estavam muito mais interessadas nos privilégios que podiam obter considerando um poder que era escasso, do que de fato por sustentarem valores tradicionais (ATWOOD, 2017). Contudo, por mais que as Tias fossem uma exceção perante as demais, não se utilizavam de tais vantagens para um ajudar mulheres em situação de repressão, como veremos no capítulo “Sororidade”.

³⁴ As Tias eram mulheres inférteis responsáveis pela doutrinação da Aias. Essas mulheres assumiam tal posto, pois acreditavam no Sistema ou por possuírem privilégios que as demais mulheres não tinham, como ler e escrever.

³⁵ *blessed be the fruit, under his eye, blessed day* (ATWOOD, 2002)

VELHO, Eduardo Moura. A ausência de sororidade na narrativa *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood como recurso de repressão e manutenção, p. 282-291, Curitiba, 2019.

Ondas feministas

Considerando que sororidade seria uma ação coletiva de mulheres, é necessário retomar o início dos movimentos feministas para entender, ou ao menos refletir, sobre como se deu essa fragmentação dos sujeitos mulheres a ponto de gerar a ausência de sororidade na obra, embora considerando-se que isso já existia antes da república ficcional de Gilead e existe em nossa sociedade atual. Quando tratamos de ondas feministas, voltamos nossos olhos para as reivindicações e lutas das mulheres por direitos que se fortaleceram e adquiriram a estrutura de um movimento a partir do século XIX, expandindo-se e incorporando sujeitos e causas até adquirir o formato que possui nos dias atuais. As mulheres historicamente vêm ocupando uma posição de subalternidade nas diversas sociedades e culturas. Conforme Costa e Sardenberg (1999, p. 23): “A subordinação da mulher, além de ser um fenômeno milenar e universal, constitui-se, também, na primeira forma de opressão na história da humanidade.” Tendo consciência de tais opressões algumas mulheres começaram a se organizar para pensar em estratégias que repensem a posição e valorização das mulheres na sociedade. Dessa forma, surge durante a revolução francesa a primeira onda feminista “[...] que nasceu como movimento liberal de luta das mulheres pela igualdade de direitos civis, políticos e educativos, direitos que eram reservados apenas aos homens. O movimento sufragista [...]” (KOLLER; NARVAZ, 2006, p. 3). As sufragistas buscavam essencialmente o direito ao voto, alinhado a melhores condições de trabalho, tendo sido um movimento que inclui até mesmo mulheres que não se definiam como feministas. A análise de “O conto da Aia” (ATWOOD, 2017) permite identificar que o processo de perda dos direitos inicia-se pela regressão de alguns direitos que foram pauta da primeira onda do feminismo, como observamos no trecho a seguir:

Foi então que suspenderam a Constituição. [...] Os jornais foram censurados [...] o diretor entrou na sala [...]. Eu sinto muito, ele disse, mas é a lei [...]. Vou ter que dispensar vocês todas [...]. Eles congelaram as contas, disse ela. [...] Qualquer conta com um F em vez de um M. [...] Mulheres não podem mais possuir bens (ATWOOD, 2017, p. 209-214).

Mulheres sem emprego e sem independência tornam a ser dependentes dos homens e, nesse caso, do Estado, que por meio da lei estabelece um mecanismo que impediria as mulheres de deixarem suas cidades.

Já a segunda onda feminista trouxe uma discussão, na qual:

[...] feministas americanas enfatizavam a denúncia da opressão masculina e a busca da igualdade, enquanto as francesas postulavam a necessidade de serem valorizadas as diferenças entre homens e mulheres [...] por enfatizarem a igualdade, são conhecidas como “o feminismo da igualdade”, enquanto as que destacam as diferenças e a alteridade são conhecidas como “o feminismo da diferença” (KOLLER; NARVAZ, 2006, p. 3).

VELHO, Eduardo Moura. A ausência de sororidade na narrativa *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood como recurso de repressão e manutenção, p. 282-291, Curitiba, 2019.

A partir desta segunda onda, com a divisão das causas feministas entre norte-americanas e francesas foi o primeiro passo no sentido de demonstrar que contextos e sociedades diferentes demandam causas diferentes, permitindo que algumas feministas escolhessem com qual das vertentes se identificavam. Na segunda onda feminista, a agenda de lutas direcionava-se não apenas para o Estado e a igualdade com os homens, mas também para o outro grupo de feministas, possibilitando às mulheres promover a melhor vertente do ponto de vista de suas causas. Em Gilead, a principal diferença entre os homens e as mulheres, e aquilo do que talvez boa parte delas sinta mais falta é o direito à voz, à palavra, como Offred mesmo diz: “Ele tem alguma coisa que não temos, tem a palavra. Como a desperdiçamos, um dia” (ATWOOD, 2017, p. 109). Quando privadas do direito de fala, leitura e escrita, as mulheres se tornam sujeitos sem direito de construir discurso publicamente, ou seja, são assujeitadas, visto que é por meio do discurso nos constituímos como sujeitos.

A terceira onda feminista surge em um momento que os diferentes feminismos já estão consolidados. Devido às lutas das mulheres, já se verificam conquistas sociais, há uma abertura social maior para que as mulheres expressem suas reivindicações e surgem novas pautas. Um dos focos das discussões se volta à definição do “ser mulher”, “[...] sobre os sexos para o estudo das relações de gênero” (KOLLER; NARVAZ, 2006 p. 3). Por conta das pautas de mulheres não brancas e do terceiro mundo acrescentam-se às agendas dos movimentos feministas as diferenças entre mulheres. Nesse momento, há uma fragmentação maior ainda do grupo feminista, mas que expressa consciência da complexidade das realidades de diferentes. Considerando essa terceira onda, que também desconstrói o binômio sexo/gênero, Atwood (2017) também apresenta em sua distopia uma terceira categoria de gênero no modelo de classificação das mulheres. Trata-se das que Gilead chama de as não mulheres: “Ir para as colônias [...] como as não mulheres, e morrer de fome [...]” (p. 19). Eram consideradas não mulheres as feministas, por defenderem uma liberdade que elas não tinham mais e as lésbicas por sua ousadia erótica: usufruir da sexualidade visando exclusivamente ao prazer em vez de submeter-se ao preceito de Gilead, onde somente se admitia a relação heterossexual chancelada pelos nobres fins da reprodução. Por suas práticas estarem excluídas do preceito bíblico do “Cresci e multiplica”, em Gilead, consideram-se “traidores de gênero” os homossexuais, trans-sexuais e demais identidades de gênero.

Considerando as informações apresentadas neste capítulo e no que o antecede, é possível observar que as mulheres são propriedade e sujeitas ao controle do Estado. Realocadas em diferentes grupos em uma sociedade com o perfil descrito e imersas nas relações de poder exercidas em Gilead, são levadas a disputarem posições de fala que possibilitem o exercício, mesmo que sutil, de poder, gerando conflitos que impedem a criação de vínculos e de um movimento de resistência. Tudo isso impossibilita ou dificulta a sororidade no capítulo seguinte,

verificaremos nos discursos da narradora e das personagens mulheres da obra exemplos em que se verifica a ausência de sororidade.

Sororidade

O termo sororidade não é recente. De acordo com Rosa (2019), surgiu na década de 70 durante os movimentos feministas. O termo em sua etimologia significa “irmãs”, derivado do inglês *Sisterhood*, tendo sido mencionado pela primeira vez no livro *Sisterhood is powerful*, de Robin Morgan (1970). Explorando um pouco mais o termo, trata-se de uma:

[...] especificidade feminina, uma femitude, diferente da feminidade tradicional, mas não menos imponente, que produzia entre as mulheres uma harmonia espontânea, imediata, de tipo instintivo, que nós havíamos designado como sororidade. Esta sororidade “rejeitava tudo o que era pensado como organização social masculina: a repartição e a especialização das tarefas, a hierarquia, a afirmação individual, a relação ao dinheiro, a elaboração de regras ou de leis de funcionamento” (COLLIN citado em MACHADO, 1992, p. 12).

Como observamos nos capítulos acima, o sistema de Gilead é construído em um modelo totalitário que se articula de forma a impedir a criação de vínculos que futuramente venham a ameaçar o funcionamento do regime, como observamos no trecho a seguir: “As Marthas não podem confraternizar conosco. Confraternizar significa comportar-se como um irmão” (ATWOOD, 2017, p. 20). Contudo, aqueles que deram origem ao sistema sabiam que seria mais fácil preservar algo que já não existia ou existia com escassez no antes, como a sororidade. Observemos este trecho da narração de Offred: “Houve uma época em que não nos abraçávamos, depois que ela me contou que era *gay*; mas então ela me disse que não a atraía” (ATWOOD, 2017, p. 207). A personagem June, ou Offred, afirma ter cortado vínculos com sua melhor amiga, quando essa se assumiu lésbica com medo de ser “assediada”, sendo este um pensamento ainda presente entre algumas mulheres.

Observando o conceito de Collin (1992) apresentado acima, é possível observarmos na narrativa de Atwood momentos isolados em que há certa sororidade entre as personagens, porém, na maioria dos casos, esse sentimento de compaixão está vinculado a um interesse particular. As únicas mulheres das quais é possível afirmar que mantêm uma relação conjunta são as Marthas, ou seja, as mulheres responsáveis pelas tarefas domésticas: “As Marthas sabem das coisas, conversam entre si, transmitindo as notícias não oficiais de casa em casa” (ATWOOD, 2017, p. 19). Entretanto, essas informações não são compartilhadas com as Aias, por exemplo, são mantidas entre elas e não são usadas a favor delas mesmas ou das demais. Há alguns trechos da narrativa em que é possível notar o início de um vínculo ou a ideia do que seria um vínculo entre Offred e Rita (uma das Marthas), assim como se segue: “Agradou-me que estivesse disposta a mentir por mim, mesmo numa questão tão pequena, mesmo para sua própria vantagem. Era um laço entre nós” (VELHO, Eduardo Moura. A ausência de sororidade na narrativa *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood como recurso de repressão e manutenção, p. 282-291, Curitiba, 2019).

(ATWOOD, 2017, p. 182). É possível notar ainda, durante uma conversa entre duas Marthas, Cora e Rita, que uma delas reconhece o “serviço” que está sendo prestado pelas Aias: “De qualquer maneira, elas estão fazendo isso por todos nós, disse Cora, ou pelo menos é o que dizem. [...] afinal não é assim tão ruim. Não é o que se consideraria trabalho pesado” (ATWOOD, 2017, p. 19). Porém, essa afirmação não tem nada de solidária. Além de Cora não acreditar de fato que as Aias estão fazendo isso por todas as mulheres, ela ainda atribui uma conotação leve à função de Offred, o que por si só poderia indicar falta de empatia, pois falta uma análise do todo na perspectiva de Cora. A partir do momento que uma Aia dá à luz uma criança, as Marthas se tornam babás, tornando o sistema um pouco mais aceitável. Isso as faria ter uma função a mais, também relacionada à maternidade. Uma criança era uma bênção para todos, uma alegria, remetendo-as ao antes de Gilead, já que as Marthas também tiveram seus filhos sequestrados, assim como os das Aias.

Ainda seguindo as ideias de Collin (1992), ela nos diz que existe uma ilusão de harmonia entre as mulheres e que elas “[...] se diferenciam e conflitam entre si [...]” (p. 25). Com isso é possível observar na história de Atwood que a hierarquização das mulheres de acordo com suas castas, auxilia e é fio condutor para que ocorram conflitos. As ações de não sororidade ocorrem entre: Esposa e Aia, Martha e Aia, Tia e Aia, Aia e Aia, Esposas e Esposas, Esposas e Marthas. Nota-se que não há conflitos entre Marthas e Marthas e Tias e Tias, pois essas mulheres já estão no topo de suas posições sociais, não têm nada a ganhar e nada perder, diferentes das outras, que disputam posições mais altas, afim de obter prestígio. As Aias estão sempre envolvidas nessas relações de poder, pois são as que mais sofrem com o sistema e são as mais valiosas. Observamos no trecho a seguir como as Esposas tratam as Aias: “Ela não fala comigo [...]. Sou uma vergonha para ela; e uma necessidade” (ATWOOD, 2017, p. 22) e mais adiante na narrativa: “Não é com os maridos que vocês têm que ter cuidado [...] é com as esposas” (ATWOOD, 2017, p. 59). As Esposas têm repulsa das Aias, pois sentem inveja que são elas a terem relações com seus maridos, serão elas a gestarem seus bebês e serão elas a amamentar, ou seja, as Esposas estão impossibilitadas de exercer as atribuições biológicas de gerar de uma criança. Sem contar que elas são obrigadas a participar da cerimônia, segurando as mãos de sua Aia como se fossem uma só, simulando uma contribuição e o consentimento das Esposas na cerimônia. Elas aceitam e fazem a manutenção da cerimônia dentro de suas casas, pois isso lhes trará um benefício no futuro caso sua Aia consiga engravidar. No caso das esposas, a ideologia de Gilead as convence de que participar da cerimônia é lícito por reproduzir o trecho bíblico “[...] eis aqui minha serva, Bilha; Entra nela para que tenha filhos sobre os meus joelhos, e eu, assim, receba filhos por ela” (GENESIS 30:1-3 citado em ATWOOD, 2017, p. 1). Ou seja, não se trata de consentimento da esposa, mas de manutenção da sua existência e razão de existir na sociedade.

As Marthas de certa forma servem as Aias, pois devem preparar-lhes refeições, banhos, lavam suas roupas, assim como fazem para os donos da casa onde trabalham. Elas são mulheres e possuem as mesmas limitações que as demais, porém considerando que elas têm contato com outras casas, têm acesso a objetos cortantes, algo poderia ser feito, mesmo que extremo. Entretanto, vale a pena ressaltar que a maioria dessas mulheres não tem consciência da opressão que sofrem e as que tem fazem de tudo para se manterem vivas, mesmo que isso envolva um não contra o sistema. Para elas, olhar as Aia é um motivo de desejo, de ver o filho que foram delas retirado ou mesmo ter a ideia de que ao engravidar sua sobrevivência seria garantida, é por esta razão que Rita e Cora (Marthas) conversam sobre Offred, com o intuito de denegri-la como observamos a seguir: “[...] certa vez ouvi Rita dizer para Cora que não se rebaixaria dessa maneira [...]. Elas têm escolha. [...] Antes ela do que eu, disse Rita [...]” (ATWOOD, 2017, p. 18). Essa escolha da qual Rita se refere, seria ir para as colônias, onde morreria em poucos dias devido à radiação. Para Offred isso não era uma opção, pois ela tinha uma filha e sai esperança de rever a filha era o que ponderava suas tomadas de decisão, inclusive a de se submeter à cerimônia todo mês, era uma garantia de sobrevivência.

As Aias, por mais que desempenhem as mesmas funções, sustentam uma ausência de sororidade, pois há mulheres que realmente acreditam no sistema e compreendem o valor divino de sua devoção para o Estado porque assim foram levadas a acreditar. Isso nos retoma o conceito apresentado por Arendt (2012) nos capítulos anteriores, quando um regime começa a atingir internamente, a ponto de levar a uma reflexão sobre atitudes que antes eram aceitáveis, é nesse momento que o regime obtém sucesso, pois quanto mais mulheres se convencerem de que estão fazendo um bem para todos, mas difícil será a criação de vínculo e a articulação de um movimento de resistência, pois elas já atuam como deladoras. As Aias participam ainda de um evento em que julgam outras, a partir de atos que realizaram no passado e de acordo com as novas leis são considerados crimes. É um momento de exposição, no qual as Aias assumem a culpa de algo que não fizeram e ainda ouvem que são culpadas das demais, sendo que tudo é redigido pelas Tias, como se observa: “Mas de quem foi a culpa? Diz Tia Helena [...] dela, foi dela, foi dela, foi dela, entoamos em uníssono.” (ATWOOD, 2017, p. 88). Ao aproximarmos este trecho com nossa sociedade atual, é possível refletir que as mulheres, mesmo que de maneira não intencional, quase como algo implícito, criticam outras mulheres por diversas razões, mas que geralmente envolvem aspectos relacionados a beleza e atitudes sexuais. Tais críticas ocorrem justamente por ser uma atitude naturaliza e que para muitas mulheres não é tipo como opressiva, por falta de consciência em um sistema que reforça a exclusão de outras

Atwood (2017) trabalha em seu texto com protagonistas mulheres em um estado de repressão, mas que se distancia de uma resistência. Há momentos na história em que aparece um grupo de resistência intitulado *Mayday*, mas que não é explorado a fundo, pois esse possivelmente VELHO, Eduardo Moura. A ausência de sororidade na narrativa *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood como recurso de repressão e manutenção, p. 282-291, Curitiba, 2019.

não era o objetivo da autora, tanto que Offred nem chega a relatar os objetivos do mesmo. Ao trazer o conceito de sororidade para obras, como observado se faz ausente em vários momentos, trazemos a fala de Hooks (2018):

Solidariedade política entre mulheres sempre enfraquece o sexismo e prepara o caminho para derrubar o patriarcado. É importante destacar que a sororidade jamais teria sido possível para além dos limites de raça e classe se mulheres individuais não estivessem dispostas a abrir mão de seu poder de dominação e exploração de grupos subordinados de mulheres (HOOKS, 2018, p. 28)

Este trecho é importante, não somente para as mulheres Gilead, mas para as mulheres do século XXI, pois quando se abre mão de um exercício de poder e julgamento sobre outras mulheres, vínculos femininos são estreitados e fragmentações passam a ser vistas como enriquecedoras e não diferenças melhores ou piores, dessa forma cria-se um arcabouço capaz de derrubar ou mesmo enfraquecer um sistema patriarcalista de milênios, por meio de um novo sistema enraizado, que preserve a sororidade, para não se tornar um novo sistema de separação de classes. O feminismo foi criado com esse intuito, trazer pautas que sejam relevantes para uma sociedade de mulheres, porém lhes falta a consciência da opressão que ocorre com as diferentes mulheres fazendo-as se uma solidarizar, a partir dos relatos e experiências individuais de cada uma.

Referências

ABREU, R. R. **O (des)velar de ideologias em *The Handmaid's Tale***: voz/discursos entrelaçados nas amarras do poder. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Federal de Viçosa, Minas Gerais.

ALOTAIBI, N. S. **Distorted Shadows: Power And Subjugated Women In Margret Atwood's *The Handmaid's Tale***. IOSR Journal of Humanities And Social Science (IOSR-JHSS). vol. 23 no. 2, 2018, pp. 35-39.

ARENDDT, H. Parte III — Totalitarismo. In: **Origens do totalitarismo**. Tradução Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 434-611.

ATWOOD, M. **O Conto da Aia**. Tradução: Ana Deiró. Rio de Janeiro: ROCCO, 2017.

_____. *The Handmaid's Tale*. Toronto: Emblem Editions, 2002.

_____. **Margaret Atwood on What 'The Handmaid's Tale' Means in the Age of Trump**. The New York Times, 2017. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html>> Acesso em: 06 out. 2019.

COSTA, A. A; SARDENBERG, C. M. B. **O Feminismo do Brasil**: reflexões teóricas e perspectivas. In: COSTA, A. A; SARDENBERG, C. M. B (Org.). *O feminismo no Brasil: uma breve retrospectiva*. Salvador: UFBA / Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher, 2008. p. 1-23.

VELHO, Eduardo Moura. A ausência de sororidade na narrativa *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood como recurso de repressão e manutenção, p. 282-291, Curitiba, 2019.

MACHADO, L. Z. Feminismo, academia e interdisciplinaridade. In: ALBERTINA O. Costa (org.). **Uma questão de gênero**. Rio de Janeiro: Rosados Tempos, 1992. p. 24-39.

NARVAZ, M. G.; KOLLER, S. H. Metodologias feministas e estudos de gênero: articulando pesquisa, clínica e política. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 11, n. 3, p. 647-654, 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S14173722006000300021&script=sci_abstract&tlng=pt Acesso em: 07 set. 2019.

JOGADOR NÚMERO 1: OS AVATARES E A VIDA REAL

Autoras: Eliane da Silva Gomes (UNIANDRADE)
Prof.^a Dr.^a Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE/FAE)

Resumo: O objetivo deste trabalho é fazer uma análise comparativa entre o livro *Jogador número 1* (2011), de Ernest Cline, e o filme homônimo (EUA, 2018), dirigido por Steven Spielberg, a fim de evidenciar a influência da tecnologia sobre a sociedade, principalmente no que se refere à geração Z. Embora a história seja ambientada no ano de 2045, é possível reconhecer características experimentadas atualmente. A ficção científica usa como base o universo dos *games* que privilegiam a criação de avatares. Desse modo, é permanente o conflito entre os mundos real e virtual, enfatizando a existência cibernética como fuga e como possibilidade de construção de uma identidade ideal para a maioria dos indivíduos. Nesse sentido, observa-se o fantástico, reforçado a partir da utilização de equipamentos responsáveis por expandir o universo criado. Assim, esta pesquisa terá como base o seguinte referencial teórico: Henry Jenkins, para tratar das mudanças sociais provocadas pelas mídias digitais; Marshall McLuhan e Fátima Régis, a fim de fundamentar as discussões sobre a tecnologia e a extensão do corpo, permitindo conexões com imagens virtuais; e Fabiano Onça, que focaliza especificamente o papel dos *games* na cibercultura.

Palavras chaves: *Jogador número 1*. Tecnologia. Realidade. Espaço virtual.

Introdução

A história se passa em Columbus, em 2045. Nesse cenário distópico, diante das dificuldades da vida real, os personagens utilizam a realidade virtual para tentar fugir dos problemas. Tanto no livro quanto no filme, o cenário é precário, com falta de água, sem tratamento de esgoto e com lixo a céu aberto. Nesse local, as pessoas vivem em trailers, as chamadas pilhas. Diante desse contexto, a virtualidade se impõe, fazendo com que as pessoas prefiram ligar seus computadores para vivenciarem uma falsa realidade, que lhes permite entrar em um mundo ideal. Deste modo, o jogo funciona para isolar o indivíduo de seu *habitat* natural, neutralizando os efeitos da pobreza.

O ideal, segundo Jenkins, é criar uma experiência unificada e coordenada, de modo que todos os produtos transmidiáticos possuam uma entrada e saída. “Cada acesso à franquia deve ser autônomo, para que não seja necessário ver o filme para gostar do game e vice-versa” (JENKINS, 2009, p. 138). Nesse sentido, livro e filme, apesar de contarem a mesma história, destacam aspectos distintos. O filme de Steven Spielberg mostra inúmeras imagens, inclusive mapas, com os locais onde ocorrem as ações dos jogos. A visualidade atrai o espectador, pelas sobreposições e pela ilusão de profundidade nos cenários. Além disso, há muitos efeitos sonoros, os quais tornam o enredo ainda mais atraente para qualquer tipo público. Em contrapartida, no livro, Ernest Cline, descreve situações e momentos com precisão e detalhes, que fazem com que o leitor imagine o local e os movimentos dos personagens.

No que se refere à alternância entre o cenário real e os virtuais (do jogo), a história ganha um aspecto múltiplo, que une realidade e ficção por meio dos aparelhos tecnológicos, que não dizem respeito apenas à máquina propriamente dita, mas também aos equipamentos de realce da realidade virtual. Segundo Italo Calvino, o texto múltiplice “substitui a unicidade de um eu pensante pela multiplicidade de sujeitos, vozes, olhares sobre o mundo [...]” (CALVINO, 1998, p. 132). Em *Jogador número 1*, isso se reflete nas diferentes perspectivas, que abrangem os personagens reais e seus avatares.

Universo expandido

No filme e no livro, a ideia de expansão está relacionada à busca pelos *Easter eggs*. Diante disso, o diretor da adaptação cinematográfica utiliza um labirinto para representar isso (Fig. 1). Se olharmos atentamente, percebemos que o espectador entra no labirinto pela primeira letra do título, sendo levado até o ovo (representado pelo centro da vogal **o**).



Figura 1: Logo do filme *Jogador nº. 1*. Imagem disponível em: <<http://bit.ly/2KHIJeS>>. Acesso em: 28 set. 2019.

Utilizados pelos personagens, para dar mais sustentabilidade à ideia de tornar reais os efeitos visuais e sonoros, os trajes e equipamentos são indispensáveis na história. Nesse quesito, ganham destaque: os VRs — óculos de Realidade Virtual; e algumas armas usadas pelos jogadores (na matança que Aech faz, no Planeta DOOM, por exemplo, a arma favorita do Master Chief é a MA5B — *Individual Combat Weapon System*, a metralhadora dos personagens militares da série de jogos Halo³⁶). Outro equipamento importante que é considerado um objeto clássico e está

³⁶ Série de jogos de tiro em primeira pessoa, de ficção científica militar, criada pela *Bungie*, e agora produzida pela *343 Industries*, subsidiária da *Xbox Game Studios*.

GOMES, Eliane da Silva; KOB, Verônica Daniel. *Jogador número 1 – os avatares e a vida real*, p. 292-299, Curitiba, 2019.

balançando no quadril de *Parzival*. Trata-se de uma recriação do icônico coldre de Han Solo, do filme *Star Wars* (1977). No caso do coldre, as tiras marrons e a fivela de metal são óbvias. O que talvez precise de outro olhar, para confirmar a presença da cultura pop, é o acréscimo: a c logo dos *Thundercats*, na fivela do coldre (Fig. 2).

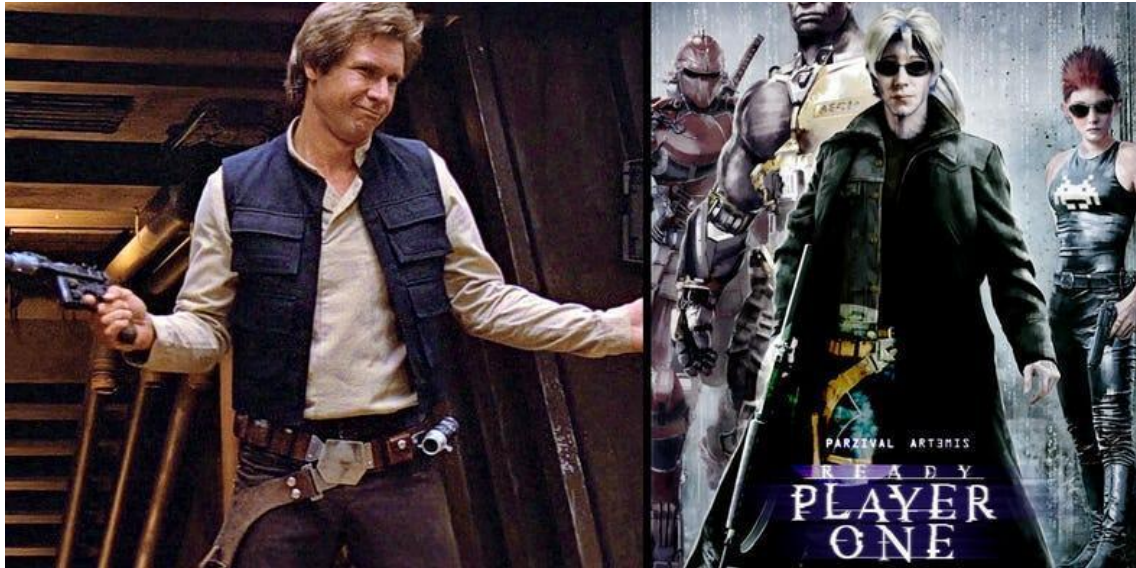


Figura: 2. Os coldres de Han Solo e de Parzival. Imagem disponível em: <shorturl.at/AER68>. Acesso em: 28 set. 2019.

Em outra parte do filme, Parzival é salvo por Art3mis, que dá a ele um item que ele precisa: os óculos de Clark Kent. Com eles, o personagem clássico é capaz de mudar instantaneamente a aparência de herói para a de um repórter tímido e educado. Nesse momento, o personagem do filme *Jogador n.º 1* também coloca os óculos.

No enredo do livro e da adaptação fílmica, a fronteira entre realidade e ambiente virtual é sempre bem marcada. Isso ocorre quando o personagem se prepara para jogar. Nesse momento, ele imediatamente utiliza os equipamentos que darão sensação de realidade aumentada, dentro do jogo (Fig. 3). O avatar passa a desempenhar, então, as qualidades que o personagem escolheu ter no *game*. Na vida real, por meio dos equipamentos, o personagem sente que está envolvido no mundo virtual no sentido tecnológico estrito, tendo a ilusão de interação sensório-motora.



Figura 3: Equipamento que possibilita a sensação de realidade dentro do jogo. (JOGADOR Nº. 1, 2018)

Muitas empresas estão trabalhando há tempos em tecnologia háptica, relativa ao tato, ou em outro tipo de tecnologia vestível, que permite a sensação do toque, mesmo se tratando de objetos virtuais. Até agora, a vestimenta mais interessante que utiliza esse tipo de tecnologia é o *teslasuit*, que funciona como um computador vestível e um controlador de corpo inteiro. O traje é *wireless* (sem fio) e é composto de acessórios portáteis, chamados de módulos, como o *t-belt*, o *t-glove*, e um macacão, chamado *smart textile*, que vem sendo desenvolvido para dar aos usuários uma experiência muito semelhante à proposta pelo filme, fazendo com que a pessoa sinta-se imersa no mundo e nas características do avatar. Outro equipamento utilizado muitas vezes, na história, é a esteira omnidirecional, controlada pelos pés dos jogadores e permitindo que eles se locomovam em 360° graus, a qualquer velocidade.

Os avatares e a realidade virtual

Com base no que foi apresentado na parte anterior deste artigo, constata-se que, em *Jogador número 1*, os personagens utilizam equipamentos, na tentativa de se tornarem as **pessoas** que desejariam ser, na vida real. Tratando especificamente da função dos jogos na vida cotidiana, Marshall McLuhan afirma: “Os jogos que uma pessoa joga revelam muito sobre ela. O jogo é uma espécie de paraíso artificial, como a Disneylândia, ou uma visão utópica pela qual completamos e interpretamos o significado de nossa vida diária” (MCLUHAN, 1969, p. 266).

Quase sempre, os personagens **reais** são diferentes dos avatares que escolhem ser, no jogo. Como exemplo, podemos citar Morrow, amigo de Halliday e cocriador da Oasis. No livro, ele está um pouco acima do peso, tem barba e usa óculos de aros grossos. No filme, porém, o mesmo

personagem tem cabelos lisos caídos na testa e não usa óculos. Já o seu avatar é vestido como um robô. Nesse quesito, depreende-se que os jogos de computador utilizam “sistemas de simulação interativa e de simulação por imersão” e possibilitam a criação de “um representante digital (avatar)” (RÉGIS, 2012, p. 183). Nesse processo, o indivíduo constrói uma espécie de realidade paralela, ideal, canalizando fracassos, incapacidades, e revertendo-os em possibilidades de sucesso. Dessa forma, o perfil de um avatar pode revelar a “incorporação consciente de determinados papéis, do jogo cúmplice de máscaras, [...] tanto naquilo que é fantasiado mais do que efetivamente vivido, como naquilo que é vivido de uma forma fantasiosa” (ONÇA, 2014, p. 75). A característica imersiva da maioria dos jogos corresponde à idealização e à verossimilhança. Com relação a isso, vale a pena destacar o “engajamento do leitor/espectador/usuário. Cercado de informações, imerso no mundo da história, o consumidor tende a se sentir parte daquele universo e conseqüentemente passa a atuar como replicador de tal conteúdo” (NUNES, 2012, p. 89), chegando, mesmo, a dar mais importância ao mundo virtual do que à realidade em si.

Nesse universo de virtualidade e fantasia, o filme, especificamente, faz um elogio aos jogos *vintage*. Isso pode ser visto no conjunto de vigas que Wade descia, no lugar onde morava, imagem que desencadeava o seguinte processo, no personagem: ele imaginava estar nas plataformas antigas de Donkey Kong (uma série de jogos eletrônicos lançada em 1981, criada por Shigeru Miyamoto e que gira em torno do personagem Donkey Kong) e do Burger Time (jogo de arcade produzido e desenvolvido pela indústria japonesa Data East, em 1982) (Fig. 4).

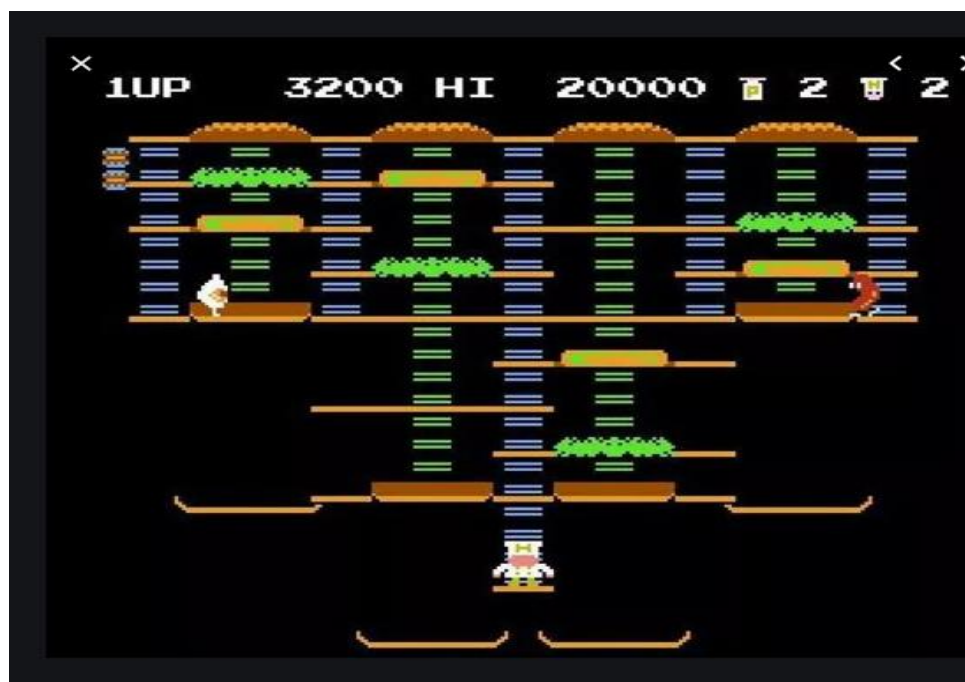


Figura 4: Burger Time. Imagem disponível em: <https://www.jogos360.com.br/burger_time.html>. Acesso em: 28 set. 2019.

Outra curiosidade é o telefone que o personagem Wade utilizava, pois, em uma determinada cena, se ele atendesse, seu amigo Aech conseguiria ver onde ele estava e o que fazia. Essa premissa também altera a noção de realidade, estabelecendo um espaço alternativo, marcado pela percepção extrassensorial. Segundo Jenkins (2009), o fluxo de conteúdos, por meio de múltiplas plataformas de mídia, ocorre em razão da convergência e da cooperação entre múltiplos mercados midiáticos. O computador e, por excelência o jogo, são hipermídias justamente por admitirem o uso simultâneo de recursos variados. Essa tecnologia, sem dúvida, é consequência do comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que partem em busca das experiências de entretenimento que desejam (JENKINS, 2009). Por esse motivo, entende-se que cada geração cria um tipo de demanda tecnológica, que resulta, por sua vez, na produção de equipamentos que atendam a essas necessidades. Os postulados de Jenkins dialogam com as afirmações de Lucia Santaella, que menciona a importância de um percurso comunicacional. Segundo a autora, passamos das mídias de massa aos *gadgets* e, finalmente, ao computador, que “assumiu o caráter de mídia interativa”, porque faz o usuário “interagir com aquilo que recebe e de buscar por si próprio a informação e o entretenimento que deseja” (SANTAELLA, 2019, p. 73).

Nesse aspecto, a rapidez que vivenciamos hoje, aliada à tecnologia, impõe um ritmo acelerado quando o assunto abrange produção e consumo. No caso da compra de um aparelho, um Xbox, por exemplo, sabemos que, com o passar dos dias, não encontraremos mais jogos novos, compatíveis com esse equipamento. Será, então, necessária a aquisição de um modelo mais atual. Conforme assinala Salerno: “[...]. Se o recurso começar a definhir, a informação poderá ainda ser recuperada, mas, depois de um tempo, ela não estará mais acessível devido a [...] formatos ou tecnologias obsoletos” (SALERNO, 2015, p. 55).

Em uma entrevista para o site da revista *Galileu*, Ernest Cline discorre sobre realidade e tecnologia, mencionando a importância dos jogos: “Há vários jogos e simulações de realidade virtual que entraram no mercado recentemente que têm grandes mundos virtuais que as pessoas podem explorar. Isso nunca tinha acontecido antes” (MOREIRA, 2019).

Portanto, verifica-se a estreita relação entre o livro e o filme analisados neste trabalho e a tecnologia utilizada, nos dias atuais. Dessa forma, as obras assumem um caráter temporal, a fim de documentar e registrar hábitos atuais, que tendem a se aperfeiçoar, como mostra a história, que nos situa em 2045, em Columbus. O artifício é próprio da ficção científica. Porém, a realidade de Columbus não parece estar tão distante do que experimentamos hoje, em 2019.

Conclusão

Por meio da análise apresentada neste trabalho, verificamos que a sensação causada pelos equipamentos possibilita a criação enfática do espaço, na mente do jogador. A partir disso,

demonstramos que a interpretação ocorre na ficção, mais especificamente no jogo que se estabelece, tanto na narrativa do livro quanto na história do filme, e também na realidade do contexto vivido pelo leitor/espectador.

Aprofundando a relação complexa entre jogo e realidade, que pode ser complementar ou antagônica, Teixeira diferencia a “representação (imagética)” e a “simulação (maquímica)” (TEIXEIRA, 2019) de um determinado espaço. Nesse paralelo, “enquanto uma narrativa descreve acontecimentos particulares, passíveis de serem generalizados para se inferirem as regras; os jogos, enquanto simulações, baseiam-se em regras gerais que podem ser aplicadas a casos particulares, possibilitando a experimentação” (TEIXEIRA, 2019).

As interfaces, com equipamentos variados, possibilitam a potencialização da realidade, aguçando os sentidos e permitindo a ilusão da experiência, tornando invisíveis, para algumas pessoas, as fronteiras que antes separavam de modo mais nítido os espaços real e virtual. Com tais recursos, a incursão pelo universo dos jogos, por meio dos avatares, pode resultar em um caminho sem volta, de sobreposição do falso sobre o verdadeiro. Nesse sentido, Cline e Spielberg contribuem para o debate sobre os usos e as funções da tecnologia na sociedade contemporânea.

Referências

- CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CLINE, E. **Jogador número 1**. Rio de Janeiro: Leya, 2018.
- JENKINS, H. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.
- JOGADOR n.º. 1**. Direção de Steven Spielberg. EUA: Warner Bros., De Line Pictures, Village Roadshow Pictures, Random House Films e Reliance Entertainment; Warner Bros., 2018. 1 DVD (140 min); son.
- McLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MOREIRA, I. Referência de fonte eletrônica. **Ernest Cline: conversamos com o autor de ‘Jogador número 1’**. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2018/03/ernest-cline-conversamos-com-o-autor-de-jogador-numero-1.html>. Acesso em: 29 set. 2019.
- NUNES, J. V. M. **Narrativa transmídia: da literatura a outras mídias**. Scripta Alumni, Curitiba, n. 7, p. 76-92, 2012.
- ONÇA, F. A. **Jogos e vida: a emergência do lúdico na cibercultura**. In: PERISSINOTTO, P.; BARRETO, R. (Orgs.). **FILE Games Rio 2014**. Rio de Janeiro: FILE, 2014. p. 74-77.
- PAMPLONA, R. Referência de fonte eletrônica. **Jogador número 1**. Disponível em: <http://www.pausaparaumcapitulo.com/2018/04/pausa-viu-jogador-n-1.html>. Acesso em: 17 ago. 2019.
- REGIS, F. **Nós, ciborgues: tecnologias de informação e subjetividade homem-máquina**. Curitiba: Champagnat, 2012.
- GOMES, Eliane da Silva; KOB, Verônica Daniel. *Jogador número 1 – os avatares e a vida real*, p. 292-299, Curitiba, 2019.

SALERNO, A. Ciber limbo. **Revista da Cultura**, edição 93, abril de 2015, São Paulo, p. 55-57.

SANTAELLA, L. **Estética & semiótica**. Curitiba: InterSaber, 2019.

TEIXEIRA, L. F. Referência de fonte eletrônica. **Criticismo ludológico**. Disponível em: <http://recil.grupolusofona.pt/handle/10437/549>. Acesso em: 29 set. 2019.

O ESPAÇO DAS MULHERES E A VISÃO DE HENRIK IBSEN

Autora: Eliane da Silva Gomes (UNIANDRADE)

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

Resumo: Henrik Ibsen (Noruega, 1828-1906) foi o criador da peça problema e pai do teatro moderno. Na segunda metade do século XIX, o romantismo atrelado ao sentimentalismo e conformismo, foi “desmascarado” pelo dramaturgo, que mostrou um lado da classe média que, até então, não era representado nos palcos. Desvelou a mentira vital, a qual passava às pessoas e à sociedade a visão de uma família perfeita e de dependência feminina pelo masculino. Com a peça *A casa de bonecas*, abriu-se caminho para a expressão feminina que até então era reprimida. Para falar do feminismo, da luta pelos ideais feministas e de conquistas das mulheres, este trabalho terá como base a teoria de Stella Adler sobre Ibsen, Strindberg e Chekhov (2002), e *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências* (2007) de Thomas Bonnici. Por meio da técnica da exposição retrospectiva rememorativa, Ibsen abordou temas como: a máscara da felicidade ilusória e a máscara da mulher ingênua, infantil, dócil, ignorante e dependente em tudo. Serão analisados os comportamentos de algumas personagens femininas de Ibsen, para mostrar que a visão de Ibsen teve influência sobre a vida das mulheres, as quais conquistaram e ganharam espaço em muitos ambientes, antes não imaginados.

Palavras-chave: Ibsen. Ilusão. Mentira vital. Feminismo.

Introdução

Qual é o primeiro dever do homem? A resposta é ser ele próprio.

Henrik Ibsen, 1879.

Estudiosos e historiadores da literatura reconhecem o trabalho de Henrik Ibsen (1828-1906) na dramaturgia moderna. Considerado o criador do teatro realista moderno, foi um dos maiores escritores de todos os tempos que exerceu e exerce, ainda, influência sobre contemporâneos e sucessores. Ibsen é descrito por Stella Adler como “o sonhador que vislumbra um conflito entre o sonho e a realidade” (STELLA ADLER, 2002, p. 16.), ou seja, ele transformou a peça teatral bem-feita que mascarava a realidade, e mostrou o que realmente acontecia com as mulheres à época, sem distinção de classe social. Em suas obras, sua preocupação sempre foi retratar o indivíduo em conflito consigo ou com a sociedade. Ele preocupava-se com as dúvidas e angústias que os processos de transformação trouxeram e com a esperança de melhorar, por intervenções da ciência, o futuro da humanidade (CARPEAUX, 1960, p. 29).

Em algumas obras como *O pato selvagem*, 1884 e *Hedda Gabler*, 1890, retrata o suicídio, em muitos casos tendo ocorrido por depressão em decorrência dos sofrimentos vividos pelas mulheres naquela época.

Na época, meados do século XIX, a mulher não tinha o direito de escolher quem seria seu marido, pois era obrigada a casar-se com quem seu pai ou familiares escolhesse.

Até mesmo o sufrágio foi conquistado pelas mulheres por meio de lutas e movimentos advindos logo após a revolução no teatro.

Este trabalho abordará de forma consistente as lutas e as vitórias, não somente das mulheres, mas do ser humano, esmiuçadas nas obras de Ibsen.

Segundo Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855), contemporâneo de Ibsen, existem dois tipos de desespero: “O desespero pelo fracasso em se tornar quem se é, e o desespero por se tornar de fato quem se é” (KIERKEGAARD, 2013, p. 9). Esse último está relacionado com ideias e princípios preconizados por Ibsen, visto que a época desconsiderava as emoções individuais e voltava-se inteiramente para aparências tão caras à sociedade.

Henrik Ibsen nasceu na Noruega em 1828. Em 1834, as autoridades governamentais mandaram fechar a destilaria do pai dele. Com isso, em 27 de dezembro de 1843, Ibsen foi de navio para Grimstad, uma cidade de 800 habitantes ao sul, para trabalhar como assistente de farmacêutico, mas, com o passar do tempo, ele começou a trabalhar em teatros como auxiliar de limpeza e, mais tarde, passou a ajudarem figurinos, na montagem do cenário etc., assim começou sua carreira, que revolucionaria o teatro.

Viveu em uma sociedade de burgueses que eram moralistas, religiosos e que viviam de aparências. Para eles, na família exemplar, o homem teria que ter um bom emprego e uma família respeitável; quanto à mulher, deveria saber costurar e servir ao marido, sempre; e, como boa esposa, deveria receber os convidados com um sorriso no rosto. Os filhos iam à escola, as moças deveriam tocar piano, saber costurar e todos iriam à igreja aos domingos. Esse era um comportamento típico e ideal para a época, pois a mulher que contrariava era posta aos cuidados do marido. As mulheres não tinham liberdade de expressão, deveriam sempre ser submissas e viver de acordo com o que o marido e a sociedade lhes propusessem.

Nas décadas finais do século XIX teve início a onda feminista, a qual buscou os direitos das mulheres, muitas delas reuniram forças por meio da obra *A casa de bonecas* (1879), de Henrik Ibsen.

Nessa peça é mostrado o autoritarismo que não somente atingia uma determinada classe social, mas todas elas, pois a mulher deveria ser submissa ao pai e ao marido. As obras Ibsen desnudam o fanatismo idealista, presente atrás das máscaras conjugais. Para retratar a realidade do ser humano, Ibsen revolucionou o teatro. Com isso, ele retrata a falsa ilusão do ser feliz, desmascara a representação da família feliz e ideal ou, do ser ideal.

A sociedade construída a partir de aparências

Procurar o eu no poderio dos outros é edificar sobre a areia

Henrik Ibsen

O pensamento do autor, em epígrafe, ecoa uma frase da bíblia, a qual diz: “Mas todo aquele que ouve estas minhas palavras e não as observa, será comparado a um homem néscio, que edificou a sua casa sobre a areia” (MATEUS, 7: 21-27). Não é preciso ser cristão para interpretar a frase, pois se um homem ou uma mulher “edificar sua casa na areia”, ou seja, não conservar ou criar um lar, uma família com amor, carinho e com prioridade a ela, essa pode desmoronar, pode acabar. Para o momento vivido, 1979, infelizmente a família perfeita não poderia demonstrar qualquer tipo de desentendimento e mais, a mulher respondia a seu marido de forma totalmente submissa. De tal forma que na peça *A casa de Bonecas*, 1979, Nora levanta de madrugada para comer doces, trabalhar etc. Isso tudo escondida do marido.

No século XIX, com a mudança da cosmovisão, houve uma nova compreensão do sujeito e da subjetividade: surgiram um novo homem e uma nova mulher que buscavam viver, de fato, a realidade e não viver de aparências somente para agradar a sociedade.

Em 1869, Ibsen escreveu a peça *A liga da juventude*, na qual trabalhou a hipocrisia das políticas e políticos provincianos, pois ele volta-se para os problemas sociais contemporâneos. Ele não queria apenas demonstrar o que era vivido pela sociedade do proletariado, mas sim o que realmente era vivido pela sociedade burguesa.

Em 1979, escreveu *A casa de bonecas*, na qual Nora era a personagem principal. Nessa peça é retratada e demonstrada a falta de respeito do ser humano, em especial, em relação à mulher, a qual era tratada como um objeto de prazer que servia ao marido, não podia votar, não tinha voz ativa, não poderia demonstrar seus sentimentos e deveria passar à sociedade a impressão de felicidade e família perfeita. Porém, no fim da peça essa farsa é desmoronada, quando o autor muda o rumo da escrita e revoluciona o teatro, abrindo caminhos para mostrar a realidade como de fato era para ser vivida e transformada. Desmascarou a realidade, como se tirasse a venda dos olhos das pessoas por meio do teatro. Mostrando que os problemas, principalmente conjugais, não dependiam de classe social. Problemas parecidos estavam presentes tanto na sociedade de burgueses quanto na sociedade de proletariados.

Quando foi convidado para assumir a presidência do movimento feminista, Ibsen declarou “Devo declinar da honra de ter trabalhado em favor do movimento pelos Direitos da Mulher. Nem sei ao certo quais seriam. Para mim é uma questão de direitos humanos”(KLAUS, 2003, p. 548). O que Ibsen realmente queria era demonstrar que toda e qualquer pessoa tinha o direito de viver suas emoções, sem que precisasse fantasiar uma vida de mentiras perante a sociedade, pois todo ser humano tem o direito de viver sem ter a obrigação de fingir ser outra pessoa para agradar um grupo específico, nesse caso, a sociedade.

Em *Casa de bonecas*, Ibsen descreve com exatidão a força da personagem no final da peça. Nora era a esposa ideal perante todos. Ela era uma esposa dedicada, que respondia ao marido sempre carinhosamente e fazia de tudo para vê-lo feliz. Chegou mesmo a falsificar a assinatura de GOMES, Eliane da Silva. O espaço das mulheres e a visão de Henrik Ibsen, p. 300-307, Curitiba, 2019.

seu pai, para fazer um empréstimo quando seu marido estava enfermo e precisava viajar para recuperar-se dessa enfermidade. Fez isso sem a permissão do marido, fez para salvá-lo e, mesmo assim, foi humilhada por ele, que aceitou tal situação apenas quando soube que ninguém da sociedade ficaria sabendo do fato, ou seja, mais uma vez o exemplo, a partir da escrita mostra que a sociedade falava mais alto, era o domínio para, principalmente, os homens da época.

Em outra cena da peça, Nora diz que se sente como um homem quando trabalha à noite para ganhar dinheiro, ou seja, para as mulheres da época, trabalhar e ter algum reconhecimento era um sonho quase impossível de ser realizado, pois não tinham reconhecimento nenhum. Eram simplesmente um objeto que esperava o marido chegar para satisfazê-lo e então reproduzir e cuidar dos filhos.

Helmer — antes de mais nada você é esposa e mãe.

Nora — já não creio nisso. Creio que antes de mais nada sou um ser humano, tanto quanto você...ou pelo menos, devo tentar vir a sê-lo. sei que a maioria lhe dará razão, Torvald, e que essas ideias também estão impressas nos livros. Eu porém já não posso pensar pelo que diz a maioria nem pelo que se imprime nos livros. Prefiro refletir sobre as coisas por mim mesma e tentar compreendê-las. (IBSEN, 1979, p. 98).

Em qualquer época, em todos os tempos, e ainda hoje, existe imensa quantidade de mulheres que sacrificam-se diariamente muito mais que os homens. Renunciam mais, anulam-se, cumprem seus deveres de mãe, esposa, trabalhadora, dona de casa, mas o machismo impede de compartilhar tudo isso, de dividir as tarefas com o companheiro. Na fala acima, citada na peça *A casa de Bonecas*, o autor descreve um personagem que em primeiro lugar pensa somente nele e na sociedade, pois tenta persuadir Nora para que ela pense que tem o dever de pensar na casa e nos filhos antes de pensar em si. E é com esse trecho que Ibsen faz a reviravolta na dramaturgia.

Mostra uma Nora pensante, com atitude e decidida para consigo mesma.

O marido, Torvald, tratava-a como se fosse propriedade sua, sempre com diminutivos e humilhações disfarçadas, ou seja, sempre a comparava ao pai, mas não com as boas qualidades e sim, com os defeitos. Nora, sempre lhe respondia com maior respeito, mas demonstrando medo e pedindo ao marido que não falasse assim; e ainda o chamava de meu bem.

Com o final revolucionário da peça, quando Nora sai de casa e bate a porta, deixando os filhos e dizendo tudo o que sempre teve vontade de dizer, iniciou-se uma nova era para o teatro, do romantismo idealizado para o realismo dramático moderno. Ibsen conseguiu atingir muitas pessoas, tanto a plateia feminina quanto a masculina. A subjetividade mudou, pois foi percebido que, dentro de um corpo, dentro de uma pessoa, independente do sexo, existe um ser humano que precisa ter voz ativa, desde que respeite seus deveres perante a sociedade, mas que não viva somente para demonstrar o que os outros querem ver, mas sim para viver sem precisar da aprovação da sociedade.

Segundo Stella Adler (2002), a finalidade do autor era retratar o estado de espírito e os destinos de um ser humano. Pois o ser humano, principalmente as mulheres, inclusive as retratadas nas obras, têm ambições e desejos, mas não viviam, apenas sobreviviam. Nessas condições muitas mulheres viviam com seus parceiros por obrigação, não poderiam jamais pedir o divórcio. Por esse motivo, a peça *Casa de bonecas* foi muito importante para que muitas mulheres tivessem a coragem de pedir por socorro, em outras palavras: muitas saíram de casa e clamaram por liberdade. Foi o momento de liberdade para muitas mulheres. Muitas Noras foram corajosas a ponto de decidirem mudar o seu destino e muitos Torvalds surpreendidos com as reações das mulheres, as quais só diziam “sim” agora conseguiam dizer “não” quando algo as incomodava.

As primeiras ondas feministas do século XIX

Nas décadas finais do século XIX, o ativismo literário deu margens ao que viria em breve, que era a luta pelo direito do voto feminino que, até então, não era aceito:

Politicamente as mulheres eram consideradas cidadãs de segunda categoria. Elas não podiam votar, assumir cargos administrativos (excessão feita à rainha Vitória, a qual era antifeminista), trabalhar como advogadas ou médicas, nem sequer como secretárias nos escritórios (BONICCI, 2007, p. 219).

As mulheres da época eram e precisavam ser como bonecas: mesmo estando em casa deveriam vestir-se como bonecas de porcelana, domesticadas, sempre companheiras dos seus maridos, aquelas que recebiam os convidados sempre com um sorriso no rosto e em todo momento submissas.

A peça *A casa de bonecas* representa muito bem e descreve a mulher daquela época. Nora sempre muito bem vestida, não poderia comer doces, segundo Torvald, para não engordar. Com isso, ela comia escondido, enquanto o marido não estava por perto.

É a representação clara da mulher perfeita aos olhos do marido, mas infeliz por não conseguir ser quem realmente era. Mesmo infeliz, passava a impressão de felicidade, com um sorriso falso nos lábios, mas com angústia por representar e por ser obrigada a usar uma máscara perante a sociedade.

A educação feminina só começou a mudar quando em 1848 foi fundado, em Londres, um Colégio de educação para mulheres. No início do século XX, a luta pela igualdade das mulheres intensificou-se. Em 1903, Emmeline Pankhurst fundou a Associação Social e Política das Mulheres, tendo como ponto central a luta pelo voto feminino. Ficaram conhecidas como as *suffragettes*, as *sufragistas* militantes, que se amarraram aos portões do Palácio de Buckingham, incendiavam recintos públicos, danificavam obras de artes, cortavam fios telefônicos e interrompiam debates do parlamento (citado em BONNICI, 2007, p. 220).

Ao mesmo tempo em que lutaram por conquistar seus direitos, extrapolaram em como demonstrar que tinham direitos e queriam que eles lhes fossem concedidos, pois uma vitória vem depois de uma guerra, mas é importante saber e ter limites para que seja alcançado um objetivo.

A primeira onda feminista nos Estados Unidos foi em 1840, quando o crescimento do número de romances de autoria feminina cresceu indubitavelmente. Segundo Bonnici (2007), a luta pelo voto deu forças para as brasileiras lutarem contra o patriarcalismo. Após essa etapa, as feministas lutaram também pela proteção à maternidade, às diferenças salariais por sexo, que já houve grandes conquistas, porém, até hoje, em algumas empresas ou cargos existem essas diferenças, apenas movidas pelo fator de gênero. Infelizmente, na sociedade atual, 2019, ainda ouve-se relatos de homicídios e suicídios cometidos por fim de relacionamentos. Por meio da escrita, muitas vidas tomaram rumos diferentes, muitas mulheres deixaram de sofrer e tiveram coragem para mudar.

Considerações finais

É possível afirmar que hoje, mesmo ainda não em condições ideais, as mulheres e os demais seres humanos tenham evoluído em relação a questões que dizem respeito à divórcios e conquistas femininas. Nesse sentido, destacam-se aspectos relevantes do teatro de Ibsen que conseguiu demonstrar as aflições e sofrimentos das mulheres, por meio das suas personagens.

O escritor e revolucionário do drama moderno colocou no palco temas e assuntos não permitidos em sua época; muitas pessoas ficaram assustadas, e outras, realizadas. Pois Ibsen rompeu com a mesmice, rompeu com a tradição e abriu os olhos de todos, independentemente, da sociedade a qual pertencia. Quebrou tabus e não se dobrou diante das reações adversas de crítica e de público. Retratou que o homem não pode sacrificar o dom da vida, ou seja, sobreviver ao invés de viver. Deve dizer “não” se não está de acordo e lutar pelos seus ideais, demonstrando, assim, que todos, não importando o gênero, têm o direito de viver sem precisar representar para a sociedade para ser bem visto.

Ibsen deixou muito claro que ele não era um feminista e sim, um escritor dramaturgo moderno realista, que queria que as pessoas fossem tratadas da mesma forma, tanto os homens quanto as mulheres. As igualdades ainda não estão totalmente conquistadas, mas Ibsen contribuiu para as mudanças, abrindo as cortinas, não somente para um público específico, mas para todos que quisessem apreciar temas que até então não tinham sido mostrados. O mundo seria muito melhor se todos tivessem a mesma coragem e ousadia de Henrik Ibsen e suas personagens, destacando com coragem Nora. Pois, Nora, não é somente a personagem de Henrik Ibsen, várias Noras estão vivendo, até o dia atual, mas como no início da peça, na qual a mentira vital e as máscaras conjugais são motivo de depressão, síndrome do pânico e várias doenças. Mesmo, atualmente, a mulher tendo a liberdade de pedir o divórcio, ainda sofre agressões, ameaças, com isso demora GOMES, Eliane da Silva. O espaço das mulheres e a visão de Henrik Ibsen, p. 300-307, Curitiba, 2019.

anos e anos até tomar coragem de decidir sobre seu destino. E no ambiente de trabalho sofre a discrepância de salários por ser do sexo feminino.

Segundo o estudo Estatísticas de gênero: indicadores sociais das mulheres no Brasil, divulgado pelo IBGE em 2018, “na maioria das sociedades, há diferenças e desigualdades entre mulheres e homens nas funções e responsabilidades atribuídas, atividades desenvolvidas, acesso e controle sobre os recursos, bem como oportunidades de tomada de decisão. Estas diferenças e as desigualdades entre os sexos são moldadas ao longo da história das relações sociais, mudando ao longo do tempo e em diferentes culturas” (Disponível em: <<http://bit.ly/34gAPyI>>. Acesso em 23 de Out. 2019).

Aconteceram muitas lutas no passado que renderam grandes finais felizes e também, finais trágicos; mas ainda, precisa-se de conscientização e de muitas lutas para que sejam, de fato, alcançados direitos iguais para ambos os sexos. Grandes conquistas já foram alcançadas, mas ainda, infelizmente, precisam ser sanadas muitas situações que dependem muito do poder político, de leis e punições que irão acrescentar para as lutas até hoje, defendidas.

O ser humano precisa de respeito, de auxílio e de informação, para que não deixe o agressor, assim chamada a pessoa que coage por medo. Cada ser, dentro das leis e regras, deve ter o direito de expressar suas opiniões, viver tranquilamente e com respeito.

De 1979 até os dias atuais, são muitos anos de lutas. Grandes barreiras já foram vencidas, mas ainda, precisa-se de muita força e garra para alcançar um objetivo, que é ao de que todos tenham os mesmos direitos e deveres. Para igualar que não é o sexo, a cor ou a raça que deve ser de fato considerado para obter ou não benefícios.

Referências

- ADLER, S. **Stella Adller sobre Ibsen, Strindberg e Chekhov**. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BONNICI, T. **Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências**. Maringá: Eduem, 2007.
- GIANNETTI, E. **Auto-engano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. Trad. Maria Célia Santos Raposo. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.
- GUILLON, C.; BONNIEC, Y. L. **Suicídio**. Modo de usar. Trad. Maria Angela Villas. vol 6. São Paulo: EMW Editores, 1984.
- IBSEN, Henrik. **Casa de bonecas**. Trad. Maria Cristina Guimarães. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2003.
- _____. **O pato selvagem**. Trad. Vidal de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1984.
- _____. **Hedda Gabler**. Trad. Millôr Fernandes. Texto não publicado.
- _____. **A dama do mar/ Solness, o construtor**. Trad. Fábio Fonseca de Melo. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1984.
- GOMES, Eliane da Silva. O espaço das mulheres e a visão de Henrik Ibsen, p. 300-307, Curitiba, 2019.

KLAUS, C. H. et al. **Stages of drama**. Classical to Contemporary Theater. 5. ed. Boston: Bedford/St. Martin's, 2003.

KIERKEGAARD, Soren Aabye. **Pós-escrito conclusivo não científico às migalhas filosóficas**: coletânea mímico-patético dialética, contribuição existencial, por Johanes Climacus. Vol I. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro e Marília Murta de Almeida. Petrópolis: Vozes, 2013.

MENEZES, T. **Ibsen e o novo sujeito da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

OPÇÃO, Jornal. <http://bit.ly/34gAPyI>. Acesso em 23 de Out. 2019.

PETERS, H. F. **Lou**: minha irmã, minha esposa. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

TECNOLOGIA E ADAPTAÇÃO NA OBRA *ROMEU E JULIETA*, DE WILLIAM SHAKESPEARE

Autor: Fabricio de Lima Moraes (UNIANDRADE)

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

Resumo: O presente artigo tem a finalidade de associar a obra shakespeariana *Romeu e Julieta* com suas adaptações modernas, as quais são realizadas para transferir a obra do livro para outras formas de mídia. Quando uma obra é adaptada do livro para o teatro, ou do livro para o cinema, diversas modificações precisam ser realizadas, já que cada mídia possui sua própria complexidade e particularidade. Além disso, as adaptações são influenciadas pela cultura e pela sociedade em que estão inseridas. Shakespeare, por exemplo, não deu detalhes do cenário quando escreveu suas obras. Assim, nas apresentações teatrais modernas, o cenário é criado por seus idealizadores. Em uma produção cinematográfica, esse fenômeno é ainda mais interessante, pois, além do cenário, ainda é possível acrescentar uma infinidade de efeitos especiais, de acordo com a vontade e criatividade do adaptador. Dessa forma, os diretores do teatro e do cinema acabam agindo como leitores e coautores das obras shakespearianas, pois, para realizarem as adaptações necessárias, realizam modificações, criando obras novas e independentes, de acordo com seus contexto e intenções. Sendo assim, essas questões serão discutidas, em obras teatrais e cinematográficas modernas, à luz de considerações críticas de Robert Stam e Linda Hutcheon.

Palavras-chave: Adaptação. Tecnologia. Diretor. Coautor.

Introdução

Shakespeare é, sem dúvidas, um dos maiores representantes da literatura inglesa, tendo escrito suas obras no século XVI e início do século XVII. Seus escritos consistem em peças teatrais que eram apresentadas no *The Globe*, um teatro elisabetano construído em 1599.

Este trabalho tem por objetivo traçar um paralelo entre a tecnologia existente na época de Shakespeare, dentro da qual sua obra foi criada, e a tecnologia moderna, na qual suas obras são representadas, com as diversas formas de adaptação que se fazem necessárias.

A importância de se analisar o fenômeno da adaptação está no fato de que os adaptadores são, inicialmente, leitores das obras shakespearianas, mas acabam se tornando coautores na obra adaptada, em maior ou menor grau, conforme a quantidade de modificações e acréscimos realizados.

Ainda que a apresentação seja feita no teatro (para o qual originalmente a peça foi escrita), as adaptações se fazem necessárias para compatibilizar a obra com a tecnologia moderna, fazendo uso de sons eletrônicos, luzes de led, efeitos especiais, etc., pois o teatro que conhecemos hoje é muito diferente daquele utilizado por Shakespeare. Esses detalhes todos serão acrescentados pelo diretor da peça, ou seja, um leitor de Shakespeare que se torna um coautor na adaptação.

Essa análise nos ajudará também a perceber o quanto uma obra adaptada se distancia da original, porém, não se torna menos importante, já que não existe uma hierarquia entre as mídias (assim, por exemplo, o cinema não é menos importante do que o livro), e as adaptações são

MORAES, Fabrício de Lima. Tecnologia e adaptação na obra *Romeu e Julieta* de William Shakespeare, p. 308-320, Curitiba, 2019.

necessárias e inevitáveis para que um texto shakespeariano possa ganhar vida nos cinemas, ou mesmo ter lugar nos teatros modernos.

Relação entre adaptação e a obra original

É notório que a tecnologia tem evoluído significativamente nos últimos tempos, bem como novas mídias surgiram com tal evolução, como é o caso do cinema por exemplo. Este sofreu com diversas críticas, considerado uma forma inferior de mídia quando comparado com o livro impresso, por exemplo, ou com a ópera e o *ballet*.

Nesta linha de pensamento, adaptar uma obra literária para o cinema já foi alvo de fortes críticas por parte de alguns doutrinadores, tratando as mesmas como “tardias, convencionais ou então culturalmente inferiores” (NAREMORE, citado em HUTCHEON, 2013, p. 22). As adaptações não são bem vistas por todos, muito embora existam cada vez com mais frequência.

As críticas, entretanto, não surtiram efeitos suficientes para impedir que as obras literárias fossem transformadas em filmes ou séries televisivas. As adaptações tornaram-se até mais populares do que as próprias obras literárias originais. “As adaptações estão em todos os lugares hoje em dia: nas telas da televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático, na internet, nos romances e quadrinho, nos fliperamas e também nos parques temáticos mais próximos de você” (HUTCHEON, 2013, p. 22). Independente do motivo pelo qual as adaptações são feitas, ainda que seja por algum motivo meramente comercial, elas possuem uma grande aceitação popular, o que lhes dá forças para continuarem sendo produzidas em grande escala.

As adaptações são tão comuns no cinema que alguns filmes acabam por abordá-la como tema, ainda que se trate de uma obra cinematográfica original:

Será que o notável sucesso comercial das adaptações não nos ajudaria a entender por que o filme *Os Excêntricos Tenenbaums* [*The Royal Tenenbaums*] (dirigido por Wes Anderson, com roteiro de Owen Wilson), de 2002, abre com um livro sendo retirado de uma biblioteca – o livro no qual o filme alega implicitamente ter-se baseado? Ecoando filmes como *Grandes Esperanças* [*Great Expectations*] (1946), de David Lean, que inicia com um plano do romance de Dickens, aberto no primeiro capítulo, as mudanças de cena no filme de Anderson são assinaladas por um plano do livro dos Tenenbaums, sendo aberto no capítulo seguinte, cujas primeiras linhas descrevem o que a seguir vemos na tela. Como esse filme, até onde sei, não é uma adaptação de texto literário, **o uso desse mecanismo é uma forma direta e até mesmo paródica de lembrar sua utilização em filmes anteriores**, porém com uma diferença: o que parece ser invocado e enfatizado é o ato de adaptar e a autoridade da literatura como instituição (HUTCHEON, 2013, p. 26-27, ênfase acrescentada)

O fato é que as obras produzidas através do processo de adaptação se tornam autônomas, uma obra nova em relação ao texto literário que lhe deu origem. A produção cinematográfica, por exemplo, possui uma predominância no uso da imagem em detrimento da

palavra, sendo, portanto, o contrário do livro físico, já que este tem a palavra como elemento principal. Em uma obra cinematográfica, o seu idealizador terá que realizar uma série de adaptações, cortando boa parte das falas, valorizando cenas que na obra originária não eram tão valorizadas, e desprezando outras consideradas menos impactantes.

O diretor de cinema, por exemplo, pode pegar uma cena de pouca importância e isolada, de uma obra literária, e criar vários desdobramentos sobre a mesma, tornando-a uma das principais em sua adaptação. Isso ocorre porque o efeito esperado de uma obra cinematográfica é diferente do efeito esperado na leitura de um livro. Muitas vezes algumas cenas consideradas de menor importância na obra original podem trazer mais inspirações ao diretor do que aquelas tratadas como principais. Assim, o diretor poderá transformar as cenas de acordo com a necessidade e a finalidade da obra cinematográfica que está sendo produzida.

Apesar de haver modificações, as adaptações são tão importantes como a obra original, pois embora muitos dos aspectos originais se percam, outros até mais interessantes podem surgir, como no dizer de Robert Stam: “Embora seja fácil imaginar um grande número de expressões positivas para as adaptações, a retórica padrão comumente lança mão de um discurso elegíaco de perda, lamentando o que foi ‘perdido’ na transição do romance ao filme, ao mesmo tempo em que ignora o que foi ‘ganhado’” (STAM, 2006, p. 20, ênfases no original).

É verdade que a tecnologia está ao alcance de qualquer pessoa na atualidade, e qualquer indivíduo com um mínimo de recursos tecnológicos é capaz de fazer a sua própria adaptação de uma obra literária. Este é um dos motivos para existir o preconceito contra as adaptações, pois muitos pressupõem que a genialidade do autor original não encontra par e, portanto, a adaptação seria uma reconstrução medíocre da obra original. Entretanto, a origem do preconceito também existe por outras questões, até mesmo históricas e culturais, que colocam o livro sempre em situação de superioridade, por ser uma mídia clássica:

Embora o poder persuasivo da suposta superioridade da literatura ao filme possa ser parcialmente explicada pelo fato inegável de que muitas adaptações baseadas em romances importantes são medíocres ou mal orientadas, ele também deriva, eu argumentaria, das pressuposições profundamente enraizadas e frequentemente inconscientes sobre as relações entre as duas artes. O senso intuitivo da inferioridade da adaptação deriva, eu especularia, de uma constelação de preconceitos primordiais (STAM, 2006, p. 20-21).

As compreensões trazidas pelo pós-estruturalismo nos leva a concluir que não existe uma hierarquia real entre a obra literária e suas adaptações. Os estudos da intertextualidade, bem como as ideias da semiótica estruturalista mostram que não é necessário manter uma fidelidade em relação à obra anterior que inspirou a nova produção:

A desconstrução também desmantela a hierarquia do “original” e da “cópia”. Numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido. O filme enquanto “cópia”, ademais, pode ser o “original” para “cópias” subseqüentes. Uma adaptação cinematográfica como “cópia”, por analogia, não é necessariamente inferior à novela como “original” (STAM, 2006, p. 22, ênfases no original).

Um filme, embora seja cópia de uma obra literária, se torna original em seu modelo, e pode, inclusive, servir de base para outras obras que o copiarem. De fato, nenhuma obra literária é de todo original, pois sempre o seu autor foi inspirado em fatos ou produções preexistentes. No caso de Shakespeare não foi diferente, pois ao escrever *Romeu e Julieta*, o dramaturgo teve como base um conto italiano chamado: *A trágica História de Romeu e Julieta* (1562), de Arthur Brooke, o qual, por sua vez, também escreveu o seu poema baseado em outro texto, do italiano Matteo Bandello.

Assim, as obras shakespearianas também são adaptações de outras anteriores. Da mesma forma, as adaptações modernas também podem se tornar originais em relação a outras que nelas se inspirem. O prestígio de uma adaptação dependerá, naturalmente, da qualidade e da genialidade de seu idealizador, assim como Shakespeare conseguiu muito mais prestígio do que Bandello e Brooke, as adaptações dos textos shakespearianos também podem ser produzidas com admirável genialidade pelos diretores de teatro e cinema, a ponto de servir como inspiração para outras obras que venham a ser produzidas no futuro.

Uma adaptação, portanto, não se trata necessariamente de uma cópia, mas é, sobretudo, uma construção autônoma, uma nova obra, onde o leitor torna-se coautor junto com Shakespeare.

As adaptações são necessárias, também, para que a obra possa ser transferida de uma mídia para a outra, pois é impossível apresentar uma peça shakespeariana no cinema sem que sejam feitas diversas modificações e acréscimos. Primeiro pelo fato de, como já dissemos anteriormente, o cinema valorizar mais a imagem do que a palavra, enquanto que o livro ou mesmo o teatro dão maior valor a esta última. Segundo porque a complexidade da obra cinematográfica e a tecnologia que está a sua disposição são infinitamente maiores do que a do livro ou mesmo do teatro.

Adaptações de *Romeu e Julieta* no palco

Shakespeare escreveu a obra *Romeu e Julieta* no final do século XVI, mais precisamente entre os anos de 1591 e 1595, para ser apresentada no teatro *The Globe* (Fig. 1), em Londres, na Inglaterra, que era um teatro elisabetano, com suas características tradicionais.

No teatro elisabetano não se usava cenário nas peças, e as mulheres eram proibidas de atuar, sendo que os papéis femininos deveriam ser representados por homens vestidos de

mulheres. Como se trata de uma época medieval, o teatro não era equipado com aparelhos de som, nem possuía iluminação capaz de trazer algum impacto nas cenas.



Figura 1: Réplica do *The Globe* em Londres
Imagem disponível em: <<http://cidadedasartes.rio.rj.gov.br/noticias/interna/407>>, acesso em 24/06/2019.

Na figura acima podemos ver uma réplica do *The Globe*, construída em Londres. Não é necessário muito esforço para perceber que o palco desse teatro é bem diferente dos palcos modernos que conhecemos, pois além de não possuir cortinas, é aberto em três de seus quatro lados, e ao fundo possui portas e sacadas, como se fosse a frente de um sobrado.

Uma das cenas mais famosas da peça *Romeu e Julieta* é a cena do balcão, ou cena da sacada, em que Romeu está escondido nos arredores da casa de Julieta, e esta aparece na sacada da torre. A cena foi escrita dessa maneira porque o palco do *The Globe* possuía aquelas sacadas ao fundo, e isso permitia e até incentivava a criação da cena. Shakespeare não usava um cenário próprio, então não iria construir uma torre para que Julieta aparecesse. Mas a cena foi escrita porque já existiam as janelas com sacadas no fundo do palco.

Dessa forma podemos perceber que Shakespeare escreveu a sua peça adaptando-a ao palco elisabetano, de uma forma que pudesse ali ser apresentada. Talvez se o *The Globe* não possuísse as sacadas ao fundo, Shakespeare não teria escrito a cena desta maneira.

Shakespeare não foi totalmente livre em suas criações, pois estava vinculado às peculiaridades do teatro elisabetano, o que influenciava as suas obras. Tinha que escrever cenas que pudessem ser apresentadas ali. Em *Hamlet*, por exemplo, o corpo de príncipe morto é retirado do palco por soldados, em uma marcha fúnebre. Embora a cena seja bem elaborada, dificilmente Shakespeare poderia escrevê-la de outra forma, já que, como o teatro não possuía cortinas e nem troca de cenário, como o corpo de Hamlet seria retirado do palco? Uma das únicas alternativas era fazer como que fosse carregado por soldados. Mais uma vez, Shakespeare estava adaptando suas peças para aquele modelo de teatro.

Em uma apresentação moderna de *Romeu e Julieta*, ou de qualquer outra obra shakespeariana, aquele trabalho feito por Shakespeare, quando adaptou sua peça ao teatro elisabetano, precisa ser refeito pelo diretor da peça moderna, para adaptá-la ao palco atual, bem como ao uso de cenário e diferentes tecnologias. Assim, o diretor da peça se torna um coautor junto com Shakespeare, e sua produção se torna uma obra autônoma, própria e gravada com direitos autorais.

Em agosto de 2018, por exemplo, o diretor Guilherme Leme Garcia estreou o seu musical *Romeu e Julieta* (Fig. 2), com adaptação e roteiro musical feitos por Gustavo Gasparini e Eduardo Rieche, com canções de Marisa Monte.

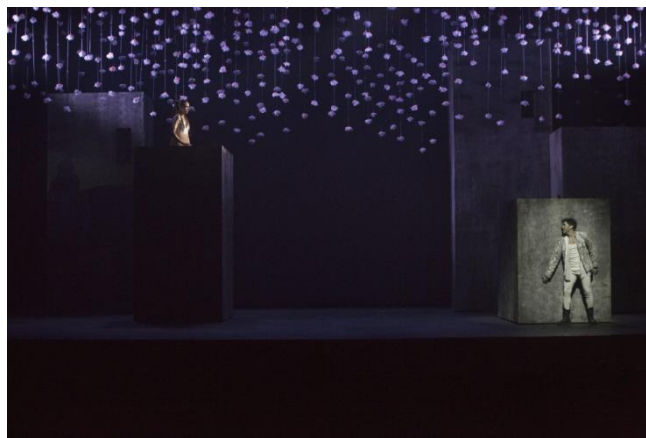


Figura 2: Cena do balcão no musical *Romeu e Julieta* (ROMEU, 2019)
Imagem disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2018/08/1977739-musical-adapta-romeu-e-julieta-com-cancoes-de-marisa-monte.shtml>>, acesso em 25/06/2019.

Podemos perceber, na imagem acima, que o cenário é bem diferente do teatro elisabetano. Diferente de Shakespeare, que utilizava a sacada fixa e pré-existente do *The Globe*, o diretor Garcia teve a liberdade de colocar o balcão de Julieta em um ponto estratégico do palco, em um ângulo que valorizasse a cena, além de utilizar um cenário com blocos escuros, escolhidos e distribuídos no palco conforme sua vontade.

O cenário nesta peça foi todo planejado pelo diretor e, portanto, é de sua autoria, e não da autoria de Shakespeare. Podemos notar, ainda, o uso de uma iluminação estrategicamente planejada, onde o cenário fica todo escuro, com focos de luz sobre os personagens, além de estrelas brilhantes que descem do teto no momento em que Julieta aparece, tudo comandado por meios eletrônicos. Temos, ainda, o repertório musical de Marisa Monte, tocado em modernos equipamentos sonoros.

Essa manipulação do cenário é importante, pois com o jogo das luzes, o uso correto das músicas e o brilho das estrelas são capazes de gerar emoções mais fortes e profundas no público. As emoções do drama shakespeariano podem, assim, serem sentidas em um nível muito

mais intenso, graças ao uso da tecnologia e da adaptação, sendo que toda essa construção das cenas é de autoria do diretor da peça moderna, agora coautor com Shakespeare. O musical de Garcia, em conjunto com Gustavo Gasparini e Eduardo Riechi, torna-se, assim, uma obra ímpar, com valor próprio, e desenvolvida de acordo com suas próprias intepretações do texto literário:

A proposta da produção, dirigida por Guilherme Leme Garcia, é dar um ar pop à história dos enamorados Romeu Montecchio (Thiago Machado) e Julieta Capuleto (Bárbara Sut), filhos de famílias rivais de Verona, mas que acabam se apaixonando.

Músicas como "Vilarejo", que embala o casamento secreto dos protagonistas, e "Já Sei Namorar" (do projeto Tribalistas), um grito de liberdade da jovem Julieta, trazem arranjos mais alegres ou dramáticos, a depender da situação que embalam.

A adaptação de Gustavo Gasparani e Eduardo Rieche reduziu o original de Shakespeare de cinco para dois atos e trouxe um linguajar mais popular, retirando, por exemplo, o discurso em segunda pessoa comum às traduções do espetáculo (BARSANELLI, 2018, s/n).

Essa adaptação ainda transforma a obra em um ritmo pop, com ar de modernidade, trazendo músicas modernas e um linguajar popular aos personagens, fazendo com que coautoria fique ainda mais evidente, distanciando-se cada vez mais da obra original.

Em 2012, em Belo Horizonte, MG, foi apresentada uma peça intitulada: *Deu a louca em Romeu e Julieta* (Fig. 3), cujo autor é Ricardo Elias:



Figura 3: Cena de *Deu a louca em Romeu e Julieta* (DEU, 2012)
Imagem disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SuNeBtqs15k>>, acesso em 25/06/2019.

Na figura podemos ver a mesma cena do balcão, que é bem diferente da peça analisada anteriormente. Aqui, por se tratar de uma comédia, o cenário acaba sendo mais simples, pois o intuito principal não é gerar emoções de tristeza ou mesmo de amor, mas sim alegria e risos. Neste sistema, o que mais importa é a fala engraçada e a vestimenta um tanto estranha de seus personagens.

Nesta peça as falas dos personagens foram completamente modificadas para serem transformadas em comédia. O final também foi modificado, pois Romeu e Julieta não morrem (já que este final seria incompatível com a proposta de comédia a que se propunha).

O autor dessa peça planejou um cenário mais simples, compatível com seu objetivo, mas teve um trabalho imenso em mudar praticamente todas as falas dos personagens para transformá-las em comédia. Uma verdadeira obra de coautora com Shakespeare, fruto da criatividade e uso de tecnologia.

O mais interessante dessa obra é que o diretor modificou o gênero de tragédia para comédia, e modificou todo o texto. Foi um trabalho ousado, mas que resultou em uma peça autônoma e ímpar, com valor próprio no mundo teatral, e agradou em muito o público que a assistiu.

***Romeu e Julieta* no cinema e na televisão**

Se a apresentação de uma obra shakespeariana no teatro moderno já exige um trabalho elaborado de adaptação, muito mais esse trabalho será exigido numa produção cinematográfica.

O teatro, por mais que faça uso de cenários modernos, ainda tem em suas características a predominância da fala e do texto. Já no cinema, a característica predominante é a imagem. Shakespeare não usava cenários em suas peças, e por isso sua contribuição com as imagens é praticamente inexistente. Ele deixou textos, muitos textos, mas praticamente nada de imagem. Se na época do teatro elisabetano a imagem não era tão importante, sendo predominante a palavra, no cinema é o inverso. Mas então, como reproduzir uma peça Shakespeariana nesta mídia? Isso somente será possível com o uso da adaptação em grande escala.

O diretor de cinema tem uma vasta possibilidade de combinações tecnológicas e efeitos especiais a sua disposição. Praticamente, ele pode criar o que quiser nas cenas do filme, tudo o que sua mente for capaz de imaginar.

Em 1996, o diretor Baz Luhrmann produziu o filme *Romeo + Juliet*. Uma superprodução cinematográfica que coloca os personagens em um cenário moderno.

Mesclando cenários e mundos contemporâneos com os diálogos clássicos da peça, o longa se tornou um clássico e apresentou a trágica história dos amantes de famílias rivais para uma geração, tudo embalado com uma trilha sonora tão espetacular quanto seu visual. Ainda hoje é uma das melhores adaptações do texto de Shakespeare para o cinema (JAYME, 2019).

Os cenários, a música e toda a produção em si impressiona qualquer pessoa, com os recursos disponíveis e as possibilidades ilimitadas que a tecnologia traz ao cinema, Luhrmann apresenta *Romeu e Julieta* (Fig. 4) com um novo visual, moderno e impactante:



Figura 4: Capas do filme *Romeo + Juliet* (ROMEO, 1996)
Imagem disponível em: <<https://pausadramatica.com.br/2016/11/01/20-curiosidades-para-celebrar-20-anos-de-romeu-julieta-de-baz-luhrmann/>>, acesso em 25/06/2019.

O distanciamento entre a produção de Luhrmann e a obra original de Shakespeare é grande. A coautoria é ousada, e a criatividade do diretor cinematográfico é brilhantemente elaborada, resultando em um dos melhores filmes sobre a obra shakespeariana de todos os tempos.

Shakespeare escreveu suas obras baseados na cultura e na sociedade em que viveu, bem como nas experiências que teve com obras literárias antigas. Luhrmann, em sua produção, refaz este trabalho, trazendo a história de Romeu e Julieta para os tempos modernos (Figs. 5 e 6), com carros, armas de fogo, vestuários do século XX, helicópteros, etc.:



Figura 5: Cena de *Romeo + Juliet* (ROMEO, 1996)
Imagem disponível em: <https://www.hotflick.net/pictures/big/996RNJ_John_Leguizamo_011.html>, acesso em 26/06/2019.

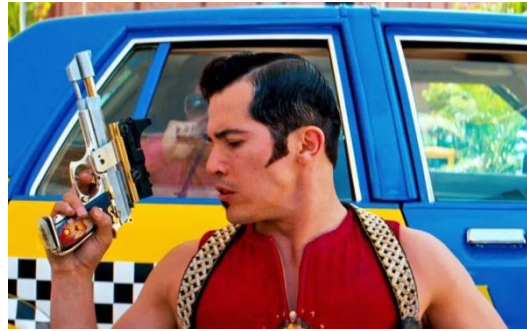


Figura 6: Cena de *Romeo + Juliet* (ROMEO, 1996)

Imagem disponível em: <<https://lucid-being.com/2019/02/12/film-william-shakespeares-romeo-juliet-dir-baz-luhrmann-come-to-the-pedlar/>>, acesso em 26/06/2019.

O fenômeno da adaptação atinge seu auge com as produções cinematográficas. Muito embora exista a crítica em relação a isso, sem adaptação é praticamente impossível transferir uma obra literária clássica e antiga para uma nova forma de mídia. Independente de críticas ou elogios que a produção venha a receber, o fato é que uma obra cinematográfica como essa é capaz de atingir um público muito maior do que o próprio livro, já que a forma como a obra foi elaborada no cinema acaba caindo no gosto popular mais facilmente, sendo apreciada até mesmo por pessoas que sequer conhecem as obras shakespearianas.

Já em 1975, uma paródia de *Romeu e Julieta* foi apresentada por Roberto Gómez Bolaños (o Chesperito), intitulada *La romântica historia de Juleo y Rumieta*, na série televisiva *Chapolin Colorado*.

Esta produção difere em muito a obra de Luhrmann, primeiro por ser mais antiga, e dispor de menos tecnologia, mas também porque foi adaptada para o gênero de comédia e, como tal, sofreu diversas modificações em relação ao texto original de Shakespeare. O fundamento da história é sempre o mesmo: duas famílias rivais e dois jovens apaixonados. Entretanto, como se trata de uma comédia direcionada em boa parte ao público infantil, o final foi modificado e, ao invés dos protagonistas cometerem suicídio, eles apenas se fingem de mortos, fazendo com que o ódio entre as famílias seja esquecido, e acabam vivendo um final feliz.

O cenário desta obra é simples, se comparado com outras produções televisivas (Figs. 7 e 8), mas como o objetivo principal é a comédia, o cenário não desempenha um papel tão importante, embora seja necessário para esta forma de mídia.



Figura 7: Cena de *La romântica historia de Juleo y Rumieta* (LA ROMÂNTICA, 1975)

Imagem disponível em:

<<http://www.forumchaves.com.br/listach/site/episodio.php?episodio=391>>, acesso em 27/06/2019.



Figura 8: Cena de *La romântica historia de Juleo y Rumieta* (LA ROMÂNTICA, 1975)

Imagem disponível em: <https://chaves.fandom.com/pt-br/wiki/Rometa_e_Julieu_-_Parte_2>, acesso em 27/06/2019.

A paródia toda é realizada em um único cenário, onde toda a história se desenvolve. O personagem Chapolin Colorado é acrescentado no roteiro como principal, e ajuda Romeu, que na paródia é chamado de Julieu, a conquistar Julieta, que é chamada Romieta. Trata-se de uma adaptação com acréscimo de personagens, cenas novas, mudança nas falas, na ordem dos acontecimentos, etc. A obra em si é totalmente nova autônoma, guardando apenas a ideia central da obra de Shakespeare, onde existem duas famílias rivais e dois jovens apaixonados.

Com isso percebemos o quanto a criatividade do leitor coautor pode ser ilimitada, bem como ilimitadas são as possibilidades de adaptação de uma obra literária clássica, ainda mais diante de mídias complexas como o cinema e a televisão, que exigem de seus idealizadores a criação de imagens que não foram totalmente pensadas ou escritas pelo autor da obra original.

Conclusão

A obra *Romeu e Julieta* de Shakespeare é considerada uma das mais importantes deste dramaturgo. Quando escrita, foi adaptada ao teatro elisabetano, com suas particularidades, pois era ali que Shakespeare apresentava suas peças.

O teatro elisabetano, por sua vez, era bastante diferente do modelo de teatro que conhecemos hoje, bem como, por estar em uma época medieval, não dispunha da mesma tecnologia do mundo moderno. Entretanto, com a evolução da tecnologia, tanto no teatro como no surgimento de novas mídias como o cinema, para que as obras shakespearianas possam ser apresentadas, é necessário que sejam feitas várias adaptações, desde a construção de cenários, acréscimo de luzes, sons, efeitos especiais, etc.

Nenhuma adaptação é igual a outra, pois cada uma está carregada com as características de seus respectivos idealizadores. O diretor da adaptação se torna coautor, criando uma obra autônoma.

Vários doutrinadores criticaram e ainda criticam a transformação de uma obra literária em filme ou em série televisiva, sob o argumento de que a qualidade será sempre inferior, colocando o livro em condição de superioridade em relação à mídias visuais, como é caso do cinema e televisão.

Entretanto, conforme percebemos na pesquisa, é verdade que a adaptação acaba por modificar quase que por completo a obra literária base, formando uma nova produção, em coautoria entre o diretor da adaptação e o autor da obra original, que no nosso caso é Shakespeare. Entretanto, percebemos que este fenômeno não significa que a produção cinematográfica ou televisiva seja inferior à obra literária, nem que exista uma hierarquia real entre a mídia de imagem e a mídia de palavras.

O cinema e a televisão conseguem atrair um número maior de espectadores do que o livro e o teatro. A aceitação das obras cinematográficas pelo público em geral faz com que as adaptações ganhem mais adeptos do que a própria obra original. Talvez seja este um dos motivos pelos quais muitos doutrinadores são contra este fenômeno. Entretanto, as adaptações existem e continuarão a existir, algumas com mais prestígio do que outras, desenvolvendo uma riqueza de variações imaginadas pelos adaptadores.

Referências

BARSANELLI, M. L. Referência de fonte eletrônica. **Musical adapta ‘Romeu e Julieta’ com canções de Marisa Monte.** Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2018/08/1977739-musical-adapta-romeu-e-julieta-com-cancoes-de-marisa-monte.shtml>. Acesso em: 23 jul. 2019.

DEU a louca em Romeu e Julieta. Direção de Ricardo Elias. BRA: Teatro NET, 2012.

MORAES, Fabrício de Lima. Tecnologia e adaptação na obra *Romeu e Julieta* de William Shakespeare, p. 308-320, Curitiba, 2019.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Tradução de André Cechinel.. Florianópolis: UFSC, 2013.

JAYME, F. Referência de fonte eletrônica. **20 curiosidades para celebrar 20 anos de ‘Romeu + Julieta’ de Baz Luhrmann**. Disponível em: <https://pausadramatica.com.br/2016/11/01/20-curiosidades-para-celebrar-20-anos-de-romeu-julieta-de-baz-luhrmann/>. Acesso em: 24 jul. 2019.

LA ROMÂNTICA historia de Juleo y Rumieta. Direção de Roberto Gómez Bolaños. MEX: Enrique Segoviano; DC Comics, 1975.

ROMEO + Juliet. Direção de Baz Luhrmann. EUA: Martin Brown; 20th Century Fox, 1996. 1 DVD (120 min.).

ROMEU e Julieta. Direção de Guilherme Leme Garcia. BRA: Gustavo Gasparani e Eduardo Rieche; Teatro Shopping Frei Caneca, 2018.

SHAKESPEARE, W. **Romeu e Julieta**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

STAM, R. **Teoria e prática da adaptação**: da fidelidade à intertextualidade. Ilha do Desterro, Florianópolis, n. 51, p. 019 – 053, 2006.

A ESCRITA DO TEXTO DRAMÁTICO E O UNIVERSO SINGULAR DA CRIANÇA

Autor(a): Fátima Maria Ortiz Lour (UNIANDRADE)

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

Resumo: Este trabalho busca investigar as motivações e os pressupostos de uma escrita singular dirigida à infância, na sua forma de escritura dramática. Ao se discutir sobre tal especificidade torna-se imprescindível que se reporte a questões anteriores e básicas, que dizem respeito ao conceito de criança, à produção dos bens culturais a ela direcionados, e principalmente, ao valor do teatro em suas vidas; entender em que aspectos este labor se diferencia da escrita para o adulto e como o texto dramático, criado para se materializar no palco, nos aponta os elementos de ludicidade, magia e do real que circunda a criança em suas experiências de crescimento. Buscamos traçar caminhos que possam colaborar nas experiências de um autor e que solidifiquem a pesquisa e o processo criador à luz de considerações teóricas de Shirley R. Steiberg (*Cultura infantil: a construção corporativa da infância*), Regina Zilberman (*A produção cultural para a criança*), Bruno Bettelheim (*A psicanálise dos contos de fada*), Gaston Bachelard (*A poética do devaneio*) e Johan Huizinga (*Homo ludens*). Neste estudo serão selecionados trechos do texto teatral *O caminho dos girassóis* com o intuito de demarcar o entrelaçamento dos aspectos lúdico, mágico e de realismo, que costumam caracterizar tal escrita.

Palavras-chave: Dramaturgia. Criança. Ludicidade. Magia. Realismo.

Introdução

O teatro para crianças deve ser igual ao dos adultos, só que melhor.

(Constantin Stanislavski)

Ao se discutir sobre a especificidade da linguagem cênica no teatro dirigido à infância, e mais propriamente sobre o texto dramático torna-se imprescindível que se reporte a questões anteriores e básicas, as quais dizem respeito ao conceito de criança, à produção dos bens culturais a ela direcionados e principalmente ao valor do teatro em suas vidas.

Coloca-se este tema evidenciando a necessidade de ampliar a compreensão do entrelaçamento da arte com a pedagogia, bem como da função social e ética do teatro direcionado a um público, cuja principal característica é o potencial para aprender, a cada minuto, em sintonia com o latente desejo de construção da subjetividade voltada à descoberta prazerosa do mundo.

O tema teatro para crianças e todas as suas variantes tem sido debatido pelos artistas no Brasil e no mundo em diferentes contextos e situações. As reflexões acerca deste fazer artístico, que possui suas especificidades, tem como marco importante no Brasil os encontros nacionais promovidos pelo Teatro Guaíra em Curitiba, em meados da década de 70. O assunto caminhou e ainda caminha por trilhas sinuosas e percebe-se certa negligência com respeito ao tema nas diferentes instituições que visam à formação dos artistas, assim como das políticas públicas culturais.

Vive-se a ascensão gradual de posturas, relacionando arte e cultura para a infância; festivais, mostras e seminários de teatro reúnem artistas para refletir sobre os temas que o assunto levanta. Quando se analisa a dramaturgia e os espetáculos para a infância, observa-se que a percepção dos criadores, hoje, está mais apurada e o amadurecimento das atitudes é notável, nos textos e espetáculos, por meio do decantamento do processo criador, das opções de linguagens lapidadas e da busca por expressões autênticas.

Segundo Maria Lúcia Puppo, em seu livro *No reino da desigualdade* “uma heterogeneidade básica marca de forma determinante o teatro infantil: O emissor da mensagem é o adulto artista, detentor de um poder assegurado por sua condição de idade, enquanto o receptor é a criança desprovida deste poder” (PUPPO, 1991, p. 19). Tal afirmação leva a uma questão crítica fundamental ao ato criativo que é o cuidado necessário com o aspecto do chamado ‘adultocentrismo’ e das inserções moralistas e maniqueístas que costumam se fazer notórias nas dramaturgias para infância. Tais atitudes se fizeram modelo por carregarem o peso das heranças históricas, cujo atrelamento da arte às imposturas religiosas e conservadoras foram pouco debatidas e mantiveram-se como regra obrigatória difícil de serem superadas.

Shirley Steinberg, na obra *Cultura infantil: A construção corporativa da infância* descreve e debate a crise contemporânea da infância, analisando textos recentes que narram a “perda da infância” colocando o poder corporativo da cultura infantil e os dilemas que constituem a infância pós-moderna. A autora afirma que “a infância é uma criação da sociedade sujeita a mudar sempre que surgem transformações sociais mais amplas” (STEINBERG, 2001, p. 18). Pode-se assim supor que, ao entender os fatores que mudaram a cultura da infância, e entrelaçá-los ao anseio de compreensão das subjetividades que incorrem no ato criativo da escrita dramática, seja possível descortinar aspectos desencadeadores de reflexões profícuas.

A criança é um mistério e conseguir penetrar no seu mundo é admitir também os mistérios do ato da criação. Maria Clara Machado, dramaturga que reinou soberana nos palcos do Brasil durante duas décadas, apresenta como bússola o seguinte entendimento:

Se a criação artística é um grande mistério que vem das profundezas do inconsciente, a criança é mistério maravilhoso. A grande decepção do homem racional deste século é querer saber tudo o que se passa no mundo infantil. Escreve livros, inventa teorias, faz congressos, e a criança continua fazendo o seu buraquinho na areia para colocar o mar dentro, como na história de Santo Agostinho. Não tente me desvendar, parece dizer a criança (MACHADO, 1979, p. 2).

O tema a ser aqui problematizado encaixa-se igualmente em um contexto onde é notória a abundância de uma prática distanciada de princípios básicos. Tais princípios deveriam nortear o processo criativo onde a criança possa identificar-se. A experiência da criança difere da do adulto, porque este estabelece uma relação com as coisas que pressupõe o controle, as injunções e posicionamentos racionais, enquanto a criança está aberta ao mundo e o apreende com a sensibilidade LOUR, Fátima Maria Ortiz. A escrita do texto dramático e o universo singular da criança, p. 321-331, Curitiba, 2019.

e a imaginação. Segundo Zilberman (1990, p. 19): “a fragmentação do ser humano em tempos estanques (infância-maturidade e velhice) é, pois, resultado de uma situação histórica que trata o tempo humano como se este não fosse uma coisa total, unitária, simultânea”. Assim, atuar, escrever, compor, enfim, criar para crianças é um labor que exige um grau de consciência mais apurado. Trata-se aqui de ampliar a função da arte, para colocá-la também como veículo de uma educação hierarquizada que abrangerá a formação do espírito sensível e da inventividade.

Fala-se aos escritores aqueles que poderão absorver nas entrelinhas deste estudo estímulo para um ofício duplamente desafiador: escrever para o teatro e escrever para crianças.

O texto *O Caminho dos girassóis* aqui nos servirá para ilustrar as ideias e pressupostos apontados neste estudo. Em 2008, o projeto de escritura do referido texto foi premiado, posteriormente escrito e publicado por meio do Edital Oraci Gemba de fomento à dramaturgia da Fundação Cultural de Curitiba.

O valor do teatro na vida da criança

Hoje, como no passado, a tarefa mais importante e também mais difícil na criação de uma criança é ajuda-la a encontrar significado na vida (Bruno Bettelheim)

O teatro traz na sua essência o jogo, o mágico e o poder de espelhar a realidade. Caracteriza-se, sobretudo por proporcionar uma vivência simbólica e fugidia entre atores e plateia. Nesta vivência, os pensamentos e sentimentos tomam corpo através dos vários recursos ou elementos que esta atividade dispõe, ou seja: o texto, a representação propriamente dita, somados ao cenário, figurinos, iluminação, sonoplastia e a todas as inovações tecnológicas que ultimamente invadem maravilhosamente o palco.

Pode-se fechar os olhos, imaginar uma história, cena ou situação dramática, agregar ao imaginário àqueles recursos todos e, com uma varinha mágica, ordenar-lhe movimento. Pronto! Abre-se a cortina e aparece a criação expressa no espaço cênico. Este poder, esta mágica, vem carregado de intensidade por estar ancorado na relação de pessoa para pessoa; no caso a plateia infantil que, idealmente, deverá sentir o adulto como presença estruturante e acolhedora.

O teatro é uma arte intensa e efêmera, cujo valor reside no confronto e na cumplicidade palcopleia. Todos estes fatores tornam-se relevantes se a plateia for composta por seres, cuja principal característica é a vontade de conhecer e indagar o mundo. O nível de importância que a criança dá às coisas, por estar em um processo constante de compreensão e apreensão do mundo, faz com que as virtudes da arte dramática se ampliem e adquiram um caráter motivador, no qual o conhecimento venha revestido da relação prazerosa e dialógica que a rigor deve ocorrer na experiência com o teatro.

O teatro exerce na criança motivação interior e exterior que despertam satisfações de ordem psíquica; iniciando-a em uma arte rica em interatividade e colocando-a diante de uma das mais antigas manifestações culturais. O espetáculo teatral vai introduzi-la em um mundo de convenções e signos
LOUR, Fátima Maria Ortiz. A escrita do texto dramático e o universo singular da criança, p. 321-331, Curitiba, 2019.

onde as inquietudes humanas são apresentadas, solicitando uma série de reflexões que induz os espectadores mirins a buscar respostas para suas indagações existenciais e compreensão do cotidiano.

O mito e as diversas formas de ficção podem suprir os vazios da capacidade intuitiva da criança, vazios estes, provocados pelas influências impositivas da sociedade e pelo próprio processo civilizatório que, no afã de conquistas materiais, deixa esfumçar as capacidades humanas contidas em suas origens, anseios e inquietudes. Por isso, diz-se não existirem limites temáticos no teatro para infância. Na idade em que uma criança começa a frequentar o teatro, pensamentos e sentimentos como: culpa, amor, ódio, inveja, competição, medo, alegria, tristeza, dúvidas, não são nenhuma novidade, porque ela já os experimentou e continuará experimentando.

Convém ressaltar que a definição de faixas etárias na linguagem do teatro para crianças, pode ou não ocorrer. Existem textos que se definem ser dirigidos para os pequeninos e, outros, para crianças maiores, pelo fato de expressarem claramente pela forma e conteúdos tal definição. Alguns poderão abranger diversas faixas etárias, sem serem por isso melhor que aqueles. O que realmente importa é que, de uma maneira ou de outra, sejam bem realizados.

O desafio está em fazer com que a linguagem apresentada atinja o nível de entendimento, no qual a criança se encontra. Ao mostrar as situações, o texto buscará formas diversas, onde deverá ocorrer a identificação com o pensar e o sentir da criança. Esta identificação com as personagens, com o conflito, com os símbolos e signos é fundamental para que a comunicação se estabeleça.

Idealiza-se que o teatro possa fornecer à criança condições ou elementos intelectuais, morais e éticos que colaborarão na sua formação integral. As situações e os conflitos, ao serem resolvidos, levam-na a formular conceitos e a ampliar seus valores sensíveis e mentais. Isso tudo está, evidentemente, condicionado ao grau de competência e seriedade empregado no processo de criação e elaboração dos textos e dos espetáculos.

O que é criança

Elas olham tão atentas, que me amedrontam, pois jamais dirão o que se passou com elas durante a representação (Benjamin Santos)

Considera-se interessante que, ao iniciar um processo artístico, cujo resultado destina-se ao público infantil, que se faça a seguinte pergunta: O que é criança? A esta se segue outras indagações igualmente estimulantes: o que se quer dizer para as crianças? Como dizer? O espírito da infância que mora sempre em nós tem sido recordado? Este estado de potência mito-poética tem sido convidado a participar do processo de criação?

Tem-se refletido sobre a criança dos dias de hoje? Tem-se questionado a função da arte e da cultura na vida delas? Estas perguntas e outras tantas decorrentes, são fundamentais, pois com certeza influirão na linguagem do teatro dirigido à infância. Na coleção Primeiros Passos, título: *O que é LOUR*, Fátima Maria Ortiz. A escrita do texto dramático e o universo singular da criança, p. 321-331, Curitiba, 2019.

Criança?, o autor inicia supondo que se fosse feita esta pergunta a um mestre *zen*, ele responderia com “um profundo e tranquilo silêncio” (DAMAZIO, 1991, p. 12). Mas, o que se vê na realidade, é o oposto desta respeitosa atitude. Para o capitalismo a criança tem sido um consumidor em potencial. Alvo de todo o tipo de propaganda e de projetos enganosos, pois com sua aparente fragilidade, a criança torna-se objeto das manobras do consumismo. Ela tem sido tratada pela sociedade como um “vir a ser”, ou um adulto em miniatura; alguém que tem que ser treinada para um dia, ser útil, produzir, não incomodar, não ter ideias próprias, não questionar “normalmente, estamos habituados a pensar a criança em uma perspectiva simplesmente etária que a considera como um organismo em formação por excelência” (ZILBERMAN, 1990, p. 12).

A criança, estranhamente, é vista como um ser passivo, ou seja, objeto dos pais, da escola e das teorias do Estado. Não é fácil ser criança em uma sociedade desnaturalizada. A natureza infantil é a todo o momento agredida pela premência comum, muitas vezes desumana, por uma história cega que se constrói à revelia e que, quase sempre, se opõe ao natural, desprezando os valores essenciais do ser humano. Natural seria que a criança fosse vista como um ser íntegro, completo em cada um dos seus estágios de vida. Natural seria vê-la em seu agora e não projetar nela o adulto de amanhã.

Na *Poética*, Aristóteles chama a atenção para a importância das emoções suscitadas pela arte dramática, induzindo-nos a perceber o arsenal imenso de possibilidades de abordagem de um tema que tende a surgir na mente de um escritor, e que o demova do fácil e do óbvio quando for escrever uma peça teatral para criança. Deve-se salientar que o teatro de alguma forma evoca uma participação não conformista na sociedade, e em especial, a compreensão dos aspectos espirituais e sensíveis do ser humano.

Para abrir comportas motivacionais, vale mencionar o teórico Gaston Bachelard que, em *A Poética do Devaneio*, apresenta de forma condensada uma filosofia ontológica que descarta a ideia do caráter durável da infância. Não se trata de uma psicologia da criança, mas de uma abordagem da infância como tema de devaneio, intuindo a importância da imaginação na compreensão do mundo e do ser humano. Segundo o autor “É preciso estabelecer uma ligação entre o Espírito e a Realidade. Traduzir o verdadeiro processo intelectual, para que a criação continue sustentando e aperfeiçoando a realidade” (BACHELARD, 2009, p. 23).

Pensa-se que o idealismo, tão necessário ao artista, é ainda mais imprescindível àqueles que criam para crianças. Serão estes uma espécie rara: quantos dramaturgos de peças infantis renomados são conhecidos? Escrever para crianças é um labor que exige um grau de consciência mais apurado. Trata-se aqui de ampliar a função da arte, trazendo a noção de que educação é tudo que nos traz novidade e tudo que nos aproxima com clareza aos desafios da vida. Educação é tudo que permeia a vida e nos demove para um lugar de encantamento.

Uma varinha mágica: caminhos para uma escrita singular: uma lupa no Caminho dos Girassóis

Buscar uma ideia e uma escrita singular para o teatro infantil é buscar a própria criança, ou seja, conseguir penetrar na linguagem de suas experiências, traduzindo-as para o papel de uma forma que seja possível ver o texto no palco.

Flora e Gabriel estão crescendo. A coruja senhora dos sonhos e o beija-flor mensageiro das inspirações celebram o dia-a-dia das crianças. O sol gira e com ele a pressa e os compromissos: O corre-corre na família, hora pra tudo na escola e uma cidade que cresce engolindo paisagens, casarões e seus jardins. As flores estão em perigo, mas as palavras mágicas que foram plantadas pelas crianças junto com as sementes anunciam que o caminho dos girassóis será preservado. A sabedoria dos jardineiros e os sonhos de Flora e Gabriel anunciam um mundo melhor! (FÁTIMA ORTIZ)³⁷

Ora, se a consideração de que a ideia que se tem do mundo a ser descortinado compõe-se de aspectos subjetivos e objetivos e que o instrumento do qual se dispõem são as histórias, o faz-de-conta e, mais tudo aquilo que se quer dizer, reforça-se a necessidade de elaboração dos elementos, os quais possam vir a promover uma linguagem teatral, que comungue com as formas de pensamentos e sentimentos encontrados na psicologia da criança. Aqui um exemplo de como começar:

(SILÊNCIO MÁGICO. A SONOPLASTIA REGE O MOVIMENTO DO SOL E DA LUA. UMA MÃO ENLUVADA GIRA O CALENDÁRIO COM OS DIAS DA SEMANA E PÁRA NO DOMINGO. APARECE A LUA CHEIA E A CORUJA. LUZ NA MENINA.)

FLORA - (ESCREVENDO)... Daí a coruja abriu e fechou os olhos três vezes e disse:

CORUJA- (BONECO)... Isso você resolve amanhã! ... Agora durma!

FLORA - A menina fechou e guardou o caderno. A coruja sorriu com os olhos saudando o dia e despertando o beija-flor.

(AMANHECE. O SOL SURGE NA E O BEIJA-FLOR REVOA. LUZ NO MENINO)

GABRIEL- (ESCREVENDO)... Daí o beija-flor, de barriga bem cheia, saudou o sol e disse:

BEIJA-FLOR- (BONECO)... Muito bem, sua lição ficou ótima! Agora guarde os óculos e vista - se para o café da manhã.

GABRIEL- O menino pensou na segunda-feira, viu o beija-flor beijando as flores, ainda era domingo!

(O MENINO LEVANTA E VAI BRINCAR COM BEIJA-FLOR A MÃO ENLUVADA GIRA O CALENDÁRIO: SEGUNDA FEIRA)

MÃE- Anda logo Gabriel! ... Fui! ... O tempo voa! (O SOL CORRE)... Estou com a agenda cheia! E hoje é nossa vez de dar carona pra Flora.

GABRIEL- Eu me esqueci de por a meia.

PAI- Vai se vestindo no carro senão eu perco o vôo! ...

GABRIEL- Pai você volta hoje? ... Me traz um gibi novo?

(BUZINA. GABRIEL PEGA A MOCHILA E SAI CORRENDO).

(FÁTIMA ORTIZ, 2008, p. 36).

A criança passa por momentos significativos nas suas diferentes fases de evolução, a formulação das ideias próprias e reflexões surgem para elaborar pensamentos e superar desafios, estes, por sua vez, estimulam as suas escolhas e ações:

³⁷ Sinopse do texto O caminho dos girassóis.

LOUR, Fátima Maria Ortiz. A escrita do texto dramático e o universo singular da criança, p. 321-331, Curitiba, 2019.

Hoje me inquieta o volume de informações que a criança recebe a todo instante, esse acúmulo é igualmente colocado aos pais e à escola gerando um descompasso entre o saber natural do tempo livre e um saber impositivo da pressa. A construção e o entendimento da linguagem e das palavras é fonte de fascínio para a mente infantil. Como extrair das experiências do dia-a-dia nutriente para a formação mental e psíquica? (FÁTIMA ORTIZ)³⁸

Constata-se que no teatro para crianças a linguagem se faz por meio do equilíbrio dos elementos lúdicos, mágicos e reais. Ou seja: o jogo, as brincadeiras, o encantador, o extraordinário, as transformações fantásticas, a imitação, a capacidade de realizar e pôr em prática, a evidência de tudo aquilo que existe de fato. A recriação constante destes conteúdos apontará para uma linguagem que poderá expressar o universo da criança. Seguimos com o texto:

A ESCOLA

GABRIEL- Nossa! Não sei pra que tanta correria. Olha, chegamos cedo! ...

FLORA - Chegamos cedo. Vai dar tempo de brincar de bola.

(DE TRÁS VOA UMA BOLA COLORIDA)

GABRIEL- (PROPONDO O JOGO) Uma palavra puxa a outra!

FLORA -E as palavras criam histórias

GABRIEL- Histórias relâmpagos! ... Lá vai! (JOGA A BOLA)

FLORA - Árvore...

GABRIEL-Ninho...

FLORA - Passarinho.

GABRIEL- Era uma vez um beija flor, ele tinha um ninho numa árvore florida. Em cada flor um beijinho. Voa, voa passarinho! (FÁTIMA ORTIZ, 2008 p. 38).

O trabalho seminal de Johan Huizinga na obra *Homo Ludens* aprofundou algumas qualidades do “jogo” que pode ser agregado ao que aqui se coloca: O autor afirma o caráter profundamente estético do jogo, sua função significativa, pois sempre encerra um determinado sentido em seu poder de fascinação.

A característica fundamental do jogo: ser livre, ser ele a própria liberdade [...] seja qual for e como o considerem, o simples fato de o jogo encerrar um sentido implica a presença de um elemento não material em sua própria essência [...] Se brincamos e jogamos, e temos consciência disso, é porque somos mais que simples seres racionais, pois o jogo é irracional (HUIZINGA, 2019, p. 61).

Jogo é seriedade, jogo é beleza. É atividade voluntária ligada ao ócio, por isso mesmo é elemento inseparável do teatro em suas diferentes formas de construção. A trilha criativa da ludicidade em sua tendência a assumir acentuados elementos de beleza é inseparável desde sempre das obras de arte:

A vivacidade e a graça estão, originalmente, ligadas às formas mais primitivas do jogo [...]em suas formas mais complexas o jogo está saturado de ritmo e harmonia que são os mais nobres dons de percepção estética de que o ser humano dispõe (HUIZINGA, 2019, p. 9).

³⁸ Trecho da justificativa do projeto de escritura do texto O caminho dos girassóis LOUR, Fátima Maria Ortiz. A escrita do texto dramático e o universo singular da criança, p. 321-331, Curitiba, 2019.

Assim, na experiência teatral sustentada pelo efeito do jogo ocorre a evasão da vida real para uma esfera temporária de atividade autônoma; a ligação direta com o faz de conta e com o sadio desinteresse às obrigações. Torna-se possível enfatizar aquilo que se abre ao incentivo de uma escrita criativa e singular, de risco e de valor incomensurável:

O jogo lança sobre nós um feitiço. É ‘fascinante’ é ‘cativante’ uma forma prazerosa de aceitar as regras [...] o jogo que está fora do domínio da moral não é bom nem mau [...] é nos domínios do jogo sagrado que a criança o poeta e o selvagem encontram um elemento comum (HUIZINGA, 2019, p. 30).

Os aspectos lúdicos serão garantidos pela construção das cenas e dos diálogos onde os jogos e as brincadeiras farão pontes com o real e o mágico. O jogo das palavras, as rimas e os ritmos que evoluem conforme a evolução da trama.

CASA DA FLORA

(BARULHO DE RELÓGIO. DESPERTADORES. TOCA O TELEFONE. BARULHO DE FORNO MICRO-ONDAS. TELE JORNAL, ETC...).

FLORA - (SENTADA NA CAMA SEGURANDO UM TRAVESSEIRO)... Ai, ai, ai... Dor de barriga! ... Não vou para aula! ... Quero ficar em casa de pijama, quero chá de camomila na cama! ... (OS SONS ACELERAM)

MÃE- (VOZ OFF) Flora, você vai me atrasar de novo?

FLORA - (LEVANTANDO E SE ARRUMANDO) Hoje não quero ovo! ...

MÃE- Não esqueça o agasalho, não esqueça a lição de casa.

FLORA - A lição ficou legal! Terminei de madrugada a coruja me ajudou (BARULHO DE CARRO)... Ah! A buzina! ... Já vou!

PAI- (VOZ OFF) Ai, esta a menina:... Ainda não comeu? ... Ainda não usou o pente?

FLORA - (RINDO) Nem a escova de dente!

MÃE- Hoje tem aula de Inglês. Não esqueça a apostila!

FLORA - Apostila rima com...

PAI- Apostila rima com rima! ...Venha logo menina! (FÁTIMA ORTIZ, 2008, p. 34).

Os aspectos aqui nominados mágicos referem-se à presença na escrita e concepção das cenas e situações dramáticas dos elementos oníricos, da tradição dos contos de fadas, da literatura fantástica e ainda dos movimentos internos da inspiração caótica e impalpável. Estes fatores, vistos como desencadeadores de ideias, soluções e surpresas são inseparáveis daquela ludicidade acima mencionada, uma vez que no contexto da ficção não se pode determinar tais fronteiras. Os aspectos mágicos representam também as possibilidades encontradas pelos personagens para suprir com os elementos mito-poéticos os vazios que ocorrem nas suas experiências. A fantasia é um fator poderoso na constituição do universo infanto-juvenil. Conforme observam psicanalistas como Bruno Bettelheim:

[...] a fantasia não apenas colabora para a tradução dos problemas, dificuldades e traumas pessoais, mas pode levar a uma solução ainda que de modo imaginário [...] para que uma história realmente prenda a atenção de uma criança deve entretê-la e despertar a sua curiosidade, mas para estimular a sua vida, deve estimular-lhe a imaginação [...] como a criança está a cada momento exposta à sociedade em que

vive, certamente aprenderá a enfrentar as condições que lhe são próprias, desde que seus recursos interiores o permitam (BETTELHEIM, 1980, p. 13).

(FLORA E GABRIEL SEGUEM OS DOIS VELHINHOS DE OLHOS FECHADOS. VEMOS UM JARDIM SINGELO. NUM IPÊ FLORIDO O BEIJA-FLOR BRINCA).

ZELINA -Pronto: Abrir os olhos para as cores das flores. Os ouvidos para deixar o som dos pássaros mexerem com os nossos pensamentos.

ALCINO - Aspirar o perfume das plantas e deixar o verde entrar no coração.

GABRIEL- Olhem o beija-flor parece o dono do jardim.

ALCINO- É ele o primeiro passarinho que acorda de manhãzinha, antes do sol!

ZELINA - E só sossega quando ouve o pio da coruja que mora no telhado.

FLORA - Eu sabia que aqui teria uma coruja. A coruja da sabedoria! Eu sabia!

ALCINO - (COM UM APITO IMITA O PIO DA CORUJA)

Para ver os olhos redondos da coruja só mesmo depois que anoitece! Ela cuida do jardim ouvindo as mariposas e os insetos noturnos que vem se deliciar com o néctar das flores que perfumam a noite! (APONTA) A dama da noite, o jasmim, o manacá (FÁTIMA ORTIZ, 2008, p. 48).

E, finalmente, quanto aos aspectos aqui ditados como reais, tratam de acontecimentos que circundam a criança nas suas experiências do dia adia e, igualmente, naquilo que aparece como solicitação externa, premência ou demanda da convivência social e familiar. Representam eles uma ponte que une, agrega e dá sentido ao lúdico e ao mágico que se fazem conflitos e soluções curiosas.

Importa, aqui, mencionar a experiência do *Grips Theatre* desenvolvida na Alemanha e que marcou a pequena história do teatro infantil no que se refere à pesquisa e sustentação da linguagem realista e das temáticas sociais e políticas. As atividades deste coletivo de pesquisadores tiveram início em 1960; em 1975 vieram ao Brasil para difundir seus textos e seus princípios de encenação.

Os aspectos reais são informações concretas. A rotina, compromissos, horários. A busca de entendimento dos fatos externos. No texto aqui exemplificado, tem-se a relação com a pressa que sacrifica valores e vínculos afetivos.

(A PROFESSORA APARECE NUMA JANELA NO ALTO DO EDIFÍCIO)

PROFESSORA - Os edifícios não crescem com as estações do ano, nem como os girassóis, que giram suavemente e nem crescem brincando como as crianças. Eles crescem com areia cimento e planejamento. A pressa faz acelerar os movimentos dos pensamentos. Faça chuva faça sol esta cidade não para. Faça sol ou faça chuva, a cidade se agiganta! (FÁTIMA ORTIZ, 2008, p. 54).

Chega-se no ponto sintético, que diz respeito ao equilíbrio entre a ação e o verbal. A razão vem então mais mansa e menos dominadora. Na linguagem do teatro para crianças ocorrerá o exercício da razão com o afeto e da sensibilidade despontando primeiro.

Considerações finais

Um conceito raramente surge à luz do dia tal qual, pronto, definido e acabado.

(Teixeira Coelho)

O teatro é uma atividade artística em perene transformação. Já serviu para treinar os músculos e a força psíquica dos caçadores que enfrentavam os bisões para depois trazê-los como alimento à comunidade. O teatro já serviu muito aos deuses. Já se apoderou das almas que se foram, trazendo-as de volta ao mundo dos mortais por meio dos rituais sagrados. O mesmo teatro renasce todos os dias no coração dos pequenos que inventam, ouvem ou dramatizam histórias. Este teatro também se reinventa nos grupos e comunidades, e no seio das diferentes sociedades e culturas e dá, aqui, o estímulo necessário para reconhecer e elaborar novos conhecimentos que possam fundamentar a prática da escrita criativa.

O século XXI aponta uma nova forma de olhar e entender a infância, pois estamos passando por uma revolução de conceitos, mudanças e transformações incalculáveis.

A realidade aponta um caminho que solicita revisão de conceitos. Se a arte expressará sempre a parte mais sutil e mais intuitiva do ser humano e se intuir significa, também, unir passado, presente e futuro, e ainda se o artista sempre representará a revolução, as inquietudes e o descortinar de novos horizontes, não poderia ele ficar alheio a estas questões. Na base das transformações de uma sociedade, ou mais especificamente dos valores de uma cultura encontramos a criança, ela indicará sempre as novas direções a serem percorridas, por isso, torna-se também uma fonte permanente de inspiração para quem gosta de escrever. Estas dádivas que dela se recebe devem igualmente nortear as responsabilidades dos artistas e arte educadores.

Criar para crianças é atuar como educador. Refere-se aqui àquela educação que invade e permeia a vida e que, por um lado, é espelho da natureza humana, livre e inquieta; por outro lado, é o reflexo de uma natureza universal, onde reinam a harmonia, a beleza e a sabedoria.

O teatro poderá educar sem perder sua identidade. Poderá propiciar o avanço da capacidade mental e sensível da criança, trazendo para o palco temas que se diferenciam da educação formal. É necessário, pois, que a criança “veja a si mesma” no palco ou em um texto dramático que ela seja motivada a ler e que o palco ou o livro seja, ao mesmo tempo, revelador daquilo tudo que ela traz do seu mundo e de suas inquietudes.

Acredita-se que este estudo contribui para o progresso da ciência enquanto percepção do sensível e da busca da articulação entre criação consciente, inspiração e os suportes teóricos da literatura dramática que se configuram como bases do estudo, encorajando neste desafio. As experiências já incorporadas ao discurso ensejam novos modos de sentir e induzem novas formas de subjetividade, sendo, igualmente, indicações suficientes de que a paisagem do pensamento

contemporâneo sobre a arte e sua ligação com a vida nos solicita estabelecer condições de inteligibilidade deste debate. O caminho se encontra, pois, a ser percorrido.

Finalmente, é importante reafirmar ser a arte uma manifestação do espírito humano e que o aprendizado propiciado pelo fazer teatral, auxiliará a todos a expandir os valores do coração e da mente.

Referências

ARIÉS, P. **História social da criança e da família**. RJ: S.A, 1978.

BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. Martins. SP: Fontes, 1996.

BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução Arlene Caetano. RJ: Paz e Terra, 1980.

DAMAZIO, R. L. **O Que é Criança?** SP: Brasiliense, 1991.

GUILLEBAUD, J. C. **A reinvenção do mundo**. RJ: Bertrand Brasil, 2003.

HUIZINGA, J. **Homo Ludens**. Tradução João Paulo Monteiro. SP: Perspectiva, 2019.

KOHAN, W. O. **Infância**. Entre e educação e filosofia. BH: Autêntica, 2003.

MACHADO, M. C. Cadernos de teatro número 80/Teatro para crianças- Publicação d'O Tablado. 1979.

ORTIZ, F. **Dramaturgias Curitibanas**: textos inéditos. Fundação cultural de Curitiba. 2008.

PUPO, M. L.S.B. **No reino da desigualdade**. S P: Perspectiva, 1999.

STEINBERG, S. R.; KINCHELOE, J.L. (orgs); **Cultura infantil**: A construção corporativa da infância. Trad. George Eduardo J. Brício. RJ: Civilização Brasileira, 2001.

_____. **Alternativas para o teatro infantil**. Experiências na Alemanha. Instituto Goethe do Brasil, 1976.

LITERATURA, TEATRO E MUNDO DIGITAL: ACRÉSCIMOS NA ESCRITA DRAMATÚRGICA

Autora: Fátima Maria Ortiz Lour (UNIANDRADE)

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

Resumo: Este estudo visa pensar dramaturgia enfocando a questão da tecnologia das imagens que permeiam a cena teatral. Tratamos de entender o que pode ser considerado tecnologia no teatro, enfatizando seus aparatos, desde os mais rudimentares até os da contemporaneidade, deixando claro que esse conjunto será apresentado de forma resumida, enaltecendo mais a inventividade e menos o rigor da cronologia. Além disso, indagamos como as inúmeras experiências se refletem no dramaturgo, no encenador, no espectador e na escrita cênica. O teatro, que tem sua nobreza na presença do ator/atriz e a palavra como centro, quando se abre para uma aventura incluindo a tela e outros dispositivos do mundo digital, solicita-nos refletir sobre os conceitos que se reinscrevem e as formas de escrita que se reinventam para acolher o novo. Dessa forma, à luz de considerações teóricas de Nicolas Bourriaud, Gerd A. Bornheim, Patrice Pavis, Béatrice Picon-Vallin, Lau Santos, entre outros, propomos aqui uma reflexão sobre como o computador, o vídeo, as produções fílmicas e outras inúmeras mídias associadas à tecnologia são acolhidas no palco, independente de seu formato e dos equipamentos de que possa dispor.

Palavras-chave: Literatura. Teatro. Tecnologia digital.

Introdução

*Um conceito raramente surge à luz do dia tal qual,
pronto, definido e acabado.*

(Teixeira Coelho)

Pensar a literatura é sempre uma aventura que pressupõe a nobreza da palavra e os ditames do fabular e ambos, por força de uma corrente conspiratória do mundo ficcional e suas personagens, nos conduzem ao teatro e este, por sua vez, impõe uma ação imperiosa de desenovelar tramas e expressar mundos paralelos que pedem a tradução no palco e ali buscam um interlocutor de preferência ativo e aberto ao era uma vez. O desejo humano de contar histórias sempre imbuídas dos novos ditames poéticos de expressão se renova constantemente travestindo-se nas roupagens da história oficial e sua realidade, onde as transformações sociais, tecnológicas, de valores e aspirações humanas, se integram, em uma corrente mágica, para enaltecer o espírito criativo e a hierarquia do pensar e do sentir.

Partindo da ideia que busca analisar em que medida o mundo digital se afeiçoa ao mundo do teatro, tido como arte total, graças a seu potencial agregador das mais variadas formas de expressão artística, aqui enfatizamos as palavras: presença e tele presença, por serem essenciais á compreensão daquilo que objetivamos entender.

O conceito de presença tratando da condição humana e sua força reveladora de sentidos encontra um espaço singular para sua manifestação simbólica, um espaço celebrado desde há muito

LOUR, Fátima Maria Ortiz. Literatura, teatro e mundo digital: acréscimos na escrita dramatúrgica, p. 332-340, Curitiba, 2019.

tempo, chamado palco tratado como o lugar de acontecimento poético, onde alguém movido por pensamentos e emoções se expressa, tendo como cúmplice a plateia; este alguém, só ou acompanhado, abre o universo do imaginário ficcional, o qual, apoiado seguramente no estado de presença humana, *a priori* necessitará tão somente do seu mecanismo psicofísico.

Quando falamos em arte e presença dizemos que o teatro é a arte com maior volume de presença; dizemos que o teatro é um espelho vivo, feito de sangue, carne e nervos; isso nos impõe uma forte noção da organicidade desta expressão ou mídia: o teatro. Podemos por isso pensar que, aparentemente, o teatro e a tecnologia digital, pelo confronto imediato do real e virtual, estariam afastados um do outro. Será o teatro um lugar arredio à tecnologia digital? Sabemos que não e nos propomos aqui entender como o computador, o vídeo, as expressões fílmicas e outras inúmeras invenções virtuais são acolhidas no palco, seja ele de qual formato for e de quais equipamentos possa dispor.

Nicolas Bourriaud, em *Estética relacional*, afirma que “hoje a prática artística é um campo fértil de experimentações, um espaço parcialmente poupado à uniformização dos comportamentos”. (BOURRIAUD, 1998, p.17). Podemos inferir que o teatro se encaixa na utopia da proximidade tratada na obra citada como um fator essencial da arte relacional “aquela que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social, mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado” (BOURRIAUD, 1998, p. 19).

O pesquisador Lau Santos em seu livro *Tela e Presença O diálogo do ator com a imagem projetada* analisa os fatores que se impõem ao teatro para dar conta da espantosa e inquietante contemporaneidade, fazendo-nos ver que o diálogo do ator com a imagem projetada cria no teatro uma linguagem cujas especificidades exigem em cada estágio de seu desenvolvimento a busca de mecanismos aliados ao novo, para dar suportes àqueles que pensam a cena.

Pensar o texto dramático e a presença do *performer* exige hoje uma sintonia com a velocidade vertiginosa da era digital, a dramaturgia mais que texto se torna algo estrutural de uma cadeia de signos que se incorporam no espaço cênico e as possibilidades visuais/ virtuais sempre se renovam (SANTOS, 2012, p. 72).

Cumpramos aqui pensarmos o texto teatral, o que nos levará à busca de indagações sobre a importância daquilo que permanecerá registrado como escrita dramaturgicamente configurando os reflexos das transformações tecnológicas. “O espetáculo se esgota no aqui/agora, enquanto o texto é intemporal e incontaminável [...] para a obra escrita se recusada a sua encenação resta ou se salva pelo leitor ele lhe empresta a vida” (BORNHEIN, 1998, p. 82).

Integram as reflexões deste artigo trechos do texto: *#Mergulho experiência teatral para crianças*, do coletivo Eranos Círculo de Arte, que inclui a tela em sentidos renovados.

Agora fazemos um convite a um passeio por alguns momentos luminosos das descobertas tecnológicas que entraram para a história do ofício teatral.

Teatro e tecnologia: uma conversa muito antiga

Falar de teatro no mundo é apresentar uma única pedra e esperar que o leitor visualize a estrutura total a partir dela.

(Margot Bertold)

Sempre é bom voltar no tempo! Tecnologia teatral é um tema bastante curioso e, se tivermos tecnologia como um conjunto de conhecimentos e princípios científicos, que se aplicam a um determinado ramo de atividade podemos ir bem longe percorrendo e revisitando importantes descobertas tecnológicas e realizações de feitos notórios e surpreendentes. Aceitemos que o teatro nasceu junto com o homem e mais especificamente quando nossos ancestrais primitivos já viviam em comunidades. Imaginemos as representações das caçadas e embarquemos naquele era uma vez:

Era uma vez... Há muito, muito tempo atrás... Mais de mil mais de cinco mais de oito mais de dez mil anos atrás! Numa montanha cheia de cavernas, um grupo de homens e mulheres. Lá no fundo daquelas cavernas onde viviam, em volta da grande fogueira, eles dançavam suas danças. Batiam forte com os pés no chão e batiam palmas e batiam no peito e urravam nas noites escuras e nos dias de frio e chuva quando não podiam sair para a caça. Num certo dia de sol os homens saíram e logo encontraram as pegadas de um grande bisão e então eles se armaram com porretes e lanças e partiram no encalço do animal. Passaram-se muitos dias e então os homens voltaram trazendo um bisão morto amarrado num galho carregado pelos homens fortes. Levaram o animal caçado para dentro da caverna e um dos homens com uma lasca de pedra afiada tirou o couro do bicho e outros puseram carne no fogo para assar. Uma anciã abençoou o animal que fora morto para alimentar a todos. Uma criança quis saber como eles tinham conseguido caçar o enorme animal. Então... um homem pegou a sua lança e com ela cutucou a pele do bisão mostrando a todos a sua força e a sua coragem. Outro homem que também estivera caçando pegou a pele colocou sobre suas costas e mostrou a todos a força do animal lutando contra o outro caçador. Todos prestaram muita atenção e reagiram com medo da fera e com orgulho do grande caçador. E aplaudiram e urravam durante muito tempo, até que o cheiro da carne assada do bisão subiu pelo ar. E então todos comeram depois deitaram e dormiram e sonharam com a grande caçada. Naquele dia foi inventado o teatro.³⁹

Nesta viagem no tempo pode-se supor que a pele de um bisão tenha sido o primeiro figurino no teatro, e que possivelmente foi modificada tecnicamente para este fim. E será que havia outros adereços de cena guardados em uma gruta/camarim para serem usados nas representações? Será que os homens das cavernas ensaiavam seus cantos proféticos de coragem e boa sorte em lugares de acústica privilegiada? Isso exigia tecnologia e experimentações. Isso seria pensado pelos artistas da nossa ancestralidade para contar histórias, para reinventar o cotidiano rude e indócil, mas também, pelo prazer que emana das ações da representação simbólica e da força dos rituais. Simulando as caçadas os homens acreditavam no poder mágico de exercitar uma ação falsa antes

³⁹ Texto inédito de Fátima Ortiz criado para oficinas de Dramaturgia.

da verdadeira e também como um treino dos músculos e da astúcia; neste fazer primitivo, uma tecnologia de ponta dava seus primeiros ares e uma literatura oral se construía.

Agora, em uma experiência pitoresca de perfeição acústica escuta-se o som de uma moeda caindo no centro da arena do Epidauro e ressoando por todo edifício teatral na Grécia antiga do século IV a.C. Lá inventa-se uma máscara para criar a projeção sonora necessária aos atores, isso é tecnologia. Inventa-se um coturno para ampliar a presença daquele que atua manifestando-se desde então a preocupação com a presença. Mais um salto e senta-se em um camarote do teatro elisabetano, que depois de muitas elucubrações e projetos se tornou perfeito e grandioso. O palco elisabetano foi uma evolução do palco italiano.

Tão longe e tão próximo, o palco italiano, que surgiu no renascimento e coincide com fortes mudanças de paradigmas, quando o homem passa a ocupar o centro do universo e quando na pintura aparece a noção de perspectiva.

E a luz foi feita!

A luz elétrica justifica, em fins do século XIX, o aparecimento do diretor de teatro. Ora, se a palavra cede lugar aos efeitos, surge o controlador dos efeitos. Com a novidade da energia elétrica puseram-se em movimento os grandes aparatos que as situações cênicas e o jogo teatral demandavam. O *meneur-de-jeu*, o condutor do jogo, daquele tempo, nos inicia na noção da teatralidade. Teatralidade sendo tudo aquilo que constitui um espetáculo além do texto.

No final do século XIX, o cinema foi inventado e logo alguém teve a ideia de fazer teatro e filmar. Quando inventaram o rádio, e depois a televisão, alguém rapidinho inventou uma história para ser contada, em sintonia com um novo sistema operacional e com as novas demandas da comunicação e do entretenimento.

Gravações em vídeo no teatro já foram utilizadas há quase cem anos passados por Erwin Piscator e Bertolt Brecht, mas os efeitos da intermedialidade no palco é uma tendência mais recente que aponta para um fenômeno novo nas peças contemporâneas e no anseio de inovações mirabolantes por parte dos criadores. O termo **interimaginidade** transforma e anima o teatro. Beatrice Picon-Vallin em seu livro *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda* afirma que: “a fotografia o cinema e o vídeo funcionam como um reservatório de imagens para os criadores de teatro que completam as fontes visuais” (PICON VALLIN, 2006 p. 98).

Teatro busca a tecnologia para melhor contar, melhor dizer, melhor fazer uma história acontecer.

Teatro e tecnologias avançadas: modificação no pensar e agir dos artistas

O cérebro é um volume espaço-temporal: cabe à arte traçar nele novos caminhos atuais.

(Gilles Deleuze)

Teatro é acontecimento e quando se fala em tecnologias avançadas permeando as cenas exige-se uma modificação no pensar e agir dos artistas, pois “a praticidade da imagem em vídeo penetra no domínio da manipulação das imagens e formas artísticas: As operações básicas em um aparelho de vídeo (voltar, dar pausa em uma imagem etc.) agora fazem parte da bateria de decisões estéticas de todo artista (BOURRIAD, 1988, p. 105).

Tal constatação leva ao contato com as novas terminologias que foram surgindo e aos vocábulos deste tempo (Fig. 1), em que o teatro acolhe amplamente a tecnologia digital.



Figura 1 Imagem original criada a partir de foto do Teatro Oficina Uzyna Uzona. teatrooficina.com.br

Aqui, na ideia de palco e seus formatos singulares, exhibe-se o Teatro Oficina, dirigido pelo artista Zé Celso Martinez Correa. Este teatro é mundialmente aceito como um dos mais curiosos na sua originalidade, totalmente descerrado aos mais diversos tipos de tecnologias e interatividades midiáticas. Na figura acima, lemos as palavras de um vocabulário que se tornou corrente no cotidiano dos artistas de teatro.

O novo conceito de teatro digital chega para compartilhar o espaço e não para roubar a cena do antigo teatro. É a hibridização entre as mídias, arte digital e teatro; é sinergia entre humanos e aparatos tecnológicos artísticos.

Podemos admitir a existência de uma linguagem binária, que possibilita a criação de espaços virtuais, ligações do orgânico com o inorgânico, da concretude para o virtual, do cotidiano para fantástico, do sonho à materialização. As referências filmicas, por exemplo, se transformam em estratégias e no palco ficam como se fosse cinema.

Se teatro é ação, a multimídia nele se integra como modo de dinamização da ação; se teatro é mergulho em um conflito, a multimídia é reforço ao conflito, à trama e aos acontecimentos. O tutano do ofício do palco é o jogo do ator, que se torna imensamente favorecido pelas possibilidades lúdicas das imagens digitais e seus diferentes contornos.

Reafirmamos que estamos falando de linguagem, tanto no teatro quanto em relação à tecnologia digital. E linguagem encerra na forma e no conteúdo uma ação de pensar e sentir a vida e de percepção dos meios, individuais ou em grupos, de atualização a novos padrões. Linguagem compreende, por isso, o posicionamento na forma de edificar uma expressão de mundo, com uma ética e estética sintonizada com o aqui agora e com as demandas do convívio criativo. Assim o virtual e o digital, nas suas conformações imateriais, apontam novos horizontes fazendo com que o teatro redescubra e renove a sua função social, bem como desperte no público uma nova opção de cultura e lazer. Os elementos da obra teatral devem ser ligados por interpelações e não por adição ou acúmulo de informações destituídas de experimentação.

Teatro e literatura dramática

No teatro contemporâneo, tudo é problema, hoje o teatro se transformou num apaixonado problema teórico.

(Gerd Berhein)

No século XX brotaram as discussões do problema do relacionamento entre teatro e literatura e suas questões históricas. Uma crise que se estabeleceu a partir da pujança e da diversidade das formas de se levar um texto teatral ao palco e, mais ainda, do questionamento ao textocentrismo, ou seja, o texto no centro do ato cênico. Em função desta crise o teatro voltou a mover-se para horizontes mais amplos; não se trata de deixar a palavra, mas sim a primazia do discurso verbal.

Literatura é a arte da palavra e teatro em uma visão contemporânea é a arte da encenação, tida uma arte da hibridização “se o híbrido é realmente o resultado de uma interação entre elementos diferentes para fazer acontecer uma nova realidade uma nova língua, uma nova arte, a encenação é dentro de sua autonomia uma arte da hibridização” (PICON VALLIN, 2006, p. 81).

Hoje dizemos que tudo no palco fala, e é neste interior caleidoscópico que surge o conflito entre teatro e literatura. A literatura seria para os encenadores um elemento impuro para a cena (e não especificamente teatral), agregado tardiamente ao teatro.

Patrice Pavis no seu *dicionário de teatro*, no verbete **texto dramático** aponta que: “Para analisar o texto convém saber se o lemos como obra literária ou se o recebemos no interior de uma encenação: neste último caso, ele é acompanhado de sua vocalização e de sua encenação, ao passo que sua interpretação já é colorida por sua enunciação cênica” (PAVIS, 2015, p. 404).

LOUR, Fátima Maria Ortiz. Literatura, teatro e mundo digital: acréscimos na escrita dramatúrgica, p. 332-340, Curitiba, 2019.

Tal definição nos impulsiona à indagação bastante atual e procedente: como devem relacionar-se os diversos elementos que integram a unidade do espetáculo? Qual da força da palavra na sua disposição dramática?

Hoje não se busca dar ao público resposta à demanda de ver o que se ouve em cena, mas ouvir que lhe é dado a ver [...] a representação teatral parece, então, ser uma figura emblemática de heterogeneidade artística, sendo o palco o lugar de convenções, reuniões, fusões, acordos, conversas a distancia, comunicações, montagens, interação de todas as artes que colaboram para a obra comum, transformando-se, ou não, visando a uma criação do tipo homogênea ou dissonante, em ruptura (PICON-VALLIN, 2006, p. 68).

O que vale é a força da teatralidade. Saber que a obra teatral, mesmo partindo da premissa de um texto escrito, é por certo uma construção profusa, cujos elementos são ligados por meio de um comando dinamizado pela inter-relação.

Tenta-se harmonizar as contradições: se para o palco as palavras não dizem tudo, deixemos para o leitor e o pesquisador um texto de teatro, um registro que se modifica e aceita novos códigos em sua estruturação, tornando-se mais completo. O teatro é também literatura nas páginas do livro no qual uma peça está impressa. As histórias podem ser contadas de diferentes maneiras.

Para finalizar propõe-se ilustrar as reflexões deste artigo trazendo um exemplo de texto teatral escrito, por ventura, para crianças, mas antes de tudo, escrito para o palco e buscando uma linguagem integradora da tecnologia digital e igualmente identificada com a linguagem no teatro dirigido à infância.

O espetáculo *#Mergulho experiência teatral para crianças*, de autoria de Sandra Coelho e Leandro Maman, voltado especialmente para crianças de 1 a 6 anos, conta a história de duas pessoas que vivem em universos diferentes, ele na terra e ela no mar, e que buscam, com a ajuda da plateia, encontrarem-se. Utiliza-se como ferramenta técnica a projeção digital atrelada ao som, um meio que viabiliza uma linguagem sensorial e imagética e que permite uma série de possibilidades de interação entre cena e plateia, entre imagem e os sentidos do espectador.

A atuação é guiada pelas animações digitalmente projetadas em um painel ao fundo e principalmente no chão. Figuras como a tartaruga, o tubarão, o peixe e as próprias ondas do mar azul excitam o imaginário e a participação infantil instintiva, desde já negociando seus medos e fantasias com a brincadeira de representar, inventar e intervir.

Já no título os autores enfatizam suas escolhas. Em primeiro lugar tratam o texto como um roteiro e depois deixam claro o valor da experiência, assumindo como texto os esclarecimentos que visam a importância da familiarização do público com os aparatos tecnológicos (fig.2), que neste caso, definem o uso e a forma de acomodação da plateia no espaço teatral.

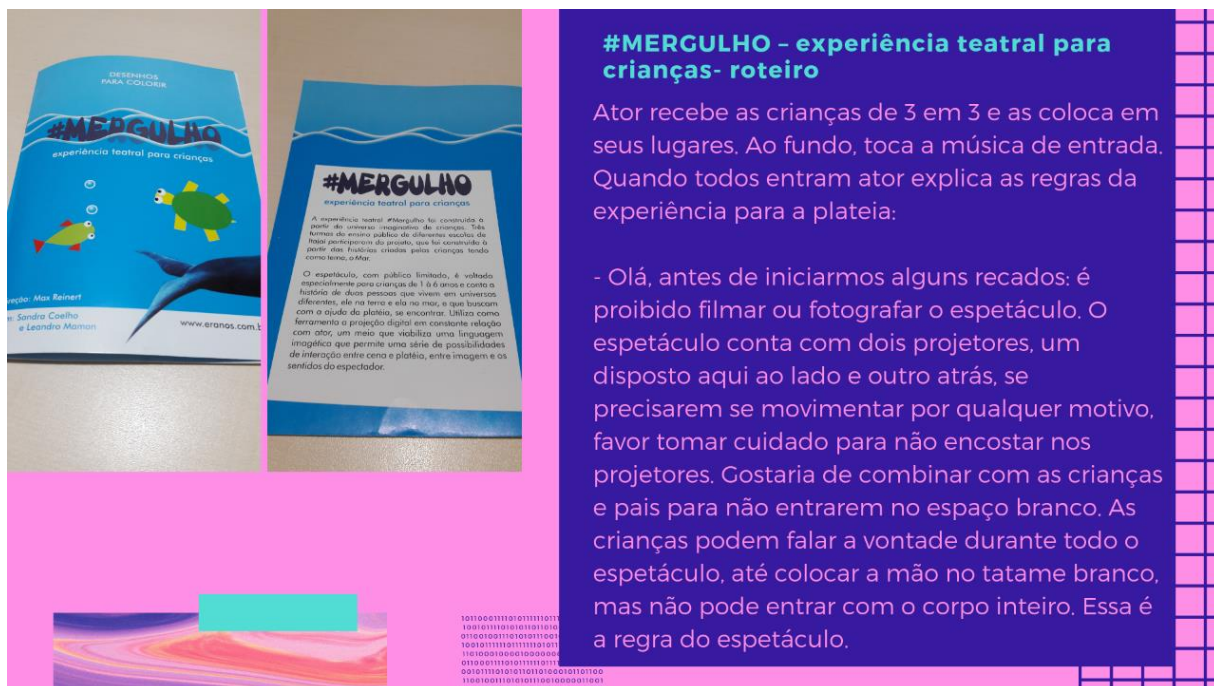


Figura 2 Imagem exclusiva criada para este artigo a partir do cartaz, programa e roteiro do espetáculo.

Um palco-tela para a imaginação infantil transforma as crianças em *performers* de uma cena que as engloba. A experiência aqui é de um teatro tecnológico, no qual as próprias personagens interagem mais com projeções digitais de luz do que umas com as outras.⁴⁰

Considerações finais

A fronteira é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente.

(Martin Heidegger)

A abordagem das práticas artísticas contemporâneas muitas vezes se mostra ilegível ou estilizada, por vezes nos levando a crer na carência de lastro significativo fruto da noção de espetacularização; mas, aqui, contrapondo Guy Debord (1967) em sua *Sociedade do espetáculo*, pode-se dizer que o teatro pode ser o lugar onde as relações humanas são diretamente vividas e acumuladores de sentidos repercutindo racional, dialética e afetivamente.

A ideia da aproximação tem hoje um valor maior que no passado, hoje as experiências pessoais e sociais tornaram-se mais complexas e o trabalho com as imagens digitais quando acelera e edita mensagens no ciberespaço gera um fluxo poderoso a ponto de poder vivenciar o mundo ou um mundo em segundos; seus efeitos pedem estudo e atenção dos que buscam entender a função da literatura e do teatro em tempos de propensão ao excesso ou ao isolamento das relações humanas e das experiências efetivas.

⁴⁰ O espetáculo pode ser conferido na íntegra, neste endereço: www.eranos.com.br/mergulho
LOUR, Fátima Maria Ortiz. Literatura, teatro e mundo digital: acréscimos na escrita dramatúrgica, p. 332-340, Curitiba, 2019.

Em sua realidade essencial o teatro é efêmero, uma arte que se escreve ao vento; a literatura no seu sentido mais nobre possibilita que a manifestação criativa do dramaturgo seja fixada, registrada e eternizada; no livro ou no computador a expressão literária nos permite reviver as histórias tê-las ao nosso alcance sempre que desejarmos.

Teatro é a arte do encontro, do estar juntos. O texto, seja ele literário, fílmico, cênico ou outro, será sempre um produto resultante de um substrato narrativo em uma mídia que se configura como suporte expressivo, o veículo semiótico, a materialidade expressiva. O modo como os criadores tratam estas questões definirá o futuro da arte enquanto varinha mágica para libertação e fomento das subjetividades.

Se o teatro é hierarquizado como o último reduto onde o homem vai se reconhecer humano, pelo fator presença, resta enfatizar a generosidade do palco, sempre aberto ao diálogo com as invenções tecnológicas, ampliando o seu espaço e fazendo, por extensão, com que os paradoxos próprios da atividade artística ganhem maiores perspectivas acadêmicas. É o que esperamos com esta colaboração.

Referências

- BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. SP: Perspectiva, 2011.
- BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. SP: Martins Fonte, 1998.
- COELHO, T. **O que é ação cultural**. SP: Brasiliense, 2001.
- DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. SP: Brasiliense, 1990.
- GERD, A. B. **Teatro: a cena dividida**. SP: LPM, 1983.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. SP: Contraponto, 1997.
- HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. RJ: Vozes, 2005.
- PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. SP: Perspectiva, 2015.
- PICON-VALLIN, B. **A arte do teatro: entre a tradição e a vanguarda**. RJ: Letra e imagem, 2006
- SANTOS, L. **Tela e presença: o diálogo do ator com a imagem projetada** SC: Letras contemporâneas, 2012.

O SILÊNCIO E A IMPETUOSIDADE DE ANA EM *LAVOURA ARCAICA*

Autoras: Fernanda Eméri Mokfa Matitz Celuppi (UNIANDRADE)
Prof.^a Dr.^a Brunilda Tempel Reichmann (UNIANDRADE)

Resumo: Este artigo tem como objeto de estudo o romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. Inicialmente traçaremos um breve panorama da imigração e cultura libanesa no Brasil, considerando que o autor é filho de libaneses e a obra trata dessa cultura. Tentaremos também resgatar como foi a recepção da obra, publicada em 1975, e a preparação e recepção do filme homônimo, de Luiz Fernando Carvalho, produzido em 2001. Posteriormente, nosso trabalho abordará a questão feminina, tendo como referências Hélène Cixoux, Lúcia Osana Zolin e David Le Breton, para analisar o silêncio e a impetuosidade de Ana, irmã de André e protagonista feminina. Concluímos, então, com uma breve análise da sequência de desconstruções no romance, tendo como embasamento crítico os estudos de Joan Wallach Scott e Jonathan Culler. O comportamento verborrágico de André, narrador e protagonista, revela, dentro de uma percepção única, a desconstrução do discurso paterno, do carinho excessivo da mãe durante sua infância, da impetuosidade de Ana e da atitude do pai no final do romance.

Palavras-chave: Imigração libanesa. *Lavoura arcaica*. Protagonista feminina. Silêncio. Impetuosidade.

Introdução

A análise a seguir tem início com um breve relato da imigração libanesa no Brasil e suas implicações na vida e obra do autor Raduan Nassar. Será baseada na recepção do público e da crítica por ocasião da publicação do livro e da preparação do filme homônimo. Nossa ênfase recai sobre a impetuosidade e o silêncio da protagonista feminina, analisados pelas premissas da crítica feminista ou estudos de gênero. O comportamento de Ana demonstra a derrocada do patriarcalismo, assim como a atitude de André, seu irmão e protagonista no romance. Aos poucos, na narrativa de André, reconhecemos a revolta do personagem e sua atitude contestatória em relação ao discurso e valores paternos e, no final, a destruição desses valores pelo próprio pai, Iohána.

A imigração libanesa no Brasil

O início da imigração libanesa para o Brasil aconteceu, conforme Dezan, na “segunda metade do século XIX”. Segundo o autor, essa “foi a principal época de entrada dos imigrantes libaneses no Brasil, ou seja, de 1860 a 1890” (2012, p. 86). Culminou com o momento histórico onde Líbano e Síria haviam sido atacados e dominados pela Turquia, pelo império Turco-Otomano (1299-1922).

Com a Primeira Guerra Mundial, o país mostrava-se devastado. Diminuíram-se as esperanças de um futuro melhor. “Devido a pressão demográfica, a pobreza do solo, as doenças endêmicas, o

declínio das indústrias tradicionais e a falta de oportunidades econômicas, a emigração tornou-se a única solução possível para essa situação desfavorável” (DEZAN, 2012, p. 87).

Sírios e libaneses acabaram vindo para no Brasil como estratégia de sobrevivência ou por não preencherem os requisitos para entrada em solo norte-americano. “Sabe-se que muitos sírios e libaneses vieram para cá enganados pelas companhias de navegação, que diziam aceitar emigrantes para a América (EUA), mas traziam os imigrantes para Santos ou Rio de Janeiro e só quando desembarcavam é que percebiam que não estavam na América do Norte” (DEZAN, 2012, p. 88).

Instalados no Brasil, demonstravam ser bons negociantes ao ter sucesso em vender objetos como mascates. Inicialmente, sobreviveram com o crescimento desse comércio.

A palavra mascate é um topônimo originado de um porto da Arábia, de nome Mascate, conquistado pelos portugueses, em 1509. Na linguagem popular é um mercador ambulante que percorre ruas e estradas, vendendo pequenos objetos manufaturados. Os mascates sírios e libaneses que penetraram em várias regiões do país, arqueados pelo peso das cestas ou das malas que carregavam, seguras por tiras de couro nos ombros, anunciavam suas mercadorias com instrumentos de percussão denominadas matracas (do árabe *mitraka*). Com os recursos obtidos ampliavam seus negócios, montando lojas de armarinhos, bem com indústrias, sobretudo tecelagens (LACAZ, 1982, p. 37).

De mascates passaram a donos de indústrias. Muitos sírios e libaneses melhoraram sua condição financeira e outros migravam para viver entre os compatriotas, ou “patrícios” no Brasil. Conforme Truzzi, “os sírios libaneses e seus descendentes ainda hoje comumente se referem uns aos outros como patrícios” (1993, p. 2).

Raduan Nassar, filho de imigrantes libaneses, nasceu em São Paulo em 1935. Ele traz para sua narrativa componentes da cultura libanesa que continuavam a ser observados por sua família e patrícios. Esses costumes são relatados na narrativa de André, narrador-protagonista, principalmente na primeira parte do romance intitulada “A partida”.

O romance é dividido em 30 capítulos que compõem duas partes, intituladas respectivamente “A partida” e “O retorno”. A primeira parte abrange quase três quartos do romance e narra os importantes momentos da infância à juventude de André, um relato do protagonista exacerbado, subversivo e transgressor, sendo “a partida” apenas uma das séries de lembranças evocadas; a segunda compreende o relato de dois dias que tem início com a viagem de retorno de André e termina na festa em sua homenagem no dia seguinte (REICHMANN, 2007, p. 33).

A recepção do público por ocasião da publicação do livro e da preparação para o filme

Quando *Lavoura arcaica* teve sua primeira edição, em 1975, Nassar ainda era um autor desconhecido. A maioria das matérias jornalísticas da época furtavam-se, a princípio, em divulgar o

livro. A habilidade de Nassar em criar uma narrativa densa e reflexiva impactava fortemente o leitor, segundo alguns críticos.

Em uma resenha publicada pelo jornalista José Carlos Abbate, em 04 de janeiro de 1976, sobre *Lavoura arcaica*, no *Jornal da Semana*, ele comenta:

A impressão mais forte que fica após a sua leitura é que se trata de uma reflexão excepcional sobre a marginalização do homem na sociedade – e onde a família patriarcal, no caso, funciona como reflexão acompanhada de uma linguagem singular, perfeita metáfora cheia de densidade, tensa, musical pelo seu ritmo que nunca perde o tom e com a utilização incomum de símbolos e imagens que colocam este livro de estréia como um dos mais sérios e vigorosos da moderna literatura brasileira (ABBATE, 1976, citado em ABATI, 1999, p. 19).

Abbate acrescenta que Nassar não quer “informar o leitor sobre uma história”, mas permitir ao leitor “complementar” o romance, não ser apenas um leitor passivo, mas penetrar na obra, interagindo com ela.

Embora com momentos de forte dramaticidade, o texto não quer simplesmente isso informar o leitor sobre uma história (jornal e tevê já fazem fartamente), mas sugere a superação do fato, do episódico, circunstância. É o leitor que complementa este romance, tornando-se dele menor ou maior participante, dependendo da intensidade de sua própria experiência. Romance com reflexão crítica, que transmite ao leitor recursos para confrontar significativamente a sua história e a história de outros homens, *Lavoura arcaica* não é livro fácil e, apesar da explosiva carga lírica exige, o atento trabalho da inteligência do leitor (ABBATE, 1976, citado em ABATI, 1999, p. 21).

Lavoura Arcaica foi adaptado para o cinema em 2001 – filme homônimo sob direção de Luiz Fernando Carvalho que tem, no elenco, os atores Selton Mello (André); Raul Cortez (o pai, Iohána); Julia Carneiro da Cunha (a mãe); e Simone Spoladore (Ana). “Para que pudessem mergulhar nesse universo cultural [da lavoura arcaica], o diretor levou os atores, durante quatro meses, para uma fazenda, em Minas Gerais” (ABATI, 1999, p. 157), com intenção de vivenciarem, o tempo envolto na trama, concatenando o estímulo da criação dos personagens em um contexto rural.

Em uma entrevista dada ao *Estado de São Paulo*, para a jornalista Beth Néspoli, a atriz Juliana Carneiro da Cunha, que interpreta a mãe no filme, conta como o diretor preparou a equipe para incorporarem os personagens, no *set* construído para as gravações. Observa-se que a atriz enaltece o envolvimento do diretor e o desfecho final da adaptação.

Carvalho partiu do princípio de que existia no livro um tempo sagrado que precisava ser recuperado, um tempo espiritual [...] os atores deveriam deixar para trás o mundinho profano e entrar no sagrado, trabalhar, trabalhar com a imaginação para reencontrar sonhos [...] No set, os atores cumpriam uma intensa jornada diária de trabalho. Além das improvisações e leituras, havia oficinas teóricas, [...] não creio que seja comum, no cinema, um mergulho com tal densidade no universo dos personagens; o nível e exigência foi muito alto, concluiu (NÉSPOLI, 1999, citado em ABATI, 1999, p. 157-158).

Mario Conti, em matéria para a *Folha de São Paulo* em 09 de nov. de 2001, tece elogios ao trabalho do diretor: “Luiz Fernando Carvalho fez um filme que enche os olhos e se insurge contra o conformismo. É um diretor com algo a dizer e coragem de arriscar. O seu ‘Lavoura Arcaica’ é obra de arte” (2001).

O silêncio de Ana

André é o segundo irmão do sexo masculino em uma família libanesa de sete filhos, três rapazes e quatro moças, que vive numa fazenda e dali tira seu sustento, numa realidade onde a mãe e as filhas mais velhas se ocupam dos afazeres domésticos, Ana apascenta ovelhas, os filhos ajudam o pai na lavoura e na criação de animais. O pai é indiscutivelmente o chefe da família, típico exemplo de domínio patriarcal.

O jovem André se rebela contra as tradições religiosas e o trabalho pesado e se posiciona contra a palavra e os mandos paternos, a ponto de se envolver numa relação incestuosa com sua irmã Ana. Kobs, em *Relendo Lavoura Arcaica*, coloca o “incesto como uma das principais transgressões de valores que tentam ser mantidos pelo pai e passados de geração em geração, tratando a família como algo sagrado” (2007, p. 158).

Para Kobs, ambos, “mãe e pai, com seus respectivos seguidores, anseiam por coisas totalmente opostas”, enquanto o pai busca “a autoridade, a estabilidade, o controle e a manutenção da tradição”; a mãe “por sua vez, demonstra insatisfação, busca justiça, inovação e principalmente, libertação” (2007, p. 161). Entretanto, André não aceita os valores paternos, mantidos de maneira impositiva, que exige acatamento dos filhos. Nesse antagônico modo de pensar, acaba por posicionar-se como um antagonista, transgredindo uma lei maior, conforme assevera Kobs, que é “retirada do *Alcorão*, caracteriza-se como lei ou mandamento, avaliando o modo mais rígido a subversão da ordem e tradição, pelo novo sistema que tenta se estabelecer” (2007, p. 165). No romance tem-se a admoestação lançada pelo livro sagrado: “Vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs” (NASSAR, 1989 p. 61)⁴¹.

Após o incesto, Ana, desesperada pelo que ocorrera entre ambos, refugia-se na capela. André vai ao encontro dela, mas ela se mantém quieta, quando ele a interpela: “eu pedi suplicando, mas Ana não me ouvia” (p. 54), ela não responde nada; mantém-se ajoelhada em desespero aos pés do altar, cobre-se com o véu, silêncio evidenciado na cena do filme, e permanece indiferente frente às palavras

41 As demais referências ao romance *Lavoura arcaica* serão documentadas no texto com o número da página apenas.

do irmão; ignora, rejeita o que André lhe diz no intuito de convencê-la a assumirem um relacionamento. Conforme Le Breton, “Mas a indiferença concerne, nesse caso, as formas mais radicais que traduzem a vontade de não colaborar com os movimentos do vínculo social, de manter-se a distância das interações ou de participar delas de modo impessoal” (2018, p. 34). Ana escolhera a capela como um lugar de reclusão, afastamento, solidão, arrependimento por ter ferido os preceitos divinos.

E continuava calada, mesmo diante das súplicas de André: “me responda alguma coisa” (p. 54), “Ana, mas sei como enfrentar tua rejeição” (p. 56), por conhecer os preceitos religiosos, ela silenciava. Ela se mantém numa reclusão silenciosa, como se fosse um recuo do irmão, para pensar o que queria, o que faria. Le Breton tem uma apropriada definição do recuo de Ana. “O silêncio é também modo de defesa, de domínio sobre si, um recuo provisório que permite testar a determinação ou avaliar os argumentos do outro” (1997, p. 80).

Esse temporário isolamento, exprime sofrimento, rejeição e renúncia:

Ana ergueu-se num impulso violento, empurrando com a vibração da atmosfera a chama indecisa das velas, fazendo cambaleante o transtorno ruivo da capela: vi o pavor no seu rosto, era um susto compacto cedendo aos poucos, e, logo depois, nos seus olhos, senti profundamente a irmã amorosa temendo por mim, e sofrendo por mim, e chorando por mim (p. 57).

Já no filme, Luiz Fernando Carvalho, num plano de detalhe, num enquadramento fechado, consegue um *close* da face de Simone Spoladore, atriz que representa Ana, e ali, em sua interpretação, derrama-se em lágrimas, que misturam arrependimento, autoflagelo e punição por quebrar preceitos religiosos, tão importantes para a família.

Ana parece evidenciar uma renúncia não apenas ao irmão, mas a si mesma, exigida pelo “inscrito sempre em ouro na lombada dos livros sacros” (p. 57), pois as escrituras sagradas eram incutidas em suas mentes desde a mais tenra idade e suas exortações pairavam em seu pensamento na mesma intensidade que o fogo das velas queimavam sob seu olhar, na capela. A velocidade de seu raciocínio, a impelia a esse recolhimento fugaz, numa renúncia às suas vontades, que concluía serem contrárias aos ensinamentos difundidos pela religião. Conforme Le Breton “a renúncia a si é, às vezes, a única maneira de não morrer ou de fugir de algo pior que a morte” (2018, p. 34). Enfrentar a família, o pai, as leis sagradas lhe trouxera receios profundos e a renúncia inicial a André, ou rejeição após o incesto. Ela parece se dar tempo para se escutar, em “uma tentativa de viver livrando-se do esforço de existir, ela traduz uma distância, uma lassidão, mas não um desejo de morrer. Colocar-se fora de si para retomar o fôlego, deixar de estar presente, mas reservando-se eventualmente o direito de voltar” (2018, p. 34).

Seu confinamento na capela parece servir também para seu planejamento futuro. Durante esse distanciamento dos outros, permite-se um tempo necessário para recompor-se. Le Breton reforça que “O desligamento é, às vezes, uma forma deliberada de independência, uma atitude estoica para um indivíduo que tem lucidez de sua impotência para mudar as coisas ou que não deseja mudá-las” (2018, p. 34), pois Ana sabe que não mudaria a mentalidade da família, cujos valores eram determinados pela religião. Por isso, seu silêncio serve para se recuperar das angústias, pois conforme Le Breton, “Quando o homem se cala”, ou seja Ana, “não deixa de se comunicar. O silêncio nunca é o vazio, mas um sopro entre palavras a curta pausa que permite a circulação do sentido”, sendo a pausa na ermida para descobrir o sentido que Ana irá tomar, “a troca de olhares, emoções, a ponderação breve dos assuntos que saíam dos lábios”, de todos os envolvidos, “ou o eco da sua recepção”. Assim, com distanciamento, Ana parece ter recebido todos os apelos de André, todas palavras repletas de insistência. Palavras que se opõem às palavras de Iohána, registradas no credo, “o tacto que permite modelar a palavra através de uma ligeira inflexão da voz, imediatamente aproveitada por quem esperava o momento favorável” (LE BRETON, 1997 p. 24).

Raduan deixa o leitor pensativo, evoca a participação do leitor. Como é a nossa reação? Qual é o significado do silêncio de Ana? O que se passa na mente dela? Entretanto, assegura Lúcia Osana Zolin

De sua ótica, há na mulher um imaginário inesgotável, propulsor de um texto subversivo. Esse texto, ou essa escrita feminina, no entanto, não pode ser sistematizado ou definido rigidamente; não implica absolutamente segundo a teórica, uma prática fechada, o que não significa que ela não exista. Só existe como ultrapassa o discurso que regula o sistema falocêntrico e patriarcal masculino, tomando lugar em áreas que não estão subordinadas a ele (ZOLIN, 2005, p. 195).

Quando André retorna à família, Ana foge para a capela. Esse fato parece representar sua emoção em aceitar a presença de André e aponta sua impetuosidade e tomada de decisão. Brunilda Reichmann define essa composição “Refugiar-se na capela parece indicar que lá, onde ela repudiara o irmão no passado, começa não apenas sua aceitação de ser ‘mulher’ do irmão, mas a decisão de tomar em suas mãos o destino que os unira” (REICHMANN, 2007, p. 51).

Ana, quando demonstra sua força interior, comporta-se diferentemente de suas irmãs. As outras seguiam os princípios religiosos impostos por Iohána, dentro dos fundamentos da fé libanesa, onde principalmente, durante as refeições, com a família sentada à mesa, fazia seus sermões. Segundo André, a mãe exagerava nos carinhos, e quando o acordava, quando mais novo, o afagava sob as cobertas e dizia “acorda, coração” (p. 8); expressão efetivamente carinhosa numa contraversão à aspereza do comportamento arcaico, onde a maioria dos homens demonstravam pouco afeto para com a família, numa intenção de não abrir precedentes para desobediências, como no caso, o pai fazia,

numa alusão de que só há ordem e obediência debaixo de poderio. Enfocando que dele eram as últimas palavras, por ser o patriarca, e os demais lhe deviam além do respeito, a também obediência cega.

Ana, também se inspira na força de sua mãe. Ela tem um novo modo de construir relacionamentos, de se relacionar com os filhos através do afeto. A mãe subverte o cenário familiar sombrio criado pelo pai. Austero e inflexível, ele não se desloca do patamar de autoridade em casa, mantendo-se numa posição superior, provocando um retrocesso na comunicação com os filhos e filhas.

Ana também sofre as pressões de ter que sentar-se à mesa e ouvir sermões, quase numa liturgia, onde enfileiramente, lado a lado, o clã era compelido a ouvir, concordando ou não com o pai. André descreve os lugares à mesa:

[...] eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira: a sua direita, por ordem de idade, vinha Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, e Huda: à esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia (...) (156-157).

Ana, como todos os outros, permanece em silêncio e, enquanto as demais se atêm aos serviços domésticos, ela tem a liberdade de caminhar pelos campos, ao apascentar ovelhas, tempo para reflexão, para objeção, para refletir, para estar com os animais. Tempo este no qual se permite alimentar-se da natureza (através dos elementos terra e fogo), na capela, na casa velha, na fazenda, numa analogia de condução de novos caminhos para sua própria existência; que faz também com que se envolva em momentos de dor, como quando vai na capela e chora. Mas ela assume seu papel, decide enveredar-se pelo caminho da entrega do corpo à André; ela se diferencia, pois é a única filha mulher a sentar-se do lado esquerdo da mesa, assumindo ali seu caráter subversivo. Assevera Kobs, em *Relendo Lavoura Arcaica*, sobre a terra:

Ana é a eleita de André para com ele representar outra cosmologia, assim como Adão e Eva. Maculada, com seu lugar à mesa no lado esquerdo, Ana foi a escolhida para com ele, dar início a uma nova geração, que se quer livre da rigidez pregada pelo pai. Concorrem para essa simbologia os elementos terra e fogo. Ana em uma das cenas, no celeiro, deita-se num buraco, apenas começado a ser escavado. A terra, simbolizando a mãe, remete ao útero, à criação, à origem da vida (K OBS, 2007, p. 171).

E em outra simbologia na trama, Kobs fala, “O fogo torna-se importante, depois do encontro dos irmãos na casa velha, agora celeiro, quando Ana retira-se para a capela e acende velas, que representam luz e vida; daí ser possível a relação desse símbolo com a fecundação de uma nova ordem ou de um novo mundo” (K OBS, 2007, p. 171).

Define a autonomia de seu tempo, de seu corpo, de suas danças, de seus passos, de seu discurso, até de sua mudez. Cixous formula um pensamento, onde entende-se que dentro da análise acerca de Ana, ela assume seu texto, sua decisão, seu corpo.

Devo falar a respeito da escrita das mulheres: a respeito do que essa escrita fará. A mulher deve escrever sobre si mesma: deve escrever sobre mulheres e trazer as mulheres para a escrita, de onde elas foram arrancadas tão violentamente quanto de seus corpos – pelas mesmas razões, pela mesma lei, pelo mesmo objetivo fatal. A mulher deve colocar-se no texto – assim como no mundo e na história – pelo seu próprio movimento (1976, p. 875).⁴²

Ana define-se enquanto ser pensante. Em sua última dança, expressa seu “discurso” em movimentos, sem palavras, aliás ela não pronuncia uma palavra durante todo o romance: “O relato da última dança de Ana revela o delírio frenético das bacantes e o repúdio a qualquer repressão” (REICHMANN, 2007, p. 47). Entrega-se a movimentos e atos inusitados, como jogar vinho sobre seu corpo, que chamam atenção de todos.

Seu enfrentamento é mudo, porém repleto de significados. Le Breton consegue expressar isso quando diz “O silêncio diz aquilo que as palavras não seriam suficientes para traduzir” (2018, p. 75). Esse pensamento consegue servir de base para expressar a motivação de Ana ao entrar na roda de dança, numa rebeldia a quem tentava tolher-lhe, se faz vista. Ela “inscreve a emoção no período em que uma frase não teria salientado a importância” (p. 75), expressa seu discurso, mas substitui as palavras pelos movimentos, assume publicamente ali, sem dizer uma palavra, que era de André, que lhe pertencia enquanto mulher e, por estar usando as quinquilharias das prostitutas, expressa que ele teria nela aquilo que as demais mulheres lhe tinham oferecido. Durante sua segunda dança, uma dança desvairada, na qual suas irmãs tentam impedir-lhe que continuasse, mostrava-se ainda mais determinada em deixar claro sua decisão de ser efetivamente de André. Coloca-se em ponto focal, atrai os olhares com sua fúria de emoções, força e silêncio, e este último, conforme Le Breton, “O silêncio adquire um significado que não pode ser concebido fora dos hábitos culturais da fala, fora do estatuto de participação de quem fala, fora das circunstâncias e do conteúdo da comunicação e da história pessoal dos indivíduos em presença” (1997, p. 75-76), ultrapassa e transgride o apagamento dado às mulheres da roda, põem-se e impõem-se fortemente, contrapõem-se ao patriarcado.

Enquanto as irmãs, no filme, se juntam em roda, a expressividade dos movimentos de Ana se torna ponto especial entre os dançantes. Se coloca muda, intencionalmente, no centro da roda, como

42 Versão em inglês: “I shall speak about women's writing: about what it will do. Woman must write herself: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies for the same reasons, by the same law, with the same fatal goal. Woman must put herself into the text-as into the world and into history by her own movement.”

numa explosão, efusivamente, construída intimamente, durante sua experiência de vida, onde exprime-se vigorosamente, sem dizer, mas faz-se absolutamente vista e observada pelos que a assistem e entendida por André. André fala

[...] e os mais velhos que presenciavam, e mais as moças que aguardavam a sua vez, todos eles batiam palmas reforçando o novo ritmo, e quando menos se esperava, Ana (que todos julgavam sempre na capela) surgiu impaciente numa só lufada, os cabelos soltos espalhando lavas, ligeiramente apanhados num dos lados por um coalho de sangue (que assimetria mais provocadora!), toda ela ostentando um deboche exuberante, uma borra gordurosa no lugar da boca, uma pinta de carvão acima do queixo, a gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço, um pano murcho caindo feito flor da fresta escancarada dos seios, pulseiras nos braços, anéis nos dedos, outros aros nos tornozelos, foi assim que Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa, varando com a peste no corpo o círculo, que dançava, introduzindo com segurança, ali no centro, sua petulante decadência, assombrando os olhares de espanto, suspendendo em cada boca o grito, paralisando os gestos por um instante, mas dominando a todos com seu violento ímpeto de vida (NASSAR, 1989, p. 80).

Durante a dança, Ana se escreve, se aplica, se define, se compenetrando em deixar claro “que ela não apenas aceitou a proposta que André lhe fizera na capela, mas também que nada a impedirá de realizar seu desejo” (REICHMANN, 2007, p. 51).

Zolin, que se refere à célebre frase de Hélène Ciroux “Escreva sobre você mesma, seu corpo precisa ser ouvido [...]” (citado em JAGGAR e BORDO, 1997, p. 71), que estimula a mulher a considerar a si mesma, dando atenção para seu pensamento e para as necessidades de seu corpo; faz uma elucidação dos seus argumentos “pós-estruturalista”, onde elabora que “o pensamento funciona por meio de oposições duais e hierarquizadas, de modo que a oposição homem/mulher (superior/inferior) está presente em todos os tipos de oposições (solidariedade do logocentrismo ao falocentrismo)”, onde se aplica que Ana faz justamente essa oposição ao patriarcado. E engloba que “essa oposição opressora pode ser derruída a partir da escrita da mulher” (ZOLIN, 2005, p. 197), para constituir-se sujeito.

A desconstrução na extirpação de Iohána

Iohána, o patriarca libanês, prega a religiosidade por meio de sermões à mesa, que impõem uma ordem social e fazem dele sacerdote da família. Numa subversão dos mandamentos, que outrora doutrinara aos descendentes, Iohána, já perturbado pelo vinho, perde o controle de seus atos, deixando-se levar pelos sentimentos, quando Pedro lhe faz a revelação a respeito do incesto. Ele alcança o alfange e mata filha Ana, no centro do círculo de dança. Kobs argumenta “o símbolo da colheita é a ceifadeira, razão pela qual, coerentemente, Iohána, no livro, opta, pelo alfange, na hora que decide extirpar o mal” (2007, p. 172) e ainda, aos demais presentes, a ação de Iohána causa-lhes assombro,

pois são contrárias à sua fala. Segundo André, a magnitude “não teria a mesma gravidade se uma ovelha se inflamasse, ou se outro membro qualquer do rebanho caísse exasperado” (p. 82). Com esse ato, desce do seu nível de sua autoridade moral, onde passa de pregador de princípios para aquele que desobedece aos mandamentos. Fere e mata, “e a partir daí todas as rédeas cederam, desencadeando-se o raio numa velocidade fatal: o alfanje estava ao alcance de sua mão, e, fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental” (p. 82).

Iohána sempre ordenado por seus preceitos morais e religiosos, lesiona com um lance sua própria crença, quando mata Ana. Caindo por terra toda a força de suas palavras, dando abertura para seguinte narração de André “mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava” (p. 82).

Iohána desconstrói seu próprio discurso. Segundo Culler, que informa que a desconstrução preocupa-se também com as “condições e hipóteses do discurso”, o pai morre em si mesmo quando “compromete as estruturas institucionais”, onde numa sociedade patriarcal, tem-se elas referendadas nas estruturas da família (1997, p. 180).

A afirmação é que, uma vez a desconstrução nunca se preocupa apenas com o conteúdo significado, mas especialmente com as condições e hipóteses do discurso, com os enquadramentos de indagação, ela compromete as estruturas institucionais que governam nossas práticas, competências e realizações. (CULLER, 1997, p. 180).

Morre a filha e morre o discurso do pai. Desconstrói-se exatamente de onde ele mesmo partia. Caído em um pecado capital, a cólera. “Não tem nenhum sentido abandonar a metafísica para abalar a metafísica” (DERRIDA, 1971 citado em BORBA, 2004, p. 183). Não há nenhum sentido em matar, ferindo uma lei sagrada proferida, para extirpar os deslizos do outro, acerca da mesma lei. O antes “guia”, que endereçava à sua linhagem os seus credos e ditava as leis da vida, perde as “rédeas” de sua vida e “queima” a si próprio, “era a lei que se incendiava” (p. 82).

Raduan, não batiza aleatoriamente os personagens – do nome do pai, o da filha, numa extirpação que o pai, faz de si próprio. Iohána, tem a confirmação do feminino em si. Ana, é derivado dele, como uma parte, um sufixo, mas não menor por ter suprimido letras, tido como uma fração. Conforme Kobs analisa “cujo nome pode ter significado facilmente relacionado à simbologia do incesto. Ana significa “eu”, ao passo que o incesto promove a união entre iguais” (p. 171).

Joan Scott retoma a desconstrução de Jacques Derrida e escreve, em *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*, sobre o pensamento ocidental:

a linguagem é o centro da teoria lacaniana; é a chave de acesso da criança à ordem simbólica. Através da linguagem é construída a identidade genericada (*gendered*). Segundo Lacan, o falo é o significante central da diferença sexual. Mas o significado do falo deve ser lido de maneira metafórica. O drama

edipiano, para a criança, coloca em ação os termos da interação cultural, já que ameaça de castração representa o poder, as regras da lei (do pai). A relação da criança com a lei depende da diferença sexual, de sua identificação imaginativa (ou fantasmática) com a masculinidade ou a feminilidade. Em outras palavras, a imposição de regras de interação social é inerente e especificamente generificada, pois a relação feminina com o falo é forçosamente diferente da relação masculina (SCOTT, 1995, p. 82).

Ana escolhe o lado esquerdo da família, o da sua mãe, tido como “enxerto”:

já o da esquerda trazia o estigma e uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família (p. 66).

“Enxerto” esse que reverberava em confronto ao patriarcado, ilustrado também, em memória do avô, pai de Iohána. “O avô, enquanto viveu, ocupou a outra cabeceira; mesmo depois da sua morte, que quase coincidiu com nossa mudança da casa velha para a nova, seria exagero dizer que sua cadeira ficou vazia” (p. 66).

Essa divisão da família de Iohánna em dois “galhos” elucidados acima, principalmente no “galho “regido” pela mãe, detinha seu estigma. Os dois lados detinham sua carga de significados, de identidades, de escolhas, de conotações. “Como sistemas de significado, as identidades subjetivas são processos de diferenciação de distinção, que exigem a supressão de ambiguidades e de elementos de oposição, a fim de assegurar (criar a ilusão de) uma coerência e (de) uma compreensão comum” (SCOTT, 1995, p. 82).

Conclusão

Através de um breve relato sobre a cultura libanesa conservada no Brasil, consegue-se compreender melhor as implicações históricas e culturais que repercutem na obra de Nassar, já que os personagens são libaneses ou descendentes de libaneses. Esse arcabouço étnico contribui para a riqueza do romance.

Continuando, demonstramos a recepção do romance pelo público, por meio de publicações em jornais. A obra foi considerada densa pelo seu teor literário, numa época em que pouco se acrescentava a literatura nacional. A seguir falamos sobre a preparação para a filmagem, do diretor Luiz Fernando Carvalho. Tanto o romance, quanto a adaptação fílmica, foram apreciados e elogiados tanto pelo público, quanto pela crítica literária/jornalística; tanto pela qualidade literária de Nassar, quanto criatividade de Luiz Fernando Carvalho.

Posteriormente, através da análise por meio da crítica feminista, falamos sobre o silêncio e a força de Ana, pautando-nos no destoar de Ana em relação às irmãs, que escolhiam o lado da submissão

cega, assentando-se ao lado do primogênito Pedro, que se coloca em conformidade com as orientações paternas. Ana, ao lado da mãe, de André e de Lula, inscreve sua insubordinação. Usa de seu silêncio e sua impetuosidade para comunicar seus sentimentos. Nos episódios da capela e da última dança, Ana silencia e expressa seus sentimentos e sua vontade, assumindo, de maneiras totalmente diferentes – pelo silêncio e pela impetuosidade – sua tomada de decisão.

Por fim, comentamos a derrocada do discurso do patriarcado, expressos nos sermões de Iohána, pai de Ana, para a família, em virtude de ferir seu credo, matando-a. Ele se perde nos próprios limites pessoais e espirituais que o regiam, e nos princípios morais difundidos anteriormente como sagrados. Extirpa-os de si mesmo quando ignora o quinto mandamento: “Não matarás”.

Referências

ABATI, H. M. F. **Da Lavoura Arcaica**. Fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 1999.

BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (orgs.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 2. ed. Maringá: Eduem, 2005.

BORBA, M. A. J. O. **Tópicos da teoria para investigação do discurso literário**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

CIXOUS, H. **The Laugh of the Medusa**. Chicago: The University of Chicago Press, 1976.

CONTI, M. S. “Luiz Fernando Carvalho faz obra de arte “. **Folha de São Paulo** Ilustrada, 09 de nov. 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0911200111.htm>. Acesso em: 18 jul. 2018.

CULLER, J. **Sobre a desconstrução**. Teoria e Crítica do Pós-Estruturalismo. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Ventos, 1997.

DEZAN, M. D. S. **Impactos das imigrações espanhola e sírio-libanesa como fator para o desenvolvimento econômico e diversidade cultural na organização do espaço geográfico piracicabano**. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Geociências e Ciências Exatas, 2012.

FELINTO, M. “Adaptar Raduan é um ‘chamado’, diz o diretor”. In: “Livro de Nassar vai ao cinema”. **Folha de São Paulo**, p. 4-1,4-5, 10 maio 1997.

JAGGAR, A.; BORDO, S. (eds.) **Gênero, corpo, conhecimento**. Trad. Brítta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Ventos, 1988.

KOBS, V. Per omnia saecula saeculorum: sob o peso da tradição e das simbologias ancestrais. In: REICHMANN, B. (org.). **Relendo Lavoura Arcaica**. Curitiba: Tecnodata, 2007, 155-188.

CELUPPI, Fernanda Emeri Mokfa Matitz; REICHMANN, Brunilda Tempel. O silêncio e a impetuosidade de Ana em *Lavoura Arcaica*, p. 341-353, Curitiba, 2019.

LACAZ, C. S. **Médicos sírios e libaneses do passado**: trajetória em busca de uma nova pátria. São Paulo: Almed, 1982.

LE BRETON, D. **Desaparecer de si**. Uma tentação contemporânea. Trad. Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

_____. **O silêncio**. Trad. Luís M. Lisboa, Portugal: Éditions Métailié, 1997.

NASSAR, R. **Lavoura arcaica**. 3. ed. São Paulo: Companhia as Letras, 1989.

REICHMANN, Brunilda. **Lavoura arcaica e o dionisíaco**: a interface entre a narrativa e o mito. In: REICHMANN, B. (org.). *Relendo Lavoura Arcaica*. Curitiba: Tecnodata, 2007, p. 31-56.

SCOTT, J. W. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, vol. 20, no 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99. Revisão de Tomaz Tadeu da Silva a partir do original inglês (SCOTT, J. W. *Gender and the Politics of History*. New York: Columbia University Press, 1988. PP. 28-50.), de artigo originalmente publicado em: *Educação & Realidade*, vol. 15, no 2, jul./dez. 1990. Tradução da versão francesa (*Les Cahiers du Grif*, no 37/38. Paris: Editions Tierce, 1988.) por Guacira Lopes Louro.

TRUZZI, O M. S. **Patrícios**: sírios e libaneses em São Paulo. 1993. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280049>. Acesso em: 18 jul. 2018.

BATOM VERMELHO DE MACABÉA: TRAÇOS TORTOS DA PÓS-MODERNIDADE

Autores: Fernanda Eméri Mokfa Matitz Celuppi (UNIANDRADE)
Prof. Dr. Marcelo Barbosa Alcaraz (UNIANDRADE)

Resumo: O objetivo desse artigo é problematizar algumas características da personagem Macabéa (Maca) do livro *A Hora da Estrela* de Clarice Lispector, e algumas implicações da vida da escritora que incide em seus personagens principais, o narrador Rodrigo S.M. e a Macabéa, ambos nordestinos na trama, a partir da discussão de teóricos como Byung Chul HAN, David de LE BRETON, Zigmunt BAUMAN, Walter BENJAMIN, Stuart HALL, e outros. Em virtude da imersão da protagonista em uma sociedade desumanizada, na qual a subjetividade e a construção do humano tornam-se descartáveis, reverberando, não na sua feminilidade e individualização, mas no estranhamento de si mesma e do seu contorno. Enfoca-se, ainda, a análise do episódio no qual a Macabéa passa um batom vermelho e reboca sua boca, mimetizando a atriz hollywoodiana Marilyn Monroe; considerado ícone de beleza padrão; numa cópia que não se configura como subjetivação ou formação de identidade, mas em reprodução do consumo estético padronizado.

Palavras-chave: Clarice Lispector, identidade, traços, pós modernidade.

Introdução

A análise a seguir, terá como premissa o panorama da vida da ucraniana Clarice Lispector, sua vinda para o Brasil quando pequena, e suas implicações na vida e obra da autora. Inicialmente, intenta-se trazer um pouco de conhecimento acerca da escritora, sua vida e mobilidade urbana, a título de se compreender mais facilmente a dimensão da sua obra. Logo a seguir adentrar-se na análise das personagens que criou, com enfoque em Macabéa. Será baseada na análise da cena onde Macabéa pinta seus lábios, de batom vermelho, caracterizado como um não pertencimento de si, uma não formação identitária, em virtude de ter preferido, copiar um ideal estético imitado do cinema, e da não configuração de sua identidade, por estar inserida numa sociedade pós-moderna, que não assegura, ao indivíduo o seu processo de construção bio-psico-social.

Conhecendo Clarice Lispector

A autora nasceu na Ucrânia, numa aldeia chamada Tchetchelnick. Nesta época, a região passa pela guerra civil na Rússia, na revolução de 1917, ano que se somara em barbárie e miséria, sofrendo penúrias e fome – horrores que sua família conheceu de perto, vivendo momentos difíceis. A autora, “[...]Clarice Lispector nasceu na Ucrânia, mas seus pais emigraram para o Brasil pouco depois. Chegou a Maceió com dois meses de idade, com seus pais e duas irmãs. Em 1924 a família mudou-se para o Recife [...]” (JACOBINO, 2011).

Com a morte de sua mãe, Clarice carrega a dureza de tornar-se órfã, perdendo precocemente a mãe. Ingressa no ensino superior de Direito e “Casou-se em 1943 com o diplomata Maury Gurgel Valente, com quem viveria muitos anos fora do Brasil” (JACOBINO, 2011). Com ele teve dois filhos: Pedro e Paulo e viveram fora do Brasil por 15 anos. Passado um tempo, separada do marido, volta ao Brasil e passa a morar no Rio de Janeiro. Embarca na literatura e sua vida se torna em escrever. No final de sua vida nasce o livro “*A Hora da Estrela*” que foi publicado em 26 de outubro de 1977, sendo o último livro publicado em vida e será o foco literário de análise desse artigo. Logo após isso Clarice foi hospitalizada, quando soube que sofria de câncer generalizado e logo em seguida morre em 09 de dezembro às vésperas de completar 57 anos.

Concepção de sujeito e a crise da identidade do sujeito na pós-modernidade

O enredo se desenrola com outros personagens secundários, que percorrem a trama, mas tendo foco como central, em Macabéa e o narrador Rodrigo S.M., onde Clarice Lispector dá o tom desse enfoque quando retrata em sua fala “A história — determino com falso livre-arbítrio — vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro.” (LISPECTOR, 1998, p. 12-13). Existe uma imbricação entre eles, há uma estreita ligação entre Clarice e o narrador Rodrigo, como se fossem um só, como um olha através do olhar do outro e separados ao mesmo tempo. Funciona como um desdobramento da personalidade da escritora, uma forma de heterônimo que ela criou.

O narrador do romance, consegue com ironia, definir o próprio estilo da narrativa que usa. Estabelece um diálogo o tempo todo com o leitor, tratando sobre seu estilo de escrever. Sua personagem-protagonista é Macabéa (Maca). Clarice torna a história interessante, quando retrata que o narrador Rodrigo é também personagem e ao mesmo tempo autor. É um processo "Rodrigo" pseudônimo de Clarice, seu alter-ego, da mesma maneira que Macabéa tem referências da vida de Clarice. E ele é Macabéa e ela é o narrador, pois sua origem nordestina é a mesma e indiretamente é Clarice também. Pode-se entender que para “multiplicar-se” livremente em seus personagens, Clarice Lispector, opta por “não ser ninguém” e LE BRETON assevera” Um artista, e particularmente um escritor, tem a possibilidade de se libertar de si mesmo e multiplicar os personagens nas ficções que escreve ou em sua própria existência ao assumir um pseudônimo ou conjugar as possibilidades de ser si mesmo com heterônimos” (2018, p. 42).

Rodrigo insere-se na trama, na história de Macabéa e como narrador do texto, lança a imagem de uma moça qualquer, andando na rua sem rosto, sem identidade, sem identificação, porém se reconhece nela por também ter nascido no Nordeste, como identificação entre ambos. Para Stuart Hall, “as identidades parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas

continuariam a manter certa correspondência” (HALL, 2000, p.108). Ambos partem de sua terra natal, o Nordeste, e trazem com eles, na memória, a história, linguagem e cultura.

Clarice Lispector, durante a narrativa, trás a impressão que ela cria um personagem masculino, o narrador, Rodrigo S.M., para escrever a sua história, numa objetividade, que só, como se fosse, um escritor homem, poderia ser claro e fazer-se entender. Este, um homem intelectual perturbado, não humilde, que certo dia, depara-se com uma emigrante e tomado de empatia pela visão, associa à imagem de uma mulher nordestina e fica elaborando a história dessa pessoa. Ele ficara obcecado com a Macabéa e conta nas próprias descrições que está criando a sua história como se estivesse gestando a mesma, como se ele tivesse fazendo o parto dela, colocando-a para nascer. Explica que sai da zona de conforto, num processo de experimentar uma vida sofrida, através de suas análises, que tem o desafio de viver uma vida magra de afeto, comida, imaginação, vida insonsa invisível.

Macabéa incompetente na vida, no amor, no trabalho, tinha ausência de si mesma, tão pobre de recursos, inclusive de linguagem, não fazia perguntas. Não sabia nem quem era ela mesma, então não se podia considerar a faculdade de "ser". "Quero antes afiançar que essa moça não se conhece se não através de ir vivendo à toa. Se tivesse a tolice de se perguntar "quem sou eu?" Cairia estatelada[...]. É que "quem sou eu? " Provoca necessidade. E como satisfazer a necessidade? Quem se indaga é incompleto. (LISPECTOR, 1998, p.15).

No livro Clarice, conta a historia de uma retirante nordestina, criada pela tia, após a morte dos seus pais. "Com dois anos de idade lhe haviam morrido os pais de febres ruins no sertão de Alagoas" (LISPECTOR, 1998, p. 28). Aqui já se começa a perceber as marcas de identificação entre ela e a personagem Macabéa, onde a perda da mãe numa tenra idade, afeta a visão de mundo e da identidade de filha, deturpando de certo modo, a visão que se tem da importância de si e de leitura em relação as interações sociais.

Maca, veio do Estado de Alagoas, para a cidade grande, onde coincide na trama, com o que ocorria na época do romance, uma emigração geográfica do povo nordestino para o sudeste, para fugir das precárias condições de vida, que em virtude da seca ocorrida no Nordeste entre as décadas de 1950-80, que se depositava sobre a população, que era assolada com a fome e falta de recursos para recompor-se enquanto cidade. Momento histórico esse acompanhado por Lispector e deflagrado na evidência desse fluxo migratório em a *Hora da Estrela*, já que a obra fora concebida em 1977. Época em que houve uma grande migração de pessoas para São Paulo e Rio de Janeiro.

Macabéa, se lança nesta movimentação entre cidades, na intenção de melhores condições de vida e trabalho. Entretanto numa contingência de despreparo psicológico para lidar consigo e com o outro, em suas adversidades; e na questão de despreparo técnico para o mercado de trabalho. Lispector

conta as aventuras da moça, explicando no texto “Ela que devia ter ficado no Sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha até o terceiro ano primário”. (1998. p.15). Vivendo sem planejamento, numa imprevisibilidade de acontecimentos que não lhe instauram como ser social.

Moça, esta, de 19 anos, que desembarca no Rio de Janeiro, sem família, pouquíssimo estudo, o que lhe conferem diminutas condições de sobrevivência, visto que numa sociedade pós-moderna a dinâmica social se desenrola, na apropriação do capital pelo trabalho, e nesse novo caos ao qual, torna-se submetida, denota uma personagem desprovida de condições psicossociais, que lhe confirmam um estabelecimento de si e do seu sujeito, frente a essa nova engrenagem coletiva de competitividade, exclusão, inapetência ao outro.

Entretanto, muito antes de mudar de cidade, Macabéa, ainda na barriga de sua mãe, durante a gravidez, fora desconsiderada como pessoa, em virtude das condições difíceis, encontradas por alguns nordestinos. A mãe de Maca não saberia se a criança iria “vingar”, termo muito usado na região para definir se o feto conseguiria sobreviver.

Pelas condições sociais do Nordeste atreladas a fome, seca, miséria; muitas mulheres passando enorme dificuldades econômicas e sociais não sabiam se conseguiriam parir seus filhos, pela falta dos nutrientes, devido ao pouco ganho calórico ponderal materno durante as gestações, e da grande força que um parto exigiria das gestantes, muitas vezes enfraquecidas pela falta de alimentos durante a gravidez. As crianças, quando nasciam, muitas eram desnutridas, e nem todas conseguiam nascer e sobreviver.

A mãe não sabia se Macabéa sobreviveria então, no intuito de nem se apegar, nem nome havia dado a ela. Clarice evidencia isso em suas palavras, quando a moça conta a Olímpico de Jesus, que sobrevive, ou seja, mesmo, em possível, meio placentário de pobre abastecimento fetal, “vinga”, nasce e sobrevive. Mas por cerca de um ano fica ainda sem nome de batismo.

Eu também acho esquisito mas minha mãe botou ele por promessa a Nossa Senhora da Boa Morte se vingasse, até um ano de idade eu não era chamada não tinha nome, eu preferia continuar a nunca ser chamada em vez de ter um nome que ninguém tem mas parece que deu certo — parou um instante retomando o fôlego perdido e acrescentou desanimada e com pudor — pois como o senhor vê vinguei...pois é...(LISPECTOR, 1998, p. 49).

Enquanto que muitas mães fazem festa para os amigos e familiares comemorando a sonhada gravidez, e num momento de revelação aos conhecidos já escolhem nomes para ambos os sexos, sem nem o saberem ainda se menino ou menina, num afeto de barriga acariciada constantemente, e nominando seu (sua) filho (a) ainda no ventre, referindo-o (a) pelo nome. Numa eloquente comemoração à vida, bem ao contrário à situação da criança Macabéa. Ou ainda, mulheres que nem

gestantes se encontram, mas já tem pensado o nome de uma futura criança muito antes de os testes de gravidez serem positivos, para Le Breton, a importância do nome que recebe, a constitui como pessoa, ” O nome é a pessoa, ele a acompanha eternamente como uma sombra” (2018, p. 178). A constituição do ser inicia-se ainda na gestação e primeira infância, alicerçada por possuir um nome, por ter seu nome, uma criança pequena já entende sua diferenciação de outra. Numa construção de pertencimento a si mesmo, numa edificação de sua própria pessoa. A tornando proprietária de si, de seu nome, de seu ser, de sua vida. Onde o nome constitui a pessoa, a identifica e diferencia dos demais seres humanos.

Macabéa não tinha isso de início de vida, não se pertencia a seu próprio nome, seu próprio “eu”, numa maior gravidade, nem o detinha enquanto direito a ser pessoa.

Numa incerta realidade do sertão, no Nordeste, em situação de vulnerabilidade social para algumas pessoas; de parte do povo, apresenta-se uma construção de pensamento de que mesmo num momento tão ímpar como a maternidade, algumas mulheres não tem a consciência do milagre que carrega em seu útero, na preciosidade de uma vida, mas, vive o momento maternal como uma “desumanização”, numa “alienação” da sua maternidade; segundo Severino, “lugar de alienação, ou seja, também a vida social pode ensejar a desumanização dos indivíduos” (1994, p. 164).

A criança não assumida com prévio valor, perante o primeiro núcleo social ao qual é exposta; a família; somados a altas taxas de mortalidade fetal e infantil, denota uma desumanização da mãe para com o filho, a qual não se apega para não sofrer, caso venha perdê-lo. Mas reconhece-se apenas que o “rebento”; termo nordestino popularmente, usado para nominar sua cria; que em se sabendo das condições que sobrevivem; envolvendo a seca, escassez de comida, o mesmo pode não suportar as faltas alimentares intrauterinas ou puérperas, com isso algumas mulheres tem tendência de não se apegarem a criança enquanto não as parirem, e nem em seus nomes param para refletir. Pois, ao não se apegar ao feto, durante a gestação, caso aconteça algum óbito, o processo de luto torna-se quase inexistente e a necessidade do sofrimento diminui, torna prático a questão do afastar-se do sofrimento, para exauri-lo; enterra-se e finda com o assunto na família.

Parafrazeando HALL (2006, p. 24) ”Uma vez que o sujeito moderno emergiu num momento particular(seu “nascimento”) e tem uma história, “ Macabéa era nordestina, “ segue-se que ele também pode mudar e, ” mudou-se de cidade, buscando melhores condições de vida,” e de fato, sob certas circunstâncias” como a marginalização financeira, a inaptidão para o trabalho de datilógrafa, a aparência física desprovida de cuidados e atrativos estéticos fora do considerado modelo padrão de beleza, o não acompanhamento social para formação da sua identidade e subjetividade, “podemos mesmo contemplar sua morte”, mas não somente na morte pelo atropelamento no final do romance,

mas em toda a constituição de si enquanto sujeito ao longo da trama. Numa morte antes de nascer sujeito.

Atenta-se que Macabéa recentemente havia deixado a infância e adolescência recentemente já que tinha apenas 19 anos e estava com caráter e personalidades em formação, a marca de ‘seu’ sujeito ainda estava se consolidando numa sociedade envolta no caos. As impressões que havia sido feitas na mensuração do seu sujeito, pelo outro, reverberaram em seu pertencimento distópico de si mesmo. O caso da pós-modernidade reflui sobre o sujeito, sobre o ser.

Macabéa moça

Já no Rio de Janeiro, instala-se em uma pensão, onde passa a viver com colegas de quarto (chamadas Marias), no endereço da Rua do Acre, destituída de predicados estéticos que lhe conferissem beleza, a autora diz “Ninguém olhava para ela na rua, ela era café frio” (1998, p.27) e não possuía uma identidade, uma essência, não examinava a ela mesma sentindo-se enquanto ser, mas o texto descreve que “a datilógrafa vivia numa espécie de atordoado nimbo” (LISPECTOR, 1998, p. 36), ou num limbo existencial, numa profissão, que não conseguia lhe abastecer o suficiente para suas necessidades, ganhando abaixo de salário mínimo, transcorria os dias sem a interna reflexão do seu próprio eu, vivendo apenas numa contingência, numa sucessão de dias, vivendo ao acaso dos acontecimentos diários, com um significado de algo que pode vir a acontecer, de maneira eventual. Seja num relacionamento com Olímpico, seu namorado, de um possível casamento, já esperado, pelo envolvimento emocional dela no namoro e a esperança que este evolua para casamento, e o trabalho como fonte de renda, mas que não tem garantia que vá ocorrer, onde os eventos poderão ou não acontecer. E nas elucubrações, Clarice instiga a frase “Nunca pensara em “eu sou eu”. Acho que julgava não ter direito, ela era um acaso. “Onde Clarice indica a efemeridade do valor do ser, tratado como ser descartável. “Um feto jogado na lata de lixo embrulhado em um jornal. Há milhares como ela? Sim, e que são apenas um acaso.” (LISPECTOR, 1998, p. 36). Onde Maca vivendo numa coletividade conforme Zygmunt Bauman nos assevera “líquida, consumista e individualizada sociedade moderna” (2004, p. 87) não encontra alento e amparo social, mas vive caracterizada pela “incerteza em relação ao futuro, fragilidade da posição social e insegurança existencial” (BAUMAN, 2004, p. 132), resultando no despercebimento do outro e sua rápida substituição, aliados a falta de competências interiores de Maca, transformam-na num não ser, num não pertencer-se, num ser não dotado de *ser*, de individualização.

Rodrigo também ressalta sua inteligência limitada: ” A pessoa de que vou falar é tão tola que às vezes sorri para os outros na rua. Ninguém lhe responde ao sorriso porque nem ao menos a

olham”(LISPECTOR, 1998, p. 15-16). Para HALL (2006, p. 7) “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”

Até Olímpico de Jesus aparecer, não teve namorado, este, assim como ela procurava ascensão social. Ela queria ser estrela de cinema. Dilui seus dias entre seu medíocre emprego, o pretendente, o preenchimento do tempo durante as madrugadas, escutando a Rádio-Relógio anunciando trivialidades como hora certa, músicas, anúncios, banalidades e curiosidades vazias de significado narrativo, numa pobreza de experiência que era submersa cada vez que ligava para ouvi-la. Corroborando para Maca não refletir e permanecer nesse limbo interior. Sem narração, sem reflexão, sem personalidade, sem perspectivas. Walter Benjamin reporta que “quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, “a Rádio Relógio ouvida constantemente por Maca não a auxiliava nessa busca interior por questionamentos acerca de si; as insignificantes futilidades difundidas pela rádio, em nada ajudavam a nordestina em reconhecer-se como ser, não ajudavam-na em sua subjetividade e não lhe ensinava esquemas internos para estruturação de uma analogia de sua singularidade, a rádio estava apenas a serviço da globalização e da difusão do consumismo da informação “e quase tudo está a serviço da informação”(BENJAMIN, 1987, p. 203), Maca era vazia de si, segundo o narrador”[...]era incompetente. Incompetente para a vida. Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si em si mesma. Se fosse criatura que se exprimisse diria: o mundo é fora de mim, eu sou fora do mundo” (LISPECTOR, 1998, p. 24).

Conformada, sem fibra, dócil, virgem, obediente, cara de tola, magra, franzina, tem dores nas costas constantemente, essas eram algumas das características de Macabéa. Porém, para ser sujeito, envolve fazer o questionamento “quem sou eu”, e parece que ela não tem essa capacidade, LE BRETON (2018, p. 10) assegura “A tarefa de individuação é árdua, sobretudo quando se trata de ser exatamente si mesmo. Encontrar os suportes de sua autonomia e bastar-se a si mesmo não é dado evidente. Nem todos indivíduos dispõem das mesmas capacidades.”

Seu físico passa por penúrias como má alimentação, “nascera inteiramente raquítica, herança do sertão” (LISPECTOR, 1998, p. 28), e em sua face, não parece haver interioridade, sem consciência que existe o “eu”, pois não reflete acerca de si.

Não teve sua pessoa desconstruída ao vir para o Rio de Janeiro, pois para desconstruir é necessário antes a construção, no caso dela o que acontece é a falta de seu pronunciamento enquanto ser pensante, vive num vazio, em nada reflete acerca dela própria. Não havendo construção de sua identidade enquanto sujeito, apenas vive “inspirando e expirando”, tendo um viver ralo, raso,

incompetente para a vida, num “mero viver’ conforme assevera Byung Chul Han, “Trabalho e mero viver tem uma codependência intrínseca. São reações à negatividade da morte” tanto que Macabéa “ganhara uma dignidade: era enfim datilógrafa” (1998, p. 15).

O coreano Han ainda continua” a defesa do mero viver, hoje, se intensifica e vai se transformando em absolutização e fetichização da saúde” (HAN, 2017: p. 42), quando informa ao médico que só come” cachorro quente”, “sanduíche de mortadela”, “café e refrigerante”, alimentos amplamente difundidos por essa classe profissional que não fazem bem a saúde, e ele descobre que ela perde a saúde, o médico lhe diz “ Você está com começo de tuberculose pulmonar” (LISPECTOR, 1998, p. 66-67-68).

Nesta não constituição de humanidade, de subjetivação, ela encontra-se destituída de subjetividade, não sendo um sujeito, entendendo que o sujeito molda-se pelo discurso, mas “Ela era calada (por não ter o que dizer) mas gostava de ruídos” (LISPECTOR, 1998, p. 33). Em suas poucas palavras, Macabéa não se constituía enquanto ser. O não falar, o pouco expressar, o pouco narrar-se para si mesmo se inviabiliza enquanto ser constituinte, pois segundo BENVENISTE (1995, p. 286) “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ‘ego’”. Sendo assim o ser se molda por meio de sua fala, numa mensagem interior ou exterior, a si ou ao outro e é na linguagem que um indivíduo se reconhece como *sujeito*, para reforço deste pensamento BENVENISTE ainda prossegue “Uma língua sem expressão da pessoa é inconcebível” (1995, p. 287).

E ela não o fazia nem para ela mesma, não falava com ela mesma, não travava seu discurso interior” Maca jamais disse frases, em primeiro lugar por ser parca de palavra. E acontece que não tinha consciência de si e não reclamava de nada, até pensava que era feliz” (1998, p. 69). Numa alienação, não se identifica em ser quem seja, em refletir ser alguém, no ‘mero viver’ continua sua vida. “Encontrar-se consigo própria era um bem que ela até então não conhecia” (LISPECTOR, 1998, p. 42).

Em alguns momentos deu pequeno indício de saber de si, quando mente ao patrão que iria tirar um dente, e terá de faltar ao trabalho, mas não o faz para descansar as costas”. Pois não é que quis descansar as costas, por um dia? Sabia que se falasse isso ao chefe ele não acreditaria que lhe dóiam as costelas. Então valeu-se de uma mentira que convence mais que a verdade” (LISPECTOR, 1998, p. 41). Encontrou o valor da solidão no quarto sozinha, somente quando suas colegas foram trabalhar e ela fica com o local disponível para si.

Em outro momento inicialmente acredita-se que seria possível identificar um lapso de subjetivação, que acontece quando olímpico acaba o namoro e ela compra um batom vermelho, reboca

sua boca, com traços tortos que ultrapassam os contornos naturais de sua anatomia labial, mas seu resquício de subjetivação, velozmente se dismantela quando num mimetismo, imita a atriz Marilyn Monroe, para ficar bonita.

Macabéa era alienada culturalmente na sociedade capitalista na qual estava inserida. Tenta, de certo modo, desajustada mente, passar um batom rebocada mente, como uma copista de uma celebridade do cinema, reproduzindo uma visão sem confrontar-se se serviria a si, se combinaria consigo e atenderia seus gostos. HAN descreve que “falta-lhe qualquer *reflexão* estética”(2017b, p35), onde fora ridicularizada por sua colega de trabalho, Glória, quando a viu caricaturizada por meio da maquiagem mal elaborada e lhe fala”-Você endoidou, criatura? Pintar-se como uma endemoniada? Você parece até mulher de soldado”(LISPECTOR, 1998, p. 62), mas Clarice evidencia que “Depois tudo passou e Macabéa continuou a gostar de não pensar em nada. Vazia, vazia”(LISPECTOR, 1998, p. 62), mesmo satirizada por Glória não pondera sobre sua pessoa, mas comporta-se apenas numa reprodução de um padrão ditado pela mídia, numa sociedade de consumo. Por este aspecto, entende-se que HAN descreve que “o valor expositivo depende sobretudo da bela aparência”(2017b, p. 34) deflagrado numa montagem imagética, por uma atriz conceituada bela, mediante os aspectos dos atributos físicos considerados atraentes em uma mulher, como requisitos estéticos em vigor para época em que estavam vivendo. E Han complementa que “a “operação beleza” tem como objetivo maximizar o valor expositivo”, enfocando ainda que o “imperativo expositivo leva a uma absolutização do visível e do exterior” (2017b, p. 34). Aqui Macabéa se espelha numa imagem de uma mulher e tenta se reproduzir como tal, usando seus artificios de embelezamento como apropriação de ser graciosa, numa tentativa às avessas de tentar se produzir, se desfigura enquanto moça, sendo para o coreano Han que o “problemático não é o aumento das imagens em si, mas a coação icônica para tornar-se imagem”(p. 35), Macabéa não pensa em ser ela própria, mas usa um ícone de beleza, a figura da atriz, como parâmetro de sua imagem, completamente diferentes entre si. Ela ali, desmorona-se na intenção de se constituir formosa, de se constituir pessoa, novamente desaparece de si mesma e desse modo Han ampara que “a absolutização do valor expositivo se expressa como tirania da visibilidade”(2017b, p. 35), ela não retrata sua identidade, mas dá visibilidade à sua desapropriação, em uma caracterização caricaturizada de Marilyn, pois perde a sua própria faceta, sua individualidade e subjetividade, tentando igualar-se a outrem, enfeia a si própria nesta investida, Han evidencia que “Também a *face* é um rosto que se tornou transparente, que anela pela otimização do valor expositivo. A coação por exposição nos rouba, em última instância, da nossa própria face; já não é possível *ser* sua própria face.”(HAN, 2017b, p. 34-35). Walter Benjamin se expressa da seguinte forma, por que “ não é uma renovação autêntica que está em jogo”, ela não sai da alienação, ela não se constitui pessoa, mas para

ele o que está em questão é uma “galvanização” e pode-se referendar do semblante da personagem, conforme suas palavras” pois qual o valor de todo nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais se vincula a nós?”(BENJAMIN, 1998, p. 115), numa “polida” de sua aparência, Macabéa não se vinculava nessa característica de mulher aformoseada pela maquiagem, mas maquilada em se revestir de algo que não lhe contém, numa falta de narrativa se si, querendo se adequar aos moldes de beleza, numa maquiada em si mesma, numa falta de subjetividade dentro do seu sujeito. Prossegue não construindo nada novo em si, nem por si, não conquistando a transformação de sua realidade, porém, convergindo, para nada referendado a subjetividade de sua realidade, de sua identidade, mas ao consumismo desenfreado que a sociedade capitalista tanto enaltece. Não escolhe o batom para si, mas pela mera reprodução vista nas telonas das salas escuras. “A festa consistiu em comprar sem necessidade um batom novo, não cor-de-rosa como o que usava, mas vermelho vivante. No banheiro da firma pintou a boca toda e até fora dos contornos para que os seus lábios finos tivessem aquela coisa esquisita dos lábios de Marylin Monroe” (LISPECTOR, 1998, p. 62).

Num falho vislumbre de busca de identidade. Ela não se “pensa”. Rodrigo aponta ao leitor”. Essa moça não sabia que ela era o que era, assim como um cachorro não sabe que é cachorro. Daí não se sentir infeliz. A única coisa que queria era viver. Não sabia pra quê, não se indagava” (LISPECTOR, 1998, p. 27), numa fragmentação de seu indivíduo.

O discurso capitalista do mero consumo, em seu mero viver, havia subjugado sua inicial subjetivação do uso regular do batom cor-de-rosa, qual era de seu costumeiro hábito e gosto. Isso se evidencia também quando pinta unhas de vermelho sem compreender exatamente a técnica de manicure, ou pensar o porquê gosta de usar determinada cor; se fosforescem quando vai ao cinema apenas como distração, e sonha quando diz: “. Sabe o que eu mais queria na vida? Pois era ser artista de cinema. ” (LISPECTOR, 1998, p. 53), num consumo de imagens de uma celebridade do cinema, comendo cachorro quente, bebendo Coca-Cola numa não reflexão, ela tenta se inserir para tentar se ajustar à mesma. Conforme Han “o capitalismo absolutiza o mero viver” (HAN, 2017, p. 44).

Pode se compreender a relação de Macabéa de alienação frente com as oferendas do mundo capitalista. “E tinha um luxo, além de uma vez por mês ir ao cinema: pintava de vermelho grosseiramente escarlata as unhas das mãos. Mas como as roía quase até o sabugo, o vermelho berrante era logo desgastado e via-se o sujo preto por baixo”(1998, p. 36). Novamente amplia-se a derrocada da tentativa de ornamentar-se. E frequentava por lazer, para presenciar o que estava em cartaz nas telas de um dos seus passatempos preferidos, Macabéa fala “só vou no cinema no dia em que o chefe me paga” (LISPECTOR, 1998, p. 53), e tinha contentamento em ir, pois se detinha na alienação de apenas sonhar, já que não fazia nada a respeito para alcançar esse objetivo. Essa pequena “distração” de

assistir a filmes, causava influência sobre ela, ostentava a vontade de parecer a Marilyn Monroe, de certa maneira, almejava a similaridade com a beleza da estrela norte-americana. Segundo NOLASCO (2007, p. 93), “um outro mundo que ela jamais poderia possuir a não ser através do seu desejo de consumo”. Pode-se ter o reforço dessa especificação quando se ampara no pensamento que [...]”consiste em dar significado e valor à existência, em sentir-se ligados aos outros, em experimentar o sentimento de ter um lugar no vínculo social” (LE BRETON, 2018, p. 9).

Numa tentativa de se enfeitar acaba por desaparecer de si, de sua personalidade, identidade, de si enquanto pessoa.

A concepção que se tem de sujeito hoje, engloba outros fatores além do biológico ser sexuado, definidos como macho ou fêmea, mas tornou-se um desafio essa discussão, por ser entendido como algo não acabado, pré-definido pelas questões orgânicas, centrado, definido, não passível de transformações. Mas essa desconstrução de conceitos essencialistas da identidade, da expressão, relaciona-se com o problema da diferença.

Na pós-modernidade existe uma expulsão do diferente, sendo o que é diferente acaba por ser excluído, deixado à margem em muitos casos, deixado a parte e mais corriqueiramente se for mulher, ainda exaltam-se ainda mais as evidências que podem causar essa exclusão social. Essa expulsão e exclusão negam o outro, “*negam o diferente*” e a expressão disso é “*a dor*” de acordo com coreano Byung Chul Han (2018, p. 12). Refletidas no uso imoderado do medicamento Aspirina, onde a personagem Macabéa costumeiramente ingere, pedindo inclusive a sua colega de trabalho, Glória, que pergunta o motivo do consumo”. Por que é que você me pede tanta aspirina? ” E ela refere-se que “é para eu não me doer”, sua colega ainda a interpela tentando entender sua fala “Como é que é? Hein? Você se dói? E Maca responde “ Eu me doo o tempo todo”, quando Glória retruca ”Aonde? ”, a alagoana diz”Dentro, não sei explicar” (LISPECTOR, 1998, p. 62)

A diferença entre todos da espécie humana, entretanto, não desloca a pessoa de compor-se enquanto raça humana. Enquanto sujeito de suas ações penetradas no meio onde vive. E é no meio social que se institui. Então, o sujeito precisa do meio social para formar-se enquanto “*Ser*”, e se forma modelado pelas impressões que a interação social do meio lhe proporciona. A formação de sua fala interior denotada em sua subjetividade, sua constituição identitária e personalidade se constrói no meio social em que se vive. Com isso pode-se explicar que todo ser humano é resultado das marcas causadas pela humanidade, na sua relação com o outro, e na construção do seu “eu”.

CONCLUSÃO

Macabéa é tida numa conclusão como fruto malogrado dessa sociedade de consumo imoral, injusta e desumana, que não se habilita em proporcionar condições sócio-emocionais-psicológicas, ao indivíduo, para sua evolução humana, mas o impetra em usá-lo ou torná-lo, de alguma maneira desfrutável, quando não a forma com estrutura para o desenvolvimento de suas potencialidades. Pode-se concluir que Macabéa apresenta uma despersonalização, uma não construção de seu próprio “eu”, quando como apenas copista de Marilyn Monroe, esta, ilustrada como ícone padrão de consumo imagético, que usa o Objeto cosmético para pintar os lábios no intuito de enfeitá-los, para ter evidência numa mídia que aclama a estética, a beleza e a sensualidade. A personagem Maca, passa um batom rubro, sem pensar acerca de técnicas de maquiagem ou finalidades do uso do objeto similar, em questão, a respeito de sua subjetividade, seja através do respeito de sua preferência de cor, onde antes tida como a cor rosa, ou do motivo do uso, para tentar se assemelhar à figura de beleza da atriz americana, apenas numa tentativa frustrada de melhorar sua imagem, pois os contornos delineados irregularmente acabam por evidenciar uma inaptidão de cuidados consigo mesma, numa ridicularização de sua imagem e caricaturagem de si mesma, apontada claramente na fala de sua colega de trabalho, Glória, que lhe zomba da forma desorganizada em que usara o apetrecho de adorno das bordas labiais e do produto estético final, num beijo, disfórmico, denotado, em seu desembelezamento. Onde o caos em Macabéa é decorrente do caos da pós-modernidade.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Z. **Amor líquido**. Sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**. vol.1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebim. Paulo,: Editora Brasiliense, 3ªed. 1987.

BENVENISTE, É. **Problemas de Linguística Geral I**. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luísa Néri. 4ªed., Campinas, SP: Fontes, Editora da UNICAMP, 1995.

HALL, S. Quem precisa de identidade. In: Silva, T.T. (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. p.103-133.

_____. **A identidade Cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomas Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11. ed. - Rio de Janeiro. DP&A editora, 2006.

HAN, B. C. **Agonia do Eros**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

_____. **Sociedade da Transparência**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

CELUPPI, Fernanda Emeri Mokfa Matitz; ALCARAZ, Marcelo Barbosa. Batom vermelho de Macabéa: traços tortos da pós-modernidade, p. 354-366, Curitiba, 2019.

_____. **A expulsão do outro**. Sociedade, percepção e comunicação hoje. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa : Relógio d'Água Editores, 2018.

LE BRETON, David. **Desaparecer de si**: uma tentação contemporânea.; tradução Francisco Morás.- Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

LISPECTOR, C. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NOLASCO, Edgar Cezar. **Caldo de cultura**: A hora da estrela e a vez de Clarice Lispector. Campo Grande: Editora da UFMG, 2007. 139p.

SEVERINO, Antonio Joaquim. **Filosofia**. São Paulo:- editora Cortez, 1994.

JACOBINO, A. **Clarice Lispector é a chegada A Hora da Estrela**. Recanto das Letras, 11/12/2011. Disponível em: <<https://www.recantodasletras.com.br/cronicas/3383245>>

ATRAVESSAMENTOS POÉTICOS: ESPAÇOS E DESLOCAMENTOS NO PROCESSO CRIATIVO

Autora: Geysiane Aparecida de Andrade (PUCRS)
Orientador: Prof. Dr. Altair Teixeira Martins (PUCRS)

Resumo: A construção de um projeto autoral requer entender o percurso criativo, desvelando teorias e formas para chegar à transformação da obra final. Portanto, o objetivo deste trabalho é trazer uma perspectiva sobre o processo criativo do texto literário, especialmente na poesia, pensando esse processo como uma constante viagem, com deslocamentos por diversos espaços e caminhos, chegando até mesmo à desterritorialização. Assim, será traçado um pequeno panorama da relação do escritor com esses espaços, sejam físicos, como a casa, o escritório e a cidade; seja o espaço da própria criação até chegar ao espaço da linguagem, passando todos pelo espaço interior do ser criador em sua busca de identidade e autoconhecimento. Especificamente no espaço da linguagem, será abordada a utilização da função metalinguística para a criação poética. O poeta, ao refletir a linguagem, revela ao leitor o processo de sua escrita, sua consciência de linguagem e de criação. A metalinguagem, portanto, surge como uma tentativa de reconstrução de sentidos e do próprio poema, como resultado dos momentos de crise, pausa e questionamento do autor, apontando a essência da palavra, transformando-a. Este estudo é baseado no desenvolvimento de um livro autoral, que traz poemas metalinguísticos, revelando metáforas do processo criativo.

Palavras-chave: processo criativo; poesia; espaços; metalinguagem.

O processo de criação é marcado pela dinâmica de nos pôr em contato com diferentes espaços e possibilidades, nos estimulando a realizar vários deslocamentos, em uma verdadeira viagem criativa. Nessa dinamicidade, o escritor ou artista se encontra em um universo de imprecisão e vagueza, em meio a tendências e acasos, e vai se orientando no processo de construção de suas obras. Segundo Cecília Almeida Salles (2014), ele interage com seu entorno em um sistema aberto de criação, que se resulta de múltiplas conexões. Esse movimento será impulsionado pelas obras ou pelas inquietações do artista. Pensando essa viagem, é preciso compreender o tempo e o espaço do processo criativo: como os espaços, em suas mais diferentes formas, interferem e afetam o processo de criação? Como o autor dialoga e se relaciona com eles?

Partindo do espaço da casa, de acordo com Bachelard (1993, p. 24), ela seria nosso “canto no mundo”, nosso primeiro universo. A casa abriga o devaneio, acolhe as loucuras, nos permite sonhar, aquietar as emoções, integrar os pensamentos e é onde memória e imaginação se unem e vão em infinitas direções. Todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da casa, assim, é preciso que o morador a preencha com suas próprias lembranças, histórias e sonhos. Nas palavras de Bachelard (1993, p. 25): “o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos”. Ao transformar a casa verdadeiramente em uma

morada, é possível se sentir protegido e acolhido. O lugar se torna, então, liberdade e possibilidade de novas experiências, pois traz sentimento de estabilidade e aconchego; torna-se refúgio.

Do contrário, a casa pode ser um “não lugar”, como diz o antropólogo francês Marc Augé (1994 *apud* CANTON, 2009, p. 58) ao mencionar um “espaço que não se pode definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico”, pois o local também abriga os fantasmas, dramas, medos e pesadelos. Para Michel de Certeau (1998), os lugares são histórias fragmentárias, tempos empilhados antes, como histórias à espera, com seus quebra-cabeças e enigmas. Tal como a casa. Dessa forma, é preciso entender então como a habitamos, nos enraizamos nesse espaço diariamente e como nos sentimos pertencentes a ele. É na casa que criamos hábitos, deixamos pegadas e lembranças, nosso “corpo de imagens” (BACHELARD, 1993, p. 23).

Mais além, é preciso observar o mundo lá fora e recolher dele tudo aquilo que sensibiliza. Trazer para a casa tudo que estimule o ato criativo, como quem tenta harmonizar seu habitat natural. Salles (2014, p. 51) descreve que esse armazenamento pode funcionar como uma “memória para obras”, um material que pode ser explorado a qualquer momento. Ela conta que Pablo Picasso guardava máscaras africanas em seu ateliê, e Van Gogh trazia obras dos artistas Daumier, Delacroix e Géricault, buscando outras que pensava servirem-lhe de estímulo. Outros artistas precisam se livrar de objetos e materiais de outras obras, literalmente deixar as gavetas vazias, para começar outros trabalhos. O que pode instigar o escritor e, segundo Salles (2014), abrir espaço interno e externo para novas obras.

O escritório (ou estúdio, ateliê, sala ou qualquer que seja o local de trabalho do artista e do escritor) também pode ser um espaço que ultrapassa os limites físicos, envolve a memória e o imaginário, como uma forma de desterritorialização e ponto de fuga. Além de guardar o acervo cultural do artista, pode ser local de ação e operação poética do autor. Para Salles (2014, p. 54), “o espaço é o artista, na medida que retrata seus gestos”, suas ações deixam rastros. Ao elaborar uma obra, ele cria condições para que o lugar possibilite a produção. Escolhe os instrumentos de trabalho, organiza seus materiais, faz e descarta registros. A forma com a qual se apropria do ambiente diz de sua subjetividade. Então, o espaço se molda às suas necessidades, de acordo com a obra em processo e, ao construir a obra, constrói a si mesmo. Com o passar do tempo, o espaço vai se modificando e se reorganizando de acordo com novos trabalhos, novas buscas e perspectivas.

Não só a rua é trazida para o escritório, mas também essa rua se torna uma metáfora do mundo externo. O tempo da criação pode extrapolar o espaço físico. Muitas vezes, o artista o leva consigo, numa espécie de mobilidade do espaço criativo. Como Chico Buarque de Holanda (2005), que sai “com o escritório na cabeça”, ou Paul Valéry (1991, p. 207), que vivencia o ritmo da caminhada em

seu potencial criador: “o que ocorre é uma certa reciprocidade entre meu passo e meu pensamento, com meus pensamentos modificando meus passos; com meu passo excitando meus pensamentos [...]” (citados por SALLES, 2014, p. 57). Logo, os deslocamentos podem se tornar motivadores. Ao sair de seus limites — seja da casa, do escritório, da cidade ou ainda ao realizar práticas fora da rotina —, o artista pode estimular o amadurecimento das ideias, possibilitar novos encontros e imergir em novas possibilidades, na tentativa de buscar respostas para suas inquietações.

Nesse sentido, Márcia Tiburi (em seu texto “Aprender a pensar é descobrir o olhar”, s.d., n.p.) lembra que ver e olhar são coisas distintas, e compreender essa diferença é importante para entendermos o mundo da arte e também a condição humana. Ver, segundo a autora, é o sentido físico da visão, enxergar. Olhar algo é demonstrar atenção estética e contemplativa. “Ver é reto, olhar é sinuoso. Ver é sintético, olhar é analítico. Ver é imediato, olhar é mediado [...]. A lentidão é do olhar, a rapidez é própria ao ver”. O ver pode não nos atingir, apenas impactar, é a visão superficial do todo. Olhar é analítico, sinestésico, faz “passear por entre estilhaços e fragmentos a compor – em algum momento – o todo”. Olhar é ver de novo para só depois enxergar verdadeiramente. O olhar nos faz pensar, interrogar, é “a ruminação do ver”. Sua experiência demorada no tempo e no espaço nos devolve outra consciência de ser. Ao olhar um objeto, vemos além dele, como em uma experiência metafísica. Passeamos pela imagem até perdermos o objeto de vista e, então, reconstruí-lo para realmente capturá-lo.

Do mesmo modo, para Sérgio Cardoso (1988, p. 348), o ver é ingênuo, evoca discrição, passividade e sugere rarefação da subjetividade. A visão apresenta um mundo plano, maciço e crê em sua totalidade, operando por acumulação, horizontalidade e abrangência. Já o olhar perscruta, investiga, indaga a partir e para além dos limites do que é visto; irrompe da profundidade dos olhos para iluminar as “dobras da paisagem”. Contudo, para o autor, não é o olhar que impõe questões ao mundo e nem o mundo que, na sua descontinuidade, as impõe ao olhar, mas diríamos que “o mundo se pensa”, pois é constantemente escavado e penetrado pelo olhar. Citando estudos do filósofo fenomenólogo Merleau-Ponty, Cardoso (1988, p. 349) afirma que a visão é horizontal, plana, enquanto o olhar entranha-se “nos interstícios de extensões descontínuas, desconsertadas pelo estranhamento”; nasce da descontinuidade e inacabamento do mundo: “o logro das aparências, a magia das perspectivas, a opacidade das sombras, os enigmas das falhas, enfim, as vacilações das significações, ou as resistências que encontra a articulação plena da sua totalidade”. Portanto, o olhar é orientado pela verticalidade e pela inquietação.

Ainda segundo Cardoso (1988), entre ver e olhar não há continuidade — a passagem entre eles requer um salto. Passa-se da segmentação e exterioridade entre o sujeito e o mundo (espaço das

significações) para mergulhar na constituição do sentido. No entanto, Nelson Brissac Peixoto (1988, p. 361) questiona: “como olhar quando tudo ficou indistinguível, quando tudo parece a mesma coisa?”. Olhar, então, implica redescobrir o sentido das coisas, antes posto como dado.

As mudanças na arquitetura, nos meios de comunicação, nos transportes e na infraestrutura das cidades em geral transformaram nossa relação com as coisas, com o modo de olhá-las e senti-las. O indivíduo contemporâneo é mesmo um “passageiro metropolitano”, está em constante movimento, cada vez mais rápido e mais longe. A mudança de velocidade muda nossa relação com os espaços e com a própria cidade. Quanto mais rápido, menos profundidade as coisas possuem, tudo fica achatado e plano. As cidades contemporâneas teriam este olhar, “o mundo se converte num cenário, os indivíduos em personagens. Cidade-cinema. Tudo é imagem” (PEIXOTO, 1988, p. 361).

Todas essas transformações tornam a velocidade um valor mensurável, como lembra Calvino (1990). Contudo a velocidade mental não pode ser medida. Vale por si mesma e pelo prazer que proporciona àqueles que são sensíveis a esse prazer e não por sua utilidade. “Na vida prática, o tempo é uma riqueza de que somos avaros; [...] a economia de tempo é uma coisa boa, porque quanto mais tempo economizamos, mais tempo poderemos perder” (CALVINO, 1990, p. 59). Portanto, nessa sensação de rapidez do tempo contemporâneo, no achatamento do espaço, há uma diminuição da experiência dos deslocamentos e dos percursos, como se o indivíduo não pertencesse ao seu lugar, apenas por ele passasse (ou seriam as coisas que passam por ele?) e quase sem deixar pistas, porque dele não guarda sua percepção subjetiva.

Já as cidades tradicionais eram feitas para serem apreciadas por quem andava devagar e podia ver seus detalhes: o ornamento das janelas, as formas arquitetônicas, o teto recortado, as cores e texturas das paredes. As ruas eram feitas para se caminhar como um *flâneur*, tipo social do final do século XIX muito estudado por Walter Benjamin, que o associou especialmente às ruas de Paris e ao fenômeno da multidão surgido na modernidade (bem como a Charles Baudelaire e seus escritos).

Segundo *Michaelis dicionário escolar francês*, o termo *flâneur* significa uma pessoa que passeia ociosamente, como um errante, vadio, caminhante, observador, associado a *flânerie*, que é passeio, ato de passear. Assim, Benjamin (1994) conta que, para o *flâneur*, a rua se torna moradia, os muros são escrivinha, bancas de jornais são suas bibliotecas e os terraços dos cafés, suas sacadas, de onde pode observar o ambiente e tudo o que passa. O *flâneur* acredita que os caminhos são múltiplos e as possibilidades associativas, inúmeras. Em meio à multidão que se acotovela num vaivém incessante e ao desenvolvimento da modernidade, ele se lança a um olhar despretenso e alongado pela cidade, nos convidando a outro tempo, desafiando a velocidade do cenário capitalista.

Baudelaire (2006), ao retratar o pintor da vida moderna em um ensaio sobre Constantin Guys, o traz como um perfeito *flâneur*. Esse homem das multidões seria uma figura isolada, alheia e, ao mesmo tempo, um observador distanciado que flutua entre as pessoas e consegue captar o “prazer efêmero da circunstância” (p. 859), o inconstante; extrai o eterno do transitório, do fugidio. Nas palavras do autor: “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” (p. 857). O observador e apaixonado pela vida universal entra na multidão como em um “reservatório de eletricidade”. É como recuperar o olhar da infância, na terminologia do autor. A criança percebe tudo como novidade, está sempre inebriada. Na criança a sensibilidade tem mais espaço do que a razão, que domina o homem adulto. “O gênio é somente a *infância redescoberta* sem limites; a infância agora dotada, para expressar-se, de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar a soma de materiais involuntariamente acumulada” (p. 856), em uma linguagem que vai além do sujeito e do que diz o mundo.

Nessa viagem criativa, a concepção de *flâneur*, idealizada e estudada por Benjamin, ainda coloca em discussão a função social do artista e do intelectual na cultura capitalista, uma vez que essa função passou por várias transformações. O *flâneur* é apresentado como o tipo genial e criativo do artista, cujo olhar desvia-se dos acontecimentos externos e se volta para o processo de criação, evidenciando a solidão e a distração (BIONDILLO, 2014). Sua experiência ultrapassa o tempo e o espaço. Seja dentro da livraria ou da biblioteca, o intelectual (artista) vagueia pelas leituras e escritos como o *flâneur* caminha pela cidade com seu olhar atento por todos os seus cantos e esconderijos. Navega pela fantasia dos vários textos e dos mundos criados por eles, pelas novas imagens da poesia, e o ritmo cria uma melodia para o percurso. Novas e infinitas paisagens são descobertas nessa *flânerie*. Como andante literário, o *flâneur* intelectual passeia pelos livros e redescobre algo esquecido, com o qual pode apenas deliciar-se ou transformar em objeto de estudo, como um leitor que mais tarde se tornará escritor. Sua leitura minuciosa o faz perceber a construção do texto, sua intenção, as escolhas do autor, a descoberta de seu estilo, além da materialidade visual, da espacialidade e tempo da palavra.

Iser (1996 *apud* COMPAGNON, 2001) retrata o leitor como um viajante, que tem um ponto de vista errante e móvel sobre o texto. O todo do texto nunca está presente aos olhos do leitor, tal qual o lugar de destino e o itinerário do viajante. Como se estivesse em viagem, o leitor se move constantemente pelo texto, capta cada um de seus instantes, assimilando-o de acordo com o que viu antes, do próprio texto e de sua bagagem de leitura, ou seja, seus cenários. A cada nova leitura de um mesmo texto, o leitor abre novas possibilidades e vai preenchendo as lacunas dos horizontes vazios. Assim, ele desloca-se num texto a ser lido como o *flâneur* se desloca pela cidade, na espreita, em busca do desconhecido e do surpreendente. “O leitor, como o historiador, é um *flâneur* que captura

instantâneos do atual, instantâneos que marcam a forma nova do pensar e do agir, reconciliando o homem consigo mesmo e com suas esperanças utópicas” (MATOS, 2002, n.p.). Ao apreender o texto, o leitor tem novos conhecimentos, que incitam outras possibilidades de ressignificação e modelos de criação.

Desse modo, de forma geral, o *flâneur* percebe os espaços sem disfarces, como um viajante em sua própria cidade, um nativo com olhar de estrangeiro, que questiona as falsas aparências do mundo comum, cultivando uma curiosidade cotidiana em relação àquilo que o toca. Como diz o escritor Pierre Hamp citado por Benjamin:

Sair de casa como se viesse de longe; descobrir um mundo, que é aquele no qual se vive; começar o dia como se desembarcasse de Cingapura, como se jamais tivesse visto o capacho de sua própria porta nem o rosto dos vizinhos do mesmo andar...; eis o que revela a humanidade presente e ignorada (HAMP, 1935 *apud* BENJAMIN, 1994, p. 213).

O viajante, como apresenta Cardoso (1988), transpõe limites e horizontes, intensifica o exercício do olhar, na tentativa de ter uma outra experiência no tempo e no espaço, a fim de investigar, compreender ou, até mesmo, sentir melhor. As viagens, como exercício do olhar, adentram pelas frestas e lacunas do mundo em sua unidade hesitante de significações, vazando por seus poros. Uma viagem “temporaliza a realidade reempreendendo a busca de seu sentido. Assim, manifesta-se nela a abertura ou indeterminação do mundo, e nesta – para usarmos a expressão de Merleau-Ponty – o escoamento inesgotável do tempo” (CARDOSO, 1988, p. 359). Logo, as viagens são sempre experiência do estranhamento e empreitadas no tempo.

No mesmo sentido, o olhar de estrangeiro é capaz de ver o que os próprios habitantes não percebem – é um olhar desautomatizado. É olhar as coisas como se fosse a primeira vez, resgatando suas origens e seus significados, como se pudesse devolver à paisagem sua figura real ao livrá-la da representação que fazem dela, respeitando os detalhes e deixando as coisas como são. O estrangeiro é capaz de captar a banalidade e os detalhes do cotidiano, como poesia do instantâneo e da contemporaneidade (PEIXOTO, 1988) — o que seria uma opção à perda de sentido das imagens, em sua generalização, vulgarização e clichês que constituem a indústria cultural para moldar nossa identidade e lugar.

Em contrapartida, não podemos esquecer também que o olhar do morador vê outras coisas que o estrangeiro e viajante não percebem. Conhece muito bem os lugares por onde passa, as verdades da cidade, seus defeitos, os vazios das paisagens e suas condições. Entretanto, muitas vezes, o olhar do nativo está direcionado para dentro e não observa o lado externo, pois está voltado a si mesmo. Assim, acostumado com as paisagens estéticas, pode não ser afetado por elas ou até mesmo não transformar

suas vivências poéticas em produtos poéticos, está saturado, e suas questões internas falam mais alto. De acordo com Chklovski (1978), examinando as leis gerais da percepção, as ações habituais tornam-se automáticas, os hábitos são inconscientes e essa automatização pode ocultar objetos, pessoas, paisagens e até a própria língua, no nosso discurso cotidiano.

Dessa forma, a arte existe para devolver essa sensação de vida às coisas: “o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos [...]. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto” (CHKLOVSKI, 1978, p. 45). Logo, o objetivo da arte não é reconhecer algo como dado, representado, mas perceber a obra como obra, ou seja, trazer os instantes da percepção, dar uma percepção estética diferente para o objeto, o desconhecido que não se conhecia. Na contramão da efemeridade e do ritmo contemporâneo, os artistas buscam resgatar a criação como algo sensível, trazendo um olhar minucioso e demorado sobre as coisas, transformando-as em paisagens subjetivas artísticas. Paisagens não como horizontes a serem contemplados, mas como provocação e estímulo aos sentidos, desautomatizando-as, sugerindo novas formas de perceber e reorganizar o mundo.

A artista multimídia carioca Brígida Baltar, por exemplo, trabalha a delicadeza da experiência, enxergando um lugar em todos os não lugares. Com seu olhar afetivo, ela consegue transformar suas vivências cotidianas em experiências artísticas. A neblina, o orvalho e a maresia são coletados em recipientes de vidro, como símbolos da memória de um tempo perdido; textos, desenhos, fotografias e vídeos curtos narram o universo íntimo, feminino, os espaços de dentro e fora, e a trajetória de seu corpo que habita os lugares mais comuns. Perguntada sobre o sentido dessas coletas, a artista responde: “está num lugar muito mais existencial do que estético; um lugar de desmaterialização, que transforma algo que é efêmero, imaterial, não coletável, na ideia de contemplação, de subjetividade” (CANTON, 2009, p. 68). Portanto, a arte nos faz deslocar, desmaterializar e desaprender as obviedades do olhar costumeiro dos objetos e do cotidiano para adentrarmos em outros espaços, criando novas possibilidades. “A arte pede um olhar curioso, livre de pré-conceitos, mas completo de atenção [...]. Precisa conter o espírito do tempo, refletir visão, pensamento, sentimento de pessoas, tempos e espaços” (CANTON, 2009, p. 13).

Da mesma maneira, no espaço da linguagem, a linguagem poética é criada conscientemente para libertar a percepção do automatismo. Como afirma Chklovski (1978, p. 54), “o objeto é percebido não como uma parte do espaço, mas por sua continuidade”. Citando Aristóteles, complementa que a linguagem poética deve ter um caráter estranho e surpreendente, como uma língua estrangeira, ou seja, o poeta constrói e singulariza a linguagem, talha o discurso verbal a fim de retirar todas as arestas

comunicativas convencionais e cortar as amarras sintáticas e semânticas habituais que a vinculam ao automatismo inconsciente. Manoel de Barros ilustra bem essa desautomização:

Desaprender oito horas por dia ensina os princípios [...]
As coisas não querem mais ser vistas por
pessoas razoáveis:
Elas desejam ser olhadas de azul —
que nem uma criança que você olha de ave (BARROS, 1993, p. 21).

Ao comentar sobre sua obra, Barros (*apud* BARBOSA, 2003, p. 59) mencionou que “criar começa com a própria ignorância. É preciso ignorar para fazer acontecimentos. Poesia é sempre um refazer, um transfazer o mundo”. Na sua visão, é necessário desaprender um pouco o que aprendeu e só assim ter um novo olhar sobre o mundo, como se fosse a primeira vez. Desse modo, a linguagem cria um diálogo que vai além do circunstancial. Mesmo sem conceitos prontos, o poeta tem a palavra como material bruto e transforma sua carga semântica automatizada em novas possibilidades de sentido, ultrapassando todos os limites da lógica e da pura intenção comunicativa. Essa singularidade é deslocamento, uma transcendência da linguagem.

Nesse aspecto, uma das formas de criação poética é a utilização da metalinguagem. O prefixo grego *metá*, segundo o Novo Dicionário da Língua Portuguesa, de Aurélio Buarque de Holanda, quer dizer mudança, posterioridade, ir além, transcendência, reflexão ou crítica sobre (CHALHUB, 1998). Roman Jakobson, ao estudar os aspectos da comunicação verbal, definiu as funções predominantes da linguagem, de acordo com os diversos fatores constitutivos do circuito comunicativo (remetente, destinatário, contexto — ou referente —, mensagem, contato — ou canal — e código). Dentre as funções da linguagem enumeradas pelo autor, encontra-se a função metalinguística, definida por ele como linguagem que fala da linguagem, discurso que focaliza o código lexical do idioma (JAKOBSON, 1985). Portanto, a metalinguagem pode ser definida como linguagem que reflete sobre si própria e vai além, transformando-se; são referências que se voltam a si mesmas em um sistema de signos. Na função metalinguística, a linguagem é o objeto. Para a criação, o poeta monta seus planos, resultando em uma mensagem que indica sua própria estrutura, por meio das funções relacionais de seus elementos constituintes. Abaixo, apresento um fragmento de um metapoema em processo de criação pessoal:

Inventário para composição

1.
Mapas desenrolados sobre a mesa
línguas marcadas por post-its, trilhos

com marca-textos
pegadas repetindo gestos marcando
os dias que nascem e morrem por trás da cidade
que observo em silêncio.

*If I told you would you like it.
Would you like it if I told you?*

[...]

5.
O menino que *catava feijão*
tomava cuidado para não deixar passar grão imastigável
o outro *carregava água na peneira*
fez até pedra dar flor
olho muito tempo para o corpo de um poema
até ouvir em sussurro seu silêncio.

6.
Quando o asfalto é a extensão da janela
escorada pelos livros
e leva para outro lugar
nessa vontade à toa de ser tudo
e virar apenas *uma paisagem áspera*
de rua
onde a poesia
— quase impossível —
de repente acontece.

No poema, é possível perceber alguns elementos metalinguísticos: o título, “Inventário para composição”, já remete à busca por elementos para a construção poética, que serão revelados nos itens do texto; cada um deles traz imagens que revelam certa procura da poesia; referências intertextuais com outros autores também são utilizadas, principalmente as marcadas em itálico, mostrando outra forma de metalinguagem pelo diálogo relacional com outros textos anteriores; e, ao final do quinto e sexto itens, falo explicitamente da busca pela poesia (“olho muito tempo para o corpo de um poema”; “onde a poesia / — quase impossível — / de repente acontece”). Ao refletir sobre a linguagem, revelo ao leitor o processo de minha escrita, apresentando consciência de linguagem e de criação. Assim, o poema metalinguístico é “aquele que se pergunta sobre si mesmo e, nesse questionamento, expõe e desnuda a forma com que fez a própria pergunta [...]. Constrói-se contemplando ativamente sua construção. Pode-se dizer que é uma tentativa de conhecimento do seu ser” (CHALHUB, 1998, p. 42). A metalinguagem surge como uma tentativa de reconstrução de sentidos e do próprio poema, como resultado dos momentos de crise, pausa e questionamento do poeta. Os movimentos repetitivos ou de bloqueios criativos durante a criação mostram seus momentos reflexivos, relutantes, momentos de dúvida e busca de revelação.

A metalinguagem seria, portanto, as instâncias indagadoras da criação, instrumento de investigação da gênese criadora e de seu criador, apontando a essência da palavra e transformando-a, como uma dessacralização do mito da criação. De acordo com Chalhub (1998, p. 60), os metapoemas suscitam os problemas fundadores do ato criativo: “o que é (fazer a) poesia” e como fazer, levando o poeta a ter uma posição crítica e maior consciência de seu trabalho. Ele, poeta, define os sentidos das coisas e o faz mostrando. Ao pensar sobre sua própria linguagem, o poeta aprende sobre ela, revelando novas possibilidades de leitura e outros modos de fazer, além de pensar sobre si mesmo. A metalinguagem seria, então, o espelho no qual a linguagem se examina, e o poeta, ao pensar sobre esse processo, também se espelha na própria linguagem. Um paralelo de espelhos tal como uma *mise en abîme* enunciativa (*mise* - particípio passado do verbo *mettre* em francês, que significa colocado, posto; *abîme* – abismo, precipício; logo, seria “colocado em abismo”, como retomada infinita de uma narrativa / enunciação). E, como aborda Chalhub (1998), para detectar a função poética é preciso que o leitor decodifique a mensagem, desvende o que o texto diz e como o diz, conforme as operações linguísticas. As informações estéticas da obra de arte, no caso um poema, estão nessa consciência e trabalho de linguagem.

Sendo assim, de forma geral, é preciso perceber todos os espaços, fazer atravessamentos e deslocamentos para entender o processo criativo e, especificamente, a poesia. Pensar a criação como um processo implica movimento e continuidade em um tempo plural e em uma viagem com inúmeras rotas que vão em várias direções. Como afirma Salles (2014), a criação é um projeto em constante construção e busca do autor. Seu percurso criador gera maior compreensão do projeto e conhecimento de si mesmo, em um habitual espelhamento. Nessa contínua rede de interações, não é possível definir com precisão onde começa e onde termina uma obra, mas perceber a travessia, observar seus desdobramentos e diferentes conexões possíveis. A linguagem pode não dar conta de tudo, mas talvez a poesia, e a arte em geral, seja um outro modo de dizer o indizível (PAZ, 2015), em um labirinto cheio de enigmas e em constante metamorfose.

Referências

AUGÉ, Marc. **Os não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994 apud CANTON, Katia. Espaço e lugar. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 58.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARBOSA, Luiz Henrique. **Palavras do chão**: um olhar sobre a linguagem adâmica em Manoel de Barros. São Paulo: Annablume, 2003.

ANDRADE, Geysiane Aparecida de. Atravessamentos poéticos: espaços e deslocamentos no processo criativo, p. 367-378, Curitiba, 2019.

BARROS, Manoel de. **O livro das ignoranças**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III**: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista, 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BIONDILLO, Rosana. **Walter Benjamin e os caminhos do flâneur**. 2014. 140f. Dissertação de Mestrado. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2014.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANTON, Katia. **Espaço e lugar**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CARDOSO, Sérgio. **O olhar dos viajantes**. In: NOVAES, Adauto. O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CAROS amigos. Chico Buarque de Hollanda, 2005 (DVD).

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: a arte de fazer**. 3. ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 1998.

CHKLOVSKI, Viktor. **Arte como procedimento**. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). Teoria da literatura: formalistas russos. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 39-56.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Mourão e Consuelo Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996 apud COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Mourão e Consuelo Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

HAMP, Pierre. **La littérature, image de la société**. Encyclopédie française, XVI, Arts et littératures dans la société contemporaine, I, 1935, p. 64, I apud BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III**: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista, 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e poética**. In: JAKOBSON, Roman. Linguística e comunicação. 12. ed. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1985. p.118-162.

MATOS, Olgária. **Walter Benjamin: a citação como esperança**. SemeaR. Rio de Janeiro, n. 6, 2002, n.p.). Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/6Sem_20.html. Acesso em: 31 maio 2019.

MICHAELIS Dicionário Escolar Francês. Editora Melhoramentos, 2019. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/escolar-frances/busca/frances-portugues/>. Acesso em: 22 maio 2019.

ANDRADE, Geysiane Aparecida de. Atravessamentos poéticos: espaços e deslocamentos no processo criativo, p. 367-378, Curitiba, 2019.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2015. – (Debates; 48 / dirigida por J. Guinsburg).

PEIXOTO, Nelson Brissac. **O olhar do estrangeiro**. In: NOVAES, Adauto. O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**. Construção da obra de arte. São Paulo: Editora Horizonte, 2014.

TIBURI, Márcia. Aprender a pensar é descobrir o olhar. **Jornal do Margs**. Porto Alegre, edição 103, set/out, s.d., n.p. Disponível em: http://www.marciatiburi.com.br/textos/quadro_aprender.htm. Acesso em: 20 maio 2019.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

O CONTO E SEUS REFLEXOS: MACHADO DE ASSIS E EDGAR ALLAN POE

Autora: Grace Burchardt (PUCRS)

Resumo: O trabalho analisa o conto *O espelho*, de Machado de Assis, à luz da "teoria da unidade de efeito" de Edgar Allan Poe. Poe, além de sua própria contística, ocupou-se de refletir sobre o gênero, criando uma teoria do conto, diferenciando-o de outras narrativas curtas pelos seus elementos formais e estilísticos. O mais importante para Poe, na composição do conto em prosa, é a "unidade de efeito". É possível ler, particularmente na composição narrativa de *O espelho*, de Machado de Assis, a presença de Edgar Allan Poe, sobretudo sua "teoria da unidade de efeito". É reconhecida por estudiosos de Machado a admiração nutrida por Poe. Além de traduzir para o português o poema *O corvo* de Poe, na advertência a coletânea "Várias Histórias", Machado cita-o, elogiando seus contos e revelando ser seu leitor. Este trabalho, a partir de um percorrido pela "teoria da unidade de efeito", propõe uma análise de *O espelho*, aproximando Machado e Poe.

Palavras-chave: Literatura, Conto, Especular, Psicanálise.

O conto, enquanto gênero literário, desenvolveu-se e afirmou-se a partir do século XIX, embora se possa situar o surgimento do conto em prosa, no século XIV, com Decameron de Giovanni Boccaccio.

A historiografia *literária* tem atribuído a paternidade do conto moderno aos contemporâneos e conterrâneos norte-americanos: Edgar Allan Poe e Nathanael Hawthorne. E do outro lado do Atlântico, aos franceses: Marimée e Balzac. No entanto, esta afirmação pode ser interrogada a partir da teoria da recepção de Hans Jauss (JAUSS, 1994), uma vez que foi sob a pena de Poe que o conto produziu efeitos e repercussão na recepção, sobretudo no sistema literário. Foram seus contos que sobreviveram ao tempo, legando uma herança que legitimou o gênero.

Os contos de Poe, bem como suas poesias inspiraram gerações, tendo sido traduzidos para o francês, respectivamente, por Charles Baudelaire e Mallarmé, para o russo por Dostoiévski e para o português, no Brasil, por Machado de Assis. Além disso, os contos de Poe chegaram ao século XX, à literatura hispano-americana, influenciando a literatura fantástica, sobretudo Jorge Luis Borges e Julio Cortázar.

Supõe-se a emergência do conto às condições da sociedade da época, ao advento da imprensa e à conseqüente circulação de periódicos e revistas, que, pela sua extensão, exigiam narrativas breves. Se esta condição foi necessária, ela não é, no entanto, suficiente para definir o gênero, nem tampouco, explicar sua maestria. Definir o gênero narrativo pela sua extensão, embora intuitivo e imediato, é insuficiente. Não é o tamanho da obra que determina seu gênero.

Poe, que além de sua própria contística, ocupou-se de refletir sobre o gênero, criando uma teoria do conto, diferencia-o de outras narrativas curtas, pelos elementos formais e estilísticos. Um conto não é um ensaio, nem uma fábula, muito menos um capítulo de um romance.

Na composição, tanto do conto em prosa, quanto da lírica, o mais importante para Poe é a "unidade de efeito", sendo que a unidade não pode ser conservada em composições que ultrapassem uma única sessão de leitura.

Na segunda resenha crítica sobre *Twice-Told Tale*, de Nathanael Hawthorne, publicada na *Graham's Magazine*, em maio de 1842, Poe declara sua preferência pelo conto em prosa e desenvolve sua teoria da "unidade de efeito". Segundo ele:

[...] em quase todas as categorias de composição a unidade de efeito ou impressão é um ponto da maior importância. [...] Se nos pedissem para designar a classe de composição que, ao lado do poema, pudesse melhor satisfazer as exigências de grande genialidade, que pudesse oferecer a esta o mais vantajoso campo para o seu exercício, deveríamos falar sem hesitação do conto em prosa [...] Referimo-nos à narrativa em prosa curta, que exige de meia hora até uma ou duas horas de leitura atenta. O romance comum tem suas objeções, devido a sua extensão [...] Como não pode ser lido de uma assentada, perde, é claro, a imensa força derivada da totalidade. Os interesses do mundo que intervêm durante as pausas da leitura modificam, desviam, anulam, em maior ou menor grau, as impressões do livro. Porém, a simples detenção da leitura por si só, seria suficiente para destruir a verdadeira unidade. No conto breve, no entanto, o autor pode levar a cabo totalidade de sua intenção, seja ela qual for (POE, 2004, p. 192-193).

Para Poe há um relação entre a unidade da composição narrativa do ponto de vista formal e expressivo, sua extensão e as impressões do livro ou efeitos produzidos no leitor.

Em *Filosofia da composição*, onde menciona a lírica e o conto em prosa, propõe que se deve escrever um poema "com a precisão e a rígida consequência de um problema matemático." De tal modo que não deve haver sequer uma palavra escrita, que não conflua para o efeito pretendido. Seu princípio é o da economia, a eliminação de tudo que não for essencial. Considera que o autor deva se interrogar "se existe na extensão, alguma vantagem para contrabalançar a perda de unidade, que vem com ela" (POE, 2011, p. 20).

Em função de sua concepção, critica a epopéia, considerando os poemas épicos "fruto de um sentido imperfeito da arte" (POE, 2004, p. 192). Argumenta que um poema longo não passa de uma sucessão de poemas breves.

Sua técnica do conto em prosa se aproxima da técnica da lírica. Na composição do conto, Poe propõe partir de uma intenção, combinando os eventos ou incidentes, de modo a desenvolver a intenção concebida. O mais importante, no entanto, é que todas as escolhas do autor confluem para uma unidade, uma organicidade.

Quanto aos efeitos, procura a captura, não somente da atenção do leitor, mas de sua alma. Visa o efeito da "exaltação de alma", da produção de uma "emoção elevada".

A preferência de Poe pelo conto leva-o inclusive a considerá-lo superior à lírica. Argumenta que o poema tem restrita sua liberdade de temas, tanto pela exigência de beleza, quanto pela exigência de ritmo. As "artificialidades do ritmo são uma barreira intransponível ao

desenvolvimento de todos os pontos de pensamento ou expressão” (POE, 2004, p. 193-194), tão caros a Poe, como o suspense, o terror, o horror e, mesmo, as paixões, dentre elas, a loucura.

Julio Cortázar, ao analisar a teoria do conto de Poe, considera que ele chegou à forma perfeita do conto. Corrobora as idéias de Poe acerca da composição, sobretudo sua teoria da unidade de efeito, argumentando que a eficácia do conto depende de sua intensidade, diz ele:

[...] o único modo de conseguir o sequestro momentâneo do leitor é mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe deem a forma visual e auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível [...] O que chamo intensidade em um conto, consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermediárias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance exige. (CORTAZAR, 2008, p. 157).

Adverte, no entanto, que não se deve compreender por intensidade necessariamente acontecimentos exagerados. Propõe compreendê-la a partir de uma comparação entre Dostoiévski e Poe, tomando o tema do crime e da confissão. Em *Crime e castigo*, o autor "dilata (o tema) até uma visão universal do homem, até uma teleologia e uma ética" (CORTAZAR, 2008, p. 123). Já Poe, em *O Demônio da perversidade* permanece no acontecimento em si, no seu horror sem transcendência, deixando para o leitor extrair as consequências.

Para Cortázar toda a obra de arte precisa ter "essa fabulosa abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana" (CORTAZAR, 2008, p. 155).

II.

Machado de Assis é, sem dúvida, um dos melhores contistas brasileiros. Muitos críticos literários e especialistas em sua obra consideram Machado, inclusive, melhor contista do que romancista.

Lucia Miguel-Pereira afirma que "foi como contista que o escritor deu toda a sua medida." (PEREIRA, 1973, p. 90). John Gledson, por sua vez, sugere que "há boas razões para se imaginar que o conto seria mais condizente com o gênio do autor. Machado gosta muito de anedotas, e de focalizar detalhes aparentemente triviais, mas que lançam uma luz inesperada sobre assuntos importantes" (GLEDSON, 1998, p. 15-16).

Segundo o autor, fez-se notar também em seus contos o salto de qualidade que deu a partir do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, lançado em 1881, inaugurando sua "segunda fase" ou "fase da maturidade do autor".

Nesta fase, o caráter complexo da condição humana, bem como a problemática social e sua crítica, passam a se refletir tanto nos temas: o enlouquecimento, conflitos, crises identitárias; quanto no tratamento das narrativas: narrativa fragmentada, narradores complexos, uso da ironia e da sátira.

Antonio Cândido esclarece que “logo que ele chegou à maturidade, pela altura dos quarenta anos, talvez o que primeiro tenha chamado a atenção foram a sua ironia e o seu estilo concebido como boa linguagem. Ironia fina, estilo refinado” (CANDIDO, 2017, p. 17). E acrescenta:

A partir dessa matriz formal, que se poderia chamar o tom machadeano, é que podemos compreender a profundidade e a complexidade duma obra lúcida e desencantada [...] que aborda os tormentos do homem e as iniquidades do mundo. [...] A sua técnica consiste essencialmente em sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida; ou em estabelecer um contraste entre a normalidade social dos fatos e a sua anormalidade essencial (CANDIDO, 2017, p. 23).

Machado escreveu um total de duzentos e dezesseis contos, a grande maioria deles publicados nas revistas femininas *Jornal das Famílias e Estação*, entre os anos 60 e 80, e no jornal *Gazeta de Notícias*, entre 1881 e 1897. Este último, impresso no Brasil, possuía um perfil diferente do das revistas, politicamente independente e liberal, apoiava produções literárias. Boa parte dos contos foi selecionada e reunida, pelo próprio Machado, em sete coletâneas, entre 1870 e 1906.

Gledson considera *Papéis avulsos* publicado, pela primeira vez, em 1882, um ano após Brás Cubas, "a mais notável coletânea de Machado, a mais original e radical, embora não se possa dizer que todas as histórias sejam igualmente boas" (GLEDSON, 1998, p. 27). Nesta coletânea estão os contos *O alienista* e *O espelho*, este publicado, originalmente, na *Gazeta de Notícias*.

É possível ler, particularmente na composição narrativa de *O espelho*, a presença de Edgar Allan Poe, sobretudo sua teoria da unidade de efeito.

É reconhecida por machadistas a admiração que Machado nutria por Poe. Ele próprio na advertência a *Várias histórias*, publicado em 1886, cita-o explicitamente, elogiando seus contos e revelando ser seu leitor.

Poe, inclusive, escreveu um conto de temática semelhante ao *O espelho*, sobre um homem atormentado por seu duplo, *William Wilson*. Porém, diferentemente de *William Wilson*, *O espelho* apresenta o "tom machadeano", ou seja, a sutileza, a fina ironia, e o contraste entre a normalidade dos fatos e a sua essência anormal.

III.

O conto *O espelho*, com subtítulo: "Esboço de uma teoria da alma humana", narra a tese do personagem protagonista Jacobina de que “cada criatura humana traz duas almas consigo, uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro”.

Jacobina, para justificar sua tese, relata como evidência um episódio de sua juventude, quando tornou-se alferes da Guarda Nacional. Por advir de uma família pobre e humilde, este fato foi revestido de muita importância, motivo de alegria para a família e ciúmes e inveja na vila onde morava. Sua mãe ficou tão orgulhosa que passou a chamá-lo de “seu alferes”. Uma tia, chamada

Marcolina, que morava num sítio distante, convidou-o para visitá-la, queria vê-lo vestido com sua a farda.

Lá, Jacobina foi cercado de atenções, na mesa deram-lhe o melhor lugar, "era o primeiro a ser servido", pedia que lhe chamassem de Joãozinho, mas lhe chamavam de "senhor alferes". Até mesmo os escravos o chamavam de "nhô alferes". Tia Marcolina mandou inclusive colocar, em seu quarto, um grande espelho, peça mais rica da modesta casa, herança de família, que havia sido comprada de uma "das fidalgas vindas em 1808 com a corte". Ocorre que todos os "obséquios" passaram a envaidecê-lo, de tal modo que ele sofreu uma transformação. "O alferes eliminou o homem" e Jacobina transformou-se exclusivamente em alferes, transformou-se unicamente em sua alma exterior e só queria saber das "cortesias" e dos "rapapés da casa".

Tia Marcolina, porém, foi chamada a tomar conta de sua filha, que caíra gravemente enferma, quando os escravos aproveitaram para fugir e Jacobina viu-se completamente só. Com o passar dos dias, a solidão passou a oprimi-lo, as horas arrastavam-se, ele próprio passou a sentir-se cansado, perdeu as forças, nada fazia, sentindo-se um "sonâmbulo, defunto, boneco mecânico". Os sonhos passaram a proporcionar-lhe a única satisfação, neles fardava-se, sentia-se orgulhoso de si mesmo, a família e amigos elogiavam "o garbo" e o chamavam de alferes.

Após uma semana, ocorreu uma experiência insólita, que Jacobina designou de "fato": olhou-se no espelho e este não lhe "estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumaçada, difusa, sombra de sombra".

O medo tomou conta de Jacobina, receando enlouquecer, ocorreu-lhe vestir a farda de alferes. Eis que sua imagem retornou nítida e integral. Diz ele: "eu era o mesmo, o alferes, que achava enfim, a alma exterior. Esta alma ausente com a dona do sítio e fugida com os escravos, e-la recolhida no espelho".

Como precisou permanecer por mais uma semana no sítio, a fim de suportar este período, a cada dia, vestia-se de alferes e sentava-se à frente do espelho por duas, três horas.

IV.

Este conto, aparentemente simples, abre-se a diferentes significações, no sentido que lhe dá Umberto Eco de "obra aberta" (ECO, 2015), revelando sua complexidade.

Não somente a temática se revela complexa, mas também o é a própria estrutura da composição. A maestria de Machado revela-se sobremaneira na composição da narrativa.

Partindo da temática da dualidade de almas e do desdobramento do eu, através da alegoria do espelho e seu reflexo enquanto um duplo, Machado dá à própria composição formal da narrativa um tratamento especular. De modo que a narrativa apresenta uma estrutura especular.

Tanto a instância da narração, o narrador, quanto os elementos da narrativa, espaço e tempo, apresentam-se duplicados ou espelhados. Até mesmo as escolhas lexicais e intertextuais convergem para este mesmo efeito especular.

É neste sentido que é possível ler, na composição formal da narrativa *O espelho*, a presença de Edgar Allan Poe e de sua teoria da unidade de efeito.

Quanto à instância da narração, pode-se dizer que o próprio narrador apresenta-se duplicado, desdobrado, espelhado. A narrativa inicia com um narrador em terceira pessoa, onisciente. Contudo, este narrador, assim que apresenta a situação narrativa, cede sua voz para o personagem protagonista Jacobina, que passa a relatar suas memórias, do período de sua vida ocorrido há mais ou menos vinte e cinco anos, quando tornou-se alferes da Guarda Nacional. Esta voz do personagem protagonista domina, praticamente, toda a narrativa, levando o leitor a ter a ilusão de um narrador em primeira pessoa, que narra um relato memorialístico. O narrador em terceira pessoa retorna, surpreendentemente, para finalizar a narrativa com a enunciação: “Quando os outros voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas.”

O espaço também tem seu espelho, seu duplo. O primeiro espaço é a casa: “A casa ficava no morro de Santa Teresa”. Ou seja, a casa ficava na cidade do Rio de Janeiro, tão cara a Machado. Nela, em um plano mais circunscrito, o pequeno grupo de “cavalheiros” se encontrava, em “uma noite”, para debater “questões de alta transcendência”. A “sala era pequena” e “alumada a velas, cuja luz fundia-se misteriosamente com o luar que vinha de fora”. Este espaço “pequeno”, entre “luzes e sombras”, tem seu duplo especular no sítio da tia Marcolina, onde Jacobina, após ver-se completamente só, passou a sentir-se oprimido: “alguma coisa semelhante ao efeito de quatro paredes de um cárcere.” A opressão e solidão o levaram a tornar-se “sombra de sombra”, “figura vaga, esfumaçada, difusa.”

O tratamento dispensado ao tempo também é duplicado. Além do narrador iniciar a narrativa em um determinado presente, quando Jacobina e seus companheiros contam “entre quarenta e cinquenta anos”, sendo esta temporalidade interrompida pela interpolação, em flash back, dos eventos relatados por Jacobina há mais ou menos vinte e cinco anos. Há um tratamento dispensado ao tempo psicológico: o narrador onisciente ressalta que, quando Jacobina tomou a palavra, para fazer seu relato, “usou da palavra, não dois ou três minutos, mas trinta ou quarenta.” De forma especular, no sítio, durante a crise psicológica de Jacobina, o tempo também se alonga: “Nunca os dias foram mais compridos [...] As horas batiam de século a século, no velho relógio da sala, cuja pendula, tic-tac tic-tac, feria-me a alma interior [...] Quando, muitos anos depois, li uma poesia americana, creio que de Longfellow, e topei com este famoso estribilho: *Never, for ever! For ever, never!* Confesso-lhes que tive um calafrio.”

As escolhas lexicais também constroem a atmosfera dúbia, de duplicidade e incerteza. Repete-se na narrativa o uso da conjunção “ou” e da preposição “entre”. A narrativa é introduzida BURCHARDT, Grace. O conto e seus reflexos: Machado de Assis e Edgar Allan Poe, p. 379-389, Curitiba, 2019.

com este signo de duplicidade: “Quatro ou cinco cavalheiros debatiam” e “não dois ou três minutos, mas trinta ou quarenta”. A preposição “entre” também se repete, conotando duplicidade, zona intermediária, zona de sombras: “Entre a cidade, com suas agitações e aventuras, e o céu, em que as estrelas pestanejam” e “Este homem tinha a mesma idade dos companheiros, entre quarenta e cinquenta anos.”

Quanto às referências intertextuais, a primeira diz respeito ao mito de Narciso, perpetuado em *Metamorfoses* de Ovídio e a temática da sedução pela imagem refletida.

Lê-se também uma alusão a *Hamlet* de Shakespeare, pois, já no primeiro parágrafo, o narrador onisciente diz: “Entre a cidade com as suas agitações e aventuras, e o céu, em que as estrelas pestanejavam, através de uma atmosfera límpida e sossegada, estavam os nossos quatro ou cinco investigadores de coisas metafísicas”. Há uma famosa fala em *Hamlet*, na cena V do primeiro ato, após o seu encontro com o espectro do rei, seu pai. Ele diz a Horácio: “Há mais coisas no céu e na terra, Horácio, do que pode sonhar a tua filosofia” (SHAKESPEARE. 2015, p. 81). Esta referência intertextual contribui na construção da atmosfera espectral e mesmo fantasmática do duplo especular.

A segunda referência a Shakespeare é ao *Mercador de Veneza*, quando o narrador personagem protagonista cita Shylock, para descrever a natureza da alma exterior, volúvel e coisificada ou reificada. Ele diz: “A alma exterior daquele judeu eram seus ducados, perdê-los equivalia a morrer.” No caso de Jacobina, sua alma exterior havia se reificado em sua farda.

Há ainda a referência intertextual a Longfellow e seu poema *The old clock on the stair*, que contém o refrão: *Never, for ever! For ever, never!* A expressão “nunca” e “sempre”, que também pode ser traduzida por eternamente, aponta para uma dualidade, marcando e acentuando o compasso do abandono e o deserto da solidão de Jacobina, bem como da própria condição humana, “diante do terreiro deserto e da roça abandonada [...] As horas batiam de século em século”.

Quanto ao personagem protagonista Jacobina. Quem é Jacobina? Esta é a questão colocada pela narrativa. Ou seja, a questão de sua identidade. Ele é um ser dual, sua dualidade sendo composta de uma alma interior e outra exterior, “uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro”.

Jacobina é descrito ou figurado pelo narrador na idade adulta, “entre quarenta e cinquenta anos”, pelas suas características psicológicas e identitárias: “era provinciano, capitalista, inteligente, não sem instrução, e ao que parece, astuto e cáustico [...] casmurro [...] não discutia nunca”, nem emitia “conjetura, nem opinião”. Este sujeito, que se defendia de conflitos, havia sido ou segue sendo um ser conflitado. Suas poucas certezas acerca de si mesmo se dissolvem, como sua imagem no espelho. Quem ele é afinal? Imagem projetada a partir do olhar dos outros? Reflexo fugaz? Imagem difusa? Sombra de sombra? Será esta a condição humana?

O final da narrativa é surpreendente e magistral, retorna o narrador onisciente enunciando: “Quando os outros voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas.” Neste momento, o próprio leitor, duplo dos narratários “cavalheiros”, também volta a si. E Jacobina esvanece, assim como sua imagem especular, sombra de sombra, deixando consigo a indagação acerca da condição humana.

V.

No que tange à abertura de *O espelho* para diferentes significações e interpretações, há importantes abordagens na recepção crítica.

Augusto Meyer foi o primeiro a propor uma leitura do conto, ao analisá-lo sobretudo pelo viés do desdobramento da personalidade. Alfredo Bosi, por sua vez, analisa-o do ponto de vista sociológico e filosófico, pensando a farda como uma máscara social. John Gledson, neste mesmo sentido, lê no conto a dramatização da crise da identidade nacional à época. Diz ele:

Não foi então por acaso que Machado recorreu ao conto, tão adequado à dramatização de crises de identidade, para uma primeira solução do problema, isto é, a sua primeira tentativa de encarnar a nação num único personagem. O Espelho é seguramente o texto crucial nesse contexto porque, aqui pela primeira vez, a fim de dar rosto às dúvidas sobre a identidade da nação, esta é encarnada por um personagem cuja identidade é, ela própria, posta e dúvida (GLEDSON, 2006, p. 89).

Antonio Cândido, ao interpretar a obra machadiana, ressalta a problemática da identidade como uma das principais preocupações de Machado, sendo o conto *O espelho* exemplar neste sentido. Segundo ele:

Talvez possamos dizer que um dos problemas fundamentais da sua obra é o da identidade. Quem sou eu? O que sou? Em que medida eu só existo por meio dos outros? [...] Haverá mais de um ser em mim? Eis algumas perguntas que parecem formar o substrato de muitos de seus contos e romances. Sob a forma branda, é o problema da divisão subjetiva do ser ou do desdobramento da personalidade. [...] sob a forma extrema é o problema dos limites da razão e da loucura (CANDIDO, 2017, p. 23).

A contemporaneidade da obra de Machado, sua sobrevivência e presença hoje, tem se dado também fora do sistema literário, em áreas da cultura que dialogam com a literatura, como a psicanálise.

Sua obra tornou-se uma lição clínica para a psicanálise e, especialmente, para o debate acerca das proposições freudianas de divisão subjetiva entre um eu consciente de si e um outro Inconsciente, bem como acerca da dimensão desejante, da conflitiva narcisista e da constituição do eu e da identidade em sua relação com a alteridade.

Em *O espelho*, seu narrador enuncia a problemática formação da auto-imagem a partir do olhar dos outros, ou seja, da constituição do eu, da sedução exercida pelo desejo do outro, a alienação ao objeto de desejo do outro. Teses que Jacques Lacan, a partir de sua clínica, veio a desenvolver.

Aproximando Freud e Hegel, Saussure e Levis-Strauss, Lacan propôs que é a linguagem ou a condição humana de ser falante a que introduz uma discordância essencial na relação do homem com sua natureza biológica. De tal modo que o objeto que viria a satisfazer o que lhe falta, por exemplo a fome ou o sexo, sofre o atravessamento da dimensão simbólica da linguagem e, conseqüentemente, da relação social com o outro, uma vez que a linguagem é própria da cultura. A dialética social, para a psicanálise, é entendida enquanto desejante. A partir de Hegel, o desejo é o desejo do outro, tal como aparece na dialética do senhor do escravo na Fenomenologia do Espírito (HEGEL, 1992). Deste modo, a constituição da subjetividade, do eu e da conseqüente identidade, dá-se via identificação com o desejo do outro e com o objeto de seu desejo.

O Narcisismo, Lacan, em seu artigo "O estágio do espelho como formador da função do Eu" (LACAN, 1998) e no "Seminário sobre As formações do Inconsciente" (LACAN, 1999), prefere chamá-lo de fase do espelho, seria o primeiro tempo da constituição da subjetividade. É neste tempo que se forma o eu, através da captura do objeto do desejo do outro. É com o desejo do outro, com o objeto de seu desejo, que a criança ou o indivíduo se identificará, passando a reconhecer-se como um eu. Trata-se de uma dialética, segundo Hegel: reconhece-se e é reconhecido.

Observa-se que a identificação ao objeto do desejo do outro dá forma ao eu, formando a própria imagem do corpo. Ou seja, a criança ou o indivíduo passa a reconhecer-se também enquanto imagem.

O eu, na lógica lacaniana, no entanto, é um eu objetual, reificado, alienado ao desejo do outro, um eu especular. Faz-se necessária, para a constituição de um sujeito desejante, a separação do objeto de desejo do outro. Difícil trabalho psíquico, que exigirá fazer o luto pela separação e pela perda deste objeto, que fará da falta a condição humana.

Destaca-se que este momento inaugural de alienação e dependência do desejo do outro marcará, para toda a vida, a tensa relação entre o eu e os outros, bem como a exterioridade, na qual o eu se constitui em relação a si mesmo. O narcisismo deve ser entendido não somente como uma fase, mas como uma matriz, um modelo de relação com o outro.

Em *O espelho* impressiona como Machado consegue plasmar esta dimensão da condição humana, qual seja, a dimensão desejante, na qual o desejo é acionado pelo desejo do outro, bem como a dimensão retificada do eu, que se vê completamente capturado e alienado ao objeto de desejo do outro.

Jacobina não se identifica, tão somente, com uma imagem, ele se identifica com o objeto do desejo do outro, a farda. É através da farda que ele passa a se reconhecer e ser reconhecido. Entretanto, seu eu vê-se reduzido, coisificado, reificado, sendo a farda para ele o mesmo que os ducados para Shylock.

A ironia de Machado, em relação à própria condição humana, pode ser lida no elenco de objetos que ele destaca ou as almas exteriores: um "botão de camisa", "a polca" (uma dança), "o voltarete" (jogo de cartas), um "livro", um "par de botas", um "tambor". Na infância pode ter sido um "chocalho", um "cavalinho de pau". Para as senhoras da alta sociedade é um "concerto", um "baile", um "passeio da Rua do Ouvidor." Mutável, volúvel e, muitas vezes, fútil é a alma exterior ou os objetos imaginários do desejo. Observa-se, ainda, que Machado não deixa de fazer uma crítica social.

Sagaz a escolha de Machado em relação ao objeto uniforme, que veste e reveste Jacobina, dando forma a seu corpo e a seu eu. Sem a farda, sua imagem e seu eu se dissolvem.

Destaca-se, também, que são as figuras femininas, a mãe e a tia, os outros significativos que capturam Jacobina na lógica do desejo e na alienação ao objeto de seu desejo. Para a psicanálise, o primeiro outro é o outro-mãe.

Para existir para o outro-mãe, para ser reconhecido, Jacobina precisa vestir a farda, tornar-se a farda. Contudo, não passa de uma ilusão de unidade, imagem especular, seu ser segue dividido entre duas almas.

Referências

ASSIS, M. O Espelho. In: GLEDSON, J. **Contos**: uma antologia Machado de Assis, São Paulo, Companhia das Letras, v.1, 1998, p. 401-410.

CANDIDO, A. Esquema Machado de Assis. In: **Vários Escritos**. 6 ed. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2017. p. 15-33.

CORTAZAR, J. **Valise de Cronópio**. São Paulo, Perspectiva, 2008.

ECO, U. **Obra aberta**: formas e indeterminações nas poéticas contemporâneas. São Paulo, Perspectiva, 2015.

GLEDSON, J. **Contos**: Uma antologia - Machado de Assis. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

_____ **Por um novo Machado de Assis**: ensaios. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

HEGEL, G.W.F. **Fenomenologia do Espírito**. Trad. Paulo Menezes. Petrópolis, Editora Vozes, 1992.

JAUSS, H. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo, Ática, 1994.

LACAN, J. O estádio do espelho como formador da função do Eu. In: **Escritos**. Rio de Janeiro, Zahar, 1998.

_____ **O Seminário Livro 5**: As formações do Inconsciente. Rio de Janeiro, Zahar, 1999.

PEREIRA, L. M. **Prosa de ficção** (1870 a 1920). Rio de Janeiro, José Olympio, 1973.

POE, E. A. **A filosofia da composição**. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2011.

BURCHARDT, Grace. O conto e seus reflexos: Machado de Assis e Edgar Allan Poe, p. 379-389, Curitiba, 2019.

_____ Segunda resenha sobre *Twice-Told Tales*, de Nathanael Hawthorne. *Graham's Magazine*, Maio de 1842. In: KIEFER, C. **A poética do conto**. Porto Alegre, Nova Prova Editora, 2004. p. 189-199.

SHAKESPEARE, W. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Trad: Lawrence Flores Pereira. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

BURCHARDT, Grace. O conto e seus reflexos: Machado de Assis e Edgar Allan Poe, p. 379-389, Curitiba, 2019.

A RAINHA DAS NEVES E FROZEN: UMA RELAÇÃO INTERTEXTUAL, ARTÍSTICA E INTERMIDIÁTICA

Autor: Heitor Augusto Colli Trebien (UFPR)

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

Resumo: O presente trabalho buscou estudar a intermedialidade presente na adaptação do conto de fadas A Rainha das Neves de Hans Christian Andersen em cinema de animação musical pela *The Walt Disney Company*. O filme intitulado *Frozen*, apresenta correlações com seu texto de partida ou texto base, porém, apresenta características particulares de uma adaptação e de um contexto midiático e artístico específicos, no caso aqui estudado o cinema de desenho animado. Com isso, evidencia-se a ideia de intertextualidade presente entre literatura e cinema. Nas palavras de Genette, pode-se pensar no hipertexto, em que há sempre uma transformação ou imitação da obra anterior, ou seja, um texto sempre é lido por outro texto. Assim, para se analisar o presente trabalho, os principais autores utilizados foram Genette, Stam e Guimarães para teorizar a intertextualidade e o processo de adaptação literária para cinematografia. Com os presentes autores estudados, observou-se que o conceito de fidelidade se flexibiliza, não sendo mais um único critério de qualidade, pois deve-se considerar a adaptação por ela mesma, como arte transformadora e ao mesmo tempo recordativa daquilo que se foi produzido, pois retoma o texto antigo e o transforma, conotando novos sentidos e atualizando a arte em questão.

Palavras-chave: Hans Christian Andersen; Literatura comparada; Cinema de animação; *The Walt Disney Company*.

Introdução

De acordo com Jurazeky (2014) e Menna (2018), em 1844 Andersen publicou sua segunda coletânea de contos, o *Nye Eventyr* ou *Novos Contos*, nome modificado de sua publicação de 1835 o *Eventyr, fortalt for Børn*, ou *Contos contados para crianças*, para incluir o público adulto, mostrando que os contos de fadas não são só para crianças, mas para todos que desejam ler. De acordo com as autoras, é entre 1844 e 1845, especificamente em 21 de dezembro de 1844 que A Rainha das Neves é lançado. Essa personagem, assim como o conto, causaram grande impacto no público, e geraram diversas adaptações ao longo dos anos.

Dentre essas adaptações, Jurazeky (2014) e Menna (2018) citam a personagem fictícia Feiticeira Branca, de *As Crônicas de Nárnia: o leão, a feiticeira e o guarda-roupa*, em que a anti-heroína, branca como a neve, aprisiona Nárnia com um feitiço congelante. Em relação ao cinema, as autoras citam *Frozen*, lançado em 22 de novembro de 2013 nos Estados Unidos pela *The Walt Disney Company*. Essa animação, segundo o site Box Office Mojo (2019) alcançou no mundo todo 1,276,480,335 bilhões de dólares, somando US\$400,738,009 em casa mais US\$ 875,742,326 no estrangeiro. Ganhou dois oscars, um na categoria de melhor filme de animação (*animated feature*) e outro de canção original (*Original Song*) para a música *Let It Go*.

Conforme Jurakezy (2014) o conto fonte possui muitas diferenças se comparada ao filme, em que apenas algumas ideias estão presentes, não sendo considerado pela autora uma reprodução, pois a estrutura e enredos do filme são muito diferentes. Enquanto em *Frozen* temos duas irmãs princesas Elsa e Anna, residentes em Arendelle, no conto de Andersen temos dois camponeses, Gerda e Kay. A Rainha das Neves se enquadra mais no papel de anti-heroína, enquanto Elsa é uma das heroínas da história. A protagonista do filme Disney apenas tem dificuldade em controlar seus poderes, mas é extremamente boa, e pode-se analisar uma personalidade concreta na personagem. Já a Rainha das Neves é uma aparição, uma entidade simbólica que aprisiona Kay.

Consoante Menna (2018) o conto se situa no romantismo, com inspiração cristã e pagã, misturando cristianismo e misticismo. De acordo com a autora, há referências a deusa nórdica Skadi, responsável pela morte e pelo inverno, e a deusa Perséfone, rainha do submundo. Para a autora, no conto de Andersen a anti-heroína é uma representação da morte. Vagula e Souza (2015) afirmam que os contos de Andersen refletem diretamente a realidade vivenciada pelos camponeses de sua época, e temas como frio, neve e gelo eram frequentes em suas histórias, graças ao clima gélido da Dinamarca.

A personagem Rainha da Neve poderia muito bem, segundo Vagula e Souza (2015) representar esse frio ameaçador. Era comum pessoas morrerem de frio no período em que Andersen vivia. Muitos de seus contos evidenciaram essa possibilidade, como por exemplo *A Dama das Geleiras*, *A Rainha das Neves* e *A Pequena Vendedora de Fósforos*. A morte apareceu em *A Dama das Geleiras* e *A Rainha das Neves* com aspecto feminino, trajando uma capa branca, semelhante ao vestuário da Feiticeira Branca de C. S. Lewis.

Já a personagem Elsa, de *Frozen*, é uma menina tímida, que enquanto brincava com sua irmã mais nova, sem querer atingiu Anna com sua magia. Os pais levaram as meninas para o rei dos trolls, que pôde curá-la pela magia ter atingido a cabeça, mas se acertasse o coração, a menina se transformaria em gelo. Com receio, os pais separam as filhas, e Elsa ficou isolada no castelo em seu quarto. Numa viagem de navio, a embarcação afunda e não se sabe o paradeiro dos pais, e as irmãs viram órfãs. Numa festa, descobrem os poderes de Elsa, que sem querer coloca um inverno inacabável em Arendelle. A personagem então foge para montanhas geladas, e Anna corre atrás de sua irmã para ajudá-la. Observa-se que Elsa não representa a morte, mas sim conflitos emocionais desenvolvidos ao longo de sua vida por um acidente na infância, dando uma conotação completamente diferente para a história.

Tendo isso em vista, o presente trabalho buscou analisar o conto de fadas A Rainha das Neves de Hans Christian Andersen e compará-lo com o filme de animação musical lançado pela Disney. Para isso, deve-se conhecer as teorias que embasam a adaptação e um pouco do texto fonte, para se estabelecer uma conexão entre literatura e cinema.

Teorias da adaptação: relação entre literatura e cinema

Nas palavras de Genette (2010), para a criação de um texto, um texto deve ser sempre lido por outro, estabelecendo uma relação de interdependência entre os diversos textos. O autor faz um paralelo com os palimpsestos, pergaminhos antigos em que se precisava raspar o texto anterior para se escrever um novo por cima. Nesse processo, podia-se ver um pouco dos restos do texto antigo e Genette (2010) construiu uma metáfora para dizer que uma obra sempre deriva de outra, sofrendo influências do texto de origem. Na visão do autor, harmoniosa com a teoria da recepção, cada novo texto carrega novos significados, que podem ser interpretados de forma distinta por diferentes receptores, como um leitor ou um autor inseridos em outro contexto, considerando-se o tempo, a arte ou a mídia em questão.

Ao citar Julia Kristeva, Genette (2010) define o termo intertextualidade como a presença de um ou mais textos sobre o outro, e ao citar Michael Riffaterre ainda complementa que esse movimento intertextual é próprio da literatura, pois é com a perspectiva não só de um leitor, mas de vários sobre determinado evento ou leitura que se produz outra literatura sobre o assunto. Ao abordar sua teoria, Genette (2010) explica a relação entre o hipertexto e o hipotexto. O hipertexto consiste na releitura, de caráter transformativo, do hipotexto, evocando-o porém sem dizê-lo. Ou seja, não fica explícito, ou falado que aquela nova obra foi baseada numa outra, mas fica claro e evidente que foi, pois o texto A não poderia existir em sua estrutura sem a presença do texto B.

Desse modo, ocorre uma transformação de significante, em que não se fala da obra, mas a reformu-la através da produção de novos sentidos. O autor considera que a comunicação entre narrativas transpassa o texto, vai além dele, e denomina o termo transtextualidade para englobar todos os processo comunicacionais de interação entre textos, mídias e artes.

Segundo Guimarães (2012), no grego a palavra *kinema* significa movimento, dança e até pantomima. A ideia cinematográfica de movimento origina-se da animação, no termo *flip* ou *flipagem* com o abasileiramento da palavra, em que os desenhos animados passados consecutivamente em determinada velocidade causavam a impressão de movimento. Na perspectiva da autora, deve-se considerar a interpretação como uma raiz para se entender as adaptações de literaturas ficcionais para as telas de cinema. As melhores adaptações são aquelas que são cinema de fato, que consideram os aspectos visuais cinematográficos e transformam a obra através da linguagem visual.

Para a autora, ao citar André Bazin, o cinema deve de fato se posicionar como “cinema impuro”, isto é, se inspirar em criações artísticas-literárias anteriores, aceitando a adaptação como uma forma de criação autônoma que leva a produção. Há sempre uma tradução intersemiótica, em que signos verbais são traduzidos em signos não verbais, no caso imagéticos que levam a ser a obra cinematográfica uma criação com características próprias, não necessitando se valer de uma ideia de fidelidade restrita. Assim, a adaptação é uma forma de o cinema se colocar como arte TREBIEN, Heitor Augusto Colli. *A Rainha das Neves e Frozen: uma relação intertextual, artística e intermediática*, p. 390-403, Curitiba, 2019.

emancipada, na relação com as outras artes e sua respectiva transformação em imagem em movimento. Pode-se ver a importância da interpretação e da transformação com as imagens da Rainha das Neves relacionadas ao conto e a animação *Disney* a seguir:



Figura 1: *The Snow Queen*
Fonte: Haney (2019)



Figura 2: *The Snow Queen*
Fonte: Ringo (2019)

Acima observam-se duas ilustrações, uma de Vilhelm Pedersen de 1850, ilustrador dinamarquês reconhecido pelos trabalhos feitos baseados nos contos de Andersen e outra feita por Elena Ringo em 1998, contendo sua interpretação do conto de fadas. Abaixo, serão apresentadas as versões Disney:



Figura 3: Esboços de Jin Kim
Fonte: Bennet (2019)



Figura 4: Frozen Gallery from Disney
Fonte: Disney (2019)

Observa-se que a Companhia Disney optou por transformar a Rainha numa jovem, facilitando a identificação com o público infanto-juvenil. Percebe-se, nas diferentes épocas e nas diferentes mídias, a modificação do desenho e das cores. A mais antiga aparece com cor mais amarelada, enquanto as ilustrações mais atuais possuem cores. A última ilustração, com recursos digitais, apresenta alto nível de qualidade de impressão de imagem, pintada com apoio de recursos computacionais.

Ao citar Ismail Xavier, Guimarães (2012) explica a presença de duas visões sobre o cinema, uma em que ele é transparente e outra que ele é opaco. A transparência se refere a possibilidade do cinema atuar como uma janela, em que se pode ver o mundo de forma verossimilhante. Ou seja, pode-se preservar a realidade e captá-la como ela é. Já a opacidade indica a viabilidade de um artificialismo, de um anti-realismo, constituindo uma poética que rompe com o real, produzindo diversos significados a partir das transformações da natureza. Observa-se que o conto e a produção cinematográfica estudados no trabalho apresentam uma visão poética de transformação da natureza, com princípios mágicos expressos nos dois tipos de arte e mídia.

Segundo Guimarães (2010), ao citar Arlindo Machado e Julie Sanders, um dos aspectos que rege o cinema é o imaginário coletivo, manifesto em mitos, contos de fadas e gêneros similares que materializam a fantasia “a partir de narrativas comprometidas por princípios de fabulação” (GUIMARÃES, 2012, p. 65). Assim deve-se considerar a historicidade e a cultura em que a obra está inserida. Isso pode ser observado na construção tanto do conto de Andersen, quando este se refere ao frio, quanto da animação, que se baseia na cultura nórdica para construir o cenário do filme.

Stam (2006) ao abordar o processo de adaptação de um romance para as telas do cinema, cita a teoria da recepção e afirma que esta auxiliou no processo de valorização da interpretação, mas uma interpretação que aceita a adaptação como forma de releitura e recriação das obras anteriores. Uma adaptação não precisa ser vista como uma traição, mas como uma forma de atualizar histórica e culturalmente o produto adaptado. Ao se pensar no cinema e na adaptação entre literatura e filme, Stam (2006) cita Deleuze e explica que o cinema é um instrumento de reflexão por si só, que não atua por palavras, mas por áudio e imagens em movimento com determinada duração. O cinema é uma forma concreta de pensamento, dando brecha para o tempo da fantasia se materializar em imagem e som, modulando novos mundos ficcionais.

Para Stam (2006) o cinema é uma forma de trazer o romance a vida, no caso aqui estudado, o conto de fadas a vida. O conto de Andersen foi dividido em sete partes, em que se narra as aventuras de Gerda para salvar Kay do palácio de gelo da Rainha das Neves, semelhante a Anna que sai do reino de

Arendelle e procura se reencontrar com Elsa na sua fortaleza gélida. Assim como Gerda encontra uma rena em sua jornada, acompanhado de uma ladra, Anna encontra um camponês chamado Kristoff e sua rena Sven, em que juntos vão ao castelo encantado de Elsa, a nova Rainha das Neves.

Segundo Wright (2019), Anna foi a adaptação para Gerda e Kristoff para a garota ladra nas telas do cinema. No entanto, de acordo com o autor, o estúdio estava com muitas dificuldades de personificar a Rainha da Neve, até que um dia, alguém da empresa, não se lembram quem, questionou: e se elas fossem irmãs?. Com isso, a animação que estava congelada ganhou vida, e começou a ganhar corpo. Pensando-se nesses aspectos, deve-se abordar o conto com maior precisão, e relacioná-lo com a animação, como será feito a seguir.

A Rainha das Neves e sua correlação com Frozen

O conto de Andersen é dividido em sete partes, como compreende-se a seguir: 1. “Primeira História: que Trata do Espelho e dos Fragmentos”; 2. “Segunda História: um Pequeno Menino e uma Pequena Menina”; 3. “Terceira História: O Jardim de Flores da Mulher que Podia Conjurar”; 4. “Quarta História: O Príncipe e a Princesa”; 5. “Quinta História: A Ladrzinha”; 6. “Sexta História: A Mulher de Lapónia e a Mulher da Finlândia”; 7. “Sétima História: Do Castelo da Rainha das Neves, e o que aconteceu lá enfim”.⁴³

Na primeira história, sabe-se que existe um goblin mal, terrível como o próprio diabo, e em um dia de inspiração, criou um espelho mágico que tinha uma peculiaridade, tudo que fosse bom ou bonito seria distorcido pelo objeto, a ponto de desaparecer ou ser transfigurado em algo feio e odioso. Se algo ruim se refletisse, ficaria ainda pior. Na escola de goblins, todos falavam da invenção, e gostavam de usá-las nos humanos. Um dia, as criaturas decidiram zombar dos anjos e tentaram levá-lo para o céu, mas no caminho o espelho caiu e se partiu em milhões de milhões de pedaços. Isso piorou o efeito do espelho, pois seus fragmentos se espalharam pelo mundo, e quando atingiam os olhos de alguém, condenavam essa pessoa a enxergar tudo de pior nos outros. Se o estilhaço chegasse no coração, este se tornaria um bloco de gelo.

Neste parágrafo, resumo do primeiro capítulo do livro, pode-se interpretar a conversão do coração em bloco de gelo de duas formas, uma metafórica, em que a pessoa se torna séria, distante, e não se importa com sentimento alheio, e outra concreta, em que sujeito transfigura-se em gelo de verdade. No conto, as duas coisas acontecem, pois além do distanciamento afetivo, o fim é a morte

⁴³ A tradução foi feita pelo autor, baseado na versão em inglês da Wordsworth Edition e na edição em português da Bhs Biblioteca Escolar online, referenciadas no final do trabalho.

congelada. Observa-se a primeira referência para a magia de Elsa. Como dito anteriormente, se a magia de Elsa atingisse o coração, o indivíduo, no caso Anna, seria metamorfoseada em gelo.

Na segunda história, apresenta-se os protagonistas Kay e Gerda, que se gostavam muito. Os dois viviam em casas muito próximas, com uma janela voltada para a outra. No verão, brincavam com as flores, mas no inverno, cada um ficava em sua casa e aqueciam uma moeda de cobre para colocar na vidraça e formar um círculo. Através desse círculo, se olhavam. A avó de Kay contava história sobre a Rainha da Neve e sobre como era feita de gelo. Um dia, a rainha apareceu apenas para Kay, que a viu pela janela. No dia seguinte, enquanto os dois brincavam sobre o sol, Kay sentiu algo entrar no olho e uma pontada no coração: eram os pedaços de vidro do goblin que caíram nele. Com o passar do tempo, Kay começou a ficar mais distante, mais travesso, e não mostrava mais interesse em Gerda. Um dia foi brincar com seu trenó, e avistou outro, maior e na cor branca, levando uma figura vestida de branco: era a Rainha da Neve. Sem saber que era a Rainha, prendeu seu trenó no dela e sumiu no meio da nevasca.

Nessa segunda história, não se vê muita semelhança com a animação, apenas sabe-se um pouco mais sobre a rainha, e que seu beijo pode congelar pessoas. Ela não se parece totalmente como uma vilã típica, pois não fica claro que ela pretende fazer mal algum a ele. Inclusive, ela tenta aquecê-lo com suas roupas, sem muito sucesso pelo fato de a personagem ser a própria personificação do frio. No fim, a rainha o leva para seu castelo, pois se afeiçoa a ele, e inicia-se o próximo capítulo.

Na terceira história, Gerda fica muito triste com o desaparecimento de Kay e sai em busca do amigo desaparecido. No caminho, encontra uma senhora idosa, e pergunta se ela viu algum menino passar por ali. A senhora a convida para entrar e enquanto penteia seus cabelos diz que não viu ninguém. A protagonista não sabia que a velha sabia fazer feitiços e que ao pentear-la, estava fazendo-a esquecer de sua vida antiga. A mulher não era má, mas tinha gostado muito da menina e queria preservá-la, e deixou-a brincando em seu jardim de flores. Mas em certo ponto Gerda relembra de sua vida, e conversa com as flores para saber o paradeiro de Kay. Cada flor conta uma história diferente, mas em nenhuma aparecia o menino, até que a protagonista decide fugir da casa e continuar o seu caminho.

Nessa terceira história, pouco pode-se correlacionar com o desenho animado, pode-se conhecer um pouco mais de Gerda, que viria dar origem a Anna, mas mesmo com isso há diferenças significativas entre as duas protagonistas. O que encontramos em comum é a aventura que Anna precisa fazer para resgatar Elsa de si mesma e retomar a infância perdida, enquanto que Gerda se aventura para salvar Kay, e percebe que o tempo está passando. Em concordância com Menna (2018),

nota-se que a literatura fala do amadurecimento, enquanto que na animação elas já estão crescidas e precisam reavivar a infância.

Na quarta história, Gerda encontra uma gralha e pergunta a ela sobre Kay. A ave lhe conta a história de um casamento entre uma princesa e um príncipe, e a menina acredita que Kay quem irá se casar. O pássaro a leva para o castelo, mas quando chegam lá descobre-se que o príncipe não era o menino procurado. No entanto, o príncipe e a princesa eram muito bons, e ajudaram Gerda com suprimentos, dando-lhe uma carruagem e comida para a viagem. Neste capítulo, não se vê muita semelhança com o filme da Disney, assim passar-se-á para o próximo capítulo.

Na quinta história, salteadores atacaram a carruagem e sequestraram a protagonista. Uma menina ladra, por algum motivo, se afeiçoa a Gerda e quer que ela fique junto dela. A ladrazinha mostra a Gerda que tem uma rena, e que gosta de coçar a faca na garganta para assustá-la. A menina queria alguém para brincar, e decidiu dormir junto à heroína, abraçada a ela com uma mão e na outra manteve a faca. Gerda não consegue pregar os olhos, e durante a noite pombas aparecem e lhe contam que viram Kay, e que ele fora para Lapónia junto com a Rainha. Ao amanhecer, Gerda conta a ladra o que as pombas lhe disseram, e a ladra questiona a rena se ela sabe onde fica Lapónia. A rena confirmou e disse que nasceu e morou lá. A salteadora decide então libertar a rena e Gerda, e ordenou que o animal levasse a heroína até seu destino.

Na quinta história, como dito anteriormente com base em Wright (2019), a ladra foi transformada no camponês Kristoff, para ser o par de Anna, enquanto a rena se transformou em Sven, mascote amigo de Kristoff, que também tem a função de levar os dois para o castelo de gelo da Rainha da Neve, no caso Elsa. Com isso, manteve-se um casal no filme de animação, semelhante a Kay e Gerda na literatura, e o final de Elsa fica em aberto, no que se refere à relacionamentos amorosos conjugais.

Na sexta história, encontram a mulher de Lapónia, que os manda à Finnmark, local de moradia da Rainha e os recomenda à mulher da Finlândia, pois ela mora lá e poderá orientá-los melhor quanto a localização da Rainha. Depois de comerem e se aquecerem, partem para Finnmark, onde encontram a mulher da Finlândia, que os recebe e lê a mensagem da mulher de Lapónia escrita num peixe. Ao ler três vezes para decorar a mensagem, a mulher da Finlândia puxa a rena para um canto, e diz a ele que a menina tinha por si só o poder de quebrar o encanto, pois era uma criança inocente, não precisando dos poderes dela para resolver o problema de Kay. A rena então leva Gerda para o jardim da Rainha das Neves, como orientado pela mulher da Finlândia, e volta correndo para a moradia dela.

Enquanto Gerda esperava, observou que haviam flocos de neve e gelo maiores que estavam dotados de vida. Todos eram muito brancos, uns lembravam ursos, outros porcos espinhos, outros

ainda serpentes entrelaçadas e a menina sabia que eram o exército da Rainha das Neves. A protagonista reza um pai-nosso, e o vapor que sai de sua boca, por conta do frio, começou a se transformar em pequenos e claros anjos, que foram crescendo e ficando armados com lanças, escudos e capacetes. Ao terminar o pai-nosso, os anjos formaram uma legião em defesa de Gerda, e destruíram os flocos de neve à frente. Também tiveram o trabalho de aquecer suas mãos e pés, para que não congelasse ante o frio, e Gerda caminha em frente para entrar no palácio gélido.

Na sexta história, observa-se que Gerda também possui poderes, oriundos da crença cristã. Conhece-se um pouco mais dos poderes da Rainha da Neve, e sabe-se que seus lacaios são feitos de gelo. Elsa também consegue dar vida a neve, sendo personificados no amigável Olaf e no defensor gigantesco Marshmallow, que protege o castelo de Elsa. Olaf foi um boneco de neve criado na infância de Elsa e Anna, antes do acidente. A música *Do You Want to Build a Snowman* faz referência a esse boneco criado, que apesar de ser feito de neve gosta de abraços calorosos e quentinhos. No filme, quando Elsa se liberta e começa a canção *Let It Go*, ela refaz o boneco, mas não sabe que consegue dar vida a ele ou a neve. Olaf se torna uma importante personagem no encontro com Elsa e no auxílio de Anna, durante o filme e nas aventuras que se passam.

Em 2015, lançou-se um curta metragem chamado *Frozen Fever*, ou *Frozen febre congelante*, em que Elsa pega um resfriado, e toda vez que espirra, cria novos bonequinhos com vida. Em 2017 criou-se um curta metragem para Olaf: *Olaf's Frozen Adventure*, ou *Olaf em uma nova aventura congelante de Frozen*. Nessa animação mostra-se que, quando as meninas foram separadas, Anna começou a desenhar e a costurar o boneco em lã para passar à Elsa por debaixo da porta, já que não podiam se ver. As novas animações fazem referência tanto a animação de 2013 quanto ao livro de Andersen, ao mostrarem os poderes de Elsa dar vida a neve e a importância de Olaf para a infância das meninas.

Na sétima e última história, Gerda entra no palácio da Rainha, com a portas feitas de gelo e nevasca. O salão era gigantesco, enorme e vazio, mais de cem salas podiam ser contadas no castelo. Nele, não havia nenhum divertimento, apenas solidão. Tinha um lago congelado no meio da sala, que a Rainha o chamava de espelho da inteligência, onde colocou o seu trono de gelo. Gerda avistou Kay, e ele estava azul de frio, mas não percebia isso, pois com o beijo da Rainha, não sentia mais arrepios e estava a se transformar em gelo. Nas mãos, ele tinha pedaços de gelo, e tentava formar figuras com eles. Ele precisava encontrar, nesses pedaços, a palavra eternidade e se caso a encontrasse, estaria livre para ir, como a Rainha da Neve havia lhe dito. Depois de a Rainha ter voado para lugares distantes, Gerda vai ao encontro de Kay, e o abraça pelo pescoço enquanto chora. Suas lágrimas salvaram o

menino de se congelar, pois derreteram a neve do coração e tiraram o fragmento de espelho amaldiçoado.

Kay, depois de ter o coração liberto, começou a chorar, e o estilhaço em seus olhos saiu também, portanto estava livre do feitiço do goblin e da Rainha. Os flocos de neve ficaram tão alegres com o encontro que começaram a dançar, e quando pararam, ficaram justamente na posição em que se formava a palavra eternidade, dando liberdade ao pequeno Kay, junto com um par de patins. Começaram a sua volta, e passaram pelo arbusto de onde Gerda estava, e encontraram a rena que ajudou Gerda junto com uma rena fêmea.

Mamaram na rena fêmea para conseguir alimento (semelhante a mitologia da criação de Roma em que Rômulo e Remo mamaram numa loba), e passaram pela casa da mulher finlandesa, da mulher de Lapônia e pela floresta onde encontraram a ladra. Esta narrou o que se sucedeu com o casal de príncipes e suas gralhas, e finalmente chegaram em casa, com a avó lhes esperando. Descobriram que era verão, e que já tinham se tornado pessoas adultas.

Por fim, observa-se que a literatura representa uma trama de maturação, em que acontece o crescimento dos dois protagonistas, semelhante a *Frozen*, no entanto, a maturação no filme acontece de uma forma diferente, pois o objetivo do desenho é refletir sobre o que é o verdadeiro amor, em que o amor fraternal toma o protagonismo, diferente do amor conjugal, comum nos contos de fadas. No processo de maturação da animação, o resgate da infância torna-se necessário para poder se desenvolver e crescer. Assim, nos dois casos aparecem a infância, o crescimento, a amizade e o amor, mas de formas diferentes (JURAZEKI, 2014).

O descrito anteriormente está em harmonia com a perspectiva de Stam (2006) ao citar o dialogismo textual, conceito oriundo de Bakhtin, em que acontece “um processo sutil de retransmissão textual” (STAM, 2006, p. 28). Abrem-se com o dialogismo possibilidades infinitas de recriação, através das práticas comunicativas de cada cultura. Com isso, a fala, o som e a imagem podem ser integrados numa comunicação que reformula sentidos em diferentes culturas e épocas, podendo ser um transformador e produtor de artes e mídias, segundo Stam (2006).

Considerações finais

Como Wright (2019) afirma, com uma citação de Peter Del Vecho, produtor da animação musical Disney, há neve, gelo e até uma rainha, mas além disso a adaptação toma outro caminho. O trabalho trouxe um escopo daquilo que foi a literatura, mas no desenho animado, segundo Vecho ao ser citado por Wright (2019), buscou-se fazer as personagens se relacionarem mais com o público, produzindo uma diferença de significado se se comparar com a entidade simbólica da Rainha das

Neves no conto. Foram dadas características humanas a Rainha das Neves, e Anna manteve seu papel como Gerda, e ao tratar as duas meninas como irmã a história tomou outro rumo e permitiu estabelecer uma conexão mais íntima com o público que queriam atingir, pois os conflitos expressos denotam conflitos existentes entre irmãos e familiares.

Percebe-se as dificuldades de se produzir uma adaptação cinematográfica, pois segundo Bennet (2019) o filme passou por mais de uma tentativa antes de conseguir ser lançado. Uma foi em 1943, enquanto o próprio Walt Disney ainda estava vivo, o que conta 70 anos exatos antes do lançamento de grande sucesso em 2013. A outra tentativa foi em 2003, de acordo com Bennet (2019), 10 anos antes do *boom* de lançamento, em que Michael Eisner, no final de seu mandato presidindo a Disney, buscou dar vida a literatura através da animação. Mas foi apenas em 2012 que o desenho animado começou realmente a tomar forma, sob a direção de Jennifer Lee (primeira diretora mulher de um filme Disney) e Chris Buck, co-diretor de Tarzan.

Conforme Bennet (2019), com o trabalho dos músicos responsáveis pelas canções Bobby Lopez e Kristen Anderson-Lopez que o roteiro se modificou e deu um sentido para a formulação de Elsa. Quando os musicistas entregaram a primeira versão de *Let It Go* a história do filme se desenrolou. Ao citar Jennifer Lee, Bennet (2019) aponta que a Rainha das Neves passou a ter uma motivação, e o enredo teve de ser re-escrito com Elsa não sendo mais uma vilã simplista, mas uma personagem complexa que busca se entender com seus próprios poderes.

Com todo o exposto acima, pode-se observar o árduo trabalho de uma adaptação, em que há a necessidade de se integrar som, com os musicistas, a palavra, com os roteiristas e a imagem com os artistas animadores. De fato, consoante Bennet (2019) ao citar Mike Giaimo, diretor de arte da animação, a equipe de desenhistas precisou viajar para a Noruega, para criar o estilo visual do filme e vinculá-lo com o roteiro desenvolvido. Desse modo, a adaptação cinematográfica se mostra como uma arte autônoma, com suas particularidades, mas sempre relembrando seu ponto de partida, permitindo uma valorização da relação entre as artes e mídias.

Referências

ANDERSEN, H. C. The snow queen. In: ANDERSEN, H. C. **The complete fairy tales**. London: Wordsworth Library Editions, 2009, p. 270-302.

ANDERSEN, H. C. **A Rainha das Neves**. Hans Christian Andersen. Disponível em: <<https://eshn-bibliotecaescolar.webnode.pt/search/?text=Hans+Christian+Andersen&x=12&y=15>>. Acesso em: 28 jun. 2019.

BENNET, T. **Frozen**: the 70-year journey to the silver screen. Disponível em: <https://www.bennet.org/features/frozen-70-years-silver-screen/>. Acesso em: 03 jul. 2019.

TREBIEN, Heitor Augusto Colli. *A Rainha das Neves e Frozen*: uma relação intertextual, artística e intermediária, p. 392-401, Curitiba, 2019.

DISNEY. **Frozen Gallery**. Disponível em: <https://frozen.disney.com/gallery?>. Acesso em: 03 jul. 2019.

FROZEN: Uma aventura congelante. Direção: Chris Buck e Jennifer Lee, Produção: Peter Del Vecho. Estados Unidos: *The Walt Disney Company*, 2014.

FROZEN: febre congelante. Direção: Chris Buck e Jennifer Lee, Produção: Peter Del Vecho. Estados Unidos: *The Walt Disney Company*, 2015.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução de Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda, Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GUIMARÃES, D. A. D. **Teoria(s) da adaptação e as aporias da fidelidade**. Tuiuti: Ciência e Cultura, Curitiba, n. 45, p. 59-75, 2012.

HANEY, K. **Illustrations by Vilhelm Pedersen**. Disponível em: <http://www.katrinahaney.com/wp/?p=1402>. Acesso em: 03 jul. 2019.

JURAZEKY, R. S. S. **Um percurso teórico-metodológico para leitura de “O isqueiro mágico” e “A rainha da neve”, de Hans Christian Andersen (1805-1875)**. Tese de Doutorado em Educação. Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Estadual Paulista, Presidente Prudente, 2014.

MENNA, L. R. M. C. **O mito de Perséfone, a rainha da neve, de Hans Christian Andersen e a animação frozen: uma aventura congelante**: a morte revestida pela beleza. Congresso Internacional ABRALIC, Circulação, Tramas e Sentidos na Literatura, 2018.

MOJO, B. O. **Frozen**. Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=frozen2013.htm>. Acesso em: 30 jun. 2019.

OLAF em uma nova aventura congelante. Direção: Kevin Deters e Steve Wermers, Produção: Roy Conli. Estados Unidos: The Walt Disney Company, 2017.

RINGO, E. **The Snow Queen**. Disponível em: <http://www.elena-ringo.com/gallery.html>. Acesso em: 03 jul. 2019.

STAM, R. **Teoria e prática da adaptação**: da fidelidade à intertextualidade. Ilha do Desterro, Florianópolis, n° 51, p. 019- 053, 2006.

VAGULA, V. K. B.; SOUZA, R. J. **A morte na literatura infantil de Hans Christian Andersen**. Caderno Seminal Digital, Rio de Janeiro, n° 23, v. 1, 2015

WRIGHT, G. **Frozen in time**: Disney’s adaptation of a literary classic. Rotoscopers. Disponível em: <https://www.rotoscopers.com/2013/11/24/frozen-in-time-disneys-adaptation-of-a-literary-classic/>. Acesso em: 03 jul. 2019.

TREBIEN, Heitor Augusto Colli. *A Rainha das Neves e Frozen*: uma relação intertextual, artística e intermediária, p. 392-401, Curitiba, 2019.

A RESISTÊNCIA DA MULHER NEGRA EM *KINDRED*, NARRATIVA FANTÁSTICA DE OCTAVIA BUTLER

Autores: Janderson da Silva (UNIANDRADE)
Prof.^a Dr.^a Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

Resumo: Este trabalho analisa o tema da resistência da mulher negra à escravização e à vitimização pelo preconceito, paralelamente ao uso do fantástico, no romance *Kindred* (2003), da escritora afro-americana Octavia Butler. O romance faz um retrospecto do período da escravidão negra nos Estados Unidos, mediante utilização do recurso fantástico da viagem no tempo. Dana, a protagonista viaja ao passado para atender aos chamamentos de Rufus, seu ancestral, sempre que ele se encontra em perigo de morte. As viagens levam-na a experimentar na carne as condições brutais a que eram submetidas as mulheres negras no Sul dos Estados Unidos no *antebellum* e, na volta ao presente, o preconceito racial e a dominação, alicerçados nas diferenças de gênero, sexo e raça. Utilizam-se basicamente os conceitos de Todorov para análise dos elementos fantásticos.

Palavras-chave: Ficção afro-americana. Octavia Butler. Resistência da mulher negra. Fantástico.

Introdução

Em *Kindred* (1979), romance publicado no Brasil somente em 2017 com o título de *Laços de sangue*, a escritora afro-americana Octavia Butler mescla ficção, fatos históricos e elementos da narrativa fantástica para compor uma fascinante história sobre ancestralidade, poder e o tratamento cruel e injusto infligido aos negros nos Estados Unidos. O livro coloca frente a frente o negro escravizado dos campos do Sul, no período anterior à Guerra Civil, e sua descendente Edana (Dana) Franklin, jovem escritora que vive no Norte nos anos 1976. Protagonista e narradora em primeira pessoa, Dana vê-se arrebatada do presente a diferentes períodos do século XIX, o que permite ao leitor uma visão de seus ancestrais e de seu passado hediondo.

Este artigo faz uma leitura do romance com dois objetivos: demonstrar a resistência da mulher negra à escravização no período *antebellum*, e sua participação na literatura afro-americana, mediante análise da narrativa a partir da perspectiva do fantástico, de acordo com Tzvetan Todorov (1981) e outros teóricos.

Kindred (parentesco), traduzido no Brasil como *Laços de sangue*, relata os deslocamentos de Dana no tempo, para atender aos chamados de Rufus Weylin, um menino branco que vai crescendo a cada visita de Dana e que vem a ser seu proprietário. Rufus é ancestral de Dana e esta deve protegê-lo até que ele se encontre com Alice Greenwood, mulher negra nascida livre, mas que fora escravizada. Dessa união nascerá a família de Dana, que deve garantir-lhe a segurança, da qual depende sua própria existência futura.

Habituada com a liberdade que o século XX lhe oferece, a protagonista deve suportar o tormento psicológico da submissão, acrescido da violência desmedida de feitores e proprietários. Dana

sofre os castigos corporais infligidos aos escravos, cujas marcas traz no corpo quando volta ao próprio tempo. No entanto, não consegue nutrir ódio por Rufus, o que mostra que a narrativa de Butler põe em destaque as fraquezas humanas de suas personagens, mas coloca em segundo plano o desejo de retaliação. Sua personagem Dana em vários momentos mostra-se conformada com o fato de ser “negra [...] em uma sociedade que via os negros como sub-humanos, uma mulher [...] em uma sociedade que via as mulheres como eternas incapazes” (BUTLER, 2017, p. 110).

Menos radical que alguns de seus pares, evidencia-se, porém, que Octavia Butler comunga com os ideais de resistência à opressão e marginalização do negro, que persistem ainda em nossos dias. É perceptível seu intento de pôr em relevo as tradições e os valores intrínsecos de seu povo, vítima da exploração, da ignorância e do preconceito.

Falecida em 2006, Butler era natural de Pasadena, Califórnia (1947), de origem humilde. Conviveu com o racismo e a pobreza, além de enfrentar a dislexia e a timidez num espaço onde imperava diversidade cultural e étnica em meio à segregação racial. Seus primeiros contos foram sistematicamente rejeitados por vários editores até vender seu primeiro romance *Patternmaster* para a Doubleday. Seguiram-se rapidamente *Mind of My Mind* e *Survivor*, trilogia que integra a série “Patternist” e que descreve a evolução da humanidade em três grupos genéticos distintos. A utilização da ficção científica confere caráter distintivo à obra de Butler, permitindo-lhe servir-se do fantástico para representar a incongruência, o absurdo e a crueldade do mundo histórico. Ficou conhecida a partir de 1984, quando conquistou o prêmio *Hugo* de melhor conto com “Speech Sounds” e o prêmio *Science Fiction Chronicle Reader* de melhor *novellette*, com *Bloodchild*. É considerada a grande dama da ficção científica, a primeira autora mulher e negra a atingir, ainda nos anos 1970, notoriedade no gênero, que sempre fora de domínio masculino e branco.

O termo “ficção científica”, cunhado por Hugo Gernsback em 1926, para denotar as aventuras tecnológicas de personagens masculinos que escrevia e editava, tornou-se uma espécie de termo guarda-chuva que abriga narrativas tão diferenciadas como as *Viagens de Gulliver* (1726), as histórias robóticas de Isaac Asimov e a série antológica *Guerra nas estrelas*.

Eric Rabkin, destacado teórico do fantástico, propõe uma definição do termo que parece abranger os trabalhos tão diversos mencionados acima: “uma obra pertence ao gênero da ficção científica se o mundo narrativo difere do nosso de certa maneira e se essa diferença torna-se evidente quando contraposta a um *background* de conhecimento organizado” (RABKIN, 1976, p. 119). É o caso dos grupos genéticos propostos por Butler em sua trilogia, mas não do romance *Laços de sangue*. Neste, a autora se utiliza de um recurso fantástico, as viagens no tempo, para mergulhar sua heroína

moderna, inteligente e culta, no mundo abjeto da escravidão negra, a fim de denunciar a indignidade, sentida na própria pele, de um sistema aceito como de ordem natural.

A literatura afro-americana

Em *As almas da gente negra*, uma série de reflexões sobre a situação do negro no contexto branco majoritário da sociedade dos Estados Unidos, W. E. B. Du Bois (1868-1963) expressa de maneira magistral a noção da consciência dupla que atormenta o indivíduo de cor.

É uma sensação estranha, essa consciência dupla, essa sensação de estar sempre a se olhar com os olhos dos outros, de medir sua própria alma pela medida de um mundo que continua a mirá-lo com divertido desprezo e piedade. E sempre a sentir a duplicidade – americano, e Negro; duas almas, dois pensamentos, dois esforços irreconciliados; dois ideais que se combatem em um corpo escuro cuja força obstinada unicamente impede que se destroce (DU BOIS, 1999, p. 54).

A literatura afro-americana é a herança dessa dupla consciência, num discurso criado na marginalidade que expressa as vozes dos membros de uma raça considerada inferior, sujeita a todo tipo de agressão, seja no corpo, seja no espírito. Ainda se praticam atrocidades contra os negros dez anos após a abolição da escravatura, como enfatizado por Toni Morrison, detentora do prêmio Nobel de 1993, em *Amada*:

Mil oitocentos e setenta e quatro e os brancos ainda andavam à solta. Pequenas cidades totalmente limpas de sua população negra; oitenta e sete linchamentos em apenas um ano em Kentucky; quatro escolas para negros incendiadas; homens adultos açoitados como crianças; crianças açoitadas como adultos; mulheres negras estupradas, propriedades roubadas, pescoços quebrados (MORRISON, 1992, p. 180).

A exemplo de seus congêneres, a escritora dispõe apenas da palavra como instrumento de luta. Como um moderno *griot*, o contador de histórias da tribo, Morrison constrói suas narrativas a partir de recordações pessoais e lembranças da comunidade. “Essas pessoas”, diz ela ao falar de seus ancestrais, “representam meu acesso a mim mesma; minha entrada em minha própria vida interior” (1998, p. 195). Segundo Mail Azevedo (1998), Morrison impõe-se a tarefa de usar sua arte para manter viva na memória coletiva não só a saga cruel dos escravos negros em solo americano, mas para “recuperar o que é bom e útil em seu passado”:

Os ensaios de Morrison e a série de entrevistas a partir de 1981, em que avalia seu trabalho e comenta seu processo de criação literária, confirmam sua preocupação como escritora negra. É seu objetivo declarado pôr sua arte a serviço do seu povo, a fim de mostrar o que aconteceu aos negros nos Estados Unidos e, ao mesmo tempo, recuperar o que é bom e útil em seu passado (AZEVEDO, 1998, p. 2).

O papel de testemunho sobre a diáspora negra nos Estados Unidos foi exercido pelas narrativas de escravos, relatos autobiográficos de escravos ou ex-escravos negros de ambos os sexos, publicados no período da luta pela abolição, antes e depois de 1865, que atingiram número superior a seis mil. Ainda se publicavam narrativas de escravos em 1944 nos Estados Unidos. São particularmente conhecidas e citadas *The Narrative of the Life of Frederick Douglass an American Slave, Written by Himself* e *Incidents in the life of a Slave Girl*, de Harriet Ann Jacobs, publicada sob o pseudônimo de Linda Brent. Trata-se de um fenômeno único na história de grupos escravos nas Américas. Morrison atribui a essas narrativas a fonte de toda a literatura negra. Independente de estilo e circunstâncias, foram escritas, segundo afirma, para dizer principalmente duas coisas:

1) “Esta é minha vida histórica — meu exemplo singular, especial e pessoal, mas que representa também toda a raça; 2) Eu escrevo este texto para persuadir outras pessoas — você, leitor, que provavelmente não é negro — de que somos seres humanos dignos da graça de Deus e da abolição imediata da escravidão.” (MORRISON, 1998, p. 186)

A ficção de Morrison, como a de outros autores negros de meados do século vinte, foi chamada de neo-narrativa de escravos, uma espécie de mutação das narrativas do século anterior, mas com os mesmos objetivos. Em *The Jubilee* (1966), de Margaret Walker, *The Chaneysville Incident* (1981), de David Bradley, *Dessa Rose* (1986), de Sherley Anne Williams, *Beloved* (1987), de Toni Morrison, e *Middle Passage* (1990), de Charles R. Johnson, narradores quase sempre em primeira pessoa reconstituem, mais do que o período da escravidão, os conflitos internos dolorosos das personagens.

A meio caminho entre as narrativas de escravos e as chamadas neo-narrativas, um movimento negro, The Harlem Renaissance, que recebeu o nome do bairro negro de Nova York, para onde foram atraídos artistas, intelectuais e escritores negros de todo o país, assinala o despertar do interesse da população branca pela literatura afro-americana. Um conjunto notável de poesia, prosa de ficção e ensaios produziu-se na época, oferecendo novos meios de ver e compreender o significado do ser negro. Parodiando Walt Whitman, o poeta negro Langston Hughes (1902-1967) declara alto e bom tom seu direito de também cantar a América, no poema “I, Too Sing America”.

<p>I, too, sing America</p> <p>I am the darker brother.</p> <p>They send me to eat in the kitchen</p> <p>When company comes,</p> <p>But I laugh,</p> <p>And eat well,</p> <p>And grow strong</p>	<p>Tomorrow,</p> <p>I'll be at the table</p> <p>When company comes.</p> <p>Nobody'll dare</p> <p>Say to me,</p> <p>“Eat in the kitchen,”</p> <p>Then.</p> <p>Besides,</p> <p>They'll see how beautiful I am</p> <p>And be ashamed -</p> <p>I, too, am America. (Hughes, 1994, p. 28.)</p>
--	---

Fazem parte do numeroso grupo de intelectuais, poetas, escritores, músicos e dançarinos nomes de repercussão internacional, familiares ao público desde a década de 1920, graças, principalmente à visibilidade que lhes foi dada pelo cinema de Hollywood. Tais são as cantoras líricas Marian Anderson e Lena Horne, além da inesquecível Ella Fitzgerald. W.E.B. Du Bois e Marcus Garvey, líderes do pensamento negro. Escritores e poetas, James Baldwin, Claude McKay, Jean Toomer, Countee Cullen, Zora Neal Hurston e Langston Hughes. Embora incompleta, a listagem dá ideia da pujança do movimento artístico negro que se pode dizer concentrado na figura carismática de Louis Armstrong, carinhosamente apelidado de Satchmo, expoente do jazz, a única criação original da música em terras americanas do hemisfério norte.

A resistência negra prossegue com o movimento pelos Direitos Civis dos anos sessenta, encabeçado por Martin Luther King (1929-1968), que teve repercussão internacional. Artistas, escritores e intelectuais negros foram atraídos para suas fileiras, tendo como ponta de lança o povo humilde, que enfrentou na linha de frente agressões físicas e humilhações. Foi significativa a participação da romancista e poeta Alice Walker, que se dedicou particularmente à defesa da mulher negra contra o sexismo, a pobreza e o racismo. Seu romance *A cor púrpura*, que conquistou o prêmio Pulitzer de ficção, foi adaptado para o cinema em 1985, sob a direção de Steve Spielberg, com grande sucesso de público e crítica. Os temas são os mesmos que ocupam a atenção das escritoras afro-americanas: a busca de dignidade e respeito para a mulher negra, mediante a resistência à opressão de qualquer natureza. De preferência à categorização *feminista*, Walker escolheu o termo *womanist* para

descrever a tarefa a que se propôs de colocar em evidência o comportamento audacioso e intrépido da mulher negra. Seu texto “In Search of Our Mothers’ Gardens” é um hino de louvor às ancestrais femininas e ao seu legado de transformar em arte as tarefas estafantes da mulher no campo e no lar. Walker insurge-se contra o movimento feminista em âmbito nacional e, até mesmo, internacional, por não abranger as diferenças de raça e classe vistas da perspectiva das mulheres negras.

A autoafirmação por meio da escrita de si é exemplar na obra de Maya Angelou (1928-2014) nos seis relatos autobiográficos que escreveu a partir do magistral *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola*, de 1969.

Qualquer avaliação que se faça da relevância das escritoras negras não só na literatura afro-americana, mas na corrente principal da literatura dos Estados Unidos, fica abaixo de seu valor. Tanto Maya Angelou como Toni Morrison são pontos de referência no cânone literário. Como escritora de ficção, Morrison usou a liberdade de construir realidades alternativas, valendo-se da mágica e da fantasia, numa linha já traçada por William Faulkner. A personagem-título de *Amada (Beloved)* é o bebê, que fora assassinado pela própria mãe, e que regressa dezoito anos depois. Morrison afirmava que era seu dever utilizar sua arte para conferir força a seu povo, a fim de que sobrevivesse às circunstâncias adversas do presente, por meio do resgate de seu passado de lutas e sofrimento: “Sei que não posso mudar o futuro, mas posso mudar o passado. É o passado, não o futuro que é infinito. Nosso passado foi apropriado. E eu sou uma das pessoas que tem o dever de reapropriá-lo” (MORRISON, citado em TAYLOR-GUTHRIE, 1995, p. 14-15).

Em coerência com a evolução da cultura estadunidense em espectro amplo para novos rumos, determinados pela incrível expansão e constante atualização tecnológica, as tendências não só da literatura, mas da arte negra como um todo vieram a ser enfeixadas na denominação afrofuturismo.

Afrofuturismo

O termo foi cunhado pelo crítico cultural estadunidense Mark Dery, pioneiro na análise e conceituação da cibercultura e dos efeitos culturais da era digital, particularmente de seus efeitos sobre a cultura popular. Concretizou-se como movimento cultural em 1994, quando Dery redigiu o ensaio *Black to the Future*, que examina a possibilidade de colocar a ficção científica e a cibercultura do século XX a serviço de uma apropriação imaginária da experiência e da identidade negra. A noção de afrofuturismo dá origem a uma antinomia perturbadora: “Pode uma comunidade, cujo passado foi deliberadamente apagado e cujas energias foram consumidas pela procura de traços legíveis de sua história, imaginar possíveis ficções?” (DERY, 1994, p. 180). A ficção de Octavia Butler responde

afirmativamente ao questionamento: o romance *Kindred*, publicado em 1979, é uma obra de neo-afrofuturismo.

O termo afrofuturismo pode aplicar-se a toda a estética cultural dos afro-americanos, que vimos discutindo neste artigo. Abrange sua história, maneira de pensar e filosofia da arte. Mantêm-se os mesmos ideais de resistência, preservação da memória e identidade, inspiradores da literatura negra nos Estados Unidos, acrescidos de elementos da ficção científica e da tecnocultura. Citam-se como exemplos de afrofuturismo os quadrinhos do super-herói Pantera Negra, da Marvel Comics, e os mitos explicitamente extraterrestres, elaborados como símbolos identificadores de grupos coletivos de músicos, a exemplo dos Parliament-Funkadelic, Jonzun Crew, Warp 9, Deltron 3030 e Sun Ra. Tem, portanto, caráter eminentemente político e de protesto.

As viagens da heroína de Butler entre o passado e o presente remetem a uma reflexão sobre as condições sociais da população marginalizada no século XX, quando persistem o preconceito de cor e o subemprego para os negros, num facsimile moderno do leilão do trabalho escravo. Butler não se restringe em mostrar a tragédia que é a vida dos homens e mulheres negros. Além dos efeitos sociais do preconceito sobre Edana Franklin, o romance tece comentários sobre a maneira de salvar não só a mulher negra, mas também a história dessa mulher, que tenta fazer um ajuste de contas com o passado, a fim de entender o presente. A força das personagens femininas de Butler exemplifica a histórica resistência da população negra como um todo.

O fantástico em *Laços de sangue*

O texto literário, em que pese representar o mundo circundante e nossa relação com ele, também nos permite fugir dele para o campo da imaginação, onde é possível encontrar o encanto e a mágica, mas também o pavor e o mistério. Essa é a função da fantasia que inspira histórias desde tempo imemoriais, criando mundos alternativos que permitam ao homem enfrentar em segurança os medos e angústias do mundo factual. Tzvetan Todorov, o teórico mais citado nos estudos sobre o fantástico, define o gênero em termos restritivos como “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural” (2004, p. 15). Conforme o autor, a essência desse gênero consiste na irrupção, em nosso mundo, de um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis racionais. A definição traz consigo a ideia do mistério, do inadmissível ou inexplicável. Nesse sentido, considera o autor que ocorrem acontecimentos em duas ordens: os do mundo natural e os do mundo sobrenatural. Se o personagem e/ou o leitor se decidir por uma explicação racional do fenômeno — perda de sentidos ou sonho, por exemplo — estaria diante do estranho. Se a explicação tende para o sobrenatural, como nos contos de fadas, coloca o leitor no

domínio do maravilhoso. A vacilação entre as duas explicações define o fantástico (TODOROV, 2004, p. 20).

No caso de *Laços de sangue*, a protagonista-narradora Dana está no seu mundo real cotidiano, organizando com o marido alguns livros nas prateleiras, quando percebe a realidade modificar-se gradativamente, o que atribui a algo errado com ela mesma.:

[...] ele levou a pilha de não ficção à outra estante e começou a organizá-la.
Eu abaixei a cabeça para empurrar mais uma caixa cheia para ele, mas me levantei depressa quando me senti zozna, enjoada. A sala ficou borrada e escura. Fiquei de pé por um momento, apoiada em uma estante, tentando entender o que estava acontecendo e, por fim, caí de joelhos. Ouvi Kevin reagir sem palavras, mas com um ruído de surpresa, e depois perguntar:
— O que aconteceu?
Levantei a cabeça e descobri que não conseguia vê-lo direito.
— Tem algo errado comigo- respondi, arfando.
[...] E, então, ele desapareceu.
A casa, os livros, tudo desapareceu. De repente eu estava ao ar livre, ajoelhada na terra à sombra de árvores.
[...] Então o homem, a mulher o menino, a arma, tudo desapareceu.
Acabei de joelhos na sala de estar de minha casa de novo, a vários metros de onde tinha caído minutos antes.
Estava de volta — molhada e enlameada —, mas ilesa (BUTLER, 2017, p. 22).

O leitor pode optar por uma solução racional: Dana teria sofrido um acidente neurológico que lhe causou alucinações. Mas, como explicar as voltas recorrentes ao passado e o realismo da representação? Na primeira ocorrência, a perda de sentido de minutos corresponde a período de tempo muito mais longo no passado, o ano de 1815. Dana é transportada para a cena do quase afogamento de Rufus, menino branco que viria a ser seu antepassado, a quem consegue salvar. Ao invés de agradecimentos, o homem branco presente na cena aponta-lhe um rifle. A salvadora é negra, provavelmente uma escrava fugida, e deve ser tratada como tal.

Os deslocamentos entre presente e passado se repetem, ocorrendo sempre que Rufus se encontra em perigo de morte, até chegar à idade adulta. Embora tenha a possibilidade de mudar a ordem da história, Dana procura apenas garantir sua existência futura, que depende da união de Rufus com Alice Greenwood, mulher negra nascida livre, mas vendida como escrava, quando é presa por ajudar um escravo negro a fugir. Dessa união nascem Hagar, origem da linhagem de Dana, e outros filhos que recebem o mesmo tratamento das demais crianças negras, vendidas ou trocadas por mercadorias de necessidade imediata na fazenda. Incapaz de resistir ao sofrimento, Alice enforca-se. Dana só consegue retornar definitivamente para o seu tempo, o ano de 1976, após garantir o nascimento de Hagar.

Na última “viagem” de regresso, inexplicavelmente, Dana perde um braço. A esse respeito, Octavia Butler observou a um entrevistador que não poderia deixar Dana voltar para casa sem um sinal físico das inúmeras perdas materiais e espirituais sofridas: “A escravidão do *antebellum* não deixou ninguém inteiro” (BUTLER, citado em RANDALL, 1991, p. 496). A intenção da autora, expressa paratextualmente, não altera a questão do *status* do romance como pertencente ou não ao fantástico. A posição do leitor define-se desde os primeiros deslocamentos: trata-se de uma narrativa cujas personagens habitam um mundo de pessoas reais. As viagens da protagonista ao passado se explicariam por sua instabilidade psicológica, seriam alucinações de um cérebro doente. Não existe hesitação, quer da parte do leitor ou da personagem. Mas Octavia Butler não cria uma personagem neurótica: a jovem Edana Franklin é escritora, vive em ambiente culturalmente elevado e narra suas experiências de modo racional e objetivo. A categorização do romance como estranho / insólito, isto é, fatos estranhos explicáveis pelas leis do mundo real, ou maravilhoso, um mergulho no mundo dos contos de fadas, deixa de lado seus principais traços definidores.

O romance de Butler evidencia a existência de oposições irreduzíveis entre o real e o irreal, entre o estranho/insólito e os acontecimentos cotidianos. Audemaro Goulart (1995) observa que “o insólito e o estranho ocorrem no universo familiar, e o cotidiano se caracteriza pela mistura do desconhecido com o conhecido.” (p. 34). As situações insólitas se tornam aceitáveis pela fluidez da passagem do natural para o sobrenatural. O leitor de Butler se identifica com a personagem e é retirado, juntamente com ela, da estabilidade cotidiana. Ao final, como narrativa fantástica, *Laços de sangue* não oferece à personagem ou ao leitor uma saída racional ou metafísica para o impasse colocado à razão.

Edana Franklin: personagem, narradora e testemunha.

Como personagem, Dana é a encarnação da mulher negra, vítima de tortura física e mental. Tem de enfrentar a ira de seu próprio ancestral, que ameaça violentá-la: “Você não vai embora! — gritou ele. Meio que se curvou ao redor da arma, claramente prestes a atirar. — Desgraçada, você não vai me deixar!” (BUTLER, 2017, p. 236).

No papel de narradora-testemunha, ouve os lamentos das companheiras de cativo, chicoteadas, estupradas por senhores, feitores e capatazes. Seus filhos eram vendidos conforme a vontade dos senhores. “Assim se destinavam os filhos desta geração,” diz a narradora, que ouve os relatos de sofrimentos cruéis:

- Minha quarta filha. A única que o senhô Tom deixô comigo
- Está dizendo que ...vendeu os outros?

— Vendeu. Primeiro meu marido morreu... Ele estava cortando uma árvore que acabou caindo em cima dele. Depois, o Senhô Tom pegou meus filhos, todos, menos a Carrie. E, graças a Deus, Carrie não vale tanto quanto os outros porque não fala. As pessoas acham que ela não pensa direito (BUTLER, 2017, p. 123).

Deixar um dos filhos era procedimento comum para manter submissas as mães. Se as crianças adoeciam “ou morrem ou melhoram sozinhas” (p. 236). Recebiam cuidados somente das escravas que conheciam o poder das ervas ou medicina rudimentar.

A mulher negra tinha filhos com mais de um homem, negro ou branco, conforme a vontade do seu dono e apanhava de todos. Os relatos prosseguem.

— Meu homem me batia, dizia que eu era a única pessoa com quem se importava. Depois, quando eu ia vê, ele dizia que tava de olho em outro homem e partia pra cima.

— O pai de Carrie?

— Não... o pai do meu filho mais velho. A senhorita Hannah, o pai dela (BUTLER, 2017, p. 243).

Sarah, escrava doméstica e parteira, reina absoluta na cozinha da casa grande, onde nem mesmo sua dona a incomoda. Nutre ódio mudo pela patroa, que fizera com que dois de seus filhos fossem vendidos para comprar louças. Mantém silêncio para proteger a única filha que lhe resta. Os sucessivos relatos testemunham a mesma violência covarde, como ocorre com Dana ao ser capturada:

O homem me alcançou e me derrubou com tudo no chão. A princípio, fiquei paralisada, incapaz de me mexer nem de me defender, mesmo quando ele começou a bater, a me socar. Nunca tinha apanhado daquele jeito antes, nunca pensei que poderia aguentar tanta agressão sem perder a consciência (BUTLER, 2017, p. 67).

Embora expostas a formas cruéis de violência, as personagens femininas de Octavia Butler demonstram resistência de diversas formas. Dana se sujeita à escravidão para preservar a si mesma no tempo, sem provocar modificações no futuro; o suicídio de Alice é um protesto pela perda dos filhos; o silêncio de Sarah, cujos filhos foram igualmente vendidos, ressoa mais alto que gritos de revolta.

A posição da mulher negra, no tempo presente de Dana, ainda é de inferioridade em relação ao homem branco, o que se percebe na reação do marido, Kevin, quando ela se recusa a datilografar seus manuscritos: “Na terceira vez que recusei ele ficou bravo. Disse que se não podia fazer um pequeno favor a ele quando pedisse, eu podia ir embora” (BUTLER, 2017, p. 176).

No desfecho do enredo, Dana está em um hospital, em estado de choque com a perda de um braço em seu último regresso, quando apunhalara Rufus, que tentava violentá-la. Seu testemunho inocenta Kevin, que fora preso, acusado de feri-la. Como explicar que seu braço ficara preso dentro da parede entre os dois mundos e tempos em que vivera? A literatura fantástica não é para ser explicada, mas fruída, em sua mágica e encantamento.

Conclusão

A capacidade da mulher negra de renascer das cinzas, em mais de quatro séculos de escravidão, vem expressa na escrita de suas irmãs, que denunciam a quem quiser ouvir a jornada vergonhosa que lhes foi imposta por outros seres humanos. A literatura produzida por escritoras negras nos Estados Unidos, examinada brevemente neste artigo, coloca em relevo o que já se fez e o muito ainda a fazer para restituir aos seres humanos de pele escura a dignidade que lhes foi roubada, no processo avassalador do desenvolvimento das Américas. A análise da obra de Octavia Butler, contra o pano de fundo das realizações anteriores ou contemporâneas de outras escritoras negras, evidencia o poder de resistência da literatura no resgate de memórias, na preservação de tradições e no vislumbre da redenção de um povo.

Referências

AZEVEDO, M.M. **The Nonessential Victim in a Persecution Text: A Reading of Toni Morrison's The Bluest Eye**. 1998. 212 f. Tese de doutorado. FFLCH, USP, São Paulo, 1998.

BUTLER, O. **Laços de sangue**. Tradução de Carolina Caires Coelho. São Paulo: Morro Branco, 2017.

CÁCERES, A. Clássico de Octavia Butler aborda racismo com viagens no tempo. **Estadão**, São Paulo, 25 de novembro de 2017. Disponível em: <https://alias.estadao.com.br/noticias/geral/classico-de-octavia-butler-aborda-racismo-com-viagens-no-tempo,70002094844>. Acesso em: 03/08/2019.

DU BOIS, W E B. **As almas da gente negra**. Tradução de Heloisa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

DERY, M. (Ed.) **Flame Wars**. The Discourse of Cyberculture. Durham & London: Duke Un. Press, 1994.

GOULART, A.T. **O conto fantástico de Murilo Rubião**. Belo Horizonte: Lê, 1995.

HUGHES, L. **The Collected Poems of Langston Hughes**. New York: Knopf, 1994.

MORRISON, T. **Amada**. Tradução de Evelyn Kay Massaro. São Paulo: Nova Cultura, 1984.

_____. **Rootdness: The Ancestor as Foundation**. In: EVANS, M. (Ed.) *Black Women Writers (1950-1980). A Critical Evaluation*. New York: Doubleday, 1987.

RABKIN, E. **The Fantastic in Literature**. Princeton, New Jersey: Princeton Un. Press, 1976.

RANDAL, K. An Interview with Octavia E. Butler. In: **Callaloo**, v.14 n°2, 1991.p.495-498.

TAYLOR-GUTHRIE, D. (Ed.). **Conversations with Toni Morrison**. Jackson: Un. Press of Mississippi, 1994.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FIGURAÇÕES DA SEXUALIDADE NÃO-HETERONORMATIVA EM *OTELO*, DE WILLIAM SHAKESPEARE

Autor: Johnes Tadeu Gomes (UNIANDRADE)

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

Resumo: Este artigo examina a temática das masculinidades no texto *Otelo, o mouro de Veneza* (1604), de William Shakespeare (1564-1616). Por meio da investigação de estratégias diversas utilizadas pelo dramaturgo, buscou-se entender como o masculino é construído a partir de questões de gênero, raça e cultura, com o intuito de refletir sobre a problemática do homoerotismo, ora velado e ora ostensivo, que se configura entre os personagens masculinos da peça. Objetiva-se mostrar os principais indícios que apontam para a existência de homosociabilidade/ homoafetividade, e relacionar a construção textual das identidades masculinas aos contextos elisabetano-jaimesco e contemporâneo. Apesar de que o texto shakespeariano *Otelo* permite diversas leituras, no presente artigo, as complexas relações entre Otelo, Iago, Cássio e Rodrigo serão analisadas à luz da teoria *Queer* e de considerações teóricas de Anna Stegh Camati (2014), Anthony Guy Patricia (2017), Sigmund Freud (1996), Hans Ulrich Gumbrecht (2010 e 2014), Melissa R. Sanchez (2019) e outros.

Palavras-chave: Shakespeare, masculinidades, gênero e sexualidade, teoria *queer*, homoerotismo.

Introdução

A dramaturgia de William Shakespeare (1564-1616) aborda, principalmente, questões sobre a natureza e os comportamentos humanos. Os personagens são dotados de identidades fluídas voltadas aos escritos de Montaigne que já defendia, no início da modernidade, uma visão não essencialista do ser humano. A peça *Otelo* (1604) foi escrita no contexto histórico da era elisabetana, e aborda múltiplas temáticas, como sexualidade, raça, etnia, gênero, identidade cultural e alteridade. O objetivo deste artigo é discutir o homoerotismo nesse texto, tema pouco explorado pela comunidade acadêmica.

Enquanto a homosociabilidade e o desejo homossexual são voltados à uma cultura moderna, o homoerotismo é situado no gênero como estratégia de dominação heteropatriarcal. No caso da peça *Otelo* de Shakespeare, a possibilidade interpretativa junto a experiência de vida e recepção de cada leitor, a análise com base nos pressupostos materiais escritos como a ambiguidade do texto shakespeariano são fatores importantes a considerar. O artigo analisa nuances e expressões homoeróticas no sentido de Homo – corresponder a uma configuração de atração e contato entre o sexo/gênero masculino; Erótico derivado de Eros, como a raiz de paixão amor, homosociabilidade, e também, o contato entre homens que causa uma excitação sexual, o erotismo não inclui relação sexual de forma explícita, pois essa poderá ser demonstrada de maneira diferente como veremos na análise a seguir.

O conceito *Queer* a princípio era considerado uma teologia e religião, assim, contemporânea e pós-estruturalista, porém, em trabalhos acadêmicos, são utilizados como aporte os teóricos com base

cristã e teológica: Freud, Lacan, Foucault e Derrida, que trazem, em sua formação bases bíblicas e teológicas. O *Queer* enquanto teoria acadêmica surge com força apenas no século XX nos estudos literários, com o enfraquecimento do cristianismo e aumento de ateus. Os estudos *Queer* e sua institucionalização foi iniciada nos anos 80, década em que a religião dos Estados Unidos teve uma mudança radical após principalmente o início do feminismo. Assim, a teoria *Queer* defende que o gênero pode ser construído socialmente, e por meio de diversos fatores externos (SANCHEZ, 2019).

A temática voltada ao homoerotismo é encontrada em diversas obras de Shakespeare, entre elas a peça *Os dois primos nobres*, escrita em co-autoria com John Fletcher. Trata-se de uma tragicomédia de atos breves que trabalha as relações de amor e amizade, assim como debates voltados a temática de gênero, sexualidade e identidade. A temática homoerótica também permeia *Noite de Reis*, uma comédia que remete ao espírito natalino. Uma das personagens principais é Viola, a qual se transveste de homem para servir de pajem ao Conde Orsino e adota o nome Cesário. Nesse contexto, observa-se um desejo homoerótico latente do Conde pelo pajem, que na verdade é Viola transvestida.

As peças e sonetos de Shakespeare são fascinantes pela historicidade que apresentam, retratando a Londres do século XVI e XVII. Quem quer que recite os sonetos de Shakespeare – ou encene suas peças – empresta presença física às palavras, às frases, aos ritmos do seu tempo, evocando um mundo desaparecido. Não se trata de “recordar” — como prontamente diríamos, mas de se “fazer-presente” (GUMBRECHT, 2014, p. 56-57).

Questões de raça e relações de poder

Em *Otelo*, Shakespeare mostra questões voltadas ao homem no contexto histórico do declínio do capitalismo e, dessa maneira, voltadas aos códigos morais da época, assim como os conflitos e choques das relações de poder. O mito da identidade fixa posto questionado e subvertido por Shakespeare, permite ao leitor construir uma experiência literária de que o homem é um ser imutável, de uma identidade que não pode sofrer alteração com o tempo e de fatores externos como manipulação, traição, ou crises. Em *Otelo*, Iago exerce influência negativa sobre todos e coloca em crise as identidades de gênero. O protagonista Otelo, após passar por uma carga de estresse que o leva ao extremo, entra em crise e torna-se outro no decorrer da peça. .

Na Renascença, o centro de gravitação do mundo é transgerido de Deus para o homem e, nesse sentido, a obra de Shakespeare representa um avanço no pensamento no mundo ocidental, como afirma Anna Stegh Camati: “Muitas das personagens de Shakespeare representam esse espírito renascentista: ambas, tanto as masculinas quanto as femininas, se rebelam contra ideias e valores obsoletos, e se

firmam na sua determinação de pensar e agir de acordo com sua própria consciência individual” (CAMATI, 2014, p. 103).

Em *Otelo*, o protagonista é um general mouro a serviço da república de Veneza. Por ser pertencente à etnia mourisca de tez escura não era aceito pela sociedade veneziana, apesar de prestar serviços importantes para o estado. Essa e outras circunstâncias mostram o preconceito contra o negro à época, seja ele de tez clara ou escura. No texto há várias referências que depreciam as características de Otelo, entre as quais a fala desrespeitosa de Rodrigo a respeito dos lábios grossos do general. “Se conseguir sair desse ileso, o Lábio Grossos vai ficar devendo a sua sorte ao destino” (SHAKESPEARE, 2003, p. 252).

A identidade masculina de Otelo é construída na configuração de um homem macho, de coragem, chefe de alferes, com um cargo de confiança e alto escalão no governo, era sempre rodeado de pessoas ligadas ao governo, guerra e política. Otelo descreve como construiu a sua carreira no serviço militar, mostrando as dificuldades para manter a sua posição: “... Falei de como consegui escapar por um fio da morte iminente, de como fui feito prisioneiro pelo insolente inimigo e vendido como escravo” (SHAKESPEARE, 2003, p. 267). A descrição é de um passado difícil, primeiramente foi escravizado até chegar em seu posto.

Iago é dominador e gosta de manter o controle de tudo ao seu redor, a soma de suas atitudes gera uma relação de poder e subalternização em relação a Cássio, Rodrigo e Otelo. Essa personalidade forte, dominador e controlador são características que remetem ao macho hegemônico, ele gosta de ter o controle de tudo e de todos, porém quando se trata de Otelo a relação é sempre impulsionada por amor ou ódio. Iago sempre está em evidência, por vezes aparece e ganha mais destaque que Otelo na peça, por seu modo de pensar maquiavélico, tem ligação direta nos assuntos de âmbito pessoal de Otelo e Desdêmona.

Iago é um dos homens de confiança de Otelo, e quando é preterido pelo general que indica Cássio para ser seu tenente, engendra um plano de vingança que tem início quando acorda o pai de Desdêmona e revela, com linguagem desrespeitosa, que a jovem fugiu com Otelo: “Meu senhor, pelas feridas de Cristo! O senhor foi roubado! Que humilhação! Vá vestindo a sua toga. O seu coração foi arrombado; o senhor acaba de perder metade de sua alma. Neste instante mesmo, agora, agorinha, um bode preto e velho está cobrindo sua branca ovelhinha” (SHAKESPEARE, 2003, p. 253). O amor de Otelo para Desdêmona é descrito como um roubo; ele é equacionado a um bode preto que estuprou Desdêmona, a ovelhinha branca. De acordo com a simbologia cristã, o bode representa satanás, já na mitologia grega o animal era sacrificado para Dioniso que segundo a lenda ao fugir para o Egito teria

se transformado em um bode. No Egito, os santuários eram considerados símbolos de nobreza, aproximado a Thor, o bode pode representar também o símbolo da maçonaria.

As convenções religiosas da peça se aproximam do criacionismo. Otelo, mesmo tendo um título muito próximo aos detentores do poder, políticos e capitães, não foi aceito por Brabâncio, pai de Desdemôna, que atribuiu juízo de valor por questões de raça e cor, marginalizando a figura de Otelo. Esse embate é levado às autoridades da época:

Brabâncio – Mas... Como? O Doge reunido em conselho? A esta hora da noite! — Tragam-no comigo. — Minha questão não é coisa de pouco importância. O próprio Doge, assim como qualquer um dos meus pares na administração do Estado, não pode deixar de sentir esse crime como se fosse sua própria pessoa. Se a ações tais for dada livre passagem, logo chegará o dia em que escravos e pagãos tornam-se nossos governantes (SHAKESPEARE, 2003, p. 261).

Em reunião com a cúpula de alto escalão que julgaria Otelo pelo simples fato de conquistar Desdemôna de maneira natural, que para o pai dela não era possível, pelo fato de existir uma diferença no que diz respeito à raça. Brabâncio acusa Otelo de feiticeiro: “[...] Ela foi enganada, de mim roubada e corrompida por feitiços e drogas compradas de charlatães nômades; pois para que a natureza errasse de modo tão grotesco, sendo que ela não é nem deficiente, nem cega, nem falta de inteligência, sem feitiçaria isso não teria acontecido” (SHAKESPEARE, 2003, p. 265).

Por muito tempo a teologia foi considerada como uma moralidade normativa, trazendo um estranhamento com a modernidade e a liberdade; a teologia, dessa maneira se contrapõe ao Cativo Babilônico, o conceito de fé, liberdade, os quais eram sobrepostos em termos geográficos e raciais. Lutero considerou o “demônio negro” como perspectiva de um pecado visível, em comparação ao “demônio branco” que significava o pecado secreto, metáfora usada para descrever o branco e o negro. A religião classificava o homem por questões raciais, o termo raça, cor e negritude são termos que surgirão após o século XVII, anterior a isso era considerado como “Etnicidade” — termo cultural e religioso atribuído à biologia de cada um – dessa maneira a invenção de raça é uma construção moderna (SANCHEZ, 2019).

A construção homoerótica: um embate sobre o amor e o ódio

Nas adaptações para o cinema, *Otelo* geralmente é representado como uma tragédia doméstica pelo terrível fim do casamento entre Otelo e Desdemôna, mostrando, assim a vulnerabilidade do casamento. As principais questões discutidas nas adaptações são os preconceitos raciais e a misoginia. A dificuldade encontrada pelos atores e diretores das adaptações foi como representar aspectos instaurados pela teoria *queer*: “Além das questões levantadas e exploradas que se relacionam com

preocupações raciais, pós-coloniais, de gênero, sexuais e feministas, Otelo também tem sido objeto de grande parte do que pode ser no sentido mais amplo caracterizado como crítica *Queer*⁴⁴ (PATRICIA, 2017, p. 183, tradução nossa).

Os principais diretores que retrataram a questão homoerótica em Shakespeare são Orson Welle's em *Othello* (1952) e Oliver Parker's em *Othello* (1995). Nessas adaptações, os personagens Iago e Otelo podem ser vistos em uma perspectiva *Queer*, motivados por uma homossexualidade latente. Essa perspectiva se apresenta ora claramente ora de maneira velada nos filmes e gera muita controvérsia. A sexualidade de Iago segue um padrão social heteronormativo, porém aponta para uma homossexualidade reprimida:

Na verdade, é assim que, como explicou Foucault, especialmente no primeiro volume de *A História da sexualidade*, a heterossexualidade perpetua-se como o padrão das relações interpessoais humanas por definitivo. Ao definir sumariamente e policiar a homossexualidade, a heterossexualidade pode controlar o que considera ser um alienígena Outro em seus próprios termos⁴⁵ (PATRICIA, 2017, p. 184, tradução nossa).

Para esconder sua identidade homossexual dentro de uma sociedade heteronormativa, possivelmente, Iago, respondia como homem heterossexual, sua indumentária era masculina, mas possuía um desejo latente por outros homens, aqui principalmente por Otelo. A cultura da época não permitia outra forma de configuração a não ser a heteronormativa, não havia uma perspectiva diferente de sexualidade, a homossexualidade era considerada fora do naturalizado socialmente, o relacionamento entre homens do mesmo sexo era considerado como sodomia e crime. Uma sutil colocação é que havia paixões homoeróticas na carreira militar, visto que era um meio exclusivamente masculino que favorecia a homossociabilidade. Desdêmona é usada por Iago para cumprir o desejo de ter tudo o que pertence a Otelo.

Para Sigmund Freud (1996), a *pulsão de amor e ódio* é a ligação afetiva de uma pessoa para outra, e é responsável pela representação e afeto de cada pessoa. Isso ocorre por meio da idealização e representação do outro no subconsciente para a materialidade das atitudes. Essas relações de amor e ódio observadas entre Otelo e Iago causam uma crise de identidade em Otelo, que chega ao final com uma configuração de gênero completamente deformada pela relação de amor e ódio com Iago e

⁴⁴ Texto base: “Beyond the issues raised and explored on account of racial, postcolonial, gender, sexual and feminist concerns, *Othello* has also been the subject of a great deal of what can be in the broadest sense characterized as queer critical inquiry” (PATRICIA, 2017, p. 183).

⁴⁵ Texto base: Indeed, this is how, as Foucault has explained, especially in the first volume of *The History of Sexuality*, heterosexuality perpetuates itself as the gold standard of human interpersonal relations. By peremptorily defining and policing homosexuality, heterosexuality can control what it considers to be an alien Other on its own terms. (PATRICIA, 2017, p. 184)

Desdêmona. Há estreita relação de amor e ódio construído de Iago para Otelo, mas, o que levaria realmente a esse sentimento? Realmente, seria apenas ódio ou partiria de um desejo inconsciente de ter e estar no lugar do Mouro? Ao longo da peça ocorre que, da atração de Iago por Otelo, infere-se a pulsão de amor e ódio. A pulsão tem origem no corpo, que age como estímulo para que o aparelho psíquico funcione, essa força aparece como força constante, tendo como fonte da pulsão o corpo.

[...] um conceito situado na fronteira entre o mental e o somático, como representante psíquico dos estímulos que se originam dentro do organismo e alcançam a mente, como uma medida da exigência feita à mente no sentido de trabalhar em consequência de sua ligação com o corpo (FREUD, 1996, p. 129).

A pulsão é ligada a situação afetiva de cada pessoa, e só é presente no psiquismo de cada pessoa por meio de dois fatores: a representação e o afeto. Isso ocorre por meio da representação do outro em nossa mente por meio de idealização. Nesse sentido Iago pode ter um comportamento involuntário de atração, raiva, amor e ódio por Otelo, e idealizá-lo, o que se torna aparente quando diz a Rodrigo que odeia Otelo: “Pode fiar-se em mim. Vá, ganhe o máximo de dinheiro que você puder. Já lhe disse várias vezes, e repito quantas vezes você quiser: odeio o Mouro. Meus motivos têm raízes no coração; os seus têm na razão de ser quanto os meus” (SHAKESPEARE, 2003, p. 275). A atração que Iago tem é involuntária, não tem uma situação concreta que o faça odiar Otelo, os motivos são do coração, e a mágoa de Iago surge apenas quando Cássio entra na jogada, Miguel Cássio é colocado em uma visão feminina quando entra na vida de Otelo:

“Seguramente”, diz ele, “já escolhi o meu oficial.” E quem será ele? Seguramente, um grande aritmético, tal de Miguel Cássio, um florentino, um sujeito quase condenado a assumir um papel de bela esposa, um sujeito que nunca liderou um esquadrão até o campo de batalha, um sujeito que conhece as diversões de uma batalha tanto quanto uma fiandeira (SHAKESPEARE, 2003, p. 251).

Iago busca uma relação que lhe traga poder e satisfação e quer afastar Desdêmona, seu ódio se revela de uma suposição de que Otelo tenha dormido com sua esposa. O antagonista shakespeariano trama com base nos seus sentimentos não resolvidos, seu ódio é infundado, Iago quer o lugar de Cássio e por isso usa de uma trama para estar no lugar próximo a Otelo. Iago com sua altivez e perspicácia age em conformidade com o seu instinto avassalador e destrutivo, sem ao menos ter uma razão concreta contra Otelo. Pode-se realizar a leitura dentro de um contexto de um desejo de subalternidade por conta de um sentimento reprimido. O mouro é dotado de uma carga de coragem, honestidade, bondade, força, todas as características de uma pessoa que consegue superar uma vida difícil. Vejamos o discurso de Iago, quando revela como pretende conquistar o lugar ocupado por Cássio para ficar próximo de Otelo:

Iago – É assim que sempre faço um tolo rechear minha bolsa. Pois meu próprio conhecimento adquirido eu profanaria se tempo gastasse com tal bobalhão, a menos que seja para meu divertimento e para lucrar alguma coisa. Tenho ódio ao Mouro; e é pensamento corrente no exterior que entre os meus lençóis ele já exerceu meu ofício. Não sei se é verdade; contudo, eu, dada a mera suspeita desse tipo de ofensa, pretendo agir como se dele tivesse certeza. Ele me tem em alta conta; tanto melhor para o meu objetivo contra ele seja atingido. Cássio é um homem decente. Agora, deixa-me ver: pegar o lugar dele e coroar minha vontade com dupla patifaria. Mas, como? Como? Vejamos: após algum tempo, maltratar os ouvidos de Otelo, sugerindo que Cássio é por demais íntimo de sua mulher, que ele tem uma figura e uma disposição meiga suspeitáveis... Moldado para fazer das mulheres pessoas falsas. O Mouro é da natureza aberta e generosa: acredita ser honesto todo o homem como aparência de honesto, e deixa-se levar docilmente pelo nariz, como são os asnos. Está concebido! Foi gerado! O inferno e o breu da noite deverão dar a luz do mundo esse monstro (SHAKESPEARE, 2003, p. 276-277).

Otelo é o objeto desejado de Iago, e é por meio de Otelo que Iago encontra o seu prazer de vingança por algo que nem ocorreu, para isso é construído toda uma ambiência de homoerotismo e homossexualidade latente expressada por Iago. O objeto de desejo inconsciente e consciente de Iago é Otelo, caracterizando uma relação baseada em amor e ódio.

O gênero construído pela *Ambiência ou Stimmung*

A ambiência ou *Stimmung* é o conjunto de fatores materiais concretos ou não concretos que causam um efeito estético sobre o corpo (GUMBRECHT, 2014). A atmosfera presente em *Otelo* é de guerra, de conflito; é realizada uma batalha naval e, a vitória conquistada é celebrada em um alojamento militar na ilha de Chipre. Shakespeare cria uma atmosfera palpável e concreta através de uma série de detalhes que são apreendidos pela via do sensível e do palpável.

Otelo representa o valente e grandioso soldado, seu corpo e características remetem aos grandes soldados que respeitam o seu país e fazem tudo por sua nação, o personagem constrói, também o papel de macho hegemônico na peça quando diz: “O costume, esse tirano, respeitados senadores, soube transformar para mim o leito de pedra e aço de guerra em colchão de plumas três vezes joiradas. Reconheço em mim um entusiasmo natural e expedito que só encontro na adversidade” (SHAKESPEARE, 2003, p. 271).

O objetivo de Otelo era viver o seu grande amor e servir a sua pátria. Porém, influenciado por Iago passa por um abalo em sua masculinidade que o deixa frágil e o transforma em um monstro, carga essa que é remetido nas descrições anteriores. Iago descreve o masculino de Otelo: “[...] O Mouro, embora eu não o suporte, é homem de natureza nobre, dedicada, constante; e ousa pensar que lhe provará ser para Desdemona um precioso marido” (SHAKESPEARE, 2003, p. 290). Os personagens homens são agraciados por uma descrição sempre muito masculinizada e como heróis.

Iago, ao descrever Cássio para Rodrigo, constrói uma presença por meio da semiótica descritiva. O sentimento construído por meio dessa descrição faz o leitor pensar em um corpo sedutor, homem caricato, jovem de atributos conquistadores e cafajestes: “... Além disso, o patife é bonito, jovem e apresenta-se munido de todos os requisitos que as cabeças imaturas e desmioladas procuram em alguém; um rematado patife, pestilento; e a mulher já deu com os olhos nele” (SHAKESPEARE, 2003, p. 289).

Shakespeare prepara o leitor para um momento de desfecho e caos ao colocar Otelo preparando ambientes por meio de manipulação dos sentimentos de Desdêmona para uma futura catástrofe: “Minha deliciosa coitadinha! Que a perdição tome conta da minha alma, mas eu te amo! E quando não mais te amar, o caos se estabelecerá uma vez mais” (SHAKESPEARE, 2003, p. 315). Aqui a mulher é colocada como deliciosa coitadinha, Otelo infantiliza Desdêmona, porém sente prazer nisso ao afirmar que é deliciosa.

Iago consegue por meio de muita persuasão entrar na cabeça de Otelo, seu plano está de acordo com o seu interesse quando faz eco às palavras que Otelo enuncia. No início, Otelo se irrita com as insinuações de Iago: “Pensando, meu general!” Pombas, agora és meu eco, como se houvesse algum monstro em teu pensamento, hediondo demais para mostrar-se. Tenciona dizer algo?” (SHAKESPEARE, 2003, p. 316). Inicia a crise de Otelo, gerada por Iago, o principal causador de toda a persuasão, é por ser mau, por não controlar a homosociabilidade e desejo latente por Otelo. Iago não respeita a posição de Otelo como superior, há uma disputa interna impulsionada por um sentimento de amor e ódio, é uma linha muito tênue que só se mostra após a entrada de Desdêmona e Cássio, pois o embate de toda a obra gira em torno de ciúmes, traição e relações de poder.

Iago já estava em pleno domínio do subconsciente de Otelo, a construção de estar no coração aqui remete a um limite bem visível entre o amigo, admirador, subalterno para um relacionamento mais íntimo, uma profundidade a mais na relação de amizade. Geralmente, costume perpetuado entre o sexo/gênero feminino com as confissões e trocas sentimentais, Iago apropria-se do discurso feminino: “...– meu senhor sabe que lhe tenho amizade profunda” (SHAKESPEARE, 2003, p. 316). Otelo enaltece a presença de Iago, e o idealiza como detentor de um caráter impecável e humano, Otelo confia plenamente em Iago, isso o fragiliza, torna-o refém de sua escolha pessoal por acreditar em Iago:

Otelo – penso que sim. E, tanto quanto sei, é criatura plena de amor, e honesto, e sabes pesar as palavras antes de dar-lhes vida com o teu sopro. Assim é que esse teu vacilar assusta-me ainda mais, pois tal coisa num velhaco falso e desleal é truque costumeiro; mas num homem justo é adiamento em segredo, um mecanismo do coração, coisa sobre a qual a paixão não tem domínio (SHAKESPEARE, 2003, p. 317).

Há também uma breve descrição de sentimentos em relação ao coração, a relação se estreita demais ao chegar ao final, Iago consegue chegar ao domínio desejado, porém, isso também causa crise em sua masculinidade, a partir do momento em que as coisas começam a dar errado, o desejo dele é apenas que Rodrigo e Cássio morram, ele não almeja matar Otelo: “– o senhor não pode, ainda que meu coração estivesse em suas mãos; nem conseguirá, pois ele ainda está sob minha custódia” (SHAKESPEARE, 2003, p. 318). As relações discursivas apontam para um contato íntimo que envolve o coração, mas também se distanciam para não tornar a relação homossexual. O ambiente conjugal de Iago é outra chave para análise do homoerotismo latente em obra:

Iago – ora vejam! O que fazes aqui, sozinha?
Emília – não me venha com reprovações! Tenho uma coisa para te dar.
Iago – uma coisa para me dar? É uma coisa bastante comum...
Emília – ah!
Iago –... ter uma esposa tola (SHAKESPEARE, 2003, p. 324).

O lenço como a figura mística da obra, por meio dele é construída toda uma simbologia de costumes e crenças acerca de feitiçaria. Quando Desdêmona perde o seu lenço o caos se instaura em sua vida. O lenço, entre tantas definições simbólicas que podem ser dadas pode ser retratado como: estabilidade, amor, confiança, fidelidade. Iago vê na simbologia do lenço uma possibilidade de concretizar seu plano diabólico: “No alojamento de Cássio perderei este lenço, e depois espero ele encontrá-lo. Detalhes insignificantes, tênues como o ar, apresentam-se aos enunciados sob a forma de confirmações, tão poderosas como as Sagradas Escrituras. Isto pode ter consequências (sic)” (SHAKESPEARE, 2003, p. 325). A crise da masculinidade de Otelo intensifica-se pela perda do lenço, está tudo preparado para o desfecho da tragédia, foi construído um cenário épico de conflitos e guerras, agora o elemento místico que unia o casal toma parte como uma profecia de que tudo iria terminar em tragédia.

Desse momento até o final da tragédia Otelo se torna um homem agressivo, representação de um patriarcado bruto, conservador, a mulher é subalternizada a ponto de apanhar na cara em público, como o faz com Desdêmona. Por meio de toda essa crise Iago aparece como alguém que quase substitui o sentimento de Otelo por Desdêmona, toda a delicadeza e respeito antes voltados para a mulher, agora pertenciam ao subalterno Iago: “... Agradeço-lhe a lição, meu general, e, de hoje em diante, não mais devotarei amor a um amigo, visto que o amor gera tal ofensa” (SHAKESPEARE, 2003, p. 327). A relação do coração é reafirmada por diversas vezes, a materialidade do sentimento, estar no coração, somados à pulsão de amor e ódio constroem um homoerotismo evidente em relação a Iago.

Há um relato de Iago na peça de Shakespeare, provavelmente inventado pelo vilão maquiavélico, que nos faz pensar na homossexualidade presente nos alojamentos militares: é o relato no qual Iago conta para Otelo que esteve dormindo com Cássio e que, o tenente pegou na sua mão, a apertou e a beijou, além de encostar a perna na sua e, em sonho, murmurar palavras de amor dirigidas a Desdêmona. Apesar desse relato ser um ardil para enganar Otelo e convencê-lo da infidelidade de sua esposa, o discurso de Iago nos faz pensar que dois homens dormirem juntos na mesma cama é uma prática recorrente entre militares. Por qual motivo esse episódio seria relatado com precisão de detalhes? Parece haver toda uma intencionalidade de Shakespeare em materializar e construir um ambiente propício para o homoerotismo.

“Iago – Não me agrada o ofício, mas, uma vez nessa causa enterrei-me até o pescoço, em buraco cavado por honestidade e devoção tolas, vou em frente. Tenho dormido com Cássio nos últimos tempos e, incomodando-me uma dor de dente, não conseguia dormir. Há um tipo de homem, de alma tão indiscreta, que em seu sono resmunga sobre seus casos. Cássio é do tipo. Dormindo ele, escutei-o falar “Doce Desdêmona, vamos nos acautelar, vamos esconder nosso amor”. E, então, senhor, ele tomou minha mão, apertou-a, gritou “Oh doce criatura!” e beijou-me com força, como se os beijos colhesse pelas raízes, raízes estas que ele encontrava em meus lábios. Depois ele pousou sua perna sobre a minha coxa e suspirou e beijou e gritou “Amaldiçoado destino, que te entregou ao Mouro!” (SHAKESPEARE, 2003, p. 329).

Dois homens dentro de um quartel, dormindo na mesma cama, local onde geralmente cada soldado tem a sua cama, porém dormem em um único espaço. Cássio, já ao final da narrativa também tenta conquistar o coração de Otelo, porém, podem-se observar as diferentes personalidades e caráter dos dois personagens, um de sentimentos ingênuos e puros, e o outro movido pelo amor e ódio, se não por Otelo seria pelo poder que ele representava. Para recuperar seu posto, do qual havia sido destituído, Cassio dia: “Madame, ainda meu pedido anterior: suplico-lhe que, por seus meios de virtude, eu venha a ser um membro merecedor do amor do seu esposo, a quem eu, com todo o empenho do meu coração, reverencio” (SHAKESPEARE, 2003, p. 337).

O homem que prestava serviço militar desde a era de Esparta na Grécia Antiga deveria ter o estereótipo de força, obediência e agilidade. Muitas pessoas não cogitam a prática homossexual no exército, porém, para alguns estudiosos a prática era normal entre os guerreiros. Os comandantes acreditavam que o estreitamento de laços entre dois homens faria eles lutar com mais garra pelo seu estado. Porém, o comportamento homossexual era configurado de modo diferente do nosso e não feminilizado ou performático como na modernidade. Pode-se construir uma leitura de relações baseadas na abstinência por serem soldados que ficavam muito tempo confinados em quartéis e também em grandes cruzadas pelo mar.

Considerações finais

Os homens aparecem descritos com personalidades diferentes, Otelo é representado a priori com uma carga de poder e autoridade, porém passa por uma crise que causa um abalo em sua masculinidade. Ficou dessa maneira a mercê de manipulação, e também é o principal responsável pela morte de Desdêmona. É colocada a carga de raça e negritude comparadas ao contexto religioso que contextualiza as relações que, na época, não eram bem vistas aos detentores do poder e chefes de família. Shakespeare enaltece em Otelo à imagem do homem negro, que passou pelo processo de amadurecimento através da vida voltado à escravidão e servidão de pessoas até chegar ao cargo de chefia. Por meio desse embate é construída toda uma trama que envolve o gênero, raça, posição e cultura.

A identidade homossexual é considerada como sodomia e crime, porém há uma homosociabilidade nos embates de competição desenfreada. Iago é persuasivo e demonstra uma identidade voltada aos homens, seu objetivo principal é Otelo, ter ou ser tudo o que ele representa e fica dessa maneira entre o amor e ódio. Dessa relação surge uma aproximação diferente ao convencional socialmente, as narrativas ficam próximas ao limite da sexualidade no que se refere à heterossexualidade, essa no caso dos dias de hoje, sendo anacrônico à um homossexualismo latente demonstrado em comportamento, e por uma ambiguidade na escrita do dramaturgo William Shakespeare.

Ao longo da narrativa dramática, os sentimentos de amor e ódio caminham juntos como pulsã, e podem ser lidos tanto como o amor, quanto o ódio entre os personagens masculinos. Porém, há uma falta de ética, caráter, amizade quando Iago planeja em destruir com tudo o que pertence a Otelo. O fato de Iago estar longe demais da sua mulher, e demonstrar frieza com ela corrobora mais para a leitura homoafetiva, pois ele se mantém próximo demais aos homens dando uma importância, e por toda a narrativa constrói um ambiente propício para este tipo de análise.

O negro é colocado em um contexto cultural e religioso que o torna uma representação do mal pelos personagens preconceituosos da narrativa dramática. Os termos pejorativos e a descrição caricata do seu corpo constroem esse efeito de ser estranho para as convenções sociais. Otelo é homem, macho, representa o patriarcal hegemônico, homem de caráter, forte, viril em sua sexualidade com Desdêmona. É contraposto nele toda essa carga por uma relação de poder e animalização pelo fato de ser negro, corroborando a uma leitura homossexual.

Iago consegue expressar seus sentimentos para os homens da narrativa, o seu amor e ódio são voltados apenas ao mouro, ele se revela quando está com Rodrigo, que também é manipulado e usado

como objeto, e principalmente em assuntos referentes a Otelo, esse ao qual ele retrata que gosta com o coração mais de uma vez.

Concluo que há uma homossexualidade velada que parte do personagem Iago principalmente para Otelo, o desejo é impulsionado por um amor e ódio. Otelo termina a obra com seu masculino completamente fragilizado e comete suicídio após descobrir o erro que cometeu. O personagem Iago é o grande causador de toda a discórdia e é responsável por colocar a masculinidade de Otelo em crise e abalo.

Referências:

BARCELLOS, J. C. Org. **Literatura e homoerotismo em questão**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

BARBOSA, J. de J.; RIBEIRO, C. V. O conceito de pulsão na psicanálise freudiana: considerações a partir da filosofia de Martin Heidegger. In: **Revista Ideação**, Educação Especial 2018. Disponível em <<http://periodicos.uefs.br/index.php/revistaideacao/article/view/3023>> . Acesso em 05 de junho de 2019.

CAMATI, A. S. **Questões de gênero e sexualidade na época e na obra de Shakespeare**. Scripta Uniandrade, Curitiba, v. 12, n. 2, p. 103-115, jul./dez. 2014.

CAMINHA, A. **Bom-Crioulo**. São Paulo: Ática. 2002.

FREUD, S. “A pulsão e seus destinos”. In: **Edição Standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996. Vol. XIV.

GUMBRECHT, H. U. **Atmosfera, Ambiência, Stimmung**: Sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2014.

_____. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

PATRICIA, A. G. **Queering the Shakespeare Film**: Gender Trouble, Gay Spectatorship and Male Homoerostism. London – NY: ed. The Arden Shakespeare, 2016.

SANCHEZ, M. E. Q. F.: **Reading Promiscuity and Race in the Secular Love Tradition**. New York: New York University Press, 2019.

SHAKESPEARE, W. **The Tragedy Of Romeo and Juliet; The Tragedy Of Macbeth; The Tragedy Of Othelo, the Moor Of Venice**. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. São Paulo: Editora Nova Cultura Ltda, 2003.

GOMES, Johnes Tadeu. Figurações da sexualidade não-heteronormativa em *Otelo*, de William Shakespeare, p. 413-424, Curitiba, 2019.

UMA PROPOSTA DE ANÁLISE DE *EU SEI PORQUE O PÁSSARO CANTA NA GAIOLA*, DE MAYA ANGELOU (1969), SEGUNDO BAKHTIN

Autoras: Jucelia da Silva Amaral (UNIANDRADE)
Prof.^a Dr.^a Angela Maria Rubel Fanini (UNIANDRADE)
Bolsista em produtividade em pesquisa do CNPq

Resumo: Esta pesquisa acadêmica tem por objetivo a apresentação inicial da obra *Eu sei Porque o Pássaro canta na gaiola*, de Maya Angelou, escritora negra americana, publicada em 1969. A narrativa se passa entre o período de 1928 a 1943 e traz a vida pessoal da escritora em forma de romance. Todavia, o romance não é mera autobiografia, pois o que ali é narrado pode ser generalizado para a questão afro-americana nos EUA uma vez que trata de fatos históricos reais, vivenciados nos EUA e de como esses fatos impactam a vida de milhares de homens e mulheres afro-descendentes. Angelou soube plasmar situações corriqueiras do dia a dia e mobilizá-las para tratar de racismo, sexismo, infância, preconceito, elitismo, educação e economia nos EUA e de como essas situações são vivenciadas por afro-americanos em ambiente racista. Neste trabalho, focalizamos algumas personagens negras femininas a fim de demonstrar que Angelou trata a questão feminina de modo bastante procedente uma vez que dá voz a essas personagens, demonstrando o poder feminino nas comunidades negras. Pela perspectiva de Mikhail Bakhtin, leremos a obra, procurando tratar das relações entre texto e contexto (A grande depressão americana, a Primeira Guerra, os conflitos raciais etc), das vozes sociais, especialmente as femininas e do distanciamento exotópico (esse responsável pela dimensão generalista da obra que parte de autobiografia e a ultrapassa, fazendo com que a obra possa representar boa parte da história dos cidadãos afro-americanos).

Palavras-Chave: Questão afro-americana. Literatura Afro-americana. Maya Angelou. Romance autobiográfico.

Introdução

O período histórico dos Estados Unidos entre 1918 e 1945, é marcado por uma grande expansão econômica. Porém, no final da década de 1920, os Estados Unidos entrariam em um sério período de recessão na economia, altas taxas de desemprego e miséria que se estendeu por toda a década de 1930 e esses efeitos negativos, conseqüentemente, abalaram diversos países ao redor do mundo. Em 1941, os Estados Unidos entrariam na Segunda Guerra mundial, marcando com isso o fim da Grande Depressão. Com o fim da Guerra em 1945, os Estados Unidos se tornariam uma das duas maiores potências mundiais, juntamente com a União Soviética. É nesse contexto histórico que a narrativa de Maya Angelou, na obra em tela, se passa.

Maya Angelou foi ativista, negra, poeta e mulher revolucionária. Nascida em 1928 na cidade de St Louis. Marguerite Ann Johnson, Maya era o apelido de infância e Angelou foi o sobrenome de um de seus ex maridos. Vivendo entre Illinois e a Califórnia, sua infância não foi fácil: Maya passou cinco anos sem falar nada, devido ao trauma de ter sido estuprada aos sete anos de idade. O agressor era namorado de sua mãe e foi morto pelos tios dela. Maya contou ao mundo essa história através de seu primeiro e mais famoso livro, a autobiografia “I know why the caged bird sings” – *Eu sei por que*

o pássaro canta na gaiola, em português. Publicado em 1969, o livro fez com que Maya Angelou se tornasse uma das primeiras mulheres negras a escrever um *bestseller* nos Estados Unidos. Mas essa mulher já havia sido pioneira muito antes disso. Aos 16 anos de idade, ela viria a ser a primeira mulher negra a trabalhar como motorista do transporte público de São Francisco. Pouco tempo depois, tornou-se mãe, tentou a chance de Hollywood. No cinema e na TV, foi diretora, roteirista, produtora e atriz. Também foi cantora, mas, Maya se destacava mesmo era nos discos não cantados, em que o artista declama textos. Maya também era poeta. Seu poema mais celebrado, “Still I Rise” (“Assim eu me levanto”), tornou-se um significativo manifesto do movimento negro nos Estados Unidos. Mas a contribuição de Maya foi para além da escrita. Ela militou ativamente pelo fim da segregação racial nos EUA e foi amiga pessoal de Martin Luther King e Malcolm X. Nos anos 60 viveu no Egito e em Gana, militando nos movimentos de direitos civis. Também trabalhou em missões humanitárias na África, nos anos 1960. Décadas mais tarde, viria a ser conselheira dos presidentes Bill Clinton e Barack Obama. E veio a falecer em 2014.

Exotopia: As características da autobiografia a importância das vozes sociais expressas na obra nas questões do discurso dialógico e a exotopia de Mikhail Bakhtin.

Em sua obra, a escritora Maya Angelou escreve sobre si mesma, podendo o romance ser considerado sua autobiografia. A autora revisita o seu passado, suas memórias e transforma a si mesma em romance. Entretanto, como em qualquer enunciação autobiográfica, se distancia dela mesma para contar sobre os outros, ao mesmo tempo que retoma seu passado, analisa momentos históricos importantes ocorridos nos EUA na época em que ela descreve sua vida. Torna-se também personagem, sendo a um só tempo, ela mesma e uma outra. A linguagem é sempre um elemento mediador entre o vivido e o escrito. À medida que escreve sobre si, analisa os fatos de um certo local e espaço exotópicos, em certo grau. A linguagem não é transparente. A escritora já adulta escreve sobre a menina que foi. Há mediação discursiva e valorativa nessa enunciação romanesca.

O conceito de exotopia é explicado no livro *Estética da Criação Verbal* de Bakhtin, quando o autor faz a análise da relação entre autor e herói; nesta perspectiva, o autor sabe mais que o herói, criando assim um excedente de visão em relação à existência do herói e a sua consciência: “[...] O discurso do herói sobre si mesmo é impregnado do discurso do autor sobre o herói; o interesse (ético-cognitivo) que o acontecimento apresenta para a vida do herói é englobado pelo interesse que ele apresenta para a atividade artística do autor” (BAKHTIN, 1992, p. 34).

Ao recontar sua história, a autora inclui na narrativa observações e toma ciência de que os reais acontecimentos do seu passado refletiram na sua formação como pessoa e interferiram nas suas escolhas. Em outras palavras, não retorna ao seu passado impunemente, não olha com os olhos da inocência infantil, mas traz consigo toda a bagagem que acumulou durante a sua trajetória. Seu olhar já não é mais neutro. Ela recria a ela mesma, contextualizando a sua história afro-americana. A sua trajetória de vida é generalizada para a realidade de outras mulheres parecidas com ela. Angelou, ao falar de si, se dá conta de que fala das outras mulheres cuja sina se parece com a dela. Sua enunciação é tanto apegada ao que viveu, quanto pode ser generalizada para a mulher afro-americana. A enunciação parte de si e também parte de um outro, ou seja, é o relato de Angelou, mas pode ser o relato de muitas angelous nos EUA. É um romance intersubjetivo. O eu e o outro se encontram no discurso.

[...] o autor deve situar-se fora de si mesmo, viver a si mesmo num plano diferente daquele em que vivemos efetivamente nossa vida; essa é a condição expressa para que ele possa completar-se até formar um todo, graças a valores que são transcendentais à sua vida, vivida internamente, e que lhe asseguram o acabamento. Ele deve tornar-se outro relativamente a si mesmo, ver-se pelos olhos dos outros (BAKHTIN, 1992, p. 36).

A autora, ao contextualizar a sua obra, trata das questões do feminismo nos Estados Unidos no início do século XX, segregação, discriminação e preconceito racial, violência, questões familiares, condição dos trabalhadores pobres, economia americana em tempos de crise. Sua obra é também um documento cultural, étnico e histórico. Afirma sobre essa contextualização a que nos referimos: “Quando escrevo eu, o significado é nós” (MAYA ANGELOU).

Construção de identidade

Maya utiliza as vozes sociais que compuseram sua infância e juventude para ressignificar-se e deixar bem claro o quanto a discriminação racial, de gênero e de classe social pode causar traumas logo na infância e deixar marcas para toda a vida no indivíduo.

Ao se referir à identidade coletiva ou étnica, essa é uma categoria que define um grupo e que esta definição pode ser realizada por membros do próprio grupo, via atributos selecionados no seu complexo cultural, como por exemplo, a língua, a religião, a arte, os sistemas políticos a economia, a visão de mundo. Como também, de sua história, de seus traços psicológicos coletivos, etc., “entendidos como mais significativos do que os outros e que diferenciam de demais grupos ou comunidades, religiões, nações, etnias”. Para ele, a identidade é uma categoria de heteroatribuição ou autoatribuição, que carrega uma carga de subjetividade e de preconceitos em relação aos demais grupos (MUNANGA, 2012, p. 9).

Ao analisarmos a história e a trama linguística do romance autobiográfico de Maya Angelou, conseguimos observar as divergências entre posições ideológicas, sociais e raciais, principalmente oposições entre negros e brancos. Ocorre que, como há um relação de dominância de uma formação

discursiva entre a outra, podemos observar que o discurso dominante na obra está na identidade negra, pois, a autora discursa em contestação aos fatos ocorridos em sua infância que fizeram com que a ela, ao retornar ao seu passado em memória para recontá-lo, se utilize deles para justificar a construção de sua identidade étnico-racial e as lutas para superar as limitações que lhe eram impostas por questões raciais e de discriminação:

Em *Stamps*, a segregação era tão completa que a maioria das crianças negras não tinha a menor ideia de como os brancos eram. Fora isso, eles eram diferentes, deveriam ser temidos, e nesse medo estavam incluídas a hostilidade de impotente contra o poderoso de pobre contra o rico, do trabalhador contra o patrão e do maltrapilho contra o bem-vestido. (ANGELOU, 2018, p. 41).

Para (SILVA, 2009, p. 79), considerando que a formação de identidade carrega consigo sempre um traço de diferença, ou seja, a identidade de um se constrói através da diferença do outro, é possível analisar na obra, que tanto o embate entre as identidades étnicos raciais quanto as relações de poder se alternam, formando situações dialógicas, constatando-se que a identidade de um se constitui em luta com o outro. Angelou, ao contar as agruras pelas quais passa no mundo dos brancos, demonstra que soube lutar e resistir, fortalecendo-se. A sua luta é também a luta de muitos negros americanos. “A identidade e a diferença têm que ser ativamente produzidas. Elas não são criaturas do mundo natural ou do mundo transcendental, mas do mundo cultural e social. Somos nós que as fabricamos, no contexto de relações culturais e sociais. A identidade e a diferença são criações sociais e culturais” (SILVA, 2009, p. 76).

Assim, sendo, registrar sua vida em formato de autobiografia, ao mesmo tempo em que parece libertador para a autora, parece ser uma tentativa de responder a algumas incertezas que a mesma traz consigo, desde o acontecimento dos fatos. Angelou trata da difícil luta de constituir sua identidade em ambiente inóspito: “Se crescer já é doloroso para uma menina negra do Sul, estar ciente de que você não pertence àquele lugar é a ferrugem na navalha que ameaça cortar sua garganta. É um insulto desnecessário” (ANGELOU, 1969). A consciência de classe e de sua etnia é dolorosa, mas a fortalece. Essa consciência é a de muitos iguais a ela.

Os fatos descritos, mesmo que metafóricamente, nos remetem a um passado que se apresenta como memórias e sentimentos ainda vividos pela personagem. Em sua enunciação, nos permite inferir que a mesma tenta buscar um significado mais claro das “lembranças vivas” em sua mente. E aí veio a dor. A situação de estupro é forte e também pode ser generalizada: “O ato de estupro em um corpo de oito anos é questão de a agulha deixar o camelo passar pelo seu buraco por não ter outra opção. A criança cede porque o corpo pode, e a mente do violador não consegue” (ANGELOU, 1969, p. 100).

A autora parece ainda procurar respostas para os fatos ocorridos, e procura respostas mais concretas para si por meio das reflexões expostas na obra. Faz com que após lermos a narrativa de

Maya Angelou, percebamos o quão importante são todos os acontecimentos vividos e que todos eles de uma maneira ou outra, positiva ou negativamente nos transmitiram um ensinamento para a existência humana, sobretudo para entender a vida em conflito social e étnico.

Conceito de biografia e autobiografia no romance segundo Bakhtin

Analisando o conceito de biografia antiga e autobiografia segundo Bakhtin, a Antiguidade não criou o grande romance biográfico, ou seja, uma grande obra biográfica que por terminologia poderia ser chamada de romance. Contudo, ainda segundo Bakhtin, a Antiguidade elaborou uma série de formas autobiográficas e biográficas, que exerceram significativa influência, não somente na biografia e na autobiografia europeia, como também na evolução de todo o romance europeu. Na base destas formas antigas de texto nascem um novo tipo de *tempo biográfico* e uma nova imagem construída do homem que percorre o seu *caminho vital*. Decorremos sobre dois tipos essenciais de autobiografia em base clássica grega: a platônica e a autobiografia e biografia, sendo que a primeira, o autor encontrou expressão mais precisa em obras de Platão como a Apologia de Sócrates e Fédon. Esse tipo de consciência autobiográfica do homem está vinculado a formas vigorosas da metamorfose mitológica. Na base da autobiografia platônica, encontra-se o cronotopo, ou seja, a linha vital do homem está vinculada a épocas limitadas com precisão. O caminho é observado de maneira ignorante, presunçosa, por um ceticismo autocrítico e pelo conhecimento de si mesmo no sentido do conhecimento verdadeiro. O segundo tipo grego é a autobiografia e a biografia, que não eram consideradas obras de natureza livresco- literárias, dissociadas de acontecimentos políticos e cívicos. Ao contrário, eram atos públicos, verbalizados de louvação pública e autoprestação de contas de homens reais. Nesse tipo, aqui importa não só e nem tanto o seu cronotopo interno (espaço, tempo, de vida representada), mas acima de tudo, o cronotopo externo, a representação da vida de alguém, ou do próprio falante, como ato cívico de auto defesa de si mesmo. Esse cronotopo real é a praça (ágora). Foi na praça que pela primeira vez se revelou e se enformou a consciência autobiográfica (e biografia) do homem e de sua vida em base clássica antiga (BAKHTIN, 2006, p. 73).

Nesse sentido, no ato autobiográfico e biográfico, a imagem do homem (autor) não apresenta nenhum aspecto íntimo, privado ou individual considerado de forma isolada. Nesta

escrita, toda a narrativa, história e fatos são expostos ao público e estão expostos ao julgamento social.

Vozes Sociais no romance

A autora situa sua narrativa dentro da história americana e por isso trata de questões do feminismo nos Estados Unidos no início do século XX, segregação, discriminação e preconceito racial, sobretudo.

O feminismo negro nos EUA se tornou popular na década de 1960, em resposta ao sexismo do Movimento dos Direitos Civis e do racismo do movimento feminista. A partir dos anos 1970 a 1980, as feministas negras norte-americanas formaram vários grupos que abordaram o papel das mulheres negras no nacionalismo negro, na libertação gay e na segunda onda do feminismo. Na década de 1990, a Controvérsia Anita Hill colocou o feminismo negro em uma luz *mainstream*. Teorias feministas negras chegaram a um público mais amplo na década de 2010, como resultado da advocacia por mídia social. Angelou em seu romance antecipa o feminismo negro.

Conforme Bakhtin (2010), a linguagem não deve ser compreendida apenas como um sistema linguístico de categorias gramaticais abstratas, mas como uma realidade, estratificada ideologicamente e socialmente, em que se confrontam diversas visões de mundo, ou seja, diferentes posicionamentos axiológicos. Segundo o autor, toda fala dialoga com outras falas que a precederam ou a sucederam, formando com isso um elo da cadeia da comunicação verbal. Toda fala, portanto, se constitui através de uma relação com o outro pois, é repleta de “ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva (BAKHTIN, 2006, p. 297).

As vozes femininas de sua mãe, avó, amigas, professoras que povoaram a vida e a história de Angelou, contribuíram para a formação do seu caráter, sua força e resiliência.

A avó materna de Maya vivia no Sul segregado dos EUA. Mulher forte e religiosa. Dona do único mercado para negros localizado em Stamps, também mantinha comércio com os brancos, inclusive alguns mantinham dívidas financeiras com ela. Cuidava sozinha de seu filho Willie, tio de Maya com deficiência física: “As pessoas falavam de Momma como uma mulher de boa aparência, e alguns, que se lembravam dela na juventude, diziam que era muito bonita. Eu só via deus poder e sua força”. (ANGELOU, 1969 p. 65). Foi esta avó quem recebeu Maya e seu irmão quando seus pais resolveram se separar. Ensinou uma religião, a incentivou nos estudos e cuidou de Maya num dos piores momentos de sua existência: após ter sofrido abuso sexual aos sete anos pelo então namorado de sua mãe após ter retornado para casa da mesma e ter ficado após a violência por cinco anos sem falar: “Momma pretendia ensinar a Bailey e a mim a usar os caminhos da vida que ela e a geração dela e de

todos os Negros anteriores encontraram e achavam seguros. Ela não gostava da ideia de que se podia falar com os brancos sem botar a vida em risco” (ANGELOU, 1969, p. 66).

Foi na convivência com Vivian Baxter, a mãe a quem ela chamava de Lady, que ela aprendeu a enfrentar o racismo e o machismo e ganhou o afeto necessário para se tornar uma mulher independente e com autoestima e a gravidez não planejada de seu único filho: “Descrever minha mãe seria escrever sobre um furacão em seu poder perfeito. Ou as cores subindo e descendo pelo arco-íris.” (ANGELOU, 1969, p. 79).

Sra Bertha Flowers: amiga pessoal da avó que através da leitura principalmente de poesias, ajudou a devolver a fala à Maya depois que a mesma sofreu o abuso do padrasto. Foi uma das maiores influências positiva na vida de autora: “Ela foi uma das poucas damas que conheci e permaneceu em toda a minha vida como medida do que um ser humano pode ser”(ANGELOU, 1969, p. 118). Vovó Baxter- avó materna: mulher forte e de grande influência social, implacável e responsável por “vingar” o abuso sofrido pela neta, ordenado que os seus filhos, tios de Maya assassinassem o abusador, visto que a justiça negou puni-lo por tal crime:

Ela era influente na delegacia de polícia, e os homens que vestiam ternos elegantes e tinham cicatrizes novas se sentavam com decoro de igreja e esperavam para pedir favores a ela... Quando chegava a eleição, eles tinham que arrumar votos dos bairros deles. Ela costumava lhes conseguir indulgências, e eles sempre conseguiam os votos (ANGELOU, 1969, p. 82).

As personagens femininas que trouxemos par ao texto são responsáveis por fortalecer em Angelou a sua identidade de mulher lutadora e decidida. No romance, Angelou seleciona apenas mulheres fortes e com histórias marcantes de resistência. A exotopia a faz ver na sua trajetória o que importou para a construção de seu caráter e identidade. Na base do eu está o nós. Angelou se constitui em dialogia com o contexto e em embate com outras mulheres e homens. É uma biografia social, ou seja, parte dela e também diz sobre os outros assemelhados.

Palavras finais

Todos têm uma história, alguns com momentos mais tristes, outros mais sentimentais, desafios que não podem ser medidos, pois cada um sabe o peso que pode carregar. O grande desafio é justamente como contá-la.

Vamos que haja diante de mim um indivíduo sofrendo; o horizonte da sua consciência foi preenchido pela circunstância que o faz sofrer e pelos objetos que ele vê diante de si [...]. Devo vivenciá-lo esteticamente e concluí-lo [...]. O primeiro momento da atividade estética é a compenetração: eu devo vivenciar — ver e inteirar-me — o que ele vivencia, colocar-me no lugar dele, como que coincidir com ele [...]. Quando me compenetro dos sofrimentos do outro, eu os vivencio precisamente como

sofrimentos dele, na categoria do outro, e minha reação a ele não é um grito de dor e sim uma palavra de consolo e um ato de ajuda. Relacionar ao outro o vivenciado é condição obrigatória de uma compenetração eficaz e do conhecimento tanto ético quanto estético. A atividade estética começa propriamente quando retornamos a nós mesmos e ao nosso lugar fora da pessoa que sofre, quando informamos e damos acabamento ao material de compenetração [...] (BAKHTIN, 2003, p. 23-25).

Angelou transformou a sua vida em um romance, contando a sua história, ora se entregando aos fatos, ora se afastando deles. A escrita é a grande mediadora, pois tudo o que viveu, tentou plasmar no discurso literário. Para isso, teve de selecionar fatos, delimitar situações, dar mais ênfase a alguns episódios, minimizar outros. Desse recorte de escrita sai uma vida que pertence a ela, mas a muitos outros afro-americanos também. É biografia social. Muitas vozes ali comparecem e muitos fatos históricos perpassam sua vida. A escrita do romance permite a ela refletir sobre o vivido, não é um puro reflexo do que viveu. Está distanciada. A exotopia permite esse olhar sobre si como si mesma e como outra.

Referências

ANGELOU, M. **Eu Sei Porque o Pássaro Canta na Gaiola**; Título original: I Knowwhythecaged BIRD sings; Tradução de Regiane Winarrski.- Bauru, SP: Astral Cultural, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**; organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas de edição russa de Serguei Botchavov.- São Paulo: Editora 34, 2016 (1ª Edição).

_____. **Estética da criação verbal**. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Questões de literatura e de estética**. A teoria do romance. 3. ed. São Paulo: Unesp, 1993.

_____. (1895-1975). **Teoria do romance II**: as formas do tempo e do cronotopo; tradução: Paulo Bezerra..São Paulo: Editora 34, 2018 (1ª Edição).

_____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BUBNOVA, T. Voz, sentido e diálogo em Bakhtin. **Revista Bakhtiniana**, São Paulo, 6 (1): Ago./Dez. 2011, p. 268-280.

JULIA, W. <https://mdemulher.abril.com.br/cultura/maya-angelou-ativista-negra-poeta-e-mulher-revolucionaria/> Acesso em: 22/05/2019.

KARNAL, L. [et al.]. **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2007.

MUNANGA, K. **Negritude e identidade negra ou Afrodescendente**: um racismo ao avesso?. Revista da ABPN. V. 4, n. 8. Jul.-out 2012.

AMARAL, Jucelia da Silva; FANINI, Ângela Maria Rubel. Uma proposta de análise de *Eu sei porque o pássaro canta na gaiola*, de Maya Angelou (1969), segundo Bakhtin, p. 425-433, Curitiba, 2019.

SILVA, T. T. da S. (org). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. 9. Ed. Petrópolis: Vozes, 2000. P. 73-102.

SIPRIANO, B.F; GONÇALVES, J.B.C. O conceito de vozes sociais na teoria bakhtiniana. **Revista Diálogos**. Relendo Bakhtin, v. 5, n. 1, 2017.

AMARAL, Jucelia da Silva; FANINI, Ângela Maria Rubel. Uma proposta de análise de *Eu sei porque o pássaro canta na gaiola*, de Maya Angelou (1969), segundo Bakhtin, p. 425-433, Curitiba, 2019.

UMA PROPOSTA DE ANÁLISE SOBRE A OBRA *EU SEI PORQUE O PÁSSARO CANTA NA GAIOLA*, DE MAYA ANGELOU (1969)

Autoras: Jucelia da Silva Amaral (UNIANDRADE)
Prof.^a Dr.^a. Brunilda Tempel Reichmann(UNIANDRADE)

Resumo: Esse artigo tem o objetivo de tecer considerações a respeito da obra autobiográfica *Eu sei porque o pássaro canta na gaiola*, de Maya Angelou, estabelecendo relações com a estética da recepção, mais especificamente, as sete teses de Hans Robert Jauss, e apresentando as relações entre o autor, o texto e leitor, e a recepção da obra pelo público. Observaremos até que ponto a autobiografia de Maya Angelou contribuiu e contribui para se compreender a história e as origens das relações raciais, a discriminação na infância e a resistência feminina expostos no texto. Estabeleceremos no artigo também a discussão sobre a autobiografia como um relevante relato e observação do momento histórico sócio cultural em que em que a autora instaura a escrita de sua vida, em forma de narração, cumprindo um dos papéis esperados pela escrita autobiográfica que é a escrita de si, em forma de narrativa, ou seja, tomar a própria vida ou detalhes dela, como assunto de uma narração. Nas considerações em relação à escrita autobiográfica, será considerado o conceito de autobiografia do estudioso Francês Philippe Lejeune que dedicou sua obra ao estudo de questões relacionadas ao tema e os quatro níveis de análise do texto autobiográfico.

Palavras chave: Estética da Recepção, autobiografia, relações étnicos-raciais, discriminação racial.

A poeta e escritora Maya Angelou

Maya Angelou cujo nome de registro é Marguerite Ann Johnson, nasceu em 1928, na cidade de St. Louis, Illinois. Sua infância não foi fácil: Maya viveu sua infância e adolescência entre os estados americanos de St Louis e a Califórnia, passou cinco anos sem falar nada, devido ao trauma de ter sido violentada aos sete anos de idade. O abusador que era o atual namorado de sua mãe, que foi supostamente morto pelos tios dela. Juntamente com o abuso, ela também se sentia culpada por ter causado a morte do seu agressor. Maya Angelou então resolveu, depois de adulta, tornar pública a sua história de vida através da escrita de seu primeiro e mais famoso livro, a autobiografia *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola* [*I know why the caged bird sings*, título do original em inglês]. A obra foi publicada originalmente em 1969, e fez com que Maya Angelou se tornasse uma das primeiras mulheres escritoras negras a escrever e publicar um *best seller* nos Estados Unidos.

Contudo, a contribuição da escritora Maya para o movimento negro americano jamais esteve limitada unicamente à escrita. Ela se engajou ativamente na luta pelo fim da segregação racial nos EUA e foi ativista e amiga pessoal de grandes revolucionários e defensores das leis abolicionista e das causas Negras norte-americanas como: Martin Luther King e Malcolm X. Atuou ativamente em missões humanitárias na África, nos anos 1960. Foi conselheira dos presidentes americanos Bill

Clinton e Barack Obama. A autora também recebeu diversas condecorações durante a vida, entre elas incluí-se a Medalha Presidencial da Liberdade, a maior honraria concedida a um civil nos Estados Unidos. A medalha foi concedida à Maya em 2011, pelo então presidente dos EUA, Barack Obama. Mas, essa mulher negra e batalhadora, já havia sido pioneira mesmo antes destas homenagens e reconhecimentos. Quando tinha 16 anos de idade, se tornaria a primeira mulher negra a exercer a função de motorista do transporte público de São Francisco, mais especificamente de bondes. Aos dezesseis anos também, tornou-se mãe solteira de um menino, porém, a maternidade precoce não a impediu de tentar a carreira artística em Hollywood. Atuou no cinema e na TV, foi diretora, roteirista, produtora e atriz. Se aventurou como cantora, mas, na indústria fonográfica, Maya obteve grande êxito nos discos não cantados, nos quais o artista declama textos. Ela venceu por três Grammys na categoria de Melhor Álbum de Palavra Falada ou Álbum Não Cantado. Ainda no campo da escrita artística, além do *best seller* poderoso aqui citado, que colocou seu nome no reconhecimento público (e que deu origem a outras seis autobiografias), Maya também era poeta. Seu poema mais conhecido, “Still I Rise” tornou-se um icônico de manifesto do movimento negro nos Estados Unidos. Maya faleceu em 28 de maio de 2014, aos 86 anos.

Com uma narrativa simples e cercada de metáforas, podemos observar os primeiros anos de vida de Maya Angelou vivendo com sua avó, Momma que, sozinha, cuidava de seu filho Willie, vítima de paralisia infantil, que fez com que ele ficasse com o lado esquerdo do corpo paralisado e com dificuldades de locomoção. Sua avó era uma mulher forte, dona do mercado que atendia aos negros e brancos na cidade de *Stamps no Arkansas*, e que emprestava dinheiro até mesmo aos brancos. A seriedade da avó a fez enfrentar, sem dizer uma palavra, as provocações das crianças brancas pobres que, mesmo vivendo em uma situação financeira inferior, se julgavam superior aos que tinham uma cor diferente da sua. Com a autobiografia de Maya, podemos acompanhar as relações sociais nos EUA naquela época, as marcas deixadas na formação da criança como pessoa, o abandono familiar, o sentimento de não pertencimento e a resistência para lutar contra opressões e opressores.

Autobiografias são terrivelmente sedutoras. Quando comecei a escrever, percebi que estava seguindo uma tradição estabelecida por Frederick Douglass, que é a narrativa escrava. Falando na primeira pessoa do singular sobre a terceira pessoa do plural. Sempre dizendo ‘eu’, que significa ‘nós’. (BOB, 2016, documentário: E ainda resisto, disponível na NETFLIX).

Este artigo versa sobre a Estética da Recepção e a obra autobiográfica *Eu sei porque o pássaro canta na gaiola* (1969). Desenvolvemos o trabalho em diálogo com as sete teses de Robert Jauss. Que processos se desencadeiam quando lemos? O que fazemos ao ler? Podemos dizer que esses questionamentos estão relacionados às relações entre autor, texto e leitor. Segundo a Estética da

Recepção, autor não existe mais na forma de detentor do sentido do texto que escreve, embora seja ele o articulador linguístico das ideias, pensamentos e posicionamentos dos textos, ele não pode controlar os sentimentos e os sentidos que o texto suscita no leitor. O texto por sua vez se desliga de análises formalistas ou estruturalistas que direcionavam a interpretação de uma obra.

A partir das abordagens apresentadas por Jauss, o texto deixou de ser uma organização linguística que somente carrega ou transmite ideias, informações, pensamento e relatos dos autores. Neste sentido, a linguagem passou a ser entendida, nos estudos linguísticos contemporâneos, como incapaz de traduzir todas as intenções do falante. Tal concepção de linguagem influenciou a caracterização do texto como uma estrutura cheia de não ditos e de lacunas a serem preenchidas pelo leitor. Por outro lado, o leitor, seja individualmente, seja coletivamente, é o responsável por atribuir sentido àquilo que lê. A materialidade do texto escrito só se transforma em sentido real, a partir do momento que alguém o lê. Contudo, os textos são lidos e interpretados pelos leitores de acordo com uma dada experiência vivida, contexto histórico, leituras anteriores, o que fundamentam o processo de construção de significado de um determinado texto pelo seu leitor. É a compreensão e intervenção do leitor o principal objeto de observação e representatividade para a Estética da Recepção de Jauss.

A discussão sobre autobiografia é considerada um tema controverso, nela observa-se que é relevante a observação que o indivíduo tem de si mesmo ao transformar sua vida e suas vivências em narrativa. Sempre há e haverá um motivo ou razão contundente por trás de um ato narrativo, no texto autobiográfico não é diferente. O objetivo principal da narrativa autobiográfica é tornar a própria vida, detalhes ou parte dela, principal assunto do texto. No centro da discussão sobre o conceito de autobiografia, citamos o estudioso francês Philippe Lejeune, que dedicou a maior arte de seus estudos a esta questão e sob a influência do estruturalismo neste tipo de narrativa. Philippe Lejeune define o texto autobiográfico como: “uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história da sua personalidade” (2008, p. 14). Através desta definição, Lejeune postula quatro níveis de análise para a escrita autobiográfica, que podemos encontrar na obra analisada:

1. A forma de linguagem (narrativa/em prosa):

Em *Stamps*, a segregação era tão completa que a maioria das crianças negras não tinha a menor idéia de como os brancos eram. Fora isso, eles eram diferentes, deveriam ser temidos, e nesse medo estavam incluídas a hostilidade de impotente contra o poderoso de pobre contra o rico, do trabalhador contra o patrão e do maltrapilho contra o bem-vestido. (ANGELOU, 2018, p. 41).

2. Assunto tratado (vida individual/história de uma personalidade):

Anos depois, descobri que os Estados Unidos foram atravessados milhares de vezes por crianças negras assustadas, viajando sozinhas até seus novos e prósperos pais em cidades do norte, ou de volta até os avós em cidades do sul quando o norte urbano faltou com suas promessas econômicas. (ANGELOU, 2018, p.20)

3. Situação do autor (identidade do autor – cujo nome remete a uma pessoa real/identidade donarrador):

As etiquetas nos nossos pulsos diziam – “A quem possa interessar” – que éramos Margarite e Bailey Johnson Jr. De Long Beach, Califórnia, a caminho de Stamps, Arkansas, aos cuidados da Sra. Annie Henderson”. (ANGELOU, 2018, p.1)

4. Posição do narrador (identidade do narrador e do personagem principal/perspectiva retrospectiva da narrativa):

Quando Bailey tinha seis anos e eu era um ano mais nova, nós percorríamos a tabuada com a velocidade que mais tarde vi as crianças chinesas de São Francisco usarem em seus ábacos. Nosso fogão cinza-verão barrigudo brilhava em vermelho-rosado durante o inverno e se tornou uma ameaça severa de castigo se fôssemos tolos a ponto de nos permitir cometer erros. (ANGELOU, 2018, p. 25)

Na leitura da narrativa autobiográfica, segundo Lejeune, é preciso haver identidade entre autor, narrador e personagem, pois, a identidade dessas três entidades é o que configura o *pacto autobiográfico*. É a afirmação no texto destas três identidades, podendo remeter, em última instância o nome do autor na capa do livro. Ao analisarmos a história e a trama linguística da autobiografia de Maya Angelou, conseguimos observar as divergências entre posições ideológicas, sociais e raciais, principalmente oposições entre negros e brancos. Ocorre que como há uma relação de dominância de uma formação discursiva entre a outra, podemos observar que o discurso dominante na obra está na identidade negra, pois, a autora discursa em contestação aos fatos ocorridos em sua infância que fizeram com que a mesma, ao retornar ao seu passado em memória para recontá-lo, se utilize deles para justificar a construção de sua identidade étnico-racial e as lutas para superar todas as limitações que lhe eram impostas por questões raciais e discriminação. A autora discursa também com as questões do feminismo nos Estados Unidos no início do século XIX, sobre a segregação, a discriminação e o preconceito racial, a violência, a questão do tempo, o jogo de identidades, o diálogo entre as vozes sociais e a autorreferencialidade em relação às influências dos papéis marcantes das personagens femininas que a influenciaram. “Quando escrevo eu, o significado é nós”.

Sobre o processo de implantação de leis segregacionistas nos EUA, o historiador Leandro Karnal (2007) diz o seguinte:

Leis de segregação racial haviam feito breve aparição durante a reconstrução, mas, desapareceram até 1868. Resurgiram no governo de Grant, a começar pelo Tennessee, em 1870: lá os sulistas brancos promulgaram leis contra o casamento inter-racial. Cinco anos mais tarde o Tennessee adotou a primeira Lei Jim Crow e o resto do sul o seguiu rapidamente. O termo “Jim Crow”, nascido de uma música popular, referia-se a toda lei (foram dezenas) que seguisse o princípio “separados mas iguais” estabelecendo afastamento entre negros e brancos nos trens, estações ferroviárias, cais, hotéis, barbearias, restaurantes, teatros, entre outros. Em 1885, a maior parte das escolas sulistas também foram divididas em instituições para brancos e negros. Houve “leis Jim Crow” por todo o Sul. Apenas nas décadas de 1950 e 1960 a suprema Corte derrubaria a ideia de “separados, mais iguais.” (KARNAL, 2007, p.45).

Para (SILVA, 2009, p. 79), (considerando que a formação de identidade carrega consigo sempre um traço de diferença, ou seja, a identidade de um se constrói pela diferença com o outro, é possível analisar na obra, que tanto o embate entre as identidades étnico-raciais quanto as relações de poder se alternam formando situações binárias, constatando-se a negatividade e positividade de cada termo nas oposições.

A identidade e a diferença têm que ser ativamente produzidas. Elas não são criaturas do mundo natural ou do mundo transcendental, mas do mundo cultural e social. Somos nós que as fabricamos, no contexto de relações culturais e sociais. A identidade e a diferença são criações sociais e culturais. (SILVA, 2009, p.76).

Assim, sendo, registrar sua vida em formato de autobiografia, ao mesmo tempo que parece libertador para a autora, parece ser uma tentativa de responder a algumas incertezas que a mesma traz consigo, desde o acontecimento dos fatos. Em relação a discriminação racial e o distanciamento do seu convívio social sofridos na infância por exemplo: “Se crescer já é doloroso para uma menina negra do Sul, estar ciente de que você não pertence àquele lugar é a ferrugem na navalha que ameaça cortar sua garganta. É um insulto desnecessário” (ANGELOU, 2018, p.01) Os fatos descritos, mesmo que metaforicamente, nos remete a um passado que se apresenta como memórias e sentimentos ainda vividos no íntimo da personagem. Em sua enunciação, nos permite inferir que a mesma tenta buscar um significado mais claro das “lembranças vivas” em sua mente.

A autora parece ainda procurar respostas para os fatos ocorridos, e procura respostas mais concretas para si. Enfim, através das reflexões expostas na obra, a mesma faz com que, após lermos a narrativa de Maya Angelou, percebamos o quão importante são todos os acontecimentos vividos e que todos eles de uma maneira ou outra, positiva ou negativamente nos transmitiram um ensinamento ou nos deixaram marcas para sempre.

Seguindo a definição de Luiz Costa Lima, a teoria recepcional recusa o “gênio” e, para fazer sua análise, abarca uma série de fatores, tanto da produção quanto da recepção das obras:

Como por exemplo, se estabelece o consenso sobre a excelência do autor? Seria por que o horizonte de expectativas dos leitores se ajusta com o horizonte possibilitado pelo texto, numa espécie de contrato natural, ou por que instâncias de poder específico – i.e., do poder literário, –se não mesmo as inclinações políticas da sociedade se manifestam e/ou orientam em favor da concessão daquele prêmio? (COSTA LIMA, 1979, p. 16)

A Estética da Recepção e as sete teses de Jauss

Na Estética da Recepção, a teoria da literatura deve estar fundamentada no reconhecimento da historicidade do texto. Segundo o autor, outras linhas teóricas não consideram a história na análise do texto literário:

A História da literatura como provocação à teoria literária era fundamentalmente, em sua intenção, uma apologia à compreensão histórica tendo por veículo a experiência estética – e isso em uma época na qual o estruturalismo havia desacreditado o conhecimento histórico e começava a expulsar o sujeito dos sistemas de explicação do mundo. (JAUSS, 1994, p. 73)

Para Jauss, na instância ou na dimensão do público ou do leitor do texto é que se encontram as bases metodológicas para que possam verificar tanto o valor estético do texto como o sentido que ligaria a obra numa sucessão histórica:

O valor estético de um texto é medido pela recepção inicial do público, que compara com outras obras já lidas, percebe-lhe as singularidades e adquire novo parâmetro para avaliação de obras futuras (elabora um novo horizonte de expectativas). O “nexo” ou o elemento de relação entre a sucessão de textos na história literária é o próprio leitor/público. Jauss pensa numa cadeia de recepções que teria continuidade e na qual a compreensão dos primeiros leitores iria sendo sobreposta pela recepção dos públicos posteriores. Essa sucessão de recepção do texto, por sua vez, mostraria o significado histórico e o valor estético dos textos” (COSTA LIMA, 1979, p. 29).

Tendo em vista a valorização do leitor, sobre como unir estética e história, Jauss propõe fundamentar essa nova metodologia de escrita ou reescrita da história literária. Para tanto, organiza os conceitos básicos de suas respostas com suas sete teses para uma nova história da literatura. Primeira tese: a literatura como fato histórico não se dá pela cronologia da obra, mas sim pelo dialogo dinâmico entre o texto e ou autor, ou seja, sem o leitor para reatualizar a obra, ela perde o sentido, a ação e a existência. Jauss procura mostrar nesta tese que a literatura não “repousa” numa conexão de “fatos literários” estabelecida *post factum*, mas no experimentar dinâmico da obra literária por parte dos seus leitores. (JAUSS, 1994, p.24). Segunda tese: a experiência literária do leitor prevê um “saber prévio”, uma experiência literária, tanto com fatos relacionados a vida que com a leitura resulta numa leitura impressionista ou mesmo alguma espécie de psicologismo, “com base no qual, o novo de que tomamos conhecimento faz-se experimentável, ou seja, legível” (JAUSS, 1994, p. 28). Terceira tese: Jauss

propõe a noção na qual o caráter artístico do texto pode ser medido pela noção de *distância estética*. O autor a entende como afastamento ou *não-coincidência* entre o horizonte de expectativa já existente do leitor e o horizonte de expectativa novo provocado por uma obra. Sendo assim, um escrito estético pode se tornar critério da análise histórica, estabelecendo o valor artístico da obra conforme a recepção do leitor (JAUSS, 1994, p. 32). Quarta tese: nesta tese Jauss se coloca contra os métodos do objetivismo histórico nos estudos literários, ou seja, do trabalho de interpretação como um simples “descortinar do sentido atemporalmente verdadeiro do texto” (JAUSS, 1994, p. 37). Ele propõe o conceito junção de horizontes, onde o tempo histórico no qual se situa o leitor influencia na construção de sentido para o texto dando resposta à questão a que a obra respondia no momento da primeira recepção e de como os leitores da sua época poderiam tê-la compreendido. Partindo das quatro teses iniciais as quais dão sustentação à sua estética da recepção, Jauss desenvolve mais três teses no intuito de mostrar que se deve levar em conta a função produtiva e a compreensão progressiva da literatura na história literária. Articulados em torno de três aspectos: seu caráter diacrônico, sincrônico e da relação entre literatura e vida prática. Quinta tese: nesta tese Jauss entende e descreve que no caráter diacrônico do seu projeto de história literária baseada no critério recepcional não é um processo linear e sequencial, mas um conjunto aberto de possibilidades, pois textos antigos podem obter novo sentido, o que torna possível, o constante reavaliar dos textos literários. Sexta tese: a obra, ou a história literária deve considerar o aspecto diacrônico (as sucessivas recepções da obra), em relação ao tempo, produção e em relação ao momento de sua recepção. O caráter literário da obra é visto pelo viés atual. Para se melhor compreender uma obra, se faz necessário considerar o encontro entre aspecto sincrônico e diacrônico. Sétima tese: além de observar os aspectos sincrônicos e diacrônicos, a análise literária deve também voltar-se para os efeitos da literatura na vida prática de seus leitores (receptores). Ao considerar a experiência cotidiana do leitor, Jauss objetiva que a literatura não seja pensada apenas em termos estéticos, mas suscite efeitos éticos, psicológicos e sociais no leitor. (JAUSS, 1994, p. 47).

Na construção da história dos EUA por Maya Angelou, segundo a estética da recepção de Jauss, observamos o relato de uma mulher negra, sobrevivente da violência, jovem batalhadora, artista e ativista. Maya Angelou foi um grande exemplo de mulher e é maravilhoso ver que seu trabalho e sua história continuam vivos. Em tempos de tamanha intolerância é mais importante do que nunca relembrar a trajetória de uma guerreira tão inspiradora.

Uma obra instigante, dolorosa e profundamente humana. Ler Maya Angelou é mergulhar na vida estadunidense do início do século XX, com suas problemáticas raciais e acompanhar a trajetória da mulher que apesar de tanto sofrimento, de tanta violência sofrida, ainda encontrou forças para se comprometer com a luta dos Direitos Civis dos Negros Americanos. Ler *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola* é entender, também, como a escrita, como a literatura pode ser um meio, um exercício de reflexão e de sublimação da dor. (EVARISTO, 2018).

A obra foi publicada no ano de 1969, apresenta fatos narrados entre 1930 e 1943, trata da infância e início da adolescência da autora, dos três aos dezesseis anos de idade. Aos três anos de idade, foi enviada com seu irmão Balley, dois anos mais velho, em uma viagem de trem para serem criados por sua avó em *Stamps*, no estado de *Arkansas*, onde a questão racial era fortemente marcada pela discriminação e intolerância. Aos oito anos de idade, Maya retorna a conviver com a mãe, onde acontece uma das experiências mais tristes e determinantes em sua vida: aos oito anos de idade, a mesma é violentada pelo namorado da mãe e, após revelar a identidade do agressor, o mesmo ir a julgamento e ser absolvido é morto de forma brutal pelos tios de Maya.

Classificada pelos críticos como sendo uma escritora de romances autobiográficos, Maya Angelou é considerada como uma respeitada porta-voz da raça negra principalmente do feminismo negro. Produziu obras consideráveis em defesa da cultura negra norte-americana. Foi uma autora polêmica e por várias vezes sofreu tentativas de censura em suas obras nas livrarias norte-americanas. As obras mais importantes da autora foram rotuladas na época como sendo autobiografias de ficção, porém, muitos críticos, a qualificariam como uma tentativa de desafiar a estrutura já conhecida e comum das autobiografias, expandindo, criticando e mudando o gênero, já que o enredo de suas obras apresentam enfoque a assuntos polêmicos como racismo, família, viagens, identidade e resistência. Desde as primeiras décadas do século XX nos EUA, é possível identificar articulações políticas entre os negros em torno da igualdade de direitos civis. Na primeira década especificadamente, as organizações de política negra se tornariam fortes devido a intensa migração de negros que para fugir da violência racial e da recessão agrícola dos estados do Sul, migravam para as cidades do Norte do país, que estavam em pleno desenvolvimento industrial, fazendo com o Norte se transformasse posteriormente na base operacional do ativismo negro Norte-americano. Neste período, mesmo diante de toda essa mudança e demanda, não havia nenhum arranjo institucional na política do país capaz de contemplar a integração entre raças e combater a violência contra os negros. Os partidos políticos não demonstravam interesse em incluir as demandas dos negros. Dia 29 de outubro, dia conhecido como “quinta-feira negra”, os bancos do país estavam sobrecarregados de dívidas não salgadas, ações supervalorizadas de empresas que estavam em queda e, assim, recusaram refinanciamentos ou novos empréstimos para a habitação, automóveis, etc. Calcula-se que cerca de mil hipotecas de casas foram executas por dia após 1929.

Anos depois, descobri que os Estados Unidos foram atravessados milhares de vezes por crianças negras assustadas, viajando sozinhas até seus novos e prósperos pais em cidades do norte, ou de volta até os avós em cidades do sul quando o norte urbano faltou com suas promessas econômicas. (ANGELOU, 2018, p. 20).

A discriminação racial e a violência sofrida na infância causam um amadurecimento misturado à inocência. E são justamente os livros e a poesia de Maya que a fazem exteriorizar seu sofrimento. Enquanto vive com complexos, dúvidas e mudanças, uma consciência de que pode ser o que quiser vai lhe dando força para desafiar aos que lhe dizem “não”. “Se crescer já é doloroso para uma menina negra do Sul, estar ciente de que você não pertence àquele lugar é a ferrugem na navalha que ameaça cortar sua garganta. É um insulto desnecessário (ANGELOU, 2018).

Na última década do século XIX, leis discriminatórias e a violência racial começaram a se popularizar nos EUA. Tais fatos discriminatórios incluíam a segregação racial, com lugares apenas reservados frequentadores brancos e outros apenas para negros, suspensão de voto e de outros direitos em geral como a negação do direito de oportunidades econômicas, atos de violência privada e racial, fatos que foram ignorados e muitas vezes apoiados até mesmo por autoridades governamentais.

Em Stamps, a segregação era tão completa que a maioria das crianças negras não tinha a menor ideia de como os brancos eram. Fora isso, eles eram diferentes, deveriam ser temidos, e nesse medo estavam incluídas a hostilidade do impotente contra o poderoso, de pobre contra o rico, do trabalhador contra o patrão e do maltrapilho contra o bem-vestido. (ANGELOU, 2018 p. 41)

O período foi marcado pela intolerância e por organizações de grupos como a *Ku Klux Klan*, organização terrorista que surgiu nos EUA, no século XX, conhecida por promover violência, na maioria das vezes gratuita. Perseguiu os negros libertos e pessoas que apoiavam a concessão de direitos aos negros nos Sul dos Estados Unidos. “Foi nossa sorte que os ‘garotos’ não cavalgaram até nosso pátio naquela noite e nem insistiram que Momma abrisse o Mercado. Teriam encontrado o tio Willie e o teriam linchado. Ele gemeu a noite toda como se fosse mesmo culpado de um crime hediondo” (ANGELOU, 2018, p. 34).

A *Ku Klux Klan* existe até hoje, embora sua expressão seja bem mais enfraquecida em relação ao que a organização já foi um dia, é acompanhada por instituições como o *Southern Poverty Law Center*, entidade que monitora a atuação de organizações extremistas em território americano. De acordo com esta organização, a *Klan* é uma organização bastante enfraquecida hoje por causa da atuação do governo americano em combate ao seu crescimento, mas também pelo surgimento de outras organizações extremistas de supremacistas brancos, que atraíram seus membros. Atualmente, a organização possui em sua ideologia ideias supremacistas, antiscatólicas, antisemitas, antiliberais e anticomunistas, promovendo discurso de ódio contra negros, muçulmanos e LGBTs.

A autora escreve de modo a fazer o leitor refletir sobre uma organização política, de trabalho e social no referido tempo de escrita da obra, porém, que perpetua até nos dias de hoje. O trabalho assalariado, em substituição ao escravo, a formação das comunidades, no caso, a negra.

O recém-chegado Negro tinha sido encontrado nas fazendas esgotadas por recrutadores de operários para as fábricas da guerra. A chance de morar em prédios de apartamentos de dois ou três andares (que se tornaram guetos imediatos) e de receber cheques semanais de dois ou até três algarismos deixava qualquer um cego. (ANGELOU, 2018, p. 244)

Ao unir história e realidade, Maya propõe novas e possíveis leituras de fatos históricos já ocorridos, porém, que permanecem até nos dias de hoje, com novas leituras possíveis de acontecimentos reais de um passado que não está esquecido e alguns temas atuais mesmo diante de tantos anos decorridos. Não se trata de mostrar como a história se reflete nos textos literários, mas de manifestar a função de criação social que a literatura tem preenchido:

Jauss não acreditava que o significado de uma criação artística possa ser alcançado sem ter sido vivenciado esteticamente: não há conhecimento sem prazer, nem a recíproca, levando-o a formular um par de conceitos que acompanham suas reflexões posteriores: os de fruição compreensiva [verstehendes Geniessen] e compreensão fruidora [geniessendes Verstehen], processos que ocorrem simultaneamente e indicam como só pode se gostar do que se entende e compreender o que se aprecia. (ZILBERMAN, 1989, p. 53)

A autora retorna ao seu passado e infância e faz uma releitura dos fatos sociais e políticos ocorridos nos Estados Unidos entre os anos de 1930 e 1940, período de sua infância e adolescência, com o retorno de memória. Ela tenta preencher lacunas deixadas em sua memória passada e recontar sua trajetória de vida e explicar que fatos e acontecimentos fizeram com que obtivesse força, determinação e resiliência para superar cada obstáculo que lhe foi imposto desde a infância e que de certa forma poderiam explicar suas lutas e atitudes na vida adulta.

Conclusão

Cada indivíduo tem sua história de vida, umas com passagens mais tristes, outras com momentos mais felizes, mas o que diferencia essas histórias é a maneira que ela é vivenciada, a intensidade e de que ângulo pode ser contada. Na autobiografia de Maya Angelou, a história é a sua memória, constituinte do horizonte de expectativa do leitor. Através da introdução de fatos históricos, a obra literária abre-se a julgamentos futuros.

O ato de leitura, torna-se crítico, compreensivo e provoca discussões acerca do mundo atual. A obra literária cumpre seu propósito, segundo Jauss, pois ao mesmo tempo a escrita e a leitura ampliam as possibilidades de integração com o leitor.

Referências

ANGELOU, M. *Eu Sei Porque o Pássaro Canta na Gaiola*. Tradução de Regiane Winarrski. Bauru: Astral Cultural, 2018.

BOB, H. e RITA C. W. Documentário especial sobre a autora: *Maya Angelou – E ainda resisto* (2016). Disponível em Netflix Documentários. Acesso em 05 maio 2019.

COSTA LIMA, L. O leitor demanda (d)a literatura. In: *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979.

DEAN, M. Documentário “Relembrando 1929: o ano da quebra da bolsa de Nova Iorque”. Disponível em: <http://youtube.com/watch?v=6h/dit2b1do>. Acesso em: 15 maio 2019.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo; Editora Ativa, 1994.

KARNAL, L. [et al.]. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico – de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SILVA, T. T. da S. (org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 9. Ed. Petrópolis: Vozes, 2000. P. 79.

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

AMBIÊNCIA, CORPO E PRESENÇA FEMININA NO ROMANCE *O PERFUME: A HISTÓRIA DE UM ASSASSINO*, DE PATRICK SÜSKIND

Autoras: Juciane de Bonfim Santos (UNIANDRADE)
Prof^a Dr^a Greicy Bellin (UNIANDRADE)

Resumo: Este artigo pretende analisar atmosfera, ambiência e produção de presença focada no corpo feminino na obra *O Perfume: a história de um assassino*, do escritor alemão Patrick Süskind. Na abordagem, buscaremos identificar e analisar as manifestações das referidas temáticas, bem como a relevância desses elementos na construção da narrativa, relacionando diferentes áreas do conhecimento como a filosofia, a psicologia e a literatura. O aporte teórico utilizado engloba estudos de Alain Corbin, em referência nos saberes e odores; Hans Ulrich Gumbrecht, com destaque para *Produção de Presença* (2014), *Atmosfera, ambiência e stimmung* (2014), Julieta Jerusalinsky, que lança mão de conceitos de Lacan e Freud para analisar a importância da presença da mãe na construção psíquica da criança, *O moderno no pós-moderno*, de Teixeira Coelho, Le Breton em *Desaparecer de Si e Ser e tempo*, de Heidegger.

Palavras-chave: Atmosfera. Ambiência. Produção de presença. Corpo.

Patrick Süskind escreveu *O perfume – a história de um assassino* (1985) inicialmente em capítulos para o jornal *Frankfurter Allgemeine Zeitung* e, ao final do ano de 1985, ele foi lançado como romance e teve arrebatadora aceitação em diferentes países. Trata-se da história de Jean-Baptiste Grenouille e de seu obsessivo intuito de criar um perfume, na busca pelo odor ideal associado ao corpo feminino. A narrativa está dividida em quatro partes, com cinquenta e um capítulos. Atmosfera, ambiência, corpo e produção de presença são elementos cruciais para a trama, a qual se constrói em torno da importância do poder olfativo na vida do protagonista.

Pensar de uma maneira diferente nossa relação com as coisas do mundo ocupou o pensamento de estudiosos como Hans Ulrich Gumbrecht durante as décadas de 1970, 1980 e 1990. Após vários colóquios e divergências sobre qual seria a forma mais adequada de se relacionar com o mundo, uma questão permanecia: quais são os novos conceitos que nos permitirão pensar essa mudança? Nesse momento surge a expressão *materialidades da comunicação*, que se relaciona com a produção de presença, uma vez que o que está ‘presente’ está tangível ao corpo (como no Latim *prae-esse*), está na nossa frente. “Produção”, por sua vez, traz à tona as formas pelas quais esta presença é construída, daí a importância de se analisar as materialidades da comunicação no texto literário. Toda a comunicação implica uma produção de presença, pois é através de seus elementos materiais que serão tocados os corpos das pessoas que estão se comunicando.

Constataremos, em nossa análise do romance de Süskind, as ocorrências desses recursos, bem como a sua relevância para o desdobramento do romance e para a concretude das intenções do autor.

Destarte, faremos uma confluência da obra com teorias que abordam a temática, entre as quais a de Gumbrecht, Heidegger, Corbin, Freud e Lacan, Julieta Jerusalinski, entre outros.

A primeira parte de *O Perfume* está subdividida em vinte e dois capítulos e a segunda, em onze capítulos. Na terceira parte, há quinze capítulos e na quarta parte só há um capítulo. A primeira parte, entre os capítulos um e vinte e dois, trata do nascimento, infância e adolescência de Jean-Batiste Grenouille, que viveu na França, no século XVIII, até seus dezoito anos. Entre seu nascimento, em dezessete de junho de 1738 até o ano de 1756, Grenouille passou pelo abandono, considerando que a mãe o deixou para morrer embaixo da mesa de peixe após o parto. Ao ser entregue a uma ama de leite, ela percebeu que o recém-nascido não tinha cheiro e mamava muito, causando-lhe prejuízo por sugar todo seu leite. A criança também provoca um sentimento de asco do padre Terrier, que o enviou às pressas para o abrigo de crianças de Madame Gaillard, senhora vazia de sentimentos. Anos depois, ele foi vendido a Grimal, o dono de um curtume onde Grenouille passa a trabalhar e a vencer as adversidades impostas pelas condições insalubres do lugar e das condições sociais em que indivíduos como ele vivem. A seguir, Grenouille é vendido a Baldini, um perfumista incapaz de criar perfumes mas que, ao descobrir o seu talento para produzir fragrâncias, o obriga a criar novas fórmulas, assumindo a autoria dos perfumes.

Nessa primeira parte, é possível perceber como ocorriam as relações sociais e de trabalho na Paris do século XVIII: as personagens são descritas pelo narrador a partir das vivências de Grenouille e retratam a vida laboral do Antigo Regime. Neste sentido, chamam a atenção a ambiência e a atmosfera construída pelos odores, sendo que cada uma das personagens apresenta uma impressão olfativa distinta, as quais serão armazenadas na memória do protagonista no decorrer da narrativa. Alain Corbin (1987) cita Pierre Chauvet, que designou Paris como “centro do fedor” (CORBIN, 1987, p. 41). A cidade de Paris, na época, possuía mau cheiro não apenas porque as classes sociais não mantinham hábitos de higiene regulares, mas porque estes maus odores eram gerados em suas relações sociais e em suas formas de agir. Na obra, Süskind evidencia essa ambiguidade proposital para denunciar, desde as primeiras páginas da narrativa, a falta de moral, ética e os interesses individuais da sociedade francesa da época.

Grenouille resiste aos seus primeiros anos de vida e está resoluto em sobreviver, embora os desafios sejam enormes. O narrador é insistente quanto à inclinação de Grenouille ao mal, ao seu caráter não humano, à arrogância que o inspira e ao seu temperamento sombrio: “No século XVIII viveu na França um homem que pertenceu à galeria das mais geniais e detestáveis figuras daquele século nada pobre em figuras geniais e detestáveis.” (SÜSKIND, 1985, p.7). Reforça-se, nessa parte do romance, a ausência materna que fortaleceu a construção negativa da personalidade de Grenouille,

pois para a psicanálise a presença da mãe é determinante na construção da psique da criança. A mãe (Outro) é possuidora de referências significantes através das quais a criança inaugura sua constituição psíquica. Assim, esse Outro vai apostando na suposição de um sujeito nesse bebê, estabelecendo a sua demanda. Desse modo, entende-se que:

A mãe articula a demanda do bebê ao seu saber inconsciente, à sua rede significativa, atribui à ação do bebê um sentido, a partir do qual realiza a oferta de uma ação específica. Mas, neste movimento de articulação da pulsão pela demanda, também se abre a dimensão do desejo, pois a pulsão não fica toda articulada na demanda, o desejo sempre escapa, sempre insiste na busca da realização do que ficou inscrito como satisfação. (JERUSALINSKY, 2002, p. 138)

Para Lacan (1999), a criança precisa do desejo materno para reconhecer o seu desejo, mas ela não reconhece apenas o desejo por meio da sua imagem especular, fazendo-o por meio do corpo do Outro. Por intermédio do toque e da fala que a mãe dirige a esse que chora, respondendo ao filho, ela supõe saber a razão do seu choro, investindo em sua relação com ele.

Além da importância da mãe, Winnicott (1983) identifica o ambiente em que a criança cresce como sendo fator importante para esse desenvolvimento, atribuindo aos pais a responsabilidade por esse ambiente, que deve ser harmonioso e seguro para a criança. (WINNICOTT, 1983, pag. 4-19).

Quando as dores do parto se tornaram mais intensas, a mãe de Grenouille se acorou debaixo da mesa de limpar peixe e lá pariu, como havia feito outras quatro vezes, e cortou com a faca de peixe o cordão umbilical do que chamou de “coisa recém-nascida” (SÜSKIND, 1985, p. 09). Isso deixa claro que o filho não faz parte dos projetos que ela tem para sua vida: viver muito tempo, casar-se e ter “de verdade” filhos, sugestivo de quem ainda deseja uma família tradicional. A rejeição do filho remete ao baixo desenvolvimento olfativo do personagem na idade adulta, considerando a opinião de Lacan acerca da segunda condição simbólica na formação do sujeito: a demanda dupla sujeito/Outro, materializada, respectivamente, no seio da mãe e na boca do bebê, neste caso, o cheiro da mãe e o nariz do bebê. Esta condição nos remete a um diálogo em que a ama de leite de Jean, ao devolvê-lo ao padre, lhe diz “este bebê não tem cheiro de bebê” e o padre lhe pergunta “e qual é o cheiro de um bebê?” E ela lhe responde “é um cheiro tipo de caramelo, é um cheiro que quando a gente sente no bebê, mesmo não sendo filho da gente, ficamos capturados por aquela criancinha” (SUSKIND, 1985, p.14)

A ausência de desenvolvimento olfativo faz com que Grenuille passe todo o seu tempo atrás de um cheiro que lhe dê uma identidade, assassinando várias mulheres como se estivesse procurando o cheiro da mãe, isto é, o cheiro que lhe fizera falta na mais tenra infância. Isto nos remete à representação do corpo feminino, aspecto de fundamental importância no romance. Em *O corpo feminino em debate*, coletânea que reúne estudos relevantes sobre o corpo das mulheres desde a

Antiguidade à Contemporaneidade, Joana Maria Pedro aborda as práticas contraceptivas e o infanticídio e nos mostra que foi na modernidade que os corpos das mulheres tornaram-se o alvo do controle dos casos extraconjugais. As práticas contraceptivas, abortivas, infanticidas e o abandono de crianças passaram a ser relacionados a práticas femininas. Em diferentes culturas, o aborto e o infanticídio têm sido sancionados pelo costume, têm amparo coletivo, e não são considerados crimes passíveis de punição. Tais práticas impedem que sejam "condenados à vida" seres indesejados, para os quais não se pretende fazer nenhum investimento (GREER, 1987, p. 211-3).

Combatidas pela Igreja e pelo setor público, o abandono de crianças e o infanticídio foram mantidos pelos casais, sendo, todavia, associadas às mulheres pobres e não mais aos homens. Assim, se na Antiguidade era o pai quem decidia aceitar ou recusar a criança, na Idade Média essa atribuição passou a ser da mãe. É a ela que os penitenciais, os artigos, os interrogatórios e os párcos da Igreja dirigiam-se, pois o pecado era cometido pela mulher (FLANDRIN, 1988, p. 189-197). As múltiplas representações que se configuraram sobre o corpo das mulheres estiveram, a partir da modernidade, articuladas a diversas formas de controle. Assim, os corpos que só devem procriar filhos legítimos são diferentes daqueles que podem ameaçar o mundo com a superpopulação.

A inexistência de possibilidades de sobrevivência econômica e/ou social para uma criança nascida de relações extraconjugais tornou difícil a constituição do sujeito "mãe". A invenção da naturalidade do amor materno tem encontrado nos casos de infanticídio, por um lado, sua negação e, por outro, os objetos pedagógicos para sua configuração. Por serem solteiras, essas mulheres não participavam de redes de solidariedade feminina que lhes permitissem compartilhar de conhecimentos sobre métodos abortivos, como acontecia com as mulheres casadas e já com alguns filhos (PEDRO, 1997). A gravidez indesejada, que só interrompiam tão tardiamente, colocava-as em situação bastante difícil. Aquilo que, para elas, poderia não ser reconhecido como uma pessoa era, para o aparato jurídico-policial, uma vida ceifada, conforme se observa no trecho de *O perfume*:

Ex-officio ele é entregue a uma ama, a mãe é presa. E porque ela é ré confessa e sem delongas reconhece que por certo teria deixado a coisa perecer, como aliás já fizera com quatro outros, é processada por múltiplo infanticídio e, poucas semanas mais tarde, é decapitada na Place de Grève (SÜSKIND, 1985, p. 9).

Percebe-se que a mãe infanticida, jovem pobre, solteira e trabalhadora é decapitada em praça pública pelo crime. A expressão “coisa”, usada pela mãe de Grenouille, é também utilizada pela ama de leite quando ela reclama do excesso de amamentação, conforme se lê no excerto a seguir:

- Eu não queria dizer isso – respondeu ela cuidadosamente. – Se a coisa tem ou não tem a ver com o diabo, isso vocês mesmos têm que decidir, padre Terrier, e não tenho competência para isso. Eu só sei

uma coisa: que fico arrepiada de horror desse bebê, porque ele não cheira como crianças devem cheirar (SÜSKIND, 1985, p. 13).

Padre Terrier também constata algo de errado com o bebê, embora não acreditasse no que a ama de leite afirmara sobre ele quanto à ausência de cheiro:

Estava como que arrancado o confortável véu conceitual que o envolvia e que ele havia fantasiado em torno da criança e de si mesmo: um ser estranho e frio estava deitado sobre os seus joelhos, um animal hostil, e se ele não fosse uma personalidade tão equilibrada e guiada pela racionalidade e pelo temor a Deus teria, num acesso de nojo, jogado a criança longe, como se afasta uma aranha (SÜSKIND, 1985, p. 18).

O narrador veicula a concepção de que há em Grenouille uma anormalidade e ela pode ser evidenciada na escolha dos termos para denominar o protagonista. Os significantes escolhidos pelo narrador estão voltados para a animalidade e são recorrentes no romance, ratificando a construção da inquietação que envolve o protagonista, conforme a citação a seguir:

Era duro como uma bactéria resistente e autossuficiente como um carrapato colado numa árvore, que vive de uma gotinha de sangue sugado ano passado. Precisava de um mínimo de alimentação e vestimenta para o corpo. Para a alma, não precisava de nada. Calor humano, dedicação, amor – ou seja lá como se chamam todas as coisas que dizem que uma criança precisa – eram completamente dispensáveis para o menino Grenouille. Ou então, assim nos parece, ele as tinha tornado dispensáveis simplesmente para poder sobreviver. (SÜSKIND, 1985, p. 21).

O termo ‘carrapato’ e o termo “aracnídeo” são os mais recorrentes significantes e chamam atenção por tratarem-se de denominações que servem de metáfora para a representação de Grenouille, percebido como um “animal” a que os humanos evitam e que, assim como os carrapatos e as aranhas, geram grande desconforto apenas pela sua presença.

Na primeira parte do romance, Süskind constrói a narrativa com aspectos voltados para a descrição da atmosfera e da ambiência. A importância do tempo cronológico e dos espaços na narração está relacionada ao caráter abjeto do protagonista, o que reforça a importância dos conceitos mencionados acima para a análise da obra. Vale destacar, neste sentido, a atmosfera inicial do romance, bem como o lugar onde nasce Grenouille:

Na época em que falamos, reinava nas cidades um fedor dificilmente concebível por nós, hoje. As ruas fediam a merda, os pátios fediam a mijó, as escadarias fediam a madeira podre e bosta de rato; as cozinhas, a couve estragada e gordura de ovelha; sem ventilação, salas fediam a poeira, mofo; os quartos, a lençóis sebosos, a úmidos colchões de pena, impregnados do odor azedo dos penicos. Das chaminés fediam enxofre; dos curtumes, as lixívia corrosivas; dos matadouros fediam sangue coagulado. Os homens fediam a suor e roupa não lavadas; da boca eles fediam a dentes estragados, dos estômagos fediam a cebola e, nos corpos, quando já não eram bem novos, a queijo velho, a leite azedo e as doenças infecciosas. Fediam os rios, fediam as praças, fediam as igrejas, fediam sobre as pontes e dentro dos palácios. Fediam os camponeses e o padre, o aprendiz e a mulher do mestre, fediam a nobreza toda, até o rei fediam como um animal de rapina, e a rainha como uma cabra velha, tanto no verão quanto no inverno. Pois à ação desagregadora das bactérias, no século XVIII, não havia sido ainda colocado nenhum limite

e, assim, não havia atividade humana, construtiva e destrutiva, manifestação de alguma vida, a vicejar ou a fenecer que não fosse acompanhada de fedor. (SÜSKIND, 1985, p. 7-8).

A segunda parte do romance trata da história de Grenouille na montanha, quando ele decide ficar longe das pessoas. Após deixar Baldini, a caminho de Grasse, ele decide abruptamente desviar-se de toda presença humana e ir para as montanhas, onde o cheiro das pessoas não mais existiria. Ele chega então à região do *Plomb du Cantal*, em 1756, onde encontra a “paz olfativa” e passa a habitar em uma caverna, na escuridão, entre os rochedos: “[...] mal respirando, o coração mal batendo” (SÜSKIND, 1985, p. 99).

Ele inicia uma trajetória para dentro de si e o narrador faz uma incursão no interior dos pensamentos de Grenouille, que cria um mundo seu e recupera as sensações olfativas das pessoas com quem conviveu. O eu interno em nada se assemelhava ao eu externo que estava faminto e que hibernou durante os sete anos de guerra (1756 – 1763). Essa referência histórica marca a dissociação entre o personagem e a realidade externa e também, o acionamento da memória olfativa de Grenouille, a lembrança do perfume da jovem das nectarinas, a primeira que matou, torna – se nítida diante dele.

Para o sociólogo, antropólogo e psicólogo francês David Le Breton (2009), o vínculo social é mais um dado de ambiência do que uma exigência moral. Para alguns ele é apenas o teatro indiferente da sua projeção pessoal, ou seja, o simulacro, posto que o virtual impera sobre o real. Assim, Le Breton defende que num mundo captado por tantas inversões, o real é, na verdade, um momento da representação. Süskind nos mostra, nessa passagem, a transformação do homem em ser individual, o gestor de si mesmo, do panóptico, marcado pela extinção de relacionamentos estáveis, numa desconstrução constante após passar sete anos isolado do contato e da presença humana.

Dois episódios chamam a atenção nessa parte: o sonho de Grenouille, que percebe uma névoa inodora a consumi-lo, e a descoberta da ausência de cheiro. Após essa última constatação, ele parte da caverna e se depara com o mundo externo. Ele encontra o Marquês de la Taillade-Espinasse, personagem fictício que representa o nobre pseudo-sábio e o início da investigação científica experimental. O marquês deseja provar que sua teoria, do fluido letal, é verdadeira e decide pagar a Grenouille para que este coopere com suas pesquisas. Nesse momento, Grenouille decide realizar seus próprios experimentos e, ao sugerir que o perfume de violeta do marquês fazia mal, pede permissão para produzir outro perfume, agora menos destrutivo, pois a violeta tem contato com a terra e a composição do aroma a ser produzido por Jean Baptiste Grenouille opõe-se a tudo que venha da terra, na qual vegetara por sete anos.

No laboratório de Runel, perfumista do marquês, Grenouille simula o odor humano para poder circular entre as pessoas. Ele obtém sucesso e assim passa a conviver naturalmente entre as

peças a quem não mais vê como ameaças, mas sim como seres a quem ele pode enganar, apenas pelo cheiro produzido em laboratório. Por outro lado, as peças não se sentiam incomodadas, como ocorria na primeira parte, pois já não sentiam a ameaça do espírito sombrio de Grenouille.

A terceira parte marca a viagem de Grenouille para Grasse, onde ele aperfeiçoará as técnicas de apreensão das essências. Ele conhece Laure, a menina ruiva a quem ele devotará atenção tão logo ela cresça e manifeste todo o poder olfativo. O pai de Laure, Antoine Richis, era viúvo, vice-cônsul, latifundiário e tinha muito amor pela única filha, a qual queria casar para, em troca, pagar a dívida do pai do pretendente e, com isso, aumentar a sua riqueza e a miséria de Bouyon, futuro sogro de Laure. Süskind, através da personagem de Richis denuncia os interesses da burguesia, o modelo patriarcal e as relações de poder na França do século XVIII.

Entre os capítulos trinta e cinco e cinquenta, a ação decorrerá em torno do crescimento de Laure. Grenouille aprende a macerar as flores e também a usar a técnica de *fleunage*. Ele constata que o cheiro de Laure deverá ser “amarrado” e por isso, entre os capítulos quarenta e quarenta e cinco, assassina muitas jovens e extrai delas a essência para fazer destacar, quando chegar a hora, o cheiro de Laure. Grenouille é bem sucedido, pois a jovem é morta, embora houvesse a tentativa do pai de protegê-la, saindo da cidade de Grasse, em direção ao mar. Vale destacar, neste sentido, outro fator determinante na construção da obra: o perfil das mulheres mortas, meninas virgens, belíssimas, magras, de pele muito clara, olhos e cabelos claros, que marcavam muita presença por onde passavam. Apesar de Grenouille não ter nenhum interesse sexual por elas, ele as buscava apenas pelo cheiro. Ao contrário da atualidade, em que uma pele dourada de sol é considerada como padrão de beleza, no passado as peles brancas eram consideradas como símbolo de beleza desde o século VI até o século XVIII. A palidez também era símbolo de status, já que uma pele bronzeada era indicativa de trabalho ao relento, o que era associado às classes mais baixas.

Mediante sua ambição pela busca da fragrância perfeita, Jean Baptiste Grenouille produz o perfume tão desejado a partir da essência das treze donzelas, mas é pego e terá que ser executado pelos crimes que cometeu. Todavia, ele borriça em si o perfume e as peças que aguardavam sua execução caem a seus pés. Até mesmo Richis, o responsável por sua prisão, o homem dominador, dobra-se a Grenouille, inclusive, chamando-o de “filho”. Toda a multidão que clamava pela execução do assassino entrega-se a sensações de prazer e desejo, em uma atmosfera inebriante causada pelo perfume. Todos os que gritavam pelo extermínio do assassino caem nus pelo chão, dominados, excitados e sedentos uns pelos outros. O protagonista, agora, causa-lhes encantamento, felicidade, a sua presença é arrebatadora. Ele faz-se amado, coisa que nunca fora antes, levando as peças ao ápice do prazer e do encanto devido ao cheiro inebriante de seu perfume.

Grenouille, nascido em um lugar fedorento, achado no lixo, em meio às fezes e a podridão, criado sem amor, vivendo sem calor da alma humana, vivendo tão somente da teimosia e da força do nojo, pequeno, corcunda, coxo, feio, rejeitado, um monstro tanto por dentro quanto por fora –, conseguira tornar-se amado pelo mundo. Amado! Venerado! Adorado! (SÜSKIND, 1985, p. 192)

No texto *Inibições, sintomas e ansiedade* (1926), Freud afirma que “[...] o perigo do desamparo psíquico é apropriado ao perigo quando o ego do indivíduo é imaturo” (FREUD, [1926] 1976, p. 166). Em outro trecho, ele afirma que “a ansiedade é um produto do desamparo mental da criança, o qual é um símile natural de seu desamparo biológico” (FREUD, [1926] 1976, p. 162). Freud correlaciona desamparo biológico e psicológico, pois para ele a mãe originalmente satisfaz “[...] todas as necessidades do feto através do aparelho do próprio corpo dela, assim agora, após o nascimento daquele, ela continua a fazê-lo, embora parcialmente por outros meios.” (FREUD, [1926] 1976, p. 162). O fato de Grenouille odiar os homens e mulheres deve-se ao fato de sua mãe nunca tê-lo amado. Todos que se aproximaram dele sentiram temor, nojo e se aproveitaram de sua mão- de-obra barata. Porque, tendo apenas recebido distância e frieza das pessoas, é que havia de amá-las? No entanto, ele desejava ser amado, daí sua busca incessante a obsessiva pela essência perfeita, a qual seria capaz de provocar este amor.

Na quarta parte, é narrada a viagem de Grenouille a Paris, ao exato lugar onde ele nascera. Süskind leva-nos a fixar os olhos na presença marcante do protagonista, a qual é determinada pelo corpo. Ele percorre todo o caminho em dias e ao chegar à cidade procura a praça onde sua mãe deu à luz. À noite, ao chegarem ladrões, mendigos, prostitutas e outros, ele se aproxima deles e o “milagre” acontece: Grenouille aparece, de súbito, em meio ao povo, destampa uma pequena garrafa que trazia consigo, borrija-se com o conteúdo da garrafa e é, de repente, “imerso em beleza como num fogo irradiante” (SÜSKIND, 1985, p. 205). No início, os presentes sentiram-se temerosos, mas logo seu temor transformava-se em desejo e entusiasmo. Sentiram-se imensamente atraídos por aquele ser, pois “um furioso fluxo emanava dele, maré que tudo arrastava, contra qual homem nenhum podia conter-se [...]” (SÜSKIND, 1985, p. 205). Assim, todos fizeram um círculo em torno daquela criatura, aproximaram-se mais e mais, começaram a pressioná-lo, todos queriam tocá-lo, ter uma pequena chama de seu fogo ou um pedaço seu, cercam-no para ficarem mais próximas do anjo que ali estava. Grenouille é, então, devorado pela multidão:

Arrancaram-lhe as roupas, os cabelos, a pele do corpo, estraçalharam-no, enfiaram suas unhas e os seus dentes em sua carne, caíram sobre ele como hienas. [...] Em pouco tempo o anjo estava esquartejado em trinta partes e cada integrante da corja catou um pedaço e retirou-se, arrastado por um excitado desejo, para devorá-lo. Meia hora mais tarde, Jean-Baptiste Grenouille havia, em cada fibra, desaparecido da face da terra (SÜSKIND, 1985, p. 206).

Essa passagem retoma Dioniso, o deus do entusiasmo e do êxtase, da transformação, e que muitos, entre eles Eurípedes, associaram também ao fogo. Além disso, não pode ser esquecido que Dioniso era também um deus agrário, da vegetação, das forças geradoras. Nesse sentido, os sacrifícios a ele oferecidos, seguindo as antigas práticas agrárias, se consumavam por desmembramento e homofagia. Outra consideração a ser feita é que, durante uma das festas em honra a Dioniso, intitulada Antestérias, geralmente um touro era destinado ao sacrifício. Tal ato também acontecia pela prática do desmembramento violento do animal vivo e da consumição de sua carne e sangue ainda quentes. Segundo Brandão:

[...] o fato de os e as Bacantes lhe beberem o sangue e lhe comerem as carnes, pelo rito da homofagia, inseparável do transe orgiástico, configurava a integração total e a comunhão com o deus. É que os animais, que se devoravam, eram a hierofania, a encarnação do próprio Dioniso [...] (BRANDÃO, 1987, p. 237).

Ainda no que se refere à possível relação da divindade grega com a personagem aqui analisada, entre os grandes escritos de Eurípedes, faz-se relevante aqui citar *As Bacantes*. A peça trata da tragédia resultante do conflito originado pelas celebrações em honra ao estrangeiro, recém-chegado a Tebas, que busca vingar a mãe e exigir reconhecimento como deus e governo da *polis*. Os cidadãos, todavia, consideram-no uma força subversiva, uma ameaça aos costumes. Atente-se aqui, porém, somente à parte em que autor discorre sobre a realização dos cultos em honra ao grandioso deus do vinho.

Os rituais em honra a Dioniso eram praticados apenas pelas mulheres gregas. As bacantes, seguidoras de Dioniso, utilizavam roupas majestosas e peles de animais, levavam sempre consigo o *tirso* e mantinham os cabelos soltos ao vento, como verdadeira expressão de liberdade. Ao longo do trajeto até o alto de alguma montanha – local onde era realizado o culto, para evitar olhares de censura ou reprovação – elas eram acompanhadas por faunos e sátiros ao som de tambores.

Durante a cerimônia feita a Dioniso, essas mulheres sofriam um grande transe, transformando-se, saindo de si. Algumas delas até mesmo matavam animais e comiam sua carne crua, o que representava o momento de êxtase do ritual. Assim como nos cultos a Dioniso, a personagem de Süskind também passa por um transe no qual cultua o seu próprio deus, o grande Grenouille. É interessante ressaltar que assim como em *As Bacantes*, a adoração ao deus Grenouille começa a ser realizada quando Jean-Baptiste exila-se no alto de uma montanha, distante de qualquer olhar ou, principalmente, do odor humano. “[...] Levantava-se, o grande Grenouille interior, como um gigante, em toda a sua glória e grandeza, maravilhoso era poder contemplá-lo – era quase de se lastimar que

ninguém o visse [...] – sim! Este era seu reino! O estranho e exótico reino de Grenouille! [...]” (SÜSKIND, 1985, p. 103)..

Para concluirmos, lembremos o que Gumbrecht nos diz sobre a presença e materialidade: “Algo presente é algo que está ao alcance, algo que podemos tocar, e sobre o qual temos percepções sensoriais imediatas” (GUMBRECHT, 2007, p. 50). Lembramos, conforme já explicitado, que materialidade não se refere somente a aspectos físicos de um meio, o que implica não desconsiderarmos os efeitos de presença em um estádio, ainda que não possamos, enquanto espectadores, tocar literalmente a bola, o gramado, o tatame, os corpos dos atletas. A presença leva em conta a materialidade dos objetos, ainda que não exclua totalmente sua dimensão interpretativa ou hermenêutica. Diante dessa reflexão, podemos constatar, nesse final surpreendente de *O perfume*, como Süskind empregou recursos da presença, do corpo, da materialidade e da ambiência na construção da história de um assassino cujo único objetivo era, ao fim e ao cabo, ser adorado, adoração esta que se faz presente por meio da provocação de sensações olfativas que determinam o esfacelamento de seu corpo.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, J. de S. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 1987, v. 2.

COELHO, T. **Moderno pós- moderno**. Modos & Versões. São Paulo: Iluminuras, 1995.

CORBIN, A. **Saberes e odores** – o olfato e o imaginário social nos séculos dezoito e dezenove. Tradução: Lígia Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GUMBRECHT, H. U. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: sobre um potencial oculto na literatura. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2014.

_____. **Produção de Presença** – o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Ed. PUC- Rio, 2010.

LE BRETON, D. **Desaparecer de si**: uma tentação contemporânea/ Tradução Francisco Morais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

PEDRO, J. M. **O corpo feminino em debate**. Ed.UNESP. São Paulo-SP, 2003.

SÜSKIND, P. **O perfume**: a história de um assassino. Tradução de Flávio R. Kothe. 6. Ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.

WINNICOTT, D.W. **O ambiente e os processos de maturação**: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional. Porto Alegre: Artmed, 1965/1983. p. 55-61.

SANTOS, Juciane de Bonfim; BELLIN, Greicy Pinto. **Ambiência, corpo e presença feminina no romance *O perfume: a história de um assassino*, de Patrick Süskind, p. 445-454, Curitiba, 2019.**

A DESCONSTRUÇÃO E A DESPERSONALIZAÇÃO EM *HOTEL ATLÂNTICO*, DE JOÃO GILBERTO NOLL

Autores: Juciane de Bonfim Santos (UNIANDRADE)
Prof. Dr. Marcelo Barbosa Alcaraz (UNIANDRADE)

Resumo: Este artigo pretende fazer uma análise crítica da obra literária, *Hotel Atlântico*, de João Gilberto Noll. Serão abordados os aspectos relativos à desconstrução e à despersonalização da personagem central do romance. O objetivo é propor um estudo, a partir da obra citada, tomando as teorias críticas contemporâneas, como abordagem de análise crítica, considerando-as como referencial para o confronto com as situações da realidade. Propõe-se, como fundamentação metodológica, a pesquisa bibliográfica com vistas numa abordagem dos autores que apontam as marcas, reflexos e os efeitos da pós - modernidade. Para isso, serão expostas as teorias dos seguintes autores: Chul-Han, com referência na *Sociedade do Cansaço*, ainda, nesta perspectiva, outras contribuições como as de Walter Benjamin- *Experiência e pobreza*; *O moderno no pós-moderno*, Teixeira Coelho, Le Breton em *Desaparecer de Si*; Zigmund Bauman, *a noção de Modernidade Líquida*, entre outras.

Palavras-chave: Desconstrução. Despersonalização. Crítica Contemporânea. Pós- modernidade

Desde a publicação de sua primeira coletânea de contos, *O cego e a Dançarina*, em 1980, João Gilberto Noll surge como um importante nome na literatura brasileira contemporânea. Conquistou prêmios como a Revelação do Ano da Associação Paulista dos Críticos de arte, Ficção do Ano do Instituto Nacional do Livro e o Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro, Noll aparece entre os mais notáveis escritores nacionais da atualidade.

A Fúria do Corpo, de 1981, tem sua força narrativa pautada na volúpia; em 1985, *Bandoleiros* estreia com Steve, um americano levado pelo impulso de suas funções orgânicas e passa a se relacionar com o narrador-protagonista. Em 1986, *Rastros de Verão*, antecede *Hotel Atlântico*, romance lançado em 1989. Noll se mantém fiel em relação ao seu protagonista, que continua em *O Quieto Animal da Esquina*, em 1991; assim como em *Harmada*, em 1993. Em 1996, lança *A Céu Aberto*, em que o sujeito continua seu perambular sem demonstrar qualquer preocupação com a organização rígida a respeito dos fatos narrados. Em 1999, *Canoas e Marolas. Berkeley em Bellagio*, de 2002, contém fortes elementos das reminiscências do autor que é retomado em 2004, com a publicação de *Lorde*. Em 2008, *Acenos e Afagos*, romance que retoma os rumos da escrita libidinosa presentes em *A Fúria do Corpo*.

Em *Hotel Atlântico*, os caminhos percorridos pelo narrador-personagem levam o leitor ao encontro das angústias, das mazelas e das inquietudes desse eterno viajante sem nome.

A originalidade da obra do escritor gaúcho, João Gilberto Noll, empreende uma leitura de imagens e cenas sobrepostas numa narrativa que se desprende, diante do jogo de linguagem exposta no registro de ideias e fantasias, ao se espalharem nas páginas do acontecimento literário.

O narrador-protagonista e as personagens da obra em análise, possuem uma particularidade que merece um destaque, pois, ainda que demonstrem as imagens a partir de suas próprias narrações, diante do tempo e do espaço, as experiências por cidades, ruas, rodoviárias, hotéis, não promovem mudanças de movimentos contrários aos já estabelecidos, logo, continuam seguindo sem direção.

Vale dizer que existe um empobrecimento nas relações desses personagens pela supressão das experiências. Os acontecimentos são destituídos de intensidade por serem despercebidos, devido a rapidez de todos os eventos, sendo este mais um traço deste novo período que converge na não apreciação dos fatos vividos.

Segundo Lyotard, (2015, p.15) “as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do final do século XIX”, foram importantes para caracterizar a Pós-Modernidade como um momento que se dá em relação à crise dos grandes relatos.

A Pós-Modernidade se inscreve como um momento instigador em que se figura a presença do homem, cujas características estão impressas através da tradução voltada para as incertezas.

Noll se firma nesse tempo, com uma produção literária intrigante e que aguça a curiosidade do leitor. Ele utiliza uma linguagem cindida, dando luz à representação do indivíduo contemporâneo.

Nos romances do autor, as transgressões em relação à escritura e aos fatos narrados são decorrentes a partir das dificuldades em se decodificar o desenrolar das situações, se **eles** ocorrem na trama ou fazem parte da narrativa. O olhar do protagonista se mostra numa superficialidade aparente. Observamos que os personagens sofrem com a desmemória, como a perda de referências. Outro choque presente é a desconstrução da linearidade.

O autor faz emergir uma literatura que aponta questões pouco discorridas fora da submissão dos estereótipos balizadores da sociedade. Por exemplo, construção de um enredo descontínuo, exposição de fatos limitados na literatura em vigências nos cânones. Personagens narradores que vivem à margem e percorrem caminhos sem finalidades definidas.

Esta nova forma tornou-se líquida (BAUMAN, 2001), que serviu de força edificadora e metafórica para a compreensão da literatura do presente, que pode ser, ao mesmo tempo, líquida, veloz, súbita – uma escrita com propensão para ser muitas.

Aqui, interessa-se pela construção dessa produção estética sobrevivente numa sociedade consumista. Sociedade que torna o homem anônimo como massa de manobra do sistema capitalista.

Hotel Atlântico é construído de narrativa fragmentada, marcando efeitos contínuos e descontínuos, que dialogam com as marcas sociais do presente precário e instável em que se insere o indivíduo contemporâneo.

Em vista disso, o objetivo é propor um estudo a partir da obra citada, tomando as teorias críticas contemporâneas como aporte para essa abordagem, considerando as mudanças no fazer estético e a consequente ruptura com a noção de arte como representação da realidade. Por isso, buscamos considerar novas formas de abordagens da sociedade brasileira, numa época em que a velocidade do tempo imprime mudanças indenitárias, tornando o homem de ser social para ser individual, o gestor de si mesmo, do panóptico, marcado pela extinção de relacionamentos estáveis, numa desconstrução constante: “a desconstrução não tanto no sentido filosófico específico dos últimos tempos, mas como pura e simples desmontagem, desestruturação, desfiguração da forma” (Coelho, 1995, p. 9).

A narrativa é construída sem começo, meio ou fim, fato retratado nos fragmentos das memórias ausentes de fronteiras geográficas, evidenciadas nos deslocamentos por lugares sem propósitos definidos.

Rio de Janeiro, Florianópolis, Porto Alegre, os personagens se movimentam entre hotéis, rodoviárias, restaurantes, perambulam pelas ruas, estradas, carregando consigo sempre um mal estar indissolúvel. Desta maneira, o narrador, em sua reminiscência e destituído de memória, sem nome, história, destino ou moradia. Logo, não constrói sua história de forma arbórea, as palavras tomam forma nas páginas que se seguem. As inúmeras vezes que o protagonista mente e sente cansaço são incontáveis. A mulher da portaria o questiona a respeito do seu olhar envelhecido e o que o levou a esse estado. No que ele responde “Olha meu anjo, acho que eu estou partindo para saber – respondi tentando recompor o ar folgado que eu costumava ter com as mulheres com quem tinha algum lance fortuito.” (NOLL, 1995, p.18).

Diante disso, a viagem é uma forma encontrada pelo narrador para ir ao encontro de si mesmo, pois deslocar seria a única maneira de se livrar daquela inquietude que havia se transformada a sua vida. Nessa fragmentação narrativa, o autor fala a respeito de como se processa a sua própria arte, bem como a forma como escreve seus romances, a viagem de quem não sabe o que virá pela frente, escreve para saber como a história acontecerá, destacando as incertezas, a contingência, marca predominante nesta obra.

O viajante não consegue distinguir o lugar em que acordara:

Quando acordei de manhã eu continuava ali, com os joelhos no chão – os braços, o peito, a cabeça sobre a cama. Mais uma vez não consegui reconhecer de imediato o lugar onde eu acordava. Não mexi o

corpo, só virei as pupilas para o alto, e vi o crucifixo contra a parede branca. Levantei a cabeça, o peito, e alisei o lençol (NOLL, 1995, p. 60).

A desmemória, que fragmenta o narrador-personagem, faz com que sua narrativa percorra caminhos desconexos, vale-se do que é lembrado, entre uma evocação e um esquecimento. As páginas são compostas como gramas enramando-se ora pelo meio, pelo começo, ou fim, na linguagem que conduz os pensamentos. “O indivíduo contemporâneo mais se conecta do que se vincula: embora ele se comunique cada vez mais, encontra-se cada vez menos com os outros. Prefere exatamente as relações superficiais que instaura ou abandona como lhe aprouver” (Le Breton, 2009, p. 44).

Na contemporaneidade, a tecnologia também rompe com a forma arbórea do pensamento não linear ao ganhar espaço para a circularidade. O homem que ora se comunicava com o seu par presencialmente, agora, pela falta de tempo que impossibilita o contato, fala diante de aparelhos cada vez mais sofisticados, quando conectados, dinamiza a comunicação.

O narrador de *Hotel Atlântico* se constituía na solidão que o acompanhava em todos os momentos e lugares, a inexistência de relações se consolidava à medida que enfrentava a difícil tarefa de encontrar saídas.

Eu ia andando pelas ruas com os olhos postos em frente, fixos. Ouvia de vez em quando um “Deus seja louvado”, um cumprimento, não pude deixar de perceber um aceno tímido de uma garotinha. A nada eu respondia. Eu era uma figura desconhecida com o seu bordão, ninguém chegava muito perto. (Noll, 1995, p.64).

Para o sociólogo, antropólogo e psicólogo francês David Le Breton (2009), o vínculo social é mais um dado de ambiência do que uma exigência moral. Para alguns, ele é apenas o teatro indiferente da sua projeção pessoal, ou seja, o simulacro, posto que o virtual impera sobre o real. “O vínculo com os outros é facultativo, ele deixa de ser um dado evidente. No desenrolar do dia a dia, a maioria das relações são descomprometidas.” Assim, Le Breton defende que, num mundo captado por tantas inversões, o real é, na verdade, um momento da representação.

Na obra, percebe-se a falta dos referenciais para a composição do personagem, que é privado de família, nome, espaço de pertencimento geográfico. Todos os elos ficam para trás, por não serem reconhecidos pelo protagonista.

Me deu sede. Pensei numa água mineral. Dobrei o mapa, disfarçadamente coloquei-o debaixo da bunda. Depois me levantei e saí andando. Não dei cinco passos, uma mulher sentada num banco da frente me chamou:

- Ei, senhor, o senhor esqueceu alguma coisa ali.

Olhei para trás, para o espaço onde eu estive sentado, vi o papel dobrado no assento do banco, me virei para a mulher, abanei a cabeça dizendo:

- Não é meu. (Noll, 1995, p. 22-23).

Zigmund Bauman (2001), sociólogo polonês, numa reflexão bastante lúcida a respeito desse tempo, chama-a de *Modernidade Líquida*, pela dificuldade de se criar vínculos sólidos, este é o período que consiste no impedimento de fixação de qualquer circunstância. Para o sociólogo, a liquidez do tempo fragilizou os relacionamentos, tornando-os passageiros e efêmeros, por isso, passaram a seguir a mesma lógica de consumo, quando descarta os objetos tão logo estes deixam de serem úteis.

Por conseguinte, o mesmo ocorre nos relacionamentos virtuais, bloqueados pelo descontentamento com a pessoa. Caso incomum num vínculo presencial, no qual, há o enfrentamento das frustrações e decepções próprias de qualquer convívio. Portanto, descartam suas relações, seguindo o mesmo modelo virtual.

As possibilidades são infinitas, e o volume de objetivos sedutores à disposição nunca poderá ser exaurido. As receitas para a boa vida e os utensílios que a elas servem têm “data de validade”, mas muitos cairão em desuso bem antes dessa data, apequenados, desvalorizados e destituídos de fascínio pela competição de ofertas “novas e aperfeiçoadas” (BAUMAN, 2001, p. 94).

Segundo o autor, a angústia acometida pelas pessoas, muitas vezes, ocorre pelo excesso do que é oferecido para o consumo e pelo exagero de ofertas. No entanto, fica claro que toda quantidade de mercadoria ofertada ao indivíduo, tem vida curta, pois, num pequeno espaço de tempo, novos objetos são apresentados com avanços ou pequenas diferenças em que o novo logo será substituído, mesmo em pleno funcionamento.

João Gilberto Noll faz uso de uma linguagem multifacetada, dinâmica e estilizada para contar os percalços nas andanças de seu personagem-narrador, caracterizado pela fragmentação que se forma numa dupla paradoxal com a própria narrativa. Esse andarilho é personagem, cujas características estão presentes em todas as obras do autor, como se fossem sempre os mesmos, seguem a mesma dinâmica inventiva, ora surgem como ator desempregado, escritores, ora aparecem destituídos de nomes, referências pessoais, memórias, vínculo com o real, ou sem qualquer ligação com um passado existente.

Caminhava trocando as pernas, me segurando nas pessoas como bêbado. Até meter os pés num charco escuro da sarjeta. Fiz sinal a um táxi que parou. Disse ao motorista que eu ia para a rodoviária. Sentei no banco de trás. Me encolhi todo e me deixei deitar sobre o assento. O motorista perguntou se eu estava passando mal. Com o que me restava de voz eu disse que era apenas cansaço. Rodoviária, repeti. O motorista falava, mas eu não conseguia entender. (NOLL, 1995, p.19-20).

No jogo de linguagem, os parágrafos são curtos, os períodos em algumas passagens ocorrem sem o rigor da norma padrão, sem, no entanto, comprometer a literalidade do texto.

Abri a geladeira. Tomei água pelo gargalo. Encostei-me na pia da cozinha. O meu pau se exibindo. Era a primeira vez depois de muito tempo que eu sentia um tesão incontrolável. Ali mesmo me aliviei em três, quatro socadas. Com o esperma jorrado no ladrilho, caí. (NOLL, 2014, p.47).

A escrita revela ações rotineiras comuns, como beber água pelo gargalo, em seguida, se masturbar numa linguagem expressa que se acrescenta ao cotidiano. O mundo obscuro das paixões latentes é demonstrado com a sutileza das palavras expostas fora das conveniências cristalizadas também em textos literários.

Alguém tossia muito no outro lado da parede. De repente escarrou forte e puxou uma descarga. Mijei. Tomei um banho. Até escova de dente dentro de um plástico fechado aquele bordel tinha. O sabonete, o xampu, tudo razoável. (NOLL, 1995, p.49).

O personagem de *Hotel Atlântico* descreve as observações rotineiras de uma prática vivida num bordel. Assim, escarro, mijoi, banho, escova de dente, tudo é narrado na relação do posicionamento estético do disforme e do paradoxalmente estranho e sutil.

A literatura, em Noll, está totalmente despida de preconceitos, pois, se faz livre e se consolida na pulsão da escrita do artista, quando nem mesmo este sabe como resultará sua escritura. O desvelamento vai acontecendo à medida que a narrativa avança.

O protagonista, inseguro quanto a sua caminhada, sem itinerário, nem sentido a respeito das perspectivas que o aguardavam, resolve ir, mesmo não sabendo para quê.

Bauman atesta que a convicção pertencia a uma geração anterior. Logo, a contemporaneidade é marcada pelas incertezas e mudanças constantes em todos os aspectos que envolvem a vida.

Os fluidos se movem facilmente. Eles “fluem”, “escorrem”, “esvaem-se”, “respingam”, “transbordam”, “vazam”, “inundam”, “borrifam”, “pingam”; são “filtrados”, “destilados”; diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos – contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho. Do encontro com sólidos emergem intactos, enquanto os sólidos que encontraram, se permanecem sólidos, são alterados – ficam molhados ou encharcados. A extraordinária mobilidade dos fluidos é o que os associa à ideia de “leveza”. (BAUMAN, 2001, p.8-9).

Para o autor, as certezas que demarcavam e devolviam uma segurança nos relacionamentos e negócios, hoje, na vida global, gira num curto espaço de tempo, em que os líquidos derretem os sólidos.

O narrador é questionado na portaria sobre o seu estado civil. Prontamente ele responde que era casado e imagina uma mulher que o aguarda. Esta passagem remete a um simulacro criado pelo personagem em relação a uma vida que não condiz com a dele, numa encenação nada difícil para um ex-ator.

Continuando, ele é questionado a respeito da bagagem, diz não possuí-la. - “A bagagem eu deixei guardada no Galeão – foi a explicação que me saiu.” Pode-se inferir, neste caso, que ter alguém

esperando, ou possuir uma bagagem são referências que reforçam um passado, um elo que levaria a uma volta, algo totalmente fora da realidade desse personagem.

Esse simulacro nos mostra que a personagem não possui um passado aparente, por isso, carece da fuga em busca de algo que falta.

Assim, podemos entender a trajetória e os relacionamentos sofrendo de uma ausência que se converge no não retorno, tão comuns em situações e relacionamentos anteriores a esse século, quando, ao sair para conquistar um diploma, uma profissão, ou outro ideal, voltar para casa, exibir o troféu da vitória ou derrota, era fundamentalmente importante nesse processo.

Em tempos fluidos, a velocidade dos acontecimentos provocam impulsos de vida destituídos de retorno. Os personagens seguem errantes, caminhantes livres, mas aprisionadas pela insatisfação fixada na incompletude de uma existência vivida na superficialidade, condicionada pelas contingências que determinam os passos da caminhada. Neste caso, ser livre, pode ser sinônimo de aprisionamento, marcado pelo desencontro de si mesmo, dos outros e do mundo.

Imbricados nesses espaços de tempos estriados, os andarilhos percorrem caminhos desconexos na errância da própria vida. Cada chegada corresponde a uma novidade que logo se esgota, similar as ofertas das mercadorias do mundo globalizado em que as atrações se multiplicam antes de se fixarem.

Em *Hotel Atlântico*, o fluxo é constante, as saídas são totalmente desordenadas, de forma que o personagem é surpreendido em cada uma dessas passagens, nada é planejado, os grillhões dos limites foram quebrados e ele segue na efervescência de uma vida dissoluta e desconexa.

Vi que se aproximava uma carroça. O homem que ia dentro dela ia sozinho. Fiz sinal, ele parou. Eu disse que tinha me perdido. Há dois dias vagando por aí, entre o sol nascente e o poente, sem encontrar ninguém, não sei como isso foi me acontecer. - Preciso da sua ajuda, preciso que me leve – falei. (NOLL, 2014, p.57)

No começo da narrativa, ao entrar no hotel, o narrador constata a presença de uma banheira com um cadáver dentro. A cena é inusitada, no entanto, certamente já esquecido do episódio anterior, liga para a atendente e pede para ela um copo de uísque.

-Sou o recém-chegado, eu quero um copo de uísque sem gelo, mas gostaria que você mesma trouxesse. Ela respondeu que estaria no quarto em dois minutos. Quando ela entrou no quarto com a garrafa de uísque e o copo, eu disse que tinha me apaixonado em questão de segundos. Ela disse que não acreditava. Pedi que ela pegasse em mim para sentir a prova. Ela pegou, disse que há muito tempo não via nada com tanta vontade. Eu já desabotoava a blusa dela. (NOLL, 1995, p.13).

Durante a trama, nota-se que o narrador faz uma tentativa de rever alguma referência de suas experiências passadas, contudo, fracassa nessa busca.

Sebastião não demorou muito no boteco. Ele veio, se debruçou sobre a janela ao meu lado, e disse que ainda era o mesmo velho o dono do boteco, que lhe dera a notícia de que a avó tinha morrido há dois anos e pouco, e que o dono da casa tinha vendido o terreno para fazerem aquele edifício. (NOLL, 1995, p.99).

A vida do homem nos concretos centros urbanos se torna cada vez mais estilhaçada, podendo ser comparada aos pedaços que se repartem em ruas, avenidas, bairros, parques e praças das denominadas cidades.

Os personagens fragmentados na própria narrativa, partem desse modelo, formados pelos pedaços de um eu descentrado que reflete nas páginas cenas sobrepostas e repartida.

Em *Hotel Atlântico*, podemos notar as multiplicidades, como fragmentos da cidade em formas de cartão postal guardadas no bolso do narrador. “Comprei um postal da ponte de Florianópolis”. Eu costumava guardar postais de recordação. Naqueles dias eu levava no bolso de trás da calça dois postais. Já estavam bem amarfanhados. Um deles mostrava a praia de Copacabana à noite. O outro, a barca para Niterói. (NOLL, 1995, p. 36).

Personagens estilhaçados, sem passado, presente ou futuro. Nada tem pertencimento duradouro. Assim que descobre os postais em seu bolso, deixa-o esquecido na cadeira, pois a simbologia desse objeto remete a uma referência de lugar e de história.

Assim, percebe-se que a quebra de paradigmas está bem presente nesta obra, no sentido dos deslocamentos em relação aos espaços, na elaboração da linguagem eleita como maior mecanismo de tessitura da narrativa, na quebra da norma padrão em algumas passagens, na fluidez dos parágrafos, bem como, na inovação do enredo abordando personagens despersonalizados e confusos.

Além disso, a narrativa apresenta ambientes inusitados como uma capela, escolhida para um encontro amoroso. Por outro lado, vê-se também, a recusa em ter uma noite de amor num bordel, onde o narrador prefere dormir.

Nesta passagem, o narrador fala da necessidade de dormir quando chegou ao bordel, ele diz:

Fechei a porta do quarto que me deram. Acendi a luz. Tinha a cama de casal encostada numa das paredes. Uma televisão. Uma cortina branca, rendada. A porta do banheiro entreaberta, uma poltrona próxima à janela. Bastante frio, não havia aquecedor. Apaguei a luz, fui tateando até o abajur ao lado da cama, e o acendi. Me sentei na cama, tirei os sapatos. Depois levantei a colcha grossa e me meti debaixo dela sem tirar a roupa, nem ao menos o boné. Pensei que nada naquele quarto lembrava um bordel (NOLL, 1995, p. 45).

O personagem continua a narrativa dizendo, mais uma vez, que estava muito cansado e por isso, logo adormece, mas em seguida, é despertado por alguém que bate na porta. Era a garota que o Nelson havia mandado para dormir com ele, mesmo recusando, ela entra, fecha a porta e pergunta se ele não precisa de ajuda.

Enquanto conversam, percebem que ambos estão longe de casa, e de suas referências pessoais, portanto, não costumam guardar nada com eles. Vale ressaltar nesta fala dos personagens um processo de desterritorialização, aparecendo como a falta de roupas e, neste caso, o pijama surge como símbolo de intimidade e de algo duradouro, que não coaduna com a vida desses personagens.

Aí ela retirou a colcha de cima de mim e começou a me despir, peça por peça. Com jeito ela ia fazendo com que eu a ajudasse. A última coisa que ela tirou foram as meias. Aí ela começou a me vestir o pijama.

Com o pijama vestido me virei para a parede, na posição em que eu estava quando ela chegou. Ela sentou ao lado dos meus pés.

-Você querendo pode ficar com o pijama – ela disse.

-Eu não guardo nada comigo – disse eu.

-É o que vou começar a fazer – ela disse.

-O quê? – perguntei.

-Não vou guardar mais nada comigo – ela respondeu. (NOLL, 1995, p.47).

À medida que a narrativa avança, o personagem sofre um acidente ficando na cama por longos dias num quarto de hospital e, ironicamente, sem tirar o pijama, único momento de permanência por uma contingência e não por escolha.

Esses deslocamentos fazem parte da busca incessante em favor da mudança. Traçam-se novos caminhos, criam-se roteiros, estratégias, em que as ações podem ser revolucionárias pelos impactos que elas causam, afinal, a acomodação de uma experiência pautada na aceitação e destituída de movimentos reflete uma história de continuísmo. Logo, aqueles que precisam traduzir outras realidades se desconstroem das suas próprias vidas.

Agora as nossas conversas eram mais objetivas: planejávamos seriamente sairmos juntos de Arraiol. Sebastião tinha um carro. Eu agora confiava cegamente nele, acreditava que ele me levaria junto de coração, que de algum modo eu poderia lhe ser uma presença boa. (NOLL, 1995, p. 92).

E o narrador planeja sair mais uma vez da circunstância em que se encontra, por isso, precisa da ajuda de Sebastião para ajudá-lo nessa condução, atitudes inovadoras, mesmo que para isso entrasse em decomposição, mas o que não suportava era conviver com a permanência dos fatos.

Em seguida, o personagem de *Hotel Atlântico*, já mutilado físico e emocionalmente, conhece Diana, filha do médico que havia amputado a sua perna, a moça passa a ser, além de Sebastião, o enfermeiro, as únicas pessoas que ele tem contato enquanto está se recuperando.

Ela se diz atraída por ele e o convida para ver a Capela no próprio hospital.

- Quer ver a capela do hospital? – ela perguntou.

- Diana, Diana, qualquer coisa – respondi.

A capela ficava no pátio do hospital. Havia uma rampa para se chegar à porta da capela. Diana empurrou a cadeira de rodas com mais força para ultrapassar a rampa. A porta estava fechada. Diana afastou o

vestido do peito, e lá de dentro girou a chave. Aí empurrou a minha cadeira de rodas até a altura do último banco da capela. Inclinou-se, e me abraçou. (NOLL, 1995, p.80).

Podemos entender que estabelecer um ambiente é uma forma de encontrar conexões com os sinais simbólicos de convenções em um determinado espaço. Esta passagem pode ser reconhecida como a própria "atmosfera" ou "disposição" da leitura de *Stimmung* de Gumbrecht: o cansaço de uma experiência cotidiana em si mesmo mediada até o ponto da desaparecimento da concretude do mundo e, como uma dedicação incondicional à ideia de uma vida incondicional, um esforço de considerar as coisas da perspectiva da diferencialidade.

“Encontramos um hotel. O hotel se chamava Atlântico. As letras descascavam na parede branca. Bem na frente do hotel havia um poste com luz. Em volta da luz se percebia uma névoa muito fina.” (NOLL, 1995, p.100).

Nesta passagem, o narrador chega ao hotel, que dá nome a obra, nesse território, cujos sinais simbólicos estão carregados de sentido e entram em conexão com a expressão de passagem, de não permanência, como a vida do personagem, que completa sua caminhada com a chegada da morte.

A narrativa converge em histórias não escamoteadas nas conveniências repressivas. Neste momento, lança-se mão de estruturas como rizomáticas, escapando das convenções e mostrando também uma das faces que constitui o homem, como suas fragilidades e errâncias.

Adormeci. Tive um sonho estranho, onde mais uma vez fui mulher. Só que agora para acompanhar a minha vida, era uma mulher sem uma perna. Eu, essa mulher, numa estação de trem do interior, em volta apenas mato, esperava alguém que eu não tinha certeza que viesse. Aí o trem chega, enche de fumaça em volta, não dá para ver mais nada..., e eu acordei (NOLL, 1995, p. 98).

Em contrapartida, há uma questão a ser ponderada – a realidade social ou virtual da qual nos encontramos – e que faz aparecer somente o que é bom nas redes sociais. Por exemplo, verificamos as publicações de imagens e textos de pessoas completamente felizes.

Publicam textos com declarações de amor e lugares diversos. Neste espaço, apenas uma dimensão da vida humana é privilegiada e mostrada na completa felicidade, pouca ênfase se dá aos insucessos, portanto, as pessoas aceitam esse contrato que parecem seguir numa obediência cega e fascista, assim como seguem políticos e ideologias que emanam do poder.

No final da história, o encontro se dará com a morte, como única saída para vida.

Sebastião me sentou na areia. Ficou ao meu lado, com uma das mãos firme na minha nuca. Aí Sebastião olhou o mar. Eu também, o mar escuro do Sul. Depois ele virou a cabeça para o lado e olhou para mim. Pelo movimento dos seus lábios eu só consegui ler a palavra mar. Depois eu fiquei cego, não via mais o mar nem Sebastião. Só me restava respirar, o mais profundamente. E me vi pronto para trazer, aos poucos, todo o ar para os pulmões. Nesses segundos em que enchia o pulmão de ar, senti a mão de

Sebastião apertar a minha. Sebastião tem força, pensei, e eu fui soltando o ar, devagar, devagarinho, até o fim (NOLL, 1995, p. 106).

Podemos constatar, nesse desfecho, as abordagens feita por Chul-Han em *A sociedade do Cansaço*, onde ele problematiza a ideia do cansaço recorrendo a Handke, autor de *Ensaio sobre o cansaço*. De acordo com Handke, na sociedade do desempenho, o cansaço age de modo a isolar o indivíduo. Trata-se de um cansaço solitário, calado, cego, que consome a alma do indivíduo e se expressa de forma violenta, pois leva a pessoa a mudez e a incapacidade para ver. Esse cansaço é uma forma violenta porque acaba com “qualquer comunidade, qualquer elemento comum, qualquer proximidade, sim, inclusive a própria linguagem” (HAN, 2017, p, 71).

O personagem narra a forma trágica do desfecho da obra, o narrador de *Hotel Atlântico* morre nos braços de Sebastião.

É possível perceber, através desta obra, impactos da contemporaneidade: o ser humano cindido e sobrecarregado procura saídas que o livrem da estressante rotina, por isso, conecta-se a outras situações e lugares como possibilidade da instalação de outra vida.

Além disso, as pessoas passam seus dias acoplados aos aparelhos tecnológicos, esquecidos de si mesmos e ao mesmo tempo fragmentados nessas relações de incompletude.

A necessidade humana de viver e ter contato com espaços que o tirem da realidade concreta sempre esteve presente, seja apenas para contemplação, ou escape, ou mesmo pela apreciação na busca pela compreensão de questões que não encontramos respostas em situações e vivências apenas prosaicas. Assim, ao lado do real, surgem o metafórico e o poético como condutores dessas relações, sendo essa uma das opções para a busca de um possível encontro, diante da literatura.

Le Breton, em *Díficeis identidades contemporâneas*, faz citação ao escritor George Perec, em *Um homem que dorme*, para retratar o quanto o cotidiano, as responsabilidades, efeitos do pós-moderno nos pesam e sugam toda nossa energia.

Nessa confluência, Le Breton nos leva a refletir sobre a impersonalização deliberada, a imersão em um tempo desacelerado, a indiferença, “um desaparecer de si”.

Em *Um homem que dorme*, o universitário desliga-se de suas responsabilidades nos últimos dias para se formar, abandona tudo, nada o tira de seu quarto, apenas a ambiência é notada por ele, seus afazeres são deixados de lado, vive a inércia. É a sociedade dos resultados, da aceleração, citada por Chul-Han, a qual leva o ser humano a desligar-se da realidade, a desaparecer de si, como aconteceu com o protagonista de *Hotel Atlântico* que, nessa fuga, foi despersonalizando-se, desconstruindo-se, perdendo os sentidos e chegou à morte.

Além do francês Le Breton, Walter Benjamin também explica essa exaustão

Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles devoraram tudo, a “cultura” e os “homens”, e ficaram saciados e exaustos. Vocês estão todos cansados e tudo porque não concentraram todos os seus pensamentos num plano totalmente simples, mas absolutamente grandioso (Benjamin,1987, p.119).

Diante das análises postas, é possível constatar claramente o reflexo da Pós-Modernidade em *Hotel Atlântico*, o qual traz como características marcantes a desconstrução e a despersonalização: um homem sem nome, bem próximo do homem urbano, em fuga, deprimido, fracassado, um herói aniquilado, que não se apegar a dor, nem ao prazer, aliás, não se apegar a nada, um personagem sem pátria, todo lugar por onde passa é estranho, para ele não há perspectiva, vive um eterno presente.

Referências

- BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Tradução: Plínio Dent-Zien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BENJAMIN, W. **Escola de Frankfurt- Experiência e pobreza**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense,1987. p.114-119.
- COELHO, T. **Moderno pós-moderno, Modos & Versões**. São Paulo: Iluminuras,1995.
- GUMBRECHT, H. U. **Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto na literatura**. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2014.
- HAN, B-C. **Sociedade do cansaço**. Tradução de Ênio Paulo Giachini, 2. ed. ampl. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- LE BRETON, D. **Desaparecer de si: uma tentação contemporânea/Tradução Francisco Morais**. Petrópolis, RJ:Vozes, 2018.
- LYOTARD, J-F. **A condição Pós-Moderna**. Tradução: Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- NOLL, J. G. **Hotel Atlântico**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

DISTOPIA E ALIENAÇÃO NA SOCIEDADE DE *FAHRENHEIT 451*

Autora: Kathya Fecher Dias (FAE)

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

Resumo: O propósito deste trabalho é realizar uma análise intermediática da literatura distópica e do narrador na obra literária *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, e no filme homônimo (1966) de François Truffaut, propondo uma reflexão crítica da sociedade e suas ações. Atualmente, houve a retomada e a expansão das discussões a respeito das distopias, nas mídias em geral. Em função disso, as sociedades real e ficcional serão analisadas comparativamente, considerando-se a função principal da literatura distópica, que é propor um futuro imaginado, no qual a sociedade é representada em uma realidade pior do que a presente. Logo, tais narrativas apresentam preocupação e descrença com o rumo que a sociedade tem tomado. Sendo assim, a partir do diálogo entre literatura e adaptação cinematográfica, será avaliado como essas obras representam a alienação humana, em meio à “modernidade líquida” do consumismo imediato. Com esse intuito, serão apresentadas hipóteses sobre a importância da leitura e da literatura para a neutralização da alienação e para a formação da consciência crítica do indivíduo.

Palavras-chave: *Fahrenheit 451*. Distopia. Alienação.

Introdução

Analisaremos, por meio de uma abordagem intermediática, como os diferentes focos narrativos dão ao leitor indícios da marcante alienação que paira sobre o personagem principal Guy Montag e como os personagens secundários/periféricos, associados a ele, Mildred/Linda Montag (esposa) e Clarisse McClellan (vizinha), interferem e colaboram para a alienação e a conscientização deste em relação a esta condição na qual o personagem se encontra. Esses indícios serão apontados tanto na obra original em prosa, de 1953, de Ray Bradbury, quanto na versão cinematográfica, de 1966, de François Truffaut, de modo que, com base nos personagens acima citados, serão comparados elementos específicos da narrativa distópica. Além disso, procuraremos delimitar como a categoria do narrador, na prosa, faz uso de mais de uma abordagem de narração para representar verbalmente tal alienação na sociedade da obra *Fahrenheit 451*, mais especificamente em relação ao personagem principal Guy Montag. Relacionado a esse mesmo item, analisaremos como tal recurso se faz fundamental para a percepção da liquidez dessa sociedade distópica.

Quanto à metodologia, realizaremos um levantamento bibliográfico cuja base denomina-se qualitativa e que, de acordo com Gil (2002, p.29), tem como princípio uma pesquisa que visa, principalmente, os materiais impressos (e.g. livros, revistas e jornais), mas que atualmente, por conta

da grande difusão de outros formatos de informação, abrange outros tipos de fontes midiáticas (e.g. CDs e materiais disponibilizados via Internet).

No que diz respeito ao tema, as distopias são frequentemente vistas como sendo o oposto das utopias, no entanto, apesar de serem “muito diferentes as perspectivas pelas quais os autores de utopias e distopias edificam as suas construções; ambas, entretanto, são regidas pelas mesmas leis” (BERRIEL, 2005, p. 5), ou seja, em ambas são retratadas as situações históricas, culturais e políticas de uma sociedade, de modo que, enquanto nas utopias parte-se de uma realidade negativa para a representação de uma sociedade ideal, nas distopias “a realidade não apenas é assumida tal qual é, mas suas práticas e tendências negativas, desenvolvidas e ampliadas, fornecem o material para a edificação da estrutura de um mundo grotesco” (p. [6]), isto é, a sociedade é representada em uma realidade pior do que a presente.

Assim sendo, “a narrativa distópica não se configura, deste modo, apenas como visão futurista ou ficção, mas também como uma previsão a qual é preciso combater no presente” (HILÁRIO, 2013, p. 206), de modo que, ao partimos do princípio de que “a leitura deixou de ser vista como um simples processo de decodificação dos signos linguísticos, para ser descoberta como um fecundo meio de conhecimento de mundo” (COELHO, 2007, p. 3), torna-se possível afirmarmos que a obra *Fahrenheit 451* serve como uma forma de autocrítica cultural.

Com o desenvolvimento dos estudos sobre a narratologia⁴⁶, a recepção e a adaptação, os filmes feitos a partir de obras literárias foram ganhando cada vez mais espaço na cultura popular. Consequentemente alguns estigmas foram sendo quebrados; dentre esses, destaca-se o fato de que muitos intelectuais consideram que o cinema “constitui perdas para a literatura” (STAM, 2006, p. 21), isto é, as versões cinematográficas de obras literárias são muitas vezes vistas como um parasitismo, ou seja, “como duplamente ‘menos’: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme ‘puro’”(p. 21). Portanto, com a progressão das pesquisas e dos estudos acerca dessa categoria de adaptação, esse e outros estigmas passaram a ser problematizados.

Assim sendo, a adaptação é um processo complexo de ser realizado, podendo ser comparada com uma espécie de tradução. No entanto, ela pode ser caracterizada, segundo Linda Hutcheon, como: “Uma transposição fiel de uma obra ou obras. Um ato criativo e interpretativo de apropriação/preservação. Um envolvimento intertextual estendido com a obra adaptada”⁴⁷

⁴⁶ “Forte tendência dentro dos estudos de cinema desde os anos 1970, [que] concede centralidade cultural à narrativa em geral”. (STAM, 2006. p. 24)

⁴⁷ “An acknowledged transposition of a recognizable other work or works. A creative and an interpretive act of appropriation/salvaging. An extended intertextual engagement with the adapted

(HUTCHEON, 2006, p. 8). Além do mais, a adaptação de uma obra literária é, essencialmente, a recriação da obra original por meio de uma mídia (cinematográfica, literária, entre outros). Tal processo exige leituras e releituras da obra que será adaptada, além de pesquisas aprofundadas sobre a obra e o contexto no qual essa foi publicada pela primeira vez. Outro fator ao qual o roteirista também deve atentar-se está relacionado ao contexto e ao público da época em que o filme será lançado.

Para Robert Stam (2006, p. 50) outro ponto importante a respeito do trabalho de adaptação de um clássico para o cinema é o fato de que o roteirista deve escolher quais aspectos da narrativa original ganharão maior ênfase, ou seja, é preciso decidir o que será mantido, amplificado, ignorado, subvertido e até mesmo transformado. No caso da versão cinematográfica de *Fahrenheit 451*, de Truffaut, é possível observarmos que um traço marcante da narrativa original foi privilegiado. Trata-se da questão da alienação das personagens, mais evidentemente marcada no protagonista Guy Montag.

O narrador verbal

Na obra literária, *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, as personagens vivem em meio à “modernidade líquida”⁴⁸ (BAUMAN, 2001) do consumismo imediato pelo fato de que para eles a felicidade baseia-se em algo fácil a ser obtido por meio de um consumo contínuo de informações sem conteúdo, como lembra o personagem Beatty (chefe dos bombeiros), em diálogo com Montag: “A mente bebe cada vez menos. Impaciência. Rodovias cheias de multidões que vão pra cá, pra lá, a toda parte, a parte alguma” (BRADBURY, 2014, p. 80), de modo que “já não havia mais necessidade de bombeiros para os velhos fins. Eles receberam uma nova missão, a guarda de nossa paz de espírito, a eliminação do nosso compreensível e legítimo sentimento de inferioridade: censores, juizes e carrascos oficiais” (p. 82). Diante disso, tendo em mente que as casas, nessa narrativa, eram à prova de fogo, os bombeiros tornaram-se agentes da higiene pública, sendo incumbidos de queimar todo e qualquer livro que alguém escondesse em sua residência. Tal tarefa era facilmente executada, já que as pessoas denunciavam sem receios qualquer um que escondesse um ou mais livros, isto porque, nessa sociedade, eles foram proscritos, pois aqueles que os liam eram capazes de questionar os outros ou indagar sobre como as coisas eram feitas.

work”. (HUTCHEON, 2006, p. 8) (Todos os excertos escritos em língua estrangeira citados aqui foram livremente traduzidos pela autora deste artigo).

⁴⁸ Apesar de as obras analisadas terem sido publicadas muito anteriormente aos estudos de Bauman, é possível aplicarmos tais conceitos em ambas justamente pelo fato de que podemos encontrar correspondentes nelas para “a modernidade ‘fluida’ [que] não tem função para a duração eterna” (BAUMAN, 2001, p. 158, grifo no original) retratada por este autor em sua obra *Modernidade líquida*.

Além disso, vale ressaltarmos quem são os personagens selecionados anteriormente e que serão observados a partir da focalização do narrador na prosa. São eles: Guy Montag, 30 anos, casado e exerce a profissão de bombeiro há dez anos; Mildred Montag, 30 anos, dona de casa, casada com o personagem principal, fútil, consumista, alienada e conservadora dos costumes da época (na adaptação filmica, essa personagem teve seu nome alterado para Linda); Clarisse McClellan, é uma jovem de 17 anos, curiosa e questionadora (na versão cinematográfica, são mantidos os traços característicos da personagem, entretanto, ela é retratada como uma mulher de 21 anos, que tentou ser professora do Ensino Fundamental).

Com base na tipologia de Norman Friedman foi possível observarmos que foram empregados dois tipos de narrador no romance, sendo eles: o narrador onisciente intruso, aquele que tem “um ponto de vista ilimitado” (FRIEDMAN, 2002, p. 173), e, além disso, pode também adotar um ponto de vista “de um ou de todos os ângulos, à vontade: de um vantajoso e como que divino ponto além do tempo e do espaço, do centro, da periferia ou frontalmente” (p. 173), ou seja, “ele é livre não apenas para informar-nos as ideias e emoções das mentes de seus personagens como também as de sua própria mente” (p. 173), ademais, sua característica mais marcante é a intrusão, isto é, em diversos momentos ele tece comentários a respeito da vida, dos costumes e até mesmo da moral da personagens das quais está descrevendo; já o outro tipo de narrador seria o câmera, aquele que na tentativa de ser neutro, acaba por “transmitir, sem seleção ou organização aparente, um ‘pedaço da vida’ da maneira que ela acontece diante do *medium* de registro” (FRIEDMAN, 2002, p. 179, grifo no original), entretanto, Ligia C. M. Leite aponta que o nome dessa categoria seria um tanto quanto imprópria, já que “a câmera não é neutra” (p. 62), pois no cinema tudo o que é focado pela câmera é mostrado com algum intuito específico, tanto é assim que é possível notarmos que ora podemos ter um ponto de vista onisciente ora um ponto de vista centrado em determinada ação, personagem ou personagens.

No que diz respeito ao narrador onisciente intruso é possível observarmos que em diversos momentos ele tece algumas críticas sobre os sentimentos e sensações do personagem Guy Montag em relação às situações vividas por ele, quando próximo de outras personagens, como fica evidente no seguinte trecho, após uma conversa entre o personagem e Clarisse. Na ocasião, ela havia ido embora, depois de perguntar se ele era feliz. Sendo assim, fica evidente que, a partir desse momento, Montag começa a pensar sobre isso, de modo que o narrador aponta a angústia sentida por ele, ao se dar conta de que não era feliz:

Montag sentiu seu próprio sorriso escorregar, derreter-se, dobrar-se sobre si mesmo como uma película oleosa, como a substância de uma vela fantástica que estivesse queimando durante muito tempo e agora desmoronasse e se apagasse. Escuridão. Não estava feliz. Não estava feliz. Disse as palavras a si mesmo. Admitiu que este era o verdadeiro estado das coisas. Usava sua felicidade como uma máscara e a garota

fugira com ela pelo gramado e não havia como ir bater à sua porta para pedi-la de volta. (BRADBURY, 2012, p. 30)

Nesse ponto, fica evidente que Montag, apesar de acostumado à realidade na qual está inserido, acaba percebendo que essa sociedade, que “promete uma felicidade fácil que pode ser obtida por meios inteiramente não heroicos e que devem estar, tentadora e satisfatoriamente, ao alcance de todos (ou seja, de todo consumidor)” (BAUMAN, 2009, p. 65), infelizmente, não é capaz de fazê-lo feliz, de modo que, quando o personagem se dá conta disso, sente-se extremamente vazio e infeliz.

Alguns parágrafos adiante, há o emprego do narrador câmera, para exprimir de uma maneira mais impessoal alguns *flashes* da cena na qual dois homens do setor de emergência vão à casa de Montag realizar o procedimento padrão de desintoxicação em Mildred/Linda, sua esposa, que ingeriu uma quantidade excessiva de pílulas para dormir:

Eles tinham uma máquina. Na verdade, tinham duas máquinas. Uma delas deslizava para dentro do estômago da pessoa como uma naja preta descendo por um poço retumbante, procurando toda a água antiga e o tempo morto ali acumulados. Ela tragava a substância verde que fluía para o alto num lento ferver. [...]. A outra máquina era operada por um sujeito igualmente impessoal usando um jaleco marrom-avermelhado à prova de manchas. Essa máquina drenava todo o sangue do corpo e o substituíam por sangue e linfa frescos. (BRADBURY, 2012, p. 33)

O tom impessoal adotado nesse parágrafo e o conteúdo discorrido são capazes de sugerir ao leitor que “nesse mundo, poucas coisas são predeterminadas, e menos ainda irrevogáveis” (BAUMAN, 2001, p. 81), justamente pelo fato de que “a vida líquida, assim como a sociedade líquido-moderna, não pode manter a forma ou permanecer por muito tempo” (BAUMAN, 2009, p. 7). Por conta disso, as relações humanas tornam-se extremamente impessoais, já que as pessoas não são capazes de estabelecer empatia pelo próximo, por conta da necessidade de estar sempre em movimento, sem se apegar a nada.

A seguir, serão apontados dois trechos distintos, nos quais, por meio do emprego do narrador onisciente intruso, são marcados os sentimentos de Montag; primeiro em relação à conscientização deste acerca da alienação na qual ele estava inserido; e, depois, a respeito da percepção dele sobre como os livros são importantes para que o ser humano não se torne alienado.

Estou entorpecido, pensou ele. Quando esse torpor realmente começou em meu rosto? Em meu corpo? Na noite em que chutei o frasco de pílulas no escuro, como um pisão numa mina enterrada. O torpor passará, continuo a pensar. Levará tempo, mas eu chego lá, ou Faber o fará por mim. Em algum lugar, alguém me devolverá a antiga face e as mãos do jeito que eram. Mesmo o sorriso, o velho sorriso chamuscado, desapareceu. Sem ele, estou perdido. (BRADBURY, 2014, p. 102)

Com base no trecho acima, é possível vermos que Montag finalmente assume que precisa de algo mais, que a vida líquida, como estava habituado, não seria capaz de preenchê-lo. Por conta disso,

ele conclui que era preciso buscar a sua própria identidade, entretanto, ele também tinha consciência de que tal feito é algo que só se realiza lentamente e, sabendo disso, ele não mais poderia continuar a viver da mesma maneira.

Agora que o vácuo subterrâneo o impelia pelos porões mortos da cidade, sacudindo-o, ele se lembrou da lógica terrível daquela peneira. Baixou os olhos e viu que levava a Bíblia aberta nas mãos. Havia gente no vagão, mas ele segurava o livro nas mãos e uma ideia tola lhe ocorreu: se você ler rapidamente e ler tudo, talvez parte da areia fique na peneira. Mas ele lia e as palavras vazavam, e ele pensou: dentro de algumas horas, Beatty ali e eu aqui lhe entregando o livro e, por isso, nenhuma frase deve me escapar, cada linha deve ser memorizada. (BRADBURY, 2014, p. 102-103)

Em relação ao trecho acima, é possível observarmos que o narrador onisciente intruso nos mostra que o personagem acredita que, para compreender seus sentimentos em relação às coisas ao seu redor e até mesmo entender o mundo, os livros se fazem essenciais, isto é, a leitura é fundamental. Portanto, “é o contato, a interação íntima do eu com a palavra escrita, com o texto, que o leva a desenvolver aquilo que o define como ser humano: a sua própria expressão verbal, sua fala, [...], sem a qual não há nenhuma relação profunda entre o eu e os outros que o rodeiam” (COELHO, 2007). Sendo assim, é importante ressaltarmos que, nesse trecho, Montag também demonstra ter consciência de que o fato de ele ter compreendido a situação na qual se encontrava, por meio da leitura dos livros, não significa que as demais pessoas também seriam capazes de entender que estão inseridas numa constante alienação, por estarem habituadas com os costumes dessa sociedade líquida.

A partir dos trechos analisados, fica evidente que cada tipo de narrador é utilizado para atingir uma finalidade diferente, isto é, o narrador onisciente intruso é empregado para mostrar os sentimentos e as sensações experimentados por Montag, após vivenciar alguma ação específica em relação aos demais personagens ou a si mesmo. Em contrapartida, o narrador câmera surge para registrar como as cenas aconteceram.

Focalização do narrador visual

O filme *Fahrenheit 451* é a primeira adaptação cinematográfica do romance homônimo. Há ainda uma versão mais recente, feita para a TV, em 2018, dirigida por Ramin Bahrani. Porém, para a elaboração deste artigo, optamos por realizar um diálogo entre literatura e adaptação cinematográfica apenas com base na primeira adaptação.

Assim sendo, nesta parte do estudo, analisa-se o foco narrativo e o **narrador** da adaptação filmica. Tais elementos seriam comparados em relação aos mesmos pontos explorados anteriormente na obra literária, entretanto, das cenas anteriormente selecionadas, a única com a qual será possível compará-los é aquela em que o personagem Guy Montag aguarda os homens do setor de emergência

chegarem para socorrer sua esposa. Essa restrição deve-se ao fato de, nessa cena específica, tais características estarem bastante evidentes.

É importante ressaltarmos que ainda hoje não há uma definição única a respeito do conceito de narrador fílmico. Isso ocorre justamente pelo fato de que “não se pode representar visualmente significados verbais, da mesma forma que é praticamente impossível exprimir com palavras o que está expresso em linhas, formas e cores” (BETTON, 1987, p. 115). Isso significa que a obra literária, por ser elaborada por meio de palavras, possui um tempo diferente do cinema, já que este é construído, sobretudo, a partir da concretude das imagens, isto é, de maneira visual.

Para a análise do foco narrativo do narrador da adaptação fílmica de *Fahrenheit 451*, serão levados em consideração dois elementos importantes da linguagem cinematográfica: a focalização narrativa, que, de acordo com a proposta de Gérard Genette, consiste na categoria que procura responder “qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva?” (GENETTE, s.d., p. 184) e “quem é o narrador?”, ou seja, “quem vê?” e “quem fala?” (p. 184). Portanto, podemos dizer que se trata do ponto de vista adotado na narração. O narrador fílmico, segundo Luís Miguel Cardoso (2003), pode ser trabalhado a partir dos modelos propostos por Genette e aperfeiçoados por Stam, Burgoyne, e Flitterman-Lewis, na obra *Nuevos conceptos de la teoría del cine* (1999), que distinguem dois tipos de narrador, ambos ligados ao modo como os acontecimentos do mundo ficcional são narrados.

Com base na proposta de tipologia de focalização narrativa sugerida por Gérard Genette, é possível observarmos que foi empregada a focalização externa de maneira geral no filme, pelo fato de que nessa categoria a consciência do personagem em foco não é acessada. Esse procedimento é muito parecido com a categoria de narrador câmera existente na prosa. Em suma, esse tipo de focalização é capaz de adotar diferentes pontos de vista para causar o impacto desejado no espectador, como é possível observarmos no momento em que através da lente da câmera é dado um *close* mais fechado em Guy Montag, enquanto ele está esperando os atendentes da emergência realizar o procedimento padrão de desintoxicação em Mildred/Linda:





Fig. 1 – Guy Montag, saindo do quarto onde sua esposa será atendida (à esq.), e esperando o procedimento padrão de desintoxicação ser finalizado (à dir.).⁴⁹ (FAHRENHEIT 451, 1966)

É importante notarmos que, além do *close* em Montag (Fig. 1, à esq.), para demonstrar a preocupação do personagem com a situação na qual se encontrava a esposa, também foi utilizada a sobreposição do *zoom* do perfil do personagem em relação a ele mesmo, como segundo plano (Fig. 1, à dir.), para representar a espera demorada que Montag precisa encarar enquanto o procedimento não é finalizado. No que se refere à essa cena, poderíamos supor que Truffaut priorizou enfatizar a preocupação e o receio do personagem com o bem-estar da esposa. Possivelmente, isso serve como recurso que se contrapõe à falta de preocupação desta em relação ao marido, já que, em diversos momentos do filme, é enfatizado que Mildred/Linda, como excelente exemplo de uma cidadã alienada, parece sequer se importar com a existência de Montag, e vive apenas para o consumo.

Além disso, fica evidente ser por meio do personagem Guy Montag, no filme, que a focalização narrativa é desenvolvida, pois é a partir do ponto de vista dele que vemos o desenrolar das ações. Logo, obtemos as informações narrativas acompanhando quase sempre o seu **tempo em tela**, sendo assim, poderíamos dizer que foi atribuída a ele a função de focalizador no filme.

Por fim, ao levarmos em consideração o modelo proposto por Genette e aprimorado por Stam, Burgoyne, e Flitterman-Lewis, que distinguem dois tipos de narrador: intradieético, aquele que “conta uma história de dentro da estrutura do mundo ficcional”⁵⁰ (STAM; BURGOYNE; FLITTERMAN-LEWIS, 1999, p. 120), isto é, “pode ser um participante ativo na história que ele ou ela conta, ou pode ser uma testemunha disso”⁵¹ (p. 120); e o extradieético, aquele que, no cinema, “não se manifesta através do discurso verbal, mas por meio de uma variedade de códigos cinemáticos e canais de

⁴⁹ Todas as fotos das cenas apresentadas neste estudo foram tiradas pela autora do artigo, durante a reprodução do filme, em DVD.

⁵⁰ “cuenta una historia desde el interior del marco del mundo ficcional”. (STAM; BURGOYNE; FLITTERMAN-LEWIS, 1999, p. 120)

⁵¹ “puede ser un participante activo en la historia que él o ella relata, o puede ser un testigo de ella”. (p. 120)

expressão”⁵² (p. 120). Este último é utilizado nos filmes para apresentar ao espectador “uma informação e uma perspectiva que excede o conhecimento e a capacidade do personagem-narrador”⁵³ (p. 123), sem a necessidade de uma interferência sonora. Levando em consideração o capítulo VIII, “Os fenômenos sonoros”, de Marcel Martin, presente na obra *A linguagem do cinema* (1963), podemos considerar como interferências sonoras os diálogos falados, os ruídos, sejam eles da natureza ou humanos (ruídos mecânicos, palavras-ruído, música ruído⁵⁴), e as músicas. Outro caso de interferência sonora nos filmes é a voz em *off*, um recurso no qual temos: a voz de um personagem que a câmera não mostra naquele momento, mas que está na cena; ou a exteriorização de algum pensamento íntimo de um personagem. Assim sendo, fica evidente que o narrador filmico, nessa adaptação cinematográfica, pode ser classificado como sendo um narrador extradiegético, já que não há, em nenhum momento, a intrusão deste por meio de uma voz em *off*.

Considerações finais

Após o levantamento dos dados teóricos, evidenciamos que a junção dos elementos verbais e visuais configura como a característica mais marcante na composição das adaptações cinematográficas.

É importante que o receptor de uma adaptação cinematográfica tenha em mente que apenas assistir a uma adaptação não substitui a leitura integral da obra clássica em prosa, uma vez que as adaptações, segundo Hutcheon (2006), são como traduções e, conseqüentemente, suprimem certos aspectos importantes. Além disso, durante o processo de adaptação de uma obra literária para o cinema “há o problema de ‘temporalidade’: [pois] é importante reunir o máximo de coisas num mínimo de tempo, exprimir tudo pela ação num tempo limitado” (BETTON, 1987, p. 117). Diante disso, toda adaptação de uma obra clássica para o cinema acaba tornando-se única, pois, apesar de apresentar semelhanças com a obra que a inspirou, ainda assim possui suas próprias características, pois é necessário que o roteirista faça recortes, omissões e modificações, de acordo com o enfoque escolhido por este e/ou pelo diretor, já que, no momento de criar o roteiro da adaptação, ele deve respeitar a linguagem do cinema.

Isso posto, vale ressaltar que, após os dados levantados na análise, pode-se dizer que as distopias podem ser utilizadas como uma reflexão crítica da sociedade, já que “a realidade não apenas é

⁵² “se manifiesta no a través del discurso verbal sino a través de un abanico de códigos cinemáticos y canales de expresión”. (p. 120)

⁵³ “la información y una perspectiva general que excede el conocimiento y la capacidad del personaje-narrador”. (p. 123)

⁵⁴ “os ruídos mecânicos (máquinas, automóveis, locomotivas, aviões, ruídos de ruas, de fábricas, de estações, de portas); as palavras ruído: é o fundo sonoro humano; [...] a música-ruído: a dos filmes musicais por exemplo ou a que é produzida por um rádio”. (MARTIN, 1963, p. 99)

assumida tal qual é, mas suas práticas e tendências negativas, desenvolvidas e ampliadas, fornecem o material para a edificação da estrutura de um mundo grotesco” (BERRIEL, 2005, p. [6]). Sendo assim, a sociedade tem suas características negativas ampliadas, possibilitando-nos repensar quais costumes atuais podem acabar conduzindo a sociedade a um futuro perverso.

Por conta disso, podemos observar que “sob certo aspecto, portanto, *Fahrenheit 451* não é uma distopia, mas um romance realista, que flagra a dialética demoníaca da sociedade de massas” (PINTO, 2014, p.18), pelo fato de que nela, assim como na sociedade líquido-moderna, “são os clientes em potencial, seus números e o volume de dinheiro de que dispõem que decidem [...] o destino das criações culturais” (BAUMAN, 2009, p. 81). Logo, na sociedade distópica de *Fahrenheit 451*, torna-se evidente que a maioria preza por preservar suas vidas líquidas exatamente do jeito que são, pois é muito mais fácil. Portanto, fica visível que nessa narrativa são poucos os que ainda desejam ser rebeldes. Apesar da afirmativa de Manuel da Costa Pinto, de que essa obra se trata de um romance realista e não de um a distopia, é importante lembrarmos que, segundo Carlos Eduardo Ornelas Berriel, nas distopias “a realidade não apenas é assumida tal qual é, mas suas práticas e tendências negativas, desenvolvidas e ampliadas, fornecem o material para a edificação da estrutura de um mundo grotesco” (BERRIEL, 2005, p. [6]). Por conta disso, fica evidente que a marcante amplificação da alienação, na qual vivem os personagens dessa narrativa, serve justamente como um alerta de uma prática negativa existente na sociedade atual, mas que não corresponde exatamente a nossa realidade. Logo, é possível afirmar que a obra *Fahrenheit 451*, trata-se, apenas, de uma obra distópica.

Por fim, Nelly Novaes Coelho aponta que um dos meios a serem utilizados para a neutralização da robotização ou automação dos indivíduos, ou seja, da alienação destes, é justamente a literatura/leitura, a qual “vem sendo descoberta (ou redescoberta) como um ‘exercício de viver’ ou como fecundo instrumento de ‘formação das mentes’ e de conhecimento de mundo, da vida” (COELHO, 2007, p. [4], grifo no original). De fato, em *Fahrenheit 451*, tal “descoberta” pode ser observada na reflexão do personagem principal Guy Montag, que passa a encarar a literatura como um meio de encontrar a si mesmo.

Referências

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. **Vida líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BERRIEL, C. E. O. Utopia, distopia e história. **Morus – Utopia e Renascimento**, [Campinas], v. 2, p. 4-10, 2005.

DIAS, Kathya Fecher. Distopia e alienação na sociedade de *Fahrenheit 451*, p. 467-477, Curitiba, 2019.

- BETTON, G. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BRADBURY, R. **Fahrenheit 451**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.
- CARDOSO, L. M. **A problemática do narrador**: da literatura ao cinema. In.: Lumina. Juiz de Fora, v. 6, n. 1/2, p. 57-72, 2003.
- COELHO, N. N. Referência de fonte eletrônica. **Literatura: um olhar aberto para o mundo**. São Paulo: 2007. Disponível em: <<http://www.collconsultoria.com/artigo7.html>>. Acesso em: 2 jun. 2007.
- FAHRENHEIT 451. Direção de François Truffaut. RU: Lewis M. Allen; J. Arthur Rank Film Distributors, 1966. 1 DVD (112 min).
- FRIEDMAN, N. **O ponto de vista na ficção**: o desenvolvimento de um conceito crítico. Revista USP, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002.
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, s.d.
- GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- HILÁRIO, L. C. **Teoria crítica e literatura**: a distopia como ferramenta de análise radical da Modernidade. Anuário de Literatura, Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 201-215, 2013.
- HUTCHEON, L. **Theory of adaptation**. New York: Routledge, 2006.
- LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**: (ou a polêmica em torno da ilusão). São Paulo: Ática, 2005.
- MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Belo horizonte: Itatiaia, 1963.
- PINTO, M. da C. Prefácio. In: BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014. (p. 11 - 18).
- STAM, R., BURGOYNE, R., FLITTERMAN-LEWIS, S. **Nuevos conceptos de la teoria del cine**: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad. Barcelona: Paidós, 1999.
- STAM, R. Teoria e prática da adaptação da fidelidade à intertextualidade. **A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, 2006.

IMAGEM E LITERATURA: A OBRA LITERÁRIA *POR QUE A CRIANÇA COZINHA NA POLENTA* E A ADAPTAÇÃO FÍLMICA *AGLAJA*

Autoras: Liliana Suemi Nakakogue (UNIANDRADE)
Prof^a Dr^a Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE/FAE)

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo realizar a análise dos fragmentos literários do romance *Por que a criança cozinha na polenta* (1999) de Aglaja Veteranyi, segundo conceitos de Bakhtin sobre carnavalização. Além disso, serão abordados temas relacionados ao comportamento suicida da protagonista. No texto literário, serão destacados também: o estilo da narrativa, o comportamento da família e os ambientes que cercam os personagens da história. Por fim, será feita uma breve análise do romance autobiográfico em comparação com a adaptação fílmica, intitulada *Aglaja* (HUN, 2012), da diretora Krisztina Deák. Deák atenua a complexa dramaticidade da obra literária e explora a arte circense, tradicional no leste europeu, retratando as alegrias e as dificuldades enfrentadas diariamente pelos artistas. A adaptação fílmica também aborda a relação entre mãe e filha, evidenciando os temores da menina em relação à perda da mãe e relatando o dilema da protagonista, de assumir o lugar da mãe durante a adolescência. Com base nessa transição midiática, que envolve literatura e cinema, esta pesquisa também utilizará pressupostos teóricos sobre a influência da memória na construção da identidade (CANDAU, 2012) e sobre as representações fílmicas da criança (FELDMAN; APARICIO, 2007).

Palavras-chave: *Por que a criança cozinha na polenta*, Autobiografia, Carnavalização, Adaptação fílmica, *Aglaja*.

Introdução

O presente artigo tem por objetivo realizar a análise comparativa entre fragmentos literários do romance *Por que a criança cozinha na polenta* e cenas do filme adaptado, *Aglaja*. Serão destacadas três situações em que a adaptação difere do texto literário: o estilo da narrativa, o comportamento da personagem na obra literária que é abordado e trabalhado de forma ímpar pela cineasta e a forma como ambas as histórias se findam. Buscando uma diferenciação entre as linguagens da literatura e do cinema, este trabalho se propõe a fazer uma comparação entre a modalidade da escrita literária e a modalidade fílmica, tomando como referência o olhar de ambas as mídias em relação ao comportamento da criança.

Foram selecionados alguns autores que se destacam pelo profundo conhecimento da personagem e da escritora, a fim de entendermos o ponto de vista da diretora, bem como o caminho e a técnica utilizados por ela, na adaptação fílmica. Na análise, destacam-se aspectos comuns a ambas as linguagens, isto é, tanto à literatura quanto ao cinema, porém enfatiza-se o questionamento sobre a viabilidade de inserir o contexto literário na narrativa do filme. Dentre tais aspectos, é essencial o valor simbólico das palavras nas imagens do filme *Aglaja*. Além disso, a pesquisa apresenta, de forma sucinta, a autora, Aglaja Veteranyi, percorrendo um pouco sobre sua obra literária e o contexto em que

ela foi escrita. Por fim, discorre-se sobre *Aglaja*, verificando como a criança, personagem-narrador, foi apresentada no filme.

A obra literária

O livro *Por que a criança cozinha na polenta* foi publicado pela escritora romena, Aglaja Veteranyi (1962-2002) em 1999. Aglaja Veteranyi nasceu em Bucareste, Romênia. A autora publicou *Ein totentanz: geschenke* (1999), e foram ainda lançados, postumamente, *Das regal der letzten atemzüge* (2004) e *Vomgeräumten meer, dengemieteten sockenund frau butter* (2005). Após uma vida instável emocionalmente Aglaja Veteranyi suicidou-se, em três de fevereiro de 2002, jogando-se no rio Zurique.

Por meio da perspectiva de uma criança, o narrador relata, com recursos de poemas em prosa, a dura vida de sua família antes e após a fuga de seu país, sua origem de família circense e a situação dramática do seu país de origem em decorrência da ditadura comunista liderada por Nicolae Ceaușescu. Por meio de cartas de parentes, o leitor é informado sobre diversas dificuldades enfrentadas pelos personagens, como fome, doenças, desemprego, pobreza, falta de liberdade, além dos fatos de que a protagonista teve conhecimento, a partir de notícias e do que os pais dela haviam lhe contado.

Aqui vivemos como ricos: depois de comer, podemos jogar os ossos da sopa fora sem peso na consciência, enquanto que, em casa, temos de guarda-los para a próxima sopa [...] NO MEU PAÍS, FICAR EM FILAS É UMA PROFISSÃO. Tio Neagu e seus filhos se alternam dia e noite esperando e, pouco antes de chegar à loja, vendem seus lugares [...] Aqui as pessoas têm dentes são porque podem comprar carne fresca a qualquer hora. (VETERANYI, 2004, p. 21-22, grifo no original)

Também há relatos chocantes sobre a infância e a adolescência da protagonista:

MINHA MÃE É A MULHER DOS CABELOS DE AÇO. Ela fica pendurada pelos cabelos na cúpula e faz malabarismos com bolas, aros e tochas de fogo. [...] Minha irmã é filha só do meu pai. [...] Meu pai atropelou sua perna com um trator, para que ela nunca encontre um marido e fique sempre com ele. (VETERANYI, 2004, p. 29-31, grifo no original)

Segundo o personagem-narrador, seu pai não estava presente durante o seu nascimento e, às vezes, furiosa, a mãe dela dizia que aquele homem não era pai dela. A história também revela que sua mãe se relacionava com outros homens. Assim entende-se que não havia certeza sobre quem era o pai biológico de Aglaja, situação que causava conflitos entre o casal.

Minha tia disse que se não fosse ela, meu pai teria convencido minha mãe a me abortar, pois – ele teria dito – não é possível viajar com um bebê e fugir para o estrangeiro. Depois do meu nascimento, minha

mãe me deixou com minha tia, enquanto ela e meu pai viajavam com o circo. Quando minha mãe voltou, eu chamava minha mãe de TIA. E minha tia, de MÃE. (VETERANYI, 2004, p. 165)

Desde muito cedo Aglaja sofre com a ausência dos seus responsáveis. Segundo Jaques Lacan, essa é a fase do espelho: reflete-se a imagem, mas mesmo assim é algo externo ao eu. Nessa fase, a criança começa a identificar-se com o outro, assim o copiando, pois se enxerga no outro. Na psicanálise, o ego é formado por um espectro de identificações. Como todos à sua volta sempre estavam ausentes durante a sua vida, Aglaja sofre com crises de personalidade, amplificando seu medo de perdê-los definitivamente. “EU SÓ ERA ALGUÉM ANTES DE NASCER” (VETERANYI, 2004, p. 32, grifo no original).

A criança começa a constituir seu eu identificando-se com a imagem do semelhante, do outro, como forma de unidade corporal. A experiência do espelho, fundadora de uma forma primordial do eu, é a de uma identificação onde o eu começa a esboçar-se, de início, como formação imaginária. Essa identificação com a imagem do semelhante, através do mundo do imaginário, constitui a matriz de todas as identificações posteriores, ditas secundárias, pelas quais a personalidade do sujeito vai estruturar-se e diferenciar-se depois. (AUMONT, 1995, p. 245)

A família conseguiu fugir da ditadura instalada no país, roubando o dinheiro do circo. Assim além de não possuírem residência fixa, agora aquelas pessoas não tinham mais uma pátria; viviam com medo de serem deportados, pois eram considerados desertores e seriam punidos severamente pelo ditador, que devido à fuga mandara espancar um tio e prender o outro (VETERANYI, 2004, p. 61). Além desse medo, Aglaja era muito insegura e tinha o temor de ser abandonada: “[...] tenho medo que me deixem sozinha em uma cidade desconhecida” (VETERANYI, 2004, p. 142). Constantemente ela narra seu medo de perder a mãe em um acidente de trabalho e, durante o período no internato, seu maior medo era perder a irmã, que nesse momento considerava como uma mãe: “[...] ela sente menos medo do que eu. MINHA IRMÃ TORNOU-SE MINHA MÃE” (VETERANYI, 2004, p. 105, grifo no original). Quando seus pais se separaram, seu pai levou a irmã dela do internato para ser sua mulher. Então, o refúgio de Aglaja passou a ser a sua boneca: “Minha boneca Anduza agora é minha irmã” (VETERANYI, 2004, p. 121).

Enquanto minha mãe está pendurada pelos cabelos na cúpula, minha irmã me conta A HISTÓRIA DA CRIANÇA QUE COZINHA NA POLENTA, para me acalmar. Se eu imaginar a criança cozinhando na polenta e a dor que ela deve sentir, não preciso mais ficar pensando que minha mãe poderia cair da cúpula, diz ela. Mas não adianta, sempre penso na morte de minha mãe. (VETERANYI, 2004, p. 39, grifo no original)

Sendo assim, por mais que a autora não gostasse da classificação da obra como autobiográfica, o romance claramente apresenta elementos de sua história, porém coloca em dúvida a veracidade de

alguns fatos, pois, segundo ela, a autobiografia é também imaginativa. Para a escritora, não interessava o romantismo que envolvia as fantasias sobre o circo. Tudo era tão cruel que só poderia ser retratado por uma criança.

Uma narrativa escrita através de fragmentos, que mobiliza e mescla descrições de eventos e de personagens com o uso de listas, memórias com fabulações, imaginações e devaneios da narradora-personagem, a qual nos conduz pelo caminho de busca do conhecimento de si mesma, da sua própria identidade. Uma narrativa que envolve o leitor pelo uso de construções poéticas e imaginativas próprias da infância, mas que ao mesmo tempo choca, ao trazer verbalizado, muitas vezes em letras literalmente GARRAFAS, como numa espécie de grito-sussurro, situações que não associamos com a vivência de uma criança. (MACCHI, 2002, p. 69, grifo no original)

Isso reforça o fato de a visão do personagem-narrador ser bastante crítica. No internato, enquanto as outras crianças possuem o olhar de espectador, percebendo somente o espetáculo e imaginando que os artistas têm uma vida fácil, cheia de alegrias e festas, Aglaja, por estar inserida no meio circense desde cedo, conhecia todas as dificuldades da profissão e do estilo de vida nômade e incerto.

As crianças falam do circo como se falassem do zoológico. Ficam com os olhos brilhando ou soltam risadinhas. Elas acham que todas as pessoas do circo são parentes, se amam, dormem no mesmo trailer e comem no mesmo prato. Vive-se em contato com a natureza e, ó, que lindo! Elas não conseguem imaginar que se ensaia o tempo inteiro, que se corre o risco de ter o número copiado, que uma bela noite se pode despencar da cúpula e, no dia seguinte, estar morto. Elas acham que tudo é brincadeira. (VETERANYI, 2004, p. 113)

A obra apresenta ainda como característica a forma de um diário, com fragmentos de histórias e pensamentos, troca de cartas, brincando com a linguagem infantil e trazendo também elementos lúdicos, que tangem o fantástico e o grotesco.

A linguagem familiar da praça pública caracteriza-se pelo uso frequente de grosserias, ou seja, de expressões e palavras injuriosas [...]. Essas blasfêmias eram ambivalentes: embora degradassem e mortificassem, simultaneamente regeneravam e renovavam [...]. O traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato. (BAKHTIN, 1987, p. 15-17)

Bakhtin considera o Carnaval como uma festa popular contrária à seriedade da cultura tradicional e do poder governamental e religioso, que não se limita à negatividade, trazendo alegria e renovação. Denominado como realismo grotesco, a representação carnavalesca, trata de um corpo em metamorfose, relacionado com a natureza e com a incessante dinâmica de morte e rejuvenescimento, processo representado pelas necessidades fisiológicas do ser humano, pela infância e velhice.

Essa visão, oposta a toda ideia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis (protéicas), flutuantes e ativas. Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. (BAKHTIN, 1987, p. 09-10, grifo no original)

Na obra, é forte a presença da carnavalização tratada por Bakhtin, afinal é uma família circense cujo ofício é levar alegria para as pessoas entediadas com suas batalhas diárias. Todos os espetáculos têm relação com o corpo, principalmente os de Aglaja, que se apresentava praticamente nua durante a adolescência. “O CORPO – é assim que sou anunciada em cada nova cidade” (VETERANYI, 2004, p. 147, grifo no original). O romance trata também sobre desejos, sonhos, sexualidade, necessidades fisiológicas e falta de regras. A comida é um dos assuntos mais abordados: “[...] escuto Deus respirar e mastigar debaixo da terra” (VETERANYI, 2004, p. 82); “O que não vai para a sopa acaba no vaso sanitário. Eu fico com medo do vaso sanitário, de noite faço xixi na pia, dali eu sei que não vai sair nenhuma galinha morta” (VETERANYI, 2004, p. 26); “A língua materna dele soa como toucinho com pimentão e nata” (VETERANYI, 2004, p. 58).

Nas imagens da bebida e da comida estão ainda vivas as ideias do banquete e da festa [...] É um típico carnaval grotesco, que converte o combate em cozinha e banquete, as armas e armaduras em utensílios de cozinha vasilhas de barbear e o sangue em vinho [...] Esse é o sentido primordial e carnavalesco da vida que aparece nas imagens materiais e corporais. (BAKHTIN, 1987, p. 20)

Aglaja não possuía lembranças sobre pátria e lar, pois seus pais fugiram quando ela era muito pequena. Sendo assim, a lembrança que a garota tinha de seu país era referente à comida: “Só conheço meu país pelo cheiro” (VETERANYI, 2004, p.19). Isso se relaciona a esta afirmação: “O cheiro de uma fruta pode evocar o som de uma palavra e arrancar da memória significados, vozes ouvidas em circunstâncias especiais do passado.” (BRAIT, 2006, p. 253). Como não tinha uma residência própria, a lembrança do lar também era relacionada com a comida, pois a personagem dizia que para ela o melhor momento era quando sua mãe voltava de noite e preparava canja: “SE MINHA MÃE NÃO CAI DA CÚPULA, DEPOIS DO ESPETÁCULO JANTAMOS JUNTOS SOPA DE GALINHA” (VETERANYI, 2004, p. 33, grifo no original).

“Os homens morrem porque não são capazes de juntar o começo ao fim” dizia Alcmeon de Crotona. Somente *Mnemosyne*, divindade da memória, permite unir aquilo que fomos ao que somos e ao que seremos [...] Evocando, no segundo de seus *Passeios*, uma queda que o teria feito desmaiar, Rousseau conta que, ao retomar a consciência, não se lembrava de nada, tendo como consequência perder a noção de si próprio. A perda de memória é, portanto, uma perda de identidade [...] Sem memória o sujeito se

esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece. Não produz mais que um sucedâneo de pensamento, um pensamento sem duração, sem lembrança da sua gênese que é a condição necessária para a consciência e o conhecimento de si. (CANDAU, 2012, p. 59-60)

O sentimento mórbido era uma constante: “Dentro de mim, tudo se dissolve, e um vento me atravessa [...]. Queria estar morta” (VETERANYI, 2004, p. 33), inclusive em seus sonhos: “SONHO QUE MINHA MÃE MORRE. ELA DEIXA UMA CAIXA COM A BATIDA DO SEU CORAÇÃO” (VETERANYI, 2004, p. 101, grifo no original).

Diante disso, as fugas da realidade eram recorrentes no comportamento de Aglaja. Nos momentos de aflição, ela pensava na criança cozinhando na polenta. Por isso, a menina tinha um pano que representava o mar, para acalmá-la: “[...] só preciso colocar meu pano azul sobre uma cadeira. É o mar” (VETERANYI, 2004, p.33). Durante o período no internato, por influência da igreja católica, que todos os internos passaram a frequentar, o pano se transformou no inferno, para se acostumarem com a desgraça. A personagem também fazia um buraco na terra, para tentar falar com Deus: “Às vezes, tenho vontade de cavar até encontra-lo, apesar de ter medo de que ele me morda” (VETERANYI, 2004, p. 82). Para Aglaja, Deus e as almas das pessoas mortas estavam embaixo da terra. Esse pensamento também faz parte da mitologia grega.

O orfismo [...] e até os próprios poemas homéricos já constroem um mundo do antes e do depois da morte que explica essa anterioridade das almas ao nascimento dos homens, bem como sua posteridade à morte deles. É o próprio mundo subterrâneo mitológico, que, como já veremos, é o mundo das sombras, ou das almas. Ali elas aguardam nova encarnação. (WATANABE, 1995, p. 89)

Para Platão, a alma era imortal, podendo habitar vários corpos, a partir da reencarnação. Para essa mudança de corpo, conforme o pensador, haveria um processo de esquecimento das vivências anteriores, que seria apagar a memória daquela alma para que ela pudesse habitar em um novo corpo. Porém, nesse novo corpo a alma poderia ter lembranças de vivências passadas, fenômeno denominado de **anamnese**. “Platão dedicou vários de seus diálogos ao estudo e à discussão, direta ou indireta, do estatuto imortal da alma. A alma é o que de imortal existe nos homens e é preciso saber defendê-la das agressões da mortalidade” (WATANABE, 1995, p. 88). Aglaja demonstra em sua obra que pensava da mesma forma:

PASSAMOS MUITO MAIS TEMPO MORTOS DO QUE VIVOS, POR ISSO PRECISAMOS DE MAIS SORTE QUANDO ESTAMOS MORTOS. Estar morto é como dormir. Só que você não deita o corpo na cama, mas na terra. E aí você tem de explicar a Deus o motivo pelo qual prefere estar morto a estar vivo. Quando não consegue convencê-lo, ele apaga o seu cérebro, e você tem de começar a vida outra vez. (VETERANYI, 2004, p. 68, grifo no original)

Aglaja desenvolve noção da morte muito cedo, relacionando o assunto com a experiência de dormir e com a frequente ausência de seus familiares.

Alguns teóricos e observadores, entre eles Maurer (1966, 1974), defendem a tese de que a criança descobre a morte desde uma idade muito precoce, antes dos dois anos. Esse autor argumenta que a relação inicial da criança com a morte resulta de suas experiências alternativas com os padrões periódicos de dormir e acordar, os quais estabelecem as bases para a criança desenvolver percepções dos diferentes estados da existência: o “ser” e o “não ser” [...] uma vez que nessa fase “aparecer é ser” e “desaparecer é não ser”, não se encontrar no espaço perceptivo da criança significa não existir. (TORRES, 2012, p. 26, grifo no original)

O fato de acreditar na ressurreição influencia o comportamento de Aglaja, que recorre à evasão por desejar que sua situação mude em uma outra vida. “As crianças suicidas consideravam o suicídio como causa da morte e se referiam a uma vida depois da morte e à ressurreição mais frequentemente do que as crianças de outros grupos” (TORRES, 2012, p. 77).

O ambiente em que Aglaja viveu era muito conturbado, convivendo com dificuldades durante a ditadura e, devido ao estilo de vida dos pais, passou parte da infância reclusa em um rigoroso internato sem frequentar escolas. Na adolescência, já separada do pai e da irmã, trabalhou como dançarina sensual. Nesse período, a garota era tratada e vendida pela mãe como um produto, tornando-se a provedora da família. Quando Aglaja não tinha apresentações, todos passavam dificuldades. Após Aglaja matar seu cão acidentalmente, ficou muito abalada psicologicamente e perdeu o emprego de dançarina. Então, a família teve que morar de favor na casa da tia. Na ocasião, Aglaja tentou admissão na Escola de Artes Dramáticas, mas fracassou. Assim, cercada pelo ambiente hostil e por más companhias, sucumbiu, encarando o suicídio como a única solução.

Adaptação filmica

A adaptação filmica do romance *Por que a criança cozinha na polenta*, com direção da húngaro-romena Krisztina Deák (1953), foi lançada em 2012. O filme é sobre o relacionamento de uma mãe e sua filha, mostrando a separação da família e as dificuldades enfrentadas no meio artístico, para que a protagonista consiga manter a dignidade.

Para desenvolver o enredo literário no filme, Deák desprezou grande parte do conteúdo claramente ficcional do romance e priorizou as referências principais da obra, ou seja, a história de Aglaja, de sua família e o envolvimento com o circo. Uma justificativa para tal escolha é a de que a história de Aglaja por si já é complexa, fazendo com que o livro basicamente seja cercado de proposições acerca do dito popular: “por que a criança cozinha na polenta”, com respostas

mirabolantes e improváveis, privilegiando a imaginação infantil. Com base nessa característica, a diretora optou por certa simplificação, afinal envolver o espectador em histórias sucessivas, umas dentro das outras, exigiria muita complexidade técnica, ainda mais levando-se em consideração o tempo relativamente curto da adaptação.

A partir desse momento, Aglaja começa a temer mais ainda um acidente envolvendo sua mãe. Foi preciso, por da parte diretora, entender a criança, seus anseios, dúvidas, momentos de euforia e a sensação de abandono, para produzir os significados das cenas.

Não deveríamos procurar os primeiros indícios da atividade poética já nas crianças? A atividade que mais agrada e a mais intensa das crianças é o brincar. Talvez devêssemos dizer: toda criança brincando se comporta como um poeta, na medida em que ela cria seu próprio mundo. (FREUD, 2015, p. 54)

Uma cena recorrente, em que essa técnica fica clara, foi abordada no filme para gerar familiaridade com o espectador e ao mesmo tempo prender a atenção. A menina, Aglaja, cria seu mundo particular, em que se encontra com Deus, por meio de um buraco que ela faz na terra, em um quadro limitado de visão, no qual o espectador vê a menina de frente, enquanto ela conversa com Deus, através do buraco no chão. Essa cena se repete algumas vezes, sempre que ela sente a necessidade de desabafar (Figura 1-A). Essa técnica faz com que o filme familiarize quem assiste com o ponto de vista e o universo da criança.

[...] cria-se uma harmonia, no sentido musical do termo, entre a menina e a câmera: entre seu corpo e nosso olhar de espectadores, a câmera consegue estabelecer um mesmo ritmo. A essa harmonia corresponde também a posição da câmera, que se situa sempre a altura da menina, aproximando-nos assim de sua percepção do mundo. (FELDMAN; APARICIO, 2007, p. 132)

Na figura 1-B, em sua última aparição, a cena convida quem está assistindo à reflexão, remetendo às longas e frequentes pausas inseridas na obra literária.



Figura 1 – (A) Aglaja falando com Deus. (B) Rompimento com a fê (AGLAJA, 2012, 08:52; 1:00:31).

Na obra literária, Aglaja recorre a várias técnicas de evasão, para evitar o medo de perder a mãe: “Não grito. Joguei minha boca fora” (VETERANYI, 2004, p. 39). Já, na adaptação, essa evasão se dá por meio de uma pedra que Aglaja ganha do menino que andava de ponta-cabeça. Nos momentos de pânico e desespero, ela põe a pedra em sua boca, para que não lhe venham o grito, nem o choro (Figura 2).



Figura 2 – Aglaja inserindo a pedra na boca (AGLAJA, 2012, 0:46:39; 0:40:49; 1:13:53).

Um tema recorrente na obra literária é a comida. As primeiras dez páginas tratam quase que exclusivamente desse assunto e em três delas há uma lista de preferências culinárias. Deák retrata isso em uma sequência, na qual Aglaja come diversos tipos de alimentos (Figura 3).



Figura 3 – Lista de comidas (AGLAJA, 2012, 0:34:09-0:34:31).

Na adaptação de Deák há um equívoco na cronologia (Figura 4), pois ela mostra Aglaja saindo do internato após a morte do ditador de seu país, mas o término da ditadura na Romênia foi em 1989 e coincide com o fuzilamento do líder Nicolae Ceaușescu (1918-1989). Aglaja nasceu em 1962. Dessa

forma, em 1989 ela tinha 27 anos de idade. Segundo a obra literária, durante a adolescência ela se tornou dançarina. Em sua narração, logo que saiu do internato, a personagem descreve que tinha apenas treze anos de idade: “TENHO 13 ANOS. Minha mãe diz que tenho 12, porque 13 dá azar.” (VETERANYI, 2004, p. 139, grifo no original)

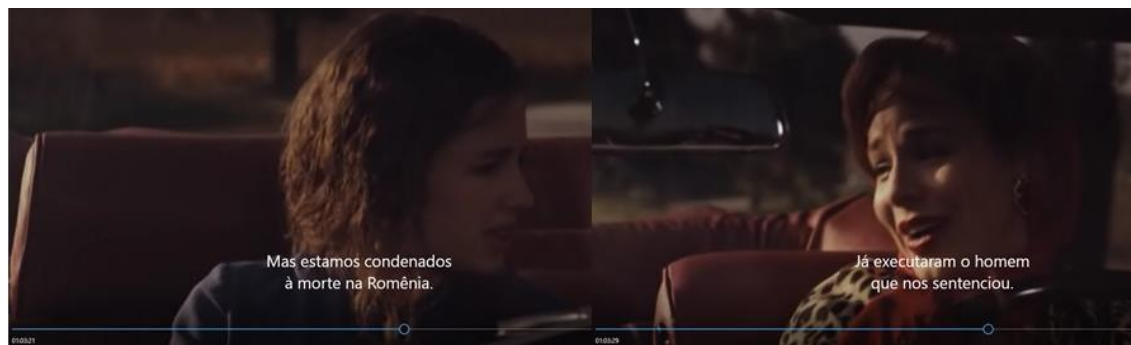


Figura 4 – Ordem cronológica (*AGLAJA*, 2012, 1:03:21; 1:03:29).

A partir do momento em que Aglaja deixa o internato, a adaptação de Krisztina Deák toma um rumo diferente da obra literária, colocando o seu ponto de vista acima da história narrada pela autora. Deák mostra a história de Aglaja de forma mais sutil e romantizada, tirando o foco das dificuldades. Porém, Deák mostra a mãe de Aglaja como uma pessoa famosa e bem-sucedida, usando roupas e carros caros e morando em uma praia de frente para o mar (Figura 5).



Figura 5 – Mãe de Aglaja (*AGLAJA*, 2012, 1:01:19; 1:05:44; 1:07:30).

Outra diferença da adaptação é que Deák finaliza sua obra com Aglaja e sua mãe indo para Berlim, na tentativa de reencontrar o pai da menina. Lá, sua mãe organiza um espetáculo para Aglaja assumir o seu papel de mulher dos cabelos de aço, mas enquanto todos aguardam pela apresentação, Aglaja desiste e corta seus próprios cabelos. A adaptação é encerrada com a protagonista em um parque diversões, misturando-se em meio à multidão, representando a dissolução dos seus sonhos, pois desde criança ela queria ser famosa e viver sob os holofotes.

Conclusão

Tendo passado antes pelo texto literário, foi inevitável que se estabelecesse a análise das semelhanças e diferenças. Ao analisar a personagem-narradora, seu discurso e a trama do livro, foi possível constatar que as duas modalidades ficaram em maior parte distintas. Se, por um lado, a obra literária discorre sobre o desespero da criança com a hipótese da perda da mãe, sobre o contexto social e político e sobre o imaginário infantil, o filme pouco aborda o lado imaginativo da protagonista, focalizando principalmente a autobiografia e o enredo temático associado ao circo.

Além disso, a diretora Krisztina Deák utiliza um contexto mais simples de ser absorvido pelo espectador, buscando gerar comoção e identificação com o personagem. Nesse caso, o uso da função fática da linguagem não considera as sutilezas e complexidades do texto literário. Coerente com esse contexto, o filme oferece uma versão mais branda e romantizada da história, inclusive substituindo e metaforizando a questão do suicídio. A consequência disso é uma interferência que subverte o estilo narrativo da escritora e a função primordial do formato elegido por ela: o da autobiografia.

Referências

AGLAJA. Direção de Krisztina Deák. HUN: András Muhi, Piotr Dzieciol e Ewa Puszczyńska. {Distribuidor não informado}, 2012. 1 DVD (110 min); son.

AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 1995.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rebelais. São Paulo: Hucitec, 1987.

CANDAU, J. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.

FELDMAN, N.; APARICIO, L. **Cinema em curs**. Barcelona: UPF, 2007.

FREUD, S. **Arte, literatura e os artistas**. São Paulo: Autêntica, 2015.

MACCHI, F. **Aglaja Veteranyi**: do meu país só conheço o cheiro. São Paulo. Ateliê Editorial, 2002.

TORRES, W. da C. **A criança diante da morte**: desafios. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2012.

VETERANYI, A. **Por que a criança cozinha na polenta**. São Paulo: DBA, 2002.

WATANABE, L. A. **Platão por mitos e hipóteses**. São Paulo: Moderna, 1995.

TRANSPOSIÇÃO E TRANSFORMAÇÃO TEXTUAL EM JUAN CARLOS ONETTI: JUSTO EL TREINTAIUNO, O CONTO QUE VIRA CAPÍTULO

Autor: Lucas Sidnei Carniel (UTFPR)

Orientador: Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci (UTFPR)

Resumo: O caráter intertextual da narrativa de Juan Carlos Onetti é uma de suas principais características. Não seria exagero afirmar que sua produção é organizada como um quebra-cabeça, cujas peças estão distribuídas em vários fragmentos nos romances e contos publicados durante o século XX. Os exemplos para esta afirmativa são bastante evidentes na mesma medida em que múltiplos, no entanto, este artigo se dedicará a analisar a ocorrência de um deles. O conto “Justo el Treintaiuno”, publicado no Jornal Marcha, de Montevideu, em 1964, e o capítulo VIII do romance *Dejemos Hablar al Viento*, publicado em 1979, na Espanha. Assim, pretendemos abordar os elementos que compõem a construção dos dois textos, tendo em vista que, apesar de possuírem o mesmo título e, inclusive, uma narrativa muito semelhante, a ótica que lançamos é a de que são dois textos distintos, não se tratando, portanto, de um “copia e cola”. A esse processo muito peculiar de intertextualidade, Ana Carolina Teixeira Pinto (2007) denomina de autocitação. Termo o qual remete a um nível de diálogo de Onetti com Onetti, evidenciando que seus escritos são, de certa forma, partes componentes de um grande livro produzido durante mais de meio século.

Palavras-chave: Intertextualidade; diálogos; Narrativas do Século XX; Onetti.

Introdução

O nome do uruguaio Juan Carlos Onetti (1909-1994) ultrapassou os limites do país sul-americano e converteu-se em um dos maiores símbolos da literatura de língua espanhola do século XX. A expressiva produção do autor, composta por 12 romances e mais de 50 contos, sintetiza os sentimentos do indivíduo do século passado de tal forma, que as temáticas regionalistas são sobrepostas pelas características universais de sua narrativa. São textos pautados pelo contexto sócio-histórico nos quais a desesperança, a melancolia e o desterro convertem-se, também, em personagens de um cenário que ora nos remete a Buenos Aires, na Argentina, ora a Montevideo, no Uruguai ou ainda a Santa María, a cidade ficcional criada pelo escritor, a qual pode ser considerada uma fusão das duas metrópoles do Rio da Prata.

Assim, suas obras tornam-se uma tradução dos sentimentos humanos, desde uma perspectiva regionalista, do turbulento século passado, palco de duas grandes guerras, conflitos armados na Espanha e ditaduras militares apoiadas pelas elites agrárias e empresariais da América Latina. Tomando como contexto histórico a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), Ainsa reafirma a dificuldade de se encontrar na ficção *onettiana* a perspectiva da felicidade ou otimismo:

Em efeito, quando aparece El Pozo em dezembro de 1939 acabava de estourar a segunda guerra mundial, a Espanha republicana havia sido derrotada; quando edita Tierra de Nadie em 1941 e Para Esta Noche em 1943 o nazi-fascismo está triunfando nos campos europeus. É difícil poder confiar alegremente no futuro e Onetti paga o tributo desta era cinzenta e atemorizada que lhe coube viver. Nesse sentido, era quase impossível que pudesse escapar do impulso da autodestruição que caracteriza boa parte dos autores e personagens de sua geração (AINSA, 1970, p. 17-18).⁵⁵

A fragmentação da narrativa pode ser encontrada não apenas na constituição psicológica das personagens, sempre apegadas ao passado, mas, também, na própria estrutura dos textos, que se conectam entre si por meio de citações diretas e indiretas a partir de capítulos, nomes e falas. Desta forma, a narrativa se organiza como uma teia, com diálogos, reflexões, parágrafos e capítulos inteiros dialogando com passagens de outros textos do autor.

Em suma, *Dejemos Hablar al Viento* converte-se em uma síntese de toda a obra literária de Onetti produzida até então. Podemos considerá-lo, pois - tomando de empréstimo um termo utilizado por Antonio Muñoz Molina no prólogo de *Cuentos Completos* - como um grande livro de livros, o que reforça a temática de caráter universal criada pelo escritor uruguaio. Se Borges constrói a Biblioteca de Babel e nela abriga uma quantidade infundável de livros, por sua vez, Onetti arquiteta sua própria biblioteca dentro de um único livro, onde também é possível ter acesso a outros títulos de sua poética.

Para fins de comparação, a narrativa onettiana é como um grande quebra-cabeça de palavras, e cabe ao leitor organizá-lo e tentar entender o aparente caos desse universo. Por consequência, adentrar em uma narrativa hermética, aparentemente impenetrável, até perceber que a lógica, na verdade, reside no fato de que os textos firmados pelo escritor não devem ser lidos se fossem autônomos, mas de uma forma que todos os contos e romances formem um único texto.

Verani (1986) enfatiza o caráter essencialmente autocitacional do romance *Dejemos Hablar al Viento*.

A citação, ou parênteses reflexivo, é o procedimento mais explícito da produção do relato como reminiscência de outros textos. Em *Dejemos* reaparecem os parágrafos de *El Pozo*, de *La Vida Breve*, de *Juntacadáveres* e o conto “Justo el 31”, íntegro, que recupera, no romance, seu contexto previamente camuflado (VERANI, 1986, p. 725).⁵⁶

⁵⁵ En efecto, cuando aparece EL POZO en diciembre de 1939 acaba de estallar la segunda guerra mundial, la España republicana ha sido derrotada; cuando edita TIERRA DE NADIE en 1941 y PARA ESTA NOCHE en 1943 está triunfando el nazi-fascismo en los campos europeos. Es difícil poder confiar alegremente en el futuro y Onetti paga el tributo a la era grisácea y atemorizada que le toca vivir. En ese sentido, era casi imposible que pudiera escapar al impulso de auto-destrucción que caracteriza a buena parte de los autores y personajes de su generación, (p. 17-18).

⁵⁶ La cita o paréntesis reflexivo es el procedimiento más explícito de la producción del relato como reminiscencia de otros textos. En *Dejemos* reaparecen párrafos de *El Pozo*, de *La Vida Breve*, de *Juntacadáveres* y el cuento “Justo el 31”, íntegro, que recupera en la novela su contexto previamente escamoteado.

Pinto (2007) enfatiza a manifestação desse diálogo Onetti-Onetti como se o escritor fizesse uma cirurgia de enxerto de um membro em outra parte do corpo. “Ao transportar, Onetti realiza a operação da citação, isto é, ele corta, extrai de um “corpo” e enxerta em outro “corpo”. Ao extrair o órgão se desconecta do corpo e ao enxertar ele se conecta a um novo corpo que vive uma outra circulação, uma outra vida (PINTO, 2007, p. 88).

Ao efetuar o procedimento, Onetti não realiza mera ação de “cópia e cola”, mas concede uma nova significação ao texto citado, transforma-o de modo a integrá-lo àquele novo texto que se forma, implementando determinadas adaptações.

A intercalação de fragmentos de sua obra anterior, extemporâneos ao relato é, naturalmente, deliberada; privilegia o artifício do discurso diegéticamente autoconsciente e converge em apenas uma finalidade: subverte a ideia da obra como um todo autossuficiente e abre novas dimensões fictícias no relato, em um espaço no qual tudo é literatura, como se Onetti buscasse a referencialidade total (VERANI, 1986, p. 726).⁵⁷

Em Onetti, a ideia de que um texto não é exclusivamente inédito, novo, corresponde a verdadeiro truísmo. Para além das influências de outros escritores presentes em sua obra, tais como Ferdinand Céline, Shakespeare e Faulkner, também há o diálogo do próprio autor com ele mesmo. As tensões provocadas pela constituição entremeada de citações do texto *onettiano* se relacionam ao caráter plural do Texto. “O Texto é plural. Isso não significa apenas que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido: um plural *irreduzível* (e não apenas aceitável)” (BARTHES, 2004, p. 58, grifos do autor).

O caráter plural e fragmentado da escrita do uruguaio encontra ressonância em várias de suas obras. O famoso parágrafo introdutório de sua primeira novela, *El Pozo*, de 1939, foi adaptado para fazer parte do capítulo VII de *Dejemos Hablar al Viento*, “Una Pista”, publicado 40 anos depois. “Hace un rato me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez. Hay dos catres, sillas despatarradas y sin asiento, diarios tostados de sol, viejos de meses, clavados en la ventada en lugar de los vidrios” (ONETTI, 2016, p. 1).

No capítulo do livro, o período foi adaptado da seguinte forma: “Estava caminhando no ateliê do Mercado Velho e me ocorreu, repentinamente, que o via pela primeira vez. Tem duas camas,

⁵⁷La intercalación de fragmentos de su obra anterior, extemporâneos al relato, es, naturalmente, deliberada; privilegia el artifício del discurso diegéticamente autoconsciente y converge en un solo fin: subvertir la idea de la obra como un todo autosuficiente y abrir nuevas dimensiones fictivas en el relato, en un espacio donde todo es literatura, como si Onetti buscara la referencialidad total.

cadeiras frouxas e sem assento. Jornais tostados de sol cravados na janela, substituindo os vidros” (Onetti, 1979, p. 58).⁵⁸

No primeiro texto, o protagonista é Eladio Linacero, homem que, ao completar 40 anos, decide escrever sua autobiografia e, a partir desse desejo, rememora fatos de sua vida enquanto está só em seu quarto. Medina é um comissário de polícia que decide ir embora de Santa María e se autoexila em Lavanda, onde vive sustentado pela prostituta Frieda, que lhe inventa trabalhos. Especificamente neste trecho do livro, Medina desempenha o ofício de pintor e está em seu ateliê, localizado no Mercado Velho. Mudam os personagens, os contextos e os espaços da narrativa, mas não o sentimento que domina ambos os personagens, perdidos no espaço de um local conhecido, sentindo o gosto melancólico provocado pela solidão. As palavras ganham um novo sentido, mesmo que os períodos sejam bastante semelhantes.

Da mesma forma, no texto “Justo el treintaiuno” o texto passa por um processo de adaptação e, de conto, é transportado para outra parte do *corpus onettiano* e funde-se a um romance. O conto “Justo el Treintaiuno”, publicado no jornal Marcha, e o capítulo VIII do romance *Dejemos Hablar al Viento*, “Justo el 31”, apesar de terem praticamente o mesmo título e, inclusive, uma narrativa muito semelhante, podem ser considerados textos distintos, tendo em vista os seus contextos de publicação.

O caso de “Justo el treintaiuno”

Ao leitor que se aventura pelo universo aparentemente confuso da ficção *onettiana*, o conto “Justo el Treintaiuno” pode ser uma experiência desafiadora. A escrita hermética, adjetivada, parágrafos longos e descritivos podem exigir atenção redobrada. No conto, temos um narrador personagem que reflete sobre a relação que tem com sua companheira, Frieda. No apartamento localizado em Montevidéu, espera que ela chegue da rua enquanto pinta em um pequeno cartaz que será afixado no banheiro. A história se passa numa noite de réveillon, véspera de aniversário do narrador, cujo nome não é revelado.

Acaso a leitura do conto seja sucedida pela do romance *Dejemos Hablar al Viento*, uma sensação de *déjà vu* poderá ser inevitável, afinal, o oitavo capítulo da história é praticamente a transposição do primeiro texto. No entanto, no livro de 1979, o escritor procede a algumas alterações de forma a tornar o capítulo coerente com o restante da história. A começar pelo título. Enquanto que no conto o numeral está escrito de maneira cursiva, no capítulo do livro leva o símbolo do número.

⁵⁸ Hace un rato me estaba paseando por el taller del Mercado Viejo y se me ocurrió de golpe que le veía por primera vez. Hay dos catres, sillas despatarradas y sin asiento, diarios tostados de sol, viejos de meses, clavados en la ventana en lugar de los vidrios.

O título nos remete a um tango de autoria do cantor argentino Enrique Santos Discépolo (1901-1951). A música, de 1930, também pode ser entendida como inspiração para o conto. O eu-lírico masculino se gaba de prever o fim do relacionamento e antecipar em um dia o término com a companheira. Ele é quem decreta o fim da relação amorosa. Tal expediente converte-se em uma exceção, uma vez que, no tango, a característica era que a mulher fosse a responsável por terminar o relacionamento. No conto e no capítulo do romance, Medina, o narrador-protagonista, espera sua companheira, Frieda, chegar depois de um dia de trabalho, o dia 31. Aqui, assim como na canção, também há uma inversão: não é a mulher a que espera o marido chegar em casa após o trabalho, é o homem.

Há algumas distinções contextuais entre os dois textos. No capítulo do livro, sabemos que o narrador é Medina, comissário de polícia de Santa María que decide se autoexilar na cidade de Lavanda. “[...] uma cidade em cuja fachada é fácil redescobrir a Montevideo, onde o próprio Onetti regressou em 1955, após viver muitos anos em Buenos Aires. Logo, as fronteiras são permeáveis, sabemos, nos encontramos no locus sanmariano” (GADEA; PETIT, 2009, p. 206).⁵⁹ Já no conto o nome do narrador não é revelado, ainda que o espaço, os nomes de outros personagens e o enredo nos permitam afirmar que o narrador do conto também é Medina.

O *locus* a que Gadea e Petit (2009) se referem é a Saga de Santa María, o conjunto de textos que se passam na cidade ficcional, supostamente criada dentro do universo ficcional, pelo personagem Juan María Brausen em *La Vida Breve* (1950). Os personagens, conscientes de que são parte de uma narrativa não linear, sabedores de que o tempo se mede por páginas e não pelo compasso ritmado de um relógio, sobrevivem sob um ambiente cinza e melancólico. Saltam da realidade ao sonho e do sonho à realidade. São narrativas nas quais o próprio personagem possui uma potência criadora, adquire *status* de autor e de narrador, como em *El Pozo*, quando Eladio Linacero tenta escrever suas memórias, mas mesclando a realidade e ficção a espaços diferentes, em um processo de escrita muito semelhante ao primeiro conto publicado pelo escritor em 1933: “Avenida de Mayo Diagonal Avenida de Mayo”. Em *La Vida Breve*, Brausen funciona como um alter-ego de Onetti e, ademais, multiplica-se em outros personagens, como o médico Diaz Grey e o bandido Arce.

Estes exemplos servem para contextualizar parte da produção do escritor e mostrar que a sua obra é autocitacional. Em outras palavras, o procedimento não se resume apenas ao conto e ao capítulo ora analisados. Assim, é como se toda a obra de Onetti pertencesse a um único texto. “A ocorrência da autocitação no conjunto dos textos de Onetti motivou alguns críticos a ler sua narrativa como um único

⁵⁹ [...] una ciudad tras cuya fachada es fácil redescubrir a Montevideo, donde el propio Onetti regresó en 1955 luego de largos años de residencia en Buenos Aires. Luego, las fronteras son permeables, sabemos, nos encontramos en el locus sanmariano.

texto, desde seu primeiro conto, ‘Avenida de Mayo Diagonal Avenida de Mayo’ [...] até seu último romance *Cuando ya no Importe* (1993)” (PINTO, 2007, p. 13).

Partindo-se desse pressuposto, o conto “Justo el Treintaiuno” e o capítulo de mesmo nome no romance *Dejemos Hablar al Viento* pertencem ao mesmo texto, ou seja, um grande livro que levou mais de 60 anos para ser escrito.

“Justo el Treintaiuno” é a história de uma dupla abjeção: a de uma mulher que pertence a uma grande família burguesa que foi afundando-se progressivamente na corrupção e no masoquismo, e a de um homem (o narrador) que vive a expensas da mulher e se limita a um tipo de vida parasitária. A chave suscetível que explica a atitude da mulher, no entanto, não será revelada ao leitor, que apenas poderá entrever uma sórdida história de chantagens e vingança (GADEA; PETIT, 2009, p. 262-263).⁶⁰

Na leitura dos textos, é possível perceber algumas pequenas modificações empreendidas pelo autor. No conto, o parágrafo introdutório está escrito da seguinte forma:

Quando toda a cidade soube que havia chegado finalmente a meia noite, eu estava, sozinho e quase na penumbra, olhando o rio e a luz do farol desde a frescura da janela, enquanto fumava e voltava a me empenhar na busca de uma recordação que me emocionasse, um motivo para me compadecer e fazer censuras ao mundo, contemplar com algum ódio excitante as luzes da cidade que avançavam à minha esquerda. Havia terminando mais cedo o desenho dos meninos em pijamas que se assombravam todas as manhãs ante a invasão de cavalos, bonecas, carros e patinetes sobre seus sapatos e a chaminé. De acordo com o combinado, havia copiado as figuras de um aviso publicado em Companion. O mais difícil foi a expressão babosa dos pais espiando atrás de uma cortina e me abster de usar o carmim para cruzar o desenho com letras peludas de pincel de marta: “Biba la felisidá” (ONETTI, 2009, p. 305).⁶¹

Já no capítulo, o texto começa assim:

Quando toda a cidade soube que havia chegado finalmente a meia noite, eu estava no apartamento de Frieda, Gran Punta de las Carretas, sozinho e quase na penumbra, olhando o rio e a luz do farol desde a frescura da janela, enquanto fumava e voltava a me empenhar na busca de uma recordação que me emocionasse, um motivo para me compadecer e fazer censuras ao mundo, contemplar com algum ódio excitante as luzes da cidade que avançavam à minha esquerda. Havia terminando mais cedo o desenho dos meninos em pijamas que se assombravam todas as manhãs ante a invasão de cavalos, bonecas,

⁶⁰ “Justo el treintaiuno” es la historia de una doble abyección, la de una mujer, perteneciente a una gran familia burguesa, que ha ido hundiéndose progresivamente en la corrupción y el masoquismo, y la de un hombre (el narrador) que vive a expensas de la mujer y se limita a una suerte de vida parasitaria. La clave susceptible de explicar la actitud de la mujer, sin embargo, no le será revelada al lector, que apenas podrá entrever una sórdida historia de chantaje y venganza.

⁶¹ Cuando toda la ciudad supo que había llegado por fin la medianoche yo estaba, solo y casi a oscuras, mirando el río y la luz del faro desde la frescura de la ventana mientras fumaba y volvía a empeñarme en buscar un recuerdo que me emocionara, un motivo para compadecerme y hacer reproches al mundo, contemplar con algún odio excitante las luces de la ciudad que avanzaban a mi izquierda. Había terminado temprano el dibujo de los dos niños en pijama que se asombraban matinalmente ante la invasión de caballos, muñecas, autos y monopatines sobre sus zapatos y la chimenea. De acuerdo con lo convenido, había copiado las figuras de un aviso publicado en Companion. Lo más difícil fue la expresión babosa de los padres espiando desde una cortina y abstenerme de usar el carmín para cruzar el dibujo con letras peludas de pincel de marta: “Biba la felisidá”.

carros e patinetes sobre seus sapatos e a chaminé. De acordo com o combinado, havia copiado as figuras de um aviso publicado em *Companion*. O mais difícil foi a expressão babosa dos pais espiando atrás de uma cortina e me abster de usar o carmim para cruzar o desenho com letras peludas de pincel de marta: “Biba la felisidá” (ONETTI, 1979, p. 62).⁶²

Como também aponta Pinto (2007), apesar de ambos os textos possuírem muita semelhança, há que se chamar a atenção para algumas questões que os distinguem. Além de, no conto, não sabermos efetivamente quem é o narrador, o capítulo do livro traz uma localização territorial específica: o apartamento de Frieda, Gran Punta de las Carretas. Há essa clara alusão ao local porque na primeira parte, o romance mostra a relação de Frieda e Medina, ambos exilados de Santa María em Lavanda (apócope de La Banda Oriental, o primeiro nome dado ao Uruguai quando de sua colonização pelos espanhóis). Logo no começo do romance, Medina reconhece que Frieda lhe inventa trabalhos para que ele não viva às custas delas. Tudo faz parte de um plano vingativo formulado pela prostituta.

Ela e eu preferíamos nos deitar com mulheres, e em alguma noite nos chocamos em Santa María, e eu não ganhei por merecimento, mas sim porque a mulherzinha em disputa teve mais meu de meu distintivo de comissário do que avidez pelo que ela, Frieda, lhe estava oferecendo no restaurante da costa, sem intenção de cumprir. Era um jogo [...] (ONETTI, 1979, p. 15).⁶³

Se no jogo de sedução Medina teve mais sorte, o mesmo não ocorreu quando ambos voltam a se encontrar em Lavanda. Desempregado e vivendo mediante os ganhos da prostituta, Medina é obrigado por ela a trabalhar como enfermeiro de um velho moribundo e, posteriormente, como pintor de retratos. É um contexto que apenas o romance nos traz. “Novamente não se trata de uma simples cópia e sim de um transplante de um órgão que ajuda no funcionamento de um novo corpo” (PINTO, 2007, p. 89).

Assim como fez com o romance *El Pozo*, o autor muda o local em que as duas histórias se passam. *Dejemos* faz parte do conjunto de livros e contos nos quais a narrativa se passa no universo de Santa María. Alusões às duas cidades – Santa María e Lavanda - são feitas pelos personagens em

⁶²Cuanto toda la ciudad supo que había llegado por fin la medianoche, yo estaba en el departamento de Frieda, Gran Punta de las Carretas, solo y casi a oscuras, mirando el río y la luz del faro desde la frescura de la ventana mientras fumaba y volvía a empeñarme en busca de un recuerdo que me emocionara, un motivo para compadecerme y hacer reproches al mundo, contemplar con algún odio excitante las luces de la ciudad que avanzaban a mi izquierda. Había terminado temprano el dibujo de los dos niños en pijama que se asombraban matinalmente ante la invasión de caballos, muñecos, autos y monopatines sobre sus zapatos y la chimenea. De acuerdo con lo convenido, había copiado las figuras de un aviso publicado en *Companion*. Lo más difícil fue la expresión babosa de los padres espiando desde una cortina y abstenerme de usar el carmín para cruzar el dibujo en letras peludas, de pincel de marta: “Biba la felisidá”.

⁹Ella y yo preferíamos acostarnos con mujeres y alguna noche sin recuerdo chocamos en Santa María y yo no gané por merecerlo sino porque la mujercita en juego tuvo más miedo de mi carnet de comisario que avidez por lo que ella, Frieda, le estaba ofreciendo en el restaurante de la costa, sin intención de cumplir. Era un juego [...]

vários trechos. “Já haviam se esquecido em Lavanda da meia noite”(ONETTI, 1979, p. 4).⁶⁴ O simples fato de mencionar a cidade vizinha de Santa María já comprova o local de desenvolvimento da narrativa. No conto, esse mesmo trecho está escrito da seguinte forma:

Em Montevideú, já haviam se esquecido da meia noite. As luzes do lado de Ramírez começavam a ralear e os casais do baile no Parque Hotel já estavam indo e vindo da areia, quando começou o ano novo. Algum tamborim de negro voltou a soar, profundo, solitário, não vencido, nas proximidades do quartel, e tornou as palavras confusas (ONETTI, 2009, p. 24).⁶⁵

Desta forma, é possível apontar que o texto mais recente passou por um processo de modificação para ajustar-se ao enredo do romance. O espaço ficcional construído pelo autor uruguaio transcende os limites do real e do imaginário. Dentro da narrativa *onettiana* os personagens atuam como se estivessem em uma peça de teatro, pois têm *consciência* de que fazem parte de uma narrativa ficcional. É famoso o trecho de *Dejemos Hablar al Viento* no qual Medina é convidado a “inventar” a sua Santa María.

-Brausen esticou-se como se fosse dormir a sesta e esteve inventando a Santa María e todas as histórias. Está claro. [...] – Está escrito, nada mais. Não existem, provas. Assim que lhe repito: faça o mesmo. Jogue-se na cama, invente você também. Fabrique-se a Santa María que mais lhe agrade, minta, sonhe pessoas e coisas, acontecimentos (ONETTI, 1979, p. 142).⁶⁶

O conselho foi dado a Medina pelo personagem Larsen, protagonista de *El Astillero* (1961) e *Juntacadáveres* (1965). O encontro entre os dois se dá no fechamento do primeiro capítulo do romance. Aparentemente, Medina acolhe a sugestão vinda de Larsen, pois a segunda parte da narrativa começa com o protagonista de volta a Santa María e já como comissário de polícia, mais uma vez.

Nos textos de Juan Carlos Onetti, a escritura ficcional é levada a uma nova instância. Ler um conto ou um romance de sua autoria equivale não apenas a acessar um universo literário no qual personagens têm noção de sua composição fantástica, mas, também, desvendar as passagens secretas deste universo.

É o que ocorre no trecho em que Medina fala sobre Seoane no conto “Justo el Treintaiuno”. Neste fragmento, a alusão ao filho se dá apenas em um parágrafo, aparentemente de forma despreocupada.

⁶⁴ Ya se habían olvidado en Lavanda de la medianoche.

⁶⁵ Ya se habían olvidado en Montevideo de la medianoche. Las luces del lado de Ramírez comenzaban a ralear y ya estarían las parejas del baile en el Parque Hotel yendo y viniendo de la arena, cuando empezó de veras el año nuevo. Algún tamboril de negro volvió a sonar, profundo, solitario, no vencido, en las proximidades del cuartel, e hizo confusas las palabras.

⁶⁶ - Brausen se estiró como para dormir la siesta y estuvo inventando Santa María y todas las historias. Está claro. (...) - Está escrito, nada más. Pruebas no hay. Así que le repito: haga lo mismo. Tírese en la cama, invente usted también. Fabríquese la Santa María que más le guste, mienta, sueñe personas y cosas, sucedidos.

Estava fumando e bebendo, com muita água, na janela, quando começaram a soar as primeiras buzinas e os tiros. Era impossível ocupar-me de mim, de modo que pensei em Maria Eugenia e Seoane, meu filho, me esforcei em sofrer e me acusar, recordei anedotas que não possuíam nenhum significado (ONETTI, 2009, p. 307)⁶⁷

Apenas com a publicação do romance, mais de 15 anos depois, é que mais detalhes sobre a relação entre Medina e Seoane serão desvendados pelos leitores. A morte do primogênito se consiste em uma das questões chave do livro. Da mesma forma, a relação de Medina com Frieda é explorada de forma mais profunda no romance. Com isso, não intentamos fazer um juízo de valor dos dois textos, apontando que um é “melhor” que o outro. Muito pelo contrário, ambas as produções possuem suas especificidades e contextos, o que torna a poética *onettiana* ainda mais rica e desafiadora. Sendo assim, o conto serve como um “antetexto” para o romance.

Conclusão

Em suma, ler Onetti é como reencontrar, a cada parágrafo, velhos conhecidos de outras histórias. Como vimos, esse processo de reutilizar outros textos para a produção de uma nova obra se dá de maneira recorrente na sua narrativa.

O fato de o capítulo oitavo de *Dejemos* ser muito parecido com o conto não o torna uma cópia literal do primeiro, tendo em vista que, ao recorrer a textos mais antigos, o escritor o ressignifica. É como recorrer a tecidos de outra peça de roupa para produzir uma totalmente nova. Com efeito, percorrer as ruas de Santa María abre a possibilidade para reencontrar diálogos, citações ou até mesmo textos inteiros publicados muitos anos antes. É como se toda a sua produção dialogasse entre si e tivesse, em sua estrutura, *hiperlinks* que conectassem todas as suas partes referentes.

Não seria exagero afirmar que a narrativa *onettiana* é, ela toda, um grande livro que levou mais de meio século para ser concluído. Apenas findou com a morte do escritor, em 1994, embora novas possibilidades de leitura ainda não tenham se esgotado.

Referências

AINSA, F. **Raíces populares y cultura de masas en la nueva novela narrativa hispanoamericana.** Anales de Literatura Hispanoamericana, Madrid, n. 28, p. 75-86, 2005.

⁶⁷ Estava fumando e bebendo, com muita água, na janela, quando começaram a soar as primeiras buzinas e os tiros. Era impossível ocupar-me de mim, de modo que pensei em Maria Eugenia e Seoane, meu filho, me esforcei em sofrer e me acusar, recordei anedotas que não possuíam nenhum significado.

BARTHES, R. Da obra ao texto. In: BARTHES, R. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 65-75.

GADEA, O. P.; PETIT, M. A. **Onetti**: La novela total – Opera Prima/Opera Omnia. 1ed. Montevideo: Planeta S.A, 2009.

ONETTI, J. C. Justo el Treintaiuno. In: ONETTI, J. C. **Cuentos Completos**. Buenos Aires: Aguilar Altea, Taurus, Alfaguara, 2011. p. 1933-1993.

ONETTI, J. C. **Dejemos Hablar al Viento**. 1ed., Barcelona: Bruguera Alfaguara, 1979.

ONETTI, J. C. El Pozo. In: ONETTI, J. C. **Novelas Breves**. v. 1. Barcelona: Penguin Random House, 2016. p. 1-62.

PINTO, A. C. T. **Autocitação em Juan Carlos Onetti**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

VERANI, H. Referências de Fonte Eletrônica. **Onetti y el Palimpsesto de la Memoria**. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/onetti-y-el-palimpsesto-de-la-memoria-/>> Acesso em: 12 ago. 2019.

A LITERATURA ENTRE A EXPERIÊNCIA E A MEMÓRIA: DOIS RELATOS DE INFANTES NA GUERRA

Autor: Prof. Dr. Marcelo Barbosa Alcaraz (UNIANDRADE)

Resumo: Este artigo reflete sobre a escrita de dois infantes por meio da escrita de diários para retomar os conceitos benjaminianos sobre a importância do papel da história através da memória e da tradição. Ao lembrar-se do passado o adulto desorganiza a estrutura temporal, possibilitando dois momentos que se fundem em um: o presente, por meio do passado visitado pela memória e o presente rico em sentidos. O que foi vivido na infância gera a experiência, pois o germen da curiosidade infantil, da descoberta da criança, a afastam das estruturas vividas pelo adulto. Assim indagamos por meio do diário, *Vozes roubadas* de Zlata e Challenger, qual o sentido de uma escrita de diário na infância? Como hipótese, neste caso, o diário de guerra engendra um sentido provisório, cujo significado reside no ato da própria escrita. Apontamos neste artigo para a relação entre testemunho, experiência e narração no espaço biográfico por meio de autores como Walter Benjamin e Giorgio Agamben.

Palavras-chave: Testemunho. Experiência. Narração. Espaço Biográfico.

Introdução

Dentre os vários conceitos discutidos por Walter Benjamin a questão da infância relacionada à experiência moderna é um dos pontos de interesse deste artigo. A escrita de dois relatos do livro *Vozes roubadas* (2008), de Zlata Filipovic, escolhidos por considerarmos a experiência dialética escrita de dois jovens que escrevem no período de guerra, na transição entre a infância e adolescência e a vida adulta. Em um ambiente como a guerra a intimidade é exposta, os direitos à vida, ao corpo, à propriedade, à mobilidade são ignorados pelos combatentes. A morte torna-se uma expectativa silente no universo adulto e é internalizada pelos adolescentes de formas muito diferentes: no caso de Zlata há uma disputa territorial que leva à guerra; no caso de Ed Blanco, ele é chamado para o combate no Vietnã.

Um dos primeiros conceitos para o entendimento da guerra é o da perda da experiência. Debatida por Benjamin relaciona-se ao trauma pós-primeira guerra mundial e também ao processo histórico social e cultural a partir dos modelos de relações que se impunham ao sujeito moderno no trabalho e na vida social, o isolamento do indivíduo também o emudece (BENJAMIN, 1989).

A infância em Benjamin não está ligada ao paraíso perdido infantil, mas à diferença entre a criança e o adulto, em relações que a subordinaram e oprimiram, indicando um espaço menor dedicado a ela pelos adultos. Ele, por meio da descrição dos detalhes as insere em uma lógica não-adulta, entre o plano simbólico e as culturas por elas produzidas. O mundo moderno é uma experiência complexa, entretanto, a disparidade social do mundo moderno visto pelo criança e adolescente ganha novos contornos em tempos de guerra.

Como Jeanne Marie Gagnebin descreve em seu ensaio sobre *Infância e pensamento*: “A experiência da infância é a experiência daquilo que poderia ter sido diferente, isto é, releitura crítica do presente” (GAGNEBIN, 1985, p. 180). A relação discursiva social, entre as significações culturais que perpassam as infâncias por meio das experiências, pode demonstrar o confronto do indivíduo com a construção da memória e experiência em meio à guerra. Observar a ampola do tempo é um exercício de reflexão sobre a linguagem, a história e a experiência por meio da narrativa de infantes para um momento de (re)significações da ordem social e cultural, na qual crianças não são poupadas das mazelas da guerra.

Desta forma, a representação de escrita sem dois relatos de diários íntimos produzidos em tempos de guerra por infantes refletem sobre este espaço biográfico como uma possibilidade de memoração e de *téstitis* pelos leitores. Os dois são textos separados por algumas décadas e são escritos por jovens de culturas diferentes.

O primeiro foi escrito por Zlata Filipovic, menina de doze anos que sobreviveu à guerra nos Balcãs na década de noventa; o segundo, escrito por um jovem americano, Ed Blanco, no Vietnã. A escolha por estes relatos diz respeito à investigação sobre a relação entre testemunho, experiência e narração, conforme observado anteriormente ao considerar as vozes das crianças. Apesar de culturas diferentes, os diaristas possuem visões distintas sobre a guerra: Zlata condena a guerra, Ed Blanco, combatente de guerra, não a condena, nem a aprova, ele a vive como combatente. Os relatos biográficos aproximam o leitor do cenário destrutivo próprio de um período de guerra e apresentam as crianças crescendo em meio ao horror. No caso de Zlata a mobilidade na cidade é trocada pelo recolhimento; a algazarra própria de conversas entre amigos e brincadeiras torna-se mudez. Os espaços simbólicos próprios das brincadeiras infantis são agora internalizados nas páginas de um diário. Enquanto, para Ed, o deslocamento temporal entre a idade e os anseios naturais de quem chega a adolescência torna-se em uma guerra e na tentativa de sobreviver. É possível perceber que essas vozes relatam a experiência circunscrita a uma temporalidade em um espaço distinto: as infâncias e a guerra, e nela incidem diferenças de gênero, já que de cada uma dessas crianças é inserida em lugares não almejados. A menina esconde-se; ao menino é dado uma arma. Obviamente, a questão etária também influencia a situação social e os contextos entre os países carregam em si estas possibilidades.

A história vivida, antes comum, ganha uma nova dimensão da vivência, uma interiorização em que a solidão é a consequência da privatização da experiência. Diante deste pressuposto, ressaltamos a questão de que nenhuma narrativa consegue dar conta dos horrores e atrocidades cometidos em guerra, pois teríamos sempre descrições parciais, e mesmo o testemunho, então, não existiria enquanto narrativa totalizante.

Observando os estudos de W. Benjamin e Agamben, temos uma mudez do ato de testemunhar; por consequência, a narração seria inexistente, pois a condição humana é negada pelos opressores, tal como o ato de comunicar e expressar qualquer sentimento. Chegamos, então, a nossa questão: como, nos diários de guerra escritos pelos adolescentes, podemos dimensionar a questão relativa ao testemunho, à narração e à experiência? A escrita infante ressignifica a experiência coletiva dos horrores de uma guerra, sem a mudez do adulto que passou por um evento traumático, pois ela não se submete aos ardis da memória, ela é uma voz afeita a narração.

Neste sentido, a escrita dos diários pelos adolescentes é compreendida como a voz de testemunhas capazes de narrar, pois ainda acreditam em um recomeço, já que Zlata engendra a esperança de um novo início para seus pais e família. Tais relatos - de Zlata e o de Ed- acabam tendo um contorno diferente daqueles citados por Agamben. Os relatos, além de contemplarem formulações dialógicas e dialéticas, entre aquele que escreve, o alcance de sua escrita e as formulações dos leitores, que se emocionam, mas incorrem na impossibilidade de conciliar a natureza real do acontecido, ação possível apenas aos sobreviventes de guerra que desejam falar sobre o fato.

Ed Blanco possui entre 19-20 anos de idade e lutou na guerra americana, no Vietnã. Essa guerra, segundo o relato histórico que aparece antes da narrativa escrita do diário, foi a tentativa dos franceses em recuperar o território colonial perdido no final da Segunda Guerra Mundial, porém, o Japão controlava esse território desde a Primeira Guerra Mundial. Os nacionalistas, liderados por Ho Chin Minh, comunista, pediram auxílio aos Estados Unidos para conquistar a independência e livrar-se do controle do Japão.

Este foi o período da Guerra Fria, por causa da posição política de Ho Chi Minh, os Estados Unidos se negaram a apoiar os nacionalistas;entretanto, apoiaram as tentativas francesas em recuperar o território. Esta situação motivou a Primeira Guerra na Indochina (1946-54).

Após a derrota do exército colonial francês na batalha de DienBienPhu em 1954, o Vietnã foi dividido em norte, comunista, eo sul, não comunista. Em Genebra esperava-se que os territórios fossem unificados pelas eleições, que nunca aconteceram, pois nenhuma das partes do Vietnã havia assinado a cláusula que previa as eleições. O presidente Diem, da região sul, não tinha interesse que as forças do norte tomassem o controle da região. Com esta iniciativa os sulistas recebem apoio dos Estados Unidos, enquanto a extinta União Soviética apoiava a região dos vietnamitas do Norte.

Neste contexto de interesses,em 1965, os Estados Unidos enviaram seus fuzileiros navais para auxiliar o presidente Diem contra Ho Chi Mihn. Após 1968, a população exigia dos Estados Unidos a retirada das Tropas americanas,que foi lenta até os anos de 1973. Dois anos depois, em 1975, o norte conquistou o sul.

Neste contexto o diário de Ed Blanco, natural de Nova York, filho de pais porto-riquenhos que haviam imigrado para a cidade após a Segunda Guerra Mundial, inscreveu-se no exército em busca de aventuras e novas experiências. Contudo, não imaginava o significado de uma guerra, principalmente a do Vietnã, na qual a guerrilha vietnamita subjugou, das mais diferentes formas, os combates americanos. Combates que levaram a maioria dos soldados americanos a desenvolver a paranoia de que o inimigo estava em toda parte. O relato de Ed Blanco situa-se no período de Novembro de 1967 a maio de 1968 (FILIPOVIC, 2008).

Já o relato de Zlata Filipovic retrata a região da Bósnia-Herzegovina tomada pela Áustria-Hungria em 1878 e anexada por essa região em 1908. O período de sua escrita compreende o espaço de tempo entre setembro de 1991 a Dezembro de 1993.

O período comunista da república foi pacífico, mas o seu autoritarismo levou a um surto de vários nacionalismos. Após a morte de Josip Broz Tito, fundador e presidente da Iugoslávia, em 1980, a tensão étnica entre muçulmanos, sérvios e croatas havia aumentado. Nas eleições de 1990, os partidos nacionalistas derrotaram os comunistas.

Em 1991, surge o boato de que a Sérvia e a Croácia pretendiam dividir a Bósnia-Herzegovina e iriam manter um pequeno estado muçulmano entre eles. O Parlamento, em outubro de 1991, declarou a soberania da república, mas os sérvios bósnios não aceitaram e fundaram uma Assembleia alternativa. Os conflitos étnicos se seguiram. Na primavera de 1992, unidades paramilitares de sérvios bósnios, apoiados pela Sérvia assumiram o controle das cidades fronteiras e atacaram Sarajevo. As unidades paramilitares dominaram grandes porções da parte ocidental do país e declararam sua independência em um estado croata. Ficou comprovado que muitos horrores foram cometidos, como a limpeza étnica e a existência de campos de extermínio e genocídios:

Diferentemente dos relatos de Ed, combatente por sua vontade, entendido como o opressor, já que estava em um país diferente do seu, prestes a assumir uma guerra ideológica que envolvia a guerra fria e a tentativa de supremacia americana frente a outros países. Em seus relatos, ele fala de crimes de guerra, como o assassinato de inocentes. Já nos relatos de Zlata, tem-se a condição do oprimido que teve parte de sua infância tomada pelas atrocidades da guerra, e não entendia o porquê das mortes e não se interessava pelas diferenças ideológicas que envolviam as diversas etnias que ali conviviam. Ambos testemunhas e sobreviventes de guerras, segundo Agamben:

Em latim, há dois termos para representar a testemunha. O primeiro, *testis*, de que deriva o nosso termo testemunha, significa etimologicamente aquele que se põe como terceiro (*terstis*) em um processo ou em um litígio entre dois contendores. O segundo, *superstes*, indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunha disso (AGAMBEN, 2008, p. 27).

Nos dois diários selecionados temos *supérstites*, pois ambos vivenciaram a guerra em seu dia-a-dia, falaram sobre ela, contudo com experiências distintas: Ed como soldado, representando os interesses da guerra pelo ponto de vista do opressor, contudo, com uma visão um tanto ingênua. Em um primeiro momento da escrita do diário sobre a guerra, ele refere-se aos mortos em combate como “bonecos gosmentos de plástico enrijecido” (BLANCO, 2008, p. 236). Enquanto Zlata, representando a figura de quem é oprimido pela guerra, pela sua ação desumanizante, apesar da pouca idade.

Zlata dimensiona a perda de amigas e amigos, enquanto para Ed os vietnamitas são anônimos considerados inimigos, que põem em risco a vida dele e a de seus colegas, por isso devem morrer. Há uma relação de medo entre o opressor e o oprimido, mas também essas relações desvelam o absurdo humano de seus limites físicos, psicológicos e, na tentativa de sobrevivência frente a situações adversas, no caso de Zlata, a doença, a fome, enquanto para Blanco, a morte dos “Vcs” (termo utilizado no diário para representar vietnamitas) garantia sua sobrevivência e a de seus colegas em terras distantes. O que aproxima Blanco e Zlata são os relatos de guerra, a narrativa escrita como suporte para desabafar, refletir; e as cartas (essas não compõem a narrativa do diário, mas são citadas pelos diaristas) como formas de aproximá-los da família e de amigos. Ed Blanco expressa bem essa relação, quando afirma: “Seja por minha culpa ou não, este diário não tem sido aquilo que eu esperava. Mas foi escrito principalmente para mim, e às vezes uma simples frase pode reavivar uma lembrança e encher minha cabeça de pensamentos” (ZLATA, 2008, p. 236).

O diário acaba sendo o suporte necessário capaz de suprimir o silêncio da guerra. Por causa da idade dos autores, vamos utilizar a nomenclatura **adolescentes**, sendo que Zlata tem 12 anos de idade quando a guerra inicia e dura longos anos, segundo o relato dela. Para Ed Blanco, a guerra inicia-se na transição da adolescência para a vida adulta, entre 19 anos e 20 anos e, quando ele retorna para o país de origem, não é considerado um adulto, como a narrativa expressa: “Quando seu avião pousou na Califórnia, dezoito horas após deixar o Vietnã, Ed Blanco não foi servido no bar do aeroporto por ser considerado menor de idade, apesar do uniforme e de ser um veterano de guerra” (ZLATA, 2008, p. 234).

Primeiramente, entende-se que a experiência narrativa do universo adulto é diferente daquela vivenciada pela criança ou adolescente. A criança e o adolescente possuem uma verdade em seus relatos, pela significação de totalidade inscrita na representação discursiva do diário. A experiência de Zlata, geralmente, é relatada em dois espaços distintos, o anterior a guerra e o durante a guerra. Esses espaços temporais são constantemente lembrados, o anterior, geralmente, descreve as belas motivações da infância, passeios e brincadeiras ao ar livre, aulas regulares no colégio, aulas de música ou teatro.

A visão da experiência das crianças nesse trabalho é entendido seguindo Hannah Arendt, W. Benjamin e Agamben; entendemos que, na infância, temos um espaço caracterizado pela ausência e incompletude, mas também pela possibilidade de trabalhar com uma lógica não linear, e sim, de brincadeiras, tendo em vista a construção social dessa fase. A experiência do infante é diferente da experiência do adulto, isso foi abordado nos diários de guerra, em que se percebe que o adulto se cala frente a guerra e os infantes aqui circunscritos precisam expressá-la, no caso específico por meio da escrita.

A experiência de Ed é muito concentrada na guerra, ele se preocupa com a família: como ela estaria recebendo as informações de guerra e também como estariam ou seriam as preocupações dela com ele. Os relatos quase diários concentram-se nas descrições das pessoas que ele conhece, do comportamento dos combatentes de guerra, das disputas internas entre os fuzileiros, do número de mortos, mas também apresenta a crueldade na morte dos civis, mulheres, crianças, idosos. Ed segue algum tempo na guerra, executando sua tarefa como se tudo fosse “uma cena de filme”(BLANCO, 2008, p. 232), como ele mesmo comenta.

Assim, pode-se dizer que os autores percebem e têm relações muito diferentes com a guerra. Enquanto Zlata dimensiona a morte como presente nos espaços da vizinhança, de sua casa e na rua, Blanco acredita que muitos fuzileiros iriam sair feridos, apenas no final dos seus relatos, quando machucado e com a perda de um amigo é que ele entende a proximidade da morte.

Deitei na minha cama, mas comecei a pensar em Joe. Lembrei dele jogando beisebol e do seu casamento com Susie, a quem ele amava tanto. Éramos próximos, como irmãos. Provavelmente ele pensou que não pudesse morrer, como eu penso. Nós dois estávamos errados (FILIPOVIC, 2008, p. 250)

Assim, em parte da narrativa de Ed Blanco não há um envolvimento com a guerra, nem traumas em combater, a busca por novas experiências era sinônimo de aventura. Porém, como vindo de outra nação, ele é o invasor e a sua narrativa contribui como testemunho da ingenuidade de rapazes que se tornaram fuzileiros para viver perigosamente e é apenas com a perda de amigos que eles amadurecem.

As mortes, para serem perdas estão vinculadas a relação de afeto vivenciada. Encontra-se em seus relatos exclamações de horrores vistos, como a morte de uma mulher grávida, mas não o embarço ou vergonha do combatente nessas mortes. Somente quando morre Joe, amigo de Blanco, é que a guerra mostra seu lado frio e sombrio para o autor e diarista.

O sentimento de medo e a reflexão sobre a vida e a morte surgem com a perda de Joe, do amigo, na imobilidade em uma cama do hospital, na solidão da escrita, na situação de afeto. Assim Blanco dimensiona a guerra em um plano próximo, até então, ele não havia demonstrado envolvimento aos desmandos e horrores presenciados.

Para Zlata os horrores vivenciados pela guerra estão na destruição, seja da cidade amada ou de sua casa. Ela ocupa outro papel: o da oprimida; seu lar é destruído, o afeto e a lembrança depositados nas relações com os amigos e família, partilhado nos lugares públicos e em casa — particular — constroem a relação de perda dos ambientes comuns, os combatentes de guerra violam esses espaços, suas lembranças, enfim, sua vida.

Como a autora do diário e organizadora do livro, *Vozes Roubadas*, Zlata Filipovic condena, sistematicamente, “os moleques” (ZLATA, 2008, p. 278)(traduzido como apelido dado aos políticos, com a expressão entre aspas, pois era utilizado no contexto cultural e familiar da autora) responsáveis pela política.

Entre meus colegas, entre nossos amigos a sérvios, croatas e muçulmanos. O resultado é um grupo muito variado de pessoas e eu jamais soube quem era sérvio, quem era croata, quem era muçulmano. Hoje a política enfiou o nariz na história toda e marcou os sérvios com um S, os muçulmanos com um M e os croatas com um C. A política quer separá-los (FILIPOVIC, 2008, p. 278).

Enquanto o espaço presente, no relato, situa a desumanização nas relações, como Zlata expressa: pessoas que conversavam, que se tratavam com laços de amizade, agora são inimigas.

Em tempos de guerra, o confinamento é comum, os limites humanos são testados, pois a fome a sede, e a morte a acompanham. Assim, é necessário encontrar novos espaços para desabafar, compartilhar e refletir sobre os acontecimentos vividos, a esfera da escrita ganha a dimensão desse espaço. A escrita é significativa por relatar a sequência de acontecimentos vivenciados em tempos de guerra, já que não é possível encontrar-se para conversas informais, pois os espaços coletivos são agora, espaços ocupados por estranhos, como nas referências de Zlata, ou se está em território estranho, como no caso de Ed.

Durante a experiência da guerra, essas crianças-adolescentes são privadas da companhia dos amigos e de suas atividades rotineiras, ressignificam a perda e o medo, são testemunhas de circunstâncias inóspitas e algumas vezes sem sentido para eles, como Ed Blanco afirma: “Falei de um ódio pelos Vcs que na verdade não sinto”(BLANCO, 2008, p. 250).

É oportuno refletir como as formulações feitas pela oralidade e essenciais na transmissão de ensinamentos familiares e culturais, na guerra ficam mudas: os familiares falam pouco e geralmente não é sobre a guerra, são descritos nas narrativas como sempre preocupados. A mudez já enunciada por W. Benjamin e outros autores posteriores como Agamben refletem bem sobre as questões relativas à experiência, o testemunho e a história. Como afirma Agamben:

Se, na relação entre o dito e o seu ter lugar, o sujeito do enunciado podia, realmente, ser colocado entre parênteses, porque o ato de tomar a palavra já havia ocorrido, a relação entre a língua e a sua existência, entre a *langue* e o arquivo, exige por sua vez, uma subjetividade como aquilo que atesta, na própria

possibilidade de falar, uma impossibilidade de palavra. Por tal motivo, ela se apresenta como *testemunha*, pode falar por quem não pode falar. O testemunho é uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar (AGAMBEN, 2008, p. 75).

A função desumanizante da guerra ganha uma dimensão na escrita através do relato diário das crianças-adolescentes. Pode-se entender que o diário possui a função de amiga, em Zlata, que o intitula Mimmy, enquanto que para Ed Blanco ele é precioso. Em ambos, eles são construções contextualizadas em um determinado período, o da guerra.

O diário, nesses casos de forma específica, não existe anterior a guerra, mas sempre durante ela, essa afeição ao diário, à história, pode ser entendida em um âmbito que é particular, o do narrador, que precisa contar suas experiências, desabafar sobre os seus tormentos, mas também recai sobre o paradoxo desejo de que ele se torne um testemunho acerca dos horrores da guerra para outras pessoas, por meio da leitura.

Ainda, segundo Agamben: “No grego, testemunha é *martis*, *mártir*. Os primeiros padres da Igreja derivaram daí o termo *martirium*, a fim de indicar a morte dos cristãos perseguidos que, assim davam testemunhos de sua fé” (AGAMBEN, 2008, p. 35). O autor afirma que o acontecido nos campos não se relaciona a essa acepção da igreja, pois em um campo de concentração os prisioneiros não estão testemunhando sua fé. E ele relembra que *martis* deriva de um termo que tem como verbo recordar.

Apesar dos relatos escolhidos para essa análise não falarem de campos de concentração, eles nos falam de massacres sem precedentes, de bombas sendo atiradas tendo como alvo a população, mulheres, crianças, famílias e amigos das crianças-adolescentes. Assim como expressam duas visões distintas sobre a guerra: a visão do opressor e a do oprimido como capazes através da escrita continuam obstinados, seja na resistência pela sobrevivência — Zlata —, ou no combate — Ed. Fica a impressão de narrativas equidistantes em relação ao olhar lançado ao objeto, nas diferentes formulações em relação à guerra, mas observa-se a escrita tomando a dimensão da oralidade e substituindo a mudez pela possibilidade de narrar o inenarrável.

A escrita do diário, então, torna-se para essas crianças-adolescentes a busca de um rosto humano em meio ao esfacelamento de todos os rostos e todos os laços sociais. Em um mundo onde não há mais ordem nem disciplina, onde todas as regras foram quebradas, a escrita se apresenta como uma necessidade de ordem, de sentido.

O diário íntimo passa a ter um amplo aspecto temático dentro desse universo reduzido oriundo da guerra. Relata banalidades do cotidiano, mas também é o relato da esperança, do reinício, e da ressignificação da experiência. Este encontro consigo mesmo é feito através da escrita, que possui um

caráter quase sacro em um mundo profanado pelo horror da guerra. Ed Blanco sente-se em dívida com um sargento que recolheu seu diário do chão; para Zlata, seu caderno passa a ser grande confidente e amiga.

São autores jovens, crianças e adolescentes, sujeitos possíveis de enunciar sobre a desumanização das relações pessoais através da escrita pessoal, levando outros a refletirem sobre questões políticas e culturais, sobre as relações de poder e a falta de sentido para os civis e mesmo combatentes da guerra, como Ed Blanco.

Tal afirmação é possível, pois se entende que o infante possui uma capacidade de ressignificar tal experiência. Nessa narração observa-se o despertar da criança e do adolescente no universo adulto. Contudo, se as circunstâncias desse despertar se dão em meio à guerra, os seus estímulos, antes circunscritos a um espaço de brincadeiras e alguns afazeres domésticos, passam por um descompasso em que as percepções ganham outros significados: o da perda, o da morte, o da fome, o da doença, entre outros. Não existe um espaço apenas deslocado da vida dessa criança-adolescente, mas subtraem-se os conhecimentos anteriores e soma-se aquela situação limite - o da guerra. Um dos poucos signos modificados nessa estrutura é a palavra: seja em sua representação oral como escrita. Em tempos de guerra quase ninguém está disposto a falar sobre o que nela ocorre, nem aqueles que escrevem sobre tal assunto, como se a escrita pudesse manter o silêncio da fala, mas nessa é possível relacionar as dimensões críticas vividas de forma pessoal e coletiva naquele momento. W. Benjamin, afirma, em *Adoutrinadassemelhanças*, que: “O contexto significativo contido nos sons da frase é o fundo do qual emerge o semelhante, num instante, com a velocidade do relâmpago” (BENJAMIN, 1996, p. 112).

O horror sempre retorna, a história se repete como farsa, representada por líderes que justificam seus assassinatos, contando supostas verdades em que ninguém mais acredita.

A crise econômica está diante da porta, atrás dela está uma sombra, a próxima guerra. A tenacidade é hoje privilégio de um pequeno grupo dos poderosos, que sabe Deus não são mais humanos que os outros, na maioria bárbaros, mas não no bom sentido. Porém os outros, precisam instalar-se, de novo e com poucos meios (BENJAMIN, 1996, p. 119).

Quem sabe, pode-se entender como outros, essas crianças-adolescentes que escrevem em tempos de guerra, pois os diários de guerra ajudam a contar o cotidiano, onde a oralidade, os “bate papos” conhecem a mudez. São pequenas histórias que sempre ajudarão os leitores a questionar os mandantes das guerras e apresentar e reapresentar a face humana e desumanizante de uma guerra, seja na visão do oprimido — como em Zlata —, ou do opressor — como Ed Blanco.

A escrita do diário ganha voz na experiência vivenciada como um ponto para se pensar estruturas como experiência e narração, morte e solidão, espaço íntimo e escrita. É claro que, vista mais de perto, uma situação como a guerra revela quão tênue é a segurança do indivíduo nos espaços determinados

socialmente como esferas públicas e privadas quando não se há pacificação. Aqui encontramos, sob forma extrema, um dos problemas gerais presentes em nossa época o de ressignificar a experiência em moldes que não são os habituais como os da guerra. Por trás da necessidade opressiva de acreditar e assim escrever a solidão nesses relatos se relaciona com a morte, culpa, angústia, dada a situação de cada um dos atores envolvidos. O único refúgio é o da intimidade no espaço da desolação, no caso a guerra, em torno de uma crença particular: a escrita de um diário.

Referências

GAGNEBIN, J. M. Infância e pensamento. IN: **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1985, p.180.

AGAMBEN, G. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo,2008.

ARENDETT H. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

ARFUCH, L. **O espaço biográfico**: Dilemas da Subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro:Eduerj, 2010.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BLANCHOT, M. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORDIEU, P. **O poder simbólico**. Lisboa: Edições 70,2011.

FIPLIPOVIC, Z; CHALLENGER, M. et al. **Diários de guerra**: Vozes Roubadas. Tradução: Augusto Pacheco Calil. Companhia das Letras, 2008.

REINVENÇÃO DA COMÉDIA DE COSTUMES POR MARTINS PENA

Autora: Márcia Marques de Azevedo dos Santos (UNIANDRADE)

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

Resumo: Este artigo discorre sobre Luís Carlos Martins Pena, dramaturgo brasileiro do século XIX. Foi o fundador da comédia de costumes no Brasil e levou para as suas peças a realidade brasileira à época em que viveu e escreveu. Observador e com clara postura crítica, Martins Pena descreve os tipos brasileiros: do campo ou da cidade, as famílias, tipos inescrupulosos, mocinhas casadoiras e outros. Critica a sociedade patriarcal e escravocrata, as instituições e seus representantes, apontando falhas sociais, morais e políticas. A peça analisada neste estudo tem como título: “*O dois ou O inglês maquinista*”. O ensaio consiste em localizar na peça alguns traços dominantes característicos das comédias de Martins Pena, considerados por Sábato Magaldi como virtudes da obra do autor. As considerações críticas de Magalhães Júnior, Sábato Magaldi, Vilma Arêas, Barbara Heliodora e Iná Camargo Costa serão utilizadas para iluminar diferentes aspectos do autor e da obra objeto de estudo.

Palavras-chave: Martins Pena, comédia de costumes, tipos humanos, Brasil no século XIX.

Introdução

Ao procurar conhecer sobre a história do teatro brasileiro, me deparei com o nome de Luís Carlos Martins Pena, dramaturgo do início do século XIX, que introduziu a comédia de costumes no Brasil. Suas comédias retratam de forma leve e divertida fatos do cotidiano da vida: a constituição das famílias, as questões amorosas, situações que envolvem política e religião, instituições e seus representantes, profissões indignas e outros. Satiriza as manias e modas, descreve tipos humanos brasileiros os mais variados: inescrupulosos, avarentos, ciumentos, mocinhas namoradeiras, oficiais da guarda nacional, estrangeiros no Brasil.

Martins Pena morreu ainda moço, aos 33 anos de idade, acometido de tuberculose. Escreveu, numa primeira fase três comédias, depois num período aproximado de quatro anos enveredou para a escrita de seis dramas, numa tentativa mal sucedida. Grande desilusão! Voltou-se novamente para a comédia, gênero que não deveria ter abandonado. Escreveu 20 comédias, a maioria de um ato. Outros autores deram continuidade à comédia de costumes introduzida por Martins Pena e este gênero avançou para o futuro — séculos XX e XXI. O estudo que aqui me proponho a fazer consiste em destacar as virtudes das comédias de costumes de Martins Pena, apontando principalmente traços da realidade e identidade brasileiras em peças do comediógrafo, que aqui será denominada *brasileidade*, definida como a qualidade própria do brasileiro ou do Brasil.

Martins Pena

Martins Pena nasceu no Rio de Janeiro em 5 de novembro de 1815 e viveu nesta cidade por quase todo o tempo da sua breve vida (32 dos 33 anos de vida). Fez o curso do Comércio, que concluiu aos vinte anos, em 1835, mas a sua verdadeira vocação, ele encontrou na Academia Imperial das Belas Artes. Martins Pena estudou arquitetura, desenho e música, história literatura, teatro e línguas, aprendeu francês, italiano e inglês. Foi escrevente na Mesa do Consulado da Corte (1838-1843), passando depois para a Secretaria dos Negócios Estrangeiros (1843-1847). Sua cultura geral deve ter contribuído para que em 1847 fosse nomeado Adido de 1ª Classe à Legação brasileira em Londres, onde ficou por vários meses em 1848. Martins Pena fora acometido da tuberculose e provavelmente o clima frio de Londres contribuiu para abalar a sua saúde. Ele voltava ao Brasil para tratamento, quando seu estado de saúde se agravou. A viagem foi interrompida em Portugal, onde veio a falecer, em Lisboa no dia 7 de dezembro de 1848.

Martins Pena: vida, obra e fortuna crítica:

Era esperado que a dramaturgia no Brasil do século XIX se espelhasse no teatro clássico dramático que prevalecia à época, porém Martins Pena rompeu com este modelo e criou um teatro nacional leve, vivo e brasileiro. As comédias de Martins Pena, curtas, na maioria de um ato, firmaram-se não só pelas características pessoais do autor — observador e com clara postura crítica, mas também pela prática do *entremez*, introduzido em 1829 por uma companhia de teatro portuguesa contratada por D. Pedro I. Vilma Arêas nos explica que o *entremez*, do latim *intermissus*, isto é, posto no meio, consiste em uma breve peça teatral, com personagens populares e tom gracioso, intercalada nas peças dramáticas. Nos programas muito extensos da época, os *entremezes* e números musicais se tornaram imprescindíveis para arejar os espetáculos (ARÊAS, 2007, p. XI) Martins Pena parece ter assimilado e aprimorado, conforme esclarece Almeida Prado, as técnicas e truques do *entremez*, mas ainda adicionando-lhes uma nota local de referência viva ao Brasil, de crítica de costumes, na linha de certas comédias de Molière, de quem foi logo considerado discípulo (ALMEIDA PRADO, 2008, p. 57).

As peças de Martins Pena apresentam acontecimentos na cidade do Rio de Janeiro, na Corte, habitada pelos mais diversos tipos humanos: funcionários públicos (os trabalhadores e os vadios), oficiais da Guarda Nacional, mocinhas casadoiras (as assanhadas e as recatadas), viúvas, diversos tipos inescrupulosos: estrangeiro interesseiro, traficante de escravos, bígamo, comerciantes desonestos e tantos outros. E conforme esclarece Almeida Prado: “O seu teatro revela um pendor quase jornalístico pelos fatos do dia, assinalando em chave cômica o que ia sucedendo de novo na atividade brasileira cotidiana, com destaque especial para a cidade do Rio de Janeiro” (ALMEIDA PRADO, 2008, p. 57).

O comediógrafo brasileiro não obteve críticas muito positivas na sua época. Iná Camargo Costa relata que é com evidente complacência que José de Alencar incluiu Martins Pena no rol dos fundadores do teatro nacional, o qual na sua opinião, ainda se encontrava em época de formação:

Dois escritores [...] começaram entre nós a escrever para o teatro: mas a época em que compuseram suas obras devia influir sobre a sua escola. O primeiro, Pena, muito conhecido pelas suas farsas graciosas, pintava até certo ponto os costumes brasileiros; mas pintava-os sem criticar, visava antes ao efeito moral; as suas obras são antes uma sátira dialogada do que uma comédia. Entretanto Pena tinha esse talento de observação, e essa linguagem chistosa, que primam na comédia; mas o desejo de aplausos fáceis influiu no seu espírito, e o escritor sacrificou talvez suas ideias ao gosto pouco apurado da época. Se tivesse vivido mais alguns anos, estou convencido de que, saciado dos seus triunfos, empreenderia uma obra mais elevada, e introduziria talvez no Brasil a escola de Molière e Beaumarchais, a mais perfeita naquele tempo (ALENCAR citado em COSTA, 1998, p. 126).

É análogo o espírito com que Machado de Assis também se refere ao comediógrafo: “Não falo do Pena, talento sincero e original, a quem só faltou viver mais para aperfeiçoar-se e empreender obras de maior vulto” (MACHADO DE ASSIS, citado em COSTA, 1998, p. 127). As opiniões de Barbara Heliodora são positivas com relação à obra do comediógrafo:

O mundo que se encontra retratado por Martins Pena é, sem dúvida, ingênuo, mas é preciso lembrar que o teatro reflete sempre, com a maior justeza, o mundo no qual ele é escrito, e que por isso mesmo não poderíamos pedir a Martins Pena que escrevesse qualquer outro tipo de dramaturgia: a ingenuidade e o frescor que ela reflete não poderiam ter sido criados em países europeus, do mesmo modo que não seria possível que esse jovem autor igualasse o nível dos melhores autores universais (HELIODORA, 2000, p. 8).

Em outra avaliação crítica, Heliodora acrescenta:

Sou há muitos anos admiradora desse autor que, de forma quase miraculosa, sem antecedentes dramáticos senão os que lhe foram fornecidos por leituras de grandes autores do passado, criou um teatro vivo e brasileiro, não só em termos da acuidade da observação de usos e costumes, mas também em termos de vida dramática, cênica (HELIODORA, 2000, p. 9).

Vilma Arêas demonstra ser a grande defensora de Martins Pena. Ela reconheceu o mérito do autor, o qual recusou a inserir-se no modelo de teatro da escola parisiense, projeto introduzido na época no Rio de Janeiro, em favor da comédia de costumes ambientada no Brasil. Nas palavras de Arêas: “[...] voltando-se para o cotidiano brasileiro, Martins Pena deixa de ser ‘moderno’ e se salva para o futuro” (ARÊAS citada em COSTA, 1998, p. 126).

A identidade brasileira impressa nas obras de Martins Pena

Sábato Magaldi afirma que a comédia de Martins Pena oscila, normalmente, entre dois polos: o estudo da situação e o estudo dos caracteres. Para descrever a situação, inspirado em Aristófanes, o comediógrafo satiriza com mordacidade episódios do seu tempo. Para construir sua variada galeria de

tipos humanos baseia-se em Molière. As palavras textuais de Magaldi esclarecem o exposto: “A verdade é que a inclinação natural de Martins Pena o levava ao gênero cômico de Aristófanes [...], e que, adotando o exemplo molieresco, quis ele corrigir a espontaneidade do seu talento” (MAGALDI, 1996, p. 47). Utilizamos ainda de Sábato Magaldi a fim de localizar em peças de Martins Pena, traços característicos da comédia de costumes e, ir um passo além, identificando alguns elementos que remetem à brasilidade, objetivo deste estudo. Selecionamos para o estudo de caracteres: tipos humanos e relação amorosa. Para o estudo da situação, o estudo focará as mazelas sociais e os costumes da sociedade brasileira à época.

A peça escolhida para o estudo é *Os dois ou O inglês maquinista*, uma comédia em um ato, escrita provavelmente de 1842 e representada em 1845. O quadro que segue apresenta o agrupamento de traços característicos da comédia de Martins Pena na peça *Os dois ou O inglês maquinista* para o estudo.

Situação (Aristófanes)	Tipos Humanos (Molière)
<p>Mazelas Sociais:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Tráfico de escravos negros (os meias caras). • Estrangeiro no Brasil. <p>Costumes (cultura popular):</p> <ul style="list-style-type: none"> • Modos de visitar e ser visitado. • Festas religiosas. • Jogo de influências. 	<p>Relação amorosa:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Mariquinha e Felício <p>Tipos humanos contrastantes:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Moça recatada e a namorada. • Bom moço e o mau caráter • Brasileiro e o estrangeiro

Mazelas Sociais e Costumes da sociedade brasileira à época

O tráfico de escravos e o modo como são tratados pelos patrões constituem temas centrais na peça. A cena IV mostra como Clemência trata os seus escravos. Mesmo estando com visitas na casa – a família do João Amaral – Clemência, ao ouvir que algo se quebrou, não se intimida em afastar-se de imediato à cozinha para castigar a escrava que quebrara uma louça, fato que não causa estranheza aos visitantes, ao contrário, estes demonstram compreensão e até certo apoio.

Clemência – [...] (Ouve-se dentro bulha como de louça que se quebra:) O que é isto lá dentro? (Voz, dentro: Não é nada, não senhora.) Nada? O que é que se quebrou lá dentro? Negras! (A voz, dentro: Foi o cachorro.) Estas minhas negras!... Com licença. (Clemência sai.)
 Eufrásia – É tão descuidada esta nossa gente!
 João do Amaral – É preciso ter paciência. (Ouve-se dentro bulha como de bofetadas e chicotadas.)
 Aquela pagou caro...
 Eufrásia, gritando – Comadre, não se aflija.
 João – Se assim não fizer, nada tem.

Eufrásia – Basta, comadre, perdoe por esta. (Cessam as chicotadas.) Estes nossos escravos fazem-nos criar cabelos brancos. (Entra Clemência arranjando o lenço do pescoço e muito esfogueada) (p. 64).⁶⁸

Por ser o tráfico de escravos o tema central da peça *Os dois ou O inglês maquinista*, convém esclarecer que Martins Pena, utilizando-se das figuras do inglês e do Negreiro e da contenda entre eles, quer retratar o problema vivido no Brasil à época. No ano em que a peça foi escrita, o tráfico de escravos estava proibido já há onze anos, desde que fora sancionada a lei de 7 de novembro de 1831 pela Regência em nome de D. Pedro II e assinada, também pelo Ministro da Justiça Padre Diogo Antônio Feijó. A lei dizia em seu artigo primeiro: “Todos os escravos que entrarem em território, ou portos do Brasil, vindos de fora, ficam livres”. Havia também um acordo negociado entre o Império do Brasil e o Reino da Inglaterra ainda no fim do reinado de D. Pedro I, para o policiamento das rotas marítimas do Atlântico sul por navios ingleses. Os navios de traficantes de escravos, para entrar no Brasil, tinham que furar o bloqueio dos ingleses. Apesar dos entraves criados pela lei, o tráfico de negros continuava intensamente ativo, movido pela necessidade de mão de obra aos engenhos de açúcar e às fazendas de café e pelos interesses comerciais dos próprios traficantes, como o Negreiro da peça de estudo.

Magalhães Junior nos dá dados do número de africanos que entraram em nosso país nesta época:

Apesar de todo o rigor dessa lei, sua aplicação foi tão relaxada e tão displicente que no ano de 1842 – em que teria sido escrita a comédia *Os Dois ou o Inglês maquinista* – entraram ilegalmente no país 17.435 africanos, segundo dados estatísticos ingleses e brasileiros. No ano de 1843, que deve ter sido o da primeira representação da peça, entraram 19.095. No de 1844, nada menos de 22.849. Na verdade, a ação dos navios brasileiros, na repressão ao tráfico, era apenas “para inglês ver”, como então se dizia. O que criava problemas era o cruzeiro naval inglês (MAGALHÃES JUNIOR, 1972, p. 57).

Em *Os dois ou O inglês maquinista*, em diálogo com Felício, o Negreiro revela haver autoridades condescendentes.

Felício – Sr. Negreiro, a quem pertence o brigue Veloz Espadarte, aprisionado ontem junto quase da Fortaleza de Santa Cruz pelo cruzeiro inglês, por ter a seu bordo trezentos africanos?

Negreiro – A um pobre diabo que está quase maluco... Mas é bem feito, para não ser tolo. Quem é que neste tempo manda entrar pela barra um navio com semelhante carregação? Só um pedaço de asno. Há por aí além uma costa tão longa e algumas autoridades tão condescendentes!... (p. 51).

Os itens extraídos da peça de estudo que constituem os costumes da sociedade ou a cultura popular brasileira são: os modos de visitar e ser visitado, as festas religiosas (neste caso, a folia de reis), as conversas das mulheres sobre moda e outras conversas corriqueiras e o jogo de influências.

⁶⁸ Todas as citações, retiradas da peça *Os dois ou O inglês maquinista*, de Martins Pena, listada nas referências finais, serão assinaladas apenas pelo número de páginas.

Sobre a cultura popular, assim nos fala Alfredo Bosi:

A cultura popular implica modos de viver: o alimento, o vestuário, a relação homem-mulher, a habitação, os hábitos de limpeza, as práticas de cura, as relações de parentesco, a divisão das tarefas durante a jornada e, simultaneamente, as crenças, os cantos, as danças, os jogos, a caça, a pesca, o fumo, a bebida, os provérbios, os modos de cumprimentar, as palavras tabus, os eufemismos, o modo de olhar, o modo de sentar, o modo de andar, o modo de visitar e ser visitado, as romarias, as promessas, as festas de padroeiro, [...] (BOSI, 1995. p. 324).

A cena da visita da família de João do Amaral à casa de Clemência (Cena VI) é riquíssima em diálogos de assuntos corriqueiros do cotidiano popular. Para a visita chega toda a família de João Amaral e inclusive a escrava com o filho: “Entram Eufrásia, Cecília, João do Amaral, um menino de dez anos, uma negra com uma criança no colo e um moleque vestido de calça e jaqueta e chapéu de oleado.” (p. 57)

E o modo como a comadre Eufrásia, esposa do João Amaral anuncia a chegada da família: “Eufrásia, na porta do fundo – Dá licença, comadre?” (p. 57)

O comportamento de Mariquinha, que demonstra encantamento e espontaneidade para tocar e pegar a criança negra é sublinhado e, a crença da disenteria dos dentes (crença de que ao romper os dentes nos bebês surgem sintomas como disenteria e outros, acompanhados de irritação) é mencionada:

Mariquinha, pegando na criança – O Lulu como está bonito! (Cobre-o de beijo.)

Eufrásia – Tem andado muito rabugento com a disenteria dos dentes.

Mariquinha – Pobrezinho! Psiu,psiu, bonito! (Mariquinha toma a criança da negra). (p. 58)

Em seguida, as mulheres passam a conversar sobre moda, modelos de vestidos. Martins Pena era de fato muito observador, pois o diálogo se apresenta verdadeiro, simples, leve, espontâneo. Há momentos em que a conversa delas é interrompida por breves comentários de outros fatos corriqueiros que acontecem no mesmo momento: Mariquinha, ainda com o bebê ao colo, anuncia que a criança urinou nela e Eufrásia, que entre uma fala e outra, chama a atenção do menino Juca que corre, mexe e se agita pela sala.

Cecília, para Mariquinha – Quantos vestidos novos você mandou [fazer?]

Mariquinha e Clemência – Dois.

Cecília, para Mariquinha – De que moda mandou fazer os vestidos?

Mariquinha – Diferentes e... Ora, ora, Lulu, que logro!

Eufrásia e Cecília – O que foi?

Mariquinha – Mijou-me toda!

Mariquinha – Marotinho! Não faz mal.

Cecília – Que feitiço tão elegante! Este é seu, não é?

Mariquinha – É, eu mesmo é que dei o molde.

Clemência – São todos diferentes. Este é de costa lisa, e este não.

Mariquinha – Já viu o feitiço desta manga?

Cecília – É verdade, como é bonita! Olhe, minha mãe.
Eufrásia – São de pregas enviesadas. (Para o menino:) Menino, fique quieto.
Mariquinha – Este cabeção fica muito bem.
Cecília – Tenho um assim.
Clemência – E não levou muito caro.
Eufrásia – Quanto? (Para o menino:) Juca, desce daí (p. 62-3).

O jogo de influências é perceptível em dois momentos: na cena I, quando Clemência conta como conseguiu receber um meia-cara. Os meias-caras eram os escravos importados por contrabando, após a proibição, por lei, do tráfico e, na cena VI, quando Eufrásia conta a quem vão pedir emprego para o seu marido João Amaral.

Clemência – [...]A propósito, já lhe mostrei o meu meia-cara, que recebi ontem na Casa da Correção?
Clemência – [...] Empenhei-me com minha comadre, minha comadre empenhou-se com a mulher do desembargador, a mulher do desembargador pediu ao marido, este pediu a um deputado, o deputado ao ministro e fui servida. (página 52)
Eufrásia – Vamos à casa de Dona Rita.
Clemência – [...] Que vai lá fazer?
Eufrásia – Vamos pedir a ela para falar à mulher do ministro.
Clemência – Para que?
Eufrásia – Nós ontem ouvimos dizer que se ia criar uma repartição nova e queria ver se arranjávamos um lugar pra João (p. 60).

A festa religiosa mencionada na peça é a Folia de Reis, chamada também de Reisado ou Festa de Santos Reis. Trata-se de uma festa popular e tradicional brasileira, que acontece no período de 24 de dezembro a 6 de janeiro, celebrada para comemorar a visita dos três Reis Magos ao menino Jesus. Os grupos de Folia de Reis ou Companhias de Reis costumam visitar as casas de sua região no dia de reis, dia 6 de janeiro, tocando músicas e dançando.

Na cena XII Clemência alerta Mariquinha sobre a necessidade de arranjar a mesa pra ceia dos Reis: “Clemência – Menina, são horas de mandar arranjar a mesa pra ceia dos Reis.” (p. 78)

As relações amorosas

Mariquinha e Felício formam o casal de apaixonados da peça. Na cena III, o moço apaixonado prepara-se para dar início ao seu plano de eliminar os rivais — o Negreiro e Gainer.

Felício - Quanto eu a amo! Dois rivais! Um negociante de meia-cara e um especulador... Belo par, na verdade! Ânimo! Comecem-se hoje as hostilidades. Veremos, meus senhores, veremos! Um de vós sairá corrido desta casa pelo outro, e um só ficará para mim — se ficar... (p. 55).

O casal de apaixonados revela, no diálogo abaixo, haver entre eles um clima de muita cumplicidade. Cecília questiona. Mas quem entende? Só eles: Mariquinha e Felício.

Mariquinha – Primo?
Felício – Priminha?
Mariquinha – Aquilo?
Felício – Vai bem.
Cecília – O que é?
Mariquinha – Uma coisa (p. 71-72).

Os tipos humanos

Martins Pena em suas peças, com frequência, apresenta tipos contrastantes: a mocinha recatada e a namorada; os honestos e os velhacos; os brasileiros e os estrangeiros. Na peça *Os dois ou O inglês maquinista*, Mariquinha é a boa moça, muito obediente à sua mãe, a recatada que contrasta com a amiga Cecília, a namorada. A cena IX retrata o contraste entre essas duas mocinhas casadoiras.

Mariquinha – E nesse tempo amavas a alguém?
Cecília – Oh, se amava! Não faço outra coisa todos os dias. Olha, amava ao filho de Dona Joana, aquele tenente, amava aquele que passava sempre por lá, de casaca verde; amava...
Mariquinha – Com efeito! E amavas todos?
Cecília – Pois então?
Mariquinha – Tens belo coração de estalagem!
Cecília – Ora, isto não é nada!
Mariquinha – Não é nada?
Cecília – Não. Agora tenho mais namorados que nunca: tenho dois militares, um empregado do Tesouro, o cavalo rabão.
Cecília – Tenho mais outros dois que eu não conheço.
Mariquinha – Pois também namoras a quem não conheces?
Cecília – Pra namorar não é preciso conhecer. Você quer ver a carta que um destes dois mandou-me [...] (p. 69).

Sabe-se que Martins Pena lia muito e sendo homem de teatro devia conhecer bem obras e autores do teatro clássico. Segundo Barbara Heliodora (HELIODORA, 2000, p. 55), a carta do admirador de Cecília pode ser comparada à carta que Hamlet escreve para Ofélia. Vejamos a comparação:

Martins Pena	Shakespeare
Minha adorada e crepitante estrela! Os astros que brilham nas chamejantes esferas de teus sedutores e atrativos olhos, ofuscaram em tão subido e sublimado ponto o meu amatório discernimento, que por ti me enlouqueceu. Sim, meu bem, um general quando vence uma batalha não é mais feliz do que eu! Se receberes os meus sinceros sofrimentos, serei ditoso; se não, ficarei louco e irei viver na Hircânia, no Japão, nos sertões de Minas, enfim, em toda parte aonde possa encontrar desumanas feras, e lá morrerei. [...]	Celestial Ofélia, idolatrada de minh'alma, formosa, mais que bela... Em seu mármoreo seio, estas... Duvida que as estrelas tenham fogo, duvida que o sol tenha luz e ardor; duvida da verdade como um jogo, mas não duvides, não, do meu amor. Querida Ofélia, que não sou bom poeta e não tenho arte para traduzir meus gemidos. Mas que te amo mais que a tudo, oh muito mais, crê sempre. Teu para sempre. Teu para sempre enquanto lhe pertencer esta máquina. Hamlet.

O moço bom caráter da peça, Felício, contrasta com os seus rivais, ambos maus sujeitos. O diálogo da cena VII entre Felício e Gainer retrata os contrastes dos tipos: o bom moço com o mau caráter e ao mesmo tempo, o brasileiro com o estrangeiro. Felício estimula o inglês a falar da sua máquina miraculosa para ver até que ponto o audacioso estrangeiro é capaz de manter a enganação, de descrever os absurdos, de se aproveitar e explorar a boa fé dos brasileiros.

Gainer – Oh, sim! Eu bota a máquina aqui no meio da sala, manda vir um boi, bota o boi na buraco da maquine e depois de meia hora sai por outra banda da maquine tudo já feita.

Felício – Mas explique-me bem isto.

Gainer – Olha. A carne do boi sai feita em *beef*, em *roast-beef*, em fricandó e outras muitas; do couro sai sapatas, botas. [...] Das chifres sai pentes e cabo de faca.

Felício – Boa ocasião para aproveitar os ossos para o seu açúcar.

Gainer – Sim, sim, também sai açúcar, balas da Porto e amêndoas.

Felício – Que prodígio! Estou maravilhado! Quando pretende fazer trabalhar a máquina?

Gainer – Conforme; falta ainda alguma dinheira. Eu queria fazer uma empréstima. Se o senhor quer fazer seu capital render cinquenta por cento dá a mim para acabar a maquina, que trabalha depois por nossa conta.

Felício, à parte – *Assim era eu tolo ...* (Para Gainer:) Não sabe quanto sinto não ter dinheiro disponível. Que bela ocasião de triplicar, quadruplicar, quintuplicar, que digo, centuplicar o meu capital em pouco! Ah!

Gainer, à parte – Destes tolas eu quero muito (p. 66).

Barbara Heliodora ao comentar sobre o título da peça *O inglês maquinista*, esclarece sobre a necessidade de considerarmos as alterações de semânticas pelas quais passou a língua portuguesa, considerando que as obras de Martins Pena foram escritas há mais de 200 anos. Segundo ela, o termo “maquinista” não é maquinista no sentido que damos hoje ao termo, mas um indivíduo capaz de “maquinar”, tramar planos desonestos, com o intuito de explorar a ingenuidade dos brasileiros. (HELIODORA, 2000, p. 50)

Clemência é a *viúva ridícula*. Ela acreditava que o motivo da assiduidade de Gainer à sua casa era o interesse do inglês nela própria, porém, ela descobre na cena XVI, que o inglês, assim como o Negreiro, estava interessado em Mariquinha. Clemência fica irritada e passa a tratar a filha de forma brusca e sem paciência.

Clemência – Pois é da Mariquinha que ele gosta?

Negreiro – Pois não nota a sua assiduidade?

Clemência, à parte – E eu que pensava que era por mim!

Clemência, à parte – Era dela que ele gostava! E eu, então? (Para Mariquinha:) O que estão vocês aí bisbilhotando? As filhas neste tempo não fazem caso das mães! Pra dentro, pra dentro!

Mariquinha, *espantada* – Mas, mamã...

Clemência, *mais zangada* – Ainda em cima responde! Pra dentro! (Clemência empurra Mariquinha pra dentro, que vai chorando.)

Clemência faz planos para casar-se com o inglês.

Clemência – [...] É preciso casar-me; ainda estou moça. [...] Mas se ele não quiser?
Clemência – Mas não, a fortuna que tenho e mesmo alguns atrativos que possuo, seja dito sem vaidade, podem vencer maiores impossíveis.

Recursos para esclarecer fatos

Estão aqui relacionados os recursos utilizados por Martins Pena para conduzir a história ao seu final, esclarecer fatos ou simplesmente inserir a comicidade. Consideramos que tais recursos utilizados na peça *Os dois ou O inglês maquinista* foram: intrigas, o surgimento de Alberto, marido de Clemência e o esconderijo.

Felício, para livrar-se dos seus dois rivais, cria um jogo de *intrigas* entre eles. A estratégia de Felício na história faz com que sejam ressaltadas as más intenções, o mau caráter, a canalhice dos personagens: Negreiro e Gainer.

O *esconderijo* na peça do estudo constitui importante estratégia para conduzir a trama ao final. O Negreiro esconde-se por trás da cortina a fim de obter informações “mais miúdas” sobre a denúncia que Gainer dera ao cruzeiro inglês, dos navios com negros escravos que ele recebia. Negreiro, escondido, presencia muitas cenas, toma conhecimento de fatos que desconhecia e que nunca seriam expostos para ele, ouve confidências, surpreende-se, faz comentários a si próprio, toma decisões. Escondido, ele conhece as intenções de Clemência de casar-se com o inglês. Assusta-se ao ver chegar Alberto, o marido de Clemência que supostamente havia morrido. A família acreditava que Alberto estava morto porque há dois anos ele tinha ido liquidar contas no Rio Grande do Sul e não voltara.

Acontecia àquela época no Rio Grande do Sul, a Guerra dos Farrapos ou Revolução Farroupilha, conflito que se estendeu por dez anos, entre 20 de setembro de 1835 a 1 de março de 1845. Este conflito regional, de caráter republicano, era contrário ao governo imperial brasileiro. Dentre os motivos da revolta, se destacavam os altos impostos cobrados no comércio de couro e charque, importantes produtos da economia do Rio Grande do Sul da época. Os farroupilhas eram contrários à entrada de charque e couro, com preços baratos, provenientes de outros países, que concorriam com vantagens sobre os mesmos produtos do sul brasileiro.

Ao entrar Alberto, ele próprio justifica sua longa ausência e depois, depara-se com Negreiro escondido.

Alberto – Eis-me depois de dois anos de privações e miséria restituído ao seio da minha família!
Alberto – [...] Há apenas duas horas que desembarquei, chegando dessa malfadada província aonde dois anos estive prisioneiro. Lá os rebeldes me detiveram, porque julgaram que eu era um espião; minhas cartas para minha família foram interceptadas e minha mulher talvez me julgue morto... [...] Sinto passos ... Ocultemo-nos ... Sinto-me ansioso de temor e alegria ... meu Deus! (Encaminha-se para a janela aonde está escondido Negreiro) (p. 88).

Clemência, ao final da peça, ao ver o marido, cai desmaiada no sofá, não sem antes afastar as cadeiras que acha no caminho. A suposta viúva, além de ridícula se mostra dissimulada. Alberto perdoa a esposa, após as súplicas das duas filhas e concede a mão de Mariquinha a Felício. A peça termina com o grupo de moças e moços que chegam a casa para cantar Reis. Cantam: “Ó de casa, nobre gente,/acordai e ouvireis,/que da parte do Oriente,/ são chegados os três Reis” (p. 100).

Considerações finais

Ao finalizar o trabalho de classificação e identificação dos traços característicos da comédia de costumes, na peça de Martins Pena, com o objetivo de identificar a brasilidade, seguem alguns comentários finais.

Concordo com Barbara Heliadora quanto à afirmação de que Martins Pena quase que de forma miraculosa criou um teatro vivo e brasileiro. De fato, o autor com coragem demonstrou os usos e costumes brasileiros, contrariando a vertente do teatro da época, os dramas europeus. Identifiquei os costumes e cultura brasileira: na festa religiosa — folia de Reis, na prática do favor ou jogo de influências, nos diálogos de assuntos corriqueiros, principalmente aqueles apresentados durante a visita da família do João Amaral a casa de Clemência. Os diálogos do momento da despedida da visita, por exemplo, são riquíssimos. As mulheres encompradam a conversa com comentários sobre: vestidos, livros, sementes e plantas, abóbora para doce, receitas, lembranças para alguém. Volta e meia são interrompidas pelas manifestações irritadas, impacientes e depois zangadas do João Amaral. Tudo tão nosso, tão atual!

Ocorre confronto entre os tipos humanos contrastantes que Martins Pena apresenta na peça: a mocinha namoradeira e a recatada, o moço bom caráter e os dois sujeitos mau caráter, o brasileiro e o estrangeiro. Eles envolvem-se em confusões, acontece entre eles bate-boca, brigas, xingamentos. É possível perceber nos comportamentos e modo de falar dos tipos humanos da peça, o estilo e ideias e costumes bem brasileiros. Esclarece Décio de Almeida Prado, sobre a obra do autor: “Reina no palco, ao cair do pano, a justiça poética, típica da comédia. Ganham os melhores, ou pelo menos os mais simpáticos à plateia, embora lançando mão às vezes, para triunfar de truques mais ou menos sujos”. (ALMEIDA PRADO, 2008, p. 60)

Surgiram na trama fatos históricos: a lei de proibição do tráfico de escravos, o acordo entre Portugal e a Inglaterra para o patrulhamento da costa brasileira, a Guerra dos Farrapos, a presença estrangeira no Brasil com o objetivo de espoliar nossas riquezas, e abusar da boa fé dos brasileiros. Concordo com Sílvio Romero que julgou a comédia de Martins Pena o painel histórico da vida do país, na primeira metade do século XIX (MAGALDI, 1996, p. 42). Ainda Sílvio Romero, na sua História da

Literatura Brasileira, declarou que, se todos os documentos e fontes históricas nos faltassem, seria possível reconstituir a vida da sociedade brasileira tão somente através das comédias de Martins Pena, porque essas comédias constituem ‘documentos sociológicos’ da maior importância. (DAMASCENO, 1956, p.3)

Quanto às críticas de autores do século XIX, como José de Alencar e Machado de Assis, que esperavam encontrar no teatro de Martins Pena obra de maior vulto, com base no teatro europeu apresentado no Brasil na época, rebato com a afirmação de que a comédia de costumes de Martins Pena, apesar de todas as limitações apontadas por tais críticas, permaneceu e avançou para o futuro. E os costumes brasileiros introduzidos por nosso comediógrafo foram explorados por autores como: Joaquim Manoel de Macedo, o próprio José de Alencar, França Junior e Arthur Azevedo, numa continuidade de trabalhos que avançou para o início do século XX.

Concluo com a fala de Ernani Fornari sobre Martins Pena:

Ninguém, como ele, apresenta tão bem e pinta tão pitorescamente a sua gente e o seu tempo. A fotografia que nos dá, de seu meio, então é de uma espontaneidade de pasmar, e tanto mais de pasmar quanto é ela quase inconsciente e orgânica. [...] E aí que ele é grande. É aí que ele se agiganta, sobressaindo a todos os demais autores indígenas do passado, pois foi o primeiro autor brasileiro a fazer personagens brasileiros falar e agir à luz da ribalta (FORNARI, citado em HESSEL, L; RAEDERS, G., 1979, p. 83).

Referências

ALMEIDA PRADO, D. **História concisa do teatro brasileiro 1570-1908**. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

ARÊAS, V. **Martins Pena – Comédias (1845-1847)**. Coleção “Dramaturgos do Brasil” – Vol. XVII – Martins Pena. Edição Preparada por Vilma Arêas. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2007.

BOSI, A. **Dialética da colonização**. 3.ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

COSTA, I. C. **Sinta o drama**. Petrópolis, Vozes, 1998.

DAMASCENO, D. **Teatro de Martins Pena**. Volume I. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1956.

HELIODORA, B. **Martins Pena, uma introdução**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2000.

HESSEL, L; RAEDERS, G. **Teatro no Brasil sob Dom Pedro II 1ª parte**. Porto Alegre, Ed. Da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto Estadual do Livro, 1979.

MAGALDI, S. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo, Global Editora e Distribuidora Ltda., 1996.

SANTOS, Márcia Marques de Azevedo dos. **Reinvenção da comédia de costumes por Martins Pena**, p. 509-521, Curitiba, 2019.

MAGALHÃES JUNIOR, R. **Martins Pena e sua época**. São Paulo. LISA – Livros Irradiantes S.A, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, INL, 1972.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo, Perspectiva 3.ed , 2015.

PENA, M. **Três peças de Martins Pena**. São Paulo, Ciranda Cultural, 2007. (Coleção Clássicos da Literatura)

A CONSISTÊNCIA DO CRONOTOPO: UM ENTRELAÇAMENTO ENTRE OS CONTOS “O BARRIL DE AMONTILLADO”, DE EDGAR ALLAN POE, E “A CAUSA SECRETA”, DE MACHADO DE ASSIS

Autoras: Maria da Consolação Soranço Buzelin (UNIANDRADE)
Prof.^a Dr.^a Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

Resumo: Após a leitura dos dois contos “O barril de Amontillado”, de Edgar Allan Poe (1846), e “A causa secreta”, de Machado de Assis (1885), o que primeiro nos chamou a atenção foi o anacronismo existente entre ambos. Numa relação harmoniosa, encontramos traços comuns entre os personagens e suas formas de agir. Dessa forma, ao transitar entre os dois contos, esse trabalho se propõe a analisar, entre outros itens, o tempo, o espaço, a representação dos personagens principais e a trama das duas narrativas. Para uma maior compreensão dos itens acima, estaremos ancorados nos conceitos de polifonia em Mikhail Bakhtin e de outros teóricos advindos de nossa pesquisa. Poderemos, assim, priorizar a essência e a complexidade dos dois contos, que se aproximam no decorrer do diálogo de malícia exposto pelos seus protagonistas em um jogo de submissão e poder.

Palavras-chave: Malícia, complexidade, submissão, poder.

Leituras sempre nos despertam curiosidade na busca de significações. Não foi diferente quando, após a leitura de “A causa secreta”, de Machado de Assis, fomos de imediato alertados para o anacronismo em relação a outro conto que havíamos lido anteriormente de Edgar Allan Poe, “O barril de Amontillado”. A verossimilhança no que concerne a trama das narrativas, bem como tempo, espaço, personagens e a enunciação dos narradores nos motivou essa análise. Recorreremos, para examinar esses aspectos, à teoria de Mikhail Bakhtin sobre o cronotopo. Dessa forma, procuraremos compreender a combinação entre os cronotopos clássicos que formam os romances e contos contemporâneos. Para melhor organizar nossa análise, apontaremos vários trechos dos dois contos com algumas considerações sobre os mesmos. Em seguida faremos a confluência aproximativa entre ambos, bem como as nossas considerações.

O agrupamento da escrita nos relatos dos dois contos é o que caracteriza a narrativa breve. Conforme Ricardo Piglia (2004), a forma clássica do conto está condensada no núcleo não no escrito do próprio conto. Como mencionamos em nosso resumo, o diálogo de malícia em um jogo de submissão e poder ao indicar uma duplicidade entre seus protagonistas pode, ao mesmo tempo, indicar uma história invisível que só poderá ser lida nas frestas da enunciação.

“O barril de Amontillado”

A alma do vinho, à noite, cantava em garrafas:
“homem, a ti eu mando, amigo na orfandade,

desta prisão de vidro e cera em que me abafas,
um cântico de luz e fraternidade.”
(Charles Baudelaire)

Conforme seu ensaio “A filosofia da composição” (1846), em que analisa o seu poema “O corvo”, Poe traz os princípios da concisão, da construção da narrativa e do efeito desejado para a composição de “O barril de Amontillado” (1846). Observamos isso tendo em vista o epílogo do conto, pois, segundo Poe, um conto dever ser lido apenas de uma vez para que não tenha sua integralidade comprometida.

A vingança e a traição como o tema central do conto “O barril de Amontillado” suscita mais reflexões no desenrolar do ardil proposto pelo narrador. A diegese do conto é uma ação de vingança explanada pelo narrador em primeira pessoa, que a princípio parece ser o protagonista. No início da narrativa esse narrador já desabafa com o leitor:

As mil injustiças de Fortunato, suportei o melhor que pude; mas quando ele se aventurou ao insulto, jurei vingança. Os senhores que tão bem conhecem a natureza de minha alma, não irão supor, entretanto, que dei vazão a alguma ameaça. *No fim*, eu teria minha vingança; quanto a isso, decididamente nenhuma dúvida - mas o próprio caráter decidido da resolução obstava a ideia de risco (POE, 2012, p. 133).

Ficamos sabendo da traição de Fortunato logo de início, sem, contudo, saber detalhes sobre esta traição. Quando esse narrador se dirige a nós leitores, “os senhores”, ele estabelece uma cumplicidade. A expressão “no fim” nos alerta para o cumprimento da vingança do narrador em um pacto que não pode ser desfeito. Continuando na apresentação de Fortunato com suas características, o narrador vai ao mesmo tempo mostrando o seu caráter:

Fique bem entendido que nem por palavras, nem por atos dei a Fortunato motivo para duvidar de minhas boas intenções [...]. Tinha um ponto fraco – esse Fortunato – embora em outros aspectos fosse homem a ser respeitado e temido. Orgulhava-se ele de seu conhecimento de vinhos. [...]. Foi no lusco - fusco de uma tarde durante a suprema loucura da época do carnaval, que encontrei meu amigo. [...]. O homem se fantasiava de bufão. Vestia um traje justo listrado e cobria-lhe a cabeça o chapéu cômico com guizos (POE, 2012, p. 133-134).

O narrador mostra a desfaçatez do caráter do protagonista, o que irá perdurar até o fim da narrativa. Ficamos sabendo que a ação se passa na época do carnaval e no final da tarde. Ao apresentar Fortunato como bufão, ele nos adianta que será fácil ludibriá-lo, pois o considera um palhaço. A ação, ao se passar no carnaval, época de disfarces e fantasias, nos mostra que esse narrador irá se beneficiar do contexto para ludibriar seu amigo.

Bakhtin, em *A cultura popular na idade média e no renascimento*, afirma o seguinte sobre o carnaval:

E é verdade que as formas do espetáculo teatral na idade média se aproximavam na essência dos carnavais populares, dos quais constituíam até certo ponto uma arte. No entanto, o núcleo dessa cultura, isto é, o carnaval, não é de maneira alguma a forma puramente artística do espetáculo teatral e, de forma geral não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre a vida e a arte. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação. [...]. Os bufões e os bobos são as personagens características da cultura cômica da Idade Média. [...]. Eles continuam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. Como tais encarnavam uma forma especial da vida, ao mesmo tempo e ideal (BAKHTIN, 2013, p. 6-7).

Portanto, o carnaval, alegoricamente representado pelo Bufão, ou seja, Fortunato, nos mostra a tensão que acompanhará o leitor até o final da narrativa. Ao encontrar o amigo, o narrador convida Fortunato a dar opinião sobre um barril de Amontillado que acabara de adquirir. Ao instigar a vaidade do amigo dizendo que conhece outra pessoa, Luchesi, que entende de vinho, o narrador consegue com que Fortunato, ludibriado, siga amigo até as catacumbas de sua mansão:

Disse-lhe – “Meu caro Fortunato, que sorte havê-lo encontrado. Como se acha em tão excelente aspecto hoje! Acontece que acabei de receber uma pipa do que se passa por amontillado, e tenho cá minhas dúvidas. [...] “Como vejo que anda ocupado, estou a caminho de Lucheci. Se existe alguém com tino crítico, esse alguém é ele. [...]. “Vamos, a caminho.” “De onde?” “De suas caves” (POE, 2012, p. 134).

Assim falando, Fortunato segurou em meu braço. Enfiando uma máscara de seda preta, e embrulhando-me cuidadosamente em um rocló, permiti que me conduzisse ao meu *palazzo*. [...]. Desci por uma longa escada em caracol, instando-o a tomar cuidado ao me seguir. Chegamos então ao fim da descida e paramos lado a lado no ambiente úmido das catacumbas dos Montresor. O andar de meu amigo era vacilante e os guizos em seu chapéu cintilavam conforme se movia (POE, 2012, p. 135).

Ficamos, assim, sabendo que esse narrador, até agora tido como o protagonista, possui um palácio e pertence à família dos Montresor. Ao se proteger com um pesado casaco, ele nos indica que o espaço onde a partir de agora a ação se desenrolará, as catacumbas do palácio, é frio, úmido e desconhecido, o que explicaria o andar vacilante de Fortunato. A máscara de Montresor e os guizos de Fortunato remetem-nos, mais uma vez, à carnavalização proposta por Bakhtin no disfarce da tragédia que se prenuncia. Continuando a descer nas catacumbas, Fortunato sente frio e Montresor lhe oferece um vinho: “Nisso destampeei o gargalo de uma garrafa que puxei de uma longa fileira de outras iguais a elas que jaziam no solo do sepulcro. “Beba”, falei, oferecendo-lhe o vinho. “Bebo”, disse, “aos sepultados que repousam em torno de nós.” “E eu a sua longa vida” (POE, 2012, p. 136). Fortunato bebe aos mortos sem saber que em breve estará entre eles, o que reveste de ironia o discurso de Montresor. Este, por sua vez, celebra a sua maldade pensando, provavelmente, no que está por vir.

Logo em seguida Fortunato pergunta a Montresor qual o brasão de sua família: “Esqueci quais são suas armas.” “Um enorme pé dourado, em um fundo blau; o pé esmaga uma serpente rampante, cujas presas estão cravadas no calcanhar.” “E a divisa?” “*Nem o me impune laccessit*” (POE, 2012, p.

136). Poderíamos, então, concluir que esse enorme pé dourado é a superioridade latente do mal com a qual Montessor esmaga o seu desafeto como a própria divisa anuncia: “Ninguém me provoca impunemente”.

Após discutirem sobre a maçonaria, Montessor mostra uma colher de pedreiro, considerada, aliás, símbolo da ordem maçônica. O uso de verbos no gerúndio torna mais ágil a narrativa: “Continuamos nosso caminho em busca do amontillado. Passamos por uma série de arcos baixos, descemos, seguimos em frente e, voltando a descer, chegamos a uma cripta profunda, onde a corrupção do ar levou nossos archotes antes a brilhar do que arder (POE, 2012, p. 137, grifo nosso). Com a chegada ao lugar mais profundo da cripta, compreendemos que seguimos Montessor em busca de sua vingança, que está próxima de se concretizar.

Sem perda de tempo, Montessor, percebendo que a embriaguez de Fortunato está se dissipando, tira a pá do capote e começa a emparedar o amigo: “Assentei a segunda fiada, e depois a terceira, e a quarta; e então escutei as furiosas vibrações da corrente. O ruído durou por vários minutos, durante os quais, a fim de escutar com mais satisfação, interrompi minha obra e sentei-me sobre os ossos” (POE, 2012, p. 138-139). O clímax da narrativa é atingido quando Fortunato lança gemidos de horror ao adquirir consciência do que está ocorrendo:

Uma sucessão de gritos agudos, explodindo subitamente da garganta da forma acorrentada. [...] Pousei a mão na estrutura sólida das catacumbas e dei-me por satisfeito. [...] Desse modo procedi, e gradualmente o suplicante se aquietou. [...] Enfiei um archote pela abertura remanescente e deixei que ali caísse. De dentro veio apenas o tilintar de guizos. Empurrei com esforço a última pedra no lugar; completei a massa. Contra a nova alvenaria voltei a empilhar o antigo anteparo de ossos. Por meio século nenhum mortal ainda os perturbou. *In pace requiescat!* (ibid., p. 139-141).

Fica assim concretizada a vingança anunciada e prometida no início da narrativa. Não ficamos sabendo o motivo exato dessa vingança, o que nos reporta a Ricardo Piglia em seu livro *Formas breves*. Em suas teses sobre o conto ele explana o seguinte:

Um conto sempre conta duas histórias. O conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a história 1 (o relato do jogo) e constrói em segredo a história 2 [...]. A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário (PIGLIA, 2004, p. 89-90).

Nessa trama narrada em primeira pessoa detectamos duas histórias: a história da traição e a história secreta dessa traição, que causam a perplexidade do leitor frente à frieza e perversidade de Montessor. Há uma grande ironia quando este diz ao seu oponente no final da narrativa: “descanse em paz”. Ficaremos mesmo em paz após esse desfecho?

“A causa secreta”

O coração humano é a região do inesperado.
(Machado de Assis)

"A causa secreta" faz parte do livro *Várias histórias*, lançado em 1896. Em 1885, havia sido publicado no jornal *Gazeta de Notícias* em forma de folhetim.

Greicy Pinto Bellin, na coletânea *Miss Dollar: Stories by Machado de Assis*, situa Machado como representante da modernidade brasileira que surge no século XIX, modernidade essa que “deixa o sujeito em permanente tensão consigo mesmo” (BELLIN, 2016). Essa tensão apontada por Bellin encontra-se presente no conto “A causa secreta”.

O narrador em terceira pessoa começa descrevendo os três personagens centrais da trama: “Garcia, em pé, mirava e estalava as unhas; Fortunato, na cadeira de balanço, olhava para o teto; Maria Luísa, perto da janela, concluía um trabalho de agulha” (ASSIS, 2010, p. 60). E o narrador prossegue: “Como os três personagens aqui presentes estão agora mortos e enterrados, tempo é de contar a história sem rebuço” (ASSIS, 2010, p. 60). Machado lança mão do mesmo modelo que adotara em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) ao iniciar o conto, como no romance, com os personagens já falecidos. Ao dizer que poderá contar a história sem rebuços não precisará omitir nenhuma informação. Além do que, ao descrever os personagens como participantes de uma cena teatral, que se passa em uma casa no Catumbi, esse narrador também lança mão aos artifícios de sua memória que o reporta para o tempo dos personagens ainda vivos. Para Bakhtin, tempo e espaço são indissolúveis e esse entrelaçamento entre ambos é o que caracteriza o cronotopo artístico.

No cronotopo artístico – literário 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 (BAKHTIN, 2014, p. 213).

Assim, imóveis na morte em um relato pictórico, o narrador poderá dispor desses personagens sem ocultar a verdade em relação a suas atitudes e opiniões.

No parágrafo seguinte: “Tinham falado também de outra coisa, além daquelas três coisas, coisa tão feia e grave, que não lhes deixou muito gosto para tratar do dia, do bairro e da casa de saúde. Toda a conversação a este respeito foi constrangida” (ASSIS, 2010, p. 60). Ficamos, desta forma, sabendo que há um segredo entre os três. Não sabemos qual é esse segredo e assim fica estabelecido o pacto entre o narrador e o leitor até o final da narrativa. A princípio, parece que esse segredo é relacionado à casa de saúde, mencionada no trecho acima.

O conto prossegue com o narrador voltando ao passado para narrar a história que talvez desvende esse segredo: “Em verdade, o que se passou foi de tal natureza, que para fazê-lo entender, é

preciso remontar à origem da situação” (ASSIS, 2010, p. 60). Esse trecho nos leva a crer que apenas passando da cena de um quadro à ação da narrativa, talvez possamos ter conhecimento do segredo. Em seguida o narrador inicia o flashback em que relata que Garcia, estudante de medicina, encontra Fortunato em três situações diversas. A primeira vez um encontro casual, na porta da Santa Casa:

Garcia tinha se formado em medicina, no ano anterior, 1861. No ano de 1860, estando ainda na Escola, encontrou-se com Fortunato pela primeira vez, à porta da Santa Casa. Fez-lhe impressão a figura; mas, ainda assim, tê-la-ia esquecido se não fosse o segundo encontro, poucos dias depois. (ASSIS, 2010, p. 60)

Na segunda vez, o encontro acontece em um teatro de São Januário:

A peça era um dramalhão, cosido a facadas, ouriçado de imprecações e remorsos; mas Fortunato ouvia-a com singular interesse. Nos lances dolorosos, a atenção dele redobrava, os olhos iam avidamente de um personagem a outro, a tal ponto que o estudante suspeitou haver na peça reminiscências pessoais do vizinho. No fim do drama, veio uma farsa; mas Fortunato não esperou por ela e saiu; Garcia saiu atrás dele. Fortunato foi pelo beco do Cotovelo. [...] Ia devagar, cabisbaixo, parando às vezes, para dar uma bengalada em um cão que dormia; o cão ficava ganindo e ele ia andando (ASSIS, 2010, p. 61).

O terceiro encontro acontece quando Garcia ajuda a socorrer um homem ferido:

Decorreram algumas semanas. [...] quando ouviu rumor de vozes nas escada [...]. Deposto o ferido na cama, Garcia disse que era preciso chamar um médico. --- Já aí vem um --- acudiu alguém. Garcia olhou-o: era o próprio homem da Santa Casa e do teatro. [...] Garcia estava atônito. Olhou para ele, viu-o sentar-se tranquilamente, estirar as pernas, meter as mãos nas algibeiras das calças. E fitar os olhos no ferido. Os olhos eram claros, cor de chumbo, moviam-se devagar, e tinham a expressão dura, seca e fria (ASSIS, 2010, p. 62).

O perfil de Fortunato é delineado pelas seguintes descrições, presentes, respectivamente, nos três encontros com Garcia: “figura impressionante,” homem “de olhos ávidos” contemplando “um dramalhão cosido a facadas” e saindo pela rua dando “uma bengalada em um cão”, e, finalmente, “com a expressão no olhar duro, seco e frio”, o que arremata, finalmente, o perfil que tanto despertará a atenção de Garcia. Sentimos a tensão mencionada por Bellin, a tensão consigo mesmo, quando Garcia tem “a sensação de repulsa e ao mesmo tempo de curiosidade”, e pensa que “o coração é um poço de mistérios”, sentença na qual é possível observar um diálogo com “O homem das multidões”, de Edgar Allan Poe.

A partir do terceiro encontro, Garcia começa a frequentar a casa de Fortunato e de sua esposa Maria Luísa. Forma-se, desta maneira, o trio de personagens que irá fazer parte dessa trama. Fortunato convida Garcia para, juntos, fundarem uma casa de saúde:

Podia –se fazer alguma coisa; e para o senhor, que começa a clínica, acho que seria bom. Tenho justamente uma casa que vai vagar, e serve. Garcia recusou nesse dia e no dia seguinte; mas a ideia

tinha-se metido na cabeça ao outro, e não foi possível recuar mais. Na verdade, era uma boa estreia para ele, e podia vir a ser um bom negócio para ambos (ASSIS, 2010, p. 65).

Com a assiduidade à casa de Garcia e a aceitação da sociedade na casa de saúde, a amizade dos personagens se solidifica e Garcia desenvolve uma enorme ternura por Maria Luísa: “Garcia começou a sentir que alguma coisa o agitava, quando ela aparecia [...]. Manso e manso, entrou-lhe o amor no coração. Quando deu por ele, quis expeli-lo para que entre ele e Fortunato não houvesse outro laço que o da amizade; mas não pode. (ASSIS, 2010, p. 65).

Fortunato começa a estudar anatomia e fisiologia: “ocupava-se nas horas vagas em rasgar e envenenar cães e gatos.” (ASSIS, 2010, p. 65). O momento decisivo do conto é o trecho em que Maria Luísa desesperada procura a ajuda de Garcia para fazer que Fortunato pare de fazer experiências com ratos:

Viu Fortunato sentado à mesa, que havia ao centro do gabinete [...]. Entre o polegar e o índice da mão esquerda segurava um barbante, de cuja ponta pendia o rato atado pela cauda. Na direita tinha uma tesoura. No momento em que o Garcia entrou, Fortunato cortava ao rato uma das patas [...]. Garcia estacou horrorizado (ASSIS, 2010, p. 66).

Esse acontecimento é seguido de pormenores da agonia a que o rato é submetido por Fortunato. Fica determinado o caráter perverso do personagem, e nesse momento pensamos estar explicado a “causa secreta” que dá título ao conto. Fortunato tortura seus oponentes friamente: “Castiga sem raiva”, pensou o médico, “pela necessidade de achar uma sensação de prazer, que só a dor alheia lhe pode dar: é o segredo deste homem” (ASSIS, 2010, p. 67). Revelado o segredo de Fortunato, ficamos nos perguntando: qual será o segredo de Garcia? Ele também faria parte dessa causa secreta?

Maria Luísa, tísica, vem a falecer e parece que Fortunato sente muito a sua morte, pois não a abandona durante sua agonia. Ao encerrar o conto, esse narrador, que no princípio nos alertou “poder contar a história sem rebusos”, altera as atribuições dos dois personagens presentes no velório. Quando Fortunato se ausenta, Garcia contempla o cadáver de Maria Luísa, beijando-a na testa. Fortunato assiste a tudo quando está retornando:

Foi nesse momento que Fortunato chegou à porta. Estacou assombrado: não podia ser o beijo da amizade, podia ser o epílogo de um livro adúltero. Não tinha ciúmes, note-se; a natureza compô-lo de maneira que lhe não deu ciúmes nem inveja, mas dera-lhe vaidade, que não é menos cativa ao ressentimento. Olhou assombrado, mordendo os beiços (ASSIS, 2010, p. 69).

E quando Garcia inclina-se mais uma vez para beijar o cadáver, Fortunato corrobora mais uma vez essa inversão de papéis: “O beijo rebentou em soluços, e os olhos não puderam conter as lágrimas [...]. Fortunato, à porta onde ficara, saboreou tranquilo essa explosão de dor moral que foi longa, muito longa, deliciosamente longa” (ASSIS, 2010, p. 69).

Ao encerrar o conto dessa maneira, Machado parece nos dar pistas para descobrir a causa secreta não revelada e encoberta até o seu desfecho. De mero espectador das maldades descritas, Garcia passa a comandar a ação, que até nesse momento pertencia a Fortunato. Ou será que Garcia esteve “deliciosamente” manipulando a mente de Fortunato enquanto o observava durante todo o tempo? E Maria Luísa, sempre presa a seus bordados, estaria tão ausente quanto parece? Seriam as três personagens de “A causa secreta” algozes de si mesmos? Estaria Maria Luísa sucumbindo na desfaçatez de um amor secreto? Garcia tem seu segredo desvendado pelo olhar de Fortunato. E Fortunato, no final da narrativa, teria ficado impotente diante da realidade?

Malícia, submissão e poder em Poe e Machado

Após as reflexões acima no reportamos a Ricardo Piglia em “Formas breves”, quando o autor explica que “o conto é um relato que encerra um relato secreto”:

Não se trata de um sentido oculto que dependa de interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático. A estratégia do relato é posta a serviço dessa narração cifrada. Como contar uma história enquanto se conta outra? Essa pergunta sintetiza os problemas técnicos do conto (PIGLIA, 2004, p. 91).

Ambos os contos tem um cenário lúgubre. Não importa se nos porões frios do castelo dos Montessor, ou no interior de um laboratório de experimento na casa de Fortunato; o que importa é o desnudamento da alma desses personagens que, em uma narrativa concisa, são construídos em um jogo de casualidades que visa, sobretudo, ao epílogo surpreendente, características essa presentes em contos curtos. Para Bakhtin (2011), a alma e o “significativo da vida humana”, e só é concluída no encontro com o “outro”.

No decorrer da nossa análise, somos levados a pensar que em “O barril de Amontillado” Poe pode ter tido a intenção de representar a mesma inversão de papéis presente em “A causa secreta”, pois o narrador inicia a narrativa falando de injustiças e jurando vingança, ao passo que Fortunato, caracterizado de palhaço, com um riso insistente até seu derradeiro fim, parece zombar de Montessor e até de seu próprio destino. Outro sinal de inversão de papéis aparece no fato de Machado ter usado o nome de Fortunato para o personagem que pratica maldades e não as sofre, o que corrobora as relações de semelhança entre as duas narrativas.

Diante de tantas suposições e perguntas que nos intrigam desde o início da nossa leitura, em que os personagens unidos compactuam ávidos no prazer de deleitar a dor da maldade humana, não encontramos respostas absolutas para o que se oculta nos dois contos. Há, indubitavelmente, um jogo de submissão e poder exercido pelos personagens de “O barril de Amontillado” e “A causa secreta”, jogo este baseado na percepção do sadismo e do desejo de se deleitar com o sofrimento do outro. Nosso ponto de vista, antes controlado pelo narrador, sem respostas definitivas, deixa abertas muitas questões para novas e instigantes interpretações.

Referências:

AGUIAR, L, A. **Almanaque Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

ASSIS, M. A causa secreta. In **Contos escolhidos**. São Paulo, Martin Claret, 2010. Págs. 60-69.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**. Tradução de Aurora Fornono Bernardini e outros. 7ª ed. São Paulo. Hucitec, 2014.

_____. **A cultura popular na Idade Média**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 8ª ed. São Paulo: Hucitec 2013.

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fonte, 2011.

BAUDELAIRE, C. **As Flores do mal**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martin Claret, 2011.

BELLIN, P, G.; SCHIMIDT, L, A. **Miss Dollar**. Londres: New London Librarium, 2016.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção. **Revista USP**. São Paulo, nº 53, págs. 166-182. Março/maio 2002.

PIGLIA, R. **Formas breves**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras 2004, págs. 07-115.

POE, E, A. O barril de Amontillado. In **Contos de imaginação e mistério**. Tradução de Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012, págs. 133-141.

BUZELIN, Maria da Consolação Soranço; BELLIN, Greicy Pinto. A consistência do cronotopo: um entrelaçamento entre os contos “O barril de Amontillado”, de Edgar Allan Poe, e “A causa secreta”, de Machado de Assis, p. 522-530, Curitiba, 2019.

NO DESERTO FIM DO NADA: O ABSURDO E O TRÁGICO EM *O ESTRANGEIRO*, DE ALBERT CAMUS

Autora: Maria da Consolação Soranço Buzelin (UNIANDRADE)

Fui colocado no meio do caminho entre a miséria e o sol

Albert Camus

Resumo: *O estrangeiro*, de 1942, torna-se obra fundamental para se compreender o homem absurdo que não encontra mais explicação e sentido para sua existência. Nesse trabalho, procuraremos identificar as marcas do trágico no personagem principal, em um romance em que a estética do absurdo é delineada através de seu personagem principal, Mersault, um estrangeiro de si mesmo, que descrente nos valores morais da existência busca a satisfação e a liberdade na morte. Ao tentar desvendar a identidade desse personagem estaremos refletindo sobre a compreensão desse homem do século XX, ponto principal do pensamento de Camus. Neste sentido serão abordados aspectos teóricos existentes em Mikhail Bakhtin, Gaston Bachelard, Jean-Paul Sartre e outros teóricos advindos de nossas leituras na busca do absurdo e da tragédia na referida obra.

Palavras-chave: Herói trágico. Descrença. Liberdade. Morte.

O estrangeiro foi escrito em 1942 por Albert Camus, argelino-francês, na época da segunda guerra mundial. Momento propício para o dilaceramento das emoções, o livro traz Mersault, o homem trágico e absurdo, como personagem principal do romance. Pouco a pouco esse personagem vai desvendando o seu mundo fragmentado e sem perspectiva. E é essa fragmentação que irá determinar o fim de um herói trágico marcado pela descrença e pela angústia.

Analisar o romance *O estrangeiro* é analisar sobretudo a postura de Mersault, apresentado como um indivíduo indiferente aos valores morais considerados pela sociedade. Ao levar uma vida banal, desprovido de sentimentos, Mersault recebe com indiferença a notícia da morte da mãe. Comete um crime sem sentido contra um árabe, é preso e julgado. A partir desse crime, esse personagem que não encontra explicação para a sua vida, sem fé, sem ter nada em que se amparar, diante dos acontecimentos que o envolvem e de seu mundo desprovido de valores sociais e afeição, que representa a sua indiferença perante às pessoas que o cercam, só encontrará a paz e a liberdade na morte. Entretanto, ao analisarmos esse personagem não podemos nos esquecer de Albert Camus, pois em todo o romance perpassa em forma de metáforas e imagens, a sua filosofia inseparável de sua literatura, ao mostrar o absurdo da existência, a irracionalidade do mundo que fragmenta a vida do homem moderno. Em Camus, vemos esse absurdo presente em muitas de suas obras, tais como *O mito de Sísifo* (1941) e *O homem revoltado* (1951).

Ao usarmos os embasamentos teóricos presente em Mikhail Bakhtin (1895-1975), estaremos acompanhando a trajetória de Mersault, de sua vida pacata até à prisão e o desejo da morte como liberdade. Conforme Bakhtin:

Cabe salientar que, aqui, a fantasia não serve a materialização positiva da verdade, mas à busca, à provocação e principalmente à experimentação dessa verdade. Com esse fim, os heróis da menipéia sobem aos céus, descem ao inferno [...]. A mais descomedida fantasia da aventura e a ideia filosófica estão aqui em unidade artística orgânica e indissolúvel (BAKHTIN, 2013, p. 130).

Ao nos questionarmos sobre o destino desse herói proposto por Bakhtin, nos deparamos mais com indagações do que com respostas. O que dizer desse herói que no absurdo de sua existência é capaz de matar ofuscado pelo sol? Como uma pessoa incapaz de justificar os seus atos até para si pode justificá-lo para outros? Essas perguntas e outras que surgem com a leitura de *O estrangeiro*, conduzem a nós, leitores, aos dilemas desse personagem, e a buscar, senão um todo, parte dessas respostas.

O romance é dividido em duas partes. A primeira parte com seis capítulos e a segunda com cinco capítulos. No primeiro capítulo, o narrador começa a narrativa ao descrever com detalhes o enterro de sua mãe: “Hoje, mamãe morreu. Ou talvez ontem, não sei bem. Recebi um telegrama do asilo [...] por ora é um pouco como se mamãe não tivesse morrido. Depois do enterro, pelo contrário, será um caso encerrado e tudo passará a revestir-se de um ar mais oficial” (CAMUS, 2006, p. 7).

Ficamos sabendo assim que a mãe, possivelmente idosa estava em uma casa de repouso. Após descrever suas impressões sobre a casa de repouso, Mersault continua a descrever o enterro da mãe:

Parecia-me que o cortejo ia um pouco mais depressa. À minha volta era sempre a mesma paisagem luminosa, plena de sol. O brilho do céu era insuportável. [...] a terra cor de sangue que deslizava sobre o caixão de mamãe, a carne branca das raízes que nela se misturavam, mais gente ainda, vozes, a aldeia, a espera diante de um café, o ronco incessante do motor e a minha alegria quando o ônibus entrou no ninho de luzes de Argel, e eu pensei que ia me deitar e dormir durante doze horas (CAMUS, 2006, p. 20-21).

A partir dessa descrição Mersault vai contando a sua história, como se fosse uma confissão, na qual o personagem irá durante toda a narrativa buscar a sua identidade, delineando seu perfil, psicológico, físico e moral. Mantendo-se à distância como se fosse um espectador Mersault “esvaziado” de emoções prenuncia para si um futuro vazio e sem esperanças.

A narrativa é feita em primeira pessoa, o que faz com que o personagem fique isento sem comentar ou explicar as suas atitudes e dê a um teor ficcional à noção de um texto confessional. Recorro aqui ao pensamento de Edson Ribeiro da Silva em seu artigo “A enunciação lírica e a

configuração da voz do narrador como ilógica”. Silva nos fala sobre o conceito do foco narrativo proposto por Käte Hamburger “Intenta-se aqui é a observação de um aspecto característico da narrativa literária, sobretudo a que adota procedimentos estéticos modernos, que é a representação da voz do narrador através de um modo que pode ser chamado de ilógico (SILVA, 2019, p. 114).

Os tempos verbais contribuem para esse “ilógico” proposto por Silva (2019) , pois alteram-se do presente ao passado o que deixa indefinido o enunciado proposto pelo narrador. Conforme o exemplo apontado por Silva em *O estrangeiro*, nos alertando sobre as indefinições estéticas:

Tinha até a impressão de que está morta, deitada no meio deles, nada significava a seus olhos. Mas hoje creio que era uma impressão falsa. [...] Hoje, trabalhei muito no escritório. O patrão foi amável. [...] Ficam então, os dois na calçada, e se olham: o cão, com terror, o homem, com ódio. É assim todos os dias (CAMUS, 2016, p. 15-30).

No decorrer da narrativa encontramos várias imagens soltas, com elementos autônomos e inanimados. Entre eles o sol.

Ao assassinar um árabe por um motivo banal, presenciamos Mersault ao acaso da indiferença e do absurdo, que fez que sob o reflexo do sol intenso fizesse com que o gatilho de sua arma disparasse: parece que o sol nesse caso é o que norteia os caminhos a serem seguidos, cerceando a liberdade humana.

De acordo com Bachelard (2003, p. 53) o sol representa a imaginação substancializada, a destruição. “Afirma-se a agitação íntima. O ser que segue tais imagens conhece então um estado dinâmico que é inseparável da embriaguez: é agitação pura” (p. 57). Essa agitação é descrita por Mersault, pois em toda a narrativa o sol perpassa o seu caminho, como no trecho em que ele anda na praia e encontra um árabe “Andamos muito tempo pela praia. O sol estava agora esmagador. Ele se desfazia em pedaços sobre a areia e sobre o mar [...] Durante todo esse tempo, só havia o sol e esse silêncio” (CAMUS, 2006, p. 59).

Yukio Mishima em seu romance *Sol e aço* nos fala desse encontro com esse mesmo sol onde segundo ele, as obras literárias escritas dessa forma são dominadas por pensamentos obscuros e estabelece uma relação com as imagens da natureza (mar, terra, pedra, céu, praia), como o limite imposto pela natureza para que o homem mantenha a sua sanidade: “A luz, ainda,/ esplendida; louvor ao dia./ Furto-me ao sol e lanço a alma/ dentro do poço da sombra (MISHIMA, 1985, p. 20). Presenciamos esses elementos e o limite em *O estrangeiro*, limite esse quebrado quando Mersault mata o árabe:

Sentia apenas os címbalos do sol na testa e, de modo difuso, a lâmina brilhante da faca sempre diante de mim. [...]. Foi então que tudo vacilou. O mar trouxe um sopro espesso e ardente. Pareceu-me que o céu se abria em toda a sua extensão deixando chover fogo [...]. Todo meu ser se retesou e crispei a mão sobre o revólver [...]. Sacudi o suor e o sol. Compreendi que destruíra o equilíbrio do dia, o silêncio excepcional de uma praia onde havia sido feliz. Então atirei quatro vezes ainda num corpo inerte em que as balas se enterravam sem que se desse por isso (CAMUS, 2006, p. 63).

A segunda parte começa com Mersault já na prisão. No julgamento continua como mero espectador ao responder as perguntas do juiz: “Perguntou-me apenas, com o mesmo ar um pouco cansado, se estava arrependido do meu ato. Meditei e disse que, mais do que verdadeiro arrependimento, sentia um certo tédio” (CAMUS, 2006, p. 74).

Entende-se que a partir desse desequilíbrio das referências físicas da natureza, o personagem, angustiado, busca um novo sentido para sua vida. Com a citação abaixo de *O estrangeiro* Silva (2019) nos alerta que há maneiras de se dialogar com o leitor. Não se trata aqui de “uma técnica monológica”. É necessário “uma estrutura enunciativa lógica” para que a recepção do leitor justifique-se.

Há coisas de que jamais gostei de falar. Quando fui para a prisão compreendi, depois de alguns dias, que não gostaria de falar dessa parte da minha vida. [...] E foi a partir desse momento que começaram as coisas de que jamais gostei de falar. De qualquer forma, não vale a pena exagerar, e isto foi mais fácil para mim do que para os outros (CAMUS, 2016, p. 76-80).

Ao vagar pelos caminhos solitários de sua existência, ao tentar libertar-se, Mersault não precisa justificar-se. No mundo absurdo e sem ilusões, cuja luz do dia representa a obscuridade de sua existência, não encontra mais significado para a sua existência, por isso o tédio. Contra a brutalidade real, os fatos o esmagam.

O absurdo e o trágico

O nascimento da tragédia é oriundo da Grécia antiga. Os pré-socráticos fundamentavam sua crença e existência em uma cosmologia da natureza onde comandavam os deuses e os mitos. Entre a tragédia antiga grega, escrita por Ésquilo, Sófocles e Eurípedes e a tragédia moderna existe uma tradição do passado, uma relação à arte dramática, uma história intrincada, mas que ao longo dos séculos vem sido explicada.

Segundo Nietzsche a tragédia é oriunda em Sócrates com Dionísio e Apolo, dois deuses, irmãos e filhos de Zeus. Em Dionísio, a tragédia surgiu com os “ditirambos”, um canto em forma de coro, realizado inicialmente em eventos religiosos:

Aqui se concebe mais facilmente o inacreditável idealismo da essência helênica: a partir de um culto à natureza, que entre os asiáticos significa o mais cru desencadeamento dos impulsos (triebe) mais baixos,

uma panhetairica vivência bestial, que detona por um tempo determinado todos os vínculos sociais, surgia nos helênicos uma festa de libertação do mundo, um dia de apoteose (NIETZSCHE, 2005, p. 10).

Durante a narrativa de *O estrangeiro* depara-se com muitos estranhamentos, os quais vão se prolongando até o final trágico do personagem. O conflito existente vai delineando a trajetória de Mersault, no qual nota-se presente em seu comportamento, a incoerência e o absurdo. Esse conflito parece ter sua essência em Apolo, pois ele representa um destino libertador e ao mesmo tempo de tormento, o que leva o indivíduo a negar a vida. Solitário, esse homem só irá experimentar a dor e o sofrimento. Para Nietzsche, Dionísio e Apolo representam o irracional:

Vejo Apolo diante de mim como o gênio transfigurador do *principium individuationis*, único através do qual se pode alcançar de verdade a redenção na aparência, ao passo que, sob o grito de júbilo místico de Dionísio, é rompido o feitiço da individuação e fica franqueado o caminho para as mães do ser, para o cerne mais íntimo das coisas (NIETZSCHE, 1992, p. 97).

Conforme Luiz Zanotti, em seu artigo *O nascimento da tragédia*: “O impulso apolíneo vai desempenhar um papel dentro de uma dimensão dos sonhos [...] enquanto o impulso dionisíaco, vai propiciar a perda das barreiras da individuação, com a conseqüente ameaça da aniquilação do indivíduo” (ZANOTTI, 2005, p. 40).

Entende-se assim esse espírito presente em Mersault, ao buscar a sua liberdade na morte. Na modernidade, tragédia não é simplesmente sofrimento e morte. O que é possível depreender desse termo é a interpretação que damos a essa morte e a esse sofrimento.

Para o leitor de *O estrangeiro* existem muitos paralelos a serem seguidos. Um deles é a presença do homem dionisíaco, no que toca ao alheamento da realidade, para enxergar pensamentos superficiais encobertos por um mundo de rumos pré-traçados e inquestionáveis. Esse paralelo lembra a personagem Mersault, acuada pelo transcender de seus sofrimentos para construir sua nova trajetória de descrença e sem rumo.

Dessa forma, entendemos Mersault que pretende desmascarar uma sociedade presa em falsas regras morais. Conforme Zanotti (2011, p. 64) “[...] a definição do homem como um ‘tanto faz’, parece de certo modo, estar especialmente ligada a uma perda ou falta de significação”. Os pensamentos de Arthur Miller (*A morte do caixeiro viajante*), citado em Zanotti (2011), aproximam-se de Mersault e faz pensar sobre o sentido da vida e seu absurdo, essa disparidade entre a avidez humana e a indiferença que a cerca: “Miller procura mostrar que não somos donos de nossa própria existência, que a vida não é governada pela razão e que muitas vezes a racionalidade falha” (ZANOTTI, 2011, p. 57).

Mersault faz referência a essa mesma razão mencionada por Miller:

Vivera de uma maneira e poderia ter vivido de outra. Fizera isto e não fizera aquilo [...] do fundo do meu futuro durante toda esta vida absurda que eu levava, subira até mim, através dos anos que ainda não tinham chegado, um sopro obscuro, e esse sopro igualava, à sua passagem, tudo o que me haviam proposto nos anos mais reais, que eu vivia (CAMUS, 2006, p. 124).

O absurdo acontece no desejo do homem de esclarecer as coisas ao seu redor e a impossibilidade que sente de compreender o mundo que o cerca. O indivíduo absurdo firma-se na revolta, na luta e na ausência de esperança. Camus em seu livro *O mito de Sísifo* torna perceptível o conceito de absurdo enquanto podemos compreendê-lo em *O estrangeiro*:

Existe um fato evidente que parece absolutamente moral: um homem é sempre vítima de suas verdades. Uma vez que as reconhece, não é capaz de se desfazer delas. Precisa pagar um preço. Um homem consciente do absurdo está ligado a ele para sempre. Um homem sem esperança e consciente de sê-lo não pertence mais ao futuro (CAMUS, 2002, p. 46).

Da mesma forma que em *O mito de Sísifo*, em *O estrangeiro*, Mersault compreende que sua vida não tem mais significado nem objetivo e só acredita em sua “verdade”.

Eu parecia ter as mãos vazias, mas estava certo de mim mesmo, certo de tudo, mais certo do que ele, certo de minha vida e desta morte que se aproximava. Sim, só tinha isto. Mas ao menos agarrava esta verdade tanto quanto esta verdade se agarrava a mim. Tinha tido razão, ainda tinha razão, teria sempre razão (CAMUS, 2006, p. 124).

Dessa forma Mersault parece ter compreendido o absurdo de sua vida. Não lhe importava mais nada. Encontramos em *O homem revoltado* essa mesma verdade:

O homem é a criatura que, para afirmar a sua existência e sua diferença, nega. O que distingue a autoconsciência do mundo natural não é a sua simples contemplação em que ela se identifica com o mundo exterior, esquecendo-se de si mesmo, mas o desejo que pode sentir em relação ao mundo (CAMUS, 2013, p. 166-167).

Considerações finais

Segundo Bakhtin: “O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. Graças a essa diversidade o romance apresenta todas as suas vozes semânticas, figurativas e expressivas” (2014, p. 74).

Em *O estrangeiro* todas as personagens são peças importantes para compreender o que o autor nos propõe e as várias vozes e linguagem, que conduzem Mersault a seu desfecho trágico, como no trecho em que ele conversa com a padre na prisão:

Do fundo do meu futuro, durante toda esta vida absurda que eu levava, subira até mim, através dos anos que ainda não tinham chegado, um sopro obscuro, e esse sopro igualava, à sua passagem, tudo o que me haviam proposto nos anos, mão mais reais, que eu vivia. Que me importavam a morte dos outros, o amor de uma mãe, que me importavam o seu Deus, as vidas que as pessoas escolhem, o destino que as pessoas

elegem, já que um só destino devia eleger-me a mim próprio e comigo milhares de privilegiados que, como ele, se diziam meus irmãos (CAMUS, 2006, p. 124-125).

Portando, entendemos *O estrangeiro* como uma narrativa objetiva, onde o absurdo é o reconhecimento do mundo racional e irracional, movidos por uma mecânica de rotina do personagem até que alcance o seu isolamento e a escolha entre a vida aprisionada ou a liberdade na morte. Lembramos aqui que para Jean-Paul- Sartre: “Significa para a consciência a possibilidade permanente de efetuar uma ruptura com seu próprio passado, de desprender-se dele para poder considera-lo à luz de um não ser e conferir-lhe a significação que tem a partir de um projeto de um sentido que não tem” (SARTRE, 2014, p. 539).

Nesse ponto a perda de sentido pela vida ocorrida em Mersault traz o humanismo trágico da tragédia moderna. Segundo Raymond Williams:

A perda de conexão e relação em Mersault, combinada à intensa consciência de si mesmo em todos os outros aspectos, é uma situação genuinamente trágica de um novo tipo. É convincente que ela conduza ao assassinato. [...] Mersault mata sentindo-se atacado, mas, a essa altura, perdeu a conexão com o que o outro está, de fato, fazendo mas com aquilo que ele próprio realiza (WILLIAMS, 2002, p. 230).

Após a leitura de *O estrangeiro* fica o questionamento às questões existenciais presentes na obra, ao mesmo tempo em que, ao fazer do leitor um cúmplice no julgamento de Mersault, Camus deixa nos leitores questionamentos: quem é o culpado? Quem é o inocente?

O que está em questão no romance é a fragilidade moral do ser humano, frente a uma vida absurda, fragmentada e sem sentido.

Conforme Tzvetan Todorov (2013), não basta separar os heróis por um conjunto de traços e características é necessário que o leitor sinta interesse pelo personagem “O herói é o personagem acompanhado pelo leitor com a maior atenção. O herói provoca compaixão, simpatia, alegria e tristeza no leitor” (p. 342)

Em *O estrangeiro*, uma narrativa perturbadora, que mostra a força obscura da existência, temos o perfil de um homem que poderia ser qualquer homem do nosso século, com suas inquietações, em busca de seu “eu”. É a história do homem frente a si mesmo, seus valores negligenciados pela busca de sua “verdade” absoluta.

O absurdo existente na vida de Mersault mostra a realidade afetiva e social de sua vida até o seu final trágico. Uma sociedade inflexível que julga e condena de acordo com seus valores morais, onde não existe lugar para as pessoas consideradas diferentes, e o indivíduo que diante de uma vida sem sentido busca libertar-se na morte.

Para Mersault, esse personagem que só narra os fatos sem explicá-los, como simples espectador, no caos instalado em sua vida, as paisagens e imagens descritas em *O estrangeiro*, reforçam o enredo de uma narrativa apoiada na tragédia clássica e também com o apoio da tragédia moderna. Ao final não temos a certeza de compreendê-la ou questioná-la. Ao nos enredarmos na trama da narrativa somos levados pela compaixão, revolta e perplexidade diante dos fatos. Por esses motivos, com sua força desconcertante e ao mesmo tempo significativa *O estrangeiro*, ou seja, Mersault nos fascina.

Referências

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 6 ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. 7. ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Hicitec, 2014.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5 ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

CAMUS, A. **O estrangeiro**. 27 ed. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **O mito de Sísifo**. 9 ed. Tradução de Ari Roitman e Paulna Watch. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. **O homem revoltado**. 10 ed. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2013.

MISHIMA, Y. **Sol e aço**. Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.

NIETZSCHE, F. W. **O nascimento da tragédia**. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2013.

SARTRE, J. P. **O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica**. 23 ed. Tradução de Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2014.

SILVA, R. E. A enunciação lírica e a configuração da voz do narrador como ilógica. **Memorare**. Tubarão v. 6 nº1 págs.113-133. Jan/jun. 2019.

TODOROV, T. (org.). Teoria da literatura, In. TOMACHEVSKI, O. **O herói**. São Paulo: UNESP, 2013, p. 305-356

WILLIAMS, R. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZANOTTI, L. R. **O nascimento da tragédia e a música de Wagner**. Monografia. Curitiba: UFPR, 2005.

BUZELIN, Maria da Consolação Soranço. No deserto no fim do nada: o absurdo e o trágico em *O estrangeiro*, de Albert Camus, p. 531-539, Curitiba, 2019.

_____. **Stand-up**: o Thom Paim existencialista de Will Eno, Felipe Hirsch e Guilherme Weber. São Paulo: Catrumano, 2011.

INTERDISCIPLINARIDADE NAS FASES DO ROMANTISMO BRASILEIRO

Autora: Maria Cristina Ferreira dos Santos (UFRGS)

Resumo: Um dos desafios do processo de ensino-aprendizagem da área de Linguagens é abordar a Literatura. Na grande maioria das vezes isso ocorre porque os alunos não gostam de ler, tampouco possuem conhecimento histórico suficiente para interpretar as obras. Dessa maneira, uma abordagem profícua é contextualizar um período, fazendo interdisciplinaridade e levando-os à produção artística a partir do conhecimento adquirido. O presente trabalho é o resultado do ensino das fases do Romantismo brasileiro a partir desta perspectiva, na medida em que os professores de Língua Portuguesa e Literatura, Artes, Inglês, Espanhol e História trabalharam de maneira integrada para que os alunos assimilassem a importância da chegada da Família Real Portuguesa ao Brasil e as subsequentes etapas da escola literária mencionada, a saber, Indianismo, Ultrarromantismo e Poesia Social. Depois, os aprendizes escreveram anedotas sobre a fuga de Dom João VI e sua prole para as terras recém descobertas, e produziram peças teatrais sobre cada fase, as quais foram encenadas para toda a comunidade escolar. Para isso, foram utilizados os pressupostos teóricos de Azeredo (2000), Cereja (2005) e Guinski (2008), os quais discorrem sobre o ensino literário interdisciplinar, e, como embasamento histórico, a obra de Alfredo Bosi (2006).

Palavras-chave: Interdisciplinaridade; Romantismo; Linguagens, Multiletramento.

Introdução

De acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Médio (PCNEM), um dos pilares que norteia a área de Linguagens é a interdisciplinaridade entre seus componentes bem como com as outras áreas do conhecimento, a saber, Ciências Humanas, Ciências da Natureza e Matemática, e o multiletramento, ou seja, fazer com que os alunos sejam capazes de ler e escrever o maior número possível de gêneros textuais. O trabalho com a língua tem como escopo desenvolver as seguintes competências: a interativa, a contextual e a gramatical, sempre buscando o diálogo, e evitando, destarte, a fragmentação, como vemos na afirmação abaixo:

Preconiza-se que a concepção curricular seja transdisciplinar e matricial, de forma que as marcas da linguagem, das ciências, das tecnologias e, ainda, dos conhecimentos históricos, sociológicos e filosóficos, como conhecimentos que permitem uma leitura crítica do mundo, estejam presentes em todos os momentos da prática escolar (BRASIL, 2006, p. 151) .

Na medida em que os estudantes de Ensino Médio têm uma bagagem de habilidades linguísticas adquiridas no Ensino Fundamental e nos usos sociais da língua materna, nesta etapa é profícua lapidá-las e ampliá-las. Dessa forma, o trabalho com textos literários, que são altamente complexos, é uma alternativa muito produtiva, o qual desenvolve o pensamento crítico, o olhar intertextual, e, conseqüentemente, amplia a análise metalinguística, ou seja, a capacidade de observar a língua de maneira formal. Assim, o trabalho com uma obra literária pode abarcar, simultaneamente, os três eixos supramencionados.

A Base Nacional Comum Curricular corrobora as premissas dos Parâmetros Curriculares Nacionais, pois direciona o processo de ensino-aprendizagem para o desenvolvimento das competências, tais como:

Particularmente na área de Linguagens e suas Tecnologias, mais do que uma investigação centrada no desvendamento dos sistemas de signos em si, trata-se de assegurar um conjunto de iniciativas para qualificar as intervenções por meio das práticas de linguagem. A produção de respostas diversas para o mesmo problema, a relação entre as soluções propostas e a diversidade de contextos e a compreensão dos valores éticos e estéticos que permeiam essas decisões devem se tornar foco das atividades pedagógicas (BRASIL, 2018, p. 477-478).

O ensino de literatura

A grande maioria dos estudiosos acerca do ensino da área de Linguagens concorda que a abordagem literária é um grande desafio, sobretudo no Ensino Médio, uma vez que é a última etapa da formação básica e, dessa forma, os alunos deveriam concluí-lo sendo cidadãos letrados. Todavia, sabemos que boa parcela dos adolescentes não praticam o hábito da leitura, mormente a literária. Conforme William Roberto Cereja, em *Ensino de Literatura* (2005), muitos fatores contribuem para isso, entre eles as deficiências oriundas do ensino fundamental, pautado, muitas vezes, na fragmentação dos conteúdos, fatores sociais e emocionais dos estudantes, e o próprio currículo de algumas escolas secundárias, que enfatizam a preparação tão somente para o vestibular, o que acarreta a memorização de informações ao invés de um ensino contextualizado e polissêmico.

Para reverter essa situação, é preciso envolver os alunos no universo literário, traçando diálogos com distintas manifestações artísticas, evidenciando que a literatura inquieta, incomoda, questiona e seu papel é uma perturbação produtiva, jamais trazendo respostas prontas. O que faz uma obra literária perdurar é justamente o impacto que causa nos leitores e a subsequente identificação que este sente com as personagens e situações: “E a história literária, em seu itinerário dialético, plurívoco e conflituoso, alimenta-se dos impactos de autores, obras e formas” (ABDALA, 2003, p. 15). Mais adiante, Abdala chama a atenção para a necessidade de instigar o aluno:

Se pensarmos no ensino, há uma forma de impacto sempre produtivo: o necessário impacto no aluno. Para tanto, precisamos reformular a univocidade que continua a embalar os discursos relativos à história da literatura. Ela não pode ser uma narrativa unilinear, construída exteriormente ao texto literário. A história da literatura deve ser vista, entendemos, nessa plurivocidade discursiva, com relatos entrecortados, conflituosos, como matéria voltada para o antes que pode vir a ser o depois. No enovelado de linhas que se embaraçam, torna-se necessário buscar ainda intersecções e confluências com conjuntos de outros repertórios (ABDALA, 2003, p. 16).

Devemos levar em consideração, no processo de leitura e assimilação literária, o conhecimento prévio dos alunos, o que eles são capazes de inferir e como fazem a integração dos conhecimentos

adquiridos. Segundo Vera Queiroz e Roberto dos Santos, em *Linhas para o ensino de literatura*: “Se o que se chama ‘ensino’ não levar em conta o saber acumulado e as histórias vivenciadas pelos sujeitos envolvidos, constituir-se-á em mero acúmulo de informações” (QUEIROZ; SANTOS, 2003, p. 85). Para isso, o trabalho com obras literárias é produtivo, na medida em que elas suscitam, por si só, a reflexão intertextual, como afirmam os autores supramencionados:

Com um livro de literatura, obtém-se conhecimentos históricos, geográficos, antropológicos, linguísticos, econômicos, filosóficos; com ele, podem-se também compreender as várias culturas, os modos de viver dos diferentes povos e grupos sociais, seus distintos códigos de condutas, relativos à alimentação, ao vestuário, aos costumes, às modas. Ao longo dos séculos, nossa literatura não apenas nos tem informado acerca de nossas idiossincrasias como povo, mas tem sido a instituição mais poderosa a constituir-nos e a identificar um certo caráter nacional (QUEIROZ; SANTOS, 2003, p. 89).

Não obstante o caráter intertextual e interdisciplinar da Literatura, o professor, ao selecionar textos, metodologias e atividades, pode contribuir muito para esse processo, porque os estudantes, muitas vezes, não conseguem, de imediato, fazer as pontes polissêmicas, como sugerem Queiroz e Santos (2003):

A literatura, por ser uma cápsula energética de vidas, potencializa forças que dizem respeito aos homens de todos os tempos, razão por que o leitor do presente sempre encontra respostas nas questões colocadas pelas grandes obras do passado. Daí que quanto mais atento à vida, mais aquele que lê pode reconhecer as vivências traduzidas nas várias linguagens em que se manifesta a literatura. Para aprender literatura, pois, há que explorar e estimular a observação, a experiência, a vivência, de modo a desenvolver o senso comparativista, já que tudo se relaciona a tudo — o filme, o teatro, a conversa no ônibus, o modo de estar à mesa, os jogos, os afetos, as canções, a moda — tudo faz parte das vidas humanas, desejosas de relação (mesmo solitárias, quando têm a si por companhia) e de encontrar maneiras altas e dignas de reconhecer-se no mundo e seus objetos (QUEIROZ; SANTOS, 2003, p. 89).

Assim, tendo como tema central o Romantismo Brasileiro, e as obras oriundas de cada um dos períodos românticos, a saber, *I-Juca Pirama* no Indianismo, *Noite na taverna* para o Ultrarromantismo, e *O navio negreiro*, na poesia social, desenvolvemos, nos componentes curriculares da área de Linguagens, um trabalho interdisciplinar.

Segundo Alfredo Bosi (2006), os temas clássicos do Romantismo, como o amor e a pátria, a natureza e a religião, o povo e o passado, “são conteúdos brutos, espalhados por toda a história das literaturas, e pouco ensinam ao intérprete do texto, a não ser quando postos em situação, tematizados e lidos como estruturas estéticas” (BOSI, 2006, p. 91). Dessa forma, ele reitera que o trabalho literário só tem sentido quando integrado com diversos saberes e devidamente contextualizado, pois, caso contrário, perde seu valor estético, histórico e cultural, se reduzindo apenas à informação aleatória.

A interdisciplinaridade na área de Linguagens

O olhar para um planejamento diferenciado, com a inclusão de novas atividades, e a busca pela interdisciplinaridade tem sido um dos objetivos da escola inovadora, valorizando a aprendizagem significativa. Portanto, promover o diálogo entre disciplinas e áreas de conhecimento permite desenvolver um trabalho contextualizado, propondo uma visão de totalidade dos conceitos fazendo com que o aluno entenda que mesmo a escola trabalhando com disciplinas e conhecimentos aparentemente fragmentados, pode ser unificado e integrado.

Para que os alunos das três segundas séries do Ensino Médio Integral da Escola de Educação Básica Almirante Barroso (Canoinhas-SC) tivessem a oportunidade de uma abordagem sóciointerativa do Romantismo brasileiro, os professores envolvidos nas atividades fizeram uso das Metodologias Integradoras, ou seja, o multiletramento, a problematização, a presença pedagógica, a aprendizagem por projetos e a colaboração. Segundo o Instituto Ayrton Senna, elas contribuem: “[...] para o fortalecimento de uma comunidade de sentido e de prática na escola, dá unidade ao ensino e permite que os professores tenham caminhos intencionais e estruturados para promover o desenvolvimento de competências” (SEDESC, 2017, p. 14).

Tendo em vista que o professor não é mais o protagonista do processo de ensino-aprendizagem, mas, sim, o seu mediador, uma das metodologias integradoras pertinentes é a presença pedagógica. Nessa perspectiva, é papel do docente oportunizar momentos de aprendizagem e estimular o aluno através da problematização, outra metodologia constantemente presente, já que os alunos foram desafiados a todo momento na execução da sequência didática sobre as gerações do Romantismo brasileiro e elaboração de peças teatrais.

As atividades aconteceram nos diversos componentes da área de linguagens, nas suas diferentes manifestações, como a análise de textos, escrita de anedotas, produção de peças teatrais e textos informativos, abrangendo, assim, outra metodologia, a saber, o multiletramento. Isso permitiu que todos os alunos se comprometessem e dessem significado à aprendizagem, desenvolvendo suas habilidades e competências através de diversos gêneros textuais.

A grande maioria das ações foram executadas em times, reforçando a ideia de aprendizagem colaborativa, em que o conhecimento é construído através da comunicação e da interação, e, assim, buscando a autonomia.

Com esses pilares, foram desenvolvidas as competências para o século XXI propostas pela Base Nacional Comum Curricular, voltadas para a autonomia do aluno: o autoconhecimento e o exercício da resiliência; a colaboração, trabalhando com responsabilidade compartilhada em times; a abertura para o novo, tendo disponibilidade para novas situações; a responsabilidade, juntamente com a

autogestão e a determinação; a comunicação, compreender e se fazer entender; o pensamento crítico, analisando ideias e fatos com profundidade; a resolução de problemas, a partir de sua identificação; e a criatividade, ou seja, inovando a partir do seu conhecimento prévio. Dessa forma, desenvolvendo essas competências com auxílio das metodologias já citadas, tenta-se chegar ao protagonismo juvenil, isto é, o estudante como sujeito central do processo.

O ponto inicial do projeto ocorreu nas aulas de Língua Portuguesa, com o tema do Romantismo. A Literatura, que é uma arte, coopera na formação de alunos protagonistas e letrados, pois aborda “conhecimentos intertextuais, intercontextuais e interdisciplinares” (GUINSKI, 2008, p. 56), possibilitando novos olhares e reflexão a respeito do contexto histórico e da vida de um modo geral, já que “faz parte das manifestações artísticas das mais diversas épocas” (GUINSKI, 2008, p. 54).

O trabalho desenvolvido interdisciplinarmente teve como objetivo entender, analisar e reproduzir os conhecimentos adquiridos a respeito de um período literário denominado Romantismo, que surgiu a partir das mudanças culturais influenciadas pela Revolução Francesa. Nesta etapa, foi imprescindível o conhecimento prévio adquirido nas aulas de História ao longo do processo escolar, na medida em que, para entender um fragmento temporal, é necessário o conhecimento de período anterior e, muitas vezes, do subsequente.

No Brasil, o Romantismo ganha força com a chegada da família real, que propõe a fundação de institutos de ensino, bibliotecas e casas tipográficas, contribuindo para a circulação de ideias e informações. Mais tarde, com a Proclamação da Independência, surge o desejo de que o país não seja apenas independente politicamente, mas também literariamente, sendo assim, uma recusa aos modelos culturais portugueses.

Nas aulas de espanhol, a professora abordou essas questões, contextualizando a chegada da família real ao Brasil a partir das informações contidas na obra *1808*, de Laurentino Gomes, que mostra a grande importância e as consequências que esse acontecimento teve não apenas para o período e as produções artísticas, mas para a nação como um todo.

Laurentino Gomes (2007) destrincha os reais motivos para que o Príncipe Regente de Portugal — Dom João VI —, sua mãe, a vulga Rainha Louca, Dona Maria I, sua temperamental esposa, a Princesa Carlota Joaquina, seus nove filhos e mais 15 000 funcionários da corte zarparem, em 1807, para as inóspitas terras brasileiras e transformarem o destino de uma jovem nação.

O início do século dezenove é um dos períodos mais turbulentos da história europeia e, por conseguinte, brasileira e dos demais países sul-americanos, pois houve revoltas, revoluções, independências e descobertas científicas. Tratando especificamente de nossa antiga metrópole, fora encurralada por Napoleão Bonaparte, que objetivava expandir seu domínio e tornar-se imperador de

toda a Europa. Entretanto, encontrou resistência na Inglaterra e, por vingança, decretou um Bloqueio Continental para a entrada dos produtos ingleses, inclusive em Portugal. Na medida em que a Inglaterra era seu maior parceiro comercial, o rei português se recusou, recebendo, dessa forma, uma ameaça de invasão francesa.

Sentindo-se inseguro, Dom João VI decide, às pressas, fugir com sua família para a sua mais rica colônia, ou seja, o Brasil. Após uma exaustiva viagem de dois meses, com alimentação escassa, doenças e infestação de piolhos, algumas naus chegaram ao Rio de Janeiro e, outras, a Salvador. Ato contínuo foi despejar impiedosamente moradores locais para se alojarem em suas residências, aumentando, assim, as disparidades sociais já existentes.

A família real quis transplantar para a América a vida luxuosa e ociosa que outrora teve na Europa, mas que perdeu devido à bancarrota, e, para isso, aumentou consideravelmente os impostos pagos pelos autóctones: “A corte chegou ao Brasil empobrecida, destituída e necessitada de tudo” (GOMES, 2007, p. 166). Além disso, a turbamulta que acompanhou a família real era composta de aventureiros sem escrúpulos que dependiam do príncipe para sobreviver e dele esperavam uma recompensa pelo sacrifício da viagem e que, obviamente, não se preocupavam com a prosperidade do país no qual vieram habitar. Além disso, ao retornar a Portugal, Dom João VI deixou dois presentes aos brasileiros: esvaziou os cofres e levou consigo todo o dinheiro, e uma dívida com a Inglaterra de 2 milhões de libras esterlinas oriunda de um empréstimo para custear o padrão de vida da família real.

Para uma incipiente nação, essa falta de planificação, as altas taxas cobradas para suprir as necessidades da corte, bem como a dívida com a Inglaterra, foram cruciais para atrasar o desenvolvimento, agravando problemas que ainda são latentes dois séculos depois.

Depois da explanação sobre 1808, os alunos foram instigados a produzir anedotas sobre este capítulo *sui generis* da História brasileira, considerando as características próprias do gênero, sobretudo o viés satírico. Munidos do conhecimento da conjuntura brasileira da Era Romântica, os estudantes estavam preparados para analisar as obras literárias, inferindo as determinações históricas nelas presentes.

Nas aulas de Literatura, para que pudessem construir e/ou ativar conhecimentos típicos do Romantismo como a idealização do amor e o sentimentalismo exacerbado, os alunos ouviram duas canções contemporâneas, a partir das quais foram realizadas discussões: *Românticos são loucos*, de Vander Lee, e o *Último Romântico*, de Lulu Santos.

Depois, abordou-se as três gerações do Romantismo brasileiro. A primeira é chamada Indianista ou Nacionalista, e busca mostrar a identidade do país, embora ainda siga os modelos

europeus. Destacam-se a presença de elementos de origem nacional, a figura do índio, considerado o **bom selvagem**, e a exaltação à natureza.

Após uma breve apresentação sobre Gonçalves Dias, o principal autor desta fase, foi realizada a leitura de um fragmento do poema épico: *I-Juca Pirama*, que descreve a captura de um índio Tupi pelos Timbiras, o qual deve provar que merece ser morto em um ritual. No entanto, ele chora ao lembrar-se do pai cego e velho e pede clemência, prometendo retornar após a morte de seu genitor. Esse ato faz com que seja visto pelos Timbiras como um covarde e, dessa forma, volta para casa. Porém, é amaldiçoado pelo seu pai por seu ato pusilânime.

A segunda geração, chamada de Ultrarromântica ou **Mal do século**, recebeu forte influência do inglês Lord Byron, especialmente nas produções de Álvares de Azevedo, o qual descreve, em *Noite na taverna* (2004), os conflitos pessoais do indivíduo, uma visão negativa e entediante da vida, a morte, o satanismo e o obscuro. Em sala de aula foram apresentadas suas características, realizada leituras de alguns poemas que evidenciassem tais características e de alguns contos de *Noite na taverna*, que narra aventuras bizarras e macabras de alguns jovens boêmios.

A próxima geração volta-se para os problemas sociais da época, tendo como principal representante Castro Alves, também conhecido como o poeta dos escravos, por sua escrita voltada ao tema. Em sala de aula, foram lidos e declamados excertos do poema *O Navio Negreiro*. Além disso, foram propostas questões de reflexão sobre as condições inumanas dos escravos, discutidas as características da linguagem literária presentes no poema e proposta uma discussão sobre a escravidão moderna, fazendo, dessa forma, pontes polissêmicas entre distintos tempos históricos.

Após a apresentação, leitura e discussão das obras, propomos aos alunos que usassem todo o conhecimento adquirido nas aulas para escrever peças teatrais: a chegada da família real, através da comédia; a geração indianista e ultrarromântica, com um drama; e a poesia social, através de um teatro de sombras. Logo, iniciou-se o processo de elaboração dos roteiros. Foram apresentadas as características do gênero, as orientações para produção do mesmo e os combinados sobre o proceder de cada grupo no decorrer das atividades.

O resultado desse processo foi apresentado em uma Tarde Cultural, e toda comunidade escolar assistiu, ou seja, os demais alunos, os professores de outras áreas do conhecimento e funcionários da escola. Com isso, conseguimos uma das metas para o ensino da área de Linguagens proposto pelos Parâmetros Curriculares Nacionais (2006) e Base Nacional Comum Curricular (2018), ou seja, usos efetivos e contextualizados dos gêneros textuais, bem como a integração inter-áreas e a divulgação e compartilhamento social dos fazeres escolares.

Após a apresentação dos teatros, os alunos tiveram que organizar uma sala temática a partir das matrizes brasileiras: portuguesa, indígena e africana. Além dos objetos coletados pelos discentes, para simbolizar o Navio Negreiro foi construído a réplica de um barco com materiais reutilizados e recicláveis, como pallets, canos PVC, TNT e papel craft. A confecção aconteceu nas aulas da disciplina de Arte, sendo os alunos os protagonistas, desde a elaboração do protótipo, feito com palitos de picolé, até a construção. Os utensílios para a composição da sala foram diversos, como um painel da cultura africana, panelas, jarros de barro, pilão, gamela e adereços como colares, além de alguns desenhos da cultura indígena em manequins referentes à pintura corporal. Todos ficaram dispostos nas paredes, ao redor do barco que representava o Navio Negreiro. Ademais, na sala havia uma TV, na qual eram apresentados vídeos referentes ao tráfico negreiro e à cultura portuguesa.

O convite para conhecer a instalação foi estendido a todos os alunos da escola, assim possibilitou-se que os estudantes do período noturno, que não assistiram às peças, ampliassem e ressignificassem suas leituras.

Nesse mesmo espaço, em um segundo momento, os visitantes eram acomodados diante de uma TV disposta dentro da réplica do navio e assim convidados a assistirem dois vídeos, ou seja, um documentário sobre a formação do povo brasileiro e excertos do filme *O Navio Negreiro*, com fragmentos do poema homônimo de Castro Alves.

Ao visitarem a sala de Instalação, os alunos das primeiras séries do Ensino Médio ficaram muito atentos e, pelos pequenos comentários que fizeram durante a atividade, pode-se perceber que apreciaram esse espaço com bastante entusiasmo e satisfação. Em sala de aula, a professora de Língua Portuguesa e Literatura fez provocações para que os alunos realizassem considerações acerca da visita e expusessem sua opinião sobre essa atividade. Dentre as explicações manifestadas, foi comentada a importância de terem assistido aos teatros, pois isso possibilitou o estabelecimento de uma relação com os vídeos e objetos expostos. Para alguns, as obras dramatizadas nos teatros só fizeram sentido depois que visitaram a sala, pois nela foi possível contextualizá-las com os resgates das matrizes culturais brasileiras.

Além disso, outro ponto importante e profícuo deste projeto é a inclusão social, na medida em que todos os alunos dos segundos anos, sem distinção, participaram do processo. A aluna cadeirante protagonizou o cacique da tribo do teatro sobre *I-Juca Pirama*. Por sua vez, o aluno diagnosticado com Transtorno da Oposição, que sempre havia se recusado a interagir em atividades da disciplina Arte, sobretudo danças ou teatros, também participou da apresentação.

Vale acrescentar que o convite para a visita da sala temática se estendeu para além dos muros da escola, sendo recebidos alunos oriundos de outras instituições, como escolas de ensino fundamental e centros de educação infantil, os quais enriqueceram seus conhecimentos literários e históricos.

Considerações finais

A sequência didática exposta mostrou que é possível executar a proposta da Base Nacional Comum Curricular para o Ensino Médio no segmento da área de Linguagens e suas tecnologias, ou seja, “No Ensino Médio, a área tem a responsabilidade de propiciar oportunidades para a consolidação e a ampliação das habilidades de uso e de reflexão sobre as linguagens — artísticas, corporais e verbais (oral ou visual-motora, como Libras, e escrita) —, que são objeto de seus diferentes componentes” (BRASIL, 2018, p. 50). Abarcou-se diversas atividades de análise literária e linguística, bem como de produção textual, na esfera escrita e oral, enriquecendo-as e lapidando-as.

O trabalho interdisciplinar é desafiador, mas não impossível, exige comprometimento de todos os docentes da área de conhecimento e intensas pesquisas. Outro fator fundamental neste jogo de integração dos conhecimentos é o aluno, pois é o ponto de partida para todo o planejamento e o protagonista de um processo de trocas semânticas que é infindável, sempre podendo ser ressignificado.

Outrossim, evidencia-se o aprimoramento do aprender a aprender, posto que esteve presente em todas as etapas do trabalho, nas análises do contexto histórico e das obras literárias selecionadas para cada fase do Romantismo brasileiro, na produção de anedotas, na elaboração dos roteiros, nos ensaios, na preparação de cenários e figurinos, na intensa colaboração em times para a encenação das peças para a comunidade escolar, na composição da sala temática e na construção do barco. Ao longo da execução das atividades, foram desenvolvidas diversas competências, mormente o pensamento crítico, a criatividade, a resolução de problemas, a comunicação e o protagonismo juvenil.

Referências

ALVES, C. **O navio negroiro.** Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000068.pdf>. Acesso 01 out.2019.

AZEVEDO, A. **Noite na taverna.** Barcelona: Editorial Sol 90, 2004.

ABDALA, B. História literária e o ensino das literaturas de língua portuguesa. In: BECKER, P; BARBOSA, M.H.S. **Questões de Literatura.** Passo Fundo: UPF, 2003. p. 13-26.

BOSI, A. História concisa da Literatura Brasileira. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRASIL, **Orientações Educacionais Complementares aos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN+).** Linguagens, Códigos e suas Tecnologias. Brasília: MEC, 2006.

SANTOS, Maria Cristina Ferreira dos. Interdisciplinaridade nas fases do Romantismo brasileiro, p. 540-549, Curitiba, 2019.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular**: Ensino Médio. Brasília: MEC/Secretaria de Educação Básica, 2018.

CEREJA, W. R. **Ensino de Literatura**: uma proposta dialógica para o trabalho com literatura. São Paulo: Atual, 2005.

DIAS, G. **I-Juca Pirama**. Porto Alegre: L&PM, 1997.

GOMES, L. **1808**: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

GUINSKI, L.P.A. **Metodologia do ensino de Língua Portuguesa e Estrangeira**. São Paulo: Editora IBPEX, 2008.

QUEIROZ, V; SANTOS, R.C. Linhas para o ensino de literatura. In: BECKER, P; BARBOSA, M.H.S. **Questões de Literatura**. Passo Fundo: UPF Editora, 2003. p. 85-91.

SEDESC e Instituto Ayrton Senna. Orientação para Planos de Aula Linguagens, 1º ano, 3º Bimestre. **A dança como expressão, movimento, arte e manifestação cultural**. IAS. São Paulo: 2017.

ALÉM DAS BARREIRAS MORTAIS, UMA LEITURA DO PÓS-HUMANO NO ROMANCE *CARBONO ALTERADO*, DE RICHARD MORGAN

Autora: Michelly Bottega (UTFPR)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mariese Ribas Stankiewicz (UTFPR)

Resumo: A literatura sempre esteve presente na história da civilização humana, pois ela retrata as sociedades de sua época ou porvir a fim de instigar o leitor a reflexões. Consoante a construção do mundo literário, os gêneros foram se formando e se fragmentando conforme as características. Sendo assim, este artigo tem por finalidade entender o gênero de ficção científica e o subgênero de *cyberpunk*, a fim de analisar o romance *Carbônio Alterado* (2002), de Richard Morgan, em um viés pós-humano. A sociedade da narrativa vive em um cenário distópico e futurístico em que a humanidade atingiu o nível máximo da tecnologia tornando a eternidade possível. Por isso, os objetivos de análise deste trabalho se concentram em verificar as características que levam a constatação da narrativa ser considerada de ficção científica enfatizando especificamente o subgênero *cyberpunk*. Ainda, é importante entender o processo da memória nesse romance e seu enlace com o pós-humano. Para que isso seja possível, os fundamentos teóricos estão embasados nos livros *The Cambridge Companion to Science Fiction* (2016), organizado por Edward James e Farah Mendlesohn, *Cyberpunk and Cyberculture: Science Fiction and the Work of William Gibson* (2000), de Dani Cavallaro e outros aportes que versam sobre a temática.

Palavras-chave: *cyberpunk*, pós-humano, ficção científica, cibercidade.

Introdução

Partindo do conceito básico da literatura com uma visão geral, qualquer texto narrativo pode ou não ter verossimilhança com o mundo real, inclusive utilizar-se de ideologias, crenças e modos de vida social. Contudo, cada gênero literário tem sua própria característica central, o que não poderia ser diferente com a ficção científica. A ficção científica enquanto gênero, se distingue primordialmente pela ciência e tecnologia que, de alguma forma, sempre estão inseridas nos textos narrativos. Por meio dessa literatura notam-se diversas caracterizações do gênero, como mundos paralelos, viagens espaciais e intergalácticas, futuros pós-apocalípticos e descoberta de novos planetas com condições habitáveis para os seres humanos. Além de seres modificados geneticamente como ciborgues, andróides e as máquinas como os robôs e a inteligência artificial.

Os elementos que compõem a ficção científica levaram muitos anos para se moldar e seguir algumas características conhecidas. Contudo, ao longo do tempo, ramificações apareceram e são chamadas de subgêneros como o *cyberpunk*, que obteve grande destaque a partir da narrativa de William Gibson, *Neuromancer*, publicada em 1984. Algumas características peculiares ao subgênero *cyberpunk* têm engajamento social e procuram denunciar as lutas da sociedade em um contexto de desenvolvimento tecnológico e científico. Isso significa que tópicos como o pós-humano, a tecnologia exacerbada e a procura inconstante do ser humano em ser superior a fenomenologia do universo são

lutas diárias travadas no presente ou no futuro de narrativas pertencentes ao subgênero. O *cyberpunk* utiliza-se do que é provido na contemporaneidade em termos de desenvolvimento propondo uma visão dos dois lados do crescimento tecnológico.

A primeira publicação de *Carbono alterado*, de Richard Morgan, é de 2002, com o título original *Altered carbon*. Para o desenvolvimento deste artigo, a versão utilizada é a de 2018, com tradução para o português brasileiro de Edmo Suassuna. A narrativa se passa no século XXV, onde a humanidade habita toda a galáxia. A tecnologia é a essência definidora da vida. Nesse ambiente, a consciência de uma pessoa pode ser armazenada em um cartucho e quando o corpo não responde mais a suas funções é possível deixá-lo e substituí-lo por um novo. Isso significa que a imortalidade é o ápice da evolução.

Portanto, seguindo por esse viés, pretende-se entender melhor o percurso da ficção científica e como o subgênero *cyberpunk* surgiu. Além disso, os objetivos desse trabalho visam explicar o pós-humano e como as personagens se adaptam em uma cibercidade. Outro elemento importante é perceber como o romance de Morgan se encaixa na ficção científica e no subgênero *cyberpunk*, demonstrando isso por meio de exemplos retirados do corpo do texto narrativo.

Ficção científica

A ficção científica enquanto gênero literário ganhou força somente no final do século XIX e, propriamente, no século XX, com as revistas de baixa qualidade intituladas *pulp magazines*. Contudo, o percurso que ela cursou para chegar até uma definição mais característica também se deve considerar. Thomas More publicou em 1516, *Utopia*, um livro que possibilitou outras publicações com características distintas da literatura que se escrevia na época. Isso significou o início dos primeiros passos da FC (lê-se ficção científica).

O primeiro gênero hospedeiro da FC foi a fantasia utópica que segundo Brian Stableford (2016), surgiram quase um século após a publicação de *Utopia*, de More. Johann Valentin Andrea publicou *Christianopolis* (1619), e Tommaso Campanella *A cidade do sol*(1623). Essas narrativas são exemplos da fantasia utópica e representam o progresso tanto tecnológico quanto social da época (JAMES; MENDLESOHN, 2016, p. 15). Para a época, enredos engajados na reforma social e pertinentes ao avanço da sociedade traziam em seu bojo conteúdos que tinham o poder de transpor as barreiras da desigualdade.

Ao transpor fronteiras, a possibilidade de encontrar algo melhor do outro lado instigava as pessoas a seguir adiante. Uma das formas de seguir e ir além das barreiras visíveis é viajar, sair da zona do conforto e se arriscar. Por isso, *As viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift, é um exemplo de

narrativa que pode ser considerada como essencial para entender a FC de hoje, pois naquela época ela propunha mudança, e mudança significa imposição ao padrão tradicional. A imposição pode ser registrada tanto para a literatura quanto para a sociedade.

Por meio da curiosidade além-fronteiras, ao publicarem narrativas voltadas para a expansão territorial, os autores abriram novos caminhos pelos mapas terrestres e galácticos. *Jornadas de Lorde Seton nos Sete Planetas* (1765), de Marie-Anne de Roumier-Robert, e *O Mundo de Mercúrio* (1750), de Chevalier de Béthune, são narrativas instigantes ao imaginário humano do além-fronteiras. Assim como outras publicações que abriram espaço para a transposição terrestre e para a descoberta de novas possibilidades como *A Descoberta do Sul por um Homem Voador* (1781), de Restif de la Bretonne, e *O Passageiro do Polo Norte para o Polo Sul* (1780), de Ludvig Holberg.

Com o passar do tempo as viagens foram além das barreiras terrestres e narrativas com teor lunar começaram a surgir. *Um Novo Discurso Provando a Pluralidade dos Mundos* (1657), de Pierre Borel, *O Outro Mundo* (1657), de Cyrano de Bergerac, *Discussão da Pluralidade dos Mundos* (1686), de Bernard de Fontanelle, são alguns exemplos que versam sobre a temática. As viagens interestelares e cósmicas dentro ou fora do sistema solar “[...] tornou-se um subgênero híbrido, fundindo fantasias religiosas e científicas, geralmente incorporando imagens utópicas e escatológicas dentro da mesma estrutura”⁶⁹ (JAMES; MENDLESOHN, 2016, p. 16-17).

As narrativas de viagens seguiram por toda a trajetória da FC e ainda são comuns. Contudo, o século XIX trouxe consigo renovação e mudança para o cenário mundial tanto no campo social extradiegético quanto na literatura. O momento em que *Frankenstein* (1818) foi publicado serviu como divisor para a literatura gótica e de FC. Muitos críticos consideram o início da FC a partir dessa narrativa:

Frankenstein (1818), de Mary Shelley, é indiscutivelmente o antecessor mais conhecido da ficção científica moderna. O que o torna clássico no campo é o foco na questão do que constitui a humanidade em um mundo que promete oportunidades para o aprimoramento das potências humanas via ciência e desumaniza as pessoas através da tecnologia⁷⁰ (CAVALLARO, 2000, p. 2).

Frankenstein (1818) foi importante para o século, pois trata do monstro criado pelo doutor como uma metáfora para o mundo em que Shelley estava inserida. O propósito do monstro revela os medos sociais em relação à tecnologia e aos avanços da ciência. Isso implica e esbarra mais uma vez no

⁶⁹ “[...] became a hybrid sub-genre, fusing religious and scientific fantasies, usually incorporating utopian and eschatological imagery within the same framework”.

⁷⁰ Mary Shelley’s *Frankenstein* (1818) is arguably the best-known predecessor of modern science fiction. What makes it a classic in the field is its focus on the question of what constitutes humanity in a world that both promises opportunities for the enhancement of human powers via science and dehumanizes people through technology.

caminho de transpor as barreiras do conhecido para invadir o território alheio sem conhecê-lo. Segundo Cavallaro (2000), “*Frankenstein* pode ser lido como uma variação do mito de Fausto, na medida em que capitaliza os tópicos do acadêmico que se atreve a ousar desafiar as leis mais fundamentais da natureza”⁷¹ (CAVALLARO, 2000, p. 3).

Ainda em relação ao monstro criado por Frankenstein, é empírica a presença do diferente. Uma criatura que se distingue do ser humano considerado normal abre precedente para uma leitura do ser extraterrestre. Tanto o monstro quanto o alienígena pertencem ao tema do não humano e frequentemente são utilizados na literatura de FC e gótica para representar o desconhecido e as diversas formas do medo e preconceito da sociedade.

As especulações acerca do monstro e do alienígena atingiram outros autores da época. Jules Verne, por sua vez, publicou *Da Terra Para a Lua* (1865), e *Em Volta da Lua* (1870), que tratam de uma viagem intergaláctica e alienígena. “Verne fez a mais convincente tentativa do século XIX de importar uma medida de verossimilhança para uma viagem extraterrestre”⁷² (JAMES; MENDLESOHN, 2016, p. 20). Contudo, o mais famoso texto de Verne é *Uma Viagem ao Centro da Terra* (1864), pautado nas condições da evolução tecnológica e do transpor as barreiras visíveis, indo de encontro com o diferente, o alienígena.

A exploração de novos caminhos revelou autores cativantes e conhecidos até hoje no campo da FC. Como H. G. Wells, que publicou algumas aventuras em jornais da época como *O Homem de Um Milhão de Anos* (1893), *A Ilha de Aepyornis* (1894), e *O Notável Caso dos Olhos de Davidson* (1894). Também, em 1895, Wells publicou sua narrativa de prestígio *A Máquina do Tempo*. Essa última transpõe os limites temporais entre passado e futuro e instiga os leitores a uma possibilidade real de construção de uma máquina do tempo capaz de consertar os erros do passado alterando o futuro para melhor.

Até então, as viagens propostas pelos escritores de FC eram possíveis por meio de algum transporte palpável como naves, navios, submarinos e outros arranjos engenhosos. Contudo, ao lançar *A Máquina do Tempo* (1895), Wells criou, assim como Shelley em *Frankenstein* (1818), uma marca que traria ao mundo uma nova forma de escrever FC. A viagem não depende mais de um dispositivo palpável, pois é possível viajar nas dimensões do tempo por meio de uma máquina. Por isso o século XIX é considerado o início da escrita de FC moderna, pois autores como Verne, Shelley e Wells inovaram e transformaram a escrita transpondo barreiras de uma forma inusitada.

⁷¹“Frankenstein could be read as a variation of the Faust myth in that it capitalizes on the topos of the overreaching scholar daring to challenge nature’s most fundamental laws”.

⁷² “Verne made the most convincing nineteenth-century attempt to import a measure of verisimilitude into an extraterrestrial voyage”.

No século XX, a FC ganhou força; foi por meio das revistas baratas e de baixa qualidade chamadas *pulp magazines*, que o gênero se desenvolveu mais. Nas primeiras décadas do século algumas revistas surgiram e levavam em seu bojo narrativas ao estilo de Verne e Edgar A. Poe, que propunham histórias casuais, mas com cunho científico. A pioneira das revistas se chamava *Amazing Stories*, com edição de Hugo Gernsback, e a primeira publicação em 1926. Inicialmente a revista *Amazing Stories* recebia “[uma] definição de gênero cujo editor inicialmente chamou ‘cientificação’, mas começou a se referir como ‘ficção científica’[...]”⁷³ (ATTEBERY *apud* JAMES; MENDLESOHN, 2016, p. 32). Cavallaro define Gernsback e seus anseios em relação à revista *Amazing Stories* como:

Gernsback, ele próprio um escritor ocasional e cientista amador, tinha uma compreensão um tanto paradoxal do que uma história de ficção científica deveria consistir e realizar. Por um lado, ele esperava que fosse baseado na ciência e fosse de interesse tópico para jovens envolvidos em carreiras científicas. Por outro, ele queria que fosse “um romance encantador misturado com fato científico e visão profética”. O resultado da estética de Gernsback foi uma série de óperas espaciais que passaram a ser associadas à ficção científica da Era *Pulp*⁷⁴ (CAVALLARO, 2000, p. 4).

Amazing Stories foi somente a primeira a surgir da Era *Pulp*. Em 1930, John W. Campbell, criou a *Astounding Stories*, considerada concorrente da pioneira. Contudo, seu conteúdo estético tratava da “[...] ficção científica como uma representação credível do impacto da tecnologia em indivíduos e culturas inteiras [...]”⁷⁵ (CAVALLARO, 2000, p. 5). Seguindo por esse viés, a revista *Astounding* tinha credibilidade pelos padrões altos em relação à técnica e conhecimento literário.

A revista de Campbell foi responsável pelo surgimento de autores de renome como Isaac Asimov, Robert A. Heinlein, Theodore Sturgeon e Arthur C. Clarke. Nomes lembrados e aclamados por fazerem parte da Era de Ouro das revistas *pulp*. Além dessas duas revistas, outras surgiram até a segunda metade do século XX como a *Galaxy Science Fiction*, que surge a partir de 1950, sob supervisão editorial de Horace L. Gold.

A Era de Ouro das revistas começou a declinar a partir da década de 1960. O mundo enfrenta novos desafios e revoluções, movimentos por direitos surgem e as revistas precisam se reinventar. Nessa fase, a *Astounding* migra de nome para *Analog* e uma nova onda na ficção científica aparece, a

⁷³ “[...] define the genre which the editor initially called ‘scientifiction’, but begun to refer to as ‘science fiction’ [...]”.

⁷⁴ Gernsback, who was himself an occasional writer and amateur scientist, had a somewhat paradoxical understanding of what a science-fiction story should consist of and accomplish. On the one hand, he expected it to be based on science and to be of topical interest to young men engaged in scientific careers. On the other, he wanted it to be ‘a charming romance intermingled with scientific fact and prophetic vision’.⁴ The outcome of Gernsback’s aesthetic was a series of space operas that have come to be associated with the Pulp Era of science fiction.

⁷⁵ “[...]sciencefiction as a credible representation of the impact of technology on both individuals and whole cultures [...]”

chamada Nova Onda, que se caracteriza com novos olhares e temáticas para o científico. William Gibson é o responsável por uma dessas mudanças ao lançar em 1984, *Neuromancer*, que abre o leque de possibilidades da ficção científica dando luz ao *cyberpunk*.

Cyberpunk

A Nova Onda da FC se preocupa com assuntos relacionados a questões ambientais, problemas sociais como drogas, prostituição, tráfico de pessoas, abuso de crianças e crimes. Todos esses temas trazidos pelas narrativas da Nova Onda se entrelaçam com a tecnologia do presente e do futuro:

[...] a Nova Onda, de certa forma, é um prelúdio para a preocupação do *cyberpunk* com o impacto da tecnologia no presente, não menos do que no futuro, o elemento crucial adicionado à imagem por Gibson e seus contemporâneos sendo, é claro, a tecnologia de computador⁷⁶ (CAVALLARO, 2000, p. 5-6).

Durante o período da Nova Onda, as distopias apareceram no cenário da FC. Obras como *O conto da Aia* (1985), de Margaret Atwood, exemplificam a distopia e a ficção científica ao mesmo tempo. A narrativa de Atwood traz a denúncia por meio de temas como abuso de poder, religião e controle da vida alheia, especialmente das mulheres. Para Cavallaro “A conexão entre ficção científica e interpretações distópicas dos mundos presente e futuro ganhará nova ressonância por meio do *cyberpunk*”⁷⁷ (CAVALLARO, 2000, p. 8). As distopias são precursoras do *cyberpunk*.

O *cyberpunk*, segundo Cavallaro, se refere ao cibernético, ou seja, “O *cyber* em *cyberpunk* refere-se à ciência e, em particular, à revolucionária redefinição da relação entre humanos e máquinas provocada pela ciência da cibernética”⁷⁸ (CAVALLARO, 2000, p. 12). A palavra cibernética foi cunhada pelo matemático Norbert Wiener em 1948. Wiener entende que o corpo biológico e o corpo mecânico têm a autorregulação em comum, por estarem ligados ao controle e à comunicação. Cavallaro exprime, ainda, sobre o termo *cyberpunk*:

[...] o componente “cyber” no termo *cyberpunk* alude ao fato de que o ponto de referência desse ramo da ficção científica é a cibernética, em vez de naves espaciais e robôs. O elemento “punk”, por sua vez, sugere uma atitude definitiva baseada na cultura urbana de rua. Os personagens de *cyberpunk* são

⁷⁶[...] the New Wave in some ways preludes to *cyberpunk*'s preoccupation with the impact of technology on the present no less than on the future, the crucial element added to the picture by Gibson and his contemporaries being, of course, computer technology.

⁷⁷The connection between science fiction and dystopian interpretations of both present and future worlds will gain fresh resonance through *cyberpunk*.

⁷⁸“The ‘cyber’ in *cyberpunk* refers to science and, in particular, to the revolutionary redefinition of the relationship between humans and machines brought about by the science of cybernetics.”

pessoas à margem da sociedade: pessoas de fora, desorientadas e psicopatas, lutando pela sobrevivência em um planeta cheio de lixo [...]79 (CAVALLARO, 2000, p. 14).

William Gibson é um autor de FC que ao lançar o livro *Neuromancer* em 1984, se tornou o precursor do *cyberpunk* e também do *cyberspace*. Gibson descreveu em seu livro um completo sistema de computador sem ter conhecimento específico sobre o assunto. John Clute, no capítulo “Science fiction from 1980 to the present”, do livro *Cambridge Companion to Science Fiction*, discorre sobre o ilustre autor da era *cyberpunk*:

[...] William Gibson criou a profunda metáfora do ciberespaço em *Neuromancer* (1984). Gibson era notoriamente ignorante em relação à tecnologia da computação e, certamente, não trabalhou em um deles quando escreveu o romance; sua seleção de uma versão narrativa do interior do mundo da informação era essencialmente um golpe literário: o ciberespaço é uma metáfora literária de brilho muito considerável, e se o mundo de 2003 lembra em certa medida o mundo que ele criou - e se os escritores em seu uso obsessivo de imagens contrafactuais de *downloads* parece ter traduzido essa metáfora em um artigo de fé - então é porque o mundo e os escritores que articulam o mundo imitaram Gibson. Certamente não é o contrário: Gibson, por seu próprio testemunho, era muito incompetente para imitar o mundo⁸⁰ (CLUTE *apud* JAMES; MENDLESOHN, 2016, p. 72).

O *cyberspace*, por sua vez, tem definição de espaço navegável. Isso significa que dentro de um *cyberspace* as possibilidades de estar em vários lugares com cultura, modo, arquitetura e distribuição social diferentes, por exemplo, se torna coerente. Essas possibilidades explicam a complexidade da sociedade do livro *Neuromancer*, que é controlada por uma Matriz, uma inteligência artificial que domina os meios. Segundo Martin Dodge e Rob Kitchin (2003), desde *Neuromancer*, o termo *cyberspace* foi adaptado e utilizado por muitos outros autores e artistas de variadas maneiras. Contudo, é relevante entender que todas as formas constitutivas do termo se referem a propostas relacionadas à realidade virtual e às tecnologias em evolução.

O *cyberspace* abre caminho para a cibercidade que, aparentemente, é um local limpo e saudável aos olhos. Porém, o que o *cyberpunk*, de uma maneira geral, quer mostrar é o oposto. As megalópoles pós-humanas escondem sujeira entre becos e por trás de paredes. As doenças e crimes são

⁷⁹[...] the ‘cyber’ component in the term cyberpunk alludes to the fact that the point of reference of this branch of science fiction is cybernetics rather than spaceships and robots. The ‘punk’ element, for its part, hints at a defiant attitude based in urban street culture. Cyberpunk’s characters are people on the fringe of society: outsiders, misfits and psychopaths, struggling for survival on a garbage-strewn planet [...].

⁸⁰ [...] William Gibson created the profound metaphor of cyberspace in *Neuromancer* (1984). Gibson was notoriously ignorant of computer technology, and certainly did not work on one when he wrote the novel; his sorting of a storyable version of the inside of the world of information was essentially a *literary coup*: cyberspace is a literary metaphor of very considerable brilliance, and if the world of 2003 in some ways resembles the world he created — and if its writers’ obsessional use of counterfactual images of downloading seems to have translated that metaphor into an article of faith — then it is because the world, and the writers who articulate the world, have *imitated* Gibson. It is surely not the other way round: Gibson, by his own testimony, was too incompetent to imitate the world.

ignorados e mascarados pela tecnologia digital. Isso implica em dizer que o *cyberpunk* trabalha com o virtual e envolve todos os indivíduos em uma trama computadorizada e evoluída que mostra o que cada um quer ver. Assim funcionam as combinações virtuais tidas tanto na realidade extradiegética quanto diegética.

Pós-humano

O termo *cyberpunk*, como já exposto anteriormente, deriva de uma junção das palavras *cyber* que está relacionada com a cibernética e *punk* que se refere à sociedade e aos pontos ignorados dela. Dessa forma, ao se aprofundar na palavra cibernética percebe-se que ela deriva da palavra grega *kibernetes*, que significa, por sua vez, o homem que comanda, o comandante. Ainda, foi Wiener quem cunhou a palavra cibernética e classificou a história das máquinas em estágios. A era do mundo pré-tecnológico, a era dos relógios, compreendida entre os séculos dezessete e dezoito, a era do vapor, séculos dezoito e dezenove e por último a era da comunicação e do controle que corresponde ao momento que surge o cibernético no mundo. Todos os estágios têm relevância ao se comparar com o corpo:

Para cada uma dessas etapas corresponde um modelo diferente do organismo físico: o corpo como uma forma mágica de argila, como um mecanismo de relógio, como um motor térmico e, finalmente, como um sistema eletrônico. A noção do corpo como sistema eletrônico procede de sua equação para uma rede de comunicações capaz de absorver informações através dos sentidos e de agir posteriormente sobre as informações recebidas. O ponto central da pesquisa no campo da cibernética é a ideia de que, se o corpo humano puder ser concebido como uma máquina, também é possível projetar máquinas que simulem o organismo humano⁸¹(CAVALLARO, 2000, p. 12).

Corpos cibernéticos são facilmente encontrados em narrativas de FC, especialmente as que tratam exclusivamente do *cyberpunk*. O livro *Androides sonham com ovelhas elétricas?* (1968), de Philip K. Dick é um notório exemplo de seres cibernéticos. Os personagens travam uma batalha épica contra as máquinas, especialmente as de difícil identificação. Diz-se isso, pois entre seres humanos habitam androides, replicantes, ciborgues, robôs e muitos corpos desenvolvidos para ser uma cópia exata do ser humano. Para fins especulatórios, o livro de Dick serviu de base para o filme *Blade Runner*, de 1982, dirigido por Ridley Scott.

⁸¹To each of these stages corresponds a different model of the physical organism: the body as a magical clay shape, as a clockwork mechanism, as a heat engine and, finally, as an electronic system. The notion of the body as an electronic system proceeds from its equation to a communications network capable of absorbing information through the senses and of subsequently acting upon the information received. Central to research in the field of cybernetics is the idea that, if the human body can be conceived of as a machine, it is also possible to design machines that simulate the human organism.

Seguindo por esse viés, é importante tentar entender o que faz a humanidade ser humana. É uma questão que levanta muitos questionamentos, pois se sabe que as emoções são sensações pertencentes somente aos humanos. Contudo, a ficção já expôs muitos exemplos de como o avanço tecnológico permite que as máquinas, inteligências artificiais consigam sentir. Com certeza, essa questão é um dos objetos do *cyberpunk*.

Por outro lado, a tecnologia pode ser vista como aliada ao corpo e não apenas como o oposto, a criação de um ser novo e substituto do ser humano. O *cyberpunk* se utiliza da tecnologia que transforma o corpo para expressar a cultura, os desejos e as crenças de uma determinada sociedade. O fenômeno da perfeição que atrai os olhares da humanidade esconde a sujeira que há por detrás do cenário. É isso que o *cyberpunk* quer revelar, chamando a atenção dos perigos que existem, da mercantilização do corpo, da saúde, da beleza e da identidade. Para De Grazia (2005),

[...] aprimoramentos são intervenções para melhorar forma ou função que não responde a informações genuínas necessidades médicas”. Esse 'aprimoramento' das habilidades é uma das principais características do pós-humano, ou seja, uma entidade que foi alterada e apresentou características além sendo humano⁸² (DEGRAZIA apud PULEJKOVA, 2017, p. 208).

O desejo de tornar o corpo mais poderoso, imortal ou até mesmo de se tornar um super humano, acompanha a humanidade desde o princípio. Um fato possível de se verificar conforme a mitologia e a literatura que desempenham papel fundamental ao longo da história da caminhada do ser humano. A alteração do corpo humano por meio do uso da tecnologia e da ciência tem sido foco de discussões relevantes ao termo ciborgue. Isso significa que, ter um corpo modificado geneticamente ou então um corpo com implantes, reitera a ideia do ser humano ser metade biológico e metade máquina. A palavra ciborgue deriva da palavra cibernética e organismo e foi cunhada por Manfred E. Clynes e Nathan S. Kline em 1960 (PULEJKOVA, 2017).

Discussão

No romance *Carbono alterado* (2018), de Richard Morgan, é possível verificar muitas características pertinentes ao gênero de ficção científica e, especialmente, ao *cyberpunk*. Muitos elementos característicos do subgênero são visíveis na narrativa como a questão da cibercidade, o poder da tecnologia e da ciência influenciando diretamente na vida dos indivíduos e o pós-humano.

⁸² For DeGrazia (2005) “enhancements are interventions to improve human form or function that do not respond to genuine medical needs”. This ‘enhancement’ of the abilities is one of the main traits of the posthuman, i.e. an entity that has been altered and given traits beyond being human.

O romance pode ser considerado de ficção científica por vários elementos. Primeiramente, o enredo se passa em um futuro não muito distante, onde a tecnologia está avançada ao ponto da imortalidade ser possível. Em segundo plano, tem-se a questão da viagem, uma característica que acompanha o gênero de FC desde o princípio. As viagens compreendem a galáxia, já que outros planetas foram colonizados pelos humanos. Em terceiro, neste romance a Terra ainda existe e é habitável e alguns fatos, como a religião, ainda persistem e desempenham um papel importante na trama ao se oporem à imortalidade.

Não obstante, a tecnologia tornou a Terra um lugar de contos e mitos para aqueles que nasceram nas colônias em outros mundos intergalácticos. A Organização das Nações Unidas é quem tem o poder supremo perante todos esses mundos, ou seja, a falta de poder ligada diretamente ao Estado, o que torna ainda mais evidente a presença da FC no romance. A possibilidade de ir e vir entre os mundos existe, porém, somente os ricos conseguem. Na Terra, ainda existem divisões por classe, religião e etnia, nesse ponto a tecnologia e os avanços científicos não foram efetivos o suficiente para erradicar a desigualdade. Pelo contrário, muitos indivíduos nascem e morrem sem a chance de conseguir um novo encapamento, ou seja, voltar à vida em outro corpo.

Os humanos dessa era da narrativa lidam diariamente com seres andrógenos, ciborgues, robôs e inteligências artificiais. A imortalidade é possível, pois cada humano, ao nascer, recebe um implante que consiste em um *hardware* instalado na nuca. O trabalho desse aparato tecnológico é armazenar a memória do indivíduo, por isso, caso sua morte ocorra, o indivíduo pode ter a chance de reimplantar o dispositivo em outra capa, ou seja, outro corpo. A vida pós-humana em uma sociedade desenvolvida tecnologicamente tem um custo bem alto. Os planos de saúde foram trocados por planos de capa, cirurgias de reconstrução psicológica, a fim de apagar os traumas.

Contudo, ao trocar de capa, o que permanece é somente a memória que registrou a biologia que revestia a mente. Kovacs, personagem principal e narrador da trama sente um estranhamento cada vez que a morte o encontra, mas o choque maior é ver-se no espelho e não se reconhecer: “Enquanto eu me vestia diante do espelho naquela noite, tive a nítida convicção de que outra pessoa vestia minha capa e que eu tinha sido reduzido ao papel de um passageiro, observando por trás dos olhos” (MORGAN, 2018, p. 144). Observar por trás dos olhos impacta os recém-encapados, uma vez que esse indivíduo tem a possibilidade de uma nova chance, ele também não se reconhece mais e passa a ser apenas um passageiro errante que viaja de corpo em corpo.

Ao longo da narrativa é possível verificar muitos seres modificados ou totalmente produzidos em laboratórios que circulam livre e normalmente entre as ruas da cibercidade. Muitas pessoas não têm condições financeiras de comprar uma capa intacta, ou então reconstruir a sua. Para isso há algumas

opções como capas sintéticas, cirurgias de reconstrução ou implantes que prometem melhorar o desempenho do indivíduo. A questão é que o ser pós-humano tem a tecnologia ao seu lado para tornar-se invencível, basta ter poder para conseguir. Tudo isso reitera a questão da imortalidade, pois em um ambiente onde tudo é possível, inclusive a vida eterna, o caos reina e a violência é sem limites.

Sendo assim, a adaptação do ser pós-humano deve ser feita perante o ambiente, também. As cidades do romance são cibercidades, todas controladas por redes infinitas de inteligências artificiais. Desde áreas comuns, como ruas e estabelecimentos, a lugares privados. A batalha que os personagens travam é constante e a sobrevivência depende da adaptabilidade de cada um. Kovacs é um ex-soldado, e agora mercenário, que tem suas habilidades alteradas para suportar as mudanças de estilo de vida que cada capa lhe fornece. A cibercidade em que Kovacs está inserido na Terra se chama Bay City, a antiga São Francisco. Nela é perceptível a mistura do novo com o velho, do abismo em que transbordam as diferenças sociais. Nesse contexto, o *cyberpunk* pode ser notado do ponto de vista em que as dificuldades sociais são reais não importando o quanto desenvolvido tecnologicamente seja o lugar.

Ao mesmo tempo em que carros voadores circulam entre os céus da cidade, carros antiquados e comuns ocupam espaço entre as ruas sujas da cidade terrestre. Os ricos habitam os céus e a metáfora é que eles são deuses, podem tudo. O *cyberpunk* propõe realçar os problemas e dificuldades que uma sociedade enfrenta no presente ou no futuro, com relação à tecnologia. Por isso, vale enfatizar que o romance *Carbono alterado* é expansivo ao expor muito mais a realidade da cibercidade do que falar apenas dos proventos positivos que a tecnologia pode trazer.

Conclusão

Conforme proposto, o artigo em questão expôs os objetivos acerca da análise do romance *Carbono alterado* (2018), de Richard Morgan. Os fundamentos teóricos estiveram voltados ao propósito de entender o percurso que a ficção científica tomou ao longo dos anos e como o *cyberpunk* surgiu como seu subgênero. Por meio disso, entendeu-se que a ficção científica enquanto gênero literário tem várias características que o concebem, sendo o porvir sua maior característica.

O *cyberpunk*, como visto, surgiu na chamada Nova Onda da ficção científica, a partir da década de 70. Os romances *Andróides sonham com ovelhas elétricas?* (1964), de Philip K. Dick, e posteriormente, *Neuromancer* (1984), de William Gibson, são obras que evidenciam o surgimento do subgênero no campo literário de ficção científica. Tais obras são renomadas, pois a audácia de seus autores em mudar e se adaptar com a nova era da tecnologia proporcionou ao mundo literário uma nova visão com amplitude e expansão para a escrita de ficção científica.

A análise do romance revelou que há elementos característicos tanto da ficção científica quanto do subgênero *cyberpunk*. As viagens intergalácticas, o povoamento de outros planetas e o desenvolvimento tecnológico e científico são características da FC. O *cyberpunk*, por sua vez, deixou impresso elementos que dizem respeito à sociedade e de como os personagens vivem na cibercidade de Bay City, enfrentando diariamente problemas. A sociedade de *Carbono alterado* aparenta ser perfeita por questões tecnológicas que a cercam, contudo, ela esconde um abismo que separa os poderosos dos menos favorecidos.

Outro fator relevante e proposto como objetivo de pesquisa desse trabalho foi entender o pós-humano. Os seres humanos que habitam esse complexo social intergaláctico buscam adaptar-se ao estilo de vida que lhes é oferecido. Isso implica em dizer que o ser biológico não faz diferença para essa sociedade, uma vez que os corpos são descartados e uma nova capa pode ser comprada. A imortalidade foi conquistada a partir do momento que a tecnologia ofereceu a sociedade uma maneira de armazenar as memórias. Além disso, igualmente importantes são os seres andrógenos, robôs e ciborgues que vivem concomitantes as pessoas, gerenciados por inteligência artificial.

Portanto, *Carbono alterado*, mostrou que a preocupação primordial da sociedade pós-humana se concentra em resolver os problemas trazidos pela tecnologia. A análise revelou que a narrativa busca expor mais a questão de como os habitantes vivem na cibercidade do que como lidam com a questão da identidade.

Referências

CAVALLARO, D. **Cyberpunk and cyberculture**. The athlone press: London NW11 7SG and New Brunswick, New Jersey, 2000.

CLUTE, J. Science fiction from 1980 to the present. In: JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah. **The Cambridge Companion to Science Fiction. United States of America**. Cambridge University Press, New York, 2016. p. 65-78.

DEGRAZIA, D. In.: **BCS Learning and Development Ltd. Proceedings of Proceedings of EVA**. London, 2017. p. 208-212.

JAMES, E. MENDLESOHN, F. **The Cambridge Companion to Science Fiction. United States of America**. Cambridge University Press, New York, 2016.

MORGAN, R. **Carbono Alterado**. Tradução de Edmo Suassuna. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2018.

PULEJKOVA, K. **The Future Human: Exploring Posthuman Aesthetics through Digital and Immersive Technologies**. BCS Learning and Development Ltd. Proceedings of Proceedings of EVA. London, 2017. p. 208-212.

BOTTEGA, Michelly. Além das barreiras mortais, uma leitura do pós-humano em *Carbono alterado*, de Richard Morgan, p. 550-561, Curitiba, 2019.

ENCONTRANDO ASPECTOS AUTOFICCIONAIS NA PROTAGONISTA DO CONTO “DEZESSETE SEGUNDOS”

Autor: Natanael Filipe de Melo (UNIANDRADE)

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

Resumo: O conto “Dezessete segundos” foi escrito pelo autor deste estudo e tem qual principal característica as digressões realizadas pela protagonista que remetem a fatos passados (ou memórias) da mesma. Tendo quais fundamentações a definição de conto de Ricardo Piglia (que trata o conto como resultado da fusão de duas histórias), a definição de narrativa em primeira pessoa por Kate Hamburger, a definição de categorias de memória por Paul Ricoeur e a definição de autoficção por Philippe Lejeune e Anna Martins Faedrich. O artigo procura encontrar a segunda história do conto — conforme a teoria de Piglia — e, a partir dela, as características inerentes à personagem principal que refletem em verossimilhança com as particularidades do autor do conto, encontrando, assim, aspectos autoficcionais a partir de vocábulos, expressões lexicais, entre outros. Desse modo, a pesquisa se desenvolveu em, pelo menos, dois níveis de aprofundamento: 1) da primeira à segunda história — cujas digressões executam o papel mediador; e 2) da segunda história ao autor autoficcionalizado e cauterizado nas características da personagem. Expressões que tem qual raiz morfológica “poesis” são utilizadas como pontes de conexão entre a protagonista e o autor do texto e como aspectos identificadores de marcas autoficcionais.

Palavras-chave: Conto. Digressão. Autoficção.

Introdução

Embora a análise de textos literários já considerados clássicos ou canônicos tenha sua respectiva apreciação, a pesquisa proveniente de textos literários contemporâneos, de autores que convivem nos mesmos meios culturais, sociais, ideológicos, políticos, linguísticos, etc. de seus leitores, pode fornecer análises literárias sob novas óticas do presente, enquanto a análise de textos literários consagrados pode reafirmar aspectos anteriormente descobertos. Uma vez que o leitor se encontra no mesmo espaço-tempo que o texto escrito e seu autor, conforme a temática do texto e adequações de gênero textual, a proximidade entre os indivíduos dessa tríade relação comunicativa aumenta, possibilitando que leitor, texto e autor dialoguem ainda mais.

“Dezessete segundos” é um conto curto de própria autoria do autor do artigo que relata a experiência fatal de uma soldada em campo de batalha. O que o instigou à escolha deste texto é a quantidade de digressões (mudanças temáticas no interior do texto) utilizadas pela protagonista a fim de remeter às memórias de sua infância e juventude. Consequentemente e inconscientemente, a personagem principal, ao voltar ao passado de maneira intrínseca, apresenta novas informações que permitem a criação e elaboração de hipóteses — ou preenchimento de lacunas interpretativas — sobre sua existência antes do momento presente em que o tempo do texto se encontra.

Ainda, é possível ser realizado mais um avanço de interpretação a partir dos relatos memoriais da protagonista partindo do conceito da autoficção de Philippe Lejeune e Anna Martins Faedrich, no qual o autor se insere em seu próprio texto de modo completo, parcial ou apenas em resquícios, a partir da narração, personagens, vocábulos, expressões, fonemas, dentre outras estratégias, uma vez que há indícios de marcações autoficcionalis na fala da personagem.

Logo, discorre-se neste artigo a construção narrativa realizada pela personagem principal com embasamento em Kate Hamburger — em sua definição sobre narrativa em primeira pessoa, a aparição e separação da segunda história do conto — conforme a teoria de Piglia, a mediação entre a primeira e segunda histórias, baseada na definição de memória e digressão de Paul Ricouer e a possível descoberta de aspectos autoficcionalis sobre o autor partindo do discurso da protagonista sob respaldo em Philippe Lejeune e Anna Martins Faedrich.

Uma soldada narrando sua própria morte

O conto “Dezessete segundos” foi escrito com objetivo de elaborar um conto no qual o fluxo da consciência estivesse presente. O estilo de escrita que caracteriza o fluxo da consciência é proveniente de Édouard Dujardin, escritor e dramaturgo francês do século XIX, que utilizou uma estrutura narrativa não-linear e ininterrupta para transcrever os pensamentos de seu personagem na obra *Os loureiros estão cortados* (1888). O termo *stream of consciousness* (fluxo de consciência) fora cunhado para estudos psicológicos e psicanalíticos desenvolvidos por William James, o qual afirma que qualquer pensamento é contínuo e, portanto, a cadeia lógica pela qual o pensamento se constitui tem por base a associação de ideias (JAMES, 1979). À teoria da literatura, o fluxo da consciência — também conhecido como monólogo interior — constitui uma modalidade de escrita cuja principal característica faz-se presente na demonstração do pensamento da personagem a partir de uma narrativa contínua e, conforme a escolha do narrador, despreocupada em seguir as normas sintáticas. Robert Humphrey (1945, p. 04) consegue definir o fluxo da consciência como sendo “um tipo de ficção no qual a ênfase básica está na exploração dos níveis de consciência prédiscursivos, com o propósito, principalmente, de revelar o ser psíquico dos personagens”.

A narrativa do conto “Dezessete segundos” se dá em primeira pessoa e apresenta traços de fluxo da consciência na medida em que a protagonista discorre sobre fatos do tempo presente do texto e fatos passados de sua vida. Hamburger (1986, p.223) procura compreender a narrativa em primeira pessoa como “uma maneira autobiográfica de relatar eventos, fatos e experiências referidas ao narrador-eu.” Pela ótica tradicional, é aferível que a narrativa em primeira pessoa ainda não transpasse uma atividade relatoria já que há apenas fatos descritos por uma ótica que permeia as características de

um narrador em terceira pessoa — onisciente aos pensamentos dos personagens e aos acontecimentos vindouros. Entretanto, conforme Hamburger, a narrativa em primeira pessoa mostra-se mais intrínseca e pessoalmente mais satisfatória — quanto às impressões autênticas do narrador-personagem — na medida em que o narrador-eu insere suas atividades ao texto rodeadas e permeadas de opiniões pessoais, comentários críticos, questionamentos ou até mesmo informações aparentemente aleatórias.

Toda a trajetória narrativa da personagem, cujo nome não é revelado, dentro do texto é realizada com recursos do fluxo de consciência e em primeira pessoa, com a aparição de comentários pessoais da mesma. Demonstra, ao mesmo tempo, sensibilidade sem demasiada descrição do fato presente na medida em que intercala suas experiências pessoais com o que está acontecendo em seu contexto – ao comentar sobre eventos passados seus, a narradora-personagem enfatiza detalhes que lhe são considerados importantes. Ao presenciar ou reconhecer um fato, ela imediatamente apresenta sua ótica e opinião baseadas em seu conhecimento de mundo e, por vezes, ainda cria indagações a respeito. Tal observação e análise por parte da protagonista acontecem durante todo o corpo do texto.

A segunda história

Ricardo Piglia, escritor e teórico literário argentino, propôs uma teoria assegurando que, dependendo do conto, é possível desmembrá-lo em duas histórias, como se o conto fosse o resultado da junção de duas histórias anteriormente paralelas, então entrelaçadas e, ao fim, misturadas, juntas e fixas ao ponto de uma depender da outra sem a possibilidade de separá-las para suas individuais interpretações. A primeira história é a mais evidente, encontrada na superfície do texto e apresenta uma linearidade narrativa temporal e lógica; a segunda história, todavia, faz-se oculta na primeira leitura, apresenta aspectos da mesma história numa perspectiva diferente, contada entre as entrelinhas e não necessariamente precisa ter uma linha temporal linear. Ao estudioso, “o conto é um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de sentido oculto que depende de interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático” (PIGLIA, 1999, p. 91). Ainda, as duas histórias dentro do conto se complementam e possuem chaves de interpretação diferentes, possibilitando a mesmos elementos variações de significado:

cada uma das duas histórias é contada de modo distinto. Trabalhar com duas histórias quer dizer trabalhar com dois sistemas diferentes de casualidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são empregados de maneira diferente em cada uma das duas histórias. **Os pontos de interseção são o fundamento da construção** (grifo nosso. PIGLIA, 1999 p. 90).

Também, Hemingway (em PIGLIA, 1999, p. 91), em sua comparação com a teoria do iceberg sobre o conto, compactua na mesma visão em afirmar, de modo direto, que o mais importante numa história nunca se conta, ou seja, a história é construída com o que não foi dito, com o que ficou

subtendido, com a alusão - neste caso, a segunda história é aquela que não se coloca no plano principal do texto, mas apresenta sua principal chave de interpretação em níveis de aprofundamento.

O conto “Dezessete segundos” demonstra que *lhe* pode ser aplicada a teoria de Piglia por conta dos elementos textuais associativos provenientes do fluxo de consciência; tais elementos permitem a abertura para um possível descobrimento de uma segunda história. Aplicando a teoria de Piglia, com respaldos em Hemingway, foram encontradas, portanto, duas histórias.

O enredo da primeira história do conto baseia-se na atividade de um grupo de cerca de quarenta soldados do lado de fora das muralhas de sua cidade, numa operação de busca e reconhecimento, na perspectiva de uma mulher que ocupa a patente de cabo. Embora, no relatório entregue aos soldados, não tenha sido especificado o motivo da operação, já havia se passado horas de expedição, mas sem nenhum resultado. O cansaço havia alcançado os soldados por causa do quente sol. Ouviram-se, então, gritos e tiros; de súbito, uma criatura misteriosa surge e rapidamente aniquila a maioria dos membros da infantaria. A protagonista, paralisada e desatenta por ver um colega morto ao seu lado, não percebe a aproximação da criatura e, mesmo sendo avisada, acaba ferida. Abandonada numa árvore por outros soldados, a protagonista narra a criatura misteriosa aniquilando grande parte da infantaria; por fim, a personagem narra sua própria morte.

A segunda história é encontrada a partir de uma análise mais profunda do texto, tendo como ponto inicial os momentos em que a narradora-personagem retorna ao seu passado devido a alguma circunstância do tempo presente. A segunda história descreve a personalidade, experiências, traumas e opiniões da protagonista juntamente com a justificativa de como suas ações a levaram ao momento do início da primeira história. É uma mulher de perfil investigativo (“gosto de saber o porquê das coisas” diz a protagonista), pois desde criança fazia questionamentos aos seus pais. Relembra uma conversa com suas amigas de infância na qual discutem sobre a existência da morte. Ainda tenra, num episódio, uma cobra *lhe* apareceu e a encarou. Era jovem, e assim como as moças que morreram de forma misteriosa, gostava de se divertir. Já havia se perdido na floresta com seu alazão de nome Aloísio e, neste momento, a personalidade dos pais é mostrada: a mãe é rígida, ríspida, não tem proximidade com a filha e costuma fazer xingamentos ao marido; o pai, por outro lado, tem proximidade com a filha — que o chama carinhosamente de “papai” em todas as citações — porém, não tem um bom relacionamento com a esposa e costuma chegar em casa somente pelas manhãs (deduz-se ser pelo vício que tinha em bebida). Aparentemente, é filha única. Numa noite, seu pai matou um ladrão no meio da sala de sua casa, o que traumatizou a todos da família. O ladrão, Rodrigo, era provavelmente um conhecido da região e já havia roubado a casa da personagem outras vezes. O pai chora, a mãe paralisa no quarto, a protagonista fita os olhos no homem morto no chão da sala. Por haver tanta amargura,

ódio, desprezo e conflitos familiares não resolvidos, por causa de uma discussão entre mãe e filha, o pai, bêbado, intervém em defesa da filha. Pela descrição da narradora-personagem, pode-se entender que um dos personagens morre, porém não há descrição de quem seja. A fim de tentar recuperar-se deste trauma, a protagonista decide entrar para o exército, uma vez que os soldados “estavam acostumados com gritos, assim como eu”, diz a protagonista.

A primeira história apresenta uma linha narrativa temporal linear, contínua e lógica, um estilo textual mais direto, assertivo, pragmático, despreocupado com descrições, cujo foco se dá no ataque da criatura à infantaria. É, pois, uma história concisa, refletindo no estilo de escrita a postura de uma armada, como também de cunho fantástico por conta da aparição de uma criatura estranha e desconhecida com grande capacidade de destruição e morte. Entende-se, portanto, que o título do conto se refira à primeira história: um grupo de soldados, enquanto escolta as muralhas de sua cidade, é repentinamente atacado por uma estranha criatura, o que acontece em torno de dezessete segundos. Percebe-se que a narradora não procura descrever as características fisiológicas da criatura uma vez que isso não aparenta ser seu objetivo principal enquanto narradora-personagem. A segunda história, no entanto, é relatada numa maneira não linear, descontínua e a atenção está nos detalhes dos acontecimentos anteriores da protagonista. O objetivo principal da segunda história do conto — e provavelmente do conto em sua completude — é caracterizar a construção emocional e progressão de acontecimentos da personagem que vão modelar suas experiências de vida, posteriores decisões e personalidade. Não há interpretação de ambas as histórias se estiverem desconexas uma da outra. Da mesma maneira que a segunda história justifica as ações da primeira, a primeira história desenrola as consequências da personagem, sendo a conclusão da segunda.

A ponte entre as histórias

Tendo ciência da existência das duas histórias dentro do conto e também sabendo que, por vezes, ambas as histórias se encontram no mesmo parágrafo, parte-se do entendimento que a personagem principal transita de uma história à outra através das recordações feitas do tempo passado por causa de situações do tempo presente, ou seja, a protagonista utiliza-se de suas memórias, trocando a temática da primeira história pelas lembranças contidas na segunda. Na teoria da literatura, o termo que identifica a mudança temática pelo narrador chama-se digressão e “pode ser caracterizado como uma porção textual que não se acha diretamente relacionada com o segmento precedente nem com o que lhe segue; entretanto, não é acidental e tampouco cria uma ruptura da coerência, na medida em que é fruto de relações de relevância tópica” (MOISÉS, 1978 p. 151). Moisés (1978, p. 152) defende que a digressão pode apresentar qualquer tamanho e ser inserida em qualquer parte do texto e em obras de

toda natureza, logo, na construção de um texto escrito, a digressão seria uma fuga — ainda que momentânea — da meta original para uma aparente incursão. Conforme essa definição, as digressões da protagonista não são aleatórias, por menos acidentais; pelo contrário, a narradora-personagem as apresenta com o intuito de introduzir que a segunda história será, na sequência, remetida no texto.

Ainda, se os pontos de interseção são o fundamento da construção textual (PIGLIA, 1999, p. 90) e se o pilar fundamental da construção do conto consiste em fazer da segunda história o tema principal do conto e do relato (BORGES, em PIGLIA, 1999, p. 93), é tido como verdade que a segunda história é a chave de compreensão da completude do texto e o maior peso semântico-discursivo se encontra nela. Tantos os pontos de interseção como o pilar fundamental são constituídos pela narradora-personagem através das digressões.

Os recursos e elementos utilizados pela protagonista para a realização das digressões e efetiva transição de uma história à outra variam, porém têm por mesma base a associação de ideias derivada do fluxo da consciência, sendo, propriamente: explicações de ideias anteriores, repetições de palavras e frases completas e comparações do contexto com eventos pessoais passados. Por vezes, a narradora-personagem diretamente realiza a transição de uma história à outra sem indicar indícios de qual história se trata; a distinção entre as duas histórias, nesses casos, somente é feita a partir da leitura e contextualização.

Para melhor elucidação do funcionamento efetivo da digressão no conto, propõe-se a seguinte alegoria: supondo que a primeira história seja uma linha reta cujo sentido faz-se paralelo à reta — uma vez que a primeira história apresenta uma linearidade temporal lógica — a segunda história se encontraria paralela à primeira, cursando o mesmo sentido, entretanto cheia de curvas e, em alguns momentos, rente à linha reta, porém não chegando a encostá-la — exemplificando a oscilação proveniente da segunda história. Por conta dos eventos da primeira história, a narradora-personagem decide realizar digressões para ir à segunda história: na alegoria, a digressão seria representada por linhas pontilhadas que ligam a primeira história à segunda e vice-versa, todas cursando o mesmo sentido.

A seguir, mostra-se uma ilustração sobre o desenvolvimento da linha narrativa do conto e sobre o funcionamento das digressões no texto, sendo que a linha verde representa a primeira história, a linha roxa, a segunda história, os traços cinza-escuros, as digressões, o traçado vermelho, a linha narrativa do conto, o círculo amarelo, o início da linha narrativa e o círculo preto, o final da linha narrativa:



Fonte: o autor (2018).

Salienta-se que, na ilustração, por questões visuais, as digressões ocupam maior espaço visual; contudo, no corpo do texto, são elaboradas em frases, expressões, vocábulos únicos, repetições, etc. Também são percebidos dois importantes aspectos: 1) a linha narrativa do conto perpassa mais a segunda história do que a primeira, evidenciando, novamente, a primazia semântico-discursiva da segunda história em comparação com a primeira; e 2) ambas as histórias terminam ao mesmo tempo, uma vez que são interligadas e entrelaçadas entre si: quando uma termina, no caso deste conto em específico, a outra impreterivelmente precisa terminar.

É necessário, também, compreender como as memórias da protagonista são apercebidas tanto por ela mesma como pelo seu leitor. Paul Ricouer (1913, p. 61), discorrendo sobre a memória, elabora sobre a mesma uma incógnita significativa que entra em conformidade com este estudo: a partir do momento que lembranças são elucidadas, seja na mente do interlocutor ou quando postas oralmente/em escrito, automaticamente elas se tornam imagens sem as quais ninguém consegue interpretá-las, seja o indivíduo a quem pertence a memória, seja a pessoa que internalizou a memória pra si entendendo de que a lembrança não lhe pertence, como elaborador e produtor da memória, mas lhe pertence como possuidor da memória de outrem. Se memória e lembrança são imagens, logo, em todos os momentos que a personagem conduz o leitor às suas memórias e as apresenta, ela acaba por criar uma imagem diferente de cada memória para cada leitor individualmente, fazendo-o apropriar-se de sua lembrança e

confirmando a criação da memória por parte da personagem. A memória pertence ao leitor, entretanto, este é ciente que não foi seu exclusivo elaborador.

Encontrando a autoficção

Todo o processo realizado e todas as camadas até o momento desdobradas tinham como alvo chegar a este ponto, pois é a partir da segunda história que as singularidades específicas da personagem são trazidas à tona e, supostamente, algumas destas qualidades se encaixam com fatos e descrições contidas na biografia do autor, caracterizando, assim, possíveis marcas autoficcionalis.

A nomenclatura autoficção foi originalmente formulada por Doubrovsky (em LEJEUNE, 2008, p. 47), em 1977, tendo por consentimento estabelecer a possibilidade de um personagem principal de um romance ter o mesmo nome de seu autor e, nesta finalidade, Lejeune (2008, p. 32) denomina a autoficção partindo do seu conceito de pacto autobiográfico — uma proposta feita diretamente ao leitor que há de explicar que algum personagem interior ao texto pode ou não ser ou apresentar representações do autor.

Vincent Collona (2014, p. 44), entretanto, consegue nomear a autoficção dentro de diferentes focos narrativos; dentre eles, encontra-se a autoficção especular. A autoficção especular é baseada no reflexo do autor ou do livro dentro do livro; nesta perspectiva, o autor não está necessariamente no centro do livro e o aspecto importante é que, em algum canto da obra, sua presença seja refletida como em espelho. Collona (2014, p. 45) compreende que a autoficção especular “cochila no fundo das obras literárias e, sem aviso prévio, sua hibernação é interrompida por uma primavera imprevista, o escritor pode se tornar personagem, o personagem escritor.” Ainda:

[...] nas melhores das realizações, é a duplicidade da literatura, o artifício dessas figuras que se expõe. A ficção literária se mostra então não como espaço de ilusão (uma velha crítica), mas como laboratório onde os mecanismos são desmontados e apresentados ao leitor com o fim de lhe proporcionar o prazer de descobri-los (COLLONA; 2014, p. 56).

A definição de autoficção especular coincide com as características textuais do conto no que diz respeito aos vestígios do autor dentro do texto — especificamente, na fala da narradora-personagem. Quanto à personificação completa do autor na personagem, o texto não se faz corroborado.

Tendo como fundamento as teorias de Lejeune e Collona sobre autoficção e autoficção especular, compreende-se que o principal elemento que indica uma possível marca autoficcional é a apreciação e gosto pela poesia no discurso da protagonista ao longo de todo o texto; além disso, seu estilo de escrita remete marcas textuais poéticas. Tal peculiaridade levanta o seguinte questionamento:

o autor influenciaria o discurso da narradora-personagem visando à ótica poética enquanto os acontecimentos ao redor da protagonista não intervêm para tal?

Há hipótese de que o autor decidiu colocar-se dentro do texto, no discurso da narradora-personagem, ao utilizar um estilo literário que remete ao poético. Mesmo que o autor não indique que estas características lhe pertençam, elas são verossimilhantes se comparadas com a personagem principal. Concomitantemente, o discurso se destina tanto à protagonista — que, em dor emocional por conta da perda de um dos seus familiares, decide não mais utilizar-se da poesia em seu cotidiano, somente intrínseca e interiormente — como ao autor — o qual declara que, embora sendo poucos os fragmentos, sua presença se faz presente no conto através de elementos poéticos. A intenção pela qual o autor decidiu fazê-lo — ou se havia tal intenção — entretanto, não é apontada neste estudo.

Considerações finais

Para que a linha narrativa fosse construída de modo que transitasse pelas duas histórias, a narradora-personagem utiliza de digressões que permitiram a mudança temática, indo do tempo presente (primeira história) da narrativa ao tempo passado (segunda história) da narrativa. No caso da narrativa em primeira pessoa da personagem principal, a digressão foi utilizada para ir ao tema principal do conto e não fugir da meta original (MOISÉS, 1978).

Houve, também, a realização de dois níveis de aprofundamento quanto à interpretação e pesquisa sobre o conto. O primeiro aprofundamento deu-se quando o estudo se dirigiu da primeira história – que se encontra na superfície textual e semântico-discursiva do conto — à segunda história, a qual expõe as experiências da protagonista e a formação de sua personalidade. O segundo aprofundamento deu-se da segunda história ao autor, na medida em que elementos que indicavam a autoficção foram identificados e analisados.

O tema da autoficção ainda pode ser muito explorado. Uma vez que a definição deste conceito se deu nas últimas décadas dos estudos literários, novas e antigas obras podem ser analisadas sob este enfoque.

Referências

COLLONA, V. Autoficções & CIA: peça em cinco atos. In: Noronha, Jovita Maria Gerheim. **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

FAULHABER, G. M. A autobiografia e o romance autobiográfico. **Darandina Revisteletrônica** - <http://www.ufjf.br/darandina/>. 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.

MELO, Natanael Filipe. Encontrando aspectos autoficcionais na protagonista do conto “Dezessete segundos”, p. 562-571, Curitiba, 2019.

FÁVERO, L. L. A movimentação tópica numa visão pragmático-discursiva. **Cadernos de estudos linguísticos**. ed. 48 (1) – jan./jun. 2006. p. 85-104. Disponível em: <<http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8637257/4979>>

HAMBURGER, K. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HUMPHREY, R. **Stream of consciousness in the modern novel**. Berkeley, CA: Univ. of California Press, 1954.

JAMES, J. **Ulysses**. Obra de domínio público disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/pp000012.pdf>>. Acesso em 26 de julho de 2018.

JAMES, W. **William James e Os Pensadores**. São Paulo: Cultura, 1979.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Organização: Jovita M. G. Noronha. Tradução: Jovita M. G. Noronha e Maria I. C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MOISÉS, Moises. **Dicionário de termos literários**. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

OLIVEIRA, A. F. A. de. Fluxo de consciência, psicologia, literatura, teatro: um início de conversa. **Revista Cena em movimento**, edição nº 1, p. 1-14, 2010. Disponível em: <seer.ufrgs.br/index.php/cenamov/article/download/21605/12442>. Acesso em 26 de julho de 2018.

PIGLIA, R. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SILVEIRA, S. **Um pouco sobre Ulisses de James Joyce**. Disponível em:<<http://sanderlei.com.br/James-Joyce-Ulisses>>. Acesso em 26 de julho 2020.

“DESENREDANDO” O *DESENREDO*: UMA LEITURA DO CONTO DE GUIMARÃES ROSA

Autora: Nathalia Caroline A. Ribeiro e Fernandes (UNIANDRADE)

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

Resumo: Este artigo tem por objetivo realizar uma análise do conto “Desenredo”, de João Guimarães Rosa, publicado em *Tutaméia - Terceiras Estórias*, seu último livro publicado em vida, em 1967. Citaremos brevemente algumas singularidades do livro em que o conto está inserido, evidenciaremos as particularidades desse conto e buscaremos fazer as intertextualidades dele com outros textos literários. Utilizaremos como suporte teórico, principalmente, a Estética da Recepção, desenvolvida por teóricos alemães Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, já que partimos do pressuposto que o texto nos oferece indícios e possibilidades de relação com outros textos, possíveis de realizar, mediante as leituras prévias realizadas pelo leitor. Um dos conceitos principais dessa abordagem é a de que “a linguagem deixa lacunas que o leitor precisa preencher”. Dessa forma, visando o preenchimento dessas lacunas e o preenchimento desses lugares vazios, buscaremos analisar os efeitos ou resultados da leitura do conto supracitado sobre o leitor e como é possível realizar intertextualidades com outros textos, sejam eles verbais ou não-verbais.

Palavras-chave: intertextualidade, estética da recepção, Guimarães Rosa, conto.

Introdução

Em nossos estudos e na releitura das obras rosianas, verificamos a possibilidade de dar maior atenção aos contos do último livro publicado por Guimarães Rosa: *Tutaméia - Terceiras Estórias* (1967), especialmente por caracterizarem pequenos contos permeados por extremo simbolismo. Os contos publicados neste livro são contos considerados minimalistas e extremamente curtos (entre três e cinco páginas), já que era o limite imposto pela revista *Pulso*, na qual os contos foram publicados anteriormente. Em entrevista a um canal de televisão alemão, ao ser questionado sobre a dificuldade de escrever contos tão pequenos, o autor respondeu que talvez estaria avançando e chegaria a escrever microcontos, de apenas uma página, mas com muita significação. Como foi a última publicação de Rosa, não tivemos a oportunidade de ler os microcontos que ele cita na entrevista; entretanto, os pequenos contos de *Tutaméia* já evidenciam a capacidade criativa do autor e a capacidade de ser genial mesmo em poucas páginas.

O nome escolhido por Rosa para suas *Terceiras Estórias*, *Tutaméia*, quer dizer “coisa sem importância”, “nonada” (palavra criada por ele que inclusive é a primeira palavra de *Grande Sertão Veredas*), entretanto, o escritor mineiro, em uma entrevista concedida a Paulo Rónai, disse “[...] que dava a maior importância a este livro, surgido em seu espírito como um todo perfeito [...] as palavras todas eram medidas e pesada, postas no seu exato lugar” (ROSA, 1967, p. 195). Assim, interpretamos que esse seria um dos livros considerados mais importantes por Rosa.

Para esta análise, escolhemos o conto “Desenredo”, que é um dos 40 contos *Tutaméia*. Além desse volume, o livro tem quatro prefácios distribuídos ao longo dos contos, que podem ser lidos na ordem sugerida no sumário ou podem ser lidos todos antes de começar a leitura dos contos. A genialidade do escritor mineiro já começa nessa parte do livro, pois, esse tipo de sumário já estabelece uma intertextualidade com Cortázar, no *Jogo da Amarelinha*, que também propõe uma segunda leitura a partir de outro sumário. Rosa propõe que este livro seja lido pelo menos duas vezes. No prefácio da edição analisada, segue inclusive uma citação de Schopenhauer: “Na primeira possibilidade de sumário, “Desenredo” é o oitavo conto do livro citado, já que essa divisão foi feita por ordem alfabética, e essa ordem sendo interrompida somente por três contos que começam com as iniciais do autor: JGR”.

O conto supracitado oferece ao leitor muitas possibilidades de leitura, principalmente com a relação às intertextualidades que ele faz com outros textos, clássicos ou não. A partir da releitura desse conto, percebemos a possibilidade de analisá-lo observando essas relações intertextuais e utilizando as teorias desenvolvidas pelos principais teóricos da intermedialidade e intertextualidade. Além das teorias citadas, utilizaremos também as abordagens da Estética da Recepção e a Teoria do Efeito Estético, que nos fornecerão apoio teórico para realizar a análise.

Teoria do Efeito Estético e Estética da Recepção

A abordagem da Estética da Recepção ou Teoria da Recepção nos diz que o autor deixa lacunas no texto que precisam ser preenchidas com as experiências vividas pelo leitor e por leituras prévias que ele tenha realizado. Ao ler um texto, a leitura nos impacta de determinada maneira que desencadeiam processos nos quais relacionamos e intertextualizamos os textos lidos durante nossa vida, sejam eles verbais ou não verbais.

A partir da década de 1960, os estudos encaminharam-se para o que chamamos de “a morte do autor”, pois, a partir do momento da leitura, o texto já não pertence mais ao autor e sim ao leitor. O papel do leitor foi deixado de lado e negligenciado por quase muitos anos e só conseguiu o devido destaque a partir dos estudos dessa teoria. O texto deixou de ser apenas uma organização linguística e passou a transmitir significados do seu autor, mas também produzir significação no leitor, pois ele (o texto) tem a característica de um acontecimento e não de um objeto. A intenção do falante não era mais capaz de ser transmitida somente com a linguagem, mas com a percepção que o receptor conseguia ter dessa mensagem, já que a linguagem tem/deixa lacunas que o leitor precisa preencher, ou seja, a materialidade do texto só acontece quando existe a leitura, quando o leitor completa esse processo.

No texto de Zappone, Jauss é citado como um dos autores mais exponenciais e significativos no desenvolvimento da Teoria da Recepção. O teórico defende que “se tome como princípio historiográfico

da literatura o modo como as obras foram lidas e avaliadas por seus diferentes públicos na história” (ZAPPONE, 2005, p. 155). O que Jauss quer nos dizer é que é muito importante a experiência vivida pelo leitor e o que despertou nele ao realizar determinada leitura deve ser levado em consideração ao analisar o texto. Em Jauss, a qualidade e o refinamento estético do texto vêm “dos critérios de recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade”. (JAUSS, 1994, p. 7). A crítica de Jauss aos aspectos recepcionais da literatura atingiu duas grandes vertentes de crítica literária: a marxista e o formalismo. De acordo com ele, o marxismo era uma estética da representação, pois tinha como princípio a identificação da obra com a realidade social a que ela se referia. Já o formalismo era criticado pelo autor, pois era visto como um método que desconsiderou as condicionantes históricas da literatura, privilegiando somente forma.

Ambos os métodos, o formalista e o marxista, ignoram o leitor em seu papel genuíno, imprescindível tanto para o conhecimento estético quanto para o histórico: o papel do destinatário a quem, primordialmente, a obra literária visa. Considerando-se que, tanto em seu caráter artístico quanto em sua historicidade, a obra literária é condicionada primordialmente pela relação dialógica entre literatura e leitor (JAUSS, 1994, p. 23).

Assim, se o texto literário possui uma estrutura própria, ele só se torna material se essa estrutura for entendida por um leitor, impactá-lo de uma maneira significativa e produzir efeitos e resultados. A proposta de Jauss para a solução do dilema de unir o aspecto estético e a história seria incorporação da visão do leitor. Os resultados e os efeitos dessa leitura sobre o leitor são importantes no processo de entendimento e da relevância que a obra/texto pode ter também depende desse processo realizado pelo leitor.

A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual (JAUSS, 1994, p. 25).

Desse modo, Jauss propôs sete teses sobre a Teoria do Efeito Estético: a primeira seria o “ato de recepção”, ou seja, a experiência de leitura por seus leitores. A segunda tese tem relação com o horizonte de expectativas do leitor, pois o acontecimento literário depende dos saberes prévios do leitor em questão. A tese número três aborda sobre a distância estética, o afastamento entre o leitor e a obra que ele está lendo. A quarta tese se relaciona com a segunda, pois diz sobre a reconstrução do horizonte de expectativas ou de leitura, já que, aumentando seu histórico de leituras, o leitor reconstrói seu horizonte de expectativas. A tese número cinco refere-se à mediação que uma obra pode colocar como outras leituras possíveis para o leitor. A sexta tese relaciona-se com sincronicidade, o rompimento com o cânone. Já a

sétima e última tese aborda sobre os efeitos da literatura na vida prática do leitor, os novos caminhos para as experiências futuras do leitor.

Wolfgang Iser é o representante alemão dessa teoria. Nos seus estudos, ele também se mostra interessado nesses efeitos desencadeados pela leitura no seu receptor, afirmando que o leitor se apropria do texto e sua materialidade só se completa com essa leitura. Ele também nos diz que a estrutura do discurso ficcional deriva da modificação do sistema de regras do mundo à medida que as “estratégias” (narrador, leitor fictício, personagens, enredo) organizam o repertório literário. A interação do leitor com a literatura mostra as percepções do leitor em contato com a obra e esse efeito causado no leitor se transmuta em significação. A teoria desenvolvida e defendida por Iser revela a interface da realidade com a ficção.

Para justificar a análise do conto “Desenredo”, utilizaremos da Teoria da Recepção, nos apropriando dos indícios que o texto nos fornece e mostrando como ele nos afeta e desencadeia leituras e possibilidades de interpretação. É importante salientar que todas essas interpretações e análises só são possíveis mediante a materialidade e as “pistas” deixadas pelo autor no próprio texto.

Desenredando o “Desenredo”

“Desenredo”, o conto escolhido para esta análise, é o oitavo conto de *Tutaméia*, o último livro publicado em vida por Guimarães Rosa. Esse livro desperta muito interesse, pois, além de ser a última publicação de Rosa, é um livro de contos permeados por extremo simbolismo e possibilidades de leitura. Conforme citado na introdução, os quarenta contos dessa publicação não ultrapassam três páginas, característica solicitada pela revista alemã na qual foram originalmente publicados. Para Rosa, foi um desafio muito grande condensar em tão poucas palavras o que ele julgava ser necessário colocar em um conto. Entretanto, o autor mineiro conseguiu, de forma magistral, concluir esse desafio, pois os contos de *Tutaméia* são extremamente marcantes e impactantes para o leitor, nos quais existe uma quebra das fronteiras narrativas, condensando muito em poucas páginas. Também chamado *Terceiras Estórias*, esse é um livro que exige que o leitor leia, ao menos, duas vezes cada conto, pois, a cada leitura, o receptor consegue descobrir e apreender ainda mais informações e interpretações. A partir dessa segunda leitura é possível começar a compreender as intenções do autor e desvendar os “não-ditos”.

O conto dessa análise não foge às características dos outros 39, já que também desperta muito interesse de leitores, críticos e pesquisadores. “Desenredo” é uma narrativa em terceira pessoa, na qual o narrador é onisciente e também detalha sentimentos do personagem, “conversa” com um interlocutor que não é apresentado. Entende-se que essa narrativa é um “causo” contado a qualquer um e que pode ou não ser verdade, conforme trecho que inicia a narrativa: “Do narrador a seus ouvintes: [...]”. “Desenredo”

captura o leitor já nessas primeiras linhas, pois convida o interlocutor a uma aparente “conversa”, estabelecendo uma relação íntima e convidando-o a participar ativamente da narrativa que está por iniciar, e procura despertar sua atenção como ouvinte, capturando-o e engendrando o leitor nessa teia de significados que o título já sugere. Rosa pretende, assim, estabelecer uma relação triangular: autor-obra-leitor. O conto objeto de análise deste artigo provoca muitas inquietações no leitor e convida a pensar as relações humanas, nas quais se inclui o sentimento amoroso, por ângulos não visualizados anteriormente.

Pretendendo fazer um breve resumo do conto, podemos dizer que é uma narrativa curta, com narrador extradiegético, que narra um romance entre uma mulher casada e seu amante, Jó Joaquim, que vence todas as barreiras impostas pela sociedade para ficar com ela. Ele era um homem bom e quieto e Vilíria era bonita e casada. Eles se conheceram, se apaixonaram e mantinham uma relação secreta, conforme trecho seguinte: “Sorriram-se, viram-se. Era infinitamente maio e Jó Joaquim pegou o amor” (ROSA, 2007, p. 67). Certo dia, o marido de Vilíria deparou-a com um amante (um terceiro) e, quando Jó Joaquim ficou sabendo, ficou muito triste e sofreu fisicamente com dores e calafrios. “Jó Joaquim, derrubadamente surpreso, no absurdo desistia de crer, e foi para o decúbito dorsal, por dores, frios, calores, quiçá lágrimas, devolvido ao barro, entre o inefável e o infando” (ROSA, 2007, p. 67). Jó Joaquim se afasta de Vilíria, mas tempos depois fica sabendo que seu marido morreu e a procura novamente. Jó perdoa Vilíria, eles se reconciliam e casam-se. Mas, com o passar do tempo, Vilíria trai Jó Joaquim, ele descobre e expulsa a mulher: “Da vez, Jó Joaquim foi quem a deparou, em péssima hora: traído e traidora. De amor não a matou, que não era para truz de tigre ou leão. Expulsou-a apenas, apostrofando-se, como inédito poeta e homem. E viajou a mulher, a desconhecido destino” (ROSA, 2007, p. 68).

Seguindo o resumo, no vilarejo, todos elogiaram a atitude de Jó. Mas ele ficou muito triste com a partida da amada traidora e resolve tentar limpar a imagem da mulher. Ele, então, começa a espalhar para toda a cidade que a mulher era inocente, que ela não tinha cometido adultério. “Nunca tivera ela amantes! Não um. Não dois. Disse-se e dizia isso Jó Joaquim. Reportava a lenda a embustes, falsas lérias escabrosas. Cumpria-lhe descaluniá-la, obrigava-se por tudo” (ROSA, 2007, p. 68). Ele mesmo acredita nisso e, de tanta convicção, faz com que a cidade toda acredite também: “Pois produziu efeito. Surtiu bem. Sumiram-se os pontos das reticências, o tempo secou o assunto. Total o transato desmanchava-se, a anterior evidência e seu nevoeiro” (ROSA, 2007, p. 68). A notícia da inocência de Vilíria circulou tanto que chegou até ela. “Chegou-lhe lá a notícia, onde se achava, em ignota, defendida, perfeita distância. Soube-se nua e pura. Veio sem culpa. Voltou, com dengos e fofos de bandeira ao vento” (ROSA, 2007, p. 68). Enfim, Jó Joaquim e Vilíria fizeram as pazes e retomaram a relação, muito felizes.

Ao realizar um breve resumo do conto, podemos partir para a análise das particularidades e das intertextualidades presentes no conto com relação a outros textos. A primeira intertextualidade será relacionada aos nomes de “Desenredo”. Ana Maria Machado alega que “O nome é um signo, polissêmico e hiperssêmico, que oferece várias camadas de semas e cuja leitura varia à medida que a narrativa se desenvolve e desenrola” (MACHADO, 1991, p. 19). Assim, o leitor/receptor tem diversas possibilidades de interpretar e dar sentido ao texto. Portanto, as características das personagens já estão implícitas em seu nome e podem ser verificadas no decorrer da leitura do conto. Jó Joaquim, o primeiro nome, apresenta uma intertextualidade com a Bíblia, que se refere à paciência, a persistência, que fazem alusão à paciência do Jó bíblico. Ainda podemos fazer alusão à música “Escravos de Jó”, relacionando à alternância, à troca, tanto na música (tira, põe, deixa ficar), como a fartura, a perda desta e novamente sua recuperação no que se refere ao Jó bíblico que perde e depois recupera bens, entes queridos e saúde, e ao Jó do conto em questão, que perde e depois tem de volta a mulher amada. O Jó bíblico é paciente e confia no tempo de Deus para restaurar sua fartura e o Jó Joaquim do conto é paciente ao tentar resolver a situação da sua amada, restaurando sua imagem perante as pessoas do vilarejo. Ele desenreda a história da traição e retoma a imagem pura de Vilíria, usando as palavras e a linguagem. A linguagem é o grande diferencial desse conto, pois é, por meio dela, que o narrador consegue reverter e mudar todo o enredo. “[...] conversinhas escudadas, remendados testemunhos. Jó Joaquim, genial, operava o passado — plástico e contraditório rascunho” (ROSA, 2007, p. 69).

Ainda sobre o nome, podemos perceber a indefinição que narrador mostra quanto à identidade da personagem Vilíria e, por consequência, quanto ao seu caráter. A falta de constância e volubilidade da amada de Jó Joaquim é utilizada em forma de metonímia na inconstância de seu nome, que parece se modificar com a mesma rapidez com que ela troca de parceiro.

Chevalier, no *Dicionário de Símbolos*, ao analisar a simbologia do nome, destaca a sua importância no processo de criação e de construção da identidade: “[...] O nome de uma coisa é o som produzido pela ação das forças moventes que o constituem. Por isso, a pronúncia do nome é efetivamente criadora ou apresentadora da coisa. Nome e forma são a essência e a substância da manifestação individual: esta é determinada por elas” (CHEVALIER, 1990, p. 641).

Se os nomes, de acordo com Chevalier, refletem a essência do objeto denominado por ele, a dúvida entre os vários nomes traduz a incerteza quanto à essência da personagem feminina. O fato dessa personagem surgir no final do conto com um outro nome, diferente dos referidos pelo narrador, sugere a transformação nela operada pelos esforços de Jó Joaquim. Essa quarta mulher, diferente de todas as três anteriores, é que trará a felicidade ao protagonista Jó. O último nome, Vilíria, carrega ainda uma característica polissêmica condizente com sua história: apesar da aparente oposição entre o vil e o lírio,

maldade e pureza aliam-se nessa mulher multifacetada e diferente das anteriores. A própria imagem do lírio é repleta de dualidades, pois é ícone de pureza e de pecado, sendo inclusive uma das marcas das prostitutas medievais. Um dualismo semelhante é observado por Chevalier, que destaca os signos positivos e negativos associados ao lírio: “[...] O lírio do vale é relacionado com a árvore da vida plantada no Paraíso [...]. É ele que restitui a vida pura” (CHEVALIER, 1990, p. 553).

Além da intertextualidade com Jó, também percebemos a intertextualidade com outro personagem bíblico: Adão. Jó Joaquim é identificado como Adão e Vilíria como Eva. “Foi Adão dormir e Eva nascer” (ROSA, 2007, p. 69). A amada traz o paraíso para Jó, mas também o devolve ao barro. Adão sai do barro pelas mãos de Deus, já Jó volta a ele pelas tristezas que a amada lhe causa. Da mesma forma que Adão é expulso do paraíso por ter “pecado”, Jó perde seu paraíso ao sentir-se traído. Adão, ao perder o paraíso, sofre e Jó, ao não se sentir único, também sofre. Entretanto, ao contrário de Adão, reage, desconstruindo cautelosamente e pacientemente o motivo de sua angústia, conseguindo a reabilitação de sua “Eva”, e assim voltam ao paraíso. “[...] retomaram-se, e conviveram, convolados, o verdadeiro e melhor de sua útil vida” (ROSA, 2007, p. 69).

A próxima intertextualidade tem relação com a *Odisseia*, de Homero, quando Jó Joaquim começa a pensar uma maneira de remodelar a imagem da mulher amada. Percebemos no conto uma clara referência ao mito grego. “Sábio sempre foi Ulysses, que começou por se fazer de louco” (ROSA, 2007, p.68). O herói grego se faz de louco para não ir à guerra de Tróia, embora não consiga convencer aos seus disso. Jó usa de artimanha muito parecida ao dissimular para desacreditar, ele e aos outros da cidade, sobre a estória da traição já que: “De sofrer e amar, a gente não se desfaz. Ele queria apenas os arquétipos, platonizava. Ela era um aroma” (ROSA, 2007, p. 68)

Em relação à personagem feminina apresentada no início do conto com uma indefinição de nome Lívria, Rivília ou Irlívia e, no final, com um único nome, Vilíria, sugere que, no princípio da estória, ela é uma personagem multifacetada, enigmática que provoca espanto ao próprio Jó Joaquim, pois o mesmo não “[...] imaginara-a jamais a ter o pé em três estribos” (ROSA, 2007, p. 67). Os três nomes iniciais podem significar que ela usava um nome para cada parceiro, já que ela tinha, além do marido e de Jó Joaquim, outros dois amantes, assim necessitando quatro diferentes nomes. O último nome da personagem feminina, Vilíria, remete ao nome da flor lírio, que sugere pureza, castidade e limpeza. Assim, o último nome escolhido para a personagem significaria que sua imagem já estava clara e sem manchas.

A linguagem é, sem dúvidas, o mais interessante desse conto. A narrativa é tecida, construída e desconstruída por meio de jogos de palavras, criação e recriação. As palavras se movem assim como as personagens, e essa mobilidade também se manifesta na própria construção textual, elaborada com frases curtas, concisas, às vezes, monossilábicas, às quais Rosa dá um caráter enigmático. Esse sistema de

articulações, que não é nada comum, se processa em diferentes níveis de complexidade, transitando da relação individual para a coletiva. O narrador também utiliza usa provérbios e expressões populares, objetivando dar essa mobilidade ao texto, fazendo com que ele transite entre o popular e o erudito, estabelecendo essas relações múltiplas, instáveis e móveis. Desse modo, a narrativa se faz, refaz, enreda e desenreda, criando uma teia de relações e intertextualidades em que o leitor se envolve e “joga o jogo” da leitura, conforme Iser cita na Teoria do Efeito Estético.

A pontuação e as marcas da oralidade são características muito fortes na estrutura dessa narrativa. Há a presença de muitos pontos e muitas vírgulas, marcando a passagem lenta do tempo. O ponto de interrogação também é bastante presente, já que o narrador questiona seu interlocutor e, em seguida, responde em forma de metáforas e provérbios, promovendo, assim, uma intertextualidade com textos bíblicos e da tradição oral popular. As pausas frequentes, características típicas da oralidade, são percebidas no conto pelas inúmeras vírgulas e pontos finais. “Jó Joaquim, derrubadamente surpreso, no absurdo desistia de crer, e foi para decúbito dorsal, por dores, frios, calores quiçá lágrimas, devolvido ao barro, entre o inefável e o infando” (ROSA, 2007, p. 69). Esse tipo de pontuação dá ao conto uma característica de detalhamento, com intenção de prender a atenção do interlocutor sobre o que se conta. Acerca das interrogações, podemos perceber que o narrador estabelece uma relação de questionamento com o leitor, pois, ao perguntar ao seu narratário, muitas vezes ele mesmo responde, em seguida, na forma de metáfora, usando provérbios e intertextualidade, antecipando muitas vezes o que será narrado. Também é importante ressaltar que, nessa narrativa tão envolvente e inovadora, principalmente com relação às estratégias narrativas, o uso de vocábulos negativos e o uso da negação em expressões populares, que usualmente são afirmativas, também têm um papel importante, o de desenredar e desconstruir a narrativa de mais uma maneira, conforme percebemos nos seguintes trechos: “Nela acreditou, num abrir e não fechar de ouvidos” ou “a bonança nada tem a ver com a tempestade” (ROSA, 2007, p. 68). Dessa maneira, o narrador retira a expressão do seu uso habitual e atribui nova semântica e nova interpretação a ela, mobilizando a rede de significados e quebrando o horizonte de expectativas, atraindo cada vez mais a atenção do leitor, cada vez mais instigado e interessado em saber o desfecho dessa narrativa.

Conclusão

A principal característica do conto analisado é a desconstrução da narrativa. O narrador consegue atrair e captar a atenção do seu interlocutor pelas estratégias utilizadas para desconstruir o discurso e reconfigurar o horizonte de expectativa de leitura. Entretanto, as intertextualidades e as particularidades, que foram nosso objeto de análise, também são bem interessantes, já que são relações estabelecidas com textos clássicos e também com textos populares. Os provérbios são os norteadores nesse conto, já que

Rosa conseguiu recriá-los, criando uma antecipação de interpretação por parte do leitor. Desenredando e recriando a linguagem poética, movido pelo desejo de novidade, o autor entregou-se ao trabalho cuidadoso e paciente de encontrar essa linguagem inédita até mesmo para ele. Assim, ele segue em um caminho importante de estabelecer uma ponte, uma conexão entre a tradição e a sua linguagem e arte inovadoras e transformadoras. Como leitores, conseguimos usufruir e testemunhar essa novidade poética, estabelecendo as relações com leituras prévias e realizando as intertextualidades, superando nosso horizonte de expectativas. Essa busca do escritor pela novidade é percebida pelo leitor sem que ele perceba, travestida de embevecimento pela estória e narrativa desenrolada.

Enfim, objetivamos, no presente artigo, mostrar um pouco das relações intertextuais contidas no conto “Desenredo”, salientar algumas particularidades da narrativa, das marcas deixadas pelo autor e possibilitar ao leitor uma nova leitura, um outro ponto de vista, já que a literatura, como forma de arte, também nos possibilita abrir o olhar para o novo e, muitas vezes, pensar o impensável. Esse conto brevíssimo, sem dúvida, é um dos mais analisados dessa obra *Tutaméia*, por isso, ressaltamos que o ponto de vista abordado é apenas uma das muitas formas de lê-lo, não excluindo outras e não esgotando as possibilidades.

Referências

BIBLIA SAGRADA. SP: Paulus, 1998.

BONICCI, T.; ZOLIN, L. (org.) **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2 ed. rev. e ampl., Maringá: Eduem, 2005.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

JAUSS, H. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

MACHADO, A. **Recado do nome**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ROSA, J. **Tutaméia**: Terceiras Estórias. Nova Fronteira, 2007.

ALICE OU EMÍLIA: TRADUÇÃO DA OBRA *ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS* POR MONTEIRO LOBATO

Autora: Nathalia Ferreira Terres (UTFPR/PB)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mirian Ruffini (UTFPR/PB)

Resumo: Este trabalho objetiva investigar as relações entre as personagens Alice, da obra *Alice no País das Maravilhas* (1865) do autor Lewis Carroll, e Emília, das histórias infantojuvenis narradas no Sítio do Picapau Amarelo de Monteiro Lobato, por meio da tradução realizada por Lobato, em 1936, da obra *Alice* de Carroll. Nessa tradução Lobato modificou a personagem Alice, a ponto de a menina apresentar características encontradas na boneca de pano Emília. Dessa forma, será analisado o processo tradutório de Lobato, considerando seu conhecimento literário e suas escolhas tradutórias, no que diz respeito, tanto aos aspectos linguísticos quanto culturais. Os métodos utilizados para a realização deste estudo serão pesquisas em teorias da tradução, dadas por: Lanzzetti et al. (2006), que apresenta os procedimentos técnicos da tradução e Even-Zohar (1990) com sua teoria sobre os polissistemas. Também serão utilizadas teorias de Literatura Comparada, baseadas em Cunha (2005) com seu estudo, o qual alia a literatura comparada com a tradução. Através deste estudo busca-se compreender como ocorreu o processo tradutório realizado por Lobato e como ele modificou a história original, por meio da protagonista Alice.

Palavras-chaves: Alice, Emília, tradução, Lobato tradutor.

Introdução

Monteiro Lobato além de ter sido um grande escritor de literatura infantojuvenil, o qual criou as histórias narradas no Sítio do Picapau Amarelo, também foi tradutor de muitas obras desse mesmo gênero. Traduziu obras como: *Poliana* de Eleanor H. Porter, *Pinóquio* de Collodi, e *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll. Essa última foi o objeto de estudo desta pesquisa.

Dessa forma, esta pesquisa teve como objetivo verificar, por meio da tradução realizada por Monteiro Lobato da obra *Alice in Wonderland* de Lewis Carroll, as possíveis relações entre: Alice, protagonista da narrativa Carroll; e Emília, personagem das histórias infantojuvenis de Lobato.

O que intrigou a pesquisadora foi o fato que, ao ler a tradução é possível notar que durante processo tradutório Lobato adaptou algumas falas da personagem Alice, trazendo-as para um contexto mais próximo do brasileiro. Dessa forma, surgiu o seguinte questionamento: Lobato poderia ter adaptado a personagem de Carroll para um contexto brasileiro, então, por meio dela, apresentando algumas características de sua criação (Emília), assim, aproximando-as?

O artigo terá a seguinte sequência: 1) a metodologia, que compõe os procedimentos que foram utilizados na elaboração do estudo; 2) a fundamentação teórica; 3) a análise da tradução e comparativa com base na personagem Alice; 4) os resultados finais da pesquisa. Portanto, este artigo tem como

objetivo comparar as personagens Alice e Emília por meio da tradução realizada por Monteiro Lobato da obra *Alice Adventures in Wonderland*.

Metodologia

O material escolhido como objeto de estudo foi a história *Alice Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll e a tradução dessa narrativa para a Língua portuguesa realizada por Monteiro Lobato. Essa tradução foi escolhida por fazer alusão a obra de Carroll, visto que é um cânone da literatura infantojuvenil.

Como consequência, iniciou-se o estudo desse livro ancorando-se em teorias ligadas à tradução e a Literatura Comparada. No âmbito da tradução, foram utilizados autores como: Venuti (2002) que apresenta conceitos de estrangeirização e domesticação, escolhas feitas pelo tradutor durante o processo tradutório; Lanzeti et. al. (2006) com sua tabela de procedimentos técnicos de tradução e Even-Zohar (1990) com sua teoria sobre os polissistemas.

No que tange à Literatura Comparada foi de extrema relevância o uso das teorias dessa área, baseadas em Cunha (2005) e em Nitrini (2010), que aborda questões chave ao comparar entre textos, como noções de: imitação, intertextualidade e originalidade.

Da Tradução à Literatura Comparada: diálogo entre as teorias

Ao analisar a tradução realizada por Lobato da obra *Alice Adventures in Wonderland* escrita por Carroll, verificando uma possível adaptação de Lobato para aproximar Alice à Emília, faz-se necessário o uso de teorias relacionadas ao que diz respeito a tradução quanto a literatura comparada. Entretanto, apesar de se tratarem de concepções diferentes, elas fazem alusão uma à outra. Levando isso em consideração, Cunha (2005, p. 2013) afirma que: “As relações entre os estudos de Literatura Comparada e tradução sempre foram estreitas [...] Isso porque a recepção do estrangeiro [...] sempre se constitui numa fecunda área de investigação da Literatura Comparada [...]”.

Além disso, de acordo com Cunha:

A tradução do que é estrangeiro/estranho para nós, em outras línguas, permite-nos, portanto, explorar e formular emoções e conceitos que, de outra forma, não vivenciariamos nem experimentaríamos: o ato tradutório continuamente amplia as fronteiras linguísticas e culturais das linguagens de cada um. Em si mesma, a tradução passa a ser uma forma revitalizada e revitalizadora da linguagem e do significado com suas formas de expressão. Tais considerações nos levam à tradução como ato de formulação crítica, enquanto poderoso instrumento de indagação textual. Uma vez que traduzir envolve a leitura (recepção), interpretação (decodificação) e produção (reescrita) realiza-se enquanto crítica, porque pressupõe reflexão, com subsequente rearranjo da realidade (CUNHA, 2005, p. 105).

Dessa forma, traduzir é a arte de recontar uma história partindo de um novo contexto social, histórico e cultural; levando em consideração, a interpretação, a opinião ou até mesmo crítica do tradutor em ação. E foi exatamente isso que Lobato fez como tradutor, considerando que em sua tradução da narrativa *Alice Adventures in wonderland*, ele não apenas transferiu palavras de uma língua para outra, como também adaptou a personagem Alice.

Portanto, a tradução está totalmente ligada à adaptação, levando em consideração que ela também adapta o texto de partida para o contexto de chegada; que segundo Lanzeti et al. (2006) isso ocorre, quando há um processo de domesticação, uma adaptação do texto originário para o traduzido. A domesticação, de acordo com Venuti (2002), é um dos processos tradutórios, sendo eles: estrangeirização e domesticação. Venuti (2002, p. 120) diz que: “a tradução imita os valores linguísticos e literários de um texto estrangeiro, mas a imitação é moldada numa língua diferente que se relaciona a uma tradição cultural diferente”.

Dessa forma, quando o tradutor opta por traduzir um texto aproximando-o para a cultura de chegada, modificando alguns aspectos do contexto de partida, ou seja, adaptando-o, ocorre o processo tradutório de domesticação, tornando a leitura dessa tradução mais fluída ao leitor da língua para qual foi traduzida. Entretanto, o tradutor pode manter os elementos culturais de um texto estrangeiro, nesse caso, ocorre o processo de estrangeirização, assim, deixando evidente ao leitor que é uma tradução pelos traços culturais ou termos mantidos no texto fonte. Esses elementos mantidos no texto de chegada e que causam estranhamento no leitor, são chamados por Venuti de resíduo da tradução, pois “As variações linguísticas liberadas pelo resíduo não só excedem qualquer ato comunicativo como frustram qualquer esforço de formular regras sistemáticas. O resíduo subverte a forma maior revelando-a como social e historicamente situada” (VENUTI, 2002, p. 25).

Ainda tratando da tradução, é de extrema relevância mencionar a teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar, que ao tratar da tradução de um texto não leva em consideração apenas questões linguísticas, ele aborda os elementos culturais traduzidos ou não em uma determinada obra.

Meu argumento é que obras traduzidas fazem correlação de pelo menos de duas maneiras: (a) na maneira como seus textos fontes são selecionados pela literatura alvo, os princípios de seleção nunca são não correlacionáveis com os co-sistemas receptores da literatura alvo [...]; e (b) no modo em que adota, normas específicas, procedimento, e políticas — em resumo, em seu uso do repertório literário — que resultam de suas relações com outros co-sistemas receptores⁸³ (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 46).

⁸³ No original: *My argument is that translated works do correlate in at least two ways: (a) in the way their source texts are selected by the target literature, the principles of selection never being uncorrelatable with the home co-systems of the target literature [...]; and (b) in the way they adopt specific norms, behaviors, and policies--in short, in their use of the literary repertoire--which results from their relations with the other home co-systems.* (EVEN-ZOHAR, 1990, p.46)

Ao tratar a teoria dos polissistemas literários Even-Zohar discute sobre a tradução, ele afirma que ao analisar um processo tradutório é levado em consideração o contexto de chegada, uma vez que, a tradução pertence ao sistema literário de onde ela será recepcionada, ou seja, do receptor. Ele também deixa claro que as obras, a original e a traduzida, sempre terão alguma relação.

A maneira como o tradutor recepciona a obra, por meio da leitura e interpretação pessoal, também influencia no processo tradutório, uma vez que a obra é traduzida de acordo com a compreensão e a criatividade do tradutor. Nitrini (2010, p. 96) menciona que: “[...] cada recepção de um elemento estético estrangeiro implica uma certa maneira de transformação desses elementos no sistema, isto é, num certo grau de atividade ou criatividade”. Ao tratar desse tema ela não se refere diretamente a tradução, mas a Literatura Comparada, todavia, como são áreas que se relacionam essa citação cabe a ambas.

Por fim, levando tudo isso em consideração, a literatura pertence a um polissistema cultural, o texto original *Alice Adventures in Wonderland* e a tradução realizada por Monteiro Lobato estão inseridas em sistemas literários distintos, sendo cada um deles adequado de acordo com a sua recepção e compreensão, considerando que uma é o texto fonte pertencente a cultura fonte e a outra é o texto de chegada ligado à cultura alvo.

Uma pitada de Emília em Alice

Como já mencionado, Monteiro Lobato não foi apenas um grande autor, também atuou como tradutor. Possivelmente, antes disso, ele tenha sido um leitor assíduo, o que talvez tenha impactado grandemente suas produções literárias.

Lobato traduziu a obra *Alice Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll em 1936. Nesse mesmo período, ele também publicou algumas das suas criações destinadas às crianças e adolescentes, como: *Reinações de Narizinho* (Reedição publicada em 1931), *Viagem ao Céu* (1932) e *Memórias de Emília* (1936). Portanto, é bastante provável que isso possa ter influenciado Lobato tanto como autor, quanto tradutor. Como poderá ser observado a partir da análise da tradução dos excertos a seguir:

TEXTO FONTE	TRADUÇÃO DE LOBATO
<p>“ [...] said Dodo solemnly [...] ‘Speak English!’ said the Eaglet. ‘I don’t know the meaning of half those long words, and, what’s more. I don’t believe you do either!’ And the Eaglet bent down its head to hide a smile: some of other birds tittered audibly.” (CARROLL, 2010, p. 113)</p>	<p>“ [...] interveio o Dodô em tom solene [...] - Fale língua de gente! – gritou a pequenina Águia. – Sou muito jovem e ainda não aprendi as palavras difíceis. E acho até que nem o senhor Dodô entendeu muito bem o que disse. – E a pequenina Aguiazinha meteu a cabeça debaixo da asa</p>

	para esconder um sorriso, enquanto os outros riam alto.”(CARROLL, 2005, p. 26)
--	--

É possível observar, por meio desse trecho, que Lobato fez algumas alterações em seu texto, por exemplo: o nome do personagem Dodo foi traduzido com um acento circunflexo na última letra, Dodô, pois, na língua portuguesa é necessário o uso de acento gráfico nas palavras oxítonas — aquelas em que a sílaba tônica situa-se na última sílaba — terminadas com a letra “o”. Ainda sobre esse termo, na tradução há uma nota de rodapé explicando o que é Dodo, um pássaro que entrou em extinção no século XVII. Além disso, nesse mesmo exemplo, observa-se que no texto original a jovem águia diz “*Speak English*” (fale inglês), no entanto, essa frase foi traduzida como: “Fale língua da gente”, afinal, Lobato traduziu dessa maneira para a leitura ser mais fluida, porque se traduzisse de maneira literal o texto ficaria estranho ao polissistema brasileiro, uma vez que, esse tem como língua oficial o português. Também é importante destacar que, o termo “*eaglet*” significa uma águia jovem ou pequena, na tradução esse significado manteve-se ao ser traduzido como “pequenina Águia” e “pequenina Aguiazinha”; porém, é possível observar que o tradutor faz questão de usar o diminutivo, tanto no adjetivo “pequena” quanto no substantivo “águia”.

Não somente no decorrer do texto encontra-se essa característica de escrita e tradução de Lobato, mas até mesmo nos paratextos, como o título dos capítulos da narrativa. O capítulo 6, por exemplo, no texto original tem-se como título “*Pig and Pepper*”, já a tradução “Porquinho e Pimenta”; o substantivo “*pig*”, em português significa “porco” e foi traduzido para a sua forma diminutiva “porquinho”.

Certamente, o uso desse recurso é uma característica marcante de Lobato tradutor. Entretanto, como escritor também é notável essa marca, contando que é comum encontrar em suas obras palavras, não apenas termos no diminutivo, como também no aumentativo. Isso é bem destacado nas falas da boneca de pano, Emília, como pode ser evidenciando em *Reinações de Narizinho*: “[...] – É este Barba Azulzinho que me chamou de cara de coruja seca e me deu um beliscão – disse Emília soluçando. ” (LOBATO, 2016, p. 287, grifos meus); “ - Pois eu, Emília, estou achando uma graça extraordinária na sua zanguinha! ” (LOBATO, 2016, p. 80, grifos meus). Portanto, nessa fala de Alice o tradutor aproximou a protagonista ao contexto literário brasileiro e à sua criação, à Emília.

Em muitos momentos, durante a leitura da tradução realizada por Lobato é possível notar alguns termos que estão presentes em suas próprias obras. Observe o exemplo a seguir:

TEXTO FONTE	TRADUÇÃO DE LOBATO
“ <i>Oh dear, what nonsense I’m talking!</i> ” (CARROLL, 2010, p. 41)	“ – Arre! Como estou asneirenta hoje! (CARROLL, 2005, p.16)

É evidente nesse excerto que, durante o ato tradutório houve mudanças significativas de algumas expressões. No texto de Carroll, Alice diz para si mesma: “Oh dear”, assim chamando sua própria atenção, no entanto, na tradução essa fala da personagem é apresentada da seguinte maneira “Arre!”. Segundo o dicionário Houaiss, arre significa: “ [...] voz que exprimi enfado, zanga ou raiva [...]” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 188). Outro aspecto a ser abordado, Lobato escreveu esse termo em vários trechos de suas obras infantojuvenis, como o excerto a seguir retirado do livro *Reinações de Narizinho*: “ — Arre, menina! — gritou lá do rio Tia Nastácia [...]” (LOBATO, 2016, p. 58, grifos meus).

Ainda sobre a fala de Alice, no texto original ela prossegue dizendo: “*what nonsense I’m talking!*”, assim, ela afirma para si mesma que está falando coisas sem sentido, absurdas. A tradução dessa mesma frase ficou assim: “Como estou asneirenta hoje!”. Novamente, ficou explícito que Lobato, em determinados aspectos e trechos, alterou o texto. Nesse caso, a troca que mais chama atenção é o substantivo “*nonsense*” pelo adjetivo “asneirenta” para indicar que ela estava falando coisas irrelevantes, esse adjetivo deriva do substantivo asneira que significa: “ato ou dito tolo ou impensado; bobagem, dislate, tolice [...]” (HOUAISS; SALLES, 2009, p. 200).

Além disso, esse termo, assim como outros já citados, é encontrado com frequência nas histórias de Lobato, especialmente quando se refere à Emília. Em *Reinações de Narizinho*, Narizinho diz: “ [...] Viu que a fala da Emília ainda não estava bem ajustada, coisa que só o tempo poderia conseguir. Viu também que era de gênio teimoso e asneirenta por natureza [...]” (LOBATO, 2016, p. 42, grifos meus). Já na obra *Viagem ao Céu*, Emília diz: “— Um cabo que tem cidade, ora vejam! — exclamou. — E depois dizem que a asneirenta sou eu... Onde se viu um cabo com cidade na ponta? (LOBATO, 2016, p. 105, grifos meus).

Tendo em vista esses aspectos, pode-se afirmar que algumas dessas alterações podem ser chamadas de adaptações, que de acordo com Lanzetti et. al. (2006) a adaptação é uma alteração do estilo do texto, ela “pressupõe mudanças profundas no estilo do texto, adaptando-o ao novo contexto editorial e/ou ao público ao qual se destinará a tradução” (LANZETTI ET. AL, 2006, p. 17). Essa escolha tradutória faz com que a tradução seja domesticante, a qual Venuti (2002) denomina como uma tradução mais próxima ao contexto de chegada, que modifica o texto visando a compreensão do público alvo.

Levando isso em consideração, a mesma história modificada durante o ato tradutório é apresentada para um outro sistema literário. E as escolhas do tradutor aproximaram a história escrita em uma cultura diferente — Era Vitoriana na Inglaterra — ao polissistema cultural de chegada, a cultura brasileira do século XX. Isso pode ser melhor evidenciado no fragmento a seguir:

TEXTO FONTE	TRADUÇÃO DE LOBATO
“ ‘ <i>Mary Ann! Mary Ann!</i> ’ said the voice. ‘ <i>Fetch me my gloves this moment!</i> ’” (CARROLL, 2010, p. 41)	“ – Mariana! Que é que está fazendo aqui? Corra até em casa e traga-me um par de luvas e um leque. Depressa! Vá num pé e volte noutro!” (CARROLL, 2005, p.31)

Novamente, é identificável que Lobato utilizou recursos domesticantes em sua tradução, pois adaptou o nome “*Mary Ann*” para um nome parecido “Mariana”, mas, pertencente ao sistema cultural brasileiro, ao público receptor da tradução. Ademais, ele muda totalmente os termos da fala do coelho, mais uma vez deixando evidente as modificações em sua tradução, uma vez que ao traduzir a frase: “*Fetch me my gloves this moment*” ele adicionou frases inexistentes no texto original, sendo elas: “Corra até em casa [...] e um leque. Depressa! Vá num pé e volte noutro!”. Na verdade, a expressão “Depressa!” faz alusão a “[...] *this moment*”, essa palavra é utilizada com frequência em Português brasileiro, ainda mais, no contexto das obras de Lobato para se referir a rapidez à uma determinada ação para que aconteça rápido. Além disso, ele utilizou a expressão “Vá num pé e volte noutro”, a qual geralmente é proferida por pessoas do campo, (característica dos personagens de Lobato), visto que, na maioria das vezes, são pessoas simples e de linguagem informal.

Em virtude dos fatos mencionados, afirma-se que as narrativas escritas por Lobato de determinada maneira influenciaram em sua tradução, havendo, de certa forma, imitações de um texto e outro. Por outro lado, a própria tradução é vista como uma imitação por considerar todos os elementos de outra obra, isto é, Lobato considerou todos os elementos da obra de Carroll para conseguir traduzi-la. Sobre isso, Nitrini (2010, p. 130) argumenta que: “Quanto maior o número de elementos aproveitados da obra de um autor por outro, tanto mais ele vai-se aproximando da imitação, da paráfrase, até chegar à tradução, quando todos os elementos são considerados”.

É importante mencionar que, Gustavo Máximo em sua dissertação de mestrado analisou as traduções realizadas por Lobato das obras: *Alice in Wonderland* de Lewis Carroll e *Pollyana* de Elenor H. Porter. Ele declara que:

[...] nessas traduções, há uma descaracterização das personagens protagonistas dos originais, Alice e Pollyanna em função de Emília. Também cremos que Lobato ao traduzir, lê com os olhos de Emília e a vê nos lugares das personagens dos textos originais. Através desta comparação teremos por intuito demonstrar que o compromisso de Monteiro Lobato não era só um projeto de tradutor, mas sim uma preocupação cultural (MÁXIMO, 2004, p. 27).

Durante o ato tradutório Lobato não apenas preocupou-se com a transcrição linguística da Língua Inglesa para o português brasileiro do texto, mas, sobretudo, olhou com atenção questões culturais levando em consideração as diferenças culturais do público alvo em relação ao texto fonte. Isso é evidenciado por meio das alterações textuais realizados por ele, onde até expressões coloquiais são utilizadas, inclusive ao caracterizar Alice, como já mencionado anteriormente em alguns exemplos.

Em resumo, Lobato mesmo sendo o tradutor da história de Lewis Carroll mostrou-se também como escritor, considerando o fato que, ao traduzir ele foi além dos elementos linguísticos e semânticos da narrativa, ele adaptou aspectos culturais, como até mesmo características da protagonista Alice, assim, fazendo com que ela apresentasse algumas semelhanças com a personagem de suas narrativas infantojuvenis, Emília.

Considerações finais

Este artigo teve como objetivo analisar a tradução de Monteiro Lobato da obra *Alice Adventures in Wonderland* tendo como foco a personagem protagonista, Alice e sua semelhança com a criação de Lobato, a Emília.

Levando tudo que foi discutido em consideração, pode-se afirmar que as escolhas tradutórias de Lobato penderam para uma tradução mais domesticante, visto que, muitas vezes ele adaptou o texto, alterando expressões, termos e até mesmo questões culturais ao longo da narrativa, para que fizessem sentido ao seu público alvo, tornando-o mais compreensível. Assim, nota-se que ele buscou aproximar a narrativa pertencente ao polissistema cultural Britânico do século XIX – Era Vitoriana – ao polissistema cultural Brasileiro do século XX.

Além disso, ele modificou muitas falas de Alice afetando até mesmo as características da personagem, mudanças que fizeram com que ela deixasse para trás aspectos da Alice Britânica e se transformasse em uma menina mais semelhante à Emília, a Boneca de pano das histórias de Lobato. Portanto, além de adaptar o texto, durante o processo tradutório da obra *Alice Adventures in Wonderland*, Lobato aproximou a figura da Alice à de Emília, sendo possível se deparar com as duas personagens em uma só, na Alice por ele traduzida.

Por fim, conclui-se que Monteiro Lobato foi muito além da transposição de signos linguísticos de uma língua para outra. Mais que transferir palavras, expressões, sentimentos e cultura, ele recriou a história por meio da tradução.

Referências

CARROLL, L. **Alice Adventures in Wonderland & Other Stories**. New York: Barnes and Nobles, 2010.

CARROLL, L. **Alice no País das Maravilhas**. Trad. Monteiro Lobato. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

CUNHA, P. L. F. da. **Literatura comparada e tradução**: releituras e recriações culturais. Revista brasileira de literatura comparada. n. 7, 2005.

EVEN-ZOHAR, I. Polysystem Studies. **Poetics Today**: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication. v. 11, n. 1, 1990.

HOUAISS, A; VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LANZETTI, R. et al. **Procedimentos técnicos de tradução** – Uma proposta de reformulação. Revista do ISAT. 2006.

LOBATO, M. **Reinações de Narizinho**. 3 ed. São Paulo: Globinho, 2016.

_____. **Viagem ao Céu**. 4 ed. São Paulo: Globinho, 2016.

MÁXIMO, G. **Dois Personagens em uma Emília nas Traduções de Monteiro Lobato**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, 2004. Disponível em: <[http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/269470/1/Maximo_Gustavo_M .pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/269470/1/Maximo_Gustavo_M.pdf)> acesso em: 14 mar.2018.

NITRINI, S. **Literatura Comparada**: História, Teoria e Crítica. 3 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

VENUTI, L. **Escândalos da Tradução**: por uma ética da diferença/Lawrence Venuti; Trad. Laureano Pelegrini, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo; revisão técnica Stella Tagnin – Bauru, SP. EDUSC, 2002.

O SILÊNCIO E A DIFICULDADE DE NARRAR NA PEÇA *ESPERANDO GODOT*, DE SAMUEL BECKETT

Autora: Nathally Angélica Przybycien (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Barbosa Alcaraz (UNIANDRADE)

Resumo: Buscando representar o absurdo da condição humana em uma sociedade em que o homem via-se perdido, privado das certezas religiosas, metafísicas e transcendentais que possuía, o Teatro do Absurdo se concretizou como uma manifestação ou resposta da sociedade remanescente aos horrores causados pelas duas guerras mundiais. Levando em consideração os aspectos dialogais, bem como o contexto histórico de sua criação e o movimento teatral do qual faz parte, a presente pesquisa teve como intuito analisar a forma como silêncio e a dificuldade de narrar foram representados na peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, uma das representantes mais significativas do Teatro do Absurdo. Observamos que a linguagem verbal não era a principal representante na peça analisada, seu uso era direcionado para desencadear imagens poéticas ao conciliar as falas desconexas dos personagens, o silêncio e a cena representada. Além disso, o silêncio pode ser lido como referência à solidão e tristeza do homem moderno, refletidos não apenas pelas suas marcações textuais explícitas, como também pelo cenário obscuro introduzido e a chegada da noite. O recurso pode ser interpretado ainda como uma metáfora para os sentimentos e sensações dos personagens, demonstrando sua tristeza e solidão.

Palavras-chave: Silêncio, Teatro do Absurdo, Dificuldade de narrar, Samuel Beckett.

Introdução

Nos anos finais do século XX, a cena contemporânea do teatro começa a sofrer alterações. Contrastando com as formas tradicionais do drama, o “*Teatro pós-dramático*” introduz rupturas na forma de pensar e fazer teatro. O termo cunhado por Richard Schechner foi utilizado anos mais tarde pelo teórico alemão Hans-Thies Lehmann (2007) para designar o que, segundo ele, é um teatro que se vê impulsionado a operar para além do drama, ou seja, para além da forma dramática tradicional existente na época, o que foi um grande desafio para a nova vertente estética, pois o público possuía grandes expectativas acerca desse teatro “normal”, tendo-o como norma estética de dramaturgia (p. 35). Coube ao *Teatro pós-dramático* se fundamentar não apenas por meio da negação aos padrões clássicos, mas fazendo “[...] algo novo a partir de suas próprias forças” (LEHMANN, 2007, 35).

Segundo as concepções apresentadas por Sílvia Fernandes (2017, p. 13), “Lehmann observa que a totalidade, ilusão e reprodução do mundo constituem o modelo do teatro dramático”. Ainda segundo a autora, o novo teatro tido como *Pós-dramático*, começa justamente com o desaparecimento do triângulo “drama, ação, imitação” (FERNANDES, 2017, p. 13).

Frente à nova concepção de teatro e ao rompimento dos três elementos básicos do drama, surge o Teatro do Absurdo, que é descrito no *Dicionário de teatro* de Ubiratan Teixeira (2005) como a

estética que estava em voga na Europa nos anos 1950 e que se caracterizava pela denúncia aos sentimentos de angústia e descrença da sociedade, que se afastava dos valores sociais pelos quais havia sido conduzido até o momento (TEIXERA, 2005, p. 19). Eugène Ionesco corrobora com essa perspectiva ao descrever o termo da seguinte forma: “Absurdo é aquilo que não tem objetivo. [...] Divorciado de suas raízes religiosas, metafísicas e transcendentais, o homem está perdido; todas as suas ações se tornam sem sentido, absurdas, inúteis” (IONESCO citado por ESSLIN, 2018, p. 23). Esse sentimento de angústia metafísica pelo “absurdo da condição humana” é considerado por Martin Esslin (2018) o tema principal das obras de Beckett (ESSLIN, 2018, p.23).

A peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, é uma das representantes mais significativas do Teatro do Absurdo. Escrita em apenas dois atos e composta por cinco personagens, o drama narra a cíclica espera de dois vagabundos pela chegada de Godot, uma entidade desconhecida que não é caracterizada em nenhum momento da peça, porém é incansavelmente aguardada pelos dois. O silêncio é uma temática recorrente nessa obra e ao longo do texto é possível notar que os personagens Estragon e Vladimir possuem dificuldades em estabelecer um diálogo concreto sobre coisas cotidianas. Desta forma, a presente pesquisa tem como intuito analisar a forma como silêncio e a dificuldade de narrar são representados nessa obra de Samuel Beckett, levando em consideração os aspectos dialogais do texto, bem como o contexto histórico de sua criação e o movimento teatral do qual faz parte.

A peça *Esperando Godot* foi escrita em francês no ano de 1949, período posterior ao término da segunda Guerra Mundial, entretanto, a estreia aconteceu apenas em 1953, no *Théâtre de Babylone*, em Paris. Em 1955 a obra foi encenada pela primeira vez em Londres⁸⁴ e em 19 de novembro de 1957, *Esperando Godot* foi dramatizado na penitenciária de San Quentin⁸⁵. Ao contrário do que era esperado pelos atores e pelo diretor Herbert Blau, “[...] o que havia perturbado as platéias sofisticadas de Paris, Londres e Nova York foi imediatamente captado pelo público de sentenciados” (ESSLIN, 2018, p. 19).

A surpreendente recepção da obra de Beckett em San Quentin reflete o que Esslin (2018) caracteriza como sendo não apenas uma associação da temática da peça com a própria condição do público de penitenciários, tendo em vista que a espera é a principal situação apresentada, mas também, retrata a ausência de expectativas desse público em relação às formas de teatro vigentes até o momento (p. 20-21). As peças do Teatro do Absurdo rompem com as características do teatro tradicional, uma vez as mesmas não possuem um enredo linear, muitas vezes não apresentam começo, meio e fim, além

⁸⁴ Datas de produção e encenação apresentadas por Fábio de Souza Andrade no prefácio de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. Informações complementares nas referências do presente artigo.

⁸⁵ Data de encenação apresentada por Martin Esslin na obra *Teatro do Absurdo*. Informações complementares nas referências do presente artigo.

de seus personagens não serem reconhecíveis, comportarem-se como “bonecos mecânicos” e seus diálogos muitas vezes se concretizarem como balbucios incoerentes (ESSLIN, 2018, p. 20-21).

Maristela Girola (2011) também nos apresenta algumas considerações a respeito da identificação e o reconhecimento de cada espectador com a peça de Samuel Beckett.

O herói beckettiano sofre a dificuldade da progressiva tomada de consciência do ser humano, num mundo no qual tudo é incerto e em que a verdadeira comunicação entre as pessoas é impossível. O sucesso da peça de Beckett talvez se deva à possibilidade de cada espectador (leitor) poder confrontar-se com projeções de seus mais profundos temores e ansiedades. É possível reconhecer na peça a própria experiência com o tempo, a esperança e o desespero, como fizeram os prisioneiros da penitenciária de San Quentin, onde a peça foi representada (GIROLA, 2011, p. 60).

O meio acadêmico já conta com alguns estudos sobre a forma pela qual o silêncio é utilizado por Samuel Beckett na peça *Esperando Godot*, entretanto, com um viés diferente do que será utilizado na presente pesquisa. Destacam-se entre eles o artigo “No limite do silêncio: a cena mínima de Samuel Beckett”, de Fernando Mesquita de Faria, que explora a apropriação do silêncio na dramaturgia do autor e a dissertação “Caligrafia apagada = silêncio na escrita de Esperando Godot”, de Gedivâncio Feitosa Mateus Melo, que se dedica a investigação do silêncio a partir da linguagem e visual cênico da peça.

Respaldam essa pesquisa os teóricos Hans-Thies Lehmann (2007) e suas concepções acerca do Teatro pós-dramático, já explanadas anteriormente, e Martin Esslin (2018), que explora a vertente estética Teatro do Absurdo e suas principais características, assim como elementos que serão retomados a frente. Além desses, Natália Ginzburg (2015) e David Le Breton (1997) também fundamentam esse ensaio no que diz respeito à análise do silêncio em *Esperando Godot*. Segundo Ginzburg, o silêncio pode ser considerado um dos vícios mais estranhos e graves da contemporaneidade (2015, p. 91).

Walter Benjamin (1987) também corrobora com este estudo no que tange a análise da pobreza de experiência do homem moderno. Segundo o autor “Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do ‘atual’” (BENJAMIN, 1987, p. 119), ou seja, Benjamin nos explica que ao sobrepormos a técnica ante ao homem e suas virtudes, demos início a uma nova barbárie, a barbárie da pobreza de experiência da sociedade. Benjamin também nos apresenta considerações a respeito da arte de narrar, que segundo ele “está em vias de extinção” (1987, p. 197). Essa consideração é apresentada, pois, segundo o autor, não se narra mais porque não existem mais experiências. “A experiência que passa de pessoa para pessoa é a fonte que recorrem todos os

narradores” e sem essas experiências a narração não é realizada, pois não há fundamentos para que esse ato ocorra (BENJAMIN, 1987, p. 198).

Sendo assim, partindo dos conceitos apresentados sobre o teatro Pós-dramático e o Teatro do Absurdo, e tendo como embasamento as teorias e concepções apresentadas por Hans-Thies Lehmann, Martin Esslin, Natália Ginzburg, Walter Benjamin, entre outros, iniciaremos a análise e reflexão acerca do silêncio e da dificuldade de narrar dos personagens na peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett.

O silêncio e a dificuldade de narrar

O teatro do absurdo se concretizou como uma manifestação ou resposta da sociedade remanescente aos horrores causados pelas duas guerras mundiais. De acordo com Martin Esslin (2018), “O declínio da fé religiosa foi disfarçado até o fim da Segunda Guerra Mundial pelas religiões substitutas, como fé no progresso, o nacionalismo e várias outras falácias totalitárias. Tudo isso foi estraçalhado pela guerra” (p. 22). Dessa forma, essa vertente estética buscou representar “[...] o absurdo da condição humana num mundo no qual o declínio na fé religiosa privou o homem de determinadas certezas” (ESSLIN, 2018, p. 345).

Walter Benjamin (1987) ao explorar a ação narrativa do ser humano observa que no final da guerra, os combatentes retornavam mudos dos campos de batalha, e ao invés de voltarem mais ricos, vinham mais pobres em experiência comunicável (p. 198). Ainda segundo o autor, a geração “[...] que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano” (BENJAMIN, 1987, p.198).

Na tentativa de representar a verdadeira condição humana, ou seja, esse homem perdido do período pós-guerra, o Teatro do Absurdo introduz uma nova forma de representação teatral e cujo elemento de grande destaque é a experiência de uso limitado da língua. Martins Esslin (2018) nos explica mais sobre a vertente estética e a função da linguagem nessa forma dramática:

Como o Teatro do Absurdo não tem por objetivo transmitir informações ou apresentar problemas ou destinos de personagens que existam fora do mundo interior dos autores, como não propõe teses nem debate preposições ideológicas, ele não se preocupa com a representação de acontecimentos, nem com a narração do destino ou das aventuras dos personagens, mas apenas com a apresentação da situação básica de um indivíduo. É um teatro de situação, em oposição a um teatro de acontecimentos em sequência, e por isso mesmo usa uma linguagem baseada na conformação de imagens concretas, mais que em argumentos ou falas discursivas (ESSLIN, 2018, p. 346).

Partindo desse pressuposto, é possível observar que o Teatro do Absurdo utilizava-se de outras formas de expressão. A linguagem verbal não era a principal representante nas peças teatrais, seu uso

era direcionado para desencadear imagens poéticas ao conciliar as falas desconexas dos personagens com a cena representada, como podemos observar a partir da declaração de Esslin (2018):

A ação de uma peça do Teatro do Absurdo não pretende contar uma história, mas comunicar uma configuração de imagens poéticas. Para dar apenas um exemplo: várias coisas acontecem em *Esperando Godot*, porém esses acontecimentos não constituem um enredo ou história; são apenas imagens de Beckett, de *nada realmente jamais acontece* na vida de um homem (ESSLIN, 2018, p. 347).

Na peça *Esperando Godot*, vários diálogos são desenvolvidos pelos personagens, entretanto, as falas se concretizam como vagas e sem respostas, pois se resumem em frases soltas e desconexas, sem respaldo a questionamentos anteriores. A peça é composta por apenas cinco personagens: Estragon, Vladimir, Pozzo, Lucky e um Menino. Os dois primeiros são uma dupla de vagabundos que aguardam a chegada de Godot, que nunca vem. Durante essa espera eles desenvolvem estratégias para que o tempo passe mais depressa, estabelecem diálogos sem sentido, fazem algumas brincadeiras e refletem sobre a possibilidade de ir embora, se enforcarem ou aguardar Godot, como podemos verificar no excerto abaixo, em que os personagens divagam sobre esperar Godot e esse era ou não o ponto de encontro estabelecido:

ESTRAGON Lugar encantador. (Dá a volta, caminha em direção à boca de cena, junto à plateia) Esplêndido espetáculo. (Volta-se para Vladimir) Vamos embora.
VLADIMIR A gente não pode.
ESTRAGON Por quê?
VLADIMIR Estamos esperando Godot.
ESTRAGON É mesmo. (Pausa) Tem certeza de que era aqui?
VLADIMIR O quê?
ESTRAGON Que era para esperar.
VLADIMIR Ele disse: perto da árvore. (Olham para a árvore) Está vendo mais alguma?
ESTRAGON É o quê?
VLADIMIR Um chorão, eu acho.
ESTRAGON E as folhas?
VLADIMIR Deve estar morto.
ESTRAGON Chega de choro.
VLADIMIR A menos que não seja época.
ESTRAGON Para mim, parece mais um arbusto.
VLADIMIR Um arbúsculo.
ESTRAGON Um arbusto.
VLADIMIR Um... (Recobra-se) O que você está querendo dizer? Que erramos de lugar? (BECKETT, 2015, p. 22).

Os personagens Pozzo e Lucky possuem uma relação respectivamente de patrão e escravo, Pozzo é um sujeito aristocrata que explora Lucky, trazendo este amarrado pelo pescoço enquanto o mesmo carrega suas bagagens. A relação entre patrão e empregado é levada ao extremo. Os dois interrompem os devaneios de Vladimir e Estragon nos dois atos em que entram em cena.

POZZO Apresento-me: Pozzo.
VLADIMIR De jeito nenhum.
ESTRAGON Ele disse Godot.
VLADIMIR De jeito nenhum.
ESTRAGON (*a Pozzo, tímido*) Cavalheiro, o senhor não seria por acaso Godot?
POZZO (*voz aterrorizante*) Eu sou Pozzo! (*Silêncio*) O nome não lhes diz nada?
(*Silêncio*) Perguntei se o nome não lhes diz nada?
Vladimir e Estragon entreolham-se, em dúvida.
ESTRAGON (*tentando se lembrar*) Bozzo... Bozzo...
VLADIMIR (*idêntico*) Pozzo...
POZZO Pppozzo!
ESTRAGON Ah! Pozzo... deixe ver... Pozzo...
VLADIMIR É Pozzo ou Bozzo?
ESTRAGON Pozzo... não que eu me lembre.
VLADIMIR (*em tom de conciliação*) Conheci uma família Gozzo. A mãe tinha a gota serena (BECKETT, 2015, p. 31).

O diálogo estabelecido entre os personagens continua desconexo, seguindo os padrões anteriormente utilizados nas conversas entrecortadas de Vladimir e Estragon. O último personagem, um Menino, entra em cena para anunciar que Godot não virá: “O senhor Godot mandou dizer que não virá hoje à tarde mas amanhã virá com certeza” (BECKETT, 2015, p. 56).

Diante de um enredo cíclico que relata a incansável espera dos dois amigos por Godot, nos depararmos com diálogos que refletem a dificuldade que os personagens possuem em narrar. Ao termos contato com a peça, notamos que as falas dos personagens não possuem conteúdos concretos, os mesmos falam frases soltas e desconexas, muitas vezes apenas acrescentando palavras em seguida das que já foram ditas pelo outro personagem, como podemos observar no trecho a seguir:

ESTRAGON E o que ele respondeu?
VLADIMIR Que ia ver.
ESTRAGON Que não podia prometer nada.
VLADIMIR Que precisava pensar mais.
ESTRAGON Dormir sobre o assunto.
VLADIMIR Consultar a família.
ESTRAGON Os amigos.
VLADIMIR Os agentes.
ESTRAGON Os correspondentes.
VLADIMIR Os registros.
ESTRAGON O saldo do banco.
VLADIMIR Antes de se pronunciar.
ESTRAGON Nada mais normal.
VLADIMIR Não é mesmo?
ESTRAGON A mim, parece.
VLADIMIR Também a mim (BECKETT, 2015, p. 26).

No excerto acima os personagens Vladimir e Estragon discutem sobre o que queriam de Godot. Notamos que um seguido do outro dizem palavras que não compactuam em total sentido com o que o outro falante havia dito, apenas acrescentando a narração iniciada anteriormente. Biyung-Chul Han (2017) explica-nos sobre esse processo de perda de capacidade narrativa. Segundo o autor, a sociedade foi privada de sua narratividade devido ao excesso de positividade com a qual opera (p. 70), ou seja, na sociedade moderna, o que está em voga é o momento imediato, uma sociedade de aparências que não procura a verdade dentro de si e do seu próprio silêncio. Essa composição moderna é caracterizada pelo autor como excesso de positividade e acarreta a falta de experiências concretas do homem, desencadeando a pobreza de experiências e impedindo o ser humano de produzir novas narrativas, uma vez que elas são derivadas de experiências reais. Os personagens Vladimir e Estragon apenas complementam o que o outro fala anteriormente, o que se concretiza como um processo de adição, assim como nos mostra Han (2017): “A adição é mais transparente do que a narração. Só se pode acelerar um processo que é aditivo, e não um processo narrativo” (p. 70). Diante dessa perspectiva, observamos que os dois não desenvolvem processos narrativos, apenas adicionam elementos a diálogos entrecortados existentes, explanando a dificuldade que os personagens possuem em narrar, o que é explicado por Natália Ginzburg (2015): “Nossas personagens falam assim. Falam assim para enganar o silêncio. Falam assim porque não sabem mais como falar” (GINZBURG, 2015, p. 91-92).

Além da dificuldade que os personagens possuem em narrar, na peça *Esperando Godot*, Samuel Beckett insere outro elemento determinante na significação do enredo: o silêncio. Na versão atualizada em 2015 pela Cosac Naify e traduzida por Fábio de Souza Andrade⁸⁶ existem cento e dezessete marcações para “representação” do silêncio no texto secundário da peça, distribuídas em cinquenta e cinco no primeiro ato e sessenta e duas no segundo ato. É possível notar essa recorrência ao silêncio no excerto abaixo, em que a marcação aparece três vezes no intervalo de quatorze frases.

ESTRAGON Então, adeus.
POZZO Adeus.
VLADIMIR Adeus.
ESTRAGON Adeus.
Silêncio. Ninguém se move.
VLADIMIR Adeus.
POZZO Adeus.
ESTRAGON Adeus.
Silêncio.
POZZO E obrigado.
VLADIMIR Obrigado ao senhor.
POZZO Não por isto.
ESTRAGON Ah, sim.

⁸⁶ Referência completa da obra no final desse artigo.

POZZO Ah, não.
VLADIMIR Ah, sim.
ESTRAGON Ah, não.
Silêncio (BECKETT, 2015, p. 52, ênfase acrescentada).

Natalia Ginzburg (2015) explica-nos mais sobre a recorrência da temática do silêncio. Segundo a autora “[...] dentre os vícios mais estranhos e mais graves de nossa época deve-se mencionar o silêncio. [...] Por páginas e páginas nossas personagens trocam umas poucas observações insignificantes, mas carregadas de uma desolada tristeza [...]” (GINZBURG, 2015, p. 91). É que podemos observar na peça *Esperando Godot*, em que o silêncio permeia toda a narrativa. Além das marcações de silêncio explícitas textualmente, outros elementos também denotam o silêncio e recorrentemente a solidão a ele associado, como o cenário, com apenas uma árvore — que aparece no primeiro ato sem folhas e no segundo ato com flores — e o ambiente noturno, que também transpassa uma aura silenciosa e solitária.

O silêncio também pode ser lido como forma de disfarce a sentimentos e sensações intrínsecas no interior dos personagens. Segundo Natalia Ginzburg, “arrancadas dolorosamente ao silêncio, emergem as poucas e estereis palavras de nossa época, como sinais de naufragos, fogos acesos entre colinas longínquas, frágeis e desesperados chamados que o espaço engole” (2015, p. 92). Esses sentimentos e aflições podem ser vistos em algumas passagens do texto, como podemos observar nos excertos abaixo:

VLADIMIR [...] E o que fazemos agora?
ESTRAGON Esperamos.
VLADIMIR Sei, mas enquanto esperamos?
ESTRAGON E se a gente se enforcasse? (BECKETT, 2015, p. 25)
ESTRAGON (olhando para a árvore) Pena que não temos um pedaço de corda.[...]
ESTRAGON Me lembre de trazer uma corda amanhã (BECKETT, 2015, p. 58)
ESTRAGON [...] E se gente se enforcasse?
VLADIMIR Com o quê?
ESTRAGON Você não tinha um pedaço de corda?
VLADIMIR Não.
ESTRAGON Então não podemos.
VLADIMIR Vamos embora.
ESTRAGON Espere, tem o meu cinto.
VLADIMIR É curto demais.
ESTRAGON Você me puxa pelas pernas (BECKETT, 2015, p. 97).

O suicídio é uma ideia recorrente entre os personagens Vladimir e Estragon, ambos refletem e recorrem inúmeras vezes ao ato de enforcamento, seja utilizando uma corda, objeto que ambos não possuem, ou até mesmo o cinto. Essas reflexões acerca do suicídio remetem a tristeza e solidão do homem moderno, enfatizados não apenas pelas reflexões explícitas mostradas no texto, mas em outros

elementos como o silêncio e a dificuldade de narrar. É possível perceber que a morte é vista como uma forma de escapismo para os personagens e suas incertezas despertadas pela condição humana.

David Le Breton (1997) também reflete sobre o poder do silêncio. De acordo com o autor “sem dizer uma palavra, o silêncio não deixa de ser um discurso sugestivo, quando a sua ressonância entra numa conversa. A sua eficácia em agir sobre o outro, em transmitir sentido e em alimentar os comportamentos não é menor do que a da linguagem” (LE BRETON, 1997, p. 77). Partindo desse pressuposto, observamos o silêncio na peça de Beckett como uma modalidade de sentido, em que cada pausa calculada por Beckett desencadeia um significado particular para cada indivíduo que esteja na plateia.

Segundo Martin Esslin (2018, p. 47) o tema principal dessa trama não é Godot, mas sim a espera, que reflete um aspecto essencial da condição humana. Os intervalos dados na peça *Esperando Godot* para representação do silêncio auxiliam na percepção da passagem do tempo, que acontece de forma lenta e prolongada, tendo em vista que eles representam pausas no fluxo das atividades realizadas pelos personagens. Ainda segundo Esslin, “[...] é no ato de espera que experimentamos o fluxo do *tempo* em sua forma mais pura e palpável. Quando estamos em atividade tendemos a esquecer a passagem do tempo, *passamos* o tempo; mas se estamos apenas esperando passivamente, temos de enfrentar a ação do próprio tempo” (ESSLIN, 2018, p. 47).

Por meio da percepção da passagem do tempo na peça, podemos observar que a mesma opera de forma cíclica. O que acontece no primeiro ato se repete no segundo, entretanto, é uma repetição com diferenças, pois alguns elementos aparecem distintos, como Pozzo que retorna cego para o segundo ato e Lucky, que fica surdo; a árvore que outrora não possuía folhas, em sua repetição nos é apresentada repleta das mesmas. O final dos dois atos, em que o personagem Menino entra para anunciar que o Senhor Godot não virá, também nos faz crer que essa espera continuará a ocorrer:

MENINO O que eu digo ao senhor Godot, senhor?

VLADIMIR Diga que... (interrompe) diga a ele que me viu e que... (reflete) que me viu. (Pausa. Vladimir avança, o menino recua, Vladimir para, o menino para) Mas diga uma coisa, você tem certeza de que me viu? Não vai me dizer amanhã que nunca me viu? (BECKETT, 2015, p. 96).

No segundo ato da peça *Esperando Godot*, o menino afirma não ter visto Vladimir e Estragon no que seria o dia anterior de acordo com a passagem do tempo representado, dessa forma, Vladimir procura garantir que o Menino não esquecerá que os viu dessa vez, para que assim possa avisar Godot. Porém, é possível interpretar por meio das palavras ditas por Vladimir e pela forma como o Menino sai correndo que essa espera é um ato cíclico e que assim como no primeiro dia, ele irá se repetir recorrentemente, assim como já havia se repetido.

Merece destaque mencionar ainda que os personagens Vladimir e Estragon, bem como Pozzo e Lucky representam uma das condições básicas da convivência humana, a relação de dependência. Os primeiros discutem em algumas passagens da peça sobre a separação dos dois, porém ambos concordam que depois de tanto tempo não valeria mais a pena se separar: “ESTRAGON Fico me perguntando se não devíamos ter ficado sozinhos, cada um por si. (*Pausa*) Não fomos feitos para a mesma estrada. [...] | VLADIMIR Ainda podemos nos separar, se você achar melhor. | ESTRAGON Agora não vale mais a pena” (BECKETT, p. 58). Pozzo e Lucky também estão em uma relação de dependência, essa, porém, de poder e dominação. Durante muitos anos Lucky serviu a todas as necessidades de Pozzo, entretanto, agora que a desenvoltura do criado não é mais a mesma, Pozzo pretende se livrar do servo, planejando vendê-lo no mercado São Salvador, como podemos observar no excerto da obra.

VLADIMIR O senhor quer se livrar dele?

POZZO De fato. Mas em vez de expulsá-lo, coisa ao meu alcance, quero dizer, em vez de simplesmente colocá-lo no olho da rua, dar-lhe um pé na bunda, vou levá-lo, por bondade minha, ao mercado do São Salvador, onde espero embolsar alguma coisa. A bem da verdade, expulsar criaturas assim não é mesmo possível. Para fazer direito, seria preciso matá-las (BECKETT, 2015, p. 38).

Outra relação estabelecida entre os personagens Pozzo e Lucky é a de poder por meio da linguagem. Segundo Le Breton (1997) “A linguagem é poder, poder de obrigar o outro, de lhe impor ideias, de lhe dar ordem de se calar ou de falar” (p. 78). Podemos observar na vivência entre esses dois personagens que Pozzo utiliza de sua posição privilegiada para impor ordens a Lucky e essa forma de dominação e poder é expresso pelo uso da linguagem, como podemos observar no trecho abaixo:

POZZO [...] De pé! (*Pausa*) Toda vez que cai, ele adormece. (*Puxa a corda*) De pé, carniça! (*Ouve-se Lucky levantar e recolher as coisas. Pozzo puxa a corda*) Para trás! (*Lucky entra aos tropeções*) Alto! (*Lucky para*) Vire! (*Lucky vira-se. A Vladimir e Estragon, afável*) Caros amigos, fico feliz em tê-los encontrado. (*Diante da expressão incrédula de ambos*) De fato, estou genuinamente feliz. (*Puxa a corda*) Mais perto! (*Lucky avança*) Alto! (*Lucky para. A Vladimir e Estragon*) [...] Casaco! (*Lucky põe a mala no chão, avança, entrega o casaco, recua, torna a pegar a mala*) Segure isto. (*Pozzo entrega-lhe o chicote, Lucky avança e, sem mãos, inclina-se e prende o chicote entre os dentes, depois recua. Pozzo começa a vestir o casaco, para*) Casaco! (*Lucky põe tudo no chão, avança, ajuda Pozzo a vestir o casaco, recua, pega tudo de novo*) Bate um vento frio a esta hora. (*Termina de abotoar o casaco, inclina-se, inspeciona, recompõe-se*) Chicote! (*Lucky avança, inclina-se. Pozzo arranca o chicote de sua boca. Lucky recua*) [...] (BECKETT, 2015, p. 32, ênfase acrescentada).

Nesse trecho, é possível observar que a relação de poder estabelecida entre Pozzo e Lucky é enfatizada por meio da linguagem, tendo em vista que Pozzo dá diversas ordens ao escravo e o mesmo não argumenta ou enfrenta o patrão, aceitando em silêncio tudo que lhe é imposto. David Le Breton (1997) explica sobre a situação quando afirma: “Qualquer sistema hierárquico implica uma canalização

da palavra, uma manipulação do silêncio que se apresenta como uma zona estratégica de refúgio e [...] em relação aos que lhes estão sujeitos, como que uma reserva perigosa de ameaças” (BRETON, 1997, p. 78). Partindo desse pressuposto, observamos que Lucky mostra-se passivo em relação às ordens que lhe são impostas e que o silêncio que lhe serve de abrigo é manipulado por Pozzo como forma de dominação.

Conclusão

A partir do estudo realizado sobre a peça *Esperando Godot*, foi possível notar as características do Teatro do Absurdo na construção textual de Samuel Beckett, verificando que o expectador dessa vertente estética “[...] é confrontado com a loucura da condição humana [...]”, vendo sua indignação e desespero sendo representados (ESSLIN, 2018, p. 356).

Observamos ainda que o silêncio é uma temática recorrente na peça analisada, possuindo cento e dezessete indicações para sua representação ao longo dos dois atos. O silêncio representado pode ser lido como referência à solidão e tristeza do homem moderno, refletidos não apenas pelas suas marcações textuais explícitas, como também pelo cenário obscuro introduzido - a chegada da noite e o ambiente composto apenas por uma árvore. Vimos também que o silêncio pode ser visto como uma metáfora para os sentimentos e sensações dos personagens, demonstrando sua tristeza e solidão.

Além disso, foi possível perceber que a passagem do tempo na peça ocorre de forma lenta e prolongada. Desta forma, notamos que *Esperando Godot* opera de forma cíclica e que assim como no 1º e 2º ato (1º e 2º dia) os acontecimentos se repetem com uma pequena diferença, eles tornarão a acontecer de forma semelhante sucessivamente.

Merece destaque mencionar ainda que os personagens possuem dificuldades em estabelecer diálogos concretos sobre coisas cotidianas, o que pode ser visto como uma alusão a falta de vivência do homem moderno, que não estabelecem relações entre si, desencadeando a pobreza de experiência e a perda da capacidade narrativa, pois sem experiências a capacidade de narrar fica comprometida, pois a narração parte das experiências concretas vividas pelos indivíduos.

Sendo assim, a partir do estudo realizado foi possível notar que em *Esperando Godot*, o silêncio é utilizado como ato de expressão e que a linguagem foi utilizada de diversos modos, como forma de representar a dificuldade em narrar dos personagens, como meio de dominação e como técnica de expressão de imagens poéticas, desencadeando um significado particular para cada indivíduo que esteja na plateia.

Referências

- BECKETT, S. **Esperando Godot**. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- ESSLIN, M. **O Teatro do Absurdo**. Tradução original de Bárbara Heliodora. Tradução das atualizações de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Zahar, 2018
- FARIA, F. de. **No limite do silêncio**: a cena mínima de Samuel Beckett. Outra travessia, v. 1, n. 16. Florianópolis, 2013, p. 133-141.
- FERNANDES, S. Teatros pós-dramáticos. GUINSBURG, J; FERNANDES, S. (orgs.). **O Pós-dramático**: um conceito operativo? – São Paulo: Perspectiva, 2017.
- GIROLA, M. O humano desumanizado num mundo sem sentido: Samuel Beckett e o herói absurdo. **Acta Scientiarum**. Language and Culture: Maringá, v. 33, n. 1, p. 55-61, 2011.
- GUINSBURG, J; FERNANDES, S. (orgs.). **O Pós-dramático**: um conceito operativo? – São Paulo: Perspectiva, 2017.
- GINZBURG, N. **As pequenas virtudes**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- HAN, B. **A sociedade da transparência**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Pretrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- LE BRETON, D. **Do Silêncio**. Tradução de Luís M. Couceiro Feio. Lisboa: Éditions Métailié, 1997.
- LEHMANN, H. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 31-32.
- Melo, G. **Caligrafia apagada**: silêncio na escrita de Esperando Godot. – Campinas, SP: 2011. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/284351/1/Melo_GedivanioFeitosaMateus_M.pdf. Acesso em: 21 jan. 2019.
- TEIXEIRA, U. **Dicionário de teatro**. São Luís: Editora Instituto Geia, 2005.

WHITE EGRETS: A POESIA DE DEREK WALCOTT COMO POSSÍVEL ELEMENTO PROPULSOR DA IDENTIDADE

Autora: Patrícia Vasconcelos Cavalcanti de Marotta (UFPR)

Orientador: Prof. Dr. Maurício M. Cardozo (UFPR)

Resumo: A vasta obra do poeta, artista plástico e dramaturgo Derek Walcott segue bastante desconhecida e pouco traduzida no Brasil. Walcott foi um dos mais influentes poetas caribenhos, com sua poesia forjada numa linguagem onde o *Pidgin* e *Créole* estariam presentes, não como formas isolacionistas, mas sim como elementos integradores de uma proposta artística desenvolvida a partir da diversificada herança cultural da região. Walcott incluiria uma nova forma de nomear o já conhecido, também se apropriando do inglês, porém o reutilizando como base de um discurso caribenho próprio. Seus poemas refletiriam uma visão do pós-colonial, a partir de sua firme convicção na capacidade do Caribe de construir sua identidade cultural, não em contraposição ao passado colonial, mas como resultado positivo do encontro de culturas e tradições. Os poemas que compõe o livro *White Egrets* exemplificam a visão *Walcottiano* de formação cultural. Além disso, representam o desafio de uma *primeira tradução* ao português, a ser pensada a partir da construção de um nexos com seu pensamento sobre a formação cultural pós-colonial. Esta apresentação terá por objetivo discutir a teoria *Walcottiana* de formação cultural pós-colonial, vinculando-a à elaboração de sua poesia, como ferramenta para construir sua tradução.

Palavras-chave: Derek Walcott, poesia, pós-colonialismo, tradução.

A tradução é um elemento constituinte de um esforço de diálogo entre não apenas diferentes línguas, mas também diferentes sistemas de referencial cultural. O tradutor é não apenas uma ponte, mas o guardião de memórias e o instrumento de criação para entendimentos múltiplos. Poder-se-ia mesmo dizer que a tradução é um vetor de solidariedade que produz o compartilhamento de referentes culturais múltiplos, e o médium de transmissão destes em caráter inter-geracional. O texto traduzido ganha sobrevida quando alcança a língua de chegada e expande o registro das culturas que o compõe.

Sabe-se que existem diferentes visões com relação à elaboração de traduções, principalmente a de poesias, que apresenta sempre enormes desafios. No caso concreto do poeta caribenho Derek Walcott isso fica latente.

Vida

Walcott nasceu em 23 de janeiro de 1930, em Castries, capital de Santa Lúcia, antiga colônia britânica das chamadas Índias Ocidentais, no Caribe. A herança étnica de seus pais, -- ambos mestiços, descendentes de europeus e africanos — viria a se tornar objeto recorrente em sua obra. Além disso, a forte relação de seus pais com o mundo cultural e educacional da Ilha seria fundamental na formação

de Walcott. Seu pai, falecido quando Derek tinha apenas um ano, era um intelectual local amante das artes plásticas, enquanto sua mãe era uma reconhecida educadora.

Sua formação primária, no entanto, se daria nas artes plásticas e seu mentor, Harold Simmons (grande amigo de seu pai), seria outra fonte de admiração e influência em suas obras. Apesar de não ter seguido em frente com a pintura de maneira profissional, nunca a abandonou. A plasticidade e as descrições paisagísticas seriam parte de vários de seus poemas. Seus quadros seriam sobre paisagens e paisagem marinha, sem jamais produzir nenhum trabalho abstrato.

A poesia, no entanto, se revelaria seu chamado verdadeiro e aos quatorze anos Walcott publicaria seu primeiro poema, intitulado *1944*, e reproduzido no jornal local *The Voice of Saint Lucia*.

Quatro anos depois seria impressa sua primeira coletânea de poemas, intitulada *Twenty-Five Poems*, seguida no ano seguinte por *Epitaph for the Young*.

O êxito editorial, porém, só chegaria em 1962, com a publicação de *In a Green Night: Poems 1948-1960*. Nesta primeira obra de destaque se fariam presentes as questões da história colonial e pós-colonial de Santa Lúcia, assim como as de linguagem, poder, geografia e natureza caribenha, tão caras a toda a obra de Walcott.

Em 1992, o poeta seria agraciado com o Nobel de Literatura. Porém, não só a poesia ocuparia sua atenção. Foi também um renomado dramaturgo. Em 1950, fundaria com seu irmão a companhia de teatro *St. Lucia Arts Guild* e, em 1958, Derek e Roderick teriam peças selecionadas para representar Santa Lúcia nas festividades pela formação da então Federação do Caribe. Entretanto, ambas obras terminariam tendo sua encenação proibida pela Igreja Católica. *The Sea at Dauphin*, de Derek, fora considerada anti-religiosa e *Banjo Man*, de Roderick, imoral. Devido a isso, a *St. Lucia Arts Guild* se retiraria do festival.

Ainda com Roderick criaria o *Trinidad Theater Workshop*, em 1959, e em 1981, o *Boston Playwrights'*, enquanto lecionava na Boston University.

Walcott também lecionou nas universidades de Columbia, Yale, Rutgers e Essex. Cidadão do mundo, estudou e trabalhou na Jamaica, em Trinidad Tobago e nos Estados Unidos. Voltaria a Santa Lúcia, para falecer no dia 17 de março de 2017.

Obra

A sua obra poética, escrita a princípio segundo padrões canônicos, estaria marcada pelo controle técnico, pela erudição, e também, pela plasticidade, tendo sido bastante influenciada por T. S. Elliot, Dylan Thomas e John Keats, entre outros. Apesar desta base *eurocentrista*, jamais rejeitou suas

raízes caribenhas, e com o tempo seu trabalho adquiriria um sentido mais amplo, baseado numa visão do pós-colonialismo contada de dentro para fora, fugindo dos estereótipos associados à região.

Os poemas de Walcott passariam a ser escritos, então, numa língua particular, *re-criada*, devido a sua firme convicção no caráter positivo da diversidade cultural. Esta crença no valor plural da cultura como meio de harmonização do humano levou Walcott a forjar essa nova língua em seus poemas. Tomando-se a história caribenha como a própria imagem da fusão, os diferentes idiomas dos povos que a habitaram (e a habitam) – europeus e africanos trazidos como escravos, oriundos das mais diversas áreas e por isso mesmos, falantes das mais diversas línguas, e asiáticos levados pelo Império Britânico – levariam à formação do *Pidgin* e do *Créole*. Estas duas formas linguísticas seriam parte integrante da obra de Walcott, não como isolacionismos, mas como elementos integradores desta nova via cultural representada pelas manifestações artísticas da região caribenha. Em suas obras, este encontro de línguas seria propiciado pela compreensão destas como o próprio lugar da experiência da literatura (Moraes, 2017) e não apenas como um meio para chegar a esta experiência.

Walcott incluiria uma nova forma de nomear o já conhecido, por meio do uso não apenas do *patois*, das metáforas em *Créole*, mas também da apropriação de um inglês reutilizado como base de um discurso caribenho próprio; uma criação de significados específicos, ligados à própria formação cultural da região, e por isso, mais representativa dos sentimentos locais.

A utilização do *Créole* seria marca distintiva ao longo de sua obra, onde se buscaria utilizar elementos europeus e locais, na busca de uma escrita que pudesse transmitir os sentimentos e cores da região.

Pensamento

Quanto ao desenvolvimento da visão de Walcott sobre as possibilidades de formulação cultural para o Caribe com o fim do período colonial, estaria voltada para a crença na capacidade e possibilidade da região de construir sua própria identidade cultural, não em contraposição ao passado colonial, mas sim como resultado positivo de um encontro das culturas Ocidental, Africana, e tradições locais. Sua arte, segundo ele mesmo, só existiria enquanto fruto deste contexto, sem culpados ou vítimas. Seus poemas buscariam passar a ideia de uma nova cultura e língua, criadas a partir desta harmonização positiva das heranças culturais, onde a vitimização ou o sentimento de inferioridade (cultural) não teriam lugar.

Em janeiro de 2002, durante a Plataforma Documenta de *Créole* e *Créolization*, realizada na Ilha de Santa Lúcia, Derek Walcott, junto com um grupo de intelectuais caribenhos, delinearía um modelo de pensamento estruturado, alternativo aos paradigmas então difundidos em matéria de pós-

colonialismo (ZAGO, 2015). Segundo este modelo, a *Créolization* se apresentaria como um processo positivo de entrelaçamento das culturas diversas e da releitura das histórias, longe do ilusionismo da “pureza racial” ou das lealdades tribais, criando uma identidade mais além da cor da pele ou da ancestralidade, levando à aceitação desta sociedade multicultural e forjando o cerne das sociedades caribenhas, para além das culpas, ressentimentos ou apatias. Sua visão seria de sociedades inclusivas, com sentido de pertencer a aquele lugar e não de falsas nostalgias por uma África ou Europa antepassada.

O cruel passado colonial e a imposição do discurso imperialista britânico deixaram como herança a baixa auto-estima e pouca consideração por sua identidade individual ou coletiva. Para Walcott caberia às artes a tarefa de remediar essa cicatriz histórica. Em suas próprias palavras, “[c]olonos, começamos com essa desgraçada enervação: que nada poderia ser jamais construído entre esses barracos podres, esses quintais descalços e esses telhados desfalcados; sendo pobres, já tínhamos o teatro de nossas vidas. Se não houvesse nada, havia tudo a ser feito. Com essa ambição prodigiosa, começamos”⁸⁷ (Walcott, 1998, p. 2).

Sua escrita não traria as linhas pessimistas de outros reconhecidos autores do pós-colonialismo, como V. S. Naipaul — autor de *The Mimic Men* e *Guerrillas* e com quem Walcott estaria em eterna discordância pública. Isso não significa dizer que Walcott tenha sido insensível aos problemas da região ou da sua ilha natal. O que Walcott não podia aceitar eram os posicionamentos racistas, as agendas reducionistas, e os estereótipos criados, oriundos de qualquer extremo. Sua resposta a isso sempre foi por meio de sua arte, enaltecendo o valor da cultura caribenha, como fruto desta miscigenação, que o definiu com um autor das Índias Ocidentais, cuja obra podia refletir uma outrização positiva, com momentos de intensa beleza visual.

White Egrets.

White Egrets (2010), a obra selecionada para este trabalho, está formada por cinquenta e quatro poemas das mais variadas métricas. Escrita em idade avançada, quando Walcott já tinha 80 anos, a coleção apresenta uma diversidade de temas caros ao poeta: seu passado, a literatura e a experiência pós-colonial, lugares visitados, Santa Lúcia e sua paisagem tão pujante. No entanto e, principalmente, os poemas desta coleção refletem sobre a experiência humana, de um homem que enfrenta o

⁸⁷ Todas as traduções aqui apresentadas são de minha autoria e responsabilidade. No original: “Colonials, we began with this malarial enervation: that nothing could ever be built among these rotting shacks, barefooted back yards and moulting shingles; that being poor, we already had the theatre of our lives.... If there was nothing, there was everything to be made. With this prodigious ambition one began. “

envelhecer, repensando sua própria vida, oferecendo num único livro um panorama bastante aproximado de toda a obra anterior do autor.

Esta coletânea, no entanto, segue a tradição *Walcottiana* começada há muito, de uma criação poética baseada num projeto de construção de uma identidade caribenha capaz de enfrentar o desafio de pacificar seu passado e construir uma noção cultural específica para região.

Deve ser destacado que a tradução dos poemas de *White Egrets* traz um outro desafio, além dos já esperados: seria uma *primeira tradução*, e isso implicaria um esforço tradutório de construção de significados e significantes, numa construção de uma relação com a plasticidade e o modelo de diversidade cultural de Walcott, que rompe com estereótipos e busca uma outrização de caráter positivo.

Tradução.

Toma-se, aqui, a tradução como um processo criativo, onde o estranhamento é visto como a possibilidade de enriquecimento cultural. O ponto de vista que se deseja manifestar é que a tradução não é apenas um processo de mediação para com o texto-fonte. O tradutor não é um ser invisível; traz consigo suas referências culturais, e toda a bagagem de leitor, plasmando este conjunto diverso em cada estrofe, em cada sentença que versa.

Trata-se de criação textual, sendo esta a base do processo tradutório, e nunca melhor expressada que por Haroldo de Campos, quando se refere à tradução de textos criativos, indicando que esta sempre será “recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca” (CAMPOS, 2006, p. 35).

No caso específico da obra de Walcott e da sua poesia, as dificuldades em traduzi-la são, foram e serão muitas. Neste primeiro esforço tradutório dos poemas de *White Egrets*, a carga imagética que trazem consigo nos remete a ideia de verbalização de arte visual como interpretação, elemento que tem que ser levado em conta quando das escolhas da tradução.

Vários dos poemas desta coleção oferecem uma série ampla de imagens, deixando-nos a tarefa de definir o que está sendo representado, e eliminando a ideia de texto absoluto. Neste sentido, poder-se-ia agregar que:

[...] O texto traduzido é “outro” texto [...] exatamente porque as coerções impostas pelas línguas levam a diferentes possibilidades de contextualizações, de remissões, de encadeamentos, de atribuição de valores entre os elementos. Essas concepções poderiam levar a pensar que a tradução é totalmente impossível. No entanto, o que é impossível não é a tradução, mas a noção de tradução de que se parte para pensar nessa impossibilidade: uma concepção que espera que a tradução repita o texto original, que seja equivalente, que reproduza valores (RODRIGUES, 2000, p. 95).

A harmonização entre poesia e imagem leva a chegar a pensar em Walcott com um artista *transmidiático* talvez. Sua obra transforma o imaginário da identidade “*créole*” em um objeto estético de contemplação artística. Para Walcott, o meio (a mídia) escolhida para plasmar suas expressões artísticas, criando o cenário da sua arte, reside no pincel levado como caneta, na linguagem, nas cores, na textura, no humano, sem limites para a imaginação criativa.

O esforço tradutório enfocaria, então, obviamente não apenas questões de métrica e rima, mas também uma aproximação pela carga imagética e referências culturais, pois:

[a] tradução é sempre marcada pelo recorte, pela redução, pela parcialidade, pela mediação. Mas esta, vale lembrar e relembrar, é também a condição de toda e qualquer leitura. [...] a leitura é uma atividade de natureza produtiva e, como tal, construtora de sentido (CARDOZO, 2014, p. 17).

As configurações de visualidade literária em Walcott ilustram um engajamento com as relações verbais-visuais, explícitas na estética de sua obra. Notam-se o impacto da natureza de sua região natal, e as diversas influências culturais manifestas, e como estas se constituem em exemplos de tradução transcultural, num processo de criação múltipla. Sua poesia traz imagens que jogam com o pictórico e também com o histórico pós-colonial da região e contribuem para a plasticidade da sua escrita.

A forte presença de sua convicção na possibilidade de construir uma estrutura cultural baseada na outrização positiva, se revela em cada estrofe e, por isso mesmo, a tradução de tal obra seria o produto de um processo de construção, a partir da interpretação deste pensamento.

Percebe-se, assim, que Walcott dialoga, por meio de sua poesia, com a possibilidade de criar o novo, sem desmerecer suas raízes, numa outrização positiva. Sua obra transforma o imaginário da identidade *créole* em um objeto estético de contemplação artística.

O primeiro poema desta coleção, denominado simplesmente 1 (a seguir), apresenta uma harmonização entre poesia e imagem. Ao trabalhar com a figura dos guerreiros de Terracota, a poesia de Walcott adquire esta perspectiva ampliada, com momentos de intensa visualidade. Sendo ele mesmo pintor, se nota como sua visão parece estar condicionada a um “olhar de artista plástico”.

1. The chessmen are as rigid on their chessboard
as those life-sized terra-cotta warriors whose vows
to their emperor with bridle, shield and sword
were sworn by a chorus that has lost its voice;
no echo in that astonishing excavation.
Each soldier gave an oath, each gave his word
to die for his emperor, his clan, his nation,
to become a chess piece, breathlessly erect
in shade or crossing sunlight, without hours-
from clay to clay and odourlessly strict.
If vows were visible they might see ours

as changeless chessmen in the changing light
on the lawn outside where bannered breakers toss
and the palms gust with music that is time's
above the chessmen's silence. Motion brings loss.
A sable blackbird twitters in the limes.

1. As peças de xadrez tão rígidas no tabuleiro
como aqueles guerreiros de Terracota cujos votos
ao imperador com brida, escudo e espada
foram jurados por um coro que perdeu sua voz;
sem eco naquela surpreendente escavação.
Cada soldado prometeu, cada um deu sua palavra
de morrer pelo seu imperador, clã, nação,
de se tornar um peão, ofegando ereto
na sombra ou à luz do sol, sem horas –
de argila a argila e inodidamente rígido.
Se votos fossem visíveis, talvez vissem os nossos
como imutáveis peças na mutável luz
na grama lá fora onde o quebra-mar arrebenta
e palmeiras se balanceiam ao ritmo de um tempo
acima do silêncio das peças. Movimento traz perda.
Um merlo-preto grasnava sobre o visco (WALCOTT, 2010, p. 3).

A descrição de luz, movimento e inércia deste poema nos direciona a um momento de inegável plasticidade. As esculturas de Terracota como elementos táticos e estáticos permitem sentir a imagem. A caneta de Walcott aqui serve de pincel e cinzel.

Nesta poesia estão plasmadas imagens artísticas e da natureza (os guerreiros de Terracota, o quebra-mar, as palmeiras) que jogam com o pictórico e também com o histórico pós-colonial da região: o imperador, os votos de servir à nação, tão caros ao finado Império Britânico. Sendo imagéticas, contribuem para a plasticidade da sua escrita, uma escrita dada por esta plasticidade.

A natureza, como parte de sua linguagem, permite sentir o poema como uma experiência também visual, cruzando as fronteiras do estritamente verbal. Walcott estaria, então, pitando em palavras e em sua obra um “como se” se manifestaria, num poema que seria “como se” fosse uma visualização das esculturas, da paisagem descrita, em sua plasticidade verbal.

Ao longo de todo o poema, a pintura de Walcott e suas expectativas com relação à mesma se plasmam em palavras. Nota-se a desilusão com seus anseios de juventude, mas, também, a interferência da sua pintura, ao longo de todo o poema. Existe a formação de um movimento no poema, que traduz a quietude da aquarela.

A tradução deste poema enfrenta uma série de dificuldades. Porém, estas dificuldades, que poderiam indicar uma impossibilidade da tradução, apontando a este quase intraduzível, são:

[...] [o] elemento perturbador da reapropriação de sentido que faz parte de toda tradução; intraduzível é aquilo que perturba a nomeação, a passagem à língua realizada pelo processo tradutório. [...] [Essa ideia

da] temível e irredutível dificuldade da tradução é aquilo que inaugura o conhecimento. [...] [pois se] alguma coisa que devemos traduzir é o intraduzível, aquilo que no outro permanece incontornável e incontestável em sua alteridade (SISCAR, 2000, p. 59).

Sua obra se esforçaria para conciliar a paisagem caribenha, seu mar, sua vegetação, com a história da região, numa tentativa de apaziguar o passado, por meio de uma escrita inscrita na tradição humanística. Seus poemas trariam para o centro de sua obra os habitantes das Índias Ocidentais, tentando propiciar a estes a possibilidade de habitar uma identidade própria.

Acreditando no potencial do Caribe para escrever seu próprio destino e formular sua própria identidade, como fruto de tantas outras identidades, lutou contra os separatismos gerados pela classe política caribenha, sua incessante capacidade de destruição da autoestima das populações do Caribe e sua incapacidade para apoiar o desenvolvimento criativo da região.

A partir de tudo isso, trabalhar a tradução/reescrita de parte de sua obra seria possível apenas através da compreensão do posicionamento de Walcott sobre a história da região, e as possibilidades de formulação de uma identidade cultural plural. Além disso, a carga visual de seus poemas, seus limites e alcances, suas vozes e silêncios teriam que ser levados em conta num contexto de aceitação das possibilidades de construções criativas em seu processo de recriação.

Referências

ARROJO, R. **Oficina de Tradução**: a teoria na prática. São Paulo: Ática, 2002.

BASTOS, B. **O sentido e o som**: três teorias da tradução de poesia em diálogo. *Tradterm*, 19, 164-187. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.tradterm.2012.47351>. Acesso em: 14 jun. 2018.

BASTOS, M. V. Empire Ghosts and Completeness in Derek Walcott's White Egrets. In MENDES, A. C. & BAPTISTA, C. (ed.). **Reviewing Imperial Conflicts**. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014. p. 71-80.

BENJAMIN, W. A Tarefa do Tradutor. Trad. Susana Kampffs Lagis e Ernani Chaves. In: GAGNEBIN, J. A. (Org.) **Escritos sobre mito e linguagem**. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Ed. 34, 2011.

BRITTO, P. H. Tradução e Ilusão. In: **Estudos Avançados**. São Paulo: Editora da USP, nº 26, 2012 p. 27-39.

_____. **A reconstrução da forma na tradução de poesia**. In: *Cadernos de Letras*. Rio de Janeiro: UFRJ, nº 26, 2010, p. 3-13.

CAMPOS, H. **Metalinguagem e outras Metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 31-48.

MAROTTA, Patrícia Vasconcelos Cavalcanti de. *White egrets*: a poesia de Derek Walcott como possível elemento propulsor de identidade, p. 602-611, Curitiba, 2019.

CARDOZO, M. Tradução como prática e crítica de uma razão relacional. In: **Cadernos de Tradução**, v. X, 2014, p. 235-250.

_____. Escuta e responsabilidade na relação com o outro em tradução. **Outra travessia**, vol. 15. Florianópolis: Programa de Pós-graduação em Literatura - UFSC, 2013, p.13-36.

_____. Ler o poema em tradução: relação, continuidade e descontinuidade na tradução. In: BECKER, P.; BARBOSA, M. H. S. (Org.). **A poesia que se escreve, a poesia que se lê**. 1ed. Passo Fundo: Editora Universidade de Passo Fundo, 2013, v. 1, p. 77-93.

CLAUS, C. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, M. (Org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 107-166.

_____: Estudos Interartes: conceitos, termos, objetivos. In: **Literatura e sociedade 2**: Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997. p.37-55.

FLORES, G. G. **Da tradução em sua crítica**: Haroldo de Campos e Henri Meschonnic. In: Revista Circuladô. Tradução como Criação e Crítica. São Paulo: Risco Editora. Ano IV, nº 4; mar. 2016, p. 09-25.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

MORAES, M. J. **Língua contra Língua**; Rio de Janeiro: ed. 7Letras, 2017.

MENDOÇA, J. Poéticas tradutórias e poesia experimental. In: **Revista Circuladô**. Tradução como Criação e Crítica. São Paulo: Risco Editora. Ano IV, nº 4; mar. 2016, p. 34-44.

PAZ, O. **Traducción**: literatura y literalidad. Barcelona: ed. Tusquets, 1971.

POUND, E. **ABC of Reading**. London, Boston: Faber & Faber, 1951.

RAJEWSKY, I. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermedialidade e estudos Interartes**: desafios da arte contemporânea 2. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

RICOUER, P. **Teoría de la Interpretación**. Tradução ao espanhol Graciela Monges Nicolau. Madrid: Siglo XXI Editores, S.A., 1995.

RODRIGUES, C. C. Tradução: a questão da equivalência. In: **ALFA – Revista de Linguística**, vol.44. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2000, p.89-98.

SISCAR, M. Jacques Derrida, o intraduzível. In: **ALFA – Revista de Linguística**, vol.44. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2000, p.59-69.

SONTAG, S. **Contra a Interpretação**. Trad. Ana Maria Capovilla, São Paulo: Ed. LPM, 1987.

TÁPIA, M. O confronto com o impossível. In: **Revista Circuladô**. Tradução como Criação e Crítica. São Paulo: Risco Editora. Ano IV, nº 4; mar. 2016, p. 26-33.

MAROTTA, Patrícia Vasconcelos Cavalcanti de. *White egrets*: a poesia de Derek Walcott como possível elemento propulsor de identidade, p. 602-611, Curitiba, 2019.

WALCOTT, D. The Caribbean: Culture or Mimicry? In **Journal of Interamerican Studies and World Affairs**, Vol. 16, nº 1 (Feb. 1974), p. 3-13.

_____: **White Egrets**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2010.

_____. **What the Twilight Says: Essays** Derek Walcott. New York: Farrar, 1998.

ZAGO, L. **Ekphrasis through otherness**. The Transformation of Imagery in Derek Walcott's *White Egrets*. Dissertação de Mestrado. Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-graduação em Letras/ Inglês e Literatura Correspondente da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

INTERTEXTUALIDADES NO CONTO MACHADIANO “MISSA DO GALO”

Autora: Renata Guardia Ferreira (UNIANDRADE)

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

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo analisar o conto “Missa do galo” (1893), de Machado de Assis. Esta análise será realizada sob a ótica da teoria da intertextualidade e à luz das considerações teóricas de Linda Hutcheon e Gérard Genette. Neste ensaio, também serão trazidos à tona palimpsestos encontrados no conto de Machado, fazendo, assim, um estudo comparativo com algumas obras de autores do século XIX, sendo eles Alexandre Dumas e Honoré de Balzac. Será analisada, também, a presença da personagem feminina, os costumes, a ambientação e a literatura da época em que o conto foi escrito. A obra machadiana pode ser entendida como um veículo de crítica a instituições e à hipocrisia burguesa, pois o conto é repleto de críticas sociais, que podem ser observadas a partir da reprovação do autor em relação à importação da literatura estrangeira, que acometia os lares e os gostos da sociedade da época, e também, de outros temas apresentados na obra como a escravidão e a sexualidade.

Palavras-chave: Machado de Assis. Intertextualidades. Palimpsestos.

O conto “Missa do galo”, de Machado de Assis, foi publicado pela primeira vez em 12 de maio de 1894, na *Revista A Semana*, e um ano e meio depois, na *Revista Brasileira*. Da primeira para a segunda publicação, em 1899, o conto apresentou mínimas alterações, mantendo-se praticamente intacto nos meios publicados. É um dos mais famosos contos de Machado de Assis, um conto memorialista, pois o narrador protagonista relata fatos de sua vida, histórias passadas de um tempo em que era apenas um rapaz ingênuo e romântico. O narrador mostra, durante a narrativa, que ainda se questiona sobre o que realmente aconteceu naquela noite de Natal na casa do Sr. Meneses: “Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, [...] Era noite de Natal” (ASSIS, 2010 p. 61).

O conto pode ser entendido como uma história moldura, ou seja, uma história dentro da história, com um narrador autodiegético que narra suas próprias experiências. A narrativa é uma retrospectiva rememorativa em *flashback*, pois o personagem relata acontecimentos que tiveram lugar no passado. Não sabemos, porém, a sua idade no momento em que narra, apenas que já é adulto, conforme se lê no fragmento: [...] há muitos anos, contava eu 17, ela 30” (ASSIS, 2010, p. 61).

Os relatos feitos pelo narrador protagonista deixam o leitor ciente de que eles estão fragmentados, pois o tempo passou e o que ficou foram lembranças de uma conversa que teve à meia luz, na sala, entre ele e Conceição, deixando dúbio entendimento sobre o clima de tensão, sensualidade e desejo de traição. Alguns termos que estão presentes no conto retomam a ideia de incerteza, como “lembro que”, “há impressões essa noite que me parecem truncadas ou confusas”, ou, “contradigo-me, atrapalho-me”. Esses termos acabam por deixar o benefício da dúvida sobre o que

realmente aconteceu naquela noite de Natal de 1861 ou 1862, conforme se lê a seguir: “Era pelos anos de 1861 ou 1862. Eu já devia estar em Mangaratiba, em férias; mas fiquei até o Natal para ver a missa do Galo na Corte”, (ASSIS, 2010, p. 61).

O leitor do conto machadiano reconhece algumas referências ao século XIX, como fortes relações entre o enredo e a ideia de representação social (LIMA, 1981). Podemos perceber a ideia de representação com a palavra “teatro”, que é usada como um eufemismo para as traições do personagem Meneses, com intuito de amenizar o recurso da mentira. Na casa do Sr. Meneses, todos sabiam que ele traía sua mulher com uma senhora separada do marido; as escravas e até a própria esposa usavam do recurso da mentira como meio de representação teatral, para fazer de conta que as atitudes do Sr. Meneses eram corretas. Falsamente aceitavam as idas do dono da casa ao “teatro”, sem questionar, usando as máscaras que a sociedade as obrigava a usar. Esses disfarces e aceitações podem ser entendidos como um dos recursos para as críticas irônicas que o autor fazia na época, através de seus textos, como se nota a seguir:

Nunca tinha ido ao teatro, e mais de uma vez, ouvindo dizer ao Meneses que ia ao teatro, pedi-lhe que me levasse consigo. Nessas ocasiões, a sogra fazia uma careta, e as escravas riam à socapa; ele não respondia, vestia-se, saía e só voltava na manhã seguinte. Mais tarde é que soube que o teatro era um eufemismo em ação. Meneses trazia amores com uma senhora, separada do marido, e dormia fora de casa uma vez por semana (ASSIS, 2010, p. 61).

A citação acima traz nuances de ingenuidade e ironia; ingenuidade na fala de Nogueira quando se coloca disponível para fazer companhia ao esposo de Conceição na ida ao teatro, e a ironia no ato de Meneses ao mascarar suas escapadas com eufemismos mesmo sabendo que todos da casa, menos Nogueira, conheciam o real motivo da ausência dele todas às quintas-feiras.

O crítico literário Massaud Moisés, em sua obra *Machado de Assis: ficção e utopia*, escreve um capítulo somente sobre a ironia encontrada nos contos machadianos, conforme o trecho abaixo:

O resultado é uma comédia humana carioca nos seus momentos mais característicos. Desenhada, porém, dum tal modo que nela se completam os paradigmas da sociedade burguesa da época. E não só: na sondagem do cidadão miúdo, por vezes suburbano, Machado surpreende arquétipos universais, como se o Rio de Janeiro do seu tempo fosse o microcosmos onde se espelhava o ser humano de outras paragens e outros tempos. E tudo com o fino humor e a sutil ironia que constituíam as forças motrizes de sua cosmovisão (MOISÉS, 2011, p. 119).

A literatura francesa também era apontada no conto machadiano como ponto de partida para uma crítica em relação às literaturas que entravam no país impedindo o surgimento de uma literatura verdadeiramente nacional. O livro de Alexandre Dumas, *Os Três Mosqueteiros* que era lido pelo narrador do conto, é um claro exemplo de livro de cabeceira da época, como mostra o trecho a seguir:

Tinha comigo um romance, *Os Três Mosqueteiros*, velha tradução, creio, do *Jornal do Comércio*[...].
[...] - Já leu a Moreninha?
- Do doutor Macedo? Tenho lá em Mangaratiba.
- Eu gosto de romances, mas leio pouco, por falta de tempo. Que romances é que você tem lido?
Comecei a dizer-lhe o nome de alguns (ASSIS, 2010, p. 62-63).

Segundo Linda Hutcheon, em *Uma teoria da Adaptação* (2011), como transposição criativa e interpretativa de uma ou mais obras reconhecíveis, a adaptação é um tipo de palimpsesto extensivo, o que é perceptível na obra machadiana em análise quando o autor descreve a personagem Conceição como uma mulher de trinta anos. Possivelmente a intenção de Machado de Assis era que o leitor fizesse uma analogia/intertextualidade com a personagem Julie de Honoré de Balzac, no romance *A Mulher de Trinta Anos*. Essa personagem era uma mulher infeliz no casamento; o escritor francês trouxe para a literatura o fracasso e a infelicidade no matrimônio, que era vivido como mera convenção social, longe do real sentido que deveria ser o amor, o companheirismo e a felicidade. Julie estava condenada a viver em um casamento desgastado e doentio devido à hipocrisia social. Se a mulher do século XIX fizesse escolhas erradas, inclusive no matrimônio, estava fadada a viver infeliz até o final de seus dias.

Assim como Julie, Conceição vivia um casamento de aparências, uma instituição imperfeita e falida, porém necessária. A personagem de “Missa do galo” casou-se tardiamente para os padrões da época – aos 27 anos. Não havia muito a fazer, era preciso aceitar aquela condição, porém, nada podia impedir Conceição de sentir desejos e imaginar situações nas quais pudesse realizar seus mais íntimos e profundos sentimentos dissimulados de prazer e traição:

Pegou as pontas dos cintos e bateu com elas nos joelhos, isto é, o joelho direito, porque acabava de cruzar as pernas. Depois referiu uma história de sonhos, e afirmou-me que só tivera um pesadelo, em criança. Quis saber se eu os tinha. A conversa reatou-se assim lentamente, longamente, sem que eu desse pela hora nem pela missa (ASSIS, 2010, p. 64).

Ora passiva e submissa, ora dissimulada e possível traidora, a figura feminina era representada como um enfeite, alguém dedicado aos afazeres domésticos, que não ocupa posição alguma fora do lar. A personagem machadiana do conto em análise vive segundo as imposições da sociedade machista e patriarcal, retratando antigos padrões de passividade feminina. A personagem era vista pela vizinhança como a representação de uma santa: “*Boa Conceição! Chamavam-lhe a santa*”, e fazia jus ao título, tão facilmente suportava os esquecimentos do marido” (ASSIS, 2010, p. 61).

Porém, segundo John Gledson (1998), a figura de Conceição não é tão passiva e monótona como o narrador imagina, pois, a frase “ouvi mais tarde que se casara” é colocada para fazer o leitor perceber o quanto o narrador deixa de ver o óbvio. Gledson (1998) ainda nos diz que Machado estava

ciente de que escrevia para público feminino, e que a maioria das mulheres da corte eram como as leitoras do *Jornal das Famílias* e da *Estação* — ricas ou pelo menos de classe média, casadas ou no mercado do matrimônio. Pode-se concordar com Gledson (1998), pois o público feminino da época lia romances, e o conto em análise pode ser visto como crítica irônica ao romantismo. A personagem Conceição lia o romance *A Moreninha* de Joaquim Manuel de Macedo (1844), obra que traz episódios de juramentos amorosos e final feliz, um romance pronto e acabado “como deveria ser para as mulheres da época” (GLEDSON, 1998).

Machado não descreve suas personagens, até o momento em que decide que as mesmas devem ganhar vozes, a partir desse momento o autor não economiza nos detalhes das descrições, isso nos leva a crer que o autor tinha alguma intenção oculta. Analisemos então a personagem Conceição, que no início do conto, era apática, tinha um temperamento moderado, sem extremos, nem grandes lágrimas, nem grandes risos, quase sem graça, e de repente, no desenrolar do conto vai em um crescente, e toma conta do texto, seu personagem mostra que é possível “ser santa” perante os olhares da sociedade e intimamente ter autonomia para retirar a máscara. Conceição ganha espaço na narrativa, e a sensualidade transcende a alma da personagem, é possível entendermos que a esposa do Sr. Meneses, arma situações que sugerem, um certo despudor através *dos gestos* que não condiziam com a boa e santa Conceição de outrora; *ela aproxima-se, afasta-se, cochicha, estremece, toca de leve*. A personagem conduz o jovem Nogueira, para o emaranhado de sua teia, ele enrola-se na trama, sem que se dê conta, do que realmente estava acontecendo:

- O quê? – Perguntou ela inclinando o corpo para ouvir melhor.

Fui sentar-me na cadeira que ficava ao lado do canapé e repeti a palavra.

[...] Uma dessas vezes creio que deu por mim embebido na sua pessoa, e lembra-me que os tornou a fechar não sei se apressada ou vagarosamente. Há impressões dessa noite, que me aparecem truncadas ou confusas. Contradigo-me, atrapalho-me. Uma das que ainda tenho frescas é que em certa ocasião, ela, que era apenas simpática, ficou linda, ficou lindíssima. Estava de pé com os braços cruzados; eu, em respeito a ela, quis levantar-me; não consentiu, pôs uma das mãos no meu ombro, e obrigou-me a estar sentado. Cuidei que ai dizer alguma coisa; mas estremeceu como, como se tivesse um arrepio de frio, voltou as costas e foi sentar-se na cadeira onde me achara lendo (ASSIS, 2010, p. 64-65).

A mulher de trinta anos do conto machadiano transforma-se quando a oportunidade de estar a sós com o jovem Nogueira acontece. Machado livra a esposa honesta e passiva das amarras sociais e a personagem feminina Conceição inicia uma progressiva transformação. Dona Conceição, como era chamada pelo jovem Nogueira, a partir de um dado momento do conto, assume outra postura, diferente da santa angelical e inocente, agora uma mulher que possui desejos íntimos de sedução e traição. Aos olhos da sociedade ela permanece honesta, um bom exemplo de moral e bons costumes, mas intimamente cultivava desejos libertinos, nunca revelados.

A mulher paisagem sai da passividade, demonstrando um jogo de sedução e sensualidade, com aproximação física e sussurros entre ela e o jovem rapaz. Nesse momento tudo adquire uma tonalidade sensual:

[...]A vista não era nova para mim, posto também não fosse comum: naquele momento, porém, a impressão que tive foi grande. As veias eram tão azuis que, apesar da pouca claridade, podia contá-las do meu lugar. A presença de Conceição espertara-me ainda mais que o livro. Continuei a dizer o que pensava das festas da roça e da cidade, e de outras coisas que me iam vindo à boca. Falava emendando os assuntos, sem saber por que, variando deles ou tornando aos primeiros, e rindo para fazê-la sorrir e ver-lhe os dentes que luziam de brancos, todos iguaizinhos. Os olhos dela não eram bem negros, mas escuros: o nariz, seco e longo, um tantinho curvo, dava-lhe ao rosto um ar interrogativo. Quando eu alteava um pouco a voz, ela reprimia-me:

- Mais baixo! Mamãe pode acordar.

E não saía daquela posição, que me enchia de gosto, tão perto ficavam nossas caras. Realmente não era preciso falar alto para ser ouvido; cochichávamos os dois, eu mais alto que ela, porque falava mais; [...]Afinal cansou; trocou de atitude e de lugar. Deu a volta à mesa e veio sentar-se ao meu lado, no canapé. Voltei-me e pude ver a furto, o bico das chinelas (ASSIS, 2010, p. 64).

A narrativa vai seguindo, e temos a impressão que naquele momento nasce (ou renasce) uma nova Conceição, que deixa para trás toda sua bondade, fazendo com que o leitor faça referências do significado de seu nome: Conceição, a que foi concebida sem máculas, sem manchas do pecado, associa-se a um dos nomes da santa da igreja católica, a mãe de Jesus Cristo, Nossa Senhora da Imaculada Conceição. A personagem machadiana, de *Missa do Galo*, vive em um mundo repleto de valores religiosos, e se esforça para permanecer em um universo sagrado, o desejo pelo mundo dessacralizado/profano, aparecem no texto através das citações abaixo:

Conceição entrou na sala, arrastando as chinelinhas da alcova. Vestia um roupão branco, mal-apanhado na cintura. Sendo magra, tinha um ar de visão romântica, não disparatada com meu livro de aventuras. Fechei o livro; ela foi sentar-se na cadeira que ficava defronte de mim, perto do canapé.

[...] De vez em quando passava a língua pelos beiços, para umedecê-los.

[...] Pouco a pouco, tinha-se inclinado, ficara os cotovelos no mármore da mesa e metera o rosto entre as mãos espalmadas. Não estando abotoadas, as mangas caíram naturalmente [...].

[...] E não saía daquela posição que me enchia de gosto, tão perto ficavam as nossas caras. Realmente não era preciso falar alto para ser ouvido; cochichávamos os dois, eu mais que ela, porque falava mais (ASSIS, 2010, p. 62-64).

Porém ao amanhecer, Conceição torna-se benigna, como se toda a conversação da noite passada não tivesse existido, pois qualquer ato poderia macular a imagem que ela mantinha, e que era exigida pela sociedade do século XIX: “Na manhã seguinte, ao almoço, falei da *Missa do Galo* e da gente que estava na igreja sem excitar a curiosidade de Conceição. Durante o dia, achei como sempre, natural, benigna, sem nada que fizesse lembrar a conversação da véspera” (ASSIS, 2010, p. 66).

O sagrado se sobressai ao profano, e tudo volta a ser como era antes, [...] era um temperamento moderado, sem extremos, nem grandes lágrimas, nem grandes risos (ASSIS, 2010, p.

61). A esposa do Sr. Meneses repudiava os dois quadros tidos por ela como vulgares, como puritana, preferia que ao invés deles, estivessem ali duas imagens de santa. Assim, é possível fazer comparações entre o sagrado e o profano em alguns trechos do conto, abaixo citação de Woodward sobre o tema:

O sagrado, aquilo que é ‘colocado à parte’, é definido e marcado como diferente em relação ao profano. Na verdade, o sagrado está em oposição ao profano, excluindo-o inteiramente. As formas pelas quais a cultura estabelece fronteiras e distingue a diferença são cruciais para compreender as identidades. A diferença é aquilo que separa uma identidade da outra, estabelecendo distinções frequentemente na forma de oposições (WOODWARD, 2008, p. 41).

O quadro da rainha do Egito, também pode ser entendido como um intertexto, segundo Júlia Kristeva (2005), todo texto se constrói como um mosaico, todo texto é absorção e transformação de um outro texto, com isso entende-se que alguns recursos textuais são adquiridos através de empréstimos literários e midiáticos. O retrato de Cleópatra presente no conto remete aos atos do Sr. Meneses, lembrando que Cleópatra foi uma rainha e manteve muitos amantes, teve uma vida de riquezas e promiscuidades:

Chiquinho era o marido. Os quadros falavam do principal negócio deste homem. Um representava Cleópatra: não me recordo o assunto do outro, mas, eram mulheres. Vulgares ambos: naquele tempo não me pareciam feios. [...] francamente, eu preferia duas imagens de santas. Estas são mais próprias para sala de rapaz ou de barbeiro (ASSIS, 2010, p. 65).

O caráter dúbio de Conceição é externado no final de “Missa do galo”, quando o rapaz seduzido menciona o casamento da personagem com o escrevente juramentado do Sr. Meneses:

Pelo Ano-Bom fui a Mangaratiba. Quando retornei ao Rio de Janeiro, em março o escrivão tinha morrido de apoplexia. Conceição morava no Engenho novo, mas, nem a encontrei. Ouvi mais tarde que se casara com o escrevente juramentado do marido (ASSIS, 2010, p. 66).

Machado faz uma crítica indireta e irônica, que foi transferida para seus romances e contos; não foi uma crítica ao romantismo como um todo, mas sim àqueles clichês da escola romântica, que infelizmente não bastava para formar uma identidade própria para a literatura brasileira. A crítica é compreensível, pois a imitação de ideias vindas de obras da Europa acometia o país num tempo em que se buscava uma literatura que traduzisse uma identidade nacional. O autor tentou combater esse enraizamento europeu na literatura brasileira, o que se pode comprovar no trecho abaixo da crônica intitulada “Folhetinista” de 1859, em que ataca o afrancesamento do Brasil e enaltece a necessidade de valorizar a cor local:

Em geral o folhetinista aqui é todo o parisiense; torce-se a um estilo estranho, e esquece-se, nas suas divagações sobre *boulevard* e café *Tortoni*, de que está sobre um *mac-adam* lamacento e com uma grossa tenda lírica no meio de um deserto, problema que seria resolvido se tal folhetim tomasse mais cor local, mais feição americana. Faria assim menos mal à independência nacional do espírito nacional, tão preso a essas limitações, a seus arremedos, a esse único suicídio de originalidade e iniciativa (ASSIS, 1962, p. 960).

Para Machado de Assis o instinto de nacionalidade não era apenas escrever sobre as flores, árvores e pássaros; o instinto de nacionalidade era ir além, conhecer o passado e o presente de uma língua. A valorização da língua portuguesa deveria ser uma das principais questões para a formação de uma identidade literária, pois a criação de tal identidade está intrinsecamente ligada à valorização do idioma. Por isso Machado criticava a imitação passiva da literatura europeia no contexto literário brasileiro:

Cada tempo tem seu estilo. Mas estudar-lhes as formas mais apuradas de linguagem, desentranhar deles mil as formas mais apuradas de linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que, à força de velhas se fazem novas — não me parece que deva desprezar. Nem tudo tinham os antigos, nem tudo tembomodernos; com os haveres de uns e de outros é que se enriquece o pecúlio comum (ASSIS, 1962, p. 809).

Juntamente com a ironia, Machado de Assis utiliza recursos para criticar através de seus personagens leitores, que o autor dividia em dois grupos, sendo eles os românticos e os não românticos, criticando a própria literatura pelos olhos de seus personagens e questionando o entendimento dos leitores da época.

O problema do mercado editorial, com pouca produção de livros nacionais, nos leva a entender que Machado de Assis, em “Missa do galo”, faz uma crítica aos personagens leitores e suas leituras, pois Conceição gostava de romances. A leitura de *A Moreninha*, que era vista por Machado como uma literatura de artifícios simples, é citada no conto. O Sr. Nogueira lia Dumas, com olhar romântico como Conceição; neste conto observamos o possível palimpsesto, na paixão de D’Artagnan por uma mulher casada, a ama da rainha Ana de Áustria, e o possível sentimento entre Nogueira e Conceição (uma mulher casada). É possível observar também palimpsetos na citação de Nogueira; “[...] trepei ainda uma vez ao cavalo magro de D’Artagnan e fui-me às aventuras” (ASSIS, 2010, p. 62). Segundo Gérard Genette:

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 palimpsetos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através de leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos (GENETTE, 2010, p. 5).

Machado usou recursos como intertextualidades e ironia, tendo como objetivo deter a atenção do leitor, envolvendo o mesmo de forma imagética, levando-o a tomar para si a responsabilidade de interpretar os fatos. Esses recursos revelam a maestria machadiana, que instiga o leitor a buscar as respostas e interpretações dentro de seu horizonte de expectativas, e de vivências através de suas próprias leituras.

Referências

ALENCAR, M. “Advertência da edição de 1910”. In: ASSIS, M. **Crítica Literária**. Organizado por Mário de Alencar. (Obras Completas de Machado de Assis). Rio de Janeiro: W. Jackson, 1959.

ATAÍDE, T. Machado de Assis, o crítico. In: ASSIS, M. **Obra Completa**. (Poesia, crônica, crítica, miscelânea e epistolário). Vol. 3. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962.

ASSIS, M. **Contos** Machado de Assis. São Paulo: Ciranda Cultural, 2010. (Clássicos da Literatura).

_____. **Crítica Literária**. Organizado por Mario de Alencar. Rio de Janeiro. W Jackson, 1959. (Obras Completas de Machado de Assis).

BALZAC, H. **A Mulher de Trinta Anos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995 (Tradução de Marques Rebelo).

BOZI, A. **O Conto Brasileiro Contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1997.

DUMAS, A. **Os Três Mosqueteiros**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

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

GLEDSON, J. **Machado de Assis**: Impostura e realismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. Introdução in ASSIS, M. **Contos**: uma antologia (Seleção, introdução e notas de John Gledson), vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HUTCHEON, L. **Teoria da Adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.

KRISTEVA, J. **Introdução à semánlise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LIMA, L. C. O Palimpsesto de Itaguaí. In Lima, L. C. **Pensando nos Trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

MOISÉS, M. **Machado de Assis**: Ficção e Utopia. São Paulo: Cultrix, 2001.

PEREIRA FILHO, A. **História dos sete dias**. Rio de Janeiro. A Semana. 12/05/1894. Tomo V. nº 41, 12/05/1894, pp. 321-323 Disponível em:

FERREIRA, Renata Guardia. Intertextualidades no conto machadiano “Missa do galo”, p. 612-620, Curitiba, 2019.

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=383422&pasta=ano%20189&pesq=maio%20de%201894>

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: HAAL, S.; WOODWARD, K.; SILVA, T. S. (org). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2008.

FANFICTIONS: PERSPECTIVAS DA LITERATURA NA ERA DO CIBERESPAÇO

Autoras: Rita de Cassia Morvan (UNIANDRADE)
Prof.^a Dr.^a Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE/FAE)

Resumo: O objetivo deste artigo é entender como a literatura se apresenta por meio do desenvolvimento da tecnologia, considerando que aparatos tecnológicos, na forma de instrumentos, métodos e técnicas, sempre fizeram parte da evolução social. Avanços tecnológicos ocorrem, novas formas de interações surgem, incluindo práticas sociais e discursivas e, nesse momento, é importante visualizar o gênero digital *fanfiction* como um elemento que faz com que a cultura da convergência se desenvolva como resultado da propagação da cibercultura, elevando a possibilidade de criação e expandindo a cultura literária. Desse modo, torna-se essencial externar a capacidade criativa por meio da propagação de ideias, tendo as comunidades virtuais como principais movedoras dessa nova forma de escrever e ler, de ver e entender a literatura, mostrando a capacidade criativa como principal ação do autor/leitor, a partir das releituras e reescritas de suas obras favoritas. Nesse contexto, destacam-se os sites de *fanworks*, que privilegiam a produção textual e a interação nos *fandoms*. Para embasar esta pesquisa, serão considerados os estudos de Pierre Lévy, Henry Jenkins, Anne Jamison, Marcelo Spalding, entre outros, que oferecem perspectivas distintas sobre a literatura digital e sobre a influência da tecnologia no ciberespaço.

Palavras-chave: Literatura. *Fanfiction*. *Fandoms*. Tecnologia.

Introdução

Para compreender a literatura, no momento em que a sociedade está imersa, com destaque para o chamado ciberespaço, torna-se necessário compreender os princípios básicos da literatura digital. Nela, o ciberespaço é o local para a propagação de histórias (escritas, filmadas, desenhadas ou narradas oralmente). A evolução das tecnologias que impactam a vida humana sugere que a humanidade está numa era em que a “emergência do ciberespaço, de fato, provavelmente terá – ou já tem hoje – um efeito tão radical sobre a pragmática das comunicações quanto teve, em seu tempo, a invenção da escrita” (LÉVY, 1999, p. 114).

Na literatura digital, o texto que se inscreve na tela do computador exige, então, um perfil diferenciado do autor e do leitor. Nesse novo tipo de escrita literária, pelo fato de a tecnologia fornecer novas possibilidades de expressão artística, torna-se necessário que o receptor, durante a leitura, lance mão de outra gramática, mais específica e adaptada às inovações do produto poético digital. Evidentemente, os níveis de conhecimento do leitor interferem nos processos de crítica e interpretação. Enquanto há aquele receptor que domina apenas o básico, possibilitando o simples acesso e a leitura, existe também o leitor mais especializado em informática, com mais subsídios para criticar o texto, com base na forma e nos recursos computacionais utilizados. Nas palavras de Umberto Eco, “o processo retórico (que, em certos casos, se assimila ao estético) torna-se uma forma autorizada de conhecimento, ou o menos um modo de pôr em crise o conhecimento adquirido” (ECO, 1980, p. 240).

Em suma, a literatura digital impõe uma espécie de realfabetização, a fim de que autor e leitor possam reavaliar conceitos, formas e modelos, visando a uma integração mais efetiva com as possibilidades criativas do ciberespaço.

A escrita na internet

Hoje, o ato de utilizar a tecnologia digital para fazer literatura pode ser visto como aquilo que Puchner chama de:

[...] guerra de formato, como a batalha entre o rolo tradicional e o livro nos primeiros séculos da era cristã, quando os cristãos promoveram seus livros sagrados contra rolos hebraicos, ou quando aventureiros espanhóis usaram suas bíblias impressas contra a escritura feita à mão dos maias” (PUCHNER, 2019, p. 15).

Assim, os textos digitais se opõem aos textos impressos. A transição da página impressa para a tela, ao mesmo tempo em que “oferece a oportunidade de se reimaginar o que é escritura” (SANTAELLA, 2015), propicia “uma investigação criativa, tanto dos meios quanto dos processos, auxiliando a desenvolver visões mais adequadas ao mundo pós-moderno” (GUIMARÃES, 2007, p. 39), libertando “os artistas do atrelamento a modelos e conceitos preexistentes” (GUIMARÃES, 2007, p. 39). Além disso, nessa evolução da escrita digital, há fases. Atualmente, estamos no período conhecido como *Web 3.0*:

A Web 3.0 é a terceira geração da Internet. Esta nova geração prevê que os conteúdos online estarão organizados de forma semântica, muito mais personalizados para cada internauta, sites e aplicações inteligentes e publicidade baseada nas pesquisas e nos comportamentos. Esta nova Web também pode ser chamada de “A Web Inteligente”. O termo Web 3.0, atribuído ao jornalista John Markoff do New York Times, é uma evolução do termo Web 2.0 que foi criado por Tim O’Reilly durante a conferência O’Reilly Media Web em 2004 (SIGNIFICADOS, 2019).

Com a transformação gerada pelo acesso ao ciberespaço, surgem as “várias comunidades de fãs, que são as primeiras a adotar e usar criativamente as mídias emergentes” (JENKINS, 2013, p. 44). Esses grupos rapidamente perceberam que o computador e a internet lhes davam a chance da escrita e da publicação. “A contemporaneidade assiste ao aprimoramento de novas tecnologias que permitem a disseminação de textos em um suporte no qual a presença e a interferência do leitor se dão de maneira decisiva” (BEZERRA, 2009, p. 1).

O leitor, além de poder utilizar de forma criativa o ciberespaço, pode optar entre a produção de hipertextos, cibertextos ou de ambos. Isso significa que as barreiras ou os espaços que antes restringiam as ações do leitor deixaram de existir e este passa a ser (co)autor e crítico das obras. Comentando sobre a literatura digital, Regina Zilberman afirma:

Essa modalidade de expressão [...] desenvolve de certo modo, uma característica do texto literário, a intertextualidade. Segundo Barthes [...], todo texto corresponde a um “tecido de citações, saídas dos mil

focos da cultura” [...]. Disponibilizadas pelas tecnologias eletrônicas, essa singularidade da literatura inaugura hipóteses infinitas de exercícios de criatividade e invenção [...] (ZILBERMAN, 2001, p. 115).

Essa possibilidade de fazer a substituição da página pela tela faz com que se escreva e se leia cada vez mais. Evidentemente, antes do ciberespaço, os fãs já promoviam seus encontros: “[...] as peregrinações literárias iam a convenções, planejavam festas, contribuía com análises para newsletters e escreviam fanfictions [...] para fanzines” (JAMISON, 2017, p. 8). Entretanto, o fã-leitor ganhou maior poder com o surgimento da *Web 2.0*, que facilitou a criação de páginas, já que antes isso só era possível nos *sites* comunitários, “usando energia de pessoas para compensar as limitações tecnológicas” (JAMISON, 2017, p. 12).

Atualmente, os fãs têm espaço próprio para produção, leitura e compartilhamento das *fanfics*. Os primeiros sites criados para o arquivamento desse tipo de literatura foram, respectivamente, *FanFiction* (www.fanfiction.net); *Archive of Our Own* (archiveofourown.org), iniciado em 2007; e *FanLib*, que iniciou suas atividades em 2002, com o nome *My2Centences*, mas que, em 2007, trocou de nome, ficando ativo até 2008 (<https://fanlore.org/wiki/FanLib>).

Fanfictions: quando os fãs assumem a autoria

Com essa organização de *websites*, surgem os grupos virtuais, chamados *fandoms*, “comunidade virtual construída sobre as afinidades de interesses, de conhecimentos, sobre projetos mútuos, em um processo de cooperação ou de troca, tudo isso independentemente das proximidades geográficas e das filiações institucionais” (LÉVY, 1999, p. 127), elevando, assim, as possibilidades de articulação e criação de histórias. É importante ressaltar também que: “Uma comunidade virtual não é irreal, imaginária ou ilusória, trata-se simplesmente de um coletivo mais ou menos permanente que se organiza por meio do novo correio eletrônico mundial” (LÉVY, 1999, p. 129). São pessoas que realmente querem fazer o que fazem, alterando e compartilhando textos, desenhos, músicas, vídeos, etc. Dessa forma, é possível pensar em *fandom* como um “imenso laboratório criativo, acessível e acolhedor” (MIRANDA, 2009, p.5). Diante disso, a literatura não se restringe a vender ideias. Em vez disso, ela permite que desponham criações para serem partilhadas, de forma que todos venham a fazer uso, apenas para fins de divertimento.

Dentre a diversidade de trabalhos de *fanworks*, está a *fanfiction*, também chamada de *fic*, e que pode ser entendida como obra escrita de fã para fã. Sem dúvida, essa forma literária chegou para quebrar paradigmas, colocando a literatura como algo mais acessível, tanto para quem lê, quanto para quem escreve. Conclui-se, portanto, que a literatura, após ter passado por diversas evoluções, atingiu um nível em que “não é apenas para os amantes dos livros. Desde que surgiu, há quatro mil anos, ela

moldou a vida da maioria dos seres humanos que vivem no Planeta Terra” (PUCHER, 2019, p. 7) e, agora, essa influência ganha continuidade, mas reforçada pela democratização da escrita e da leitura.

A *fanfiction*, “embora não seja um gênero gerado pelos ambientes virtuais, neles se popularizou e diversificou. De fato, podemos encontrar plataformas dedicadas à produção e divulgação destes textos, tais como sites de relacionamento, blogs e websites” (CAVALCANTI, 2010, p. 3). Ocorre, nesses espaços, uma forma de alteração na forma de perceber a literatura e o conceito de cânone. A partir do momento em que se dá maior valorização ao leitor, demonstra-se certa necessidade de transgredir o que é postulado como única possibilidade de leitura, ou o que deve ser aceito pela sociedade.

Os fãs estão interessados em escrever, porque se sentem compelidos, a partir das leituras realizadas, e interagem com o meio, para suprir essas necessidades criativas. Ao longo desse processo, os objetivos são:

- 1) expandir a linha de tempo das histórias originais, [...];
- 2) escrever sobre personagens secundários e pouco explorados no texto-fonte;
- 3) propor uma espécie de realinhamento moral [...];
- 4) produzir histórias *crossover*, em que dois universos se mesclam, [...], fazendo-se valer das possibilidades de escrita e interação (RIBEIRO, 2018, p. 10).

O fato é que o computador, como hiperídia e espaço de multiplicidade e de convergência, de linguagens e de mídias, determina esse novo tipo de produção textual: “[...] o que há de novo na história da *fanfiction* e na história da própria escrita – é encontrado no relacionamento da escrita com a tecnologia e o meio. Novas tecnologias permitem que novos e diferentes tipos de histórias sejam contados – e lidas – por diversos tipos de pessoas” (JAMISON, 2017, p. 8). A forma e o espaço para a escrita foram alterados, mas o que não mudou foi o interesse convicto dos fãs pelas obras que admiram. Sobre essa interatividade do leitor com o texto e, posteriormente, sobre o compartilhamento dos fãs, nas diferentes plataformas, Jamison afirma:

As pessoas gostam de compartilhar narrativas, ponto final, e a internet é como uma grande fogueira de acampamento eletrônica. Esta continuidade com as formas e as tradições do passado e também com as fontes contemporâneas pode nos levar (mesmo equivocadamente) a acreditar que a *fanfiction* é um campo conhecido e familiar (JAMISON, 2017, p.10).

Retomando marcos históricos da *fanfic*, convém lembrar que o mimeógrafo, aparelho criado em 1890, impulsionou a produção de *fanfictions* de Sherlock Holmes, distribuídas a partir de 1891 (Cf. JAMISON, 2017, p. 13). Posteriormente, a televisão abriu novas audiências, com material de ficção científica:

O fandom [...] rapidamente se adaptou a usar telefones, máquinas de escrever elétricas, fotocopiadoras e depois computadores pessoais e editoração digital para criar redes, fazer lobby com os criadores e produtores (...) e no final distribuir seus fanworks, criando os mecanismos da cultura fanfic [...] (JAMISON, 2017, p. 15).

Ao longo do tempo, as comunidades de *fanfictions* desenvolveram a capacidade de superar o problema do espaço, redefinindo o conceito de **presença**. Mencionando especificamente a sociedade contemporânea, que privilegia o ciberespaço, de acordo com Jamison (2017), os grupos de faz tratam da autoria, edição, resposta e ilustração de forma quase simultânea.

Adotando [o] modelo do movimento de código aberto, fãs programadores estão criando uma nova infraestrutura para o compartilhamento de *fan fiction*, vídeos de fãs e outras formas de produção cultural de fãs; fãs com conhecimento jurídico estão elaborando argumentos na esperança de poderem rebater as ações legais contra eles; fãs com conhecimento acadêmico estão criando uma revista científica on-line contextualizando as práticas e tradições culturais da comunidade (JENKINS, 2013, p. 288).

Há certa dinâmica na busca pelo material de *fanfiction*. Cada vez mais, os arquivos são organizados com uma variedade de *tags* ou rótulos que são usados para encontrar e organizar histórias, disponibilizadas em plataformas que mantêm essas histórias e que precisam ser atualizadas constantemente.

Como exemplo de site desenvolvido para a produção de *fanfictions*, a página FanLib.com, cuja “empresa tornou-se um grande portal de *fan fiction*, solicitando ativamente material dos principais fãs-escritores, [...]” (JENKINS, 2013, p. 285), proporciona aos fãs um espaço adequado para publicações, mas a proposta foi transformar essas criações em produtos de mercado. Evidentemente, isso se tornou um problema, porque a FanLib não respeitou algo primordial para esses grupos de fãs: “Os fãs perceberam a ausência de mulheres na diretoria da empresa e a ausência de qualquer tipo de comissão de fãs que representasse os interesses daqueles que escreviam e publicavam *fan fiction* há mais de três décadas” (JENKINS, 2013, p. 286).

Apesar de tudo, a empresa conseguiu se manter, atraindo fãs que não se importam exatamente com o que seria a verdadeira interação do *fandom*, já que, para muitos, o ato de gerar lucros com essa forma de criação é considerado traição ou heresia.

Originalmente, as plataformas são pensadas e criadas pela necessidade de manter as obras, em função da fragilidade de um arquivo impresso, que está sujeito a desaparecer mais rapidamente, se permanecer no papel. Até mesmo as obras digitais necessitam de proteção, pois, se ficarem restritas a locais aleatórios da *web*, podem se perder, tal como aconteceu com um texto de Mary Ann Evans, mais conhecida como George Eliot. A autora continuou um romance, cuja leitura ela não teve a oportunidade de concluir, mas a história escrita por ela simplesmente desapareceu. A fim de evitar

essas perdas “Naomi Novik ajudou a gerir a Organization for Transformative Works, instituição sem fins lucrativos, que não só fornece um arquivo independente e estável Archive Of For Own, mas também informa os *fan* writers sobre seus direitos em relação a seus fanworks [...]” (JAMISSON, 2017, p. 54)

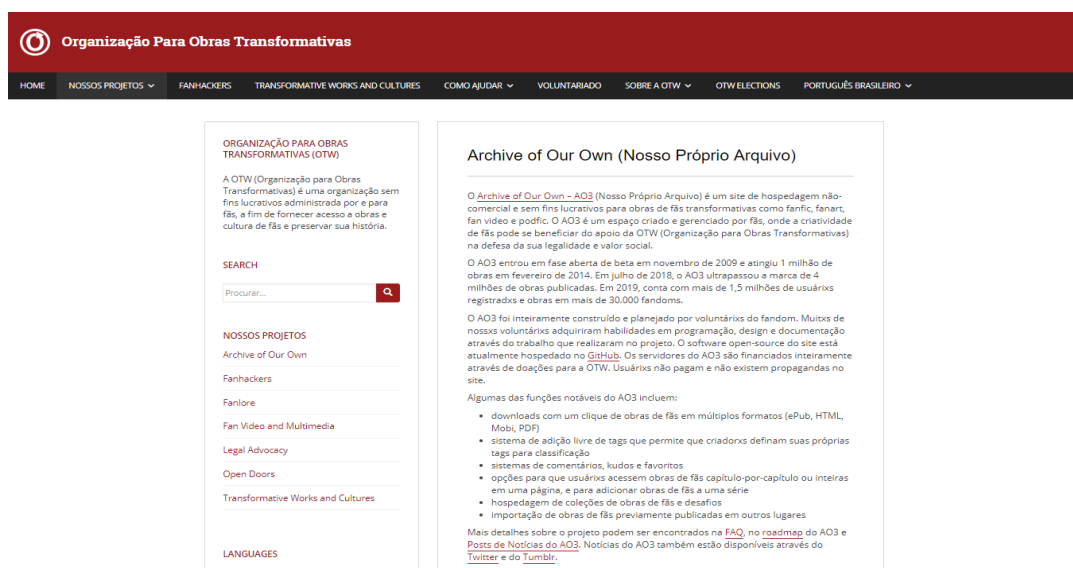


Figura 1: Print da tela da Organização para Obras Transformativas. Imagem disponível

em: <<https://archiveofourown.org/about>>. Acesso em: 15 jul. 2019.

Atualmente, considerando apenas dois dos cerca de quarenta e cinco personagens de anime, estão disponibilizadas no *Archive of Our Own – AO3* – vinte e duas mil, seiscentos e vinte e seis histórias ou *fics* (Fig. 2). Entretanto, vale destacar que essa quantidade é alterada diariamente, com novas postagens, sem contar as atualizações de *fics* já adicionadas. Ações desse tipo demonstram o quanto os fãs levam suas funções a sério, em se tratando de proteger as obras que apreciam.



Figura 2: Resultados da busca feita na plataforma no *Archive of Our Own* com dois personagens de anime. Imagem disponível em: <https://archiveofourown.org/tags/Katsuki%20Yuuri*s*Victor%20Nikiforov/works?page=1>. Acesso em: 15 jul. 2019.

Há também plataformas como *Spirit Fanfic* (Fig. 3), para leitura e escrita, que desenvolveu aplicativo para que o leitor/autor tenha as mesmas comodidades que tem no *site*, podendo ler ou escrever histórias, onde quer que esteja.

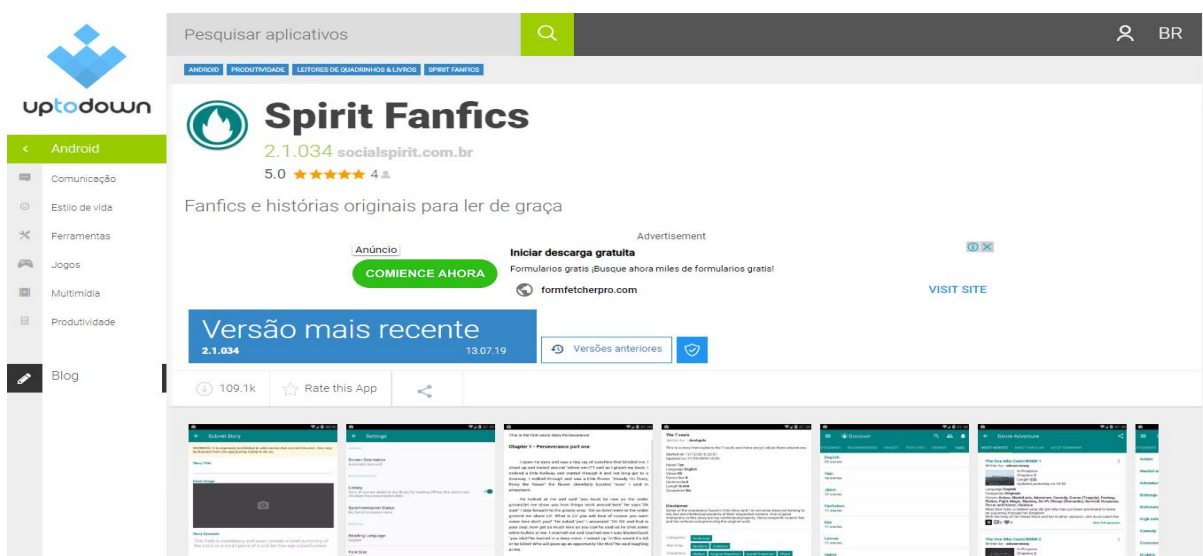


Figura 3: Print da tela de Spirit Fanfic. Imagem disponível em: <<https://spirit-fanfics.br.uptodown.com/android>>. Acesso em: 10 mai. 2019.

Outro exemplo de site especializado em *fanfics* é a plataforma *NYAH! Fanfiction* (Fig. 4), que está passando por melhorias, para atender de forma mais eficiente a leitores/autores. Segundo o gerenciador da página:

As histórias postadas no site são criações originais ou ficções criadas por fãs — fanfiction — de animes, seriados, filmes, livros e muito mais. Este site foi criado com o intuito de divulgar as séries originais, reunir seus fãs e proporcionar momentos de lazer através da leitura, assim como incentivar as pessoas a trabalharem seu lado criativo escrevendo suas próprias histórias. Você não paga nada para ler ou postar no site, o uso é gratuito! (FANFICTION, 2019).

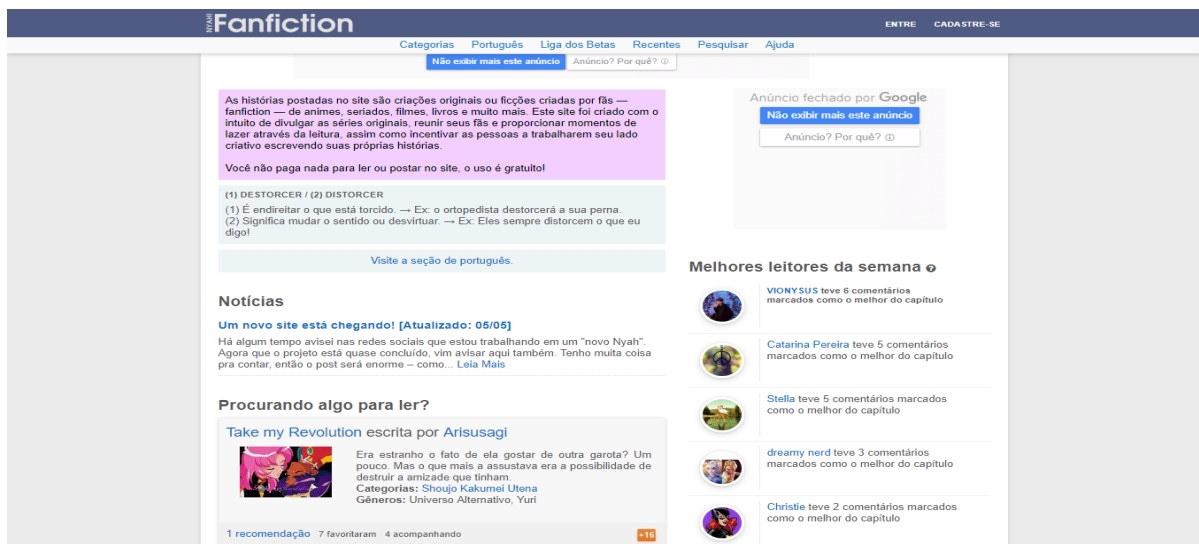


Figura 4: Página inicial da plataforma NYAH! Fanfiction. Imagem disponível em: <<https://fanfiction.com.br/>>. Acesso em: 10 mai. 2019.

Nesses espaços virtuais, o leitor pode optar entre desenvolver a escrita criativa, ou, se preferir, apenas ler as histórias postadas, compartilhando suas opiniões em relação aos textos lidos e expressando apoio aos *ficwriters* e às obras, por meio de envio de mensagens. Cabe ressaltar, então, que o ciberespaço é um lugar criado para que as ideias possam ser compartilhadas, com possibilidade de engajamento em projetos distintos. Pierre Lévy destaca essa função social do espaço virtual:

O desenvolvimento do ciberespaço não vai “mudar a vida” milagrosamente nem resolver os problemas econômicos e sociais contemporâneos. Abre, contudo, novos planos de existência: [...] nos gêneros literários e artísticos: hiperdocumentos, obras interativas, ambientes virtuais, criação coletiva distribuída (LÉVY, 1999, p. 22).

Ao leitor, fica a responsabilidade de amadurecer e se tornar consciente de que, com a disponibilidade desse espaço, é possível dar vazão à criatividade, fazer leituras mais críticas e se fortalecer como grupo de fãs, a partir de histórias que existem para serem lidas, comentadas, criticadas, desde que respeitadas as regras que existem no ciberespaço.

As plataformas mencionadas neste trabalho, diferentemente do que o senso comum sugere em relação ao ciberespaço, que geralmente é tido como uma terra sem lei, onde tudo é permitido, estão desenvolvidas para acesso geral e irrestrito, mas, se há pretensão de o usuário participar ativamente, principalmente escrevendo, deve-se primeiro fazer um cadastro, criar um *nickname*, um avatar, para só então, nos *fandoms*, dar início à jornada. O objetivo dessa atividade é a diversão com responsabilidade, para que sejam cumpridas as regras estipuladas pelos moderadores das páginas. Inclusive, existem *sites*

com normas bastante rígidas, cujo descumprimento pode gerar a exclusão de algumas histórias. Para conhecer algumas regras, veja-se como exemplo o que estabelece a plataforma *Spirit* (Fig. 5):

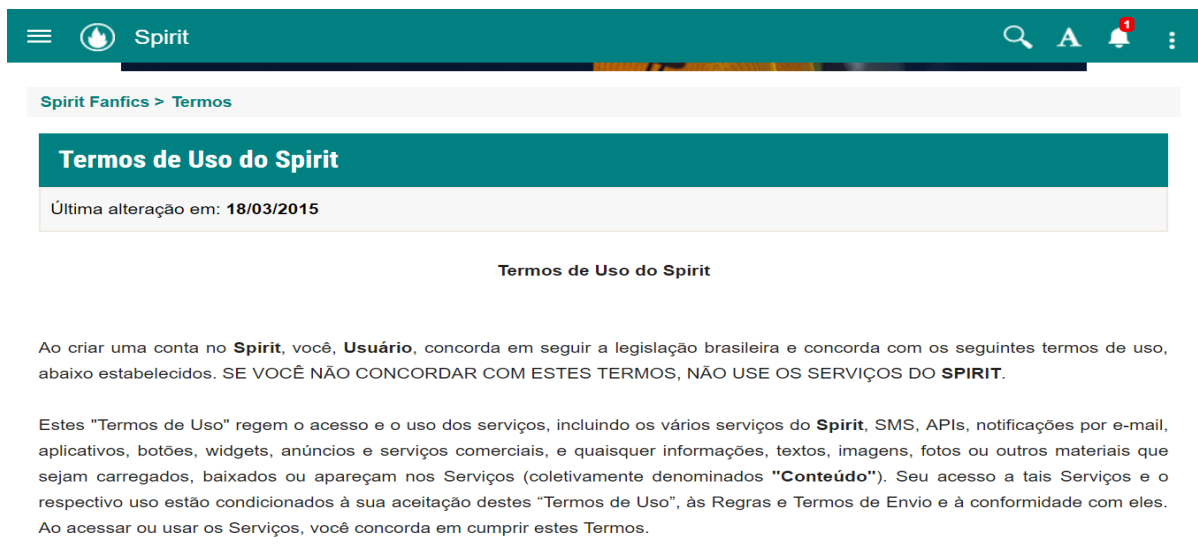


Figura 5: Termos de uso do *site Spirit*. Imagem disponível em: <<https://www.spiritfanfiction.com/termos>>. Acesso em: 10 mai. 2019.

Nesse cenário virtual, cabe enfatizar ainda que, com base no estudo de Maria Lúcia Vargas, as *fanfics* problematizam e discutem a “relação entre as produções caseiras e a indústria de entretenimento” (VARGAS, 2005, p. 53). Além disso, a autora afirma que esse tipo específico de literatura sinaliza a preferência do público, ao mesmo tempo em que demonstra que os novos autores (antes, apenas fãs) reivindicam o direito de utilizar os produtos da indústria de entretenimento “como inspiração para a realização de suas intenções sociais, especulações intelectivas e, naturalmente, produções culturais, geralmente sem fins lucrativos” (VARGAS, 2005, p. 53). Assim, transitando por uma via de mão dupla, os autores de *fanfics* desempenham as funções de consumidores e produtores, condição assegurada pelo imediatismo e pela democratização que caracterizam a Internet.

Conclusão

É fundamental retomar as palavras de Marcelo Spalding, um dos autores do Manifesto da Literatura Digital: “O objetivo da literatura digital é que o leitor largue por 10 minutos seus joguinhos ou redes sociais e leia um projeto digital” (SPALDING, 2012, p. 1). Quando lemos e analisamos essa frase, é possível pensar em diversas possibilidades de leitura. Desse modo, nossa proposta foi apontar novas formas de fazer e ler literatura, salientando que, no momento da escrita, por exemplo, se o

usuário encontrar alguma dificuldade, as plataformas fornecem ajuda, com ferramentas para aprimorar a escrita, denotando o respeito que se tem pelo uso correto da língua e pelo leitor.

No que se refere à evolução tecnológica, possibilita-se que cada grupo atue no ciberespaço, fortalecendo seus vínculos:

Cada meio antigo foi forçado a conviver com os meios emergentes. É por isso que a convergência parece mais plausível como uma forma de entender os últimos dez anos de transformações dos meios de comunicação do que o velho paradigma da revolução digital. Os velhos meios de comunicação não estão sendo substituídos. Mais propriamente, suas funções e status estão sendo transformados pela introdução de novas tecnologias (JENKINS, 2013, p. 41).

Como um gênero que foi retomado pelos usuários do computador e da internet, vale ressaltar que a *fanfiction* depende essencialmente da transmidialidade, pelo fato de uma série de TV ou um filme poder ser adaptado e compartilhado por meio da literatura digital, por exemplo. Nesse contexto: “O interessante é perceber o que cada meio, com sua especificidade, pode oferecer à narrativa central, com intuito de promover uma maior imersão do público naquela história” (NUNES, 2012, p. 77).

Desse modo, o panorama atual permite nova análise da associação entre literatura e identidade, afinal cada sociedade reflete suas características na leitura e na escrita. Portanto, “cabe apenas a nós explorar as potencialidades mais positivas deste espaço nos planos econômico, político, cultural e humano” (LÉVY, 1999, p. 11).

Neste início do século XXI, essa forma de leitura e escrita, representada, aqui, pelas *fanfictions*, ainda é desconhecida por muitas pessoas, mas, uma vez que esse tipo de narrativa continue a circular, nos espaços *on-line*, onde a característica principal é a possibilidade de transitar livremente e de forma mais democrática, torna-se um tipo de expressão pleno de possibilidades e, principalmente, livre, pelo fato de que “editoras/editores não podem exercer controle quanto ao conteúdo ou forma daquilo que pode ou não ser publicado” (RIBEIRO, 2018, p. 143).

Portanto, a *fanfic*, hoje, desafia “um componente econômico” (RIBEIRO, 2018, p. 143), possibilitando, assim, que os fãs leitores/escritores tenham uma única necessidade, a de satisfazerem a si e aos outros leitores, que são aficionados pela mesma obra.

Referências

BEZERRA, V. C. Referência de fonte eletrônica. **Hipertexto**: o desempenho do leitor. Disponível em: <http://www.hipertextus.net/volume2/Valeria-Cristina-Bezerra.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2019.

MORVAN, Rita de Cássia; KOB, Verônica Daniel. *Fanfictions*: perspectivas da literatura na era do ciberespaço, p. 621-631, Curitiba, 2019.

CAVALCANTI, L. Referência de fonte eletrônica. **Leitura nos gêneros digitais**: abordando as *fanfics*. Disponível em: <http://www.nehte.com.br/simposio/anais/Anais-Hipertexto-2010/Larissa-Cavalcanti.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2019.

ECO, U. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

FANFICTION. Referência de fonte eletrônica. **NYAH!** Fanfiction. Disponível em: <https://fanfiction.com.br/>. Acesso em: 10 mai. 2019.

GUIMARÃES, D. A. D. **Comunicação tecnoestética nas mídias audiovisuais**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

JAMISON, A. Fic: **por que a fanfiction está dominando o mundo**. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2017.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2013.

LÉVY, P. **Cibercultura**. São Paulo: 34, 1999.

MIRANDA, F. M. Referência de fonte eletrônica. **Fandom**: um novo sistema literário digital. Disponível em: <http://www.hipertextus.net/volume3/Fabiana-Moes-MIRANDA.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2019.

NUNES, J. V. M. **Narrativa transmídia**: da literatura a outras mídias. Scripta Alumni, Curitiba, n. 7, p. 76-92, 2012.

PUCHNER, M. **O mundo da escrita**: como a literatura transformou a civilização. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RIBEIRO, L. da S. **Fanfiction** – reescritas arcônticas. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2018.

SANTAELLA, L. Referência de fonte eletrônica. **A poesia concreta como precursora da ciberpoesia**. Disponível em: <http://issuu.com/mimacarfer/docs/outubro>. Acesso em: 28 abr. 2015.

SIGNIFICADOS. Referência de fonte eletrônica. Significado de web 3.0. Disponível em: <https://www.significados.com.br/web-3-0/>. Acesso em: 14 jun. 2019.

SPALDING, M. Referência de fonte eletrônica. **Literatura Digital**. Disponível em: <http://www.literaturadigital.com.br/?pg=25010>. Acesso em 6 abr.2019

VARGAS, M. L. B. **O fenômeno fanfiction**: novas leituras e escrituras em meio eletrônico. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2005.

ZILBERMAN, R. **Fim do livro, fim dos leitores?** São Paulo: SENAC, 2001.

FANFICTIONS COMO EVOLUÇÃO DAS NARRATIVAS NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA

Autoras: Rita Morvan (UNIANDRADE)

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

Resumo: Na contemporaneidade, dá-se voz e vez ao leitor que, como grande apreciador de diversas obras literárias, é convidado a participar como coautor dessas obras. Elas oferecem possibilidade de interação, de forma cada vez mais ágil, ultrapassando a barreira do espaço e, por vezes, do tempo; pois, o novo jeito de fazer literatura está intrinsecamente voltado para o uso de acessos digitais. Nesta pesquisa, que versa sobre a *Fanfiction* como uma possibilidade de literatura, serão analisadas as interações com a literatura cânone, reportando-se à percepção da literatura enquanto propriedade de todos, apontando as expectativas de engajamento do leitor enquanto ser social, para se apropriar da escrita e da leitura. Com o desenvolvimento tecnológico, apresentam-se maiores possibilidades para se fazer a divulgação e aproximação da literatura com suas obras e autores. Os estudos de pesquisadores como Pierre Bourdieu, Anne Jamison, Stephen Greenblat, Linda Hutcheon, entre outros, servirão de suporte para pensarmos a possibilidade de aceitação e apreciação desse tipo de escrita.

Palavras-chave: Escrita. Leitor. *Fanfiction*. Literatura.

Introdução

A função primordial humana, a comunicação, nunca deixou de existir, ganhou novas nuances com os **novos tempos**. Essa evolução faz com que as coisas se tornem intensas e com muito mais fluidez, mas não deixou de existir

A narrativa é um dos nossos mecanismos cognitivos primários para a compreensão do mundo. É também um dos modos fundamentais pelos quais construímos comunidades, desde a tribo agrupadas em volta da fogueira até a comunidade global reunida diante do aparelho de televisão. Nós contamos uns aos outros, histórias de heroísmo, traição, amor, ódio, perda, triunfo. Nós nos compreendemos mutuamente através dessas histórias, e muitas vezes vivemos ou morremos pela força que elas possuem (MURRAY apud CLEMENTE, 2016, p. 12).

Contar e escrever histórias nem sempre teve um caminho de forma linear “A própria escrita foi inventada pelo menos duas vezes, primeiro na Mesopotâmia e depois na América” (PUCHNER, 2019, p. 14). Havia o medo de que os textos assumissem domínio sobre as pessoas “Professores carismáticos como Sócrates se recusaram a escrever” e foram “contra as tecnologias da escrita” (PUCHNER, 2019, p. 14), para muitos a escrita tinha como função preservar de forma artificial as línguas utilizadas, enquanto isso, a literatura ia ganhando forma.

Por essa constante evolução, a literatura vai se moldando e concomitantemente, tomando espaço, surgindo escritores que são auxiliados pelas facilidades proporcionadas pelo acesso à escrita “Embora esses autores imitassem textos mais antigos, escritores mais ousados, como a sr.^a Murasaki,

no Japão e Cervantes, na Espanha, logo criaram novos tipos de literatura, sobretudo romances” (PUCHNER, 2019, p. 15). O uso do papel e da imprensa facilitou a alfabetização em massa e “Está claro que nossa atual revolução tecnológica está lançando para nós, a cada ano, novas formas de escrever” (2019, p. 16) e aumentando as possibilidades de interações entre autor — obra — leitor. Com o tempo, desponta a necessidade de se estar mais atento às experiências do leitor, para perceber o que ele está sentido, como ele está recebendo os textos, desenvolvendo empatia. O leitor tem a possibilidade de ser coautor das histórias elevando-se a algo além do receptor passivo,

[...] desenvolve um conceito dialético entre a obra e seu intérprete. Resulta dessa noção um novo conceito poético, que confere ao intérprete os chamados ‘atos de liberdade consciente’. Estes lhe conferem uma participação quase tão criativa quanto a do autor. Neste novo modo de ler, um novo modo de fazer: os artistas lutam por elaborar estruturas cujo significado só se perfaz pela intervenção crítica do apreciador (MENESES, 2007).

possibilitando, assim, que o leitor tenha liberdade sobre a forma e os meios pelos quais ele vai interagir com a obra.

Para Derrida “um texto ‘não passa de um emaranhado de sinais gráficos perdidos numa estante — a menos que haja um leitor’” (UNES, 2003). Escrever é um ato libertador, mas esse ato deve ser direcionado a alguém, possibilitando que esse alguém também se liberte.

Jauss “propõe a análise da experiência do leitor ou da sociedade de leitores de um tempo histórico determinado, (...) procura abarcar a análise sociológica, histórica, psicanalítica e hermenêutica, não só do texto literário, como também da sua relação com o leitor, visto no conjunto da sociedade” (MENESES, 2007, p. 2), em uma análise sobre a posição do leitor,

Bakhtin postula a tese do dialogismo lingüístico, concebendo o princípio da intersubjetividade a partir da alteridade. De fato, o diálogo é concebido em Bakhtin como produto da relação de alteridade entre duas consciências socialmente organizadas e constituídas, já que o auto-reconhecimento do sujeito ocorre pelo reconhecimento do outro. Desse modo, a palavra é território comum entre locutor e interlocutor (ZONIN, 2006, p. 3).

Na concepção de Bakhtin, o pensamento é caracterizado pela interação verbal e o caráter dialógico, o que permite que o leitor seja aquele que “imagina hipóteses, decifra, analisa, cria vínculos entre uma obra e outra (...) o autor dá a pista para que o leitor coparticipe, como um elemento a mais do romance, abrindo novas perspectivas e recriando a história que lhe foi apresentada” (MENESES, 2007, p. 2).

Wolfgang Iser, numa perspectiva ainda mais empática em relação ao leitor, o coloca como “um espírito aberto, generoso, disposto a fazer o jogo do texto (...) um leitor ideal: extremamente parecido com um crítico culto, familiarizado com os clássicos, mas curioso em relação aos modernos” (citado em COMPAGNON, 1999, p. 154) e esse leitor vai, aos poucos se apropriando das diversas

obras, passando a usar a criatividade para ampliar um universo que por vezes poderia ficar restrito a uma determinada época.

Não só nas estantes físicas pode-se encontrar esse “emaranhado de letras”, também no mundo virtual, no caminho da contemporaneidade e como uma forma organização “cada vez mais uma variedade de *tags* ou rótulos que ajudam leitores a ordenar e localizar histórias” (JAMISON, 2017, p. 58). Isso auxilia o leitor a se deparar com somente aquilo que realmente deseje acessar.

A função da literatura deve ser a de preparar o leitor para colocar as palavras dos autores da forma que se possa apreciá-las, dando-lhes mais vigor “como dizia Saint-Amant: arranca ao santuário da história e do academicismo textos e autores fetichizados para os recolocar em liberdade.” (BOURDIEU, 1996, p. 14). Portanto, ao leitor fica a tarefa de fazer uso de seu juízo de julgamento para revigorizar a experiência literária, evocando por sua parte o encantamento em relação ao sentimento trazido pela leitura, pois estas obras podem estar repletas de maravilhas não vistas, como algo de muito prestígio, propiciando nesse momento, “uma ressonância ligada à evocação, não de uma cultura ausente, mas da grande superfluidade das coisas raras e preciosas (GREENBLATT, 1991, p. 13), fazendo com que o autor-leitor-fã tenha a capacidade de interagir com sua obra favorita, sem em momento algum desqualificá-la.

O caminho da literatura pela *fanfiction*

Posterior ao desenvolvimento do ciberespaço, as pessoas também se juntavam para discutir sobre suas obras e personagens favoritos, mudou o lugar, mas não a opção pelo divertimento, Francesca Coppa escreve que já aconteciam “as peregrinações literárias, iam a convenções, planejavam festas, contribuía com análises para newsletters e escreviam fanfictions (...) para fanzines” (JAMISON, 2017, p. 8), acontecimentos que deixam claro que “As manifestações culturais de um período nada mais são do que uma constelação de signos da realidade que as compõe” (TEIXEIRA, 1998, p. 2), criando a identidade cultural de uma época.

Interessante vislumbrar a história desse tipo de escrita através de pesquisas onde se relatam o provável início do que hoje se conhece como *Fanfiction*:

Para Abigail Derecho (2006), é possível separar ou categorizar a origem, a natureza e o surgimento da fanfiction em três diferentes linhas de pensamento. Segundo a autora: (1) o gênero fanfiction se originou vários milênios atrás, com histórias de mitologia, e continua até os dias de hoje, abrangendo obras escritas tanto por autores que se identificam como fãs quanto por aqueles que não fazem parte de fandoms; (2) o gênero deve ser entendido como um produto da cultura de fãs, que começou no final da década de 1960, com os fanzines de Star Trek ou, um pouco mais cedo, na década de 1920, com as comunidades de Jane Austen e Sherlock Holmes; (3) a primeira linha de pensamento pode ser muito ampla e a segunda linha pode ser muito restritiva; para além dessas duas maneiras de se olhar tais

reescritas, haveria outros traços e características que as identificariam e as situariam de forma mais precisa como um gênero literário (RIBEIRO, 2018, p. 46).

É possível falar sobre a obra inspirada em Homero:

Eneida dá continuidade à *Ilíada* de Homero. Se a *Odisseia* narra as aventuras de um grego, de Ulisses (ou *Odisseus*), que tenta voltar para a sua casa e para a sua família, a Eneida narra as aventuras de um troiano que, depois da destruição de Troia, foge com a sua família. A sua fuga dá-se por mar. Eneias procura um sítio para fundar uma nova cidade. O tempo da *diegese*, ou seja, dos acontecimentos narrados, ocorre imediatamente após a queda da cidade de Tróia. Assim Virgílio elaborou um trabalho, que além de labor linguístico e poético é também propaganda política. Virgílio ao escrever esta epopeia inspirou-se em Homero, tentando superá-lo e fazer da Eneida, o poema mais perfeito de todos os tempos (<https://pt.wikipedia.org/wiki/Eneida/SOMETHING>).

Ou seja, a tentativa de imitar ou “emular” um autor já vem de muito tempo e assim com o advento da *Internet*, o que era bom, aparentemente, ficou ainda melhor para o leitor que acaba se transformando em coautor de muitas histórias sejam elas ficções ou não.

A tecnologia teve sua progressão a partir dos anos noventa: agrupamentos de fãs, que eram restritos a um determinado espaço físico, tornaram-se algo realmente disseminado e, possivelmente, até mais dinâmico no espaço virtual, fornecendo a oportunidade ideal de interação escrita, favorecendo, assim, o surgimento as *Fanfictions* com novas possibilidades de escrita, embora esse tipo de produção não seja algo novo, pois existiam as *fanzines*, numa época em que internet ainda estava sendo projetada:

Antes da década de 1960, a fanfiction como termo (ou melhor, ‘fan fiction’, com um espaço) era a designação da ficção original escrita por autores amadores publicados em fanzines. Levou muitos anos para a fanfiction no sentido de histórias baseadas em mundos e personagens existentes começarem a aparecer nos zines de ficção científica (...) (JAMISON, 2017, p. 6).

Francesca Coppa traça o curso histórico da *Fanfiction* com *fandom* e aponta o “The Comet como o primeiro *fanzine* da história publicado em 1930, em um período anterior ao *media fandom* (MURAKAMI, 2016, p. 21), ou seja, leitura e escrita sempre fez parte do projeto de entretenimento da humanidade, se reinventado a cada evolução cultural social, aderindo ao contexto em que ela está inserida.

Trata-se de um processo, forma e meio, de leitura e escrita que, ainda, não é muito conhecido ou manifesto para a maioria das pessoas, pois o movimento acontece nas páginas disponibilizadas pela Internet, movimentando grupos específicos de determinadas obras, os *fandoms*, – grupos de fãs em torno de uma obra – deve-se levar em conta que o acesso às plataformas para esse fim de leitura e escrita, ainda é algo relativamente novo.

“A ideia não é encontrar fora da obra de arte uma rocha para nela amarrar com segurança a interpretação literária, mas sim situar a obra em relação a outras práticas representacionais operativas na cultura, em um determinado momento tanto de sua história como da nossa” (GREENBLATT, 1991, p. 8), entendendo nesse aspecto, literatura enquanto parte da cultura, essa “nova” forma de ler e escrever exprime as necessidades, de acordo com o espaço-tempo em que ela está inserida, momento em que uma sucessão de fatores convergem para processos práticos e rápidos, pois esse tipo de leitura ou escrita demanda de acesso prioritariamente à *Internet* utilizando-se basicamente de um instrumento que permita essa interação.

Essas escritas ficcionais criam histórias a partir de outras produções culturais, através de grupos de fãs, pois leitores não aceitam ficar na passividade:

Leitura e crítica no *fandom* são atividades essencialmente criativas, geradoras de novos produtos: sejam eles textos fictícios, poéticos ou teóricos; e novas formas de crítica, construídas a partir de releituras plásticas, musicais ou de outra natureza (pequenos filmes, clipes ou jogos) que refletem, comentam ou recriam a partir de uma obra literária de origem, em torno da qual se reúnem os ‘fãs’ em suas comunidades (MIRANDA, 2009, p. 2).

E dessa interação saem novas escritas literárias por assim dizer; porém, todo esse movimento não se faz apenas para escrever por escrever, pois, “fanfiction não se trata apenas de escrever histórias sobre personagens e mundos existentes – é escrever essas histórias para um mundo de leitores que já querem lê-las, que querem conversar sobre elas e que podem estar escrevendo também” (JAMISON, 2017, p. 79).

A *Fanfiction*, como possibilidade de escrita literária, é um tipo de escrita incomoda. Por exemplo, os produtores culturais muitas vezes a rejeitam, pois são “narrativas envolvendo protagonistas femininas, relacionamentos homossexuais, sexo explícito etc. Assim, a *fanfiction* é também uma possibilidade para a expressão de grupos minoritários” (MURAKAMI, 2016, p. 3). Mas ela ainda não fez uma desconstrução completa na visão geral da sociedade, são muitas mulheres escrevendo, muitos relacionamentos homoafetivos, deficiências abordadas, conforme aponta o autor, tem um nicho que não foi totalmente incluído por esse tipo de escrita, “relacionamento do *fandom* da mídia com diferença racial e étnica na *fanfiction* tem sido mínimo. (...) não fez o tipo de desconstrução e reimaginação de raça e etnia que foram feitos com gênero e sexualidade, ocasionalmente classe social, mais recentemente, deficiência” (JAMISON, 2017, p. 3).

É importante observar que, além de temas tabus para a sociedade, relacionados aos citados acima, muitas dessas escritas ficcionais envolvem sentimentos, situações vividas no dia a dia, temas importantes como saúde mental, como: ansiedade, depressão que são temas recorrentes nos dias atuais.

Apesar dessa evolução, lenta, no que diz respeito à representatividade de alguns grupos ou áreas, a *fanfiction*, ainda é um campo amplamente polifônico, pois Paulo Bezerra, em seu artigo ‘Polifonia’, diz: “Na ótica da polifonia, as personagens que povoam o universo romanesco estão em permanente evolução” (BEZERRA, citado em BRAIT, 2005, p. 191) Esse dialogismo polifônico, uma vez que autor e personagens inter-dialogam com as histórias originais, vai ocorrer na escrita dos fãs, perpassando pelo pensamento sobre a linguagem de Bakhtin, uma vez que ele faz análise da capacidade de comunicação do ser humano. “a polifonia é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico” (BEZERRA, citado em BRAIT, 2005, p. 194), pois de alguma forma, voluntária ou involuntariamente, autoras e autores permitem que seus personagens dialoguem e vivam em universos outros, escolhidos por fãs.

Nas *Fanfictions* são encontradas possibilidades de comunicação de forma diversa, pois há a interação sempre dos ‘*ficwriter*’ que estão “[...] criando novas identidades (para si) e para os personagens (...) retratam valores da sociedade onde se inserem” (CAVALCANTI, 2010, p. 13) e do ‘*ficreader*’, onde um depende do outro para um bom andamento da história, o autor da história sempre se espera um retorno por parte do leitor, cada plataforma vai apresentar um jeito de acontecer a ‘avaliação’, por assim dizer, além das sugestões de como a história poderia ser continuada; críticas sobre o desenvolvimento dos personagens e, claro os elogios pela obra escrita, com espaços abaixo das histórias escritas.

A forma como a *Fanfiction* é vista na sociedade chama a atenção e Abigail Derecho diz que escrever *fanfiction* é uma possibilidade de manter uma obra ‘dando-lhe uma sobrevida’, “que está sempre se expandindo e que nunca se encerra” (RIBEIRO, 2018, p. 14), embora essa escrita esteja colocada numa sociedade um tanto preconceituosa em relação a vários tipos de abordagens “(...) a *fanfiction* borra várias divisórias que nós (equivocadamente) achávamos que eram estáveis: entre leitura e escrita, consumo e criação, todo tipo de gêneros, autores e críticos, trabalhos derivativos e transformativos (JAMISON, 2017, p. 33).

Sobre a questão de muitos pesquisadores pensarem a *Fanfiction* como uma escrita “derivativa” ou “transformativa”, Derecho como uma pesquisadora que a denomina com outra nomenclatura, escrevendo sobre a possibilidade de uma ideia da “Literatura Arcôntica”, que seria uma literatura que desbrava meios para se pensar a *fanfiction* como algo maior do que simplesmente estar numa ordem hierárquica, em que há o privilégio da obra original, pois esse tipo de escrita ainda é vista como “derivativa” ou “apropriativa”, como alguns autores a colocam,

[...] a literatura arcôntica é uma literatura composta de textos que são de natureza arquivística e que são impelidos por um princípio arcôntico: essa tendência à ampliação que todos os arquivos possuem. Os textos arcônticos não são propriedades delimitadas com sequências definidas que podem ser

transgredidas. Assim, todos os textos que se baseiam em um texto previamente existente não são inferiores ao texto-fonte e não violam as fronteiras do texto-fonte; em vez disso, eles apenas contribuem para o arquivo desse texto, tornando-se parte do arquivo e ampliando-o. Um texto arcôntico autoriza, ou mesmo convida, escritores e escritoras a se envolverem nele, a selecionarem itens específicos que achem úteis, a fazerem novos artefatos usando esses objetos encontrados e a depositarem o trabalho recém-produzido no arquivo do texto-fonte (RIBEIRO, 2018, p. 23).

Esse tipo de escrita poderia ser vista, também, como uma adaptação, se pensada no ponto de vista da obra de Linda Hutcheon. A autora escreve: “O que podemos, por analogia, chamar de faculdade adaptativa é a habilidade de repetir sem copiar, de incorporar a diferença na semelhança, de ser de uma só vez o mesmo e Outro” (HUTCHEON, 2013, p. 230), sendo corroborada na introdução do livro de ‘Dionísio de Halicarnasso’:

Há que ter inteligência e a capacidade de compreender por que é o modelo escolhido tão bom. O bom orador não segue a pegada de ninguém. Procura sim aproveitar da obra dos que o precederam para tentar ultrapassar as suas deficiências. São pois *imitatio* e *emulatio*, como já preconizavam os teorizadores gregos, as duas formas, segundo Quintiliano, de granjear capacidade criativa em relação aos modelos e face aos destinatários (FERNANDES, 1983, p. 21).

Longe de ver esse tipo de produção como algo que vai apenas tirar vantagem do texto-fonte, se aproveitar do material intelectual de outro, pode-se pensar que “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” (HUTCHEON, 2013, p. 234).

A escrita da *Fanfiction* é ocupação do espaço em que o autor deixou um vácuo a ser preenchido é “A compatibilidade de todas as posições sociais que, na existência ordinária, não podem ser ocupadas simultaneamente ou mesmo sucessivamente [...], é apenas na e pela criação literária que se pode vivê-la” (BOURDIEU, 1996, p. 42), é a possibilidade de visitar mundos, interagir.

Conclusão

Poderia se chegar nesse ponto, com a ideia de que *Fanfiction*, enquanto obra escrita por pessoas, que são amadoras como escritoras e utilizam personagens criados por outros para poderem desenvolver suas histórias, estariam fazendo “plágio”, ou imitação ou até emulando os textos-fonte. Bem, Dionísio de Halicarnasso “afirmava que a arte de escrever – era mais verdadeiramente uma arte de imitar outros bons escritores que tinham escrito bem, antes de você” (JAMINSON, 2017, p. 3), porque, segundo o historiador grego “os melhores discursos, os que são dignos de imitação, são aqueles que não têm as características de um só mas de vários” (HALICARNASSO, 1986, p. 69).

Provavelmente, o uso do primeiro termo não se consolida no *fandom*, pois é fato que eles não fazem as histórias por dinheiro, a princípio não seria o que o que Bourdieu (p. 36) chama de “amor mercenário” logo, está mais um “amor puro”, não tem fim comercial, portanto não há lucro, “Quando chamamos um trabalho de fanfiction, normalmente (mesmo que nem sempre) entendemos que não foi publicado para gerar lucro” (JAMISON, 2017, p. 3).

Percebe-se que dentro dessas diversas possibilidades a *Fanfiction* percorre um trajeto na sociedade em que pode ser percebida em diversos aspectos e isso só faz com que se pense nessa forma de escrita como adaptação

[...] as adaptações perturbam elementos como prioridade e autoridade. [...] Porém, elas também podem desestabilizar a identidade cultural e, dessa forma, mudar as relações de poder. Poderia esse potencial subversivo ser também parte do fascínio que a adaptação exerce sobre os adaptadores e sobre o público? (HUTCHEON, 2013, p. 231).

Controvérsias à parte, é um estilo de literatura que está aí e merece ser analisado, está no ciberespaço e talvez muitas pessoas não se sintam hábeis ou tenham algum preconceito em relação a alguns temas abordados, mas é fato que há um número grande de crianças e adolescentes que estão praticando a escrita além e melhor do que nos bancos escolares “É também um espaço em que jovens em fase de letramento, encontram um *feedback* frequentemente mais significativo do que recebem dos seus professores” (MURAKAMI, 2016 p. 95). Por que não utilizá-la então como um recurso para a educação formal?

Cabe pensar, portanto, que se “A literatura é parte inseparável da cultura, não pode ser entendida fora do contexto pleno de toda a cultura de uma época” (BAKHTIN, 2017, p. 11). Utilizar-se dessa prática, não seria uma forma de trazer à tona o que são as “correntes poderosas e profundas da cultura (as de baixo, populares), que efetivamente determinam a criação literária” (BAKHTIN, 2017, p. 12), para não deixar que a literatura caia em uma determinada forma de assuntos somente da **elite** e assim venha a ser vista como algo obsoleto, pois, se não pode ser objeto de alcance de uma massa, acaba por ser algo dispensável.

Essa forma de utilização da escrita não deveria ser vista

fora de propósito” em um estudo da literatura (...). Ao contrário, (...) leva-nos diretamente ao entendimento dos métodos de regular o corpo do período, de suas estratégias psíquicas conscientes e inconscientes, suas maneiras de definir e lidar com os marginais e os desviantes, seus mecanismos de exibição de poder e de expressão de descontentamento, seu tratamento das mulheres. A razão de tais preocupações terem se tornado “obscuras” está numa idéia mutiladora de causalidade que confina o campo legítimo da atuação histórica dentro de fronteiras absurdamente restritivas. O mundo é dividido entre um grupo previsível de causas estereotípicas e uma massa enorme e penumbrosa de matérias-primas que o artista escolhe para moldar (GREENBLATT, 1991, p. 7).

É perceptível que não se trata de reduzir, destruir ou destituir algo de seu espaço e ou realidade, isto é:

[...] compreender a gênese social do campo literário, da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que aí se joga, dos interesses e das apostas materiais ou simbólicas que aí se engendram não e oferecer sacrifícios ao prazer de reduzir ou de destruir (ainda que, como o sugere Wittgenstein nas Lições sobre a ética, o esforço para compreender deva sem dúvida alguma coisa ao “prazer de destruir os preconceitos” e à “sedução irresistível” que exercem as “explicações do tipo 'isto não é mais que aquilo'”, sobretudo a título de antídoto contra as complacências farisaicas do culto da arte). E simplesmente olhar as coisas de frente e vê-las como são (BOURDIEU, 2018, p. 15).

A atitude deve ser a de nunca limitar a capacidade criativa, colocar-se a serviço de uma ação literária, evocando meios de atingir a sensibilidade, a ponto de apontar a necessidade do texto literário, salientando que, conforme Bakhtin (2017, p. 13) além de ser muito complexa, a questão literária é multifacetada e que, pensando idealmente, não se deve fechar a literatura na redoma de uma época.

Referências

BAKHTIN, M. Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas. São Paulo: Editora 34, 2017.

BRAITH, B. **Bakhtin conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

BOURDIEU, P. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Trad. Lúcia Machado. São Paulo: Companhia da Letras, 1996. Disponível em: <<http://nepegeo.paginas.ufsc.br/files/2018/06/BOURDIEU-Pierre.-As-regras-da-arte.pdf>> Acesso em: 11 maio 2019.

CAVALCANTI, L. **Leitura nos gêneros digitais: abordando as fanfics**. Disponível em: <<http://www.nehte.com.br/simposio/anais/Anais-Hipertexto-2010/Larissa-Cavalcanti.pdf>>. Acesso em: 20 maio 2019.

CLEMENTE, B.J. BORGES. O Gênero Digital Fanfiction e a Modernidade Líquida. **Revista EDUCAONLINE**, vol.10, nº2, maio/agosto 2016. Disponível em:<<http://www.latec.ufrj.br/revistas/index.php?journal=educaonline&page=article&op=view&path%5B%5D=826>>

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4423380/mod_resource/content/1/demonio%20da%20teoria%20.pdf> Acesso em: 06 out. 2019.

GREENBLATT, S. O novo historicismo: ressonância e encantamento. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 4, n. 8, 1991, p. 244-261.

MORVAN, Rita de Cássia; REICHMANN, Brunilda Tempel. *Fanfictions* como evolução das narrativas da sociedade contemporânea, p. 632-641, Curitiba, 2019.

HALICARNASSO D. **Tratado da Imitação**. Editado por R.M.R.FERNANDES e colaboradores – UFMG. Instituto Nacional de Investigação Científica Centro de Estudos Clássicos das Universidades de Lisboa. LISBOA 1986. Disponível em: <<https://fontesalencarinas.files.wordpress.com/2018/12/Dion%C3%ADsio-de-Helicarnasso-Tratado-da-Imita%C3%A7%C3%A3o.pdf>> Acesso em 21 jul. 2019.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. 2. ed. Florianópolis, ed. da UFSC, 2013.

JAMISON, A. **Fic**: por que a fanfiction está dominado o mundo [recurso eletrônico] / Anne Jamison. Trad. Marcelo Barbão, 1. ed. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2017. Disponível em: <<https://www.saraiva.com.br/lev>> Acesso em: 11 maio 2019.

MENESES, H. L. **A estética da recepção**. Disponível em: <www.portalentretextos.com.br> Acesso em: 12 maio 2019.

MIRANDA, F. Mões. **Fandom**: um novo sistema literário digital. Disponível em: <<http://www.hipertextus.net/volume3/Fabiana-Moes-MIRANDA.pdf>> Acesso em: 20 abr. 2019.

MURAKAMI, R. Y. **O ficwriter e o campo da fanfiction**: reflexão sobre uma forma de escrita contemporânea. São Paulo/SP. Dissertação – Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/.../2016_RaquelYukieMurakami_Vorig.pdf> Acesso em: 08 abr. 2019

PUCHNER, M. **O mundo da escrita**: como a literatura transformou a civilização Trad. Pedro Maia Soares. Ed. Schharcz S.A. 2019 São Paulo/SP.

ENEIDA. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Eneida/>> Acesso em: 25 jul. 2019.

ENEIDA DE VIRGÍLIO. Disponível em: <http://somethingexperimental.blogspot.com/2009/02/eneida-de-virgilio_02.html > Acesso em: 25 jul. 2019

RIBEIRO, L. da S. **Fanfictions** – reescritas arcônticas. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2018. Tese – Doutorado em Letras/Estudos da Linguagem. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=35284@1>> Acesso em: 04 jun. 2019

TEIXEIRA, I. Fortuna crítica New Historicism. **Revista CULT 33**, dezembro/98.

UNES, W. A estética da recepção – Hans-Robert Jauss e Wolfgang Iser. **Revista Estudos**, v. 30, n. 4, 2003, p. 753-766. Disponível em: <<https://www.academia.edu>> Acesso em: 12 maio 2019.

MORVAN, Rita de Cássia; REICHMANN, Brunilda Tempel. *Fanfictions* como evolução das narrativas da sociedade contemporânea, p. 632-641, Curitiba, 2019.

DESAFIOS TÉCNICOS NA ELABORAÇÃO DE UM ROMANCE

Autor: Rodrigo Engelbert (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Otto Leopoldo Winck (UNIANDRADE/PUC-PR)

Resumo: O trabalho apresenta e analisa o processo de escrita de uma narrativa longa, principalmente sob o aspecto da construção de personagens, escolha de ponto de vista e a definição da voz de cada um dos três personagens centrais de um romance autoral. O processo todo passa por modelos, experimentos e tentativas de construir uma verossimilhança de três personagens distintos, que passam por uma situação extrema em comum. Cada aspecto da construção dos personagens foi criado e planejado para que atendessem um papel no enredo, contribuindo para o desenrolar da história e, ao mesmo tempo, formando um perfil único na maneira de cada personagem reagir e raciocinar sobre os fatos ocorridos e suas relações. As escolhas foram feitas com base em decisões criativas combinadas com questões técnicas, fundamentadas em teorias e ensaios de diversos autores que trataram o processo de escrita criativa, como Percy Lubbock, Stephen Koch, David Lodge, Henry James, Ernesto Sabato e Umberto Eco.

Palavras-chave: Romance. Escrita Criativa. Personagens. Vozes.

Introdução

O processo de escrita começa com a ideia de explorar um personagem em determinada situação. O escritor passa a ser um investigador decidido a analisar as variadas condições que o ser humano pode enfrentar, seja reconstruindo o passado, retratando o presente ou imaginando um futuro de uma forma nova. Como disse Ricardo Piglia (2004, p.58), “a literatura discute os mesmos problemas de que discute a sociedade, mas de outra maneira, e essa outra maneira é a chave de tudo.”

Toda história tem uma situação e um ponto focal básico, a partir do qual tudo é criado. Esse é o momento único do escritor, como o crítico Percy Lubbock definiu:

O prazer da ilusão é pequeno ao lado do prazer da criação, e o prazer maior está franqueado a qualquer leitor. O modo como o romancista encontra o seu tema, num ser humano, numa situação ou numa viravolta do pensamento, não está, de fato, a nosso alcance. Por mais que contemplemos o mundo visto por Tolstói, jamais descobriremos o livro não escrito que ele encontrou ali; e ele raramente (ele e os outros) poderá explicar o processo da descoberta. O poder que reconhece a ideia fecunda e a empolga é algo à parte (LUBBOCK, 1976, p. 23).

A concepção de um romance inicia com essa busca por uma situação que altera a vida dos personagens. Para o meu romance, que está em processo de escrita, imaginei uma situação que apresentasse um novo ângulo de um conflito já comum no universo literário, permitindo explorar alguns aspectos técnicos e fazer uma abordagem psicológica diferente. A premissa nasceu com base em um crime, porém a ideia é contar a história não pelo viés da vítima, nem da investigação, mas sim pela

ótica dos familiares. A partir desse primeiro desafio proposto, já há a necessidade de que se planeje a história, mesmo que depois pareça que nasceu de forma espontânea, como Umberto Eco comentou:

Dizem que o poeta francês Lamartine costumava descrever as circunstâncias em que escrevera um dos seus melhores poemas: alegou ter-lhe vindo prontinho numa súbita revelação, certa noite, quando passeava pelo bosque. Após sua morte, alguém encontrou em seu gabinete uma quantidade impressionante de versões do poema, que fora escrito e reescrito ao longo dos anos (ECO, 2018, posição 130).

Portanto, para formatar a história, comecei pela situação de uma adolescente que desaparece sem deixar pistas. Ninguém sabe se ela fugiu, foi sequestrada ou está morta, mas cada membro da família tem sua hipótese e tenta lidar com a perda. Além disso, um outro ponto foi adicionado à premissa: depois de dois anos, a adolescente reaparece, causando uma nova situação que sua família precisa enfrentar.

A partir daí, elaborando aspectos da vida dos personagens, os conflitos possíveis e planejando as técnicas a serem usadas, estabeleci parâmetros para a sua elaboração. Como o autor argentino Ernesto Sabato afirmou: “cada arte tem seus objetivos e seus limites” (1982, p. 34). Então, nessa etapa, os desafios são importantes para orientar a escrita e estão diretamente relacionados com os conflitos gerados pela situação, a definição dos personagens e as suas vozes.

A situação e os conflitos

Uma narrativa longa precisa de acontecimentos inter-relacionados para dar uma sustentação ao todo, demonstrando o caráter do personagem, desenvolvendo os temas e despertando a curiosidade para que envolva o leitor a ponto de fazê-lo dedicar horas à leitura.

Uma história é um relato de qualquer sequência de acontecimentos relacionados, sejam eles reais ou fictícios. Assim, a história pode se resumir a uma frase ou ser contada longamente, em toda a sua complexidade. [...] Contudo, para ser inteiramente contada, toda história deve ter também um enredo. Esse enredo [...] organiza e dirige a curiosidade e a compreensão do leitor; determina quando e como ele se envolverá emocional ou intelectualmente, e por meio de que tipo de suspense - tudo com a finalidade de impeli-lo do início ao fim da história, à medida que ela se desenvolve (KOCH, 2008, p. 86-87).

Ao desenvolvermos uma história e criarmos os fatos que a movem na linha do tempo, devemos ter em mente que a situação criada vai gerar conflitos na vida dos personagens, que terão seus objetivos e encontrarão impedimentos que deixarão a situação mais difícil. No meu romance, depois de definida a situação, era necessário pensar não apenas em um único personagem principal, mas em um núcleo

familiar básico: pai e mãe que perdem uma filha. Além disso, decidi que a garota desaparecida teria uma irmã gêmea idêntica, ampliando esse núcleo.

Com os personagens definidos, uma série de fatores importantes precisou ser criada.

As duas irmãs, apesar de fisicamente idênticas, são diferentes em vários outros aspectos, com o objetivo de explorar questões de identidade e aceitação com o desaparecimento de uma delas. Para isso, estabeleci um conflito na infância que fez as duas se diferenciarem em personalidade. Elas cresceram iguais, porém, em um determinado ponto da pré-adolescência, uma delas decidiu ser diferente, forçando-se a ser o oposto da irmã. Para isso, precisei definir um acontecimento que marcou esse momento de ruptura entre as duas. Dessa forma, após o desaparecimento, a irmã perceberá que não tem mais razão ou necessidade de ser diferente.

O pai foi pensado como o típico pai ausente, que acha que faz a parte que lhe cabe em um relacionamento: prover para o bem-estar material da família. Por outro lado, sente-se no direito de não se preocupar com o lado emocional e psicológico da mulher e das filhas. Além disso, ele é egocêntrico, pensando apenas em sua carreira. Ele trabalha muito e acredita que a família é apenas um complemento básico e essencial para a sua vida, um acessório que completa a imagem perfeita de homem respeitável. Para que ele sofra um impacto ainda maior com o desaparecimento da filha, estabeleci que o pai se sentirá culpado, pois na semana que a filha desapareceu ele tirou o carro dela, em uma forma de castigo, e ela foi para a aula de ônibus. Esse sentimento de culpa irá fazê-lo se desestabilizar durante o período que a filha está desaparecida. Ele se sentirá no dever de dedicar todos os seus esforços para encontrá-la, apesar de não terem muitas pistas.

A mãe passou toda sua vida de casada cuidando das gêmeas. O marido sempre deu tudo que ela precisava, fazendo tudo parecer uma troca justa, com isso, tornou-se uma mulher frustrada com a sua vida, mas sempre tentou mascarar a situação. Por dentro, vivia uma eterna angústia, mas por fora não cansava de dizer que nasceu para ser mãe e para cuidar da casa e da família, que nunca trocaria essa vida por nada no mundo. Ao mesmo tempo, vê o marido ganhando cada vez mais sucesso e se afastando dela e das filhas, deixando-a ainda mais deprimida. Com as filhas em fase de começar a faculdade, ela sente que a sua vida está sem propósito, porque logo elas sairão de casa e não sobrá nada para ela fazer. Mas, com o desaparecimento da filha, ela acaba ganhando uma certa atenção, graças ao interesse da imprensa no caso, principalmente de um repórter que consegue que ela dê algumas entrevistas exclusivas para a TV local. Ela se torna uma celebridade instantânea, gravando vídeos para a Internet onde explora o tema de como lidar com perdas e acabar com o sofrimento.

Além disso, cada personagem terá uma impressão diferente sobre o desaparecimento, afinal em uma família nem todos têm as mesmas impressões sobre a dinâmica dos relacionamentos. A irmã

acredita em uma fuga, ao invés de crime, o pai acredita que a filha foi sequestrada e a mãe acredita que a filha está morta.

A ideia central é criar um cenário de mudança após o trauma ocorrido. Os três membros da família foram impactados de formas diferentes em relação ao desaparecimento, mas, conforme o tempo vai passando, acabam se adaptando à nova vida. Porém, a situação mais conflitante a ser explorada é a volta da garota, dois anos mais tarde, impactando a família de uma nova maneira. Nesse momento, em que, bem ou mal, todos já estavam readaptados, o retorno da filha causa novos conflitos. Descobre-se, afinal, que ela não fugiu e nem está morta. Ela ficou presa durante dois anos sofrendo vários tipos de agressões e abusos.

A irmã fica perturbada e se sente culpada por ter aproveitado a ausência da outra, acreditando em uma fuga que nunca aconteceu. Os pais estão separados, vivendo situações bem opostas ao que tinham antes. A mãe está cada vez mais famosa com seus vídeos e palestras, usando o caso da filha para ilustrar seu processo de cura, e está prestes a entrar para um instituto conceituado e está se apaixonando pelo dono. Com isso, a mãe irá sentir que a volta da filha pode afetar essas conquistas, afinal perdeu seu grande argumento de superação do sofrimento. O pai passou por uma fase depressiva, parou de trabalhar para se dedicar ao caso, perdeu o apoio da polícia, que passou a acreditar que a filha realmente fugiu, mas com a volta da filha ele ganha nova motivação e passa a acreditar que, com o retorno da filha, tudo pode voltar a ser como antes.

Definição de personagens e suas vozes

Uma história só é contada pelas ações, pelos pensamentos e pela vivência de um ou mais personagens, que agem e interagem entre si na busca da solução de seus conflitos. O personagem é o principal guia de uma narrativa, portanto requer a maior parte do trabalho e, como consequência, gera o maior número de erros, caso não seja pensado, planejado e elaborado de maneira coerente.

Outras formas narrativas, como a épica, e outros formatos, como o filme, são capazes de contar histórias com a mesma desenvoltura, mas nada se compara à grandiosa tradição do romance europeu em termos de riqueza, variedade e profundidade psicológica da representação da natureza humana. No entanto, em toda a arte da ficção, o personagem é provavelmente o aspecto mais difícil de se discutir em termos técnico (LODGE, 2017, p. 76).

A coerência é uma questão fundamental porque a concepção de um personagem é relativa e subjetiva. Não temos como pontuar o que é certo ou errado, nem se está mais certo ou mais errado. Os personagens precisam ter relevância e consistência com o que se deseja contar, com o universo que se pretende construir e com a relação que será estabelecida com o leitor. Isso não quer dizer que um

personagem deve ser simples e sem graça. O grande poder da literatura é permitir conhecermos personagens que não estamos acostumados a encontrar no cotidiano. O leitor quer conhecer pessoas exóticas, com pensamento diferente. A elaboração de uma narrativa nos permite criar essas personalidades diversas e observá-las em ação. A escrita de um romance nos dá a possibilidade de fazermos uma investigação sobre a psicologia humana, afinal estamos expondo pessoas a conflitos e observando como elas reagem. Perguntado certa vez se considerava que todo o romance é psicológico, o autor Milan Kundera respondeu:

Todos os romances de todos os tempos se voltam para o enigma do eu. Desde que você cria um ser imaginário, um personagem, fica automaticamente confrontado com a questão: o que é o eu? Como o eu pode ser apreendido? É uma dessas questões fundamentais sobre as quais o romance como tal se baseia (KUNDERA, 1988, p. 27).

É claro que, ao desenvolvermos personagens para uma história, precisamos pensar um pouco mais em suas características e já pensá-las de maneira que sirvam à história, afinal não estamos criando uma escultura ou um modelo de pessoa para ser apreciada isoladamente, estamos criando uma pessoa viva, que se move, fala e age em situações específicas. Queremos saber como ela pensa sobre diversos aspectos da vida.

Que tipo de conhecimento esperamos obter com a leitura de romances - de histórias que não são 'verdadeiras'? Uma resposta clássica é: conhecimento sobre o coração humano, ou sobre a mente humana. O romancista tem um acesso íntimo aos pensamentos secretos de seus personagens que é negado ao historiador, ao biógrafo e até mesmo ao psicanalista. Assim, o romance é capaz de nos oferecer modelos mais ou menos convincentes de como e por que as pessoas agem da forma como agem (LODGE, 2017, p. 189).

Como o personagem vai ser exposto a uma série de fatos e queremos saber como ele irá lidar com eles, devemos sempre ter em mente essas situações e acontecimentos que causarão um determinado impacto em suas vidas. Estamos sempre querendo intensificar o conflito, então é fundamental que as características do personagem contribuam e abram possibilidades para que temas sejam explorados, mesmo que se revele uma situação estranha ou uma atitude inesperada.

Quando tratamos do personagem de ficção, e se temos virtual acesso a tudo o que ele pensa e sente, essa coerência se processa no plano interior, isto é: ele pode fazer algo considerado estranho para os leitores, para os outros personagens, até mesmo para si próprio, mas não para nós, autores, que o conhecemos bem, algo que vai além do que ele faz e diz. Uma das experiências mais fascinantes na ficção é esse jogo entre o que o personagem sente e o que externa por suas ações ou palavras” (BRASIL, 2019, posição 714).

Ainda tratando da coerência, devemos sempre pensar que uma característica existe por algum motivo, tendo um ponto de origem no passado, uma fundamentação para a sua ocorrência, que sirva de justificativa para os atos futuros do personagem. O importante dessa determinação é que o personagem verá o mundo por esse filtro. Com características bem definidas, cada personagem terá personalidade própria, um jeito de agir e um tom de voz. Quanto mais detalhes definirmos, mais essa personalidade vai transparecer. Mas devemos lembrar que tudo deve, preferencialmente, servir a um propósito.

O personagem não pode ser um boneco que transportamos de um capítulo a outro para viver as peripécias da nossa história. Por mais que levemos o manequim daqui para ali, fazendo com que percorra a cidade de carro, sentando-o num banco de praça ou na cadeira de um bar ou ainda visitando o zoológico, ele nunca perderá aquela cara de paisagem (BRASIL, 2019, posição 524).

O papel do escritor é convencer o leitor de que os personagens são reais e agem por um motivo específico, mostrando que “os personagens agem da forma como agem não só porque assim servem aos desígnios da trama [...], mas porque uma série de fatores internos e externos combinam-se de forma plausível para justificar seus atos” (LODGE, 2017, p. 190). Como apontou Henry James (2003) nos seus famosos prefácios, a consistência é uma grande preocupação para garantir verossimilhança, tendo que funcionar nos dois sentidos, o personagem tem razões de ser daquela forma por suas próprias características e age daquela forma para servir à história.

Dizer que um personagem é consistente significa que não apenas vemos lógica externa em tudo o que ele faz, mas também detectamos que ocorre sua plena fusão com a história. Entre história e personagem deve haver uma tal simbiose que faça pensar que ambos nasceram juntos e por si mesmos (BRASIL, 2019, posição 517).

No meu romance, a definição da personalidade dos personagens foi construída com base em detalhes que contribuiriam para os conflitos definidos. Como eu queria que o desaparecimento e o retorno tivessem um impacto grande na vida de cada membro, pensei nas características fundamentais de cada um deles, desde nomes e atividades, até atitudes e formas de pensar.

Manuela é a irmã gêmea de Marcela, a garota que desapareceu. Ela se esforça em ser diferente, por interesse, e se livra dessa máscara quando a irmã desaparece, enxergando uma oportunidade de experimentar o que a irmã vivia. As duas irmãs tinham o mesmo sonho de infância e por causa da vontade de ser diferente, Manuela mudou de opinião e decidiu ser o oposto, buscando uma aceitação maior de seus pais. De maneira consciente, Manuela passou a fazer tudo diferente. Marcela era extrovertida, feminina, alegre e descontraída, Manuela se força a ser introvertida, recatada e séria. Seu jeito de se vestir também é diferente. Manuela usa calças e casacos, enquanto a irmã usa vestidos e saias. Manuela vive de cabelo preso e sem maquiagem, enquanto Marcela adora se arrumar. Para

intensificar as escolhas de Manuela, optei por cursos de faculdade bem diferentes para as duas. Marcela mantendo-se fiel ao seu sonho de infância de fazer teatro e Manuela escolhendo a engenharia, como o pai.

Desde o início eu queria que a mãe fosse uma pessoa que tivesse alguma vantagem com o desaparecimento da filha, mesmo que isso parecesse um tanto quanto estranho, afinal não é algo fácil de se aceitar sem que a pessoa seja considerada uma psicopata. Portanto, eu precisava criar uma situação que justificasse esse sentimento. Para isso, imaginei Solange como uma mulher que, para cuidar das filhas gêmeas, acabou abandonando seus planos profissionais e ficou sendo mantida pelo marido, que lhe dava tudo. Porém, esse estilo de vida dedicado a casa e às filhas gerou uma grande frustração. Com as filhas cada vez mais independentes e já na faculdade, ela se vê presa a uma vida sem propósito e sem perspectiva de realização. Ela começa a apresentar sintomas de depressão e a se sentir cada vez mais refém da vida que construiu. Quando uma das filhas desaparece, ela ainda está nesse espiral depressivo, e acaba ficando pior. Porém, nesse momento, surge uma oportunidade para ela poder extravasar seus sentimentos: Solange ganha a atenção da imprensa, que começa a cobrir o desaparecimento de Marcela. Ela passa a dar entrevistas e a participar de programas de TV. Para dar apoio a essa situação, criei alguns elementos adicionais. Um repórter, William, que quer se dar bem, que entende como a mídia funciona, aparece como um amigo que dá um grande apoio. Determinei que Solange tinha uma graduação em psicologia, apesar de não exercer a profissão, fazendo com que ela tivesse base para se destacar nessas entrevistas e uma vontade de retomar uma carreira que tinha sido abandonada no passado. Além disso, essa relação com William funcionará como gatilho para outras questões na trama, já imaginando que ela terá sucesso e ficará famosa, graças ao desaparecimento da filha. Esse sucesso é a base da justificativa para Solange não ficar muito satisfeita com o reaparecimento da filha. Com a volta de Marcela, ela sente que irá perder tudo o que conquistou.

O pai, Afonso, é o típico pai ausente, dedicado ao trabalho, certo de que sua função é a de provedor, garantindo com isso certos direitos. Ele tem uma visão racional e pragmática sobre a vida, devido a sua formação em engenharia da computação, por isso age de forma metódica com a família e principalmente com Marcela, pois não concorda com a filha querer fazer teatro. Desde o início, eu queira que o pai sentisse culpa pelo desaparecimento da filha, fazendo a vida dele perder o rumo. Ao contrário de Solange, ele entra em depressão após o desaparecimento e enxerga, no retorno de Marcela, a grande chance de retomar a vida que, para ele, ficou suspensa nesses dois anos.

Adotando uma narrativa em terceira pessoa, a ideia é retratar a voz e a personalidade de cada personagem, em capítulos alternados sob o ponto de vista de um deles. Além disso, o objetivo é que a narrativa e as personalidades sofram variação de acordo com a época em que o capítulo acontece: antes

do desaparecimento, durante a ausência e depois do retorno. Dessa forma, o desafio será criar características narrativas diferentes para os três personagens, nas três épocas.

A tabela abaixo detalha melhor os momentos de cada personagem e os sentimentos envolvidos em cada período que terão impacto nas vozes:

	ANTES	DURANTE	DEPOIS
Manuela	Repressão	Liberação	Culpa/Desespero
Solange	Submissão/Depressão	Descoberta	Manipulação/Interesse
Afonso	Egocêntrico	Culpa/Depressão	Ilusão/Loucura

Figura 1: tabela de sentimentos de cada personagem por época. Fonte: autor.

Manuela terá um formato mais próximo do fluxo da consciência, com várias coisas passando pela sua cabeça ao mesmo tempo, conforme vai pensando em várias possibilidades, mimetizando a fase de decisões e descobertas da adolescência. No seu ANTES ela estará sempre se comparando à irmã e se reprimindo, tentando evitar ser confundida com Marcela. No período DURANTE, ela estará sempre fazendo uma análise de tudo que a irmã vivia e no que ela está podendo viver agora que a irmã sumiu, porém, ao mesmo tempo, ficará sempre pensando em como a irmã agiria naquelas situações. Na fase DEPOIS, ela será atormentada pelo desespero de saber que a irmã estava passando por tudo aquilo enquanto ela achava que ela estava bem.

Nos capítulos de Solange, será explorado o discurso indireto livre, dando vazão aos seus pensamentos, que quase sempre estarão em conflito com suas ações. Como ela sempre viveu se reprimindo, ela passou muita parte do seu tempo criando uma imagem que não é o que ela realmente pensa. Solange sempre tentou agradar ou cumprir o seu papel, criando assim quase uma dupla personalidade que conversa com ela mesma e esse “diálogo” estará sempre indicado com formatação itálica do texto. Solange aprendeu a mascarar sua vida e faz isso de uma forma consciente. Talvez sem maldade no início, mas, com o passar do tempo, passa a ser manipuladora e maldosa. No seu período ANTES ela vai mostrar que, por trás de uma mãe dedicada e uma mulher submissa, ela esconde uma pessoa que queria ser diferente, que sabe que poderia ter sido diferente, que no fundo se acha um fracasso como mãe, mas esse é o único papel que ela tem, então não pode deixar de se mostrar dessa forma, não pode deixar que os outros a vejam de forma diferente. No seu DURANTE, ela vai mostrar que ela aprendeu que pode usar as pessoas, que sempre querem as outras em certos papéis e ela pode tirar proveito disso. Um homem interessado por uma mulher pode fazer qualquer coisa. No DEPOIS,

ela vai descobrir que corre o risco de perder o que conquistou e vai cada vez mais manipular as pessoas para que gostem dela, antes que descubram que ela é uma fraude.

Afonso terá uma narrativa mais padrão, mas terá alterações em linguagem e estilo explorando o fato dele trabalhar com programação e usar termos e analogias desse universo. No seu ANTES, Afonso só pensa nele mesmo. Temos assim uma pessoa metódica, que planeja bem as coisas e gosta de tudo sob controle. No seu DURANTE, ele será tomado totalmente pelo sentimento de culpa e vai descobrir que nada mais importa. Vai passar por uma depressão e por isso as coisas estarão sempre em uma linguagem que remete a algo que vai crescendo e ocupado todos os detalhes da sua vida. No seu DEPOIS, ele estará em êxtase, acreditando que tudo foi resolvido, que tudo pode ser como era antes. Ele está deslumbrado e maravilhado com a possibilidade de ter sua vida de volta.

Conclusão

Como podemos perceber, quando o autor concebe a ideia para o seu romance, na verdade está dando apenas o primeiro passo para a construção de algo que precisa ser bem planejado e elaborado, produzindo um entrelaçamento de detalhes, conflitos e conseqüências. Além disso, para ter um diferencial, ele precisa se propor alguns desafios que passam a ser fatores determinantes para o resultado final do produto literário, definindo o caminho a seguir, seus limites, suas dificuldades e seus dilemas. Poderia ser mais simples e direto, sem maiores questões técnicas, mas o prazer aumenta quando se estabelece metas e desafios capazes de gerar algo ainda mais criativo e diferente. Ao fim do caminho, o escritor terá percorrido soluções completamente novas e poderá levar o leitor pelo mesmo trajeto, dando um significado ainda maior à leitura.

Referências

BRASIL, L. A. de A. **Escrever ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019 - Edição Kindle.

ECO, U. **Confissões de um jovem romancista**. Rio de Janeiro: Record, 2018 - Edição Kindle.

JAMES, H. **A arte do romance**: antologia de prefácios. Organização, tradução e notas: Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003 – Edição Kindle.

KOCH, S. **Oficina de escritores**: um manual para a arte da ficção. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

KUNDERA, M. **A arte do romance**. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

LODGE, D. **A arte da ficção**. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2017.

LUBBOCK, P. **A técnica da ficção**. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.

PIGLIA, R. **Formas breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SABATO, E. **O escritor e seus fantasmas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

LAÇOS PÓS-MODERNOS EM CLARICE LISPECTOR

Autora: Thamiris Langue Mysczak (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Barbosa Alcaraz (UNIANDRADE)

Resumo: O presente artigo examina a produção literária da autora aclamada pela crítica do modernismo brasileiro, nascida na Ucrânia e radicada brasileira, Clarice Lispector (1920-1977) no livro de contos publicado na década de 1960, *Laços de Família*. No compêndio de contos são observadas características das personagens com o contexto familiar e doméstico dos anos 1950 no Brasil – no qual a mulher de classe média, introspectiva no lar, é figura presente – e as implicações dos serviços e cuidados domésticos exercidos pela mulher na cultura de trabalho. Também é comparada a etimologia do termo “Laços de Família” em paradoxo às fragilizadas relações afetivas e de alteridade presentes no livro. Mergulhando nessa atmosfera de pouco intercâmbio afetivo, especialmente no conto “Amor”, analisa-se o livro sob alguns aspectos da pós-modernidade: semelhanças com a *Sociedade do Cansaço*, de Byung-Chul Han, *o desaparecer de si*, de Le Breton e a *parataxe*, de Teixeira Coelho.

Palavras-chave: Lispector, laços, família, pós-moderno.

Introdução

Os laços familiares remetem ao conjunto de valores imateriais e materiais que unem pessoas a manter relações em âmbito familiar, independente de regras ou padrões sobre gênero, raça, idade, etnia, sexualidade ou crença. Espera-se em nossa sociedade, por exemplo, que um filho seja um elo indissolúvel entre um homem e uma mulher, como se houvesse um **laço** invisível que unisse mãe-filho e pai-filho por toda existência, independente da relação ser consanguínea, legal ou afetiva. Como diz o dito popular, existe ex-mulher e ex-marido, mas não existe ex-filho, ex-mãe e ex-pai. O laço matrimonial também pode representar os destinos de duas pessoas, duas pontas que se enredam poeticamente, tanto que um dos sinônimos do matrimônio é o verbete **enlace**. Na nossa cultura, como se vê, é comum o signo laço estar associado à afetividade, pacto, contrato, união.

No entanto, a palavra **laço** tem origem latina, *laceus*, e referia-se primordialmente à armadilha, o que é interessante analogia sob o prisma das personagens de Clarice Lispector em *Laços de Família* (1960), porque podem indicar uma escolha da autora em referência às tragédias gregas, nas quais em muitas situações a desventura recai sobre uma família e seus descendentes, a exemplo do mito de Édipo representado trilogia de *Édipo Rei*, *Édipo em Colono* e *Antígona*, de Sófocles. Segundo a Mitologia Grega, próxima da Mitologia Romana, se as Moiras, filhas de Zeus, são deidades que tecem o fio da vida, quantas armadilhas Láquesis, a Moira do destino, não impõe ao cruzar destinos, **enlaçar** pessoas?

E tampouco a palavra **família** tem em sua etimologia o conceito atual. Em *A Origem da Família, da propriedade privada e do Estado*, o termo é exposto destarte:

Em sua origem, a palavra **família** não significa o ideal — mistura de sentimentalismo e dissensões domésticas — do filisteu de nossa época; a princípio, entre os romanos, não se aplicava sequer ao par de cônjuges e aos seus filhos, mas somente aos escravos. *Famulus* quer dizer escravo e família é o conjunto dos escravos pertencentes a um mesmo homem. Nos tempos de Gaio, a família, isto é herança era transmitida por testamento. A expressão foi inventada pelos romanos para designar um novo organismo social, cujo chefe mantinha sob seu poder a mulher, os filhos e certo número de escravos, com o pátrio poder romano e o direito de vida e morte sobre todos eles (ENGELS, 1984, p. 61).

Em trocadilhos, numa tradução etimológica, *Laços de Família* podiam substituir-se por *Armadilhas dos Escravos*. Assim, retomando os preceitos greco-romanos, a doçura da interpretação dos nossos dias sobre o título do compêndio de contos acaba substituitivamente remetendo ao factual: aquilo se herda de nascença e que também está fadado a acontecer, ser assim. Entende-se, portanto, pela etimologia das palavras, que num pacto imaginário entre leitor e escritora, Clarice Lispector, não engana a pessoa que descuidadamente escolher seu livro pela capa, procurando por histórias harmoniosas, afetivas e de união. A escravidão feminina em servir sua família é perceptível nos contos *Começos de Uma Fortuna*, *A Imitação da Rosa e Amor*. No primeiro, a mãe é praticamente submissa a um filho desbocado; no segundo, Laura é uma mulher neurótica devido a sua característica metódica de organizar o lar e a vida social — perdida na atuação de si mesma —; e no último, a personagem Ana que vive não para si, mas para a família dela.

Armadilhas familiares também não faltam. No conto que dá título ao livro, *Laços de Família*, a desalinhada despedida de uma mãe e filha. Faltam palavras, pois, carece metaforicamente um **grude**, uma afetividade sincera entre as personagens. São ternas, mas não porque demonstram amor, mas porque, seus laços familiares obrigam ter relações sociais entendidas como mãe-filha, num processo quase mecânico. E a cereja do bolo das relações interfamiliares desajustadas apresentam-se no conto *Feliz Aniversário*. De uma maneira muito visual, Clarice Lispector assemelha o aniversário de 89 anos D. Anita a um velório, no qual seus descendentes — que em sua maioria detestam-se entre si, aguentando-se por convenção social — parece mais vê-la como um fardo, uma velha demente, do que como uma amada matriarca.

Mergulhando nessa atmosfera de pouco intercâmbio afetivo, em *Laços de Família*, especialmente no conto *Amor*, analisa-se o livro sob alguns aspectos da pós-modernidade: semelhanças com a Sociedade do Cansaço, de Byung-Chul Han, o desaparecer de si, de Le Breton e a parataxe, de Teixeira Coelho.

Laços pós-modernos em Clarice.

Inicialmente publicado em sua primeira edição em 1960, o livro da autora Clarice Lispector, *Laços de Família* reúne contos escritos em décadas diferentes, sendo dois deles *A Manhã* e *O Jantar* da década de 40, *Amor*, *Mistério em São Cristóvão*, *Começos de uma Fortuna* e *Uma Galinha* foram publicados no início da década de 1950, e os outros demais contos estavam completos até o ano de 1955. É importante atentar para as datas de **criação** dos contos, pois situam as personagens femininas nas reminiscências dos chamados **Anos Dourados**, nos quais a mulher era frequentemente convidada a habitar a esfera doméstica:

O Brasil dos anos 50 viveu um período de ascensão da classe média. (...) As distinções entre os papéis femininos e masculinos, entretanto, continuaram nítidas; a moral sexual diferenciada permanecia forte e o trabalho da mulher, ainda que cada vez mais comum, era cercado de preconceitos e visto como subsidiário ao trabalho do homem, o “chefe-de-casa”. Se o Brasil acompanhou à sua maneira as tendências internacionais de modernização e de emancipação feminina — impulsionadas com a participação das mulheres o esforço de guerra e reforçadas pelo desenvolvimento econômico —, também foi influenciado pelas companhas estrangeiras que, com o fim da guerra, passaram a pregar a volta das mulheres ao lar e aos valores tradicionais da sociedade. Na família-modelo dessa época, os homens tinham autoridade e poder sobre as mulheres e eram os responsáveis pelo sustento das esposas e dos filhos. A mulher ideal era definida a partir dos papéis femininos tradicionais — ocupações domésticas e o cuidado dos filhos e do marido — e das características próprias da *feminilidade*, como instinto materno, pureza, resignação e doçura. Na prática, a moralidade favorecia as experiências sexuais masculinas enquanto procurava restringir a sexualidade feminina aos parâmetros do casamento convencional (PINSKI, 2012, p. 608-609).

A mulher de classe média, introspectiva no lar, é figura presente dos contos no conjunto *Laços de Família*, tornando-se até mesmo um **arquétipo** recorrente. Dizer que estas personagens integram um arquétipo é dar-lhes um significante, algo maior do que suas superfícies podem parecer a quem lê os contos, pois segundo Clarissa Pinkola Estés, a energia arquetípica pode animar e iluminar. “Os arquétipos nos modificam. Se não houver modificação, então não houve nenhum contato real com o arquétipo” (ESTÉS, 1994, p. 569). As personagens de Lispector são geralmente psicológicas, vivenciadas e conhecidas a partir de suas ações e pensamentos, raramente apresentadas ao leitor por descrições visuais, congeladas no tempo da narração, são sublimações refinadas e arquetípicas que conseguem se fazer próximas e por isso, ao mesmo tempo, atemporais.

No entanto, mesmo com todo recurso poético e psicológico, seria muito incômodo pensar que Clarice Lispector publicara um livro sobre alegres mulheres do lar em 1960, década que o levante feminista começava a se reerguer no Brasil. Não que a autora tivesse alguma obrigação a ser engajada, presa somente a um dos perfis de seu tempo, mas porque na época de publicação a carreira de Clarice já era notória, após atravessar escritórios e redações de jornais cuja presença era predominantemente

masculina e do lançamento bem recebido e premiado de seu primeiro romance *Perto do Coração Selvagem* (1946), que recebeu dentre outras críticas comparações com a escritora feminista Virginia Woolf. Seria também ingenuidade acreditar que tais contos seriam apenas um pastiche das revistas dos Anos Dourados que ensinam como uma mulher deve servir ao lar. É preciso considerar, outrossim, que a escritora conseguiu seu lugar ao sol sob a censura da Ditadura Vargas e por isso, Clarice Lispector atravessa qualquer superficialidade pré-conceituada sobre a mulher do lar e através destas mulheres, personagens que criou, deflagra a rica miséria humana diante da pós-modernidade.

Estas personagens não são miseráveis, nem tão pouco pobres de conteúdo: elas apresentam reflexões sobre o desejo de vir a ser. O desejo de uma mulher de poder falar o que pensa em *Devaneio e Embriaguez duma Rapariga*, o espanto contemplativo de Ana em *Amor*, a natureza feminina criadora em *Uma Galinha*, o método e a representação de Laura em *A Imitação da Rosa*, a velhice despojada em *Feliz Aniversário*, a luminosidade de Pequena Flor em *A Menor Mulher do Mundo*, a amolação solitária em *Preciosidade*, a distópica relação entre mãe e filha em *Laços de Família* e o ódio malgrado da mulher em *O Búfalo*.

O título do livro, *Laços de Família*, expande-se do conto homônimo e costura um conto ao outro, como que remetendo ao laço da fita de presente, ao fio, a trama, a fiandeira, às Moiras, aos laços consanguíneos, afetivos e matrimoniais. Teixeira Coelho aponta três traços presentes na pós-modernidade: I. Parataxe; II. Aproximação entre arte e ciência e III. A relação com a História. Enfatiza-se em Lispector primeiro deles, a **parataxe**, que o autor descreve como “um processo que consiste em dispor, lado a lado, blocos de significação sem que fique explícita a relação que os une” (1995, p. 119) existindo, portanto, uma relação de presença entre uma parte e outra, mesmo que suas naturezas possam parecer diversas e autônomas. E esta justaposição, muitas vezes intuitiva, foge a uma soma cartesiana de pensamento, ela serve como uma marca do próprio texto na sua inserção pós-moderna: “É como se entre o conjunto dos blocos e a significação final mediasse um vazio, um buraco negro, a ser preenchido pela ação de justaposição, de tal modo que se essa ação não for exercida não haverá aquela significação.” (COELHO, 1995, p.120).

Nos contos de *Laços de Família*, a justaposição é reforçada por objetos que se repetem de um conto ao outro, como por exemplo, espelho (*Devaneios de Uma Rapariga*, *Amor*, *A Imitação da Rosa*, *O Jantar*, *Preciosidade*).

Amor

No conto *Amor*, a personagem Ana vive uma vida plena nos afazeres domésticos. Tinha filhos, marido e vivia num apartamento financiado que lhe proporcionava um calmo horizonte através de

janelas cujas cortinas foram feitas por ela mesma, assim como eram costuradas as blusas dos meninos. Ao que tudo indica, Ana era feliz e conformada com sua situação pois: “No fundo, Ana sempre tivera a necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera” (LISPECTOR, 1994, p. 30).

Esta personagem, assim como outras presentes nos contos em *Laços de Família*, é impregnada de uma característica latente em romances da pós-modernidade que é o *desaparecer de si*. Le Breton define esse fenômeno (quase um sentimento) como característico de uma sociedade que exige demasiadas funções do sujeito ao mesmo tempo em que surge uma exagerada autorregulação: “Em uma sociedade na qual se impõem a flexibilidade, a urgência, a velocidade, a competitividade, a eficácia, etecretera, ser você mesmo não se produz de uma forma natural, na medida em que faz falta a todo momento estar no mundo, adaptar-se as circunstâncias, assumir sua autonomia, estar a altura”¹ (LE BRETON, 2018 p. 12, tradução livre). Portanto, a cobrança por ser uma versão melhor de si mesmo geraria a vontade de não mais desempenhar papéis cotidianos, de viver outra vida que não a própria, porém paradoxalmente, desaparecer de si também encontra-se no mergulho excessivo de representação de autoimagem, como por exemplo, esconder-se na figura de boa mãe, boa esposa, etc.

O narrador tenta nos convencer que Ana adequou-se a sua persona como **mulher-mãe**: “Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e escolhera” (LISPECTOR, 1994, p. 30-31). Porém, quando “apagada as luzes e fechadas as cortinas” evidencia-se que o lar é o desaparecer de si da personagem. A percepção é de latente agonia, quando não se tem os filhos em casa, a presença do marido, nem mesmo o pó das prateleiras. Sem a representação do papel de mãe-esposa dá a entender que Ana não é nada, não existe. E quando o silêncio do lar quer a envolver ela procura a rua, é o movimento de fuga para evitar encontrar aquilo que não se é. Vai à feira e atrás de serviços para ajustes e consertos de objetos domésticos e, no movimento do bonde, distrai-se de encontrar consigo mesma, esperando o tempo passar até reencontrar as exigências do lar no dia seguinte, para reencontrar seu papel social duplamente representado. De certa forma, Clarice Lispector nos descreve uma alienação voluntária e inconsciente, pronta para emergir a qualquer instante.

Um homem, cego, parado na rua, mascando chicletes (p. 32): foi o *insight* luminoso que emergiu O Outro e os Outros no mundo de Ana: “Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas da rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão — e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir.” (LISPECTOR, 1994 p. 33). A personagem então consciente de que há mais coisas que a chamam ao mundo, que se estende além das paredes do seu apartamento, redescobre que há uma vida latente e errante “seu coração se enchera com a pior vontade de viver” (p. 38), e que a bondade vai além do seu

papel de mãe, das costuras e de sua bolsa de tricô feita por suas próprias mãos, vontade impera desejos e experiências: “Um cego me revelou ao pior de mim mesma, pensou espantada” (p. 39). Esse espanto surge diante da contemplação. A personagem Ana, que nos é apresentada nas primeiras palavras do conto como alguém “um pouco cansada” (p. 29) entra numa jornada errante, até um tanto arquetípica, como uma *Alice no País das Maravilhas* após refletir sobre o viver do cego que masca chicletes e, sendo assim pára sua rotina para contemplar o pequeno bioma presente no Jardim Botânico. A contemplação é via da experiência, libertação dos movimentos autômatos.

Apesar de distantes por décadas, cabe aproximar o conto *Amor*, de Clarice Lispector, a teoria da *Sociedade do Cansaço*, de Byung-Chul Han:

Com o título *Vita contemplativa* não deveria ser reconjurado aquele mundo no qual esta estava alocada originalmente. Ela está ligada com aquela experiência de ser, segundo a qual o belo e o perfeito é imutável e imperecível e se retrai a todo e qualquer lançar mão humano. Seu humor de fundo é o *espanto* a respeito do *serassim* das coisas, afastado de toda e qualquer exequibilidade e processualidade. A *dúvida* moderna cartesiana dissolve o *espanto*. A capacidade contemplativa não está necessariamente ligada ao *ser* imperecível. Justamente o oscilante, o inaparente ou o fugidio só se abrem a uma tensão profunda, contemplativa (HAN, 2017, p.35-36).

De modo geral, para Chul Han a Sociedade do Cansaço “caracteriza-se pelo desaparecimento da **alteridade e da estranheza**”, que no século XXI abre as portas para o aparecimento de pandemias neuronais tais como a Depressão e a Síndrome de Bournout. Embora no senso comum há pessoas que queiram associar a própria autora e suas personagens a aspectos depressivos, não há indícios disso na personagem Ana. Ainda num contexto de época dos anos 1950, a personagem pode desaparecer de si mas ainda tem bem definido seu papel social. Através dela Lispector prenuncia o século XXI com a alienação da personagem e seu afastamento da alteridade e da estranheza, demonstrando esta distância ao reaproximar a personagem do Outro pela consciência da existência do cego e da contemplação plena da natureza. No desfecho do conto a autora sinaliza que Ana voltará a sua vida automatizada, sem o “perigo de viver”, no conforto do lar.

O amor que Ana sente, associado ao título do conto, ilumina sua percepção “E por um instante a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver” (LISPECTOR, 1994, p. 37), a ponto de sentir ao mesmo tempo amor e nojo, numa confluência explosiva das experiências do sentir.

Conclusão

Em se tratando de aspectos trabalhistas, considerando alguma forma de contrato de trabalho seja ele verbal ou registrado, a história da mulher vista como trabalhadora no Brasil além de recair por

muitas décadas apenas às classes operárias e camponesas — excluindo na maioria das vezes um olhar para a perspectiva doméstica — é de difícil retrato verossímil devido à escassez de registros históricos cuja voz e perspectiva sejam femininas:

Isso significa que lidamos muito mais com a construção masculina da identidade das mulheres trabalhadoras do que com sua própria percepção de sua condição social, sexual e individual. Não é à toa que, até recentemente, falar das trabalhadoras urbanas no Brasil significava retratar um mundo de opressão e exploração demasiada, em que elas apareciam como figuras vitimizadas e sem nenhuma possibilidade de resistência. Sem rosto, sem corpo, a operária foi transformada numa figura passiva, sem expressão política nem contorno pessoal (RAGO, 2012, p. 579).

Assim sendo, fica histórica e culturalmente mais difícil de reconhecer o serviço doméstico das donas de casa como “trabalho”. Na esfera privada do lar, **trabalho** é confundido com **cuidado**.

Ao olhar com atenção para as personagens fatigadas de Clarice Lispector, senhoras da classe média urbana, aparentemente com suas necessidades básicas de sobrevivência supridas, pode surgir à pergunta: por que elas estão cansadas? Esgotadas? Por que sentem agonia? Tédio? E ódio?

Para elucidar respostas, as personagens de Clarice Lispector quando trazidas às luzes do século XXI encontram nas teorias filosóficas de Le Breton e Byung-Chul Han alguma explicação. Conforme Chul Han, “o que causa a depressão do esgotamento não é o imperativo de obedecer apenas a si mesmo, mas a **pressão do desempenho**. Estas personagens podem indicar o grupo precursor nos dilemas e doenças psicológicas enfrentadas na sociedade capitalista de nosso século. Pois foram as donas de casa, já no século passado, o grupo de trabalhadoras a se enquadrar no modelo de trabalho ausente de patrão e autorregulador — na grande maioria das vezes desprovidas de remuneração salarial —, pressionadas pelo patriarcado e pela Igreja a oferecer um excelente e imaculado desempenho. E, além disso, estas mulheres também são fortemente impulsionadas e impulsionadoras da Sociedade de Consumo. Destarte, sem pagamento, sem direitos trabalhistas e consumidoras: uma dona de casa pode ser vista como o supra-sumo do Estado Mínimo.

Não obstante, este grupo social é alvo do adoecimento. Lispector anuncia através de suas personagens outro laço, armadilha, da sociedade pós-moderna: o excesso de positividade. A mãe, a mulher, a dona-de-casa, são destinadas ao Amor. Mas são fadadas ao amor romântico, construído na ascensão burguesa no Capitalismo. Este tipo de amor, portanto, é positivo, que desconhece o erro, o defeito, o retrocesso, a tristeza, o fracasso do Outro ou sistêmico e, por ironia, carece de afetividade original. Um tipo de amor, que infelizmente desconhece até mesmo o amor-próprio, a preservar parte de si da família, que grita numa epifania finda a vida: “Que o diabo os carregue, corja de maricas, cornos e vagabundas! Me dá um copo de vinho, Dorothy!” (LISPECTOR, 1994. p. 80).

Referências

BECKER, U. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Paulus, 1999.

COELHO, T. **Moderno pós Moderno: modos & versões**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

ESTÉS, C. P. **Mulheres que Correm com Lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ENGELS, F. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. São Paulo: Zahar, 1984.

HAN, B-C. **Sociedade do Cansaço**. Petrópolis: Vozes, 2017. 3ª reimpressão 2019.

LE BRETON, D. **Desaparecer de Sí**. Una tentación contemporánea. Madrid: Ediciones Siruela, 2018.

LISPECTOR, C. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

PINSKY, C. B. Mulheres nos Anos Dourados. In: PRIORI, M. del (org.). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo, Contexto: 2012. p.607-639.

RAGO, M.. Trabalho Feminino e Sexualidade. In: PRIORI, M. del (org.). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo, Contexto: 2012. p. 578-606.

A EVOLUÇÃO DO GÊNERO *CROSSOVER*

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

Resumo: Neste trabalho, delineiam-se seis fases distintas do gênero *crossover*, a fim de demonstrar a função desse tipo de arte no aprimoramento técnico das diversas mídias. Dessa forma, será proposta a seguinte linha evolutiva do *crossover*: fase 1 – intratextualidade; fase 2 – intertextualidade; fase 3 – metalinguagem; fase 4 – complementaridade; fase 5 – remediação; fase 6 – hibridação midiática. Nesse percurso, o ponto de partida é a própria literatura, com referências restritas a outras obras e personagens do mesmo autor. Posteriormente, os elementos distintos se cruzam, com breve citação de uma arte em outra. Em seguida, por meio da metalinguagem, tronam-se paralelos os universos real e ficcional. Já na quarta etapa, duas mídias diferentes passam a ter espaço igualitário em determinado produto cultural, de modo a dividir recursos e técnicas. No estágio seguinte, uma arte se sobrepõe à outra, representando a mídia incorporada por meio de seus próprios recursos, motivando trocas sógnicas e experimentações de linguagem e estilo. Por fim, será colocado em evidência o produto artístico que abrange os múltiplos aparelhos da cultura digital, como computadores, *smartphones* e instrumentos de realidade virtual. Para embasar esta pesquisa, serão utilizados estudos de Mikhail Bakhtin, Gérard Genette, Irina Rajewsky, Lucia Santaella e Sandra Beckett.

Palavras-chave: *Crossover*. Intertextualidade. Metalinguagem. Intermidialidade.

Introdução

O objetivo deste artigo é propor uma classificação que apresente diferentes exemplos do gênero *crossover*, não apenas para especificar suas manifestações distintas, mas também para demonstrar a evolução desse tipo de arte. Sendo assim, serão analisados exemplos restritos à literatura, além de produtos que privilegiam a intermidialidade. Nesse conjunto, serão mencionados livros impressos, filmes, desenhos animados, música, pintura, seriado televisivo e mídias associadas à tecnologia digital.

As seis fases do gênero *crossover* serão apresentadas em duplas e serão distribuídas nas três partes deste trabalho. A primeira delas, demonstrará as etapas 1 e 2, que correspondem à intratextualidade e à intertextualidade. A segunda parte irá abranger as fases 3 e 4, relacionadas à metalinguagem e à complementaridade, respectivamente. Por fim, na terceira seção, demonstraremos as fases 5 e 6, que se referem à remediação e à hibridação midiática.

Os postulados de Sandra Beckett darão base às discussões sobre o *crossover*, no sentido amplo. No que diz respeito às fases aqui propostas, serão utilizados: Landow, Bakhtin e Kristeva na seção 1; Genette e Jakobson na parte 2; e Bolter, Grusin, Rajewsky e Santaella na seção 3.

Intratextualidade e intertextualidade

A fase 1 do *crossover*, tal como propomos aqui, diz respeito à intratextualidade, que surgiu a partir da definição de intertexto. Para o teórico Aguiar e Silva: “O texto é sempre, sob modalidades várias, um intercâmbio discursivo, uma tessitura polifônica na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências” (SILVA, 2011, p. 625, grifo no original). Entretanto, na intratextualidade, isso ocorre a partir da relação de textos do mesmo autor — ou do mesmo *site*, segundo Landow (2006), que menciona as relações internas estabelecidas em um mesmo sistema.

Sem dúvida, Machado de Assis foi um mestre nesse quesito, em se tratando do livro impresso. Mais de uma vez, o autor emprestava personagens de um romance anterior, para colocá-los em um livro novo. Exemplo bem conhecido é o de Quincas Borba, que faz sua estreia em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), mas que dez anos depois ganha sua própria obra, *Quincas Borba* (1891). Porém, aqui, exemplificaremos outro trânsito, o do famoso conselheiro Aires, personagem de *Esau e Jacó* (1904) que se transforma em protagonista, tempos depois, em *Memorial de Aires* (1908). No primeiro livro, em que Aires ainda é coadjuvante, temos: “Convence-te de uma ideia, e morrerás por elas, escreveu Aires por esse tempo no *Memorial*, [...]” (ASSIS, 1970a, p. 334). Já, na “Advertência” de *Memorial de Aires*, Machado de Assis registra: “Quem me leu *Esau e Jacó* talvez reconheça estas palavras do prefácio: ‘Nos lazeres do ofício escrevia o *Memorial* [...]’” (ASSIS, 1970b, p. 7). Diante desses exemplos, constata-se que o *crossover* se consolida pela influência de parte de um romance transcrita em outra e, principalmente, pela reutilização de Aires como personagem, que, no memorial, apresenta sua vida e sua época⁸⁸.

Passando à fase 2 do *crossover*, ganha destaque o recurso da intertextualidade, que admite “na sua composição diferentes gêneros, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.), como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros)” (BAKHTIN, 2014, p. 124). O conceito foi desenvolvido posteriormente por Julia Kristeva, que o tratou como “*cruzamento de superfícies textuais*” ou “diálogo de diversas escrituras” (KRISTEVA, 2005, p. 66, grifo no original). Portanto, textualidades e universos distintos devem ser combinados, a exemplo do que foi feito no episódio 4 da quinta temporada do desenho animado *Os Simpsons* (Fig. 1), que

⁸⁸ Enfatize-se que essa característica intratextual de Machado de Assis foi homenageada por dois autores diferentes, nas últimas três décadas: Haroldo Maranhão, na obra *Memorial do fim* (1991); e Pedro Vieira, no livro *Memórias desmortas de Brás Cubas* (2010). Em ambas as publicações, o leitor se depara com inúmeros personagens machadianos, agora envolvidos em uma única narrativa.

transformou os integrantes da banda Ramones⁸⁹ em personagens animados. A proposta vai além das fronteiras dos tradicionais *cartoons*, porque mistura realidade e ficção e porque propicia a inserção de outra arte, a música, em um dos episódios da animação.



Figura 1: A banda de *punk rock* Ramones é representada em *Os Simpsons*. Imagem disponível em: <<http://s2.glbimg.com/OhnnKyvp8vEVjHQgOex1VTeOLuI=/s.glbimg.com/jo/g1/f/original/2014/12/16/ramones.jpg>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

Nas palavras de Sandra Beckett: “As obras de crossover frequentemente transgridem ou transcendem limites genéricos [...]. A hibridização [...] caracteriza grande parte da ficção crossover contemporânea”⁹⁰ (BECKETT, 2010, p. 67). Com base no exemplo dado, a “hibridização” fez uso de artes e linguagens distintas, exaltando a concretização dos personagens externos à animação, como recusa à simples referência. Evidentemente, esse procedimento reforça a transgressão de Matt Groening, diretor de *Os Simpsons*.

Metalinguagem e complementaridade

Para associar a metalinguagem à terceira fase do *crossover*, elegemos o filme *A rosa púrpura do Cairo* (EUA, 1985), de Woody Allen. No longa, o personagem Tom Baxter sai da tela, em um cinema de Nova Jersey, durante a exibição de um filme, que também se chama *A rosa púrpura do Cairo*. O gatilho desse fenômeno inusitado é a tristeza de Cecília, uma cinéfila que sai de casa, depois de brigar com o marido, e se refugia na sala de cinema, acompanhando várias sessões seguidas do mesmo filme. Invertendo o esquema tradicional, no qual o espectador assiste ao filme e o personagem é representado, nas cenas, Tom olha para Cecília, fala com ela e finalmente decide sair da tela, para conhecê-la (Fig. 2):

⁸⁹ Esse recurso, que permite a interação de personagens improváveis é utilizado em produções que tratam de viagens no tempo. Entretanto, na maioria dos casos, esse tipo de *crossover* não alcança o mesmo resultado estático do desenho em análise.

⁹⁰ “Crossover works often transgress or transcend generic boundaries [...]. The hybridization [...] characterizes much contemporary crossover fiction”. (Todos os excertos escritos em língua estrangeira citados aqui foram livremente traduzidos pela autora deste artigo).



Figura 2: Cena em que o personagem Tom Baxter sai da tela, no filme *A rosa púrpura do Cairo*. Imagem disponível em: < <http://junta7.com.br/wp-content/uploads/2017/08/Tom-Baxter-sai-das-telas.png>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

Conforme Roman Jakobson, a metalinguagem “fala da linguagem” e desempenha uma função “de glosa” (JAKOBSON, 2007, p. 85). Embora use outra denominação (metatextualidade), Gérard Genette realça o mesmo aspecto desta função, afirmando que ela é “chamada mais correntemente de ‘comentário’, que une um texto a outro texto do qual ele fala” (GENETTE, 2005, p. 11, grifo no original). Aplicando isso ao filme usado como exemplo, constatamos que os textos que se unem são a realidade e a ficção, que não abrangem apenas a vida de Cecília e a história do explorador Tom Baxter. Na verdade, esse cruzamento põe em discussão temas relevantes para a linguagem e a produção cinematográficas, tais como formas de atuação, verossimilhança, elementos cenográficos, composição dos personagens, entre outros.

Na fase 4, o *crossover* ganha ares de complementaridade e, para demonstrar isso, foi escolhido o filme *Uma cilada para Roger Rabbit* (EUA, 1988), de Robert Zemeckis. Nessa produção, os personagens representados por atores e atrizes reais interagem com protagonistas de desenho animado, como Jessica Rabbit e Betty Boop (Fig. 3).⁹¹



⁹¹ Na década seguinte, é lançado outro filme de sucesso que adotou essa mesma modalidade de *crossover* — *Space Jam: o jogo do século* (EUA, 1996), dirigido por Joe Pytka.

Figura 3: *Uma cilada para Roger Rabbit*: cenas em que atores reais contracenam com personagens de desenho animado. Imagens disponíveis em: <<http://50anosdefilmes.com.br/wp-content/uploads/2012/08/zzwho2.jpg>> e <<https://i.pinimg.com/originals/bb/8f/75/bb8f75632d9f8d35be2279295beb10fb.png>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

Dessa forma, o *crossover* realiza-se duplamente, no filme em questão: pela complementaridade entre personagens humanos e personagens de desenho animado; e pela combinação entre Jessica e Betty, que foi resgatada da década de 1930 para fazer parte do elenco de um filme do final dos anos 1980. Evidentemente, essa associação teve bons motivos, entre eles o perfil e o figurino sexy da antecessora da instigante senhora Rabbit, pois Betty era dançarina de cabaré, acostumada à vida de artista e aos shows noturnos, assim como Jessica. Além disso, o uso dos recursos da animação cumpre um papel fundamental, pois, conforme Sandra Beckett: “A ‘literatura crossover’ [...] refere-se à ficção que passa de criança para adulto ou do público adulto para o infantil”⁹² (BECKETT, 2009, p. 4, grifo no original). Isso se concretiza, em *Uma cilada para Roger Rabbit*, a partir do efeito estético provocado pela montagem, que apresenta, na mesma cena, personagens criados por técnicas e mídias distintas. Enquanto os humanos seguiram desde o início a cartilha cinematográfica, Betty e Jessica sofreram uma transição, que exigiu uma recontextualização simultânea ao processo de assimilação dessas animações pela sétima arte.

Remediação e hibridação midiática

Na quinta fase da evolução do *crossover*, enfatizamos a remediação. Aproveitando os exemplos da complementaridade, apresentados na parte anterior deste trabalho, trazemos como primeira amostra uma cena que também utiliza os recursos da animação (Fig. 4). Trata-se de *Scoobynatural*, título mais do que adequado ao sexto episódio da décima terceira temporada da série *Supernatural*, afinal o cruzamento já se insinua na morfologia desse termo composto. Obviamente, há fortes razões para esse *crossover*: o clima de mistério e os elementos sobrenaturais, já que *Scooby* e seus parceiros, assim como os irmãos Winchester, sempre estão atrás de fantasmas.

⁹² “‘Crossover literature’ [...] refers to fiction that crosses from child to adult or adult to child audiences”.



Figura 4: Cena do *crossover* “Scooby-Doo! Mystery Incorporated”. Imagem disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jT4AvzZsuNE>>. Acesso em: 21 ago. 2019.

Na cena dada como exemplo, a remediação segue uma via de mão dupla, pois, ao mesmo tempo em que o desenho animado da turma do *Scooby-Doo* é revisto e recontextualizado pela série de TV, os personagens de Sam e Dean Winchester são transformados, adotando o formato privilegiado nas animações. Essa troca é a chave para que a linguagem televisiva e outras linguagens artísticas repensem sobre suas próprias limitações e testem novas possibilidades: “O que há de novo nas novas mídias vem das formas específicas em que elas remodelam as mídias mais antigas e as maneiras pelas quais as mídias mais antigas se remodelam para responder aos desafios das novas mídias”⁹³ (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 15). Por essa razão, e objetivando a superação, Jay Bolter define a remediação como “um processo de competição cultural entre [...] tecnologias”⁹⁴ (BOLTER, 2001, p. 23).

Outro exemplo da fase da remediação é o filme *Frida* (EUA, 2002), de Julie Taymor. A produção apresenta o mesmo intercâmbio artístico que pontuamos na análise acima, com a diferença de que, aqui, a comparação abrange outras artes: a pintura e o cinema (Fig. 5 e 6).⁹⁵

⁹³ “What is new about new media comes from the particular ways in which they refashion older media and the ways in which older media refashion themselves to answer the challenges of new media”.

⁹⁴ “[...] a process of cultural competition between [...] technologies”.

⁹⁵ Outros filmes que trabalham com essa mesma relação intermediária são: *Com amor, Van Gogh* (RU; POL, 2017), de Dorota Kobiela e Hugh Welchman; e *Kaminski e eu* (ALE, 2015), dirigido por Wolfgang Becker.



Figura 5: Quadro *O sonho* (1940), de Frida Kahlo. Imagem disponível em: <<http://artesteves.blogspot.com/2010/10/frida-kahlo.html>>. Acesso em: 22 jul. 2019.



Figura 6: Sequência final do filme *Frida*, com cenas que dão movimento e mais cor ao quadro *O sonho*. Imagens disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RTCMHLpNi4k>>. Acesso em: 22 jul. 2019.

As artes envolvidas nesse tipo específico de *crossover* são essencialmente distintas. A pintura é espacial e o cinema, temporal⁹⁶. Ainda assim, é surpreendente a semelhança entre as cenas e o quadro *O sonho*, de Frida Kahlo. As cores, os acessórios e até mesmo a posição da atriz na cama, durante o sono, contribuem para esse efeito. Nesse processo, portanto, a arte cinematográfica faz uma “referência intermediária” (RAJEWSKY, 2005, p. 52) à pintura, ao tentar recriar os elementos do quadro. No que se refere à essa categoria da intermedialidade, Irina Rajewsky faz menção à técnica que ela denomina “como se” (RAJEWSKY, 2005, p. 55) e que consiste na busca pela equivalência. Desse modo, cabe ao

⁹⁶ Denise Azevedo Duarte Guimarães estabelece a diferença entre espaço e tempo a partir dos seguintes termos: “topossintaxe” e “cronossintaxe”, respectivamente (GUIMARÃES, 2018, p. 139).

cinema produzir a cena **como se** ela fosse uma tela de Frida Kahlo, daí os altos índices de correspondência entre ambas as artes, no exemplo em análise.

O resultado dessa parceria estética é visível, a partir da análise do fundo das cenas (Fig. 6). É evidente que o cinema possui inúmeros recursos capazes de igualar as nuances da cor azul, a fim de tornar esse plano homogêneo, com uma imagem mais limpa. Entretanto, isso eliminaria o aspecto pictórico, que é justamente o que assegura a relação das cenas selecionadas com o quadro de Frida Kahlo. Portanto, a escolha do acabamento **imperfeito**, em um fundo azul aquarelado, é propositado. Em suma, essa consciência das associações interartísticas que se sobressaem, no filme de Julie Taymor, é determinante para caracterizar a remediação da pintura como um tipo de *crossover*. Conforme Denise Guimarães, essa relação é necessária não apenas para a ampliação dos recursos estéticos, mas também para a renovação da arte:

[...] em grande parte da arte contemporânea, os recursos tecnológicos propiciam uma investigação criativa, tanto dos meios quanto dos processos, auxiliando a desenvolver visões mais adequadas ao mundo pós-moderno, uma vez que libertam os artistas do atrelamento a modelos e conceitos preexistentes. [...] tal liberdade, inclusive, pode viabilizar interessantes trocas signílicas entre arte e tecnologia (GUIMARÃES, 2007, p. 39).

Mais uma vez, o contexto interartes possibilita a reinvenção, fazendo com que cada mídia experimente modos de expandir seus limites, reconfigurando sua expressão e redefinindo seu território, que se torna mais livre, sem fronteiras ou cerceamentos.

Na sexta fase do *crossover*, aqui chamada de hibridação midiática, estabelece-se a relação entre um tipo de arte e uma mídia diferenciada, caracterizada pela multimodalidade. Para exemplificar essa tipologia, selecionamos o filme *Ela* (EUA, 2013), de Spike Jonze, que apresenta o cruzamento do cinema com duas interfaces (o computador e o *smartphone*) que permitem o acesso a plataformas diversas: jogos, *sites* informativos, redes sociais, canais de áudio e vídeo (Fig. 7). Em resumo, o enredo e o protagonista do filme são influenciados constantemente pelas mídias digitais, porque Theodore, o personagem masculino, faz uso da tecnologia para tentar aplacar o tédio e a solidão. A partir desse comportamento, ele compra e instala um sistema operacional, que se autodenomina Samantha. A interação entre eles é diária e evolui para um relacionamento amoroso. No entanto, pela imaterialidade de Samantha, é necessário que Theodore faça uso de uma máquina para acessá-la. Sendo assim, durante todo o filme, o protagonista contracenava com o próprio computador ou com o *smartphone*, pois é a partir desses aparelhos que Samantha se concretiza e adquire as capacidades de ouvir, ver, escrever, desenhar e falar.



Figura 7: Cenas do filme *Ela* que mostram o protagonista Theodore e diversas interfaces: computador, *smartphone* e VGA (Vídeo Game Ativo). Imagens disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=n1AjtIAje3o>>, <https://www.youtube.com/watch?v=-vXsF_OWptQ> e <<https://www.youtube.com/watch?v=XAqedT9mukY>>. Acesso em: 21 ago. 2019.

Tecnicamente, Samantha pode ser considerada um sistema automático e complexo, já que “a inteligência artificial intervém, buscando simular, nas máquinas, operações mentais, perceptivas e motoras à imagem e semelhança do humano” (SANTAELLA, 2003, p. 241). Além disso, ela se torna cada dia mais próxima de Theodore, por causa da telepresença, uma tecnologia remota, que permite o recebimento de “*feedback* sensório suficiente” (SANTAELLA, 2003, p. 292).

Nas cenas apresentadas anteriormente, Theodore aparece em três interações: no primeiro *frame*, ele **conversa** com o sistema operacional, enquanto faz a instalação de Samantha; no segundo quadros, ele usa o *smartphone* para dar olhos e voz à Samantha, que manda Theodore fechar os olhos e decide guiá-lo, em tom de brincadeira, desviando-o das pessoas e dos objetos; contudo, na última cena, Theodore interage simultaneamente com o personagem de VGA (um holograma gerado pelos aparelhos de realidade virtual) e com Samantha, que está assistindo ao jogo. Desse modo, esses exemplos, somados ao personagem humano (Theodore), enfatizam o caráter híbrido, inerente ao ciberespaço e à linguagem digital, e assinalando a “interdependência dos elementos dentro de um ambiente em constante fluxo” (SANTAELLA, 2015).

Em certo sentido, essa pluralidade pode ser comparada ao caráter multimodal do hipertexto e à narrativa transmidiática:

[...] uma narrativa transmídia se apropria de diversos conceitos já conhecidos em diversas áreas [...]. Nesse formato de narrativa não há nenhuma restrição ao tipo de mídia que será utilizada. Podem ser ações reais, virtuais, individuais e coletivas, tudo em separado ou conjuntamente. Tudo depende de como cada coisa, cada fragmento, será integrado à narrativa principal, ao meio principal, e aos demais meios (mídias) utilizadas (NUNES, 2012, p. 90).

Sem dúvida, essa afirmação realça o caráter social das artes e das mídias e, nesse âmbito, a hibridação consolida-se como um tipo de representação necessário e adequado à sociedade atual.

Conclusão

A partir dos exemplos analisados neste trabalho, apresentamos seis modalidades de *crossover*, com o objetivo de estabelecer diferenças entre uma e outra e de traçar uma linha evolutiva do gênero. Nesse sentido, o percurso que fizemos aqui retoma conceitos tradicionais da Teoria Literária e do Estudo Interartes, para destacar a ideia de que o *crossover* não é uma tipologia textual absolutamente nova. Além disso, foi possível privilegiar a intermedialidade, já que o cruzamento é uma característica inerente ao *crossover*. Nesse tipo de texto, prevalece a constituição social de todo e qualquer tipo de arte, no sentido estrito da intertextualidade, que ultrapassa o recurso literário e atinge o âmbito da recriação e da recontextualização, no processo comunicativo em geral, abrangendo tanto o discurso artístico como o informativo:

As ficções *crossover* reconhecem a continuidade que conecta os leitores de todas as idades e reconhece que diferentes gerações compartilham experiências, conhecimentos, desejos e preocupações. Esse tipo de literatura oferece uma experiência de leitura compartilhada para todas as idades que une a geração em uma melhor compreensão do nosso mundo⁹⁷ (BECKETT, 2010, p. 75).

Levando em consideração o conceito de Sandra Beckett e as seis fases de *crossover* que propusemos aqui, é possível ampliar este estudo, focalizando outros exemplos, de mídias e épocas distintas. A conexão que caracteriza esse tipo de arte, tangendo também a intermedialidade, está presente também nas HQs, na fotografia, na telenovela, no teatro, no hipertexto ou na música (como no caso específico do *sample*). Aliás, outra constatação importante diz respeito ao aspecto tecnológico das mídias envolvidas no processo: é certo que as novas tecnologias facilitam e às vezes até incentivam o *crossover*. Entretanto, o ambiente e os recursos digitais não são imprescindíveis para esse tipo de cruzamento. O *crossover* não obedece a limitações. Esse gênero independe de época, estilo, filiação artística ou aprimoramento tecnológico. As únicas características que ele de fato exige são: a criatividade; um vasto repertório cultural, por parte do autor e do público; e uma disposição incessante ao diálogo e aos empréstimos.

⁹⁷ “Crossover fictions recognizes the continuity that connects readers of all ages and acknowledges that different generations share experiences, knowledge, desires, and concerns. It offers a shared reading experience for all ages that brings the generation together in a better understanding of our world”.

Referências

ASSIS, M. de. Esaú e Jacó. In: _____. **Obras completas de Machado de Assis**, vol. 10. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W. M. Jackson Inc., 1970a. p. 5-454.

_____. Memorial de Aires. In: _____. **Obras completas de Machado de Assis**, vol. 9. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W. M. Jackson Inc., 1970b. p. 3-279.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**. São Paulo: Hucitec, 2014.

BECKETT, S. **Crossover fiction: global and historical perspectives**. New York: Routledge, 2009.

_____. Crossover fiction: creating readers with stories that address the big questions. In: TEIXEIRA, A. J. *et al.* **Formar leitores para ler o mundo**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010. p. 65-76.

BOLTER, J. D. **Writing space: computers, hypertext and the remediation of print**. New York: Routledge, 2001.

_____; GRUSIN, R. **Remediation: understanding new media**. Cambridge: MIT, 2000.

GENETTE, G. **Palimpsestos**. A literatura de segunda mão. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

GUIMARÃES, D. A. D. **Comunicação tecnoestética nas mídias audiovisuais**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

_____. **Tipo/icono/grafia poética em cartazes de cinema**. Curitiba: Appris, 2018.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2007.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LANDOW, G. P. **Hypertext 3.0: critical theory and new media in an era of globalization**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006.

NUNES, J. V. M. Narrativa transmídia: da literatura a outras mídias. **Scripta Alumni**, Curitiba, n. 7, p. 76-92, 2012.

RAJEWSKY, I. O. **Intermediality, intertextuality and remediation: a literary perspective on intermediality**. *Intermedialités/Intermedialities*, Montreal, n. 6, p. 43-64, 2005.

SANTAELLA, L. **Cultura e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

_____. Referência de fonte eletrônica. **A poesia concreta como precursora da ciberpoesia**. Disponível em: <http://issuu.com/mimacarfer/docs/outubro>. Acesso em: 28 abr. 2015.

SILVA, V. M. de. A. e. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 2011.

S., DE J. J. ABRAMS E DOUG DORST: INTERMIDIALIDADE FÍSICA E RECONFIGURAÇÃO DO LIVRO IMPRESSO

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

Resumo: Este trabalho analisa o livro *S.*, de J. J. Abrams e Doug Dorst, que se caracteriza pela multiplicidade. Pelo fato de apresentar 24 itens como “paratextos” (GENETTE, 2005), *S.* propõe um novo modelo de livro impresso. Além de múltiplo, o texto é híbrido, por unir o literário ao extraliterário, e constitui um exemplo de “intermedialidade sintética” (SCHRÖTER, 2012). Outro aspecto que será discutido, em *S.*, é a reavaliação do *status* do livro, já que o romance utiliza as margens das páginas como espaço para o diálogo dos protagonistas, por meio de comentários manuscritos. A estratégia cria uma história paralela, que interfere no enredo principal. Dessa forma, J. J. Abrams e Doug Dorst reconfiguram o livro impresso, a partir da intermedialidade (RAJEWSKY, 2005; MÜLLER, 1996) e dos recursos estéticos que predominam na infografia e na cultura multitelar. Tal cruzamento é relevante, porque possibilita a renovação e a evolução da mídia literária, em um processo necessário, segundo Arlindo Machado (2003). Dessa forma, este artigo defenderá a ideia de que *S.* garante, a um só tempo, a transformação e a permanência do livro impresso, confirmando as considerações de Umberto Eco e Jean-Claude Carrière, no estudo *Não contem com o fim do livro* (2010).

Palavras-chave: *S.* Intermedialidade sintética. Livro impresso. Multiplicidade.

Introdução

O objetivo deste trabalho é apresentar a “intermedialidade sintética” (SCHRÖTER, 2012) no livro *S.*, de J. J. Abrams e Doug Dorst. O romance traz dentro dele, em uma ordem específica, diversos textos menores, relativos à literatura e a outros tipos de mídias, que abrangem não apenas o contexto informacional, mas também o artístico. Tratados como textos anexos, esses materiais totalizam 24 produtos, descritos na lista a seguir: 6 cartas, 1 Roda de Eötvös, 1 lista com os crimes atribuídos ao personagem Straka, 3 artigos de jornal/revista, 2 telegramas, 2 fotografias, 5 cartões-postais, 2 cartões, 1 obituário e 1 mapa. Para analisar a função desses elementos na estrutura e no aspecto semântico da narrativa, usaremos, aqui, o conceito de “paratexto”, de Gérard Genette (2005).

A fim de esclarecer a estrutura e o enredo do romance, emprestemos as palavras de Pamela Stival, que, no artigo intitulado “Palimpsestos sobre palimpsestos: decifrando *S.*, de J. J. Abrams e Doug Dorst”, publicado na revista *Scripta Alumni* n. 16, apresenta a seguinte síntese:

A obra é composta por um livro chamado O navio de Teseu, escrito por um autor fictício chamado V. M. Straka e traduzido por outro personagem fictício denominado F. X. Caldeira. Dado o mistério sobre a real identidade do autor Straka, Eric e Jen estão tentando descobrir pistas que possam levá-los até o escritor misterioso. Para isso, os estudantes fazem a análise literária, investigam outras fontes e registram os achados em anotações e comentários nas margens do livro. Para se compreender a multiplicidade de linguagens da obra, é necessário desmembrar as diferentes narrativas e entender como elas se relacionam entre si (STIVAL, 2016, p. 2).

Sob essa perspectiva, que será reforçada a partir da análise do leiaute do romance, pretende-se validar as afirmações de Umberto Eco e Jean-Claude Carrière (2010) e de Arlindo Machado (2003), que argumentam, respectivamente: que o livro impresso pode passar por diversas transformações, ao longo do tempo, sem risco de extinção; e que a tecnologia que predomina no século XXI exige a revisão dos gêneros textuais, sejam eles verbais, não verbais ou híbridos. Sendo assim, destacaremos o uso da tipografia e da letra manuscrita, a cada página da obra de Abrams e Dorst. Além disso, receberá ênfase a função do livro, em associação com os materiais que o completam, pois o formato escolhido pelos autores incentiva a participação do leitor, ao mesmo tempo em que assemelha o romance aos quebra-cabeças e aos jogos de tabuleiro.

A fim de apresentar e discutir as questões que norteiam nossa análise, dividiremos este trabalho em três instâncias. A primeira abordará os conceitos de síntese e intermedialidade. A segunda parte irá tratar das conexões entre a mídia literária, que é o romance em si, e os demais textos, de modo a avaliar os elos narrativos. Por fim, já que *S.* propõe novos formato e função para o livro impresso, será demonstrado o perfil de leitor que mais bem atende aos desafios e às inovações sugeridos por Abrams e Dorst.

A “intermedialidade sintética” em *S.*

Na obra de Abrams e Dorst, o livro em si, apresentado ao leitor sob o título *S.*, pode ser considerado como a mídia principal, que abrange mídias menores, ou secundárias, que entram aos poucos na narrativa e que estão subordinadas a ela. Portanto, *S.* é uma espécie de moldura midiática. Com base nisso, pode-se interpretar o romance em análise como um produto que tenta reproduzir, no texto literário, o mesmo tipo de multiplicidade que encontramos na vida real, hoje, em pleno século XXI. Quando nos propomos, por exemplo, apenas a ver as mensagens, em nossa caixa de e-mails, acessamos telas que trazem inúmeras informações e tipologias textuais. Nesse conjunto, visualizamos fotos, notícias, gráficos, anúncios e *banners* publicitários, vídeos, mapas meteorológicos, cotações financeiras e, claro, as mensagens que recebemos. Em *S.*, essa ideia prevalece, pois cartas, mapas, fotos, cartões e muitos outros materiais interferem na narrativa, prolongando-a e complementando-a (Fig. 1).

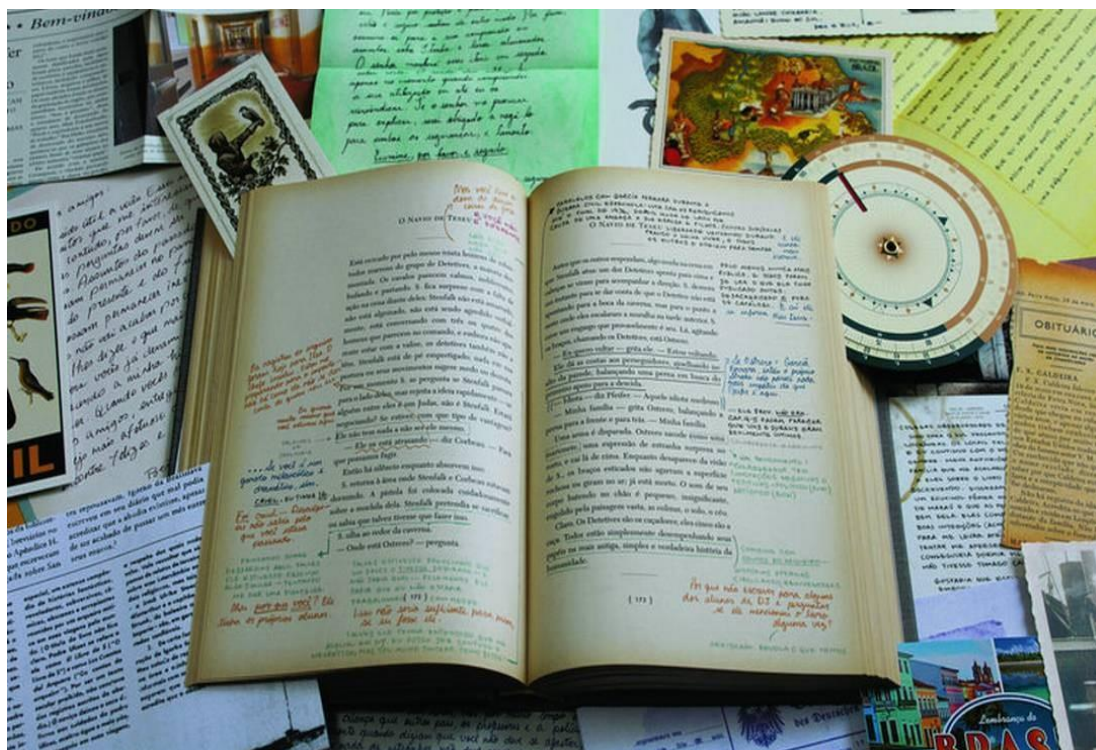


Figura 1: *S*. (a mídia principal) e as mídias secundárias
Imagem disponível em: < <https://ogimg.infoglobo.com.br/in/18446778-f33-35e/FT1086A/652/20160108140137-10106.jpg>>. Acesso em: 15 ago. 2019.

Jürgen Müller, em seus estudos sobre intermedialidade, menciona a importância dessa estrutura múltipla e fragmentada, tratando-a como algo inerente à sociedade e ao cotidiano: “Se um ‘meio-ambiente’ inspira estruturas e possibilidades de outro meio ou de outras mídias, isso implica que a ideia de mídias mônadas, isoladas, [...] não pode mais ser sustentada”⁹⁸ (MÜLLER, 1996, p. 82, grifo no original). Diante disso, podemos passar a um segundo momento analítico, no qual é preciso avaliar como se dá (e como não se dá) a inserção das mídias secundárias no livro *S*. Esse processo não se restringe à estilização ou à tentativa de imitar o leiaute e a linguagem de tipologias textuais diferentes. No caso das imagens, também não se trata de mera ilustração. Nem mesmo a citação ou a intertextualidade podem caracterizar adequadamente o modo como as mídias principal e secundárias se relacionam em *S*.

Indo além dos conceitos teóricos geralmente aplicados às áreas da Literatura e da Intermedialidade, vale investigar o que Irina Rajewsky denomina de o “caráter ‘como se’ das referências intermidiáticas” (RAJEWSKY, 2005, p. 55, grifo no original). Segundo a autora, esse

⁹⁸ “If a ‘medium’ entails structures and possibilities of another medium or of other media, this implies that the idea of isolated media-monads [...] no longer be sustained.” (Todos os excertos escritos em língua estrangeira citados aqui foram livremente traduzidos pela autora deste artigo).

aspecto aparece “pelo fato de que um produto de mídia não pode *usar* ou genuinamente *reproduzir* elementos ou estruturas de um sistema midiático diferente através dos próprios meios específicos da mídia” (RAJEWSKY, 2005, p. 56, grifo no original). Em decorrência disso, a mídia principal pode apenas “evocar” ou “imitar” (RAJEWSKY, 2005, p. 56) as mídias secundárias. Dessa forma, conclui-se que a categoria de referência intermediática também não se aplica a *S*. Com base nessa constatação, exclui-se também a possibilidade da transposição midiática, já que não há reformulação. Inversamente a todos esses processos, brevemente retomados aqui, Abrams e Dorst optam por usar as outras mídias fisicamente, de modo genuíno, sem que a linguagem literária do romance tenha de assimilá-las ou transformá-las.

Portanto, seguindo os postulados de Irina Rajewsky, a única categoria própria para utilizarmos, em uma possível classificação de *S*, é a de “intermedialidade no sentido mais restrito de **combinação de mídias**”, similares às “configurações multimídias, mixmídias e intermídias” (RAJEWSKY, 2005, p. 52, grifo no original). Aprofundando o conceito, a autora menciona que “cada uma dessas formas midiáticas de articulação está presente em sua própria materialidade e contribui, em sua própria maneira específica, para a constituição e significado do produto” (RAJEWSKY, 2005, p. 52).

Nesse sentido, a nomenclatura proposta por Rajewsky vai ao encontro do que Jen Schröter caracteriza como “intermedialidade sintética”: “[...] fusão de várias mídias em uma nova mídia - a intermídia - que supostamente é mais que a soma de partes”⁹⁹ (SCHRÖTER, 2012, p. 16). Além disso, o mesmo autor salienta que: “Os termos 'síntese de mídias' ou 'fusão' só fazem sentido se forem considerados como *apresentação e recepção espaço-temporal simultânea de diferentes formas de mídias em um contexto institucionalizado*”¹⁰⁰ (SCHRÖTER, 2012, p. 20, grifo no original). De fato, é assim que o projeto estético de *S* se concretiza. A diversidade constitui uma síntese, na qual as mídias secundárias são reunidas no contexto “institucionalizado” do livro.

As diferentes mídias e os elos narrativos

Retomando a lista das mídias secundárias apresentadas em *S*, constatamos a presença de diversos gêneros textuais. Dentre eles, citam-se alguns, de caráter meramente informativo, tais como o epistolar das cartas e o jornalístico, evidenciado na notícia e no obituário. Entretanto, há também as mídias que se vinculam à arte, como, por exemplo, um cartão-postal, cuja estampa é uma litografia, e as fotos. Porém, o fundamental, nessa estrutura diversificada, é contexto dado a essas mídias menores.

⁹⁹ “[...] fusion of several media into a new medium — the intermedium — that supposedly is more than the sum of parts”.

¹⁰⁰ “The terms ‘media synthesis’ or ‘fusion’ only make sense if they are regarded as *spatio-temporal simultaneous presentation and reception of different media forms in an institutionalized frame*”.

O romance dá a todas elas uma função e um lugar no enredo, como se fossem pistas a serem decifradas pelo leitor, para que este possa completar e ressignificar a história, que, antes das mídias secundárias, tem um sentido distinto e restrito. Isso encontra respaldo nos pressupostos de George P. Landow (1992), que menciona a rede textual, cujos componentes passam a fazer parte de uma relação complexa.

Embora as associações entre o texto literário e as mídias auxiliares sejam bastante variadas, serão analisados aqui dois exemplos. O primeiro deles (Fig. 2 e 3) traz uma relação que não resulta propriamente de um trecho da mídia principal. O texto que motiva a inserção de uma notícia de jornal (Fig. 3) é o diálogo manuscrito entre Jen e Eric (Fig. 2), que discutem modos de entrar na biblioteca para deixar o livro e para pegá-lo, repetidamente, sem levantar suspeitas.

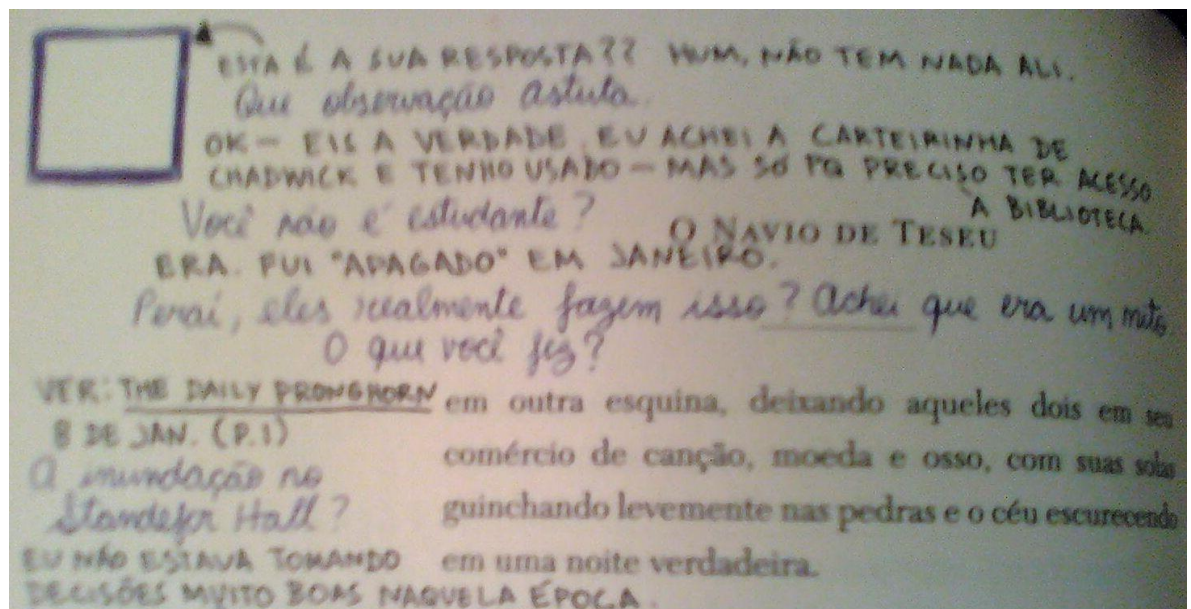


Figura 2: Diálogo manuscrito, às margens do livro: Jen e Eric conversam sobre o motivo de o personagem masculino ter recebido uma punição escolar (ABRAMS; DORST, 2013, p. 10)¹⁰¹

¹⁰¹ As fotos correspondentes às figuras 2, 3, 4 e 5 foram tiradas pela autora deste artigo.



Figura 3: Jornal com notícia sobre o alagamento que Eric provocou no câmpus (ABRAMS; DORST, 2013, p. 10, notícia anexa)

Como se vê, Eric conta a Jen que está usando a carteirinha de outro aluno, porque ele foi “apagado” do sistema e não tem mais acesso à universidade, muito menos à biblioteca. Jen quer saber o motivo da expulsão e por isso Eric pede que ela leia a matéria anexa, que ele mesmo colocou entre as páginas do livro. Todo esse processo garante que as interferências dos personagens, leitores do livro, assim como nós, supere o literário. Evidentemente, esse protagonismo não deixa de ser um artifício narrativo, demonstrando o esquema complexo e intrincado da obra:

A narrativa de *S.* é totalmente fragmentada. Existem a narrativa de *O navio de Teseu*, a trama envolvendo Straka e Caldeira, que Eric e Jen tentam desvendar, e a própria trama de Eric e Jen, que precisam correr contra o tempo para completar sua investigação e acabam se envolvendo amorosamente (STIVAL, 2016, p. 6).

Eric e Jen leem e analisam o livro *O navio de Teseu*, de V. M. Straka, que, por sua vez, vem dentro de uma caixa com o título *S.* e os nomes dos autores J. J. Abrams e Doug Dorst. A partir disso, é possível afirmar que a mídia literária é trabalhada em dois estágios distintos: um *a priori* e outro *a posteriori*. Consequentemente, a maioria das mídias secundárias é acrescentada pelos personagens Jen e Eric, durante a leitura da obra de Straka, que os envolve em uma investigação sobre os desaparecimentos do autor, da tradutora e sobre a possível existência de uma sociedade secreta.

No segundo exemplo de associação entre as mídias principal e secundárias, também prevalece o segundo estrato literário, porque a carta de Jen (Fig. 5) é colocada por ela, no meio da obra de Straka, como um modo de revelar mais detalhes a Eric, sobre um fato fundamental, vivido pela garota, na infância. Entretanto, na conexão que analisamos agora, há mais atrelamento entre a carta, o diálogo manuscrito entre Eric e Jen e o texto literário da primeira instância (ou seja: o de Straka). Isso ocorre

porque os estudantes sublinham passagens do romance (Fig. 4), indicando que aquele trecho específico motivou a escrita deles¹⁰². Eric sublinha o excerto: “Aos poucos ele se deu conta de que ninguém ali era parte do mundo de mais ninguém” (ABRAMS; DORST, 2013, p. 376, grifo no original) e, ao lado disso, escreve, em caixa alta: “NÃO SEI SE ALGUM DIA CONSEGUIREI EXPRESSAR COMO SOU GRATO POR VOCÊ SER UMA PARTE DO MEU MUNDO” (ABRAMS; DORST, 2013, p. 376). Nessa relação, Eric utiliza a narrativa literária apenas como pretexto para se declarar a Jen, evidenciando de que forma ele se identificou com as palavras do narrador criado por Straka.

Esse mesmo processo de empatia entre o livro de Straka e os personagens/leitores determina as palavras e a ação de Jen. Ela sublinha uma frase, que trata de um mistério, envolvendo uma “estranha terra” (ABRAMS; DORST, 2013, p. 376, grifo no original) e, com base nisso, decide escrever uma carta para Eric, a fim de lhe contar mais sobre um segredo. Portanto, Jen sinaliza, escrevendo a ele: “ERIC – Por favor, leia isto. Preciso que você leia isso” (ABRAMS; DORST, 2013, p. 376, grifo no original)

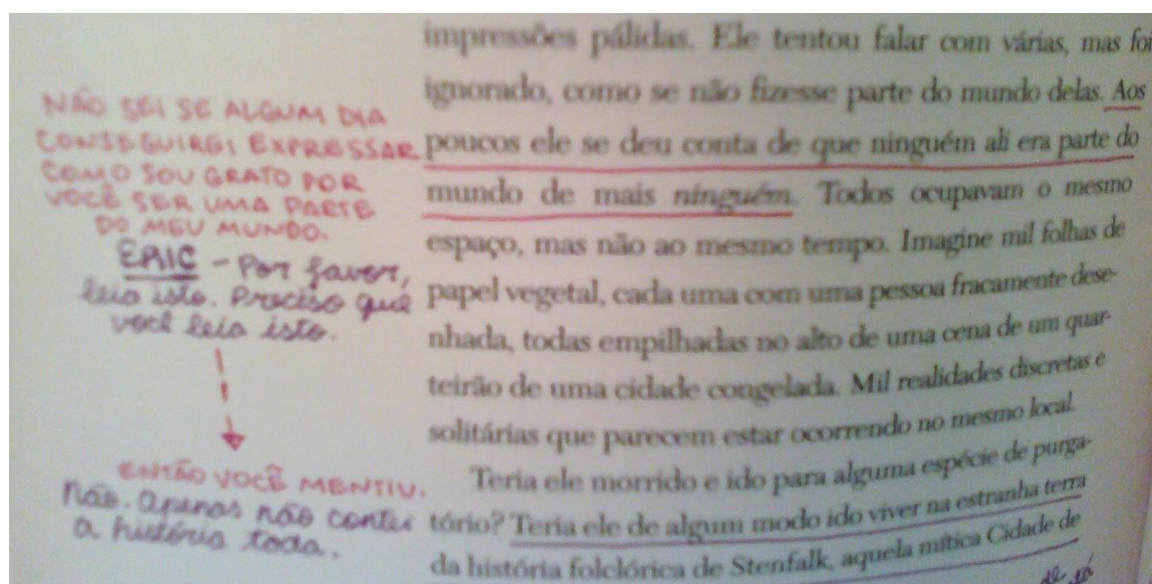


Figura 4: Trechos manuscritos em que Eric e Jen falam de suas próprias vidas, depois de terem sido motivados pelo texto literário (ABRAMS; DORST, 2013, p. 376)

¹⁰² No livro, os trechos sublinhados e os comentários escritos por Jen e Eric aparecem em cores. Enquanto o cor-de-rosa caracteriza a marcação e o texto de Eric, os estratos correspondentes a Jen são apresentados na cor roxa.

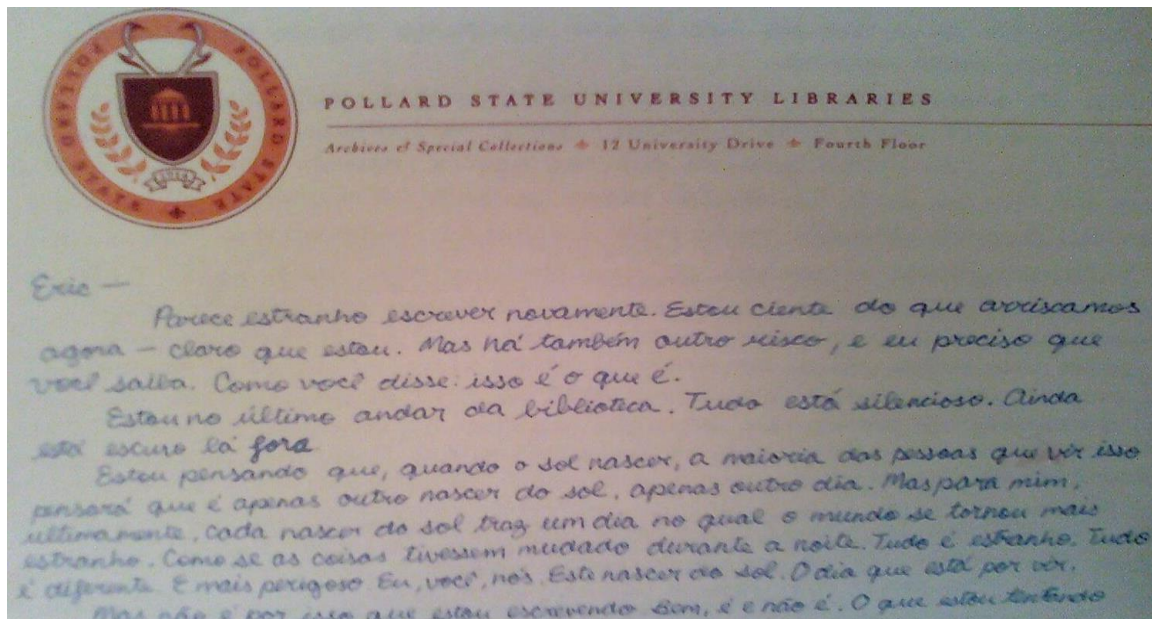


Figura 5: Carta escrita por Jen para contar a Eric a verdade sobre o dia em que ela desapareceu, na infância (ABRAMS; DORST, 2013, p. 376, carta anexa)

Nos elos que se estabeleceram aqui, a letra manuscrita cumpriu papel fundamental. Conforme Umberto Eco: “Num certo momento, os homens inventaram a escrita. [...]. Ela é a tecnologia da comunicação imediatamente ligada ao corpo” (ECO; CARRIÈRE, 2019). Os comentários dos personagens dividem espaço com os caracteres tipográficos, em um paralelo que tenta assegurar a um só tempo a permanência da escrita e do livro impresso. Claro que o leiaute da obra em análise é diferenciado, e isso se faz necessário para a renovação da mídia literária e do gênero romanesco, especificamente. Nas palavras de Arlindo Machado:

[...] as obras realmente fundantes produzidas em nosso século não se encaixam facilmente nas rubricas velhas e canônicas e, quanto mais avançamos em direção do futuro, mais o hibridismo se mostra como a própria condição estrutural dos produtos culturais (MACHADO, 2003, p. 67-68).

Nas duas associações analisadas nesta parte, o hibridismo teve destaque, servindo para demonstrar não apenas o visual arrojado de *S.*, mas também o caráter semântico das mídias secundárias, que prolongam a história (de Eric e Jen; ou dos personagens criados por Straka), completando-a e ampliando-a. Por outro lado, é possível que a carta e a notícia de jornal não sejam lidas por todos os leitores. A independência das mídias menores, que têm uma existência material no livro, permite uma escolha, que resulta em interpretações distintas e em diferentes perfis de receptor, como veremos na última parte deste artigo.

A atuação do leitor

As mídias secundárias utilizadas em *S.* fazem parte da narrativa principal, fornecendo detalhes importantes para o desvendamento de alguns mistérios investigados pelos protagonistas Eric e Jen. Contudo, o lugar que esses pequenos textos têm no romance, sendo apresentados materialmente, entre as páginas do volume, não indica leitura obrigatória. A decisão de ler ou não o material, encaixando-o na história, depende essencialmente do leitor. Dessa forma, podemos afirmar que os itens anexos assumem o mesmo caráter opcional da maioria dos anexos, apêndices, das notas de fim ou de rodapé e, atualmente, dos hipertextos¹⁰³. Aliás, conforme Landow:

[...] devemos abandonar sistemas conceituais fundados nas ideias de centro, margem, hierarquia, e linearidade, e substituí-los por outros, relacionados à multilinearidade, nós, associações e redes. A maioria daqueles que participam dessa mudança de paradigma, que marca uma revolução no pensamento humano, considera a escrita eletrônica como uma resposta direta para as forças e as fraquezas do livro impresso¹⁰⁴ (LANDOW, 1992, p. 2-3).

É exatamente essa estrutura em rede que interessa aos autores de *S.* Os elos narrativos, analisados na parte anterior deste artigo, correspondem aos “nós” assim como as diferentes mídias caracterizam a “multilinearidade”. Entretanto, contrariando Landow, Abrams e Dorst, conscientes das possíveis “fraquezas” do livro impresso, tentam superá-las, propondo um novo tipo de livro, que empresta as qualidades do hipertexto. Há décadas, isso era inconcebível, pelos entusiastas da literatura digital. Theodor Nelson, em conferência proferida em 1965, afirmou:

Deixe-me apresentar a palavra "hipertexto" para significar um corpo de material escrito ou pictórico interconectado de maneira tão complexa que não poderia ser convenientemente apresentado ou representado no papel. Pode conter resumos ou mapas de seus conteúdos e suas inter-relações; pode conter anotações, acréscimos e notas de rodapé de estudiosos que a examinaram¹⁰⁵ (NELSON, 1965, p. 96, grifo no original).

Em *S.*, os autores utilizam todos os elementos e as características que Nelson atribui apenas ao hipertexto, demonstrando que, hoje, o livro impresso pode ser tão interessante, múltiplo e complexo quanto um texto digital. Dentro dessa proposta, é o perfil colaborativo de cada leitor que irá determinar

¹⁰³ O termo **hipertexto** é usado aqui como sinônimo dos textos digitais que abrangem hiperlinks, possibilitando aos leitores o acesso a mais informações a respeito da parte destacada (ou seja: do próprio hiperlink, que geralmente aparece em cor azul e letras sublinhadas).

¹⁰⁴ “[...] we must abandon conceptual systems founded upon ideas of center, margin, hierarchy, and linearity and replace them with ones of multilinearity, nodes, links, and networks. Almost all parties to this paradigm shift, which marks a revolution in human thought, see electronic writing as a direct response to the strengths and weaknesses of the printed book”.

¹⁰⁵ “Let me introduce the word ‘hypertext’ to mean a body of written or pictorial material interconnected in such a complex way that it could not conveniently be presented or represented on paper. It may contain summaries or maps of its contents and their interrelations; it may contain annotations, additions and footnotes from scholars who have examined it”.

o papel de cada mídia secundária dentro do romance. Em linhas gerais, os receptores podem ser classificados sob três tipos de participação: total, parcial ou nula. A filiação a uma dessas tipologias resultará em um grau de compreensão, que sempre é correspondente à ação do leitor durante o processo de leitura. A equação é simples: se a participação for parcial, o entendimento da obra também será parcial.

Além disso, o leitor também é o responsável por definir o percurso de leitura. Ele pode ler as mídias secundárias no momento exato em que elas são citadas na história. Ou, ainda, pode ler uma ou duas páginas (ou até o capítulo inteiro) na sequência e só depois analisar as mídias secundárias apresentadas no trecho lido. Geralmente, a opção por esse segundo trajeto interpretativo busca evitar tantas interrupções, privilegiando a leitura em grandes blocos.

Claro que, para responder adequadamente à proposta diferenciada de *S.*, é salutar que o leitor percorra todas as mídias secundárias, de preferência no momento em que elas são mencionadas no enredo. A razão para elegermos um perfil e uma ordem ideais é que Abrams e Dorst tentaram reproduzir no livro a multiplicidade e a fragmentação que caracterizam a sociedade contemporânea e isso se estende à tecnologia (sobretudo aos aparelhos digitais), aos sujeitos e aos produtos produzidos por eles. Logo, aceitar as informações extras e as interrupções frequentes faz parte do jogo. Inclusive, na aparência e no conteúdo, *S.* pode ser interpretado como um jogo de tabuleiro ou como um quebra-cabeça, no qual o leitor essencialmente colaborativo analisa, revê e até mesmo compara as mídias secundárias, encaixando-as na história, para tentar, dessa forma, responder às perguntas e solucionar os mistérios da trama. Em outras palavras, o aspecto lúdico do romance transforma o leitor em outro personagem, atuante, ao lado de Eric e Jen, nas investigações acerca de mortes, desaparecimentos e identidades secretas.

De fato, esse novo *status* atribuído ao receptor corresponde adequadamente à estética do romance, que simula a diversidade dos aparelhos multitelares, como *smart TVs*, computadores, *tablets* e *smartphones*. Consequentemente, o leitor repete, durante a leitura, ações cotidianas, que, na interpretação, exigem a combinação e a atribuição de sentido a textos diversos: verbais, não verbais e híbridos.

Conclusão

Nesta breve análise, destacou-se a evolução estética do livro impresso, a partir da **intermedialidade sintética**. Nessa reconfiguração, todas as mídias associadas à literária inserem-se materialmente na obra, possibilitando diferentes conexões entre elas e a narrativa principal. Isso ocorre

por influência das características da sociedade contemporânea, marcada pela rapidez e pela multiplicidade. Arlindo Machado menciona esse fenômeno, que mistura tradição e evolução:

Por estarem inseridas na dinâmica de uma cultura, as tendências que preferencialmente se manifestam num gênero não se conservam *ad infinitum*, mas estão em contínua transformação no mesmo instante em que buscam garantir uma certa estabilização. O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo (MACHADO, 2003, p. 68-69).

Analisando mais detidamente como o novo formato do livro impresso pode repercutir no ato da leitura e no perfil do receptor, foi possível determinar que a intermedialidade física, na literatura, permite maior autonomia ao leitor, que estabelece um percurso interpretativo proporcional à contribuição dele em relação às mídias apresentadas ao longo da história. Porém, essa facilidade é relativizada pelo fato de a multiplicidade de produtos exigir uma capacidade analítica que vai muito além daquela geralmente utilizada, na leitura de um texto convencional. Sem dúvida, no contexto atual, obra e leitor evoluem juntos, como produtos de uma nova sociedade.

Como última questão a ser mencionada, vale ressaltar que essa transformação, na forma e no conteúdo do livro impresso, não significa um sinal de extinção. De acordo com Jean-Claude Carrière:

As variações em torno do objeto livro não modificaram sua função, nem sua sintaxe, em mais de quinhentos anos. [...]. O livro venceu seus desafios [...]. Talvez ele evolua em seus componentes, talvez as páginas não sejam mais de papel. Mas ele permanecerá o que é (ECO; CARRIÈRE, 2019).

Sendo assim, fechamos este artigo com um elogio ao tempo, ao livro impresso e à arte. Novas mídias e tecnologias surgem, mas a literatura e o livro permanecem, como fascinantes exemplos de versatilidade.

Referências

ABRAMS, J. J.; DORST, D. S. Rio de Janeiro: Intrínseca; Santa Mônica (Califórnia): Bad Robot; New York: Melcher Media, 2013.

ECO, U.; CARRIÈRE, J.-C. Referência de fonte eletrônica. **Não contem com o fim do livro**. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/tauanamariana/no-contem-com-o-fim-do-livro>. Acesso em: 14 ago. 2019.

GENETTE, G. **Palimpsestos**. A literatura de segunda mão. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

LANDOW, G. P. **Hypertext**. The convergence of contemporary critical theory and technology. Baltimore; London: The John Hopkins University Press, 1992.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo: SENAC, 2003.

KOBS, Verônica Daniel. S., de J. J. Abrams e Doug Dorst: intermedialidade física e reconfiguração do livro impresso, p. 671-682, Curitiba, 2019.

MÜLLER, J. **Intermedialität**. Formen moderner kultureller Kommunikation. Münster: Nodus, 1996.

NELSON, T. H. Complex information processing: a file structure for the complex, the changing and the indeterminate. In: WINNER, L. **Proceedings of the 1965 20th national conference**. New York: ACM Press, 1965. p. 84-100.

RAJEWSKY, I. O. **Intermediality, intertextuality and remediation**: a literary perspective on intermediality. *Intermedialités/Intermedialities*, Montreal, n. 6, p. 43-64, 2005.

SCHRÖTER, J. Four models of intermediality. In: HERZOGENRATH, B. (Ed.). **Travels in intermedia[lity]**: Reblurring the boundaries. Lebanon: Dartmouth College Press: 2012. p. 15-37.

STIVAL, P. Palimpsestos sobre palimpsestos: decifrando *S.*, de J. J. Abrams e Doug Dorst. **Scripta Alumni**, Curitiba, n. 16, p. 1-17, 2016.