

UNIANDRADE

*Scripta Alumni*

N.4, 2010





## ESTUDOS INTERMIDIÁTICOS: O DIÁLOGO LITERATURA E CINEMA

- 6 Diálogos intermediáticos: *A importância de ser prudente*, de Oscar Wilde, e o filme homônimo, de Anthony Asquith  
Cristiane Oliveira Cunha de Paiva Rocha
- 18 Elementos do teatro Nō na caracterização das vilãs Asaji e Kaede  
Suzana Tamae Inokuchi
- 36 De Boccaccio a Pasolini: a transposição das novelas de *Decameron* para o cinema  
Tatiani Cristini Baldo Dantas
- 49 Imagens da Loucura em *Policarpo Quaresma: herói do Brasil*, de Paulo Thiago  
Maria Terezinha Knabben
- 66 Da palavra à imagem: uma pequena análise sobre a adaptação fílmica do romance *O cheiro do ralo*  
Daniele Maria Castanho Birck

## ESTUDOS INTERTEXTUAIS E METATEXTUAIS

- 82 A sombra do vampiro como metalinguagem no cinema  
Maxwel de Azevedo Dantas
- 96 Diálogos intertextuais entre Gil Vicente e Ariano Suassuna  
Irene Kondo Izawa
- 106 Julio Cortázar anuncia, no ensaio "Assim Começa", a chuva de citações em *A volta ao dia em 80 mundos*  
Joceli Cristiane da Cruz



**LEITURAS MÍTICAS E POÉTICAS**

- 116** Milton Hatoum e o mito da cidade encantada  
Lucimara Regina de Souza Vasconcelos
- 128** *A Ânsia* poética de Sarah Kane  
Larissa Degasperi Bonacin
- 141** Os adultos merecem ouvir contos de fadas  
Rossane Lemos

**LEITURAS DO TEXTO E DA CENA DRAMÁTICA:  
BECKETT E BRECHT**

- 149** www.go.beck\_t\_Tessituras contemporâneas no espetáculo  
*Samuel*, do grupo Processo Multiartes  
Lucia Helena Martins
- 163** O texto e o corpo na peça *Que onde* de Samuel Beckett – uma discussão envolvendo Derrida e Deleuze acerca das condições da linguagem cênica  
Tibério Fabian Santos
- 173** *Come and go*, de Samuel Beckett: *vir* e ir ou ir e *vir*? eis a questão  
Climene de Moraes Favero
- 184** O silêncio em *Dias Felizes*, de Samuel Beckett  
Priscila Maria Menna Gonçalves Kinoshita
- 194** A transcrição do texto de Bertolt Brecht *A Exceção e a regra* na cena curitibana  
Sileide Frazão Turan

**LEITURAS DA LITERATURA IRLANDESA: HISTÓRIAS DE  
INICIAÇÃO E PARADIGMAS MÍTICOS**

- 202** A menina e a truta: uma heroína inconformada  
Sandra Mara Pinheiro Maciel
- 212** Representação metafórica do amor materno em *A morte da vaca* de Liam O'Flaherty  
Samara de S. N. Roggenbach
- 222** Iniciação e rito de passagem em contos irlandeses da antologia *O mundo e suas criaturas*  
Rita de Cássia Alves de Souza
- 232** Personificação de animais em contos de iniciação de Liam O'Flaherty  
Líliá Menezes de Figueiredo 232



# *Scripta Alumni*

NÚMERO 4 ANO 2010

ISSN 1984-6614

Publicação Semestral do Curso de Mestrado em Teoria Literária  
UNIANDRADE

Reitor: Prof. José Campos de Andrade  
Vice-Reitora: Prof.<sup>a</sup> Maria Campos de Andrade  
Pró-Reitora Financeira: Prof.<sup>a</sup> Lázara Campos de Andrade  
Pró-Reitor de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão:  
Prof. M.Sc. José Campos de Andrade Filho  
Pró-Reitora de Planejamento: Prof.<sup>a</sup> Alice Campos de Andrade Lima  
Pró-Reitora de Graduação: Prof.<sup>a</sup> M.Sc. Mari Elen Campos de Andrade  
Pró-Reitor Administrativo: Prof. M.Sc. Anderson José Campos de Andrade

Editoras: Cristiane Busato Smith, Janice Cristine Thiél

## CONSELHO EDITORIAL

Anna Stegh Camati, Brunilda T. Reichmann, Cristiane Busato Smith, Eunice de Moraes,  
Janice Cristine Thiél, Mail Marques de Azevedo, Sigrid Renaux, Verônica Daniel Kobs.

Projeto gráfico, capa e diagramação eletrônica: Cristiane Busato Smith  
Revisão: Cristiane Busato Smith, Janice Cristine Thiél



## APRESENTAÇÃO

Este quarto número da *Scripta Alumni* é dedicado à anterior editora, Professora Mail Marques de Azevedo, que, com infatigável dedicação, trabalho e competência, auxiliou a consolidar e divulgar a publicação. A Professora Janice Cristine Thiél assume com os mesmos objetivos: de viabilizar a publicação acadêmica dos mestrandos do Programa de Mestrado em Teoria Literária da Uniandrade e de outras instituições, bem como de fomentar a troca de idéias e reflexão crítica sobre as manifestações literárias atuais.

Esta edição consta com um total de dezenove artigos, agrupados em cinco subseções, conforme temática ou abordagem teórico-crítica. A subseção intitulada "Estudos intermediários: o diálogo literatura e cinema" consta de quatro artigos que apresentam uma reflexão sobre os processos de transposição da linguagem literária (de textos de ficção e teatro) para a linguagem fílmica, considerando o olhar do adaptador na construção de um novo texto dentro da especificidade da obra cinematográfica.

Três artigos fazem parte da subseção "Estudos intertextuais e metatextuais" e apresentam uma análise crítica do diálogo intertextual realizado entre obras literárias e entre obras cinematográficas. Os artigos têm como objetivo discutir questões relativas aos conceitos de trans e hipertextualidade, ao metatexto literário e ao cinema metalingüístico e, portanto, à própria origem da criação artística.

Três artigos estão relacionados ao tema "Leituras míticas e poéticas". Dois destes artigos propõem uma reflexão sobre a composição do texto literário e apontam para a maneira como mitos e arquétipos são transpostos e recriados sob a forma da linguagem literária, com ênfase na linguagem poética que caracteriza a construção do texto literário. O outro artigo que compõe esta subseção analisa a recepção de textos da literatura oral mundial e discute os efeitos da contação de histórias sobre um grupo específico de ouvintes que participou de pesquisa realizada na Casa do Contador de Histórias de Curitiba.

A subseção relacionada às "Leituras da dramaturgia: Beckett e Brecht" apresenta quatro artigos que analisam a linguagem cênica, questões formais e temáticas de peças de Samuel Beckett. Além disso, a subseção traz também um artigo que discute a temática e encenação da peça didática *A exceção e a regra* de Bertolt Brecht.

Finalmente, quatro artigos fazem "Leituras da literatura irlandesa: histórias de iniciação e paradigmas míticos". Os artigos aqui publicados foram apresentados em forma de Comunicação Coordenada no V International Symposium of Irish Studies, realizado em Curitiba, na UFPR, de 31 de agosto



a 01 de setembro de 2010. O grupo de comunicações abordou os temas "histórias de iniciação", segundo os conceitos de Mordecai Marcus, e "paradigmas míticos", apresentados por Joseph Campbell no seminal *O herói de mil faces*, para a análise de três contos irlandeses da coletânea *O mundo e suas criaturas*, organizada pela professora Dra. Munira Mutran (2006).

Cristiane Busato Smith  
Janice Cristine Thiél  
Editoras



# DIÁLOGOS INTERMIDIÁTICOS: *A IMPORTÂNCIA DE SER PRUDENTE*, DE OSCAR WILDE, E O FILME HOMÔNIMO, DE ANTHONY ASQUITH<sup>1</sup>

---

Cristiane Oliveira Cunha de Paiva Rocha<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** A transposição de um texto literário para o cinema pode ser entendida, conforme propõem Linda Hutcheon, Claus Clüver, Robert Stam, Randal Johnson, dentre outros, como um diálogo intermediático, levando sempre em consideração as interferências do *Zeitgeist* e as óticas e políticas dos adaptadores que são decisivas na configuração do novo texto. Este trabalho tem por objetivo desenvolver uma reflexão a respeito dos processos criativos que geram mudanças na travessia de *A importância de ser Prudente* (1895), obra paródica do escritor irlandês Oscar Wilde, para a versão cinematográfica homônima de Anthony Asquith (1952). Pretende-se, também, examinar as especificidades das diferentes linguagens que caracterizam as mídias envolvidas no processo de adaptação para discutir o redimensionamento de sentido.

**Palavras-chave:** Oscar Wilde. *A importância de ser Prudente*. Transposição intermediática. Adaptação fílmica.

---

<sup>1</sup> Trabalho orientado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Anna Stegh Camati.

<sup>2</sup> Mestranda do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.  
E-mail: cristiane.oliveiracunha@hotmail.com



Com o avanço da tecnologia da indústria cinematográfica, popularizaram-se as adaptações de textos canônicos, como romances e peças de teatro, para o meio fílmico. A adaptação é uma forma de transpor o texto verbal mediante o uso de recursos que causam efeitos de sentido diversos como imagens, sons, movimento, luz e outros, fornecendo outra leitura do mesmo objeto sob novas perspectivas e óticas. São inúmeras as razões que levam os diretores de cinema a buscarem obras consolidadas como textos-fonte, dentre elas o prestígio, o *status* já existente. Partindo desse pressuposto, o texto literário, canônico ou não, representa um campo fértil para ser transposto para outras mídias.

O cinema, enquanto veículo de comunicação de massas, objetiva traduzir texto literário para outra linguagem, tornando-o, muitas vezes, mais acessível. Segundo Claus Clüver (2006, p.15), para a semiótica uma obra de arte é uma estrutura sígnica, o que faz com que tais objetos sejam denominados "textos" independentemente do sistema sígnico a que pertencem. Portanto, um texto concebido para ser encenado, a exemplo do teatral, ou um filme com suas especificidades, são textos passíveis de serem lidos. Para o autor, o texto intermediático "recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias, de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais cinéticos e performativos de seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis" (CLÜVER, 2006, p.20).

Dentre as adaptações de *A Importância de ser Prudente*, feitas para o cinema, este trabalho visa a analisar a versão homônima adaptada para a grande tela e dirigida por Anthony Asquith em 1952, buscando desenvolver uma reflexão a respeito dos processos criativos que geraram mudanças na travessia do texto "original" do escritor irlandês Oscar Wilde (1854-1900) para a versão cinematográfica. Mesmo sendo este um período que marca meados do século XX, em que o cinema não dispunha dos recursos cinematográficos da atualidade, a adaptação em questão cumpre bem seu papel, conseguindo trazer do texto-fonte figuras e fatos correntes na sociedade da época, inserindo esses elementos com novas características e inevitáveis mudanças no objeto final, o texto alvo.

De acordo com Patrice Pavis (2008, p.10-11), a adaptação pode ser entendida como "transposição de uma obra de um gênero em outro", de um romance numa peça, ou seja, de uma mídia para outra. Ressalta que a fidelidade ao conteúdo pode ser mais ou menos mantida ou trazer diferenças consideráveis, dando ao encenador total liberdade na transferência das formas e, assim, abrindo espaço à recriação. Pavis também argumenta que:





Durante a operação semiótica de transferência, o romance é transposto em diálogos (muitas vezes diferentes dos originais) e sobretudo em ações cênicas que usam todas as matérias da representação teatral (gestos, imagens, música etc.) [...]. Todas as manobras textuais imagináveis são permitidas: cortes, reorganização da narrativa, "abrandamentos" estilísticos, redução do número de personagens ou dos lugares, concentração dramática em alguns momentos fortes, acréscimos e textos externos, *montagem* e *clonagem* de elementos alheios, modificação da conclusão. (PAVIS, 2008, p.10-11)

O teórico de cinema Robert Stam desenvolve suas teorias a partir de postulados teóricos de Julia Kristeva, que cunhou o termo "intertextualidade", como uma tradução para o termo "dialogismo" de Bakhtin. Stam (2003, p.226) explica que "o dialogismo remete à necessária relação entre qualquer enunciado e todos os demais enunciados", formando assim, o princípio constitutivo da linguagem dentro de uma cultura.

Os textos são todos tecidos de fórmulas anônimas inscritas na linguagem, variações dessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, combinações e inversões de outros textos [...]. O dialogismo intertextual se refere às possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto das práticas discursivas de uma cultura, a matriz inteira de enunciados comunicativos no interior da qual se localiza o texto artístico [...]. (STAM, 2003, p.226)

Pode-se entender que a natureza dialógica do texto é responsável pelas múltiplas interpretações que gera adaptações com diferentes óticas e enfoques, num legítimo jogo de preenchimento de lacunas entre um texto que serve como fonte e o texto-alvo. Assim, a intertextualidade produz ramificações em que nem o texto literário e nem o autor podem manter "autoridade do controle legal" e evitar mudanças na configuração do novo texto ou no redimensionamento de sentido.

Em se tratando de comparativismo, como foi dito anteriormente, a literatura predomina como um campo dominante e fértil, um ponto de referência para o desenvolvimento de adaptações para outras mídias. Sendo assim, segundo Walter Benjamim (1996, p.169), a técnica da reprodutibilidade de uma obra de arte, canônica ou não, destaca esse objeto reproduzido do domínio da tradição. Sob essa perspectiva, pode-se pensar no processo transformador em que a multiplicação dessa reprodução vai substituindo a existência única de uma obra por uma existência serial, gerando a atualização da obra e, conseqüentemente, o abalo da tradição que a torna mais acessível à grande massa, ao grande público, atingindo um número considerável de espectadores e, atualizando assim, o objeto reproduzido. É o que se pode chamar de popularização da arte canônica.



*A Importância de ser Prudente*, de Wilde, pode ser classificada como algo entre a autoparódia irreverente e a comédia de situações. Tanto a adaptação fílmica quanto a peça estabelecem recorrente relação dialética com concepções e o modo de ser da sociedade londrina da época vitoriana. Essa alusão subjetiva e indireta ao pensar da sociedade da época se mostra em variados momentos em ambos os textos. O filme não exclui de seus elementos principais a crítica à sociedade que possivelmente foi retratada por Wilde em sua obra.

No início do filme, percebe-se a comédia de situações repleta de comichidades. A trama é composta por cinco personagens centrais, e o desenrolar da história é imbricada com a palavra "earnest", do título original em inglês *The Importance of Being Earnest*, e a carga semântica que ela traz consigo que inclui significados como correto, responsável, honesto, sério, prudente ou gay. A engenhosa exploração do trocadilho em torno da significação do nome do personagem central, o solteirão rico Jack Worthing, é cômica, bastante representativa e traz também outro elemento central: duplicidade em vários aspectos. Essa duplicidade pode ser observada na própria origem de Jack, na vida dupla e camuflada que mantém juntamente com seu amigo Algernon Moncrieff. Dois homens, duas identidades, duas vidas distintas, duplicidade.

A história se passa no campo e na cidade, e o desconhecimento das personagens da cidade sobre o que acontece no campo, e vice versa, gera as comichidades. O filme e a peça têm dois atos. O primeiro deles se passa na cidade, enquanto o segundo se desenrola no campo, local onde surgem novas complicações e situações hilárias devido à confusão de identidades.

No filme homônimo de Asquith, o personagem central chama-se Jack, no campo, e Earnest, na cidade. Já na tradução da peça feita por Guilherme de Almeida, os nomes foram adaptados para João e Prudente, o que traz uma saída bastante satisfatória em se tratando do sentido da palavra em português. Esse trocadilho que permeia o texto encerra um jogo de palavras decisivo para que duas personagens, a doce Gwendolen Fairfax e a sonhadora Cecily Cardew, aceitem se casar. Ambas sustentam a artificialidade do capricho de casarem-se somente com um homem que se chamasse Earnest/Prudente.

A peça analisada, *A Importância de ser Prudente*, é, sem sombra de dúvida, a mais famosa de Oscar Wilde. Nessa peça, Wilde cria uma trama envolvente composta por cinco personagens centrais envolvidos em situações mirabolantes. Um misto de máscaras sociais, jogos amorosos, surpresas e reviravoltas, parodiando as convenções literárias e satirizando os hábitos ingleses da sociedade londrina do fim do século XIX, período em que a Inglaterra vivia a era vitoriana.

Para Linda Hutcheon (1985, p.16-17), parodiar não é produzir uma imitação burlesca. É propor a tradução de um texto sem deboches mediante o uso



de mecanismos autorreflexivos e críticos para ir além do ridículo. Na paródia, além da ironia um tanto subjetiva, existe a repetição com distanciamento crítico capaz de marcar as diferenças em vez da semelhança. A autorreflexividade das formas modernas tem o formato e a característica de paródia, o que fornece amplamente um modelo para os novos e atuais processos artísticos.

No texto "original" de Wilde, o início da trama é ambientada, conforme consta da rubrica inicial, "na sala de almoço no apartamento de Algernon, Half-Moon street" (WILDE, 1998, p.21), em que o personagem toca piano e seu criado põe a mesa para o chá.

Algernon: Ouviu o que eu estava tocando, Lane?

Lane: Achei que não era delicado ficar escutando, meu senhor.

Algernon: Pois você não sabe o que perdeu. Não toco na perfeição — na perfeição qualquer um pode tocar — mas toco com admirável expressão. Tratando-se de piano, o meu forte é o sentimento. A ciência, reservo-a para a vida.

Lane: Sim, senhor. (WILDE, 1998, p.21)<sup>3</sup>

No filme, o diálogo citado acima foi completamente suprimido pelo diretor. Os diálogos começam a partir da conversa inicial entre os personagens Jack e Algernon na residência de Jack. A ambientação também muda, e o que no texto-fonte se passa na casa de Algernon, no texto-alvo acontece no "Quarto de Ernest Worthing, no Albany", descortinando-se a partir de então a história de Jack/Earnest.

A adaptação fílmica, em seu preâmbulo, não exclui sua origem teatral mostrando espectadores se posicionando nos camarotes de um teatro londrino diante de uma grande cortina vermelha que se abre dando início ao espetáculo *A importância de ser Prudente* no palco. Nas cenas iniciais, sendo observado pela plateia que assiste à peça, Jack cantarola tomando banho numa banheira cercada por seus criados. Ele se prepara para receber Algernon. Por ser uma cena inexistente no texto-fonte, nesse primeiro contato com a visualidade é possível perceber especificidades da adaptação como a interpolação, as diferenças de diálogos e exploração de recursos cinematográficos como de troca de cenários, inclusão de personagens que não existem no "original" e deslocamentos dos personagens. Uma remodelagem do texto-fonte com o uso somente de imagem também é feita no momento em que o filme retrata a visita de Jack a casa de Algernon. No início do filme, o espectador acha que se trata de teatro filmado, mas logo em seguida, Jack se desloca em uma rua pública, o que frustra a impressão inicial.

---

<sup>3</sup> Daqui em diante, todas as citações de *A importância de ser Prudente*, inseridas no meu texto, serão assinaladas apenas pelo número da(s) página(s). A edição utilizada consta da bibliografia.



Robert Stam se apropria das categorias transtextuais de Gérard Genette, dentre elas a "hipertextualidade" que:

[...] se refere à relação entre um texto, que Genette chama de hipertexto, com um texto anterior ou hipotexto, que o primeiro transforma, modifica, elabora e estende. [...] Adaptações cinematográficas, nesse sentido, são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação. (STAM, 2003, p.33)

Essas modificações do texto-fonte faz com que as imagens e situações idealizadas pelo diretor suscitem novas ideias, mostrando que

a adaptação cinematográfica cria uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imitar o velho estado das coisas como representado pelo romance original. A adaptação assim molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos. (STAM, 2003, p.26).

O início do primeiro ato introduz um estilo de vida de alguns homens da sociedade vitoriana: a figura do dândi. Os personagens masculinos centrais da história, Jack e Algy, são membros da aristocracia inglesa da época. Podem ser denominados dândis devido ao estilo de vida que levavam. Homens que não faziam parte necessariamente da nobreza, mas que eram possuidores de extremo bom gosto e senso estético. Prestavam atenção excessiva à sua aparência, perfeitos cavalheiros voltados para superficialidades, que escolhiam viver a vida de maneira leviana ocupando-se com lazer e atividades ociosas mantendo vidas duplas e costumes voltados para prazeres e diversões. Escondiam-se atrás de máscaras sociais intrigantes à sociedade da época e movidos pelo prazer, como é ressaltado no seguinte diálogo entre Algy e Jack.

*Entra João. Sai Lane.*

Algernon: Como está, meu caro Prudente? Que é que o traz à cidade?

João: Oh o prazer, o prazer! Que outra coisa pode levar a gente a qualquer parte?

Algernon: [...] Por onde você tem andado desde quinta-feira?

João (*sorrindo e sentado no sofá*): Tenho estado no campo.

Algernon: fazendo o quê?

João (*tirando as luvas*): Quando a gente está na cidade, diverte-se.

Quando está no campo diverte os outros. (p.22)

Por meio de seus personagens, Wilde provoca a sociedade londrina e apela para o reconhecimento cultural satirizando sutilmente a nobreza, a família, o clero e o casamento com seus interesses e arranjos financeiros. Em relação a este último, a posição dos homens frente ao casamento se mostra sob alvo



de sua crítica mordaz bastante clara no seguinte diálogo em que Jack diz a Algy que está apaixonado por Gwendolen e quer casar-se com ela:

*João:* Estou apaixonado por Gwendolen. Vim à cidade expressamente para pedi-la em casamento.

*Algernon:* Pensei que fosse por prazer... Chamo a isso negócio. [...] Mas não há romantismo algum num bem intencionado pedido de casamento. É até capaz de ser aceito. [...] E adeus entusiasmo! A verdadeira essência do romance é a incerteza. Se um dia me casar farei tudo para esquecer essa situação.

*João:* Não duvido, meu caro Algy. Foi para pessoas de memória tão esquisita que se inventou o Tribunal de Divórcio.

*Algernon:* Oh! Não adianta explorar o assunto. Os divórcios são feitos no céu... (p.23)

No desenrolar do filme, ainda na sequência inicial do primeiro ato, outro elemento é indiretamente retomado. Algernon mostra-se intrigado com a suposta vida dupla de Jack. Qual é o motivo de Algy sentir-se assim? Poderia estar aí, subjetivamente, parte do imaginário coletivo presente na sociedade da época. Um reconhecimento cultural que levava a crer que a vida dupla desses homens estaria ligada a garotos de programa mantidos por eles fora da vista do seu meio de vida na cidade. Poderia ele se mostrar desconfiado por conhecer o estilo de vida dupla do qual também faz parte. Pode-se pensar então que essa visão reflete em parte a mentalidade de um período em que a homossexualidade permaneceu como um tema muito rejeitado. Percebe-se na adaptação que o homossexualismo é bastante sugerido nos diálogos, na postura e gestualidade efeminadas dos dois dândis, na comunicação dos olhares e expressões. Mas não há nada explícito.

Com o objetivo de descobrir detalhes sobre a vida do amigo nos momentos de exílio no campo, Algy pede esclarecimento sobre a descrição "Da Cecílinha, com o mais carinhoso afeto, ao querido tio João" encontrada numa cigarreira que pertence a ele. Chantageia o amigo sob a ameaça de não consentir seu casamento com Gwendolen: "[...] não dou meu consentimento. [...] Meu caro, Gwendolen é minha prima-irmã. E antes de consentir seu casamento, terá que esclarecer o caso de Cecília" (p.24).

Percebe-se a partir de então, no seguinte diálogo, a primeira referência ao trocadilho existente entre os nomes e a cigarreira:

*Algernon:* [...] De mais a mais, seu nome não é João; é Prudente.

*João:* Não é Prudente, é João.

*Algernon:* Sempre me disse que era Prudente. Tenho-o apresentado a toda gente como Prudente. Você sempre atendeu ao nome de Prudente. Nunca vi homem que parecesse tão Prudente como você.

*João:* Bem, chamo-me Prudente na cidade, e João no campo, e foi lá que me deram a cigarreira. (ênfase acrescentada)

*Algernon:* [...] Agora, prossiga. Por que é Prudente na cidade e João no campo? (p.26)



No jargão específico da época vitoriana, o adjetivo *earnest* acumulava o significado de "homem homossexual". A cigarreira oferecida ao garoto de programa (que era chamado "Cecily") sinalizava a possibilidade de um relacionamento homossexual. Essas conotações sutilmente marcadas no texto de Wilde e na adaptação fílmica geram o duplo sentido do enredo.

Na peça e no filme, as relações amorosas são firmadas na valorização do nome. Do início ao fim, essa questão permeia os diálogos entre os personagens mostrando a importância de um nome para o desenrolar de um final feliz. No trecho citado acima, fica claro o trocadilho que estabelece uma ligação entre o nome Prudente e o "ser prudente".

A vida dupla do personagem Jack realmente existe. No campo, é tutor da jovem Cecily Cardew, função esta que exige alta respeitabilidade. Cuidar de suas obrigações na propriedade rural de Shopshire é entediante, cansativo. Por esse motivo, inventa ter um irmão de nome Ernest vivendo em Londres como pretexto para que possa voltar à cidade e escapar do tédio de suas obrigações rurais.

Meu caro Algy, não sei se você será capaz de compreender os legítimos motivos que tenho para isso. Falta a você seriedade bastante. Quando um homem assume a função de tutor, tem de emprestar a todas as suas atitudes uma aparência de austera moralidade. É um sagrado dever. E como uma aparência austera moralidade não contribui nem para a saúde nem para a felicidade do homem, para justificar uma fuga de vez em quando até Londres, inventei um irmão mais novo chamado Prudente, que vive em Albany e costuma meter-se nas mais embaraçosas situações. Eis, meu caro Algy, a verdade pura e simples. (p.28)

Nas palavras de Algernon, Jack não passa de um "bunburista", referindo-se à vida dupla e ao "utilíssimo irmão mais moço" criado pelo amigo. Algy também possui um "inestimável amigo permanentemente enfermo, chamado bunbury" e igualmente inventado a fim de "visitar" e justificar suas ausências nada nobres. Bunburista convicto, ele classifica o amigo como tal ao dizer: "O que você realmente é, é um bunburista. Razão de sobra tive eu em qualificar você de bunburista. É um dos mais requintados bunburistas que eu conheço" (p.28). Um bunburista carrega uma identidade fictícia que respalda os atos, ideias e palavras de uma alta sociedade requintada, porém hipócrita:

*João:* O que você quer dizer com isso?

*Algernon:* Você inventou um utilíssimo irmão mais moço, Prudente, a fim de poder dar uma fuga até a cidade quantas vezes quiser. Eu inventei um inestimável amigo permanentemente enfermo, chamado Bunbury, que justifica a minha ida ao campo sempre que me aprouver. Sim, Bunbury é perfeitamente inestimável. (p.28-29)



Nas obras em análise, essas trocas de identidade geram mal-entendidos que direcionam o desenrolar e o desfecho do enredo. Isso fica claro nas relações amorosas entre Jack e Gwendolen e Algernon e Cecily. Jack volta para a cidade por estar apaixonado pela prima de Algy, Gwendolen Fairfax, que já nutria um interesse por ele. Sua intervenção é decisiva para direcionar o diálogo aos seus verdadeiros objetivos, dissimulando com mestria no momento em que Jack lhe diz: "Lindo dia o de hoje, não acha, Miss Farfaix?", e recebe dela a seguinte resposta: "Por favor, não me fale de tempo. Quem fala do tempo dá sempre a ideia de estar pensando em outra coisa" (p.33). Abrindo caminho para que se declare e, ao receber a declaração de amor de Jack, diz:

Sei... Percebi. Mas queria que os outros também percebessem. O senhor para mim foi sempre uma tentação. Mesmo antes de conhecer o senhor pessoalmente, o senhor já não era para mim um indiferente. (*João fita-a com espanto.*) Como o senhor sabe, vivemos numa época e ideais. É o que se lê constantemente nas revistas caras, e soube que até já houve menção em pregações provincianas. E o meu ideal foi sempre amar um homem que se chamasse Prudente. Este nome tem qualquer coisa que inspira absoluta confiança. Quando pela primeira vez Algernon me disse que tinha um amigo chamado Prudente, senti que meu destino era amá-lo. (p.34)

Gwendolen apaixonou-se primeiramente pelo nome e depois pela pessoa. Ao ser questionada por Jack sobre a veracidade de seus sentimentos por ela, responde que o ama "Apaixonadamente", mas em seguida suspira repetindo: "Prudente, 'meu' Prudente!" e aceita o pedido de casamento feito de joelhos.

A partir de então, "Ernest" pretende pedi-la em casamento na presença da tia de seu amigo Algy, a rígida Lady Bracknell, mãe de Gwendolen. Ao serem surpreendidos por sua mãe, Gwendolen anuncia seu recente noivado com seu desejado homem chamado Prudente. Lady Bracknell não aceita e submete Jack a uma espécie de interrogatório que o deixa desconcertado.

Ao descobrir que Jack não tem pais ou parentes que lhe garantam uma origem adequada e fora achado numa maleta de mão num guarda-volumes da estação Vitória, Lady Bracknell desaprova o enlace de sua filha com alguém que tem como progenitores uma bolsa de mão. Ela se recusa categoricamente a aceitar a proposta de casamento: "Então o senhor pensa que eu e Lord Bracknell vamos consentir que nossa filha única – uma menina educada com todo carinho e cuidado – acabe casando-se com uma peça de bagagem numa estação ferroviária? Passe bem, Sr. Worthing!" (p.40).

Observa-se nas citações e trechos mostrados anteriormente a tentativa de manter uma fidelidade ao texto-fonte no aspecto verbal. Essa quase integralidade buscada deixa relevante outro aspecto importante, a valorização do estilo e da linguagem de Wilde. Se levamos em conta o fato de que a





adaptação fílmica foi produzida em meados do século XX, essa preocupação quase total na reprodução dos diálogos pode ser entendida.

Na adaptação fílmica, percebe-se diferença notória e muito clara na exposição do comportamento das personagens femininas em comparação com as masculinas. Parece haver uma troca de gêneros em que os homens, com exceção dos criados, são efeminados dotados de uma delicadeza nos gestos sempre muito educados. Observa-se esse aspecto curioso de troca de papéis também numa espécie de masculinização das personagens femininas que são decididas e possuem uma firmeza, um domínio do ambiente, sempre falando alto, a exemplo de Lady Bracknell, e com muita seriedade no olhar. Elas não passam a ideia de fragilidade ou dependência que poderiam ser impostas às mulheres da época, ao contrário, essa fragilidade de pensamento e atitudes parece estar mais presente na figura das personagens masculinas. A inversão observada no texto fílmico se dá por meio da imagem visual e tom de voz. De acordo com Stam:

A teoria da recepção também reafirma, indiretamente, o respeito pela adaptação enquanto forma. Para a teoria da recepção, um texto é um evento cujas indeterminações são completadas e se tornam verdadeiras quando lido (ou assistido). Ao invés de ser mero "retrato" de uma realidade pré-existente, tanto o romance como o filme são expressões comunicativas, situadas socialmente e moldadas historicamente. (STAM, 2003, p.24)

Entende-se que essa possível troca de papéis, ou de gêneros descreve um estado de coisas que não é verdadeiro ou falso, que não faz parte da materialidade do texto-fonte, mas que pode ter sido incluída através da maneira de agir das personagens de acordo com a intenção do adaptador e do cinema para ressaltar ideias que não estão muito claras no texto-fonte, mas que precisam ser expostas.

Ao descobrir o endereço de Jack no campo, o intrigado Algy aproveita a ausência do amigo e se dirige até lá com a intenção de desvendar seus segredos e conhecer a sonhadora Cecily. Sentindo-se feliz por estar praticando o que é definido por ele como "...maravilha de bumburismo! O mais maravilhoso bumburismo de toda minha vida", apresenta-se a ela fingindo ser Ernest, o misterioso e problemático irmão do tutor de Cecily sobre quem a jovem ouvira de Jack todo tipo de histórias e por quem apaixonou-se sem sequer conhecê-lo. Fascinada também pelo nome, Cecily é levada a inventar um romance sentimental com Earnest/Algy, com direito a cartas de amor escritas por ela para si mesma, tendo como remetente o desconhecido e fascinante Earnest.

Acalentando ideias fantasiosas de amor e casamento, chega ao ponto de criar um noivado, o que surpreende Algy: "Meu amor! Então, nós ficamos noivos... Quando foi mesmo?". Ao mesmo tempo, cria um rompimento imaginário,





pois segundo ela: "Noivado sem rompimento, pelo menos, não é noivado de verdade". O que o assusta: "Mas houve, então, um rompimento entre nós?" "Houve, sim. No dia 22 de março" "Mas romper por quê? Que fiz eu? Não fiz absolutamente nada" (p.63-64). Algy enreda-se nesse jogo de fantasias criado por Cecily, a ponto de sentir-se com medo de um novo rompimento.

*Algy:* Você jura que nunca mais rompe comigo, Cecília?

*Cecily:* Nunca! Principalmente por causa do seu nome.

*Algy:* Ah, sim, é claro...

*Cecily:* Foi sempre meu sonho amar um homem que se chamasse Prudente. Há nesse nome qualquer coisa que inspira absoluta confiança. Tenho pena das mulheres cujos maridos não se chamam Prudente. (p.64)

Gwendolen também se apaixonou, primeiramente, pelo nome e depois pela pessoa e, mais uma vez, o interesse se dá inicialmente pela representação e pela significação que esse nome carrega. Earnest/Algy a pede em casamento. Ela, muito decidida, aceita imediatamente, pois sempre quis casar-se com alguém chamado Earnest.

O desfecho acontece quando Jack retorna da cidade de luto para anunciar a morte do irmão Earnest. À medida que as mentiras que envolvem e configuram a vida dupla de Jack e Algy vão se revelando em meio aos diálogos afiados e os nós vão sendo desatados, mostra-se ainda mais a importância que a sociedade atribuía às aparências: *status*, dinheiro e um nome. Usando a velha forma do final feliz, o final é repleto de descobertas inesperadas, a começar pela origem abastada e "de berço" de Jack, pois é sobrinho de Lady Bracknell, primo de Gwendolen e irmão de Algy, não mais "uma peça de bagagem" qualquer encontrada numa estação rodoviária. A revelação de sua identidade também é surpreendente. Enfim descobre que seu nome sempre foi Earnest, e que isso o tornava elegível para casar-se com Gwendolen. Jack/Earnest descobre a verdadeira importância de ser "Prudente"; no filme, o fechamento das cortinas do teatro simboliza o fim da duplicidade de sua vida:

*João:* Gwendolen, eu sempre disse a você que me chamava Prudente, não disse mesmo? Pois chamo-me de fato Prudente! Sou Prudente... prudentemente...

*Gwendolen:* Prudente! Meu amor! Desde o primeiro instante senti que você não podia deixar de ser Prudente!

*João:* Gwendolen, é tremendo para um homem que se preza descobrir, de repente, que durante toda sua vida ele não fez outra coisa senão dizer a verdade. Você me perdoa? (p.94)

Na adaptação fílmica, as interpolações, supressões e acréscimos geram novos sentidos. Na obra homônima adaptada para o cinema não houve



mudanças significativas no enredo, mas sim a incorporação de personagens e de diálogos inexistentes no texto-fonte.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CLÜVER, Claus. Inter textus/Inter artes/Inter media. *Aletria: Revista de estudos de literatura*, v.14, p.11-41, jul./dez. 2006.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG – Faculdade de Letras, 2003.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. Maria Lúcia Pereira, J. Guinsburg, Rachel Araújo Baptista Fuser, Eudynir Fraga e Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

STAM, Robert. Do texto ao intertexto. In: \_\_\_\_\_. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. São Paulo: Papirus Editora, 2003.

\_\_\_\_\_. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do desterro*, n.51, p.19-53, jul./dez. 2006.

WILDE, Oscar. *A importância de ser Prudente*. Trad. Guilherme de Almeida e Werner J. Loewenberg. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.



# ELEMENTOS DO TEATRO NŌ NA CARACTERIZAÇÃO DAS VILÃS ASAJI E KAEDE<sup>1</sup>

---

Suzana Tamae Inokuchi<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** Este ensaio pretende estudar em profundidade os elementos do teatro tradicional japonês Nō encontrados na caracterização das vilãs Asaji de *Trono manchado de sangue* e Kaede de *Ran*. Os dois filmes de Akira Kurosawa se constituem em adaptações fílmicas de tragédias de William Shakespeare: *Trono manchado de sangue*, cujo texto-fonte é *Macbeth* e *Ran*, cujo texto-fonte é *Rei Lear*. O Nō relaciona estes dois filmes com *O homem mau dorme bem*, adaptação de *Hamlet*. Além disso, as máscaras desta forma teatral interligam as personagens principais de *Trono manchado de sangue* e também entrelaçam as duas vilãs em uma relação intratextual.

**Palavras-chave:** Intermidialidade. Adaptação. Tradução Cultural. Shakespeare. Kurosawa.

---

<sup>1</sup> Ensaio resultante da disciplina Teorias do Teatro (da Pós-Graduação da Uniandrade e cursada pela aluna na modalidade “isolada”), sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Anna Stegh Camati.

<sup>2</sup> Mestranda de Estudos Literários da Universidade Federal do Paraná e aluna especial do Mestrado em Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.  
E-mail: haikaisepoemas@hotmail.com



## INTRODUÇÃO

*Para escrever roteiros, deve-se antes estudar os grandes romances e as grandes peças teatrais que o mundo produziu.*

Akira Kurosawa

Akira Kurosawa (1910-1998) é o diretor cinematográfico japonês mais aclamado no Ocidente, tanto pela crítica quanto pelo público; e influenciou diretores de renome, tais como os hollywoodianos Steven Spielberg, George Lucas e Martin Scorsese e asiáticos tais como Zhang Yimou (1951- ) – *Lanternas Vermelhas* (1991) e *O clã das adagas voadoras* (2004) –, além de nomes como diretor japonês Takeshi Kitano<sup>3</sup>, ou simplesmente *Beat Takeshi* (1947- ) – *Dolls* (2002) e *Zatōichi*<sup>4</sup> (2003).

Kurosawa Akira<sup>5</sup> assegurou sua posição como um diretor cinematográfico japonês representativo no Japão e no exterior quando seu *Rashōmon* ganhou o Grande Prêmio no Festival de Filmes de Veneza em 1951. Kurosawa é, sem sombra de dúvida, o diretor japonês mais largamente conhecido e popular – talvez até mesmo o japonês mais famoso – fora do Japão<sup>6</sup>. (2000, p.1)

Além disso, o diretor se constitui em uma exceção no universo cinematográfico japonês, por ter adaptado<sup>7</sup> diversos textos literários e teatrais do Ocidente. Dentro desse contexto, William Shakespeare (1564-1616) ocupa lugar de destaque, por ter sido adaptado mais de uma vez, porque Kurosawa apreciava e parecia conhecer em profundidade o texto do dramaturgo e, em especial, a tragédia *Macbeth*, que denominava "meu Shakespeare preferido" (citado por RICHIE, 1984<sup>8</sup>, p.116). Sua intenção era filmar esta tragédia mais cedo, mas um fato o fez retardar seus planos: "Ao terminar *Rashōmon*, eu queria fazer algo com *Macbeth* de Shakespeare, mas justamente naquela

<sup>3</sup> O diretor chinês Zhang Yimou e Takeshi Kitano são cineastas contemporâneos com amplo trânsito em Hollywood, o primeiro como diretor e o segundo como ator e diretor.

<sup>4</sup> A romanização dos termos e nomes japoneses utilizou, quando necessário, o símbolo macron ( ¯ ) acima das vogais 'a', 'e', 'i', 'o' e 'u' (ā, ē, ī, ō, ū) para indicar que se trata de vogal longa.

<sup>5</sup> Os nomes japoneses são constituídos de sobrenome e nome, nessa ordem.

<sup>6</sup> Este e os demais trechos de livros em inglês e japonês foram traduzidos pela pesquisadora. As falas do filme em japonês, quando utilizadas no ensaio, também foram traduzidas pela pesquisadora.

<sup>7</sup> 11 adaptações de textos estrangeiros, de um total de 18 (de 31 títulos de sua filmografia). Alguns destes textos-fonte foram incorporados em um segundo momento, como um eco que problematiza esta ideia.

<sup>8</sup> Foram utilizadas duas edições do livro, a de 1984 – português – e a terceira, expandida, de 1998 – inglês.



época foi noticiada a versão de Orson Welles e, portanto, adiei a minha" (citado por RICHIE, 1984, p.116). Assim, ele dirigiu *O idiota* (*Hakuchi*, 1951), *Viver* (*Ikiru*, 1952), *Os sete samurais* (*Shichinin no samurai*, 1954) e *Anatomia do medo* (*Ikimono no kiroku*, 1955), antes de iniciar *Trono manchado de sangue* (*Kumonosu-jō*, 1957).

São três as suas adaptações shakespearianas: *Macbeth*, *Hamlet* e *Rei Lear*, que se tornaram, respectivamente, *Trono manchado de sangue*, *O homem mau dorme bem* (*Warui yatsu hodo yoku nemuru*, 1960) e *Ran* (1985). Destes, apenas *Trono manchado de sangue* é tido pelo diretor como uma adaptação shakespeariana. Uma questão relevante sobre os textos-fonte *Hamlet* (em *O homem mau dorme bem*) e *Rei Lear* (em *Ran*) é que estes são incorporados a estas realizações fílmicas em um segundo momento de sua concepção, pois, a princípio, o diretor enfatiza questões estritamente japonesas.

De início, em *O homem mau dorme bem*, o diretor pretendia refletir sobre a corrupção nos altos escalões do poder nos setores estatal e privado e incorporar a figura do, então, Primeiro-Ministro japonês Nobusuke Kishi, que governou o país de 24 de fevereiro de 1957 a 18 de julho de 1960. Ele renunciou oficialmente devido à oposição da população japonesa à assinatura do Tratado de Cooperação Mútua e Segurança com os EUA-Japão (Anpo)<sup>9</sup>, feita em janeiro de 1960.

*O homem mau dorme bem* foi feito [no] ano de uma grande revolta política. Um protesto em massa foi iniciado contra a revisão e renovação do Tratado de Cooperação Mútua e Segurança com os EUA-Japão (Anpo). O alvo da [manifestação] estava na contínua incorporação do Japão no Sistema de Guerra Fria como uma barreira de proteção contra o avanço do comunismo no Leste Asiático. Pessoas oriundas de diferentes camadas sociais por todo o Japão participaram de demonstrações políticas pelo temor de que a democracia do pós-guerra fosse exterminada pelo retorno do militarismo autoritário. Eles abominavam o estilo despótico do Primeiro-Ministro Nobusuke Kishi [...]. (YOSHIMOTO, 2000, p.274)

No documentário *A.K.* (1985), Chris Marker afirma que Hidetora/Rei Lear<sup>10</sup> é mais um eco do personagem Lear shakespeariano. Novamente, em *Ran*, a intenção de Kurosawa era se reportar a um evento da História japonesa, ao subverter a fábula japonesa das três flechas, atribuída ao senhor feudal (*daimyō*) histórico Motonari Mōri:

<sup>9</sup> Em 2 de setembro de 1951, o Japão assinou o Tratado de Segurança Japão-EUA. Em 19 de janeiro de 1960, este foi ampliado com o Tratado de Cooperação Mútua e Segurança com os EUA-Japão (Anpo).

<sup>10</sup> A correspondência com os personagens dos textos-fonte será indicada no texto quando necessário.



O filme foi vagamente modelado no *Rei Lear* de Shakespeare e inspirado pelas pesquisas de Kurosawa sobre a História do Japão medieval. Ele se tornou fascinado pelo senhor guerreiro reputado como tendo três filhos excelentes e cogitou o que aconteceria se os três filhos tivessem sido, ao contrário, maus. O que sucede é a destruição de seu clã e domínios. (PRINCE, 1999, p.284)

Outro ponto a ser considerado é que o cinema japonês pode ser classificado em dois gêneros fílmicos japoneses: o *jidaigeki*, gênero que engloba os filmes de época japoneses centrados na figura do samurai, e o gênero *gendaimono*, que contém os filmes com temáticas da atualidade. Conclui-se, então, que *Trono manchado de sangue* e *Ran* são filmes de época, criando mais uma ligação intratextual<sup>11</sup>. Já *O homem mau dorme bem* possui temáticas contemporâneas, que o distanciam dos outros dois.

*Trono manchado de sangue* foi captado em preto e branco (PB), detalhe técnico que se constitui em elemento estético para Donald Richie, que afirma que "raramente se viu um filme branco e preto tão branco e preto" (1998, p.120). Esta decisão estética é a tradução intermediática do negrume expresso por William Shakespeare em *Macbeth*:

Vê-se que o céu, aflito com o erro humano,  
Ameaça o palco em sangue: já é dia  
Mas o negror sufoca a tocha exausta.  
É só a noite ou vergonha do dia  
Que enterram em negror todo este mundo  
Quando a luz viva o devia beijar? (SHAKESPEARE, 1995, II, iv, p.224-25)

Já em *Ran*, a cor viva da natureza – um céu azul com belas nuvens brancas, a grama muito verde e delicadas flores do campo – intensifica o aspecto trágico dos acontecimentos. A beleza da paisagem torna-se corrosiva e irônica frente à maldade que impera no feudo do clã Ichimonji, como se percebe pelas palavras de Saburō/Cordélia:

Que mundo o senhor supõe que é este? É um mundo em que o que há de pior nos homens, os instintos cruéis, são expostos, e não se vive sem abandonar a humanidade e os sentimentos nobres! [...] Pai, nós também somos crias desta idade degradada por lutas; você não sabe o que pensamos. [Só porque somos seus filhos, o senhor não pode sonhar com apoio e proteção na velhice<sup>12</sup>]. (KUROSAWA, 1986, p.16-17)

Sobre o período em questão – elo intratextual entre *Ran* e *Trono manchado de sangue* –, Asaji/Lady Macbeth diz: "Acaso esqueceste que o atual senhor

<sup>11</sup> O termo 'intratextualidade' deriva do termo 'intertextualidade', cunhado por Julia Kristeva em *Semeiotikê, Recherchers por une Sémanalyse* (1969). A intratextualidade acontece "quando o escritor retoma sua obra e a reescreve" (SANT'ANNA, *Paródia, paráfrase & Cia.*), ou seja, é uma conexão entre textos do mesmo autor; diferindo da intertextualidade, que envolve textos de autores diferentes.

<sup>12</sup> Tradução do áudio em japonês; as falas não indicadas em nota são da legenda do DVD.



feudal matou o senhor anterior para conquistar a posição que ocupa agora? [...] Este é um mundo no qual, para benefício próprio, um pai mata um filho e um filho mata um pai" (KUROSAWA, [Filme-vídeo], 1957). Acrescenta, ainda, duas afirmações para instigar o marido a agir: primeiro, sugere que Washizu (Macbeth) se torne senhor feudal assassinando Tsuzuki (Duncan); a seguir, afirma que Miki (Banquo) – amigo de infância de Washizu – o trairá.

Os trechos referem-se à ambientação histórica de *Trono manchado de sangue* e *Ran* em um momento específico da Era Feudal ou Medieval<sup>13</sup> japonesa: o Período Sengoku (1392-1568) – uma época de conflitos generalizados intra e entre feudos. Os filmes transpõem a essência dramática das peças *Macbeth* e *Rei Lear*, respectivamente, para o contexto do feudalismo japonês sem recorrer ao texto shakespeariano. Isto pode ser percebido no posicionamento de Maurice Hindle sobre *Trono manchado de sangue*: "trata-se de um enredo produzido com nuances tão dramáticas e de complexidade humana comparáveis às de Shakespeare, embora pouco ou nada do texto original da peça<sup>14</sup> esteja presente nas falas dos personagens dentro do filme" (2007, p.36). Esta afirmação também se aplica a *Ran*.

Ao transpor estes filmes para o universo do Japão feudal, Kurosawa delimitou a extensão dos enredos das peças à disputa de um único feudo e também às disputas deste feudo com os territórios adjacentes. Questões como as disputas de poder, a lealdade e a traição iminente ficam mais concentradas e, ao mesmo tempo, restritas. Neste momento, a figura do samurai e seus valores aparecem como elementos fundamentais na tradução cultural destas adaptações.

Os samurais – personalidades históricas centrais nos dois filmes – "eram lendários guerreiros que no antigo Japão levavam vidas nobres e violentas regidas pelos ditames da honra, da integridade pessoal e da lealdade" (TURNBULL, 2006, p.7). O código de valores de conduta era parte do mesmo modo de vida que admitia as guerras e as disputas pelo poder. Para Stephen Turnbull, "por trás desses princípios encontra-se um desejo que sobressai aos ditames impostos pelo serviço a outrem. Trata-se da necessidade de ser reconhecido" (TURNBULL, 2006, p.7). Deste modo, o samurai se divide entre os deveres para com o senhor e os interesses pessoais rumo ao poder.

Neste ensaio, pretende-se estudar os elementos do teatro tradicional japonês Nō presentes na caracterização destas vilãs criadas por Kurosawa:

<sup>13</sup> A denominação Era Feudal ou Medieval japonesa é uma analogia à Era Feudal ou Medieval européia, porque os dois períodos históricos caracterizam-se por feudos, guerreiros valorosos e batalhas sangrentas pelo poder. Entretanto, cessa aí a aproximação, porque a Era japonesa teve uma complexidade própria e uma duração consideravelmente maior do que a européia. Foram aproximadamente setecentos anos subdivididos em períodos, cada qual identificado a seu governante.

<sup>14</sup> Essa é uma questão a ser estudada mais detidamente, já que a idéia de que o texto shakespeariano se acha ausente de *Trono manchado de sangue* e *Ran* é uma afirmação de estudiosos que não têm, em sua maioria, conhecimento direto do japonês. Além disso, há alusões ao texto shakespeariano nos dois filmes.



Asaji, de *Trono manchado de sangue*; e Kaede, de *Ran*. O Nō – cuja trajetória possui mais de 600 anos – é uma das mais significativas modalidades artísticas japonesas. Em *Trono manchado de sangue*, ele é associado ao conto de terror japonês (*kaidan*) e à pintura a nanquim (*suibokuga*), para criar um contexto efetivamente japonês para a tradução cultural da tragédia *Macbeth*. Enquanto que em *Ran*, este gênero teatral é associado à lenda das três flechas – atribuída à figura histórica Motonari Mōri – e à raposa – criatura mítica das fábulas nipônicas que se metamorfoseia em ser humano para enganar as pessoas e conseguir alimento. Nos dois filmes, o Nō liga-se a elementos essencialmente japoneses.

## O TEATRO TRADICIONAL NŌ

*O teatro Nō é o principal elo para a compreensão da cultura nipônica. Por mais que nos aprofundemos em tudo quanto diga respeito ao Japão, estaremos perdidos se não o estudarmos.*

Eico Suzuki

O teatro Nō desenvolveu-se durante o período medieval japonês e se constituiu como uma manifestação teatral de caráter "elevado, culto, elegante, o mais surpreendente de todos os tempos, que por seu valor, mantém, até hoje, intacta sua estrutura" (SUZUKI, 1977, p.38). As características principais do Nō são: seu

caráter búdico – xintoísmo e confucionista, associados numa apresentação solene, simbólica, literária, em voz grave, bem diferente do folclore japonês [, com o] uso de máscara para representar deuses, personagens femininas e principais, anciãos, seres sobrenaturais, etc. Cada personagem tem máscara especial, esculpida por artistas de renome (SUZUKI, 1977, p.38).

Segundo Eico Suzuki (1977, p.40), não se utiliza o recurso da maquiagem na encenação, nem "expressões fisionômicas" distintas ou tampouco a mímica, a representação é executada unicamente através de "gestos simbólicos". O Nō está no limiar entre sacro e profano, incorporando à sua representação a religiosidade milenar japonesa e o caráter mítico das lendas e fábulas ancestrais.

Nesta forma teatral, "o texto se constitui de versos [arcaicos] da Era Kamakura [, cujas partes podem ser, alternadamente,] declamadas e cantadas – estas, com ou sem compasso" (SUZUKI, 1977, p.40). O canto pode ser interpretado de maneiras distintas, podendo se dar "em forma de monólogo,





dueto, diálogo ou por mais de dois personagens, além do coro cantado em vozes uniformes" (SUZUKI, 1977, p.40). As letras são assim dispostas: "nas partes cantadas em compasso, os versos têm, em geral, sete e cinco sílabas, inseridas em compasso de quatro e quatro com duas variações" (SUZUKI, 1977, p.40). A representação contém um aspecto sutil quanto à sua apreensão, "insinua-se e não demonstra, obtendo-se o máximo de efeitos com o mínimo de movimentos. O teatro Nō não é estático, flui como se deslizesse. Dá sete passos onde, na realidade, há dez. É arte abstrata, de dinamização interior" (SUZUKI, 1977, p.42).

Apesar de Akira Kurosawa haver negado que *O homem mau dorme bem* e *Ran* fossem adaptações de tragédias de Shakespeare, os três filmes estão atados por um som em comum; a flauta típica do Nō inserida nos créditos de cada filme – "um instrumento de bambu de aproximadamente 16 polegadas de comprimento [e] com 7 orifícios" (Embaixada do Japão no Brasil). Esta flauta – *nōkan* ou flauta Nō – é um elemento que promove, entre os três filmes, uma relação de intratextualidade. Assim, a trilha sonora contribui para que se confirme que estes filmes guardam uma estreita relação entre si.

A escolha do Nō como fator identitário japonês nas adaptações fílmicas do diretor é expressa por Kurosawa: "Fundamentalmente, sou muito japonês. Gosto da cerâmica japonesa, da pintura japonesa – mas o que gosto mais é o Nō. Mas é engraçado. Se você realmente gosta de uma coisa dessas, não a utiliza muito em seus filmes" (citado por RICHIE, 1984, p.118). O diretor exprime sua preferência por esta forma de teatro em comparação com outra forma de teatro japonês, o Kabuki. "Gosto do Nō porque ele é o verdadeiro coração, o cerne de todo o teatro japonês. Ele possui um enorme grau de compreensão e é cheio de símbolos, cheio de sutilezas. É como se os atores e a plateia estivessem empenhados numa espécie de competição e essa competição envolvesse toda a herança japonesa" (citado por RICHIE, 1984, p.118).



## TEXTOS-FONTE E TEXTOS-ALVO

*É por certo impossível negar a Shakespeare a supremacia entre os autores dramáticos de todos os tempos, pela amplitude de sua obra, como pela variedade e mescla de gêneros que lhe permitiu moldar sua dramaturgia segundo o tema a ser tratado.*

Barbara Heliodora

William Shakespeare tem sido sempre alvo de novas montagens, tendo enfoques e abordagens diversas que tendem para apropriações e traduções. Ele "sempre tem tido uma audiência. No início do século XX, essa audiência, seja da elite ou popular, descobriu Shakespeare exclusivamente no espaço teatral, e era relativamente pequena. A invenção do cinema mudou tudo isso" (HINDLE, 2007, p.xiv). A sétima arte sempre se apropriou dele, com as mais variadas produções, devido a sua atualidade e à larga possibilidade de sua obra. Ele possui "uma certa radicalidade em dizer as coisas novas, em expressar a aurora dos tempos modernos" (HELIODORA, 2007, p.x).

Quando Ben Johnson, um dos homens mais eruditos da era elisabetana escreveu sobre Shakespeare, dizendo que '*he was not of an age but for all time*', ele não poderia ter imaginado a implicação dupla de suas palavras: por um lado, esse verso enaltece o eterno apelo de Shakespeare, [...] por outro lado, ele pode ser interpretado como a descrição de um processo literário de apropriação cultural que já estava em curso naquele dado momento, no qual cada nova geração tenta redefinir Shakespeare em termos contemporâneos, projetando a sua própria ideologia nas peças e na elaboração mitológica do autor. (MIRANDA, 2004, p.79)

"Percebe-se que Shakespeare, ao duplicar, subverter e/ou transcender em suas obras as ortodoxias de sua cultura, objetiva a reflexão, a mudança, o questionamento, a conscientização" (MIRANDA, 2007, p.82). Há um paralelo entre o dramaturgo e Kurosawa, pois esse era também o seu posicionamento ao longo de sua filmografia.

Para Patrice Pavis, "o tradutor e o texto de sua tradução situam-se na intersecção de dois conjuntos aos quais pertencem em graus diversos. O texto traduzido faz parte tanto do texto e da cultura-fonte como do texto e cultura-alvo: eles têm, portanto, necessariamente, uma função de intermediação" (2008, p.124). Isto se aplica às adaptações de Kurosawa, que são, além disso, traduções culturais entre duas mídias diferentes, o texto dramático e o



cinema. Em *Trono manchado de sangue* e *Ran*, há a correspondência de personagens com os textos-fonte shakespearianos.

### MACBETH E TRONO MANCHADO DE SANGUE

*Trono manchado de sangue* se insere na conceituação ampliada de adaptação proposta por Linda Hutcheon (2006, p.7-8), que introduz a idéia de que uma adaptação é um produto ou entidade formal, ou seja, uma transposição anunciada e extensiva de uma obra, podendo envolver a mudança tanto de mídias quanto de seu contexto. Assim, a adaptação envolve um processo de interpretação e de criação. Este filme, para Maurice Hindle (2007, p.36), estaria em posição de equivalência com o *Hamlet* de Grigori Kozintsev que muitos críticos afirmam ser "um triunfo de Shakespeare em película" (2007, p.36).

Na tradução cultural da tragédia, Kurosowa transforma Macbeth em um valoroso samurai, Washizu, atribuindo as ambiguidades de sua personalidade para outras personagens. Sua falha trágica consiste na credulidade e na fraqueza diante das intrigas criadas por sua mulher, Asaji/Lady Macbeth, que o envenena contra o senhor feudal Tsuzuki/Duncan e, também, contra Miki/Banquo, manifestando o receio que o marido tem de ser morto à traição. A falta de visão do protagonista é indicada pelo coro masculino<sup>15</sup> no início do filme – cujo canto monocórdio está relacionado ao teatro Nō.

Olhe este lugar desolado / onde existiu um majestoso castelo / cujo destino caiu na rede / da luxúria, do poder / [Ali] vivia um guerreiro forte na luta / mas fraco diante de sua mulher / que o induziu a chegar ao trono / com traição e derramamento de sangue. / O caminho do mal é o caminho da perdição / e seu rumo nunca muda. (KUROSAWA, [Filme-vídeo], 1957)

*Trono manchado de sangue* circunscreve o enredo de *Macbeth* à disputa do feudo do Castelo da Teia de Aranha, no qual o castelo homônimo é a construção principal. As outras edificações<sup>16</sup>, em ordem crescente de poder, são: Fortes V, IV, III, II, I; e a Mansão do Norte. Quando o diretor cria o samurai Washizu, surge uma grande vilã, Asaji, que instiga, atormenta e cria intrigas, para que Washizu/Macbeth se apodere do feudo. E, enquanto ela tece seus ardis carregados de veneno, seu rosto permanece inalterado, impassível mesmo quando repleto de más intenções que ela oculta.

<sup>15</sup> Este coro apresenta uma "canção off" na primeira cena do filme, logo após os créditos.

<sup>16</sup> Inicialmente: forte II – de Miki; forte I – de Washizu; Mansão do Norte – do traidor Fujimaki/Cawdor.



Ela parece usar uma máscara Nō, *Rējo*, a Mulher-Espírito – personagem feminina que representa um ser fantasmagórico. A semelhança de seu semblante com uma máscara cujo caráter se revela ambíguo nas representações, reveste-a de uma aura de mistério quanto às suas intenções. O caráter ardiloso da esposa – definido através deste elemento cênico – permanece insondável para Washizu, que se incomoda com as afirmações dela, mas é enredado pelo risco iminente que seu discurso representa. Asaji troca de máscara ao enlouquecer, e interpreta *Hashihime*, ou a Princesa da Ponte, cujo "ciúme de amor está transformando-a em demônio" (SUZUKI, 1977, p.78).

A "maquilagem [do espírito maligno *mononoke*/ correspondente às três bruxas] sugere a máscara de fantasma usada no Nō. Suas profecias são expressas na voz rouca e sem entonação do ator Nō e os sons feitos pelas duas mulheres – o guinchar do *tabi* de Asaji, o arrastar de seu quimono no chão, o leve barulho da roca de fiar [do espírito], seu farfalhar dentro da choupana de junco – são sons fortemente associados ao Nō" (RICHIE, 1984, p.119). Para Richie (1984, p.119), a ligação entre ela e Asaji se dá através da caracterização ligada às máscaras Nō e pela índole "má" de ambas as personagens. O espírito personifica *Rōjo*, ou "Anciã" (SUZUKI, 1977, p.78), durante a primeira profecia; quando fala sobre a 'floresta movente' – mal interpretada por Washizu –, ela se transforma em *Dēja*, a "Cobra de Purpurina" (SUZUKI, 1977, p.82).

Outro elemento ligado ao Nō é Washizu quando se acha tomado pelo desespero e pela fúria. A visão de seu rosto transtornado assemelha-se à máscara da personagem masculina *Kurohigue*, "Bigode Preto" (SUZUKI, 1977, p.80), quando seu descontrole começa a se manifestar. E, quando o protagonista atinge um ponto sem volta em sua insanidade belicosa, aproxima-se de outra máscara igualmente fulminante, a do *Shikami*, que recebe uma pintura "de cor vermelha" e está destinada a representar um "demônio sem chifres" (SUZUKI, 1977, p.82). A própria queda final do personagem é relacionada com esta segunda máscara. Durante o diálogo que empreende com os espíritos dos guerreiros do passado – que o instigam a derrotar todos os seus oponentes – ele se assemelha a um demônio ao responder aos espíritos que fará jorrar "um rio de sangue, se necessário" (KUROSAWA, [Filme-vídeo], 1957).

A morte de Washizu também está ligada ao Nō. O protagonista é assassinado a flechadas pelos subordinados<sup>17</sup>, ao perceberem a farsa de sua posição como um valoroso senhor feudal. Isso remete imagetivamente à morte de Saitō Musashibō Benkē (1155–1189), "um monge guerreiro de grande força física e espiritual que serviu a Yoshitsune Minamoto. Referências ao seu nome aparecem em obras épicas japonesas, tais como *Azuma Kagami*, *Heike Monogatari*

---

<sup>17</sup> Foram utilizadas flechas reais nesta cena, porque o efeito das flechas falsas na tela foi insatisfatório.



e *Genpei Seisuishiki*, mas os fatos de sua vida histórica não são claros" (AIGA, 1967, p.572). Yoshitsune era "considerado um dos mais brilhantes samurais da história" (YOSHIDA, 2008). Ernesto Yoshida afirma que Yoritomo Minamoto – senhor feudal e seu irmão mais velho – temia que Yoshitsune se tornasse um risco à sua posição, devido às muitas vitórias militares e à sua popularidade. Por esse motivo, baniu-o do feudo e iniciou uma perseguição. "A caçada terminou em junho de 1189, quando Yoshitsune e alguns últimos homens leais foram encurralados num castelo em Koromogawa, norte do Japão" (YOSHIDA, 2008). Benkē simboliza a lealdade, devido à sua morte honrosa:

para que Yoshitsune tivesse tempo de cumprir o ritual de suicídio, seu fiel companheiro, o monge guerreiro Saitō Musashibō Benkē, um homem com mais de dois metros de altura, deteve os inimigos na ponte que dava acesso ao castelo, resistindo sozinho bravamente o quanto pôde. Atingido por várias flechadas, Benkē teria morrido de pé, apoiando-se numa lança. (YOSHIDA, 2008)

Esta morte heróica é uma ficcionalização, que aparece pela primeira vez

no épico *Zakeiki* [referente a Yoshitsune]. A personagem foi localizada inicialmente no monte Hiei [que comporta um mosteiro budista]; e, após conhecer Yoshitsune, tornou-se guerreiro a seu serviço. Fez o seu senhor escapar do perigo no posto de controle de *Ataka* e chegar ileso a *Ōshūigawa*, onde se deu a última batalha, durante a qual Benkē morreu em pé, tendo o corpo todo alvejado por flecha. (AIGA, 1967, p.572)

Benkē (Artelino) angariou grande popularidade ao ser ficcionalizado também em peças dos teatros *Nō* e *Kabuki*, por ter se tornado um símbolo dos valores japoneses tradicionais, tais como a lealdade. Valores estes que Washizu maculou com seus crimes.

## REI LEAR E RAN

Nas imagens intercaladas aos créditos, percebe-se pela indumentária que os personagens de *Ran*, com exceção de *Kyōami/bobo*, pertencem à classe guerreira dos samurais. O arco e flecha utilizados durante a caçada são significativos, por se tratarem de uma das três armas do guerreiro: a espada, o arco e flecha, e a lança. Mesmo as mulheres do período possuem espírito belicoso. As intrigas femininas no interior dos feudos eram frequentes entre esposas e concubinas, visando a sucessão do feudo para o filho predileto, por exemplo – como *Asaji* –, ou a espionagem e/ou vingança ligada ao clã de nascimento – objetivo de *Kaede/ Albany* no clã *Ichimonji*.



"Apesar das numerosas modificações e ajustes feitos por Kurosawa, as similaridades entre seu filme e a peça shakespeariana são evidentes" (YOSHIMOTO, 2000, p.355). Uma das diferenças mais significativas é a mudança de gênero da prole dos protagonistas: as filhas no *Rei Lear* passam a ser os filhos de Hidetora em *Ran*. Na sociedade samurai, apenas filhos varões herdavam o título e as terras do feudo. Mesmo assim, a divisão do reino proposta no filme é, em parte, uma licença poética, porque, no mais das vezes, o filho primogênito herdava todos os bens. Os filhos mais novos só teriam chance na linha sucessória com a morte ou enfermidade grave do primogênito.

Diferentemente de outros estudiosos que mantêm um distanciamento maior entre *Ran* e o texto-fonte, para Richie (1998, p.216), a

inspiração principal para *Ran* foi *Rei Lear*, e há muitas similaridades. Lear tem três filhas, apenas a mais jovem delas mostrava fidelidade parental. Shakespeare tem Gloucester; Kurosawa tem Tsurumaru. Lear possui um bobo, e Hidetora tem Kyōami; Cordélia morre, assim como Saburō. Há ainda chameca e reclamações tanto sobre servos frios e excessivamente barulhentos.

As construções do feudo Ichimonji – três castelos, a planície, um castelo em ruínas e uma cabana – são relevantes, pois serão cenários dos conflitos entre Hidetora/Lear e seus filhos mais velhos e entre estes e o caçula Saburō/Cordélia.

Mesmo tendo legado o título de senhor feudal, Hidetora deseja conservar o respeito e as honrarias. Após quarenta anos de guerras com outros feudos, ele anexou a seu feudo: castelos, terras e duas noras de personalidade oposta oriundas dos clãs derrotados. Ele, porém, sente-se cansado, assim como Lear:

É nosso intento  
Livrar nossa velhice de cuidados,  
Deixando-os para jovens de mais forças  
Enquanto nós, sem cargas, rastejamos  
a caminho da morte. (SHAKESPEARE, 1998, I, i, p.15)

Lear é completamente enganado pelas palavras doces de Goneril e Regan. Ele induz as filhas a exprimirem palavras aduladoras, a fim de obterem vantagens na divisão do reino. E acredita que Cordélia é ingrata por não expressar com falsidade sua afeição; assim, deserda-a e a expulsa do reino. Esta é a sua falha trágica, a falta de visão frente às filhas.

O início de *Ran* é bastante similar, embora seus filhos Tarō/Goneril e Jirō/Regan não precisem de incentivos para adular. Hidetora também resolve transferir o controle de seu feudo, mas a divisão é um pouco diferente: o comando do feudo, o Castelo I e as terras adjacentes são dados ao primogênito Tarō; o Castelo II e as terras ao redor a Jirō e o Castelo III e as respectivas terras,



para Saburō. Desde a sua expulsão, porém, este castelo fica sem liderança. Logo que o primogênito pede a saída deste castelo, as tropas de Saburō vão para o feudo de Fujimaki/França – onde ele se refugiou.

A intratextualidade entre as vilãs de Kurosawa relaciona-se com as máscaras do Nō. Kaede também possui na imobilidade do rosto a referência a *Hashihime*, que é a imagem da loucura de Asaji. Aqui, esta máscara expressa o espírito implacável e vingativo da nora de Hidetora. *Dēgan* – uma "nobre beldade sofrendo por ciúme de amor" (SUZUKI, 1977, p.76) – é a fisionomia dela ao se fingir de mulher apaixonada para Jirō, tornando-se sua amante com o intuito de levar adiante sua vingança.

Percebendo que o feudo está vulnerável sem a liderança de Hidetora, sua nora Kaede entra em ação: Ela convence o marido Tarō a exigir a assinatura de um documento comprovando a transferência dos direitos sobre o feudo. Essa assinatura, como era costume entre os samurais, deveria ser efetuada com sangue. Ela é implacável e se mostra arrogante perante o sogro, pois pretende se vingar dele e de seus filhos:

Como eu esperei por esse dia! [...]  
Eu nasci e me criei neste castelo [Castelo I], que costumava pertencer ao meu pai. Então, eu o deixei para me casar com você. Meu pai e meus irmãos, todos despreocupados por causa do nosso casamento, foram assassinados pelo seu pai, Hidetora. Então eu fui reconduzida a este castelo, que foi confiscado da minha família... Eu esperei por este dia desde então. (KUROSAWA, 1986, p.28-29)

Os nomes dos filhos de Hidetora, Tarō, Jirō e Saburō, significam, respectivamente, primeiro, segundo e terceiro filho; e indicam tanto a perda de individualidade através da ênfase na posição na hierarquia familiar (YOSHIMOTO, 2000, p.357), quanto o costume<sup>18</sup> japonês de dar nomes numéricos à prole. O nome Jirō é uma referência intratextual a *Anatomia do medo* (1955), no qual um pai de família é declarado incapaz de gerir seus negócios devido à petição encaminhada à Justiça por sua esposa e seus filhos, dentre eles, Ichirō<sup>19</sup> e Jirō. Apenas a filha caçula não compactua com a situação e, devido aos seus protestos, é esbofetada por Jirō.

Há indícios, também, de que Tarō e Jirō se relacionem com o *Tarōkaja mono* – subgênero do teatro Kyōgen, teatro cômico japonês ligado ao Nō. "O Nō Kyōgen é um gênero teatral inseparável do drama do Nō. Embora possuindo forma própria. Sua origem e desenvolvimento são paralelos aos de Nō e o costume de apresentar suas peças como número de intervalo entre representações

<sup>18</sup> O avô da pesquisadora era Shirō (quarto filho), e seus irmãos eram Saburō e Gorō (quinto filho).

<sup>19</sup> Outro nome que significa primeiro filho, que poderia substituir Tarō.



do Nō data de 600 anos atrás, coincidindo com o primeiro período de desenvolvimento desse teatro" (Embaixada do Japão no Brasil). O Kyōgen, que existia isoladamente, "foi incluído na apresentação do Nō" (Associação de Artistas do Nōgaku, p.2). Na peça do Nō, o Kyōgen liga "o primeiro e o segundo ato" (Associação de Artistas do Nōgaku, p.6). No *Tarōkaja mono*, Tarōkaja (primeiro servo) é o protagonista, um "servo [...] astuto chamado Tarō-kaja tão famoso no *nōgaku* como Harlequin na *commedia dell'arte*" (ORTOLANI, 1995, p.147). Nas peças, ele – só ou acompanhado de Jirōkaja (segundo servo) – frequentemente engana seu mestre: por exemplo, bebendo todo o seu *sake* na sua ausência (*Bōshibari*<sup>20</sup>). Por analogia, Tarō e Jirō enganam o pai, ao fingir uma lealdade filial que não sentem.

Essa ligação com o Kyōgen é reforçada por Kyōami. O bobo é um elemento alheio à sociedade feudal tradicional, e sua fala insolente seria corrigida por um samurai no fio da espada *katana*. Ele mescla o bobo de Shakespeare com Tarōjaka, sem a índole enganadora deste último. Assim como o bobo, Kyōami é a consciência de Hidetora. Sua aparência o aproxima dos servos do Kyōgen: veste roupas mais simples que as dos samurais. Ele utiliza um linguajar inferior e apresenta canções ou *sketches* cômicos para os amos, principalmente no início do filme. É grande a similaridade entre a caracterização de Kyōami em *Ran* e as pinturas do *storyboard*<sup>21</sup> de Akira Kurosawa.

A natureza de *Ran* é híbrida, pois a adaptação de *Rei Lear* expressa o conflito existencial do japonês moderno, no limiar entre "a tradição oriental do 'não dito', a sugestão e a insinuação em conflito com a cultura ocidental de afirmar, dizer tudo aquilo que sente, de ser explícito" (GRECCO, 2007, p.23). A mescla entre o texto-fonte e o universo dos samurais reflete a dicotomia vivida pelo diretor e por toda a sociedade japonesa do pós-guerra<sup>22</sup>, devido à transformação imposta pelos norte-americanos. "Esta rápida mudança e mistura de culturas gera uma sociedade particular, onde os indivíduos tendem a ficar divididos entre duas identidades, a tradicional herdada de seus antepassados e a da nova cultura trazida pelos ocidentais" (GRECCO, 2007, p.19).

---

<sup>20</sup> Essa peça se encontra em Cavaye, Griffith e Senda (2005, p.203).

<sup>21</sup> Os desenhos podem ser vistos no roteiro editado em 1986.

<sup>22</sup> Após a II Guerra Mundial, o Japão é impelido pelos Estados Unidos a um progressivo abandono de seus valores tradicionais, substituídos pelo *American Way of Life* trazido pelos ocidentais.





## CONCLUSÃO

Os elementos associados ao teatro tradicional Nō nos filmes *Trono manchado de sangue* e *Ran* foram exaustivamente estudados ao longo deste ensaio, de modo a demonstrar que eles se constituem no âmago destas duas traduções intersemióticas e culturais empreendidas por Akira Kurosawa. Esta foi uma maneira encontrada por ele de aproximar as tragédias shakespearianas *Macbeth* e *Rei Lear* do universo cultural japonês. Este gênero teatral, segundo o próprio diretor, é o seu preferido, de forma que existe um componente afetivo envolvido nesta utilização.

A caracterização das personagens principais – figurino, maquiagem, adereços, interpretação – é feita através de características do teatro Nō, tais como o andar sinuoso e pausado de Asaji e Kaede, acompanhado pelo som do arrastar do *kimono*, produzido pela sonoplastia; ou as máscaras faciais – de Asaji, do espírito maligno e de Washizu em *Trono manchado de sangue* e de Kaede em *Ran* – criadas através da maquiagem e de indicações específicas de atuação dadas pelo diretor, que se identificam com máscaras utilizadas nesta forma teatral. Os elementos ligados ao Nō são tantos e de natureza tão diversa entre si que seria completamente impensável dissociar estes filmes desta forma teatral. Referências que, de início, parecem não estar ligadas ao Nō como, por exemplo, a morte em pé de Saitō Musashibō Benkē, relacionam-se, igualmente, com esta forma teatral.

É preciso destacar, novamente, a presença da flauta *nōkan*, que cria um paradoxo com a negativa do diretor quanto ao subconjunto formado pelos três filmes, constituído de adaptações de tragédias shakespearianas. Este som, encontrado nos créditos dos três filmes, afirma o que Kurosawa tentou ocultar, a proximidade inegável entre *Trono manchado de sangue*, *O homem mau dorme bem* e *Ran*. Outros elementos, como o gênero *jidaigeki*, filme de época, ou o Período Sengoku, estreitam ainda mais a ligação de dois dos três filmes, ou seja, *Trono manchado de sangue* e *Ran*.

A maneira elaborada como se processa a apropriação do teatro Nō nestes dois filmes de Akira Kurosawa representa um desafio instigante que cria um momento de fruição aprofundado, ao serem percebidos todos os elementos sutis envolvidos nestas duas traduções intersemióticas e culturais de tragédias shakespearianas para o contexto do Japão feudal. O estudo destes elementos é um processo contínuo de pesquisa e investigação, que pode apresentar gratas surpresas ao pesquisador a nova cada etapa.



## REFERÊNCIAS

- AIGA, Tetsuo (Org.) *Sekai Genshoku Hyakkajiten*. Chioda: Shōgakkan, 1967. v.7.
- BENKEI - 1155–1189. Site do Artelino. Disponível em:  
<<http://www.artelino.com/articles/benkei.asp>> Acesso em: 20 jun. 2010.
- CAVAYE, Ronald; GRIFFITH, Paul; SENDA, Akihiko. *A Guide to the Japanese Stage: from Traditional to Cutting Edge*. Tokyo, New York, London: Kodansha International, 2005.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- GRECCO, SérgioLuiz Lima. *Takeshi Kitano, um cineasta de dois mundos: Hollywood e o tradicional cinema japonês*. 106 p. Monografia de conclusão de curso – Curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.
- HELIODORA, B. *Falando de Shakespeare*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HINDLE, Maurice. *Studying Shakespeare on film*. New York: Palgrave MacMillan, 2007.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- KUROSAWA, Akira. *Relato autobiográfico*. 2.ed. São Paulo: Estalão Liberdade, 1990.
- KUROSAWA, Akira; OGUNI, Hideo; IDE, Masato. *Ran – The Original Screenplay and Storyboards of the Academy Award-winning Film*. Transl. Tadashi Shishido. Boston: Shambhala, 1986.
- KUROSAWA, Akira; OGUNI, Hideo; HASHIMOTO, Shinobu. *Throne of blood (screenplay)*. Transl. Hisae Niki. In: *Seven Samurai and Other Screenplays*. London: Faber and Faber, 1992.
- MIRANDA, Célia Arns. *Estou te escrevendo de um país distante: uma recriação cênica de Hamlet por Felipe Hirsch*. Tese (Doutorado) - USP. São Paulo, 2004.
- MIRANDA, Célia Arns. O retrato da tragédia feminina nas recriações da Ofélia shakespeariana In: MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi (Orgs.). *Olhares sobre textos e encenações*. Maceió: EDUFAL; Salvador, EDUFBA, 2007. p.81-91.
- MIRANDA, Célia Arns. Shakespeare em versão musical: Otelo da Mangueira por Daniel Herz. *Eletras*, v.18, n.18, jul. 2009. Disponível em:  
<[www.utp.br/eletras](http://www.utp.br/eletras)> Acesso em: 10 fev. 2010.



MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

NŌ E KYŌGEN - Associação dos artistas do Nōgaku. Disponível em:  
<[http://www.nohgaku.or.jp/download/guide\\_portuguese.pdf](http://www.nohgaku.or.jp/download/guide_portuguese.pdf)> Acesso em:  
02 fev. 2010.

NŌ E KYŌGEN, no site da Embaixada do Japão no Brasil. Disponível em:  
<<http://www.br.emb-japan.go.jp/>> Acesso em: 09 fev. 2010.

ORTOLANI, Benito. *The Japanese Theatre: from Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*. Princeton: Princeton University Press, 1995.

PRINCE, Stephen. *The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa*. Nova Jersey: Princeton University, 1999.

*Ran*. [Filme-vídeo]. Direção de Akira Kurosawa. Tóquio: Herald Ace/Nippon Herald Filme/Greenwich Film Production, 1985. 01 DVD, 162 minutos, son., color. Legendado. Port.

RICHIE, Donald. *Os filmes de Akira Kurosawa*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. *The Films of Akira Kurosawa*. 3<sup>rd</sup> ed., expanded and updated with a new epilogue. Berkeley, Calif.: University of California, 1998.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth* In: *Hamlet e Macbeth*. Trad. Anna Amélia Carneiro (*Hamlet*) e Barbara Heliodora (*Macbeth*). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

SHAKESPEARE, William. *Rei Lear*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

SHAKESPEARE, William. *Otelo, o mouro de Veneza*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

SHAKESPEARE, William. *Titus Andronicus*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

SUZUKI, Eico. *Nō – Teatro Clássico Japonês*. São Paulo: Editora do Escritor, 1977.

TIRARD, Laurent. *Grandes diretores de cinema*. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

*TRONO manchado de sangue (Kumonosu-jō)*. [Filme-vídeo]. Direção de Akira Kurosawa. Tóquio: Tōho produtora, 1957. 01 DVD, 110 minutos, son., preto e branco. Legendado. Port.

TURNBULL, Stephen. *Samurai: o lendário mundo dos guerreiros*. Trad. Roger Maioli dos Santos. São Paulo: M. Books, 2006.

YAMAMURA, Kozo, ed. *The Cambridge History of Japan*. 3.ed. New York: Cambridge University Press, 1995. v.3.

YAMASHIRO, José. *Japão: passado e presente*. São Paulo: Hucitec, 1978.



YAMASHIRO, José. *Pequena história do Japão*. São Paulo: Herder, 1964.

YOSHIDA, Ernesto. O Xogunato de Kamakura. Batalha de Dan-no-Ura: a ascensão dos samurais. *Revista Aventuras na História*, Rio de Janeiro, v.87, ed. especial *Japão, bravos samurais*, abr. 2008. Disponível em: <<http://historia.abril.com.br/guerra/batalha-dan-no-ura-ascensao-samurais-435927.shtml>> Acesso em: 12 mar. 2010.

YOSHIMOTO, Mitsuhiro. *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*. Durham: Duke University, 2000.



# DE BOCCACCIO A PASOLINI: A TRANSPOSIÇÃO DAS NOVELAS DE *DECAMERON* PARA O CINEMA <sup>1</sup>

---

Tatiani Cristini Baldo Dantas<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** Com base nos estudos teóricos de Gerard Genette e Robert Stam, este artigo trabalha com o conceito de adaptação como sendo o resultado de uma relação interartes, envolvendo a transposição da obra literária medieval de Boccaccio para a linguagem cinematográfica moderna de Pasolini. Serão abordados, além do contexto histórico das duas obras em questão, os estudos conceituais e literários sobre a transformação de uma mídia para a outra. Desta forma, para a composição deste trabalho serão utilizadas diferentes obras referentes ao campo da literatura, da história e do cinema. Enfim, neste artigo, discutimos as transformações introduzidas por Pasolini no seu filme, buscando as suas diferenças em relação à obra de Boccaccio.

**Palavras-chave:** Literatura. História. Cinema. Adaptação.

---

<sup>1</sup> Trabalho orientado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Anna Stegh Camati.

<sup>2</sup> Mestranda do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.  
E-mail: tatianibaldo@hotmail.com



## INTRODUÇÃO

O período medieval, considerado por muitos como a Idade das Trevas, devido tanto à intolerância quanto a rigorosidade das leis impostas pela Igreja católica, foi palco do nascimento das novelas italianas pelo escritor Giovanni Boccaccio que viveu durante o século XIV. Sua mais famosa obra intitulada *Decameron* (Dez Jornadas) narra, com bastante sarcasmo e erotismo, histórias do cotidiano medieval vividas em uma região em que a religiosidade era muito presente: a Itália.

A mistura do religioso com o profano na obra de Boccaccio que causou a sua perseguição pela Igreja, inspirou o cineasta Pier Paolo Pasolini a transpor *Decameron* para a linguagem cinematográfica, expondo, através de imagens, as sátiras e provocações contra a Igreja católica.

As cem histórias, contadas pelo autor medieval, expõem, ora de forma crítica, ora apimentada, as relações humanas vividas em um tempo em que a Igreja já estava sendo questionada. Esta reviravolta foi possível devido ao início do movimento renascentista que colocaria novamente o homem em destaque no pensamento europeu, iniciando o racionalismo que prosperaria dali em diante, mas trazendo o perigo das severas penas impostas pelos tribunais inquisitórios.

Ademais, pode-se perceber, nas novelas de Boccaccio, o imaginário europeu sobre os preceitos do catolicismo em relação à moral e ao pecado que foram constantemente satirizados na obra do escritor italiano, mostrando assim a transformação pela qual passava o pensamento europeu.

Ao transpor as escrituras para o cinema, Pasolini elege somente algumas histórias, mas nem por isso deixa de retratar de forma bastante irreverente e erótica as travessuras sexuais do povo italiano. Ele se nega a expor os ambientes e os cidadãos da era medieval de forma romantizada, como normalmente são retratados nas películas hollywoodianas, para destacar as características de uma época em que a saúde e a higiene não eram tão presentes. Ou seja, Pasolini expõe uma Idade Média com características mais realistas, tendo como referência as obras de arte daquele período.

Destarte, este artigo tem o objetivo de analisar a adaptação da obra literária de Boccaccio para a linguagem cinematográfica de Pasolini, abordando, além do contexto histórico dessas duas obras criadas em períodos tão distintos, os estudos conceituais e literários sobre a transformação de uma mídia para a outra. Assim, serão utilizados diferentes teóricos das áreas da literatura, história e cinema, a fim de que se possa compor uma análise que compreenda esses três campos tão distintos, mas, ao mesmo tempo, tão próximos.



## DECAMERON: BREVE ANÁLISE DA OBRA DE BOCCACCIO

A peste negra, iniciada em meados do século XIV, na Europa, acarretou drásticas consequências para este continente com a morte de cerca de 1/3 de sua população, além do caos formado devido ao sentimento de Fim de Mundo que se formara por causa da facilidade de contágio da doença letal. Um misto de temor apocalíptico e medo do Julgamento Final afligiam homens e mulheres do Velho Mundo, mas traziam também uma nova forma de pensamento: a vontade de aproveitar cada segundo da vida que restava devido à incerteza de que o dia seguinte pudesse chegar. Assim, foi a partir deste cenário que o escritor Giovanni Boccaccio criou uma das mais importantes obras da literatura italiana e mundial: o *Decameron*.

Ambientado em Florença, na Itália, e escrito entre os anos de 1348 e 1353, o livro é dividido em dez jornadas, cada uma contendo dez novelas, totalizando, assim, cem histórias de assuntos variados, mas sempre voltadas para o momento que a Europa estava vivendo.

Para dar início à sua obra, Boccaccio cria uma história, na qual se enfatizam os males trazidos pela peste a partir do encontro de dez jovens personagens, sendo sete mulheres e três homens que, na tentativa de fugir da doença, refugiam-se em um lugar desabitado onde passam a contar novelas cujo principal tema é o amor.

Boa parte das novelas contadas pelos personagens traz histórias sobre erotismo, trapaças e sexo entre membros da Igreja Católica, questionamentos e sátiras sobre preceitos religiosos, assassinato, entre outros assuntos que vão de encontro aos valores sociais e religiosos da Idade Média. Assim, é possível compreender as transformações pelas quais passava a Europa durante o século XIV; pois a obra *Decameron* é vista como uma das mais representativas em relação ao

choque e da síntese de valores morais e sociais ocorridos no 'outono' da Idade Média, quando os últimos vestígios das concepções teocráticas e feudais se viram suplantados pelo Humanismo e pelo apogeu da burguesia mercantilista (SIMONI, 2007, p.32).

Desta forma, é importante observar que as novelas de *Decameron* trazem inúmeros personagens que têm como meio de sobrevivência a profissão de mercador, o que sugere a ascensão da burguesia e o declínio do modo de produção feudal durante o período da Baixa Idade Média.

Assim, pode-se perceber que a literatura de Boccaccio tem como referência o tempo em que o autor estava vivendo. As histórias das novelas de *Decameron* normalmente se passam durante o século XIV e na própria Itália. Seus perso-



nagens, muitas vezes, não são meras criações ficcionais, mas homens e mulheres que viveram naquele período e tinham prestígio perante a sociedade italiana.

Ademais, destaca-se que o autor remete sua obra às mulheres que, durante o período medieval – e muito além dele –, foram subestimadas e subordinadas às ordens masculinas, seja do pai, do marido ou do irmão. E, ainda, na visão de Boccaccio, o gênero feminino é o mais sofrido quando o assunto é o amor: quando os homens estão sofrendo algum tipo de melancolia, não lhes faltam ocupações para se entreter e esquecer seus infortúnios, enquanto as mulheres devem se contentar em guardar para si seus sentimentos, retraídas e envergonhadas de seus desejos.

Em sua introdução, o autor afirma sua intenção de escrever para essas mulheres que sofrem por amor, no intuito de lhes fornecer prazer através da leitura, mas também enfatiza que suas histórias poderão ser levadas como lição a serem seguidas ou não. Assim, a maioria das histórias de *Decameron* destaca o prazer feminino como principal tema.

Diante disso, percebe-se, nas palavras de Boccaccio, tanto as mudanças surgidas com o humanismo no que tange à moralidade, quanto o sentimento de impotência que se apossava dos italianos pela devastação causada pela peste negra que levava aos anseios de gozar a vida no presente devido as incertezas do futuro. Na introdução do *Decameron*, Boccaccio destaca seus objetivos:

A Sorte mostrou-se menos propícia, como vemos, para as frágeis mulheres, e mais avara lhes foi de amparo. Em socorro e refúgio das que amam, é que escrevo. [...] As já referidas mulheres, que estas novelas lerem, poderão obter prazer e útil conselho das coisas reconfortantes que as narrativas mostram. Saberão aquilo de que é conveniente fugir e, do mesmo modo, aquilo que deve ser seguido. Não acredito que prazer, conselho e exemplo sejam obtidos sem sofrer-se aborrecimentos. Se forem obtidos sem aborrecimentos (e apraza a Deus que assim ocorra), aquelas mulheres rendam graças ao Amor, que, por me libertar dos próprios laços, permitiu que eu atendesse aos prazeres delas. (BOCCACCIO, 1981, p.8-9)

As constantes histórias sobre a Igreja Católica também expõem as transformações religiosas advindas com o início do Humanismo na Europa. Em uma de suas novelas, a personagem Filomena ilustra certa intolerância contra os membros da Igreja, demonstrando que ela perdia, pouco a pouco, seu prestígio perante a sociedade europeia:

Minha intenção é narrar-lhe uma burla que, realmente, foi cometida por uma linda mulher, em relação a um circunspecto religioso. A burla seria feita com prazer contra qualquer secular, tanto mais porque é verdade que os religiosos, na maioria, são tolos. Homens de modos estranhos e hábitos fora do comum, acreditam saber de tudo mais do que os outros, e que valem mais do que os outros. Contudo, na verdade, eles têm muito menos valor, já que, por vileza de espírito, não dispo de estímulos para se orientarem na vida, como os





demais homens, escondem-se como porcos onde sabem que lhes está garantida a subsistência. (BOCCACCIO, 1981, p.151-52).

Diante do exposto, deve-se destacar que toda obra de arte – incluindo a literatura – é fruto de seu próprio tempo, isto é, quando o autor de uma determinada obra inicia sua criação, não o faz apenas baseado em suas experiências, mas também utiliza a herança cultural que está implícita em sua vivência. Ele absorve elementos culturais do espaço e do tempo em que está inserido, projetando-os em sua própria obra, o que fica mais explícito na literatura. A historiadora Sandra J. Pesavento confirma esta idéia quando diz que

o mundo da ficção literária [...] dá acesso [...] às sensibilidades e às formas de ver a realidade de um outro tempo, fornecendo pistas e traços daquilo que poderia ter sido ou acontecido no passado [...]. Isto implicaria não mais buscar o fato em si, o documento entendido na sua dimensão tradicional, na sua concretude de "real acontecido", mas de resgatar possibilidades verossímeis que expressam como as pessoas agiam, pensavam, o que temiam, o que desejavam. (PESAVENTO, 2006, p.8)

Assim, pode-se afirmar que a obra literária, principalmente, expõe de uma forma mais clara o imaginário presente na época em que foi criada. E *Decameron*, em todas as suas novelas, é um exemplo disso, pois cada jornada traz elementos nítidos da cultura italiana-medieval-humanista na qual viveu Boccaccio. E o cinema, ao se apropriar de obras literárias, também acaba introduzindo os elementos culturais do momento em que está sendo criado, resultando, assim, em uma transposição espaço-temporal.

## ADAPTAÇÃO: UMA QUESTÃO DE ESCOLHA

O leitor, ao ler uma obra literária, compreende a história com uma visão singular, pois retém as informações contidas no livro a partir de suas experiências de vida e de seu entendimento das idéias políticas, culturais e religiosas. Desta forma, vários leitores de um mesmo livro contarão a mesma história diferentemente, podendo, até mesmo, retirar detalhes importantes para a compreensão da narrativa ou acrescentar outros, não contidos no texto-fonte. Assim, esta sofre pequenas ou grandes alterações, por estar contaminada com elementos exteriores a ela, tanto no momento de leitura quanto na hora em que é retransmitida para outras pessoas – as quais também têm seus próprios pensamentos e experiências. O filósofo e crítico literário Roland Barthes (2004, p.58) destaca que "desde que um fato é contado, para fins intransitivos, [...] fora de qualquer função que não seja o



exercício do símbolo, [...] a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa". O autor complementa ainda ao afirmar que

O Texto é plural. [...] O Texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação. [...] o leitor [...] esse sujeito bastante vazio passeia [...] no flanco de um vale em cujo fundo corre ou *oued* [...]; o que ele capta é múltiplo, irreduzível, proveniente de substâncias e de planos heterogêneos, destacados: luzes, cores, vegetação, calor, ar, explosões tênues de ruídos, gritos agudos de pássaros, vozes de crianças do outro lado do vale, passagens, gestos, trajes de habitantes aqui perto ou lá longe; todos esses incidentes são parcialmente identificáveis; provêm de códigos conhecidos, mas a sua combinatória é única, fundamenta o passeio em diferença que nunca poderá repetir-se senão como diferença. (BARTHES, 2004, p.70)

Diante disso, a transposição de uma obra literária para a linguagem cinematográfica depende não somente da compreensão do diretor da história-texto como ainda da forma que ele irá contá-la. Até mesmo porque o cinema possui elementos e linguagens próprios que diferem da literatura.

Desta forma, a adaptação de uma mídia para outra, muitas vezes faz com que a narrativa do texto de partida como um todo se perca. Esta característica da adaptação ainda faz com que o cinema sofra críticas por não se apresentar fiel ao texto fonte.

Entretanto, deve-se destacar que certos elementos tornam impossível sua completa fidelidade: além de se tratar de duas mídias distintas, cada qual com sua própria linguagem, há também a subjetividade de compreensão do diretor sobre a história. Ademais, certos aspectos devem ser levados em conta em uma produção cinematográfica: o objetivo do produtor, seu orçamento, para qual público a película será direcionada e o contexto sócio-político presente durante sua realização (FERRO, 1992).

Para Robert Stam, uma adaptação cinematográfica sugere que haja alterações sobre o texto literário, principalmente por se tratarem de duas mídias diferentes. Desta forma, enquanto a literatura tem uma linguagem unicamente verbal, no cinema trata-se de uma mídia múltipla em que estão inseridos elementos diversos como: palavra (escrita e falada), interpretação, música, imagem, figurino, ambiente, fotografia, efeitos sonoros, iluminação, edição de imagens e animação, tornando pouco possível a fidelidade na adaptação ou, como diz o teórico, até mesmo indesejável. Diante disso,



o tropo da adaptação como uma "leitura" do romance-fonte, inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural, por exemplo, sugere que, da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações. Dessa forma, uma adaptação não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta ao processo dialógico em andamento. O dialogismo intertextual, portanto, auxilia-nos a transcender as aporias da "fidelidade". (STAM, 2008, p.21)

Assim, pode-se afirmar que a adaptação de uma mídia para outra traz automaticamente a construção de algo novo, pois isto implica em se fazer escolhas sobre o que e como adaptar. Isso posto, será analisada a adaptação da obra literária *Decameron*, de Boccaccio, para a obra homônima cinematográfica de Pier Paolo Pasolini, cuja intenção é compreender como uma obra é vista a partir de duas mídias tão díspares e de dois períodos históricos tão distantes.

## TRANSTEXTUALIDADES: DE BOCCACCIO A PASOLINI

As novelas de Boccaccio serviram como fonte de adaptação para diversos campos não literários, entre eles, o teatro, a televisão<sup>3</sup> e o cinema. A obra fílmica *Il Decameron* (1971), de Pier Paolo Pasolini, é a única adaptação desta mídia realizada até os dias atuais e faz parte da "Trilogia da vida" deste diretor, juntamente com as películas *Os contos de Canterbury* (1973) e *As mil e uma noites* (1974). Esta trilogia foi censurada na Itália, nos EUA e no Brasil por ter sido considerada, na época de sua estreia, como produções pornográficas, sendo exibida nestes dois últimos países somente após os anos de 1980.

Pasolini foi um dos grandes diretores italianos da década de 1970 e também um dos mais polêmicos por seus filmes abordarem temas como a política, a alienação burguesa e a sexualidade. Além disso, foi militante esquerdista e homossexual assumido, fatos que podem ter colaborado para seu assassinato em 1975 por garotos de programa.<sup>4</sup>

*Il Decameron*, Urso de Prata no XXI Festival de Berlin em 1971, surgiu a partir do desejo do diretor de criar uma obra que abordasse uma civilização popular, sem grandes tragédias e que caracterizasse a alegria e o prazer de viver. As cenas foram criadas com base na literatura e nas pinturas italianas e traduzem o que o diretor chama de sua "visão medieval" (GUERINI, 1999).

<sup>3</sup> Como exemplo, tem-se a adaptação teatral de *Decameron*, a peça *Decameron – a arte de fornicar*, dirigida por Otávio Muller, de 2009; e como adaptação para a televisão, a minissérie da TV Globo intitulada *Decamerão – a comédia do sexo*, com direção de Jorge Furtado, de 2009.

<sup>4</sup> O documentário biográfico de Pasolini intitulado *Quem fala a verdade deve morrer* (1981), de Philo Bregstein, coloca em questão os reais motivos que levaram ao assassinato do diretor italiano, levantando a suspeita de que tenha sido por encomenda devido às suas escolhas políticas.



Pasolini escolheu apenas nove das cem novelas contidas em *Decameron* e, assim como os outros dois filmes que compõem a sua "Trilogia da Vida", tem como principal característica o destaque da corporalidade e da vitalidade sexual. Suas escolhas podem ter sido influências de seu próprio estilo de vida livre e sua forma de encarar a sexualidade.

Para o diretor, as novelas de Boccaccio representavam a tradução perfeita da alegria de viver, do otimismo. Contudo, para Pasolini não seria viável adaptar a história do escritor humanista seguindo "fielmente" a forma do livro, pois além da história dos dez narradores, a obra contém ainda as cem novelas. Desta forma, percebe-se em suas escolhas a prioridade para as novelas de cunho sexual e às que desmoralizavam a Igreja Católica, construindo uma história que não ultrapassa o tempo limite dos padrões cinematográficos, mas também não descaracteriza a aproximação contida entre as duas obras.

Não é rara a escolha de um romance literário para a adaptação fílmica. Essa ligação entre dois textos distintos – neste caso os textos literário e cinematográfico – pode ser explicada a partir dos conceitos das relações transtextuais abordados por Gérard Genette.

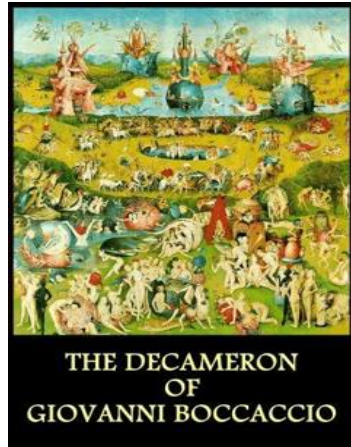
Para melhor compreensão destes conceitos, o teórico francês os inclui em uma mesma categoria, a transtextualidade, que é definida como "tudo o que coloca em relação, manifesta ou secreta com outros textos" (GENETTE, 2005, p.7). O termo transtextualidade inclui cinco tipos de relações textuais, a saber: a **intertextualidade** ou a "presença efetiva de um texto em um outro" (p.9) em forma de citação, plágio ou alusão; a **paratextualidade**, sendo esta a relação do texto literário com os elementos contidos em sua totalidade, como, por exemplo, as ilustrações, o título e subtítulo, o prefácio, prólogo, entre outros; a **metatextualidade**, comentário ou crítica que une um texto a outro, podendo citá-lo ou não; a **arquitextualidade**, "conjunto das categorias gerais ou transcendentais [...] da qual se destaca cada texto singular" (p.7); e, por fim, a **hipertextualidade**, relação de um texto (hipertexto) com o texto anterior (hipotexto), ou seja, o hipertexto (texto-alvo) transforma, elabora, modifica ou amplia o hipotexto (texto-fonte).

Diante do exposto, serão investigadas as relações transtextuais entre o filme e o livro *Decameron* e deste com outras obras. Além das relações hipertextual e intertextual que já são explícitas entre as obras de Boccaccio e Pasolini, pode-se citar ainda a relação metatextual entre elas ao observar a tentativa do diretor em construir um cenário medieval em seu filme, cujas características estão constantemente presente na narrativa do escritor.

Os títulos idênticos indicam a intertextualidade entre as obras, mas a paratextualidade também pode ser encontrada em uma das capas do livro *Decameron* que ostenta a pintura *O jardim das delícias terrenas*, de Bosch,



uma pintura do período humanista que também retrata a sexualidade e a visão religiosa da época:



Capa do livro *Decameron* de Giovanni Boccaccio



O tríptico *O Jardim das Delícias Terrenas* de Bosch

Em referência aos títulos, pode-se inferir que existem mais duas relações paratextuais separadas entre livro e filme: uma na obra de Boccaccio e outra na de Pasolini. Na primeira, o termo *Decameron* se refere às dez jornadas vividas pelos personagens; já na segunda, há nove histórias retiradas do livro, mas a película num todo forma a décima história. Assim, o título do filme não faz referência apenas ao livro de Boccaccio, mas também à própria obra fílmica como um todo.

Enfim, ao se analisar a adaptação de *Decameron* para o cinema, pode-se perceber que Pasolini faz pequenas alterações em relação às novelas, contudo, como veremos na sequência, uma das histórias teria um grande impacto na obra do diretor, podendo ser considerada como a mais expressiva para o contexto de sua criação.

## DIÁLOGOS ENTRE PINTURA, LITERATURA E CINEMA

Uma das novelas adaptadas por Pasolini, e talvez a mais significativa para sua obra, conta a história de uma viagem feita pelo pintor italiano Giotto. Enquanto no livro, esta narrativa se limita apenas ao processo da viagem, o cineasta vai além da história oferecida por Boccaccio, escolhendo esta como a principal metáfora de sua película.

A relação entre *Decameron* e a pintura pode ser ilustrada pela obra do mestre pré-renascentista Giotto. Essa relação entre pintura, literatura e cinema reflete o conceito de transtextualidade de Genette e também ratifica a





ideia de que o artista está vinculado a sua tradição cultural (ELIOT, 1989), porque há um diálogo estabelecido entre o mestre Giotto, a literatura de Boccaccio e a obra fílmica de Pasolini. O *Decameron* deste cineasta é, pois, o hipertexto da obra de Boccaccio e, além disso, também projeta uma relação intertextual com a pintura de Giotto, o que dentro da taxonomia de Genette é chamada de alusão (STAM, 2003).



*Juízo Final* (Giotto, 1306-1309)



*Madonna e o menino Jesus*  
(Giotto, 1310-1320)



Cena do filme *Decameron* (Dir. Pier Paolo Pasolini, 1971)

Percebe-se que Giotto, Boccaccio e Pasolini orbitam pela cultura italiana. Pasolini retoma os temas do renascimento "embrionário" (Humanismo), primeiro com as obras de Giotto, misturando-as e criando um híbrido e, ao final do filme, transforma-o em cena, construindo uma alegoria diferente da constante do quadro *Juízo Final* (1306-1309) do pintor em questão, porque Pasolini transpõe a *Madona* (*Madonna e o menino Jesus*, 1310-1320) para o lugar de Jesus, invertendo o papel de destaque do masculino para o feminino.



Finalmente, podem-se inferir algumas intenções do cineasta a partir de sua alegoria como, a inversão de papéis em referência ao gênero: a mulher no lugar do homem, pois no contexto da obra de Pasolini, percebe-se a intenção de transgressão da ordem sexual, pois o diretor questionava o poder patriarcal enraizado na cultura italiana. Além disso, ele ironiza o comportamento hipócrita da sociedade que valoriza a pureza na figura da Madona, ao mesmo tempo em que transgride sexualmente de modo subreptício. Ou seja, se a temática do seu filme destaca constantemente condutas sexuais inapropriadas, quando destaca a figura da mãe de Jesus, estaria no mínimo criando uma contradição, ou, mais propriamente, sendo irônico com a sociedade reacionária de sua época ao aproximar o sagrado e o profano.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra *Decameron* de Boccaccio retrata com grande realismo as transformações pelas quais passava a sociedade europeia na Baixa Idade Média a partir de cem novelas de temas variados, todas contadas por personagens que vivenciavam aquilo que, na época, foi considerado como o fim dos tempos: a peste negra. E é neste contexto que esse escritor ambienta sua história, servindo-se, como uma de suas referências, o poema épico *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, "emprestando" alguns personagens desta obra para a criação de suas novelas.

Temas como a sexualidade no ambiente interno da Igreja Católica e o prazer feminino chocaram uma época conhecida pela intensa religiosidade; contudo, e como o próprio autor enfatizou, suas novelas só poderiam ser consideradas inconvenientes se fossem lidas por mulheres que não fossem honestas, caso contrário, suas leitoras entenderiam que as histórias nada mais são do que a tentativa de oferecer prazer àquelas que as lêem. As palavras de Boccaccio resumem as mudanças trazidas pelo movimento Humanista pelo qual passava a sociedade europeia no século XIV, primeiramente por proporcionar um livro direcionado à leitura feminina, mas também por abordar assuntos que durante todo o período medieval – e muito além dele – foram considerados tabus pela civilização ocidental.

Obviamente, uma grande obra não poderia ser esquecida pelo tempo. Assim, *Decameron* foi objeto de adaptação para diversas mídias não-literárias como, o teatro, a televisão e o cinema. E o enfoque principal neste artigo é a transposição das novelas de *Decameron* para a obra homônima cinematográfica de Pier Paolo Pasolini.

A partir da escolha de nove das cem novelas criadas por Boccaccio, o diretor italiano transpôs, de uma forma bastante peculiar, a linguagem escrita



da literatura para a linguagem multifacetada do cinema. Não preocupado em se restringir a uma "fidelidade" para com o livro, Pasolini cria suas histórias ilustrando uma Idade Média bastante incomum em comparação aos filmes hollywoodianos, pois caracteriza seus cenários, atores e indumentárias tendo como referência as pinturas italianas medievais.

Desta forma, o diretor prioriza escolher novelas que tem a sexualidade e a desmoralização da Igreja Católica como temas, mostrando assim, sua intenção de expor a transgressão da sociedade e caracterizando sua própria personalidade incomum. Assim, Pasolini cria uma produção cinematográfica que resgata um sentimento já vivido no período medieval com o livro de Boccaccio: o choque de membros mais conservadores da sociedade perante obras de arte que estavam à frente de seu tempo.

Além disso, Pasolini também cria uma relação transtextual com a pintura ao utilizar duas obras do artista italiano pré-renascentista Giotto di Bondone – *Juízo Final e Madonna com o menino Jesus* – criando uma alegoria que ironiza a sociedade vivida pelo diretor, mas também questiona o poder do homem como senhor absoluto.

Enfim, este artigo analisou como uma obra pode ser trabalhada em mídias distintas, como a literatura e o cinema, resgatando períodos tão distantes. Assim, *Decameron*, tanto de Boccaccio quanto de Pasolini, expuseram o imaginário da sociedade de sua respectiva época – o primeiro de uma forma mais explícita e o segundo a partir de alegorias criadas na construção das cenas – trazendo inquietações que se configuram nas sociedades medieval e contemporânea, no que tange à sexualidade e à moralidade, e como elas podem ser ilustradas a partir das novas mídias surgidas com a modernidade.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p.57-64.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

CUMMING, Robert. *Para entender a arte*. São Paulo: Ática, 1995.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989, p.37-48.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG – Faculdade de Letras, 2005.





GUERINI, Andréia. O Decameron e Pasolini: a interface literatura-cinema. *Anuário de literatura*, Florianópolis, n.7, p.37-48, 1999. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/5321/4645>>. Acesso em: 10 jan. 2010.

*IL DECAMERON*. Direção de Pier Paolo Pasolini. Itália: 1971. 1 DVD.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e literatura: uma velha-nova história*. 2006. Disponível em: <[nuevomundo.revues.org/index1560.html](http://nuevomundo.revues.org/index1560.html)>. Acesso em: 08 jan. 2010.

*QUEM FALA a verdade deve morrer*. Direção de Philo Bregstein. Holanda: 1981. 1 DVD.

SIMONI, Karine. De peste e literatura: imagens do *Decameron* de Giovanni Boccaccio. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, p.31-40, 2007.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação*. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. Do texto ao intertexto. In: \_\_\_\_\_. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. São Paulo: Papyrus, 2003.



## IMAGENS DA LOUCURA EM *POLICARPO QUARESMA: HERÓI DO BRASIL*, DE PAULO THIAGO<sup>1</sup>

---

Maria Terezinha Knabben<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** Nos estudos sobre adaptação de obras literárias para o cinema, verifica-se que ainda há quem veja como virtude a busca da suposta fidelidade em relação ao texto-fonte. Tal posição – pelo critério subjetivo da análise ou por nem sempre levar em conta as características específicas das duas linguagens – é considerada superada por estudiosos da área. Nesse sentido, o objetivo deste trabalho é analisar as interpolações operadas pelo diretor Paulo Thiago no episódio do manicômio, na transposição para o cinema do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* (Lima Barreto, 1911), que originou o filme *Policarpo Quaresma, herói do Brasil* (1998). Como referencial teórico, utilizam-se os estudos de Mikhail Bakhtin acerca da teoria do riso e da carnavalização da literatura.

**Palavras-chave:** *Policarpo Quaresma, herói do Brasil*. Adaptação fílmica. Intermidialidade. Carnavalização.

---

<sup>1</sup> Trabalho orientado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Verônica Daniel Kobs.

<sup>2</sup> Mestranda do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.  
E-mail: knabbentere@hotmail.com



## INTRODUÇÃO

O romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911), que deu origem à adaptação fílmica *Policarpo Quaresma: herói do Brasil* (1998), tem sua história dividida em três partes, ambientada nos primeiros anos do regime republicano (1893-94), já no governo do marechal Floriano Peixoto. No filme, embora não haja uma divisão formal dessas partes, mantém-se praticamente a mesma sequência. Quanto à cronologia, registram-se alguns avanços no tempo, visto que a produção incorpora dados biográficos e de obras posteriores do escritor.

Quaresma é apaixonado pelo país e personificado num ideal ufanista de brasilidade – desmontado criticamente pelo olhar de um narrador onisciente –, em uma busca e crença ingênuas, patéticas, até, de saídas políticas, econômicas, sociais e culturais para o Brasil, características que levaram a crítica literária, desde o lançamento do livro, a identificá-lo com o D. Quixote de Cervantes. Funcionário público disciplinado, é também muito metódico, de hábitos mecânicos e repetitivos. "Se não tinha amigos na redondeza, não tinha inimigos" (BARRETO, 1991, p.17); mas, quando em conversas domésticas, sociais ou de trabalho, é cortês e de fala eloquente na defesa de suas ideias. Em casa, onde vive em companhia da única irmã, dedica boa parte do tempo à leitura dos livros de sua biblioteca pessoal, com acervo composto sobretudo por obras da literatura brasileira e da História do Brasil. Por conta desses traços, era considerado pelos vizinhos "esquisito e misantropo".

Nesta primeira parte, nos ambientes familiares, festivos ou de trabalho, é apresentado o conjunto das principais personagens, constituído por funcionários públicos civis e militares movidos unicamente em função de interesses pessoais, cujas características vão sendo desnudadas no contraste com o caráter íntegro de Quaresma. Nesse mesmo ambiente toma-se contato com o grupo de personagens femininas, cujo perfil é explorado mais profundamente no romance do que na adaptação fílmica. Cada uma a seu turno, essas personagens representam, pelo olhar crítico do narrador, a condição doméstica e submissa da sociedade machista da época.

Em consonância com a exacerbada paixão de Quaresma pelo país, elementos da cultura brasileira, como o violão, a modinha, a culinária, a fauna e a flora – na visão nacionalista de Policarpo, pouco valorizados por uma sociedade que cultua valores europeus –, tornam-se parte da história.

Se os anos pós-proclamação da República impulsionaram um período de reformas radicais no país – em sua maioria atendendo a interesses dos representantes do poder – as reformas sonhadas por Quaresma, sempre no sentido de querer preservar a pureza da identidade nacional contra toda tentativa de influência estrangeira, são de outra ordem. A decretação do tupi-guarani como língua oficial, cuja proposta na câmara, aliada a outras atitudes fora dos



padrões considerados "normais", leva-o ao internamento em um manicômio, episódio que encerra a primeira parte.

## A PRODUÇÃO DO FILME E OS ANOS DA RETOMADA

As filmagens de *Policarpo Quaresma: herói do Brasil*, com direção de Paulo Thiago, roteiro de Alcione Araújo e produção de Gláucia Camargos, foram concluídas no fim do ano de 1996<sup>3</sup>, em um dos períodos de retomada do cinema nacional. A título de demarcação histórica, essa expressão refere-se aos filmes brasileiros produzidos entre 1994 e 2002, após a entrada em vigor da Lei Federal n.º 8685, de 20.07.93, conhecida como a Lei do Audiovisual. Com a extinção da Embrafilme pelo governo Collor, que gerou uma parada na produção cinematográfica nacional, os filmes desse período retratam os conflitos e as contradições de um país que acabara de sair de um regime militar, portanto "engatinhando" no processo de redemocratização. Ao mesmo tempo, crescia o debate acerca da globalização e das possíveis consequências desse processo na manutenção da identidade das nações. Seus diretores, então, na busca de um resgate das raízes do país, voltam o olhar para questões ligadas à identidade nacional e cultural.

Segundo a professora Lúcia Nagib, na introdução da obra *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90* (2002) – resultado de um trabalho que delimita as produções cinematográficas do período de 1994-98 como fonte de pesquisa –, os primeiros anos (1994-95) apresentaram uma produção híbrida, com um tom pessoal do autor e sem um gênero que a caracterizasse. Nos dois ou três anos subsequentes, "verifica-se o aprofundamento da tentativa de apreensão do Brasil real", o que, para muitos cineastas, "significou a 'redescoberta' da pátria" (2002, p.15). No entanto, prossegue a professora, após tecer comentário sobre *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), filme-símbolo da retomada em questão:

Evidencia-se aqui uma atitude que se tornará recorrente no cinema brasileiro até o presente [2002]: cineastas procedentes de classes dominantes dirigem um olhar de interesse antropológico às classes pobres e à cultura popular, com destaque para os movimentos religiosos. Tenta-se vencer o abismo econômico entre realizadores e seus objetos, se não com adesão, pelo menos com solidariedade. (NAGIB, 2002, p.16)

---

<sup>3</sup> O filme foi apresentado pela primeira vez ao público em novembro de 1997, na Argentina, no Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata. No Brasil, foi lançado em março de 1998, no II Festival de Cinema do Recife.



Aliado a isso, é preciso que se leve em conta o fato de os filmes desse período serem produtos de uma nova política de incentivo à produção cinematográfica brasileira e, conseqüentemente, da submissão às regras e aos jogos de poder nela envolvidos. Para Nagib, "sintomaticamente, o Brasil começou a aparecer nos filmes em imagens deslumbrantes", o que acaba por marcar uma época em que o país "olhou para si mesmo com ternura e esperança", porém com a clara diferença de que, "embora primando pela postura politicamente correta, os novos filmes não apresentavam um novo projeto político" (NAGIB, 2002, p.16).

Segundo matéria publicada em *O Estado de São Paulo*, de 12.09.1996 – época da finalização das filmagens do *Policarpo*, Paulo Thiago mostra reservas quanto à definição desse período: "[...] discute se o momento é de renascimento do cinema brasileiro ou de ressurgimento da produção" (MERTEN, 1996, p.4). Para ele, o renascimento exigiria uma outra postura, uma nova escola, com nova proposta estética. "Não é o que se vislumbra na produção que está chegando às telas [...] está todo mundo prudente. Ninguém quer arriscar nada." (p.4).

Sobre o restante do período (1999-2002) – fora do *corpus* de pesquisa do trabalho de Nagib –, ela considera que "1998 marca ao mesmo tempo o ápice da retomada e o início de seu fim" (NAGIB, 2002, p.17). Para a professora, após 1999 o cinema brasileiro muda de rumo, "já é uma produção estabelecida e regular, com razoável experiência técnica e artística, e já desprovido daquela característica inaugural, de primeiros passos da retomada, quando tudo era possível e qualquer um podia fazer cinema." (BRAZZA, 2010).

## A ADAPTAÇÃO: DO *TRISTE FIM AO HERÓI DO BRASIL*

É a partir da atualidade das denúncias que Lima Barreto faz ao preconceito, à autoridade das elites e ao poder público, retratadas também em outras obras – romances, contos, crônicas e diários –, além da pesquisa na extensa fortuna crítica do escritor, que Paulo Thiago transpõe *Policarpo Quaresma* para a linguagem do cinema. Ao inserir no filme elementos/episódios que fazem parte da vida e da obra de Barreto, o diretor condensa eventos do romance.

Entre os noventa cineastas selecionados para participação no livro organizado por Lúcia Nagib, Paulo Thiago fala das razões que o levaram a filmar o *Policarpo*:

Nesse momento em que se fala da globalização, em que há essa presença da cultura americana, essa coisa que o Brasil virou após a era Collor com a perda da personalidade própria, a história de um brasileiro alucinado, defendendo loucamente as coisas brasileiras, pareceu sensacional até como provocação. Trata-se de um personagem



muito rico, cheio de princípios, um anti-Macunaíma. Tivemos a sensação de que poderia dar um filme movimentado e muito divertido. De algum modo, meu cinema tem um pouco de Policarpo, pois, como diz Noel Rosa, por que não falar das "coisas nossas"? E fiquei seduzido com a possibilidade de fazer uma farsa, um filme sério, falando de coisas profundas brasileiras, mas num tom de humor farsesco, [...] fiquei trabalhando no roteiro com Alcione por muito tempo. Eu não sabia muito bem como lidar com o humor da farsa, e não queria fazer o besteiro, de que não gosto. Queria me manter fiel à época da história, a um "realismo" sem ser realista. (NAGIB, 2002, p.478)

Assim, nesse "tom de humor farsesco", como marca autoral da produção fílmica constata-se a abordagem voltada sobretudo para a questão do jogo de poder instaurado na política dos primeiros anos do regime republicano no Brasil – final do século XIX – e suas consequentes mazelas. Ao mesmo tempo, na transposição das personagens caricaturais criadas por Barreto, do espaço cênico e na utilização de elementos simbólicos, a adaptação atualiza alguns de seus significados, ampliando ao espectador a possibilidade de uma leitura voltada para o contexto político do Brasil no final do século XX.

Esse aspecto é tratado por Robert Stam, no artigo *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*, que vê no "contexto" – "elementos que vão 'junto' ou 'ao longo' do texto" (STAM, 2006, p.42) – um importante dado a ser explorado na análise de adaptações. No que se refere ao contexto temporal, especialmente em adaptação filmada após grande espaço de tempo da publicação do romance que a originou, Stam considera que "às vezes o adaptador inova para fazer com que fique mais 'sincronizada' com os discursos contemporâneos" (p.42).

Em resenha bastante elogiosa ao filme de Paulo Thiago, o professor João Luís de Almeida Machado declara em determinado momento: "[...] como toda adaptação, o filme sofre com as reduções e simplificações, que tiram a possibilidade de conhecermos o todo da obra de Lima Barreto, entretanto, serve como uma boa introdução ao livro" (MACHADO, 2010). Caberia aqui a ressalva de que, também "como em toda adaptação", se há perdas – quase inevitáveis, em função da diferença entre as linguagens de uma mídia para outra e que envolve o tempo padrão de um filme, o espaço de tempo entre a produção das obras (romance e filme, no caso) e os próprios objetivos do adaptador – os ganhos, com as várias possibilidades de leitura, também são bastante significativos.

A esse respeito, Anelise Reich Corseuil, no ensaio *Literatura e Cinema*, registra que a linguagem específica do cinema, caracterizada pela diversidade de gêneros narrativos e pelo emprego de técnicas vinculadas a montagem, som e fotografia, pode dispor de relações intertextuais que lhe são próprias. Para ela, portanto, "é nesse processo intersemiótico que a adaptação necessita ser vista, [...] como obra independente, capaz de recriar, criticar, parodiar e atualizar os significados do texto adaptado" (CORSEUIL, 2009, p.372).



São também relevantes as considerações de Terry Eagleton, em *Teoria da literatura: uma introdução* (2006, p.18-9), que podem ser aplicadas ao cinema. Defendendo a ideia de que uma das razões da perpetuação de certas obras literárias reside no fato de suas interpretações serem "até certo ponto" realizadas à luz de interesses próprios, salienta que – também por conta dos diferentes períodos históricos – elas acabam por resultar numa "leitura" que, mesmo mantendo a essência da obra, valoriza determinados elementos do texto original, em detrimento de outros. Nesse sentido, conclui:

Todas as obras literárias, em outras palavras, são "reescritas", mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as lêem; na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também uma "reescritura". Nenhuma obra, e nenhuma avaliação atual dela, pode ser simplesmente estendida a novos grupos de pessoas sem que, nesse processo, sofra modificações, talvez quase imperceptíveis. (EAGLETON, 2006, p.19)

Mais adiante, estabelecendo, para efeitos didáticos, uma periodização dos estudos da moderna Teoria Literária, Eagleton esclarece que durante muito tempo a crítica centrou-se no autor, no próprio texto ou, ainda, no contexto histórico, enquanto objeto de análise e portador do sentido pretendido. Somente na segunda metade do século XX, a partir de estudos acerca do que depois seria denominado Estética (ou Teoria) da Recepção, é que a relação leitura/literatura passa a ser considerada de forma mais sistematizada e, conseqüentemente, ganha importância o papel do leitor na construção de sentido de um texto, na forma como ele recebe uma obra literária.

Robert Stam, no artigo já citado, ao resgatar as considerações de Roland Barthes acerca da hierarquia entre crítica literária e literatura, destaca que "a adaptação ao cinema como forma de crítica ou 'leitura' do romance não está necessariamente subordinada a ele ou atuando como um parasita de sua fonte" (STAM, 2006, p.22). Considera ainda que,

para a teoria da recepção, um texto é um evento cujas indeterminações são completadas e se tornam verdadeiras quando lido (ou assistido). Ao invés de ser mero "retrato" de uma realidade pré-existente, tanto o romance como o filme são expressões comunicativas, situadas socialmente e moldadas historicamente. (STAM, 2006, p.24)

Dessa forma, pode-se inferir que, de acordo com a Teoria da Recepção, a nova obra – o filme adaptado – é inicialmente resultado das possíveis interpretações de seu diretor, que, ao operar uma leitura crítica do texto-fonte, reelabora os seus significados, os quais, por sua vez, ganharão novas interpretações do público espectador.

A matéria já citada, de *O Estado de São Paulo*, registra que filmes como *Dr. Fantástico* (1964), de Stanley Kubrick, e *O incrível exército de Brancaleone*



(1965-66), de Mario Monicelli, foram modelos em que Paulo Thiago se inspirou para realizar essa adaptação. Segundo o diretor, embora esses filmes não retratem a mesma época e o estilo de cada um deles seja diferente, o filme de Kubrick, especialmente, é uma referência possível. "Pode acontecer muita coisa até a montagem final" (MERTEN, 1996, p.4), acrescenta Thiago.

A produção final confirma esses acontecimentos. O filme de Kubrick, adaptação do livro *Alerta vermelho*, de Peter George – considerado por muitos o melhor filme de humor negro da História do cinema e uma das melhores comédias de todos os tempos – satiriza a corrida nuclear nos tempos da Guerra Fria, numa crítica irônica aos fatos políticos que se desencadeavam no mundo bipolarizado entre a então União Soviética e os Estados Unidos. De *Dr. Fantástico*, Paulo Thiago tira inspiração sobretudo para a concepção das imagens e do tom crítico/satírico da terceira parte da história, o episódio da Revolta da Armada.

Quanto ao filme de Monicelli, há também muitas referências na adaptação de Thiago. Clássico do cinema italiano, *L'Armata Brancaleone* retrata os costumes da cavalaria medieval, também por meio da sátira, em uma reconstituição dos aspectos mais avassaladores da crise do século XIV, representados pela tríade "guerra, peste e fome". Trata-se de uma paródia a D. Quixote, em que a figura central é Brancaleone, cavaleiro atrapalhado que lidera um pequeno e esfarrapado exército perambulando pela Europa em busca de um feudo, mas que, em função das dificuldades com que se depara a cada episódio, é sempre malsucedido. Segundo Garboggini (2003, p.42), é possível associar esse exército incompetente ao exército italiano da Segunda Guerra, comandado por Mussolini, que estaria sendo satirizado na figura de Brancaleone. Também nesse filme, tanto ou mais do que no de Kubrick – até pelo clima quixotesco do *Brancaleone* –, Paulo Thiago se inspira para a sua transposição, desde a composição dos créditos à caricaturização de personagens.

Da "leitura" desses dois filmes, que já contêm entre si um diálogo acerca do questionamento da ordem estabelecida – o *Brancaleone* no mundo feudal, e o *Dr. Fantástico* no mundo Pós-Segunda Guerra –, Paulo Thiago encontra elementos para transpor para as telas os questionamentos de Lima Barreto acerca da ordem estabelecida no país após a proclamação da República.

É, então, a partir desse jogo intertextual – texto-fonte em primeiro lugar, seguido da recorrência a outras obras do escritor, a fatos históricos e ao diálogo com outras produções cinematográficas – que diretor e roteirista concretizam o projeto de produzir "uma farsa, um filme sério, mas num tom de humor farsesco" (NAGIB, 2002, p.478). Em relação à montagem, Thiago tece as seguintes considerações:

Um crítico disse que a câmera no filme não se distancia muito, não faz muitos planos gerais, não tenta criar muitos climas cinematógicos,





preocupa-se muito em registrar os atores. Achei essa análise muito precisa. Realmente, há poucos momentos em que tento criar uma "ação cinematográfica" em si mesma. Os personagens é que devem aparecer em sua qualidade patética, ridícula. (NAGIB, 2002, p.479)

## IMAGENS DA LOUCURA: UMA POSSÍVEL LEITURA

Em depoimento registrado na sinopse do roteiro, o cineasta diz:

[...] apesar da ambientação histórica, queria encontrar o sentido profundamente universal da trajetória do personagem de Policarpo, verdadeiro D. Quixote, sonhador, visionário em seu patriotismo exaltado, seu exagero enlouquecido que provoca os conflitos e o coloca em antagonismo com os burocratas, os militares, os poderosos, as tradições e padrões de comportamento da sociedade. (MARINS, 2010, s/n)

Em certo sentido, pode-se dizer que o episódio do manicômio, no qual os diálogos são praticamente ausentes, ultrapassa no filme o destaque que lhe é conferido no romance. As impressões do local são trazidas à tona pela visão do narrador ao relatar as reações da personagem Olga nas visitas ao padrinho, e do próprio Quaresma, descrições essas que, apesar de carregadas de ironia no livro, não conseguem provocar o humor obtido no filme. Segundo depoimento do roteirista ao programa televisivo *Galeria*, inserido nos extras do DVD, "todo esse trabalho tem uma coisa muito sutil, difícil de se elaborar: tratar uma situação com a gravidade da paixão que ela envolve e ao mesmo tempo alcançar um tom patético, de que aquilo seja algo risível" (POLICARPO, 1998).

Embora Alcione esteja se referindo ao todo do trabalho, é possível uma leitura do episódio do manicômio como sendo a síntese do filme e, por que não, de toda a obra de Barreto, que sempre procurou dar voz àqueles que, de uma maneira ou de outra, estão sempre à margem da sociedade. É, então, partindo do riso para amenizar a realidade do drama, por meio da caracterização das personagens a partir do patético, do grotesco – aí incluindo os funcionários, o médico e os internos – que a adaptação questiona os padrões de comportamento do homem, no sentido universal. Assim descreve o narrador, no romance, as sensações de Quaresma após sair do hospício:

Saiu o major mais triste ainda do que vivera toda a vida. De todas as coisas tristes de ver, no mundo, a mais triste é a loucura; é a mais depressora e pungente. Aquela continuação da nossa vida tal e qual, com um desarranjo imperceptível, mas profundo e quase sempre insondável, que a inutiliza inteiramente, faz pensar em alguma coisa mais forte que nós, que nos guia, que nos impele e em cujas mãos somos simples brinquedos. Em vários tempos e lugares, a loucura foi considerada sagrada, e deve haver razão nisso no sentimento que se apodera de nós quando, ao vermos um louco desarrazoar, pensamos



logo que já não é ele quem fala, é alguém, é alguém que vê por ele, interpreta as coisas por ele, está atrás dele, invisível!... (BARRETO, 1991, p.80)

Nesse sentido – diferentemente da amargura com que a questão é tratada no romance – uma leitura da transposição fílmica pode ser feita à luz dos pressupostos de Mikhail Bakhtin, que, ao analisar as obras de Dostoiévski e Rabelais, recorre a um estudo da cultura cômica e popular da Antiguidade Clássica e, posteriormente, da Idade Média e do Renascimento. Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, aponta que já na Antiguidade Clássica surgem vários gêneros, dentre os quais o diálogo socrático e a sátira menipeia, que formam um campo da literatura denominado sério-cômico. A característica principal desses gêneros, em maior ou menor grau, é sua relação com o folclore carnavalesco, que acaba por originar o que se convencionou chamar de literatura carnalizada (BAKHTIN, 1997, p.106-7). Em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, registra:

A atitude do Renascimento em relação ao riso pode ser caracterizada, de maneira geral e preliminar, da seguinte maneira: O riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que ao sério: somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certo aspecto extremamente importantes do mundo. (BAKHTIN, 2002, p.57)

Ao mergulharem na obra de Barreto, diretor e roteirista resgatam um momento especial da História humana e, de certa maneira, da tradição literária e da História da cultura. A alusão ao filme de Monicelli, nesse sentido, é bastante evidente.

Rotulado como louco, Quaresma é levado para o hospício. No filme, são introduzidas interpolações que, se não fazem parte do livro propriamente dito, intensificam o contexto da carnavalização e do riso pretendidos pela produção. No livro – escrito em 1911, vale lembrar – o episódio do manicômio se mistura com a vida doméstica do escritor, que aos nove anos foi com a família morar na Colônia dos Alienados, onde o pai começou a trabalhar, aposentando-se anos depois por problemas de insanidade, quando o filho tinha 21 anos e teve que interromper os estudos para sustentar a casa. No filme, o cineasta acrescenta registros de obras posteriores de Barreto, que esteve internado quatro vezes entre os anos de 1914 e 1919, uma delas também resultando na sua aposentadoria. Assim, acaba por exaltar excelentes produções do escritor em períodos de internamento, fato que as torna mais ainda significativas. O de 1919 originou as anotações dos primeiros capítulos



das obras *Cemitério dos vivos* e *Diário do hospício*. Nesse último internamento, também escreveu e publicou várias crônicas, hoje reunidas nos dois volumes da obra *Toda crônica* (2004), organizada por Beatriz Resende e Rachel Valença.

A descrição, no romance, do espaço físico do sanatório, é praticamente idêntica à que Barreto faz na crônica *Da minha cela* (1919), em que considera o local um "pavilhão de hospital" ou um "quartel-convento":

Tinha o aspecto antipático de uma vasta casa-forte. Valentemente, as suas janelas eram gradeadas de varões de ferro e a porta pesada, inteiramente de vergalhões de ferro, com uma fechadura complicada, resistia muito, para girar nos gonzos, e parecia não querer ser aberta nunca. (BARRETO, 2004, p.399)

A composição dessas imagens, no filme, reúne elementos constantes no livro e também da crônica. Ao mesmo tempo, tais elementos desencadeiam a primeira interpolação do episódio, já que não consta em nenhuma dessas fontes a forma como Quaresma chega ao sanatório, "puxado" por enfermeiros (Fig. 1) – na presença de outros internos, cujas imagens beiram ao grotesco – nem o momento em que é trancafiado pelo médico na "solitária" (Fig. 2).



Fig. 1



Fig. 2

Essas transposições, valendo-se do sério-cômico, remetem a uma das manifestações do espírito carnavalesco resgatadas por Bakhtin, e apontadas por Rosse Marye Bernardi no ensaio *Rabelais e a sensação carnavalesca do mundo* (2009, p.78): por meio de sua linguagem contaminada pelo riso e pela paródia, mostrar nas entrelinhas a existência de dois mundos, de um mundo oficial, normativo, marcado pela força do poder, e de outro extraoficial, onde se situam os oprimidos e marginalizados pela sociedade. Além disso, a inserção das imagens dos internos pode ser vista como uma referência à estética do grotesco, também analisada por Bakhtin: "Construídas pela ótica do rebaixamento, essas imagens tendem a distorcer e deformar também os valores da cultura oficial e religiosa" (BERNARDI, 2009, p.79).

Em seguida, ao som de uma música interpretada pelo grupo *Boca livre*, há uma tomada de cena de Quaresma já em seu quarto:



A vida é só loucura entre um encontro e uma procura.  
 Se o coração não pensa, evolução não há  
 Porque diz a razão que não compensa.  
 Quem sonha mais um pouco, os que não mudam chamam de louco.  
 Mas é por loucos ideais que a vida não passou.  
 Quem muda o mundo é o sonhador. (POLICARPO, 1998)

Constata-se, aqui, a opção pelo ato de narrar. É por meio da música, num discurso atualizado do narrador e em um processo metalinguístico, que se marcam as passagens dos vários episódios da trama – em uma estrutura criada a partir das intervenções de um poeta-cantador, Ricardo Coração dos Outros, com a utilização de modinhas e chorinhos. Assim como a música era uma paixão de Barreto, é também valorizada por Quaresma. Nesse sentido, a inserção da música nesse episódio, além de trazer questionamentos sobre o fato narrado, acaba por exaltar não só a figura da criatura (Quaresma) como também a do seu criador (Barreto).

A introdução, no filme, do espaço do refeitório, pode ser vista como uma referência às imagens do banquete na tradição medieval, que, segundo Bakhtin, exerce importante papel, entre os quais o de propiciar à mesa uma possibilidade de liberação da palavra e, portanto, da própria essência da verdade (2002, p.259). É no refeitório, num plano de conjunto, que se toma contato com o demais internos; no livro, a referência é genérica, sendo apenas um deles citado pelo narrador:

Quaresma viveu lá, no manicômio, resignadamente, conversando com os seus companheiros, onde via ricos que se diziam pobres, pobres que se queriam ricos, sábios a maldizer da sabedoria, ignorantes a se proclamarem sábios: mas deles todos, daquele que mais se admirou, foi de um velho e plácido negociante da Rua dos Pescadores que se supunha Átila. Eu, dizia o pacato velho, sou Átila, sabe? Sou Átila. Tinha fracas notícias da personagem, sabia o nome e nada mais, Sou Átila, matei muita gente — e era só. (BARRETO, 1991, p.79-80)

A personagem é uma alusão a Átila, rei dos hunos, bastante explorada na transposição fílmica. Conforme Dannemann (2010), esse rei é considerado o mais bárbaro de todos os bárbaros. Devastou durante anos os territórios do decadente Império Romano. Para tornar-se o único rei de seu povo, mandou matar o irmão, com quem partilhava o trono. Quanto à inserção da personagem D. Pedro III, a interpolação é um resgate irônico à figura do filho primogênito da princesa Leopoldina, filha mais nova de D. Pedro II. O articulista Kalleo Coura registra que, se o regime monárquico fosse mantido e a princesa Isabel não tivesse tido filho homem, ele seria o próximo imperador do Brasil. Com o nascimento do filho homem e com a proclamação da República, acabou tempos depois internado em um manicômio, lá permanecendo por 41 anos. Morreu aos 68 anos, sempre se identificando como "imperador do Brasil" (COURA, 2010).



No quarto coletivo, ampliando pelo riso a ambientação quixotesca da trama e reforçando a permanência dos ideais ufanistas de Quaresma, introduz-se uma cena em que o protagonista ensina História do Brasil aos colegas internos, sempre exaltando as grandezas do país – "Em se plantando tudo dá" (POLICARPO, 1998) –, em uma clara alusão crítica do cineasta à *Carta de Caminha*.

Outra inserção importante é a cena em que Quaresma conversa com o psiquiatra, mostrando-lhe que a loucura é uma questão de ponto de vista. Na crônica *Da minha cela*, já citada, Barreto refere-se ironicamente ao interesse do médico pelo estudo das manifestações da loucura, aliando-o ao de produções literárias e literatos, cujos resultados poderiam levar os estudiosos a "decifrar, explicar, evitar e exterminar esses dous inimigos [loucos e semiloucos] da nossa felicidade, contra os quais [...] só se achou a arma horripilante da prisão, do seqüestro e da detenção" (BARRETO, 2004, p.400). Na sequência, tece comentários também mordazes acerca dos métodos pouco eficazes utilizados na relação médico-paciente. Ainda assim, conclui esperar que o depoimento prestado ao médico sobre suas "perturbações mentais" "possa concorrer algum dia para que, com mais outros sinceros e leais, venha ele servir à ciência e ela tire conclusões seguras, de modo a aliviar de alguns males a nossa triste e pobre humanidade" (p.401). No *Diário do hospício*, relata o pedido ao médico Juliano Moreira, diretor do hospital, para mantê-lo internado na ala onde estava a biblioteca. No filme – numa referência à gravura *Pinel liberta das correntes pacientes em Bicêtre*<sup>4</sup> (Fig. 3) – esse fato também é explorado, na tomada em câmera alta, em que Policarpo consulta livros que tratam da temática da Psicanálise e "rouba" de um deles uma gravura em que Pinel liberta os insanos do hospício (Fig. 4).



Fig. 3



Fig. 4

Todas essas impressões, aliadas às da personagem Olga – "penetrara por aquele pórtico de colunas dóricas, atravessara o átrio ladrilhado, deixando à esquerda e à direita, Pinel e Esquirol," (BARRETO, 1991, p.65) – permitem inferir que o diretor resgata criticamente as imagens de Philippe Pinel, médico francês, considerado por muitos o criador da Psiquiatria moderna, e de Jean

<sup>4</sup> Disponível em: <[http://www.alzheimermed.com.br/m3.asp?cod\\_pagina=1067](http://www.alzheimermed.com.br/m3.asp?cod_pagina=1067)>.



Étienne Dominique Esquirol, também psiquiatra francês, cujos estudos propiciaram notáveis contribuições, sobretudo à área educacional. Esse aspecto também é levantado por Bakhtin, ao enumerar as fontes antigas mais populares da filosofia do riso no Renascimento, que "definem o riso como um princípio universal de concepção de mundo, que assegura a cura e o renascimento." (BAKHTIN, 2002, p.60). Nesse sentido, relata que, por meio da leitura de textos literários ou filosóficos, Hipócrates colocou em prática "observações sobre a importância da alegria e do entusiasmo do médico e dos pacientes no tratamento das doenças" (2002, p.58), que acabaram por se transformar na "doutrina da virtude curativa do riso". Também Aristóteles, com a fórmula "o homem é o único ser vivente que ri", ampliou a ideia, ao mostrar o riso "como privilégio espiritual supremo do homem, inacessível às outras criaturas" (2002, p.60). O teórico, ao concluir essas ideias, sublinha que,

para a teoria do riso do Renascimento (como para as suas fontes mais antigas), o que é característico é justamente o fato de reconhecer que o riso tem uma significação positiva, regeneradora, *criadora*, o que a diferencia nitidamente das teorias e filosofias do riso posteriores, inclusive a de Bergson, que acentuam de preferência suas funções denegridoras. (BAKHTIN, 2002, p.61)

Na sequência, as cenas do diálogo de Quaresma com os internos – em que lhes propõe a conquista da liberdade por meio da fuga – e de Ricardo Coração dos Outros, trazendo sorrateiramente utensílios para serem utilizados no intento, traduzem a solução encontrada pelo cineasta como forma de protesto aos métodos opressivos do tratamento. A cena seguinte, da gargalhada em close de Quaresma – partindo da ideia da gargalhada como manifestação máxima do riso – permite a leitura como sendo um momento em que a personagem adquire, paradoxalmente, maior lucidez: ao ser apresentado ao noivo da afilhada, Policarpo constata de imediato o seu caráter mesquinho; ao mesmo tempo, recebe a notícia do rompimento do noivado de Ismênia. Esses fatos – no conjunto dos demais episódios já apresentados no filme – deflagram a "gargalhada" em relação à hipocrisia que permeia as relações humanas e sociais. Outra leitura possível é a de que essa imagem representa uma metáfora da vida e obra do escritor, que, desde a infância, teve a loucura permeando seu caminho.

Retomando a ideia da "cura pelo riso", a interpolação vai ser enaltecida no momento em que, malsucedidos na tentativa de fuga, o psiquiatra liberta os internos das amarras (Fig. 5) – numa clara referência às ideias de Pinel – e, em conjunto, destroem desvairadamente as grades de ferro das portas (Fig. 6), iniciando-se, a partir daí, uma linha mais humanizada de tratamento.







Fig. 5



Fig. 6

O "coroamento" desse episódio é a realização de uma festa em que enfermeiros e pacientes dançam, sob o olhar de satisfação do médico (Figs. 7 e 8), em um "carnaval ensandecido", nas palavras do cineasta.



Fig. 7



Fig. 8

Também aqui pode ser encontrada referência nos estudos de Bakhtin, que menciona as "festas dos loucos" como uma das tradições da cultura popular, cujos ritos "são *degradações* grotescas dos diferentes ritos e símbolos religiosos transpostos para o plano material e corporal" (BAKHTIN, 2002, p.64) (grifo no original). Essas festas "faziam com que o povo penetrasse num mundo paralelo, o da abundância, da igualdade e da universalidade (o que lhes era vedado na vida cotidiana), daí as imagens sempre exageradas e a liberdade das formas carnavalescas" (BERNARDI, 2009, p.82).

Outro aspecto interessante no aproveitamento do espaço do manicômio é a antecipação da morte de Ismênia, explorando justamente a festa como cenário, fato que pode ser simbolizado como um momento de libertação da personagem, que, sufocada por não conseguir dar à sua vida um destino que viesse ao encontro das convenções sociais – o casamento –, enlouquecera. No livro, toda a evolução da doença da jovem, após o abandono do noivo, acontece em casa. No filme, a utilização do manicômio, pela riqueza de possibilidades – cenário, festa, a ambivalência da loucura –, portanto um ambiente propício para uma crítica aos valores cultuados pela sociedade, pode ser a justificativa para a antecipação da sua morte. No romance, esse episódio acontece na terceira parte, após o término da Revolta da Armada, e encerra-se com as solenidades do velório, seguido do enterro. Vale aqui transpor a descrição do enterro, pelo valor simbólico das imagens, e também por constar das anotações



encontradas para o que se poderia denominar de "esboço" do romance, feitas por Lima Barreto, e inseridas, no *Diário Íntimo*, entre as entradas referentes ao ano de 1910: "Pombos, quando sai o enterro de Ismênia, voam" (BARRETO, 1956, p.144):

– Papai, está aí o coche. [...] A esse tempo, na vizinhança, alguns pombos imaculadamente brancos, as aves de Vênus, ergueram o vôo, ruflando estrepitosamente; deram volta por cima do coche e tornaram logo silenciosos, quase sem bater asas, para o pombal que se ocultava nos quintais burgueses... (BARRETO, 1991, p.181)

Após esse episódio, na transposição fílmica Quaresma deixa o sanatório, devolvendo ao médico a gravura que havia tirado de um dos livros da biblioteca, tendo-o convencido de que é perfeitamente são, e parte para o sítio do Sossego a fim de realizar seu próximo sonho: transformar o Brasil com seus projetos de desenvolvimento agrícola.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do episódio do manicômio, no filme *Policarpo Quaresma: herói do Brasil*, leva-nos à constatação de um longo caminho percorrido entre o texto-fonte e a adaptação, para chegar às interpolações dele resultantes. Assumindo o desafio de transpor para a tela um tema profundo e sério como o da loucura – tratado no livro com amarga ironia – diretor e roteirista, sem pretensões de um tratamento estético inovador, conseguiram contaminá-lo pelo riso, sem no entanto dar-lhe um caráter piegas, que resultasse na perda da essência da obra. Ao contrário, o produto final acaba por enriquecer/esclarecer questões presentes apenas no subtexto do romance.

A escolha do referencial teórico, por sua vez – os estudos de Bakhtin acerca da teoria do riso e da carnavalização da literatura –, entre os tantos possíveis, teve a intenção de mostrar que a denúncia, pelo riso, de uma situação limite entre a razão e a "desrazão", permite um olhar crítico que ultrapassa os traços do meramente divertido e do cômico, além de resgatar uma tradição cultural que se conserva bastante atual.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *A cultura popular da Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec: Annablume, 2002.





\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. e prefácio Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARRETO, L. Crônicas. In: RESENDE, B.; VALENÇA, R. (Org.). *Toda crônica*: Lima Barreto. Rio de Janeiro: Agir, 2004. v.1.

\_\_\_\_\_. *Diário íntimo*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

\_\_\_\_\_. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: FTD, 1991.

BERNARDI, R. M. Rabelais e a sensação carnavalesca do mundo. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009. p.73-94.

BRAZZA, A. *Livro analisa retomada do cinema brasileiro*. Disponível em: <[brazza.multiply.com/.../Livro\\_analisa\\_retomada\\_do\\_cinema\\_brasileiro\\_](http://brazza.multiply.com/.../Livro_analisa_retomada_do_cinema_brasileiro_)>. Acesso em: 15 jul. 2010.

CORSEUIL, A. R. Literatura e cinema. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: UEM, 2009. p.369-78.

COURA, K. *Dom Pedro III, o louco*. Disponível em: <<http://historia.abril.com.br/politica/dom-pedro-iii-louco-435572.shtml>>. Acesso em: 20 jun. 2010.

DANNEMANN, F. K. *Átila, rei dos hunos*. Disponível em: <<http://recantodasletras.uol.com.br/biografias/587887>>. Acesso em: 20 jun. 2010.

DR. FANTÁSTICO. Direção de Stanley Kubrick. Inglaterra: Stanley Kubrick; Columbia Pictures. 1964. 1 dvd (93 min) son.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GARBOGGINI, J. A. B. *Uma viagem brancaleônica pela Idade Média*. Dissertação (Mestrado em Multimeios – Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2003). Disponível em: <<http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000330166>>. Acesso em: 20 jul. 2010.

MACHADO, J. L. A. *Policarpo Quaresma – Herói do Brasil: que saudades dos sonhos e da ironia de Lima Barreto*. Disponível em: <<http://www.planetaeducacao.com.br/portal/artigo.asp?artigo=308>>. Acesso em: 10 abr. 2010.

MARINS, M. M. Cinema Brasil – Roteiroteca. Disponível em: <<http://www.cinemabrasil.org.br/roteiroteca/>>. Acesso em: 15 jun. 2010.

MERTEN, L. C. Terminam filmagens de Policarpo Quaresma. *O Estado de São Paulo*, 12 set. 1996.

NAGIB, L. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: 34, 2002.



O INCRÍVEL exército de Brancaleone. Direção de Mario Monicelli. Itália, França, Espanha: Mario Cecchi Gori; Spectra Nova. 1966. 1 dvd (116 min) son.

POLICARPO Quaresma, herói do Brasil. Direção de Paulo Thiago. Brasil: Gláucia Camargos; Vitória Produções Cinematográficas Ltda.1998. 1 dvd (123 min); son.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: CORSEUIL, A. R. Film Beyond Boundaries. *Ilha do Desterro*, n.51, p.19-53, jul./dez. 2006.



# DA PALAVRA À IMAGEM: UMA PEQUENA ANÁLISE SOBRE A ADAPTAÇÃO FÍLMICA DO ROMANCE *O CHEIRO DO RALO*<sup>1</sup>

---

Daniele Maria Castanho Birck<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** O objetivo deste artigo é destacar algumas técnicas cinematográficas utilizadas por Heitor Dhalia na transposição para o cinema dos sentidos construídos pelo romance *O cheiro do ralo*, de Lourenço Mutarelli. Para isso, serão analisados quatro momentos de introspecção vividos pelo personagem principal, Lourenço, e como seus pensamentos foram transmitidos pela tela do cinema. Além disso, faz-se um estudo dos efeitos obtidos pela abertura do filme enquanto elemento de antecipação ou *foreshadowing*, como é comumente denominado pela Teoria Literária. A principal preocupação deste trabalho não está relacionada à noção de fidelidade, antes sim à busca pelo entendimento de como, nas palavras de Julie Sanders, "arte cria arte".

**Palavras-chave:** *O cheiro do ralo*. Adaptação fílmica. Estudos intermediáticos.

---

<sup>1</sup> Trabalho resultante da disciplina Imagem e Literatura (da Pós-Graduação da Uniandrade e cursada pela aluna na modalidade "isolada"), sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Verônica Daniel Kobs.

<sup>2</sup> Aluna vinculada a grupo de estudos da Universidade Federal do Paraná e aluna especial do Curso de Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade.  
E-mail: danielecastanho@gmail.com



## INTRODUÇÃO

Este trabalho insere-se no contexto dos *estudos intermediáticos*<sup>3</sup>, mais precisamente na relação que se estabelece entre Literatura e Cinema. Para isso, tomam-se como objeto de estudo a romance escrito por Lourenço Mutarelli intitulado *O cheiro do ralo* e o filme de mesmo nome dirigido por Heitor Dhalia. O foco desta análise não é julgar a adaptação fílmica no quesito fidelidade ao texto original, uma vez que "mídias diferentes irão inevitavelmente destacar aspectos diferentes da mesma história"<sup>4</sup> (GAUDREULT; MARION, citados em HUTCHEON, 2006, l. 224)<sup>5</sup>. Antes e enquanto estudo de uma transposição intersemiótica – ou seja, "a tradução de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema, ou a pintura" (JAKOBSON, 1969, p.72) - será investigado que artifícios cinematográficos são utilizados para, como diz Hutcheon (2006, l. 134), concretizar idéias, simplificando, amplificando e extrapolando passagens do livro.

Este artigo está dividido em cinco partes. As quatro primeiras partes abordam o modo como os pensamentos do protagonista foram traduzidos imagetivamente, ou seja, que artifícios cinematográficos foram utilizados para reforçar e ampliar seus momentos de introspecção. A primeira seqüência analisada trata do dilema vivido por Lourenço, que tenta explicar para si mesmo se o cheiro que invade seu escritório é do ralo ou dele próprio. Em seguida, analisam-se as imagens frenéticas da tela, que representam a luta mental do protagonista para separar as coisas e histórias que se acumulam em seu ambiente de trabalho da sua vida particular, de seus sentimentos. Na terceira parte, trabalha-se com um momento extremamente dramático do filme, quando Lourenço se vê só no meio de seu mundo de coisas. Na seqüência, abordam-se os últimos minutos de vida e a morte trágica do protagonista. A última parte trabalha com a fixação de Lourenço pela bunda da garçonete e de que modo a adaptação fílmica explorou este símbolo para expandir os sentidos construídos pelo texto.

## O CHEIRO DE LOURENÇO

<sup>3</sup> Claus Clüver, no seu artigo *Inter textus/ Inter artes/ Intermedia*, discute o conceito de *estudos intermediáticos* e sugere que este campo deve não só se ocupar "[...] das relações entre os Estudos das Mídias e seus objetos [...]", mas também dar conta "[...] das relações entre as artes tradicionais e as novas mídias, compreendidas como formas de arte" (CLUVER, 2006, p.37), o que estimula o diálogo entre representantes das disciplinas em questão.

<sup>4</sup> Tradução desta autora para: "*different media will inevitably highlight different aspects of that story*". (GAUDREULT; MARION, citados em HUTCHEON, 2006, l. 224).

<sup>5</sup> Versão *kindle book* disponível no site: <[www.amazon.com](http://www.amazon.com)>.



O primeiro momento desta análise centra-se no conflito interior do personagem principal que foi causado pela visita do homem do violino. Lourenço estava trabalhando em sua loja, quando um homem tentou vender um violino para ele. Lourenço ofereceu pouquíssimo dinheiro pelo instrumento musical, o homem ficou ofendido e desistiu do negócio. Porém, antes de sair, disse que, se o dono do antiquário era a única pessoa que usava aquele banheiro, então o cheiro não era do ralo, mas de Lourenço. No romance o trecho a ser analisado se apresenta da seguinte maneira:

[...] Lembrava do que o homem disse... Acho que foi o que levou o violino para vender. Pensei em um círculo vicioso. Ele disse que o cheiro era meu. Ele disse isso na minha cara. O pior é que isso, de certa forma me atingiu. Círculo vicioso não é. Pensei, vejo a bunda que me alimenta, alimenta os sonhos que não tenho. O preço para poder ver é comer o lixo daquela comida. A comida sempre cai mal. Sendo assim, o ralo fede. Ou seja, a bunda faz o ralo feder. Mas não é isso. Isso não funciona assim. Pois mesmo antes de que eu pudesse perceber a bunda, o ralo já fedia. Disso eu tenho certeza. Quer dizer, estou quase certo disso. No Cartoon um desenho barulhento. É verdade. Eu tenho quase certeza absoluta de que o ralo já fedia mesmo antes de eu ter descoberto a bunda. Acho que sim. É, não é a bunda que faz o ralo feder. Não é não. E se fosse? Se fosse, eu iria ter que fazer um grande sacrifício. É. Eu ia ter que escolher entre ver a bunda e agüentar o cheiro, ou não ver a bunda para o ralo não feder. Acho que se esse fosse o caso, eu iria preferir suportar o fétido odor. Não, mas aí, de tanto inalar a merda eu ia acabar lesando o meu cérebro. E aí teria que coabitar com o vulto. É, isso não ia dar certo. Mas não tem nada a ver.  
A bunda tá fora disso.  
Bem que eu queria estar entrando aqui, agora, com a bunda ao meu lado. Mas elas são todas iguais.  
Logo o convite estaria na gráfica. (MUTARELLI, 2002, p.39-40)

Conforme Bulhões, "no cinema, um mundo inventado é materializado pela imagem crível. [...] Na literatura, a matéria verbal constitui o mecanismo semiótico responsável por ativar no leitor um processo de elaboração mental da imagem." (BULHÕES, 2009, p.64). No trecho do romance transcrito acima, todo o raciocínio do protagonista é ilustrado por citações de eventos e coisas que o rodeiam e que delimitam o seu problema. A partir do texto, o leitor constrói suas imagens particulares. No filme, este momento de reflexão é apresentado como segue:

Acho que foi o homem do violino que disse que o cheiro era meu. Ele disse isso na minha cara. Pior é que isso me atingiu. É como se fosse um círculo vicioso. Eu vejo a bunda que me alimenta. O preço para ver a bunda é comer o lixo daquela lanchonete. A comida sempre cai mal. Sendo assim, o ralo fede. Ou seja: a bunda faz o ralo feder. Não, não é isso. Isso não funciona assim. Porque antes de eu perceber a bunda, o ralo já fedia. É... a bunda está fora disso. Bem que eu queria estar agora com a bunda ao meu lado. Mas mulher é tudo igual. Se você bobear, os convites vão para a gráfica. (O CHEIRO DO RALO, 2006)



Este momento de introspecção do personagem é concretizado pela *colagem*<sup>6</sup> de imagens, o que não apenas dá conta de uma espécie de *flash-back*<sup>7</sup>, mas possibilita ao espectador o transporte para dentro da mente do protagonista e compartilhamento de suas impressões. Vê-se na tela o que Dulac denominou *imagem mental*, ou seja:

O plano psicológico, o primeiro plano, como o chamamos, é o próprio pensamento da personagem projetado na tela. É sua alma, suas emoções, seus desejos... A vida interior, tornada perceptível pelas imagens, é com o movimento, toda a arte do cinema... O cinema tem maravilhosamente, os instrumentos para expressar tais manifestações de nosso pensamento, de nosso coração, de nossa memória. (DULAC, citado em AUMONT; MARIE, 2006, p.162)

Segundo Pierce: "Toda vez que pensamos, temos presente na consciência algum sentimento, imagem, concepção ou outra representação que serve de signo." (PIERCE, citado em ECO, 2003, p.146). E desta maneira, quando acompanhamos auditivamente o raciocínio de Lourenço e visualizamos em seqüência o homem do violino, Lourenço pensando, a bunda, o sanduíche, o vaso sanitário, o ralo, Lourenço pensando, o ralo, o vaso sanitário, Lourenço comendo o sanduíche, a bunda, o ralo, Lourenço pensando, a noiva em um gesto de carinho, a noiva apontando uma faca e os convites, obtemos acesso ao mundo interior do protagonista, à sua consciência, aos seus sentimentos, às imagens de sua memória e aos conceitos que se formaram a partir da sua experiência de vida.

A *colagem* de imagens – imagens que já haviam sido previamente apresentadas ao espectador – com o objetivo de acompanhar os pensamentos de Lourenço, intensifica e reforça a presença de determinados signos na trajetória do personagem. A escolha deste artifício é ainda melhor justificada por Robert Stam (2008, p.279):

O poder especial da colagem provém de sua capacidade de aproximar e associar de forma intensamente significativa objetos, imagens e textos aparentemente não relacionados, todos re-enquadrados dentro de um novo espaço de uma totalidade criativa refeita. A potência estética da colagem provém de sua abertura semiótica, de sua capacidade de

<sup>6</sup> Segundo Pavis: "A colagem é uma reação contra a estética da obra plástica feita com um único material, contendo elementos fundidos harmoniosamente dentro de uma forma ou de um âmbito preciso. Ela trabalha os materiais, tematiza o ato poético de sua fabricação, diverte-se com a aproximação casual e provocativa dos seus constituintes [...]. Colar objetos é um modo de citar um efeito ou um quadro anterior [...]. O ato citacional tem uma função metacrítica, ele dobra o objeto e seu olhar, o plano factual e a distância tomada em relação a ele." (PAVIS, 2008, p.51-52).

<sup>7</sup> O *Dicionário de teatro* define *flash-back* como "termo inglês para uma cena ou motivo dentro de uma peça (na origem, dentro de um filme) que remete a um episódio anterior àquele que acaba de ser evocado". (PAVIS, 2008, p.170).



encenar proximidades instigantes, gerando uma aleatoriedade estruturada que reconcilia o rigor formal da arte com a casualidade da vida [...].

Como é descrito acima, a escolha das imagens que constituíram este trecho do filme intensificou a associação significativa de objetos e idéias materializando de um modo eficaz um momento de reflexão.

## TUDO O QUE AS COISAS PODEM LHE OFERECER

Um novo momento de introspecção é disparado pelo conflito vivenciado por Lourenço e a garçonete na ocasião em que ele deixa escapar que pagaria para ver a bunda da moça. A atendente se ofende e o manda sair do bar. No romance o texto que encontramos logo após o conflito é o seguinte:

Ela me desmontou. Ela é mais esperta do que eu pensei. Não sei onde estou. Não me lembro dessa rua. Tudo foi tão rápido. Foi tudo tão irreal. É difícil acontecer algo que eu não tenha previsto.

É o olho.

Esse olho é do azar.

[...]

Eu já sei o que foi que aconteceu. Não foi culpa do olho. Coitado. É que eu andava estressado. Por isso eu absorvia o sentimento das coisas. Porque tudo que eu compro, tem história. Tem sentimento. E eu, cansado, acabava os absorvendo pra mim. É como no caso do olho. Coitado. Não era ele quem me trazia má sorte. Eram os sentimentos nele contido. É isso. E no fundo, em relação a bunda, foi melhor assim. Porque se por um lado não a vejo, por outro, tenho me alimentado melhor. O cheiro se foi para sempre. E meus pensamentos voltaram a fluir. Voltei aos livros. E hoje me sinto bem. [...]  
(MUTARELLI, 2002, p.43-45)

No filme o pensamento de Lourenço é transmitido mais sinteticamente:

Que estranho. Foi tudo muito rápido. É tão difícil acontecer alguma coisa que eu não tenha previsto. Deve ser o olho. É, é isso. É o olho. Esse olho dá azar. Esse olho é do mal. Já sei o que aconteceu. Não foi culpa do olho. É que eu andava estressado. Por isso eu absorvia o sentimento das coisas. Porque tudo que eu compro, tem história. Tem sentimento. Eu acabava absorvendo isso tudo pra mim, mas agora isso mudou. O cheiro do ralo se foi pra sempre. Meus pensamentos voltaram a fluir. E hoje, eu me sinto muito bem. (O CHEIRO DO RALO, 2006)

No início desta seqüência, observa-se uma alternância de imagens: Lourenço caminhando, a moça chorando e novamente Lourenço caminhando. Este padrão de montagem denomina-se *montagem alternada* e expressa "uma relação temporal de simultaneidade" (AUMONT; MARIE, 2006, p.13).



Conforme Aumont, "a montagem alternada constituiu-se, progressivamente, [...] tratava-se de produzir a noção de simultaneidade de duas ações pela retomada alternada de duas séries de imagens." (AUMONT *et al.*, 2009, p.192). Esta opção coloca o espectador frente ao resultado psicológico do conflito para cada um dos personagens: a moça decepcionada chora, enquanto Lourenço caminha pela rua. No filme, a rua não reconhecida não é citada verbalmente, mas está presente visualmente. Quando o protagonista mergulha em suas considerações sobre a influência do olho e do acúmulo de coisas antigas na sua vida, na tela são vistas imagens aceleradas, e cada vez mais aceleradas, daquela que parece ser a "sala ao lado", o depósito. A aceleração das imagens e a ênfase na quantidade e variedade dos objetos acumulados destacam o número de pessoas e, por consequência, de quantas experiências de vida, quantas histórias já passaram pela história de Lourenço. Mais do que isso, de acordo com o próprio protagonista, as histórias não passaram, mas se eternizaram naqueles objetos. Como afirma Sudjic, "Os bens que conservamos durante décadas podem ser considerados espelhos de nossas experiências da passagem do tempo" (SUDJIC, 2010, p.18), ou seja: os objetos se vinculam à vida do possuidor: "O homem adquire objetos para seu uso, enriquece-se de coisas como de experiências." (MOLES, 2007, p.38).

Todos os anos de trabalho de Lourenço e a história contida em cada objeto são comprimidos em alguns segundos pela aceleração, Este efeito não só se opõe a longevidade histórica representada pelos objetos e pelo próprio acúmulo, como traz para a tela o funcionamento frenético da cabeça do protagonista assim como é descrito no romance. Alguns exemplos: "[...] Ellroy escrevia no ritmo de meus pensamentos. Estonteante. Vertiginoso. Uma tormenta. Um atormentado" (MUTARELLI, 2002, p.10) e "Paul Auster me deixa confuso. Ele escreve no ritmo que penso. Vertiginoso" (p.13), ou "[...] Mas no close tudo vira engrenagem. Eles fodem no ritmo que penso." (p.23).

Neste ponto é importante considerar o que Deleuze descreve como características próprias do cinema:

É que o cinema, ainda mais diretamente que a pintura, dá um relevo no tempo, uma perspectiva no tempo: exprime o próprio tempo como perspectiva ou relevo. É por isso que o tempo adquire essencialmente o poder de se contrair ou de se dilatar, assim como o movimento o de retardar ou acelerar. (DELEUZE, 1985, p.37)

Assim que o personagem resolve este conflito e diz: "Meus pensamentos voltaram a fluir. E hoje, eu me sinto muito bem." (O CHEIRO DO RALO, 2006), as imagens sofrem uma desaceleração, uma espécie de frenagem, sinalizando o fim do turbilhão de pensamentos.

Ainda sobre esta seqüência, mas especificamente nas imagens do depósito, observa-se um ambiente mais escuro e a tonalidade sépia que predomina durante todo o filme é intensificada. Esta escolha para a apresentação da imagem contribui





no sentido de desencadear no espectador um olhar para o passado, para a passagem do tempo e para a história presente nos objetos. Conforme Pastoreau, "os tons sépia fazem-nos, quase sempre, pensar no passado. Um passado que não é demasiadamente longínquo, mas que foi ultrapassado: o das antigas fotografias e dos primeiros postais ilustrados" (PASTOREAU, 1997, p.151).



Fig. 1: Imagens da cena do depósito<sup>8</sup>

Mais uma vez é possível comprovar na tela uma profícua combinação entre técnicas cinematográficas e palavras, o que proporciona ao espectador um olhar crítico sobre os bens materiais, a passagem do tempo e as experiências de vida.

## AUSÊNCIA

No final de um dia de trabalho, Lourenço sai de sua empresa, caminha sozinho por fachadas de concreto pintadas de uma cor clara, quase branca, onde as pichações que existiam foram cobertas por tinta branca. Começa a tocar uma música triste que só será retomada no momento da morte do protagonista.

<sup>8</sup> Colagem de imagens feita por esta autora, a partir de imagens capturadas do filme *O cheiro do ralo* (2006).



O rapaz se dirige ao estacionamento, onde, como sempre, encontra apenas seu carro estacionado. Vemos fumaça sobre um fundo escuro até que a câmera se move e vemos, por trás da fumaça, um Lourenço que bebe, fuma e chora. A partir daí escutamos seus pensamentos: "De todas as coisas que tive, as que mais me valeram, das que mais sinto falta, são as coisas que não se pode tocar. São as coisas que não estão ao alcance de nossas mãos. São as coisas que não fazem parte do mundo da matéria." (MUTARELLI, 2002, p.89).

Nesta seqüência, assiste-se ao fim de um dia de trabalho. A música triste – que toca durante todo este trecho analisado – prepara um clima diferente daquele em que o espectador se habituou a ver o sarcástico Lourenço. A música, aqui, parece ocupar o lugar daquilo que Aumont definiu como elemento *extradieético*, ou seja: a produção da música não é "localizável ou simplesmente imaginável no universo diegético"<sup>9</sup> (AUMONT *et al.*, 2009, p.116), mas a sua presença intervém de maneira a "sublinhar ou exprimir os sentimentos dos personagens". Desta forma, a música ali inserida mostra sua função na narrativa, assim como descreve Aumont:

[...] A narrativa é o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada. Porém, esse enunciado que no romance, é formado apenas de língua, no cinema compreende imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música, o que já torna a organização da narrativa fílmica mais complexa. Por exemplo, a música que não tem em si valor narrativo (ela não significa eventos), torna-se um elemento narrativo do texto apenas pela sua co-presença com elementos, como a imagem colocada em seqüência ou os diálogos: portanto, seria necessário levar em conta sua participação na estrutura da narrativa fílmica. (AUMONT *et al.*, 2009, p.106)

Enquanto toca a música, Lourenço caminha pelas fachadas claras, praticamente brancas. O que parece por alguns instantes representar o vazio e nada mais encontra justificativa naquilo que Moles definiu como o "modo ascético" do homem se relacionar com seu ambiente, com as coisas que o cercam. De acordo com Moles, "O ideal do muro caiado de branco é um ideal muito poderoso que elimina as coisas, nos termos de uma redução progressiva que tende ao isolamento: o homem que se retira do mundo retira-se das coisas, destrói seu lado aquisitivo ou a atividade emocional ou social dos objetos." (MOLES, 2007, p.34).

Quando se contrasta a escolha de colocar as fachadas brancas como ambiente da caminhada e o conteúdo lingüístico do trecho em questão, é

---

<sup>9</sup> Aumont define *universo diegético* como o universo que "compreende tanto a série das ações, seu suposto contexto (seja ele geográfico, histórico ou social), quanto o ambiente de sentimentos e de motivações nos quais elas surgem". (AUMONT *et al.*, 2009, p.114).



notável a sintonia entre os elementos na intensificação e dilatação dos sentidos criados pelo texto.

Assim que Lourenço entra no seu carro, a música prossegue, mas a imagem muda e o que vemos é o fundo escuro e a fumaça. Por alguns momentos, observa-se apenas a fumaça e não se pode deixar de lado o valor simbólico desta imagem: "A fumaça é a imagem das relações entre a terra e o céu. [...] As colunas de fumaça elevando-se do solo para o alto, simbolizam a junção do céu e da terra e uma espiritualização do homem." (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p.453). Quando a imagem de Lourenço aparece por trás da fumaça e escutamos seus pensamentos, visualiza-se um homem triste, que, isolado do mundo, e afastado das coisas que podem ser tocadas, reconhece a falta e o valor das "coisas que não se pode tocar", das "coisas que não estão ao alcance de nossas mãos" (MUTARELLI, 2002, p.89). E, assim, este afastamento do mundo material promove um momento de espiritualização de um personagem que até então havia demonstrado apenas frieza, ironia e sarcasmo.

Por meio de imagens, música, referências simbólicas e palavras, esta seqüência fílmica intensifica a carga dramática presente no romance e por conseqüência chama a atenção do espectador para a complexidade psicológica do protagonista.

## *HIGHWAY TO HELL*

No filme acompanha-se o primeiro dia de trabalho da ex-garçonete que se tornou secretária de Lourenço. A moça recebe as primeiras instruções, dentre elas a instrução de que deve verificar os objetos trazidos para venda, filtrá-los, e só então encaminhar o cliente para a sala de Lourenço. A nova secretária, entretida ao telefone, apenas olha para a fiel cliente viciada em drogas, que carrega consigo um saco de pão. Quando a viciada entra na sala, Lourenço pergunta o que ela trouxe para ele e, então, de dentro do saco de pão, surgem os tiros que matam o protagonista. A partir do primeiro disparo, o texto que o romance traz é:

[...]  
 Então o saco faz BUM.  
 E o BUM é tão alto que dói.  
 O BUM, rasga o fundo do saco.  
 O BUM me rasga também.  
 O BUM sempre diz a verdade.  
 [...]  
 Ela treme.  
 Eu também.  
 Tem um buraco no teto.



Tem um furo em mim.  
 É uma dor grave.  
 Quando encosto o queixo no peito, eu vejo.  
 O paletó que se tingiu de mim.  
 Meu coração, agora bate pra fora.  
 Espalhando meu sangue por tudo.  
 Bate fora do peito.  
 [...]

Penso no olho de meu pai.  
 Penso em dar um último beijo.  
 Beijo cada uma das coisas que eu julguei ter tido.  
 Sinto que perco tudo.  
 Tudo o que nunca foi meu.  
 E então eu me perco em mim.  
 Nesse mim que nunca foi eu.  
 Beijaria a bunda, como se fosse a única.  
 [...]

Caio.  
 O caminho é a queda.  
 A queda me traga.  
 Como um ralo

O silêncio é a língua que eu falo.

E então tudo que não existe surge.  
 Enquanto o que existe se paga.

Eu não quero ir.  
 Mas o abismo me engole.  
 [...] (MUTARELLI, 2002, p.140-142).

No filme este trecho praticamente não usa palavras; existe um predomínio de imagens, ruídos e música. O espectador ouve dois disparos realizados pela moça viciada, que está claramente transtornada e treme, como descrito no texto. Ela foge da sala. Lourenço não tem reação, da cadeira cai ao chão e na sua camisa clara logo se observam manchas de sangue. O rapaz se arrasta até o ralo, como se estivesse sendo tragado por ele, espalhando sangue pelo caminho. Sua respiração está ofegante, difícil. Quando ele alcança o ralo, a secretaria entra correndo em seu socorro e começa a tocar a mesma música triste do trecho que foi analisado anteriormente. Lourenço percebe a presença da moça. Surge a imagem do olho e novamente a imagem de Lourenço caído, imóvel. A tela apresenta a imagem da fachada da empresa de Lourenço e escutamos sua voz dizendo: "E então ninguém entra e nem sai." (O CHEIRO DO RALO, 2006). Escutamos os primeiros acordes da música de estilo havaiano que abre o filme e vemos novamente o momento em que a garçonete tira a calcinha, revelando sua bunda; ainda toca a música havaiana e surgem os letreiros; por último, ouvimos a música que acompanhou a presença da mocinha viciada.

Neste trecho, sons e imagens recompuseram o trecho escrito por Lourenço Mutarelli sem que para isso fosse necessário recorrer às palavras. O barulho do disparo, o olhar do protagonista, sua atitude impotente, a queda e sua



camisa de cor clara contrastando com o sangue que vertia dele falam por si. Apesar de ter chegado para o trabalho de paletó marrom sobre a camisa, na hora do tiro ele está apenas com a camisa, o que promove o contraste com a cor vermelha. A cor vermelha do sangue, assim como é descrita por Chevalier & Gheerbrant, é ambivalente, uma vez que o sangue escondido "é a condição da vida", mas "espalhado, significa a morte" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p.944-945). Neste momento, há a culminação de um processo, que veio sendo indicado no desenrolar da narrativa, tanto no livro quanto no filme, nos momentos em que Lourenço era dito estar amarelo. Retornando a Chevalier & Gheerbrant, a cor amarela está associada a "aproximação da morte". Ela é "a anunciadora do declínio" (p.40).

Lourenço rasteja até o ralo, aquele mesmo ralo que o enchia de si, que o enchia de poder: "O cheiro do ralo. Sinto um estranho prazer ao dizer isso. É quase como se eu me reencontrasse." (MUTARELLI, 2002, p.65); "O poder é afrodisíaco. [...] O cheiro me dá poder." (p.66); ou, ainda, "Amanhã eu termino de desobstruir o ralo. Vou me reconectar com meu eu verdadeiro." (2002, p.74). Neste momento, o ralo se torna simplesmente o *caminho para o inferno*, como o próprio personagem o definiu: "*high way to hell*" (p.71).

A entrada da secretária e o início da música triste estabelecem um diálogo com a cena da fumaça. A preocupação da moça traz até Lourenço justamente aquelas coisas de que o protagonista dizia sentir falta, "as coisas que não se pode tocar", os sentimentos verdadeiros. Apesar de perceber a presença da moça, tudo permanece longe do alcance de suas mãos, pois Lourenço morre entre a tão desejada bunda e seu contraponto, o ralo.

Ainda antes de o protagonista morrer de fato, a tela se transforma no "próprio pensamento da personagem projetado na tela" (DULAC, citado em AUMONT; MARIE, 2006, p.162) e lá está o olho, o grande companheiro do personagem nos seus últimos meses que, por representar o pai que ele nunca conheceu, por personificar a presença da ausência absoluta desta figura paterna, acabou assumindo uma simbologia negativa, de má-sorte, sendo definido pelo próprio protagonista como "o olho do outro", o oposto do "olho de Deus" (MUTARELLI, 2002, p.84).

O momento da morte de Lourenço é trabalhado na tela assim como sugere Martin: "[...] a morte pode ser representada por uma imagem que se torna fixa" (MARTIN, 2005, p.240). Observa-se na tela o rosto do ator perdendo expressão, até que sua imagem fica paralisada.

Surge a fachada do antiquário e para a surpresa do espectador ouve-se a voz de Lourenço dizendo: "E então ninguém entra e nem sai", expressão que o romance convencionou para os dias em que a loja não abria, e que no filme sugere o fim da história. História que termina como começou, com a imagem da bunda. Aquela bunda que se tornou uma coisa - "Como tudo, como as



coisas que tranco na sala ao lado." (MUTARELLI, 2002, p.136) – fechando as portas do paraíso e deixando para Lourenço uma única opção, o ralo.

## E POR FALAR NELA...



Fig. 2: Cena de abertura de *O cheiro do ralo*<sup>10</sup>

O nome do filme é *O cheiro do ralo*, mas a música que toca nos remete ao Haváí. A primeira coisa que se vê na tela é uma bunda vestida num short curto com estampas paradisíacas. A dona da bunda mencionada caminha por calçadas numa espécie de cidade deserta até chegar ao seu local de trabalho, um bar. Assim que a moça assume seu posto atrás do balcão e se abaixa para guardar sua bolsa, vemos um homem olhando fixamente para a tal bunda. Este é Lourenço. O filme ainda não começou, mas a dica está dada.

Esta abertura é justificada pelos sentidos que o romance de Lourenço Mutarelli construiu, mas é um elemento que não encontra duplo na obra literária. Heitor Dhalia parece ter visto neste espaço do filme um solo fértil para expandir o romance e ao mesmo tempo reforçá-lo. O modo como a abertura foi apresentada atua claramente como uma antecipação, como um *foreshadowing*, termo definido por Cuddon como:

Técnica de organização de eventos e informações da narrativa de forma que eventos futuros sejam preparados ou indicados antecipadamente. Um romance bem construído, por exemplo, já no seu início fará a sugestão do que poderá ser o resultado da trama; o final está contido

<sup>10</sup> Imagem disponível no site: <<http://www.cenasdecinema.com/2008/12/os-10-momentos-mais-estranhos.html>>.





no começo e isto concede a obra literária unidade estrutural e temática.<sup>11</sup> (CUDDON, 1998, p.326)

Em acréscimo a esta idéia, o *Cambridge international dictionary of english* define o significado do verbo *to foreshadow* como "atuar como advertência ou sinal de um evento futuro"<sup>12</sup> (CAMBRIDGE INTERNATIONAL DICTIONARY OF ENGLISH, 1995). Nesta medida, por considerar que esta técnica literária está presente na adaptação fílmica de *O cheiro do ralo*, este trabalho irá agora buscar, na sucessão de cenas do filme, quais foram as dicas que a abertura jogou para os espectadores.

Lourenço caminha pela calçada e a primeira fachada que aparece é branca com imagens de coqueiros. Ele passa por outros lugares (muros sujos, muros bem pintados, fábricas) até que chega ao bar. A moça usa uma blusa com estampa de barquinhos. Lourenço pede um refrigerante. Assim que a moça se abaixa para pegar a bebida, o protagonista pensa: "Eu poderia passar uma semana inteira só olhando para essa bunda." (O CHEIRO DO RALO, 2006). Os dias passam, Lourenço continua freqüentando o bar. Certa ocasião, a garçonete percebe que o rapaz morde o sanduíche com cara de nojo, a moça ri e Lourenço diz: "Se a comida daqui fosse boa, o paraíso seria aqui." (O CHEIRO DO RALO, 2006). Neste momento, o espectador começa a perceber o motivo da música com estilo havaiano, do short com estampas paradisíacas e do quadrinho pendurado na parede atrás do banco onde Lourenço sempre senta.

O filme vai se desenrolando e a obsessão de Lourenço pela bunda da garçonete só cresce. Numa das visitas de Lourenço ao bar, o diálogo entre a garçonete e o protagonista é o seguinte:

Garçonete: Você sumiu, hein? Cansou do paraíso?  
 Lourenço: Você quase acertou.  
 Garçonete: Cansou?  
 Lourenço: Não, mas eu fui do paraíso ao inferno.  
 [...]  
 (Lourenço pede outro refrigerante, e quando a moça se abaixa para pegar, ela percebe que Lourenço observa sua bunda)  
 Garçonete: O que que o danadinho tava olhando, hein?  
 Lourenço: Você. Esse teu corpo. Você é um sonho. O paraíso é você. Essa tua bunda.  
 Garçonete: Ah... só a bunda.  
 Lourenço: Não, você inteira  
 [...] (O CHEIRO DO RALO, 2006).

<sup>11</sup> Tradução desta autora para: "*The technique of arranging events and information in a narrative in such a way that later events are prepared for or shadowed forth beforehand. A well-constructed novel, for instance, will suggest at the very beginning what the outcome may be; the end is contained in the beginning and this gives structural and thematic unity.*" (CUDDON, 1998, p.326).

<sup>12</sup> Tradução desta autora para: "*[...] to act as a warning or sign of (a future event).*" (CAMBRIDGE INTERNATIONAL DICTIONARY OF ENGLISH, 1995).



Lourenço se nega a sair para "tomar uma cervejinha" com a moça e pensa: "Não. Não pode ser assim. Se começar desse jeito daqui a pouco vêm as cobranças e eu prefiro pagar pra ver. Eu não quero casar com essa bunda. Eu quero comprar ela pra mim." (O CHEIRO DO RALO, 2006). Assim como compra os objetos em sua loja, Lourenço não busca um envolvimento emocional com a dona da bunda, mas simplesmente se apropriar do objeto, neste caso, a bunda.

Até aqui foi possível comprovar que a abertura cumpriu a função de caracterizar antecipadamente o bar e mais precisamente a bunda como o paraíso de Lourenço, elemento que se opõe claramente ao fétido cheiro do ralo que invade sua vida e seus pensamentos. Mas os diálogos estabelecidos entre a abertura e a ação não se esgotam aí. Na última parte do filme, no momento em que a garçonete se dirige a loja de Lourenço, o espectador pode novamente observar a mesma caminhada que deu início a abertura do filme e escutar a mesma melodia. Ao estabelecer este paralelo, constata-se que a primeira caminhada pode ser considerada um *flashforward*, um "salto adiante", termo que "designa o surgimento de uma imagem (ou até de uma seqüência de imagens) cujo lugar na cronologia da história contada está situado depois". (AUMONT *et al.*, 2009, p.117).

Atesta-se, por meio desta análise, uma abertura que se justifica plenamente dentro do próprio filme e que promove a extrapolação do que inicialmente era apenas história. Observa-se o reforço do signo representado pela bunda e por oposição há reforço ao próprio *cheiro do ralo*, assim como encontramos nas palavras de Lourenço: "A bunda era o contraponto do ralo. [...] Esta bunda era, enquanto impossível, enquanto alheia, o contraponto do ralo." (MUTARELLI, 2002, p.134).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Julie Sanders, em seu livro *Adaptation and appropriation*, afirma que "qualquer exploração sobre intertextualidade e suas manifestações específicas, nas formas de adaptação e apropriação, está inevitavelmente interessada em *como arte cria arte* [...]"<sup>13</sup>. (SANDERS, 2006, l. 173) (ênfase acrescentada)<sup>14</sup>. Foi a partir desta perspectiva que este estudo se desenvolveu. As seqüências cinematográficas abordadas foram analisadas levando-se em consideração a obra literária como ponto de partida para novas formas de expressão artística.

<sup>13</sup> Tradução desta autora para: "Any exploration of intertextuality, and its specific manifestation in the forms of adaptation and appropriation, is inevitably interested in how art creates art [...]" (SANDERS, 2006, l. 173).

<sup>14</sup> Versão *kindle book* disponível no site: <www.amazon.com>.





Foi demonstrado, por meio deste trabalho, que as escolhas realizadas por Heitor Dhalia enriqueceram o já fértil trabalho de Lourenço Mutarelli – seja nas escolhas imagéticas, nas opções simbólicas, ou mesmo na trilha sonora – uma parceria que oferece, a cada novo olhar, outras interpretações e mais questionamentos.

Este artigo é apenas uma pequena amostra dos artifícios cinematográficos implementados, para expandir os significados criados pelo romance, mas não os esgotam. Merecem atenção ainda aspectos como: o isolamento do homem urbano, a constituição do cenário como "universo de sentido" (PAVIS, 2008, p.46), o retrato da solidão e da loucura, entre outros.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. 2.ed. São Paulo: Papirus, 2006.

AUMONT, J. *et al.* *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. 7.ed. São Paulo: Papirus, 2009.

BARROSO, C. *Os 10 momentos mais estranhos – cenas de cinema*. Disponível em: <<http://www.cenasdecinema.com/2008/12/os-10-momentos-mais-estranhos.html>>. Acesso em: 10 set. 2010.

BULHÕES, M. *A ficção nas mídias: um curso sobre a narrativa nos meios audiovisuais*. São Paulo: Ática, 2009.

CAMBRIDGE INTERNATIONAL DICTIONARY OF ENGLISH. United Kingdom: Cambridge University Press, 1995.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* 11.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CLÜVER, C. *Inter textus/ inter artes / inter media*. Trad. do alemão de Elcio Loureiro Cornelsen. *Aletria: revista de estudos de literatura – Intermidialidade*. Belo Horizonte, v.14, p.11-41, jul./dez. 2006.

CUDDON, J. *A dictionary of literary terms and literary theory*. 4.ed. Oxford: Blackwell, 1998.

DELEUZE, G. *Cinema 1. A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ECO, U. *Tratado geral de semiótica*. Trad. Antônio de Pádua Danesi e Gilson César Cardoso de Souza. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

HUTCHEON, L. *A theory of adaptation*. Kindle Edition. New York: Routledge, 2006.



- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Lauro António; Maria Eduarda Colares. Lisboa, Portugal: Dinalivro, 2005.
- MOLES, A. *O kitsch: a arte da felicidade*. Trad. Sergio Miceli. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MUTARELLI, L. *O cheiro do ralo*. 2.ed. São Paulo: Devir, 2002.
- O CHEIRO DO RALO. Direção de Heitor Dhalia. Branca Filmes e associados: Filmes da Estação, 2006. 1 filme (95 min): son., color.; 16 mm.
- PASTOUREAU, M. *Dicionário das cores do nosso tempo*. Lisboa: Estampa, 1997.
- PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Trad. sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Ferreira. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SANDERS, J. *Adaptation and appropriation*. Kindle Edition. New York: Routledge, 2006.
- STAM, R. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- SUDJIC, D. *A linguagem das coisas*. Trad. Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.



## A SOMBRA DO VAMPIRO COMO METALINGUAGEM NO CINEMA<sup>1</sup>

---

Maxwel de Azevedo Dantas<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** A partir da análise do filme *Shadow of the Vampire*, de Edmund Elias Merhige, este artigo faz um estudo da história de como foi feito o filme *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*, de Friedrich Wilhelm Murnau, apresentado em 1922, e de sua refilmagem de 1979, feita por Werner Herzog, sob o título de *Nosferatu - Phantom der Nacht*. Merhige introduz vigorosos elementos ficcionais em seu filme que trata das filmagens de outro filme. Configura-se, assim, um cinema metalinguístico que tematiza a criação cinematográfica, ponto principal da análise deste trabalho, que, além disso, objetiva discutir os conceitos de transtextualidade e de hipertextualidade, teorizados por Gérard Genette. Também, procura-se, neste artigo, questionar a ideia de originalidade, a partir do ensaio de Roland Barthes, *A Morte do Autor*, e do texto de T.S. Eliot, *Tradição e Talento Individual*.

**Palavras-chave:** Literatura. Cinema. Metalinguagem. Transtextualidade. Hipertextualidade.

---

<sup>1</sup> Trabalho orientado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Anna Stegh Camati.

<sup>2</sup> Mestrando do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.  
E-mail: maxwelit@yahoo.com.br



## INTRODUÇÃO

Ao refletir sobre leitura, pode-se entendê-la de modo mais abrangente, em que ler não significa apenas debruçar-se diante de um texto escrito e interpretar o código linguístico nele contido. Em caráter mais amplo tem-se a ideia de leitura não somente de textos escritos como também de mundo, assim é possível entendê-la como uma ação de compreender quaisquer manifestações humanas, sobretudo aquelas que são classificadas como artes, principalmente as de caráter narrativo.

Desse modo, um quadro, uma escultura, uma dança, uma música também são textos que podem ser decodificados e interpretados, enfim, podem ser lidos. Tal pensamento pode não só ser reforçado como também ser ampliado com o entendimento de que "todas as artes e mídias, consideradas sistemas de signos, podem ser pensadas como textos, qualquer que seja o sistema sógnico envolvido" (CAMATI, 2008, p.255).

Um filme também é um texto passível de ser lido, não só entendendo a leitura em sentido amplo, como também tendo ciência da aproximação da arte cinematográfica à arte literária, porque o "filme assim como o texto escrito, deve ter um enredo que envolve personagens que, por sua vez, movem-se em determinado ambiente, agindo de forma a inscrever os fatos em determinada ordem, cronológica ou não" (KOBBS, 2007, p.63).

Portanto, este artigo pretende lançar luz sobre o cinema, no intuito de buscar suas relações com a literatura, através da análise do romance *Drácula*, de Bram Stoker, e das diversas adaptações desta obra para o cinema, sobretudo *Nosferatu, uma Sinfonia de Horrores* (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*), de Friedrich Wilhelm Murnau, de 1922; *Nosferatu, o Vampiro da Noite*, de Werner Herzog (*Nosferatu - Phantom der Nacht*), de 1979, e *A Sombra do Vampiro* (*Shadow of the Vampire*), de Edmund Elias Merhige.

O enredo do filme de Merhige é insólito, pois seus personagens são recriações ficcionais da história das adaptações da obra de Bram Stoker, sendo eles parte da equipe de filmagem de Murnau, que também foi inserido na trama. Contudo, o mais inusitado é a criação do personagem Max Schrek; pois, na equipe do *Nosferatu* de 1922, era o artista que interpretava o Conde Orlok (o Nosferatu), mas, no filme de Merhige, é um "autêntico" vampiro, usando o mesmo nome do ator alemão dos anos de 1920. Esse personagem é apresentado a todos como um artista da antiga companhia de Murnau que estudara com o dramaturgo naturalista russo Stanislavski.

Assim, um a um, os integrantes da equipe cinematográfica são devorados pelo vampiro, até que resta o confronto com o diretor. Mais do que um filme



de terror, a trama desvela a ótica metalinguística quando o cinema traduz o próprio cinema, tecendo uma crítica sobre a história de um diretor de cinema cuja obsessão residira no fato de compor sua obra a qualquer custo.

Embora este artigo objetive examinar as metalinguagens como recursos de construtividade textual, pretende-se, igualmente, abordar diversas questões como a originalidade, a autoria, a intertextualidade e a transescritura, buscando respaldo teórico em autores como Roman Jakobson, T. S. Eliot, Roland Barthes, Linda Hutcheon, Gérard Genette e Robert Stam.

Também, torna-se necessário discutir as estéticas que permeiam as obras analisadas neste artigo, mas buscando menos a historiografia e mais as questões de estilo, pois estas se harmonizam mais com os conceitos de metalinguagem e transtextualidade. Contudo nunca é demais lembrar que o Expressionismo alemão caracterizou obra de Murnau e trouxe ecos do Romantismo presentes no *Drácula* de Bram Stoker. Mas, se ambos os autores criaram vampiros voltados mais para a estética do terror tempestuoso (tempestuoso no sentido da revista *A Tempestade* expressionista e do movimento *Tempestade e Ímpeto* romântico), o Pós-Modernismo de Merhige apresentou um Nosferatu despido da velha fantasia vampiresca da nobreza e revestido de outra, mais dissimulada: a máscara da ironia e do simulacro (TELES, 1983, p.106; CÁNEPA, 2008, p.58; PUCCI JR., 2008, p.373-374).

Enfim, este artigo também tem a intenção de compartilhar com o leitor o prazer de analisar um insólito personagem que paira no imaginário da civilização ocidental e que é capaz de seduzir a todos com seu charme noturno e sua promessa de imortalidade. Mas se tudo indicasse que este personagem fosse somente um vampiro, esse texto se despojaria do tempero da provocação. Assim, à procura de "melhores sabores" para este artigo, fica a proposta de se estar analisando também o próprio cinema...

## DRÁCULA, NOSFERATU E HIPERTEXTUALIDADE

Para tratar da relação entre o romance de Bram Stoker, intitulado *Drácula*, e de suas releituras para o cinema, como o clássico *Nosferatu, uma Sinfonia de Horrores*, de Murnau, o melancólico e não menos brilhante "remake", de Werner Herzog, *Nosferatu, o Vampiro da Noite* e o irônico *A Sombra do Vampiro*, de Merhige, buscam-se referências, principalmente, no texto de Gérard Genette, intitulado *Palimpsestos, a literatura de segunda mão* e também, tanto no artigo *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*, quanto no livro *Introdução à teoria do cinema*, ambos de Robert Stam. A partir dessas leituras, torna-se possível entender a categoria de Genette chamada transtextualidade, como: conteúdos de diversos textos (ou de pelo menos um



texto) que fazem parte de modo manifesto ou secreto num texto (ou outro tipo de mídia) posterior (GENETTE, 2006, p.7).

O conceito de Genette sobre transtextualidade viabiliza perceber que não há originalidade em quaisquer escrituras. Roland Barthes diria: "o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura" (BARTHES, 2004, p.62). Então, sempre haverá uma escritura anterior que dará suporte para que outra seja escrita posteriormente. Essa inferência está ligada ao conceito de hipertextualidade, também de Genette, que se desdobra em diversas categorias, dentre elas o hipotexto e hipertexto. Assim, hipotexto é a denominação para os textos nos quais são buscadas referências, a fim de compor um texto posterior, chamado de hipertexto (GENETTE, 2006, p.12).

Segundo Robert Stam, hipertextualidade é uma categoria que se encaixa perfeitamente para os filmes derivados do gênero romanesco. Diz ele que ela "evoca, por exemplo, a relação entre as adaptações cinematográficas e os romances originais" (STAM, 2003, p.233). Isso foi o que ocorreu quando Murnau filmou *Drácula* de Bram Stoker. Apenas o cineasta teve que mudar o nome do vampiro; de alguns personagens e de algumas localidades, menos até pelo fato de ser uma releitura dele, e mais porque a viúva de Stoker não cedeu os direitos para as filmagens de *Nosferatu*. Mesmo assim, o filme foi cassado, mas a reprodutibilidade (sempre possível no caso do cinema) proporcionou a existência clandestina de algumas cópias que mais tarde serviram à sua reprodução em larga escala, como atesta o curioso e bem-humorado comentário de Ademir Luiz:

"Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens" é uma adaptação não-autorizada do romance epistolar "Drácula", lançado pelo escritor irlandês Bram Stoker em 1897. Para evitar embargos legais, o produtor Albin Grau ordenou a modificação dos nomes dos personagens, a data (1838) e o local da ação. O conde Drácula tornou-se conde Orlock, Londres converteu-se em Bremen e Transilvânia, na Romênia, passou a ser indicada como "algum lugar dos montes Cárpatos". A manobra desonesta foi mal-sucedida. Quando o filme entrou em cartaz, Florence Stoker, viúva do autor, acionou a justiça, exigindo a proibição de exibições públicas do filme. Venceu a contenda e, em 1925, a maioria das cópias foi recolhida e destruída pelo fogo; como, aliás, convém a um filme de vampiro. Censurado, pouco visto e muito comentado, "Nosferatu" tornou-se uma lenda<sup>3</sup>.

Não obstante o fato da "ilegalidade" do seu filme, Murnau presenteou o mundo com uma excelente obra, marco da historiografia cinematográfica. *Nosferatu*, então, tornou-se referência, um clássico do cinema alemão. Como tal, seria inevitável uma nova versão, dirigida por outro cineasta (também alemão),

<sup>3</sup> Site: <http://www.revistabula.com/categoria/filmes/30>.



Werner Herzog, autorizado, enfim, a utilizar os nomes dos personagens do livro de Stoker. Com Klaus Kinski como Drácula (Conde Orlock) e Isabelle Adjani no papel de Mina Harker (antes Hellen Hutter), o desafio maior de Herzog foi vencido, pois o novo filme mostrou-se tão sensacional quanto seu texto-fonte.

Com um final diferente do exibido no filme de 1922, a refilmagem de *Nosferatu* em 1979, em que Jonathan Harker torna-se vampiro, assumindo o lugar do Conde Drácula, traz uma metáfora sutil, pois mostra que, a exemplo da possibilidade do vampiro reviver em Harker, o próprio filme de Murnau revive no de Herzog. É como se fosse mostrado que, analogamente ao retorno do vampiro, o cinema germânico retoma o tema vampiresco vigorosamente iniciado no período do Expressionismo alemão.

Interessante é que ambos não trouxeram a marca da originalidade, contudo são extremamente considerados na história da arte cinematográfica, não perdendo, pois, o brilhantismo. E, certamente tais filmes não poderiam ser representações fiéis do livro de Stoker, porque a "identidade entre o texto de origem e o de chegada, seja ele fílmico ou outro, não é apenas impossível, mais indesejável" (CAMATI, 2008, p.245). A partir dessa assertiva pode-se entender que reproduzir o texto de origem literalmente é impossível, pois o novo texto traz diferenças oriundas do *Zeitgeist* (espírito da época). Indesejável também o é, porque o que se espera de uma recriação artística é que ela surpreenda e cumpra o paradoxo de ser diferente na igualdade, deixando claro o seu salto qualitativo de mera reprodução para se superar, tornando-se efetivamente uma produção (PLAZA, 2003, p.109).

## A MORTE DO ROTEIRISTA

Quando Roland Barthes argumentou no seu texto intitulado *A Morte do Autor* que "a escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve" (BARTHES, 2004, p.57), obviamente se referia à literatura, mas também é notória a aproximação dessa reflexão com o que ocorre na relação transtextual da literatura para o cinema, sobretudo entre o filme *A Sombra do Vampiro* e seu hipotexto, *Nosferatu, uma Sinfonia de Horrores*. Isso ocorre porque há naquele filme um jogo de identidades prodigioso que põe em discussão a ideia da autoria de uma determinada obra, quando se transforma um cineasta historicamente consagrado – Murnau – em personagem.

Será que esse jogo de identidades permite dizer que o autor (diretor) também é um personagem? De certo modo, Barthes atesta isso quando



comenta: "O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, [...] ela descobriu o prestígio do indivíduo [...]" (BARTHES, 2004, p.58).

Assim, Merhige trata o enredo de seu filme da seguinte forma: conta a história das gravações do *Nosferatu* de 1922. O cineasta estadunidense faz de Murnau um personagem que é um diretor obcecado, não medindo ações para a filmagem de sua obra, contratando até um "vampiro de verdade", a fim de fazer o filme! Óbvio é que engana a todos da produção, dizendo ser – o vampiro – Max Schreck, um ator, que através do método Stanislaviski, incorpora permanentemente o "personagem" Conde Orlock (que é o próprio *Nosferatu*).

Destarte, o Conde Orlock, travestido de mortal, passa a beber o sangue de alguns componentes da produção do filme, sendo, a primeira vítima, o roteirista... E, guarda a personagem-atriz Greta Schröder (que interpreta Hellen Hutter, e é interpretada por Catherine McCormack) para o fim, coincidindo com a cena final gravada pelo personagem Murnau, que usou a bela Greta como isca para o vampiro (um paralelo com os filmes sobre *Nosferatu*, tanto o de 1922, quanto o de 1979, em que a heroína seduz o vampiro).

A parte do filme de Merhige, em que Orlock/*Nosferatu* faz do roteirista sua primeira vítima, traz aproximações entre literatura e cinema. Isso porque escritores e roteiristas apresentam similaridades, sobretudo na composição de suas escrituras: o gênero romanesco e o poético de um lado e o roteiro fílmico de outro. Para aprofundar essa ideia, busca-se, nos escritos de Verônica Daniel Kobs, a seguinte colocação: "Não só a literatura sempre serviu [...] como matéria-prima para os filmes [...] como vários escritores da literatura universal trabalharam como roteiristas" (KOBBS, 2007, p.64).

Portanto, com essa aproximação entre roteirista e escritor, pode-se também fazer uma leitura subjacente de parte do filme de Merhige: a morte desse autor/roteirista, tão de imediato, pelo Conde Orlock, remete à crítica bartheana sobre a questão da autoria, pois se sabe que, quando o diretor se apropria do roteiro, o roteirista deixa de ser o "autor", passando a função ao diretor (e, além disso, no filme de Merhige, Murnau – o autor/cineasta – também é um personagem). Essa morte simbólica do primeiro autor (roteirista) pode ser interpretada através do ataque do vampiro a essa sua primeira vítima, tratando-se, assim, da composição de uma ironia presente no filme *A Sombra do Vampiro*.

Ou seja, a autoria pode ser vista como um processo vampiresco em que a criatividade se alimenta de criação anterior. Ela não pode ser mais identificada, pois se perde no "branco-e-preto das escrituras", como dito nas afirmações barthesianas. Aliás, essa perda da identidade é bastante visível nesta obra, porque ela é o hipertexto de filmes anteriores que também são





hipertextos do livro de Bram Stoker, que, por sua vez, é um hipertexto das histórias de vampiro de tradição romena.

Com isso, fica explícito que a falta de originalidade não é uma novidade nas artes, mas isso não quer dizer que há estagnação imaginativa nas obras. O filme *A Sombra do Vampiro* tem um conteúdo bastante criativo, bem-humorado, irônico e também lírico.

## O VAMPIRO À SOMBRA DE METONÍMIAS E METÁFORAS

O filme de Merhige tem um título interessante, *A Sombra do Vampiro*. A princípio traz a ideia de suspense, mas numa segunda instância – principalmente para quem assistiu ao filme expressionista de Murnau – percebe-se a alusão à cena na qual Nosferatu não aparece, e sim sua sombra, indicando que o vampiro sobe sorrateiramente as escadas, em direção ao quarto de Ellen Hutter, sua vítima.

Na obra expressionista, a sombra de Nosferatu, projetada na parede que ladeia as escadas, é o agente metonímico que revela a ação do monstro. É perfeitamente plausível verificar uma relação de contiguidade entre o vampiro e sua sombra, portanto, uma relação metonímica.

Esse jogo de sombras poderia terminar nessa cena, que, aliás, é um dos pontos culminantes do filme de Murnau, pois se sintetizam vários símbolos característicos da estética expressionista, como a angústia passada pela cena da subida do vampiro ao quarto de Ellen, pela escada, degrau por degrau; o suspense do ataque à vítima; enfim, a relação entre o "branco e preto" da sombra com a parede; contudo, há também a projeção da sombra da mão do vampiro no peito da Sr.<sup>a</sup> Hutter... E, a reação dela, quando a sombra da mão se fecha que, mesmo sem tocá-la, toca-a! Uma cena, que leva ao limite o uso da metonímia no cinema.

Desse modo, o jogo com a sombra que Murnau faz em seu filme de 1922, por si só, justificaria o título de Merhige. Entretanto, há uma sutileza maior apresentada no destaque feito à "sombra do vampiro" que, como tratado antes, representa metonimicamente o próprio vampiro. Isso se dá pela questão da projeção da sombra na parede, pois revela, nesse momento, uma metáfora, que é a do vampiro enquanto projeção, ou seja, enquanto filme.

Há várias analogias implícitas na figura do vampiro, tornando possível compará-lo ao filme. Uma delas é que a película só pode ser projetada na sala escura, e o vampiro só pode sair à noite; outra, o filme seduz o espectador pelo olhar, e o vampiro tem seu olhar hipnótico. Ao encontro dessa afirmação, o próprio livro de Bram Stoker traz a fala do personagem Jonathan Harker,



uma das vítimas: "[...] quando o Conde falava, em seus olhos e em seu porte tudo me fazia lembrar que eu era um prisioneiro e que, ainda que desejasse, não poderia escolher" (STOKER, 2002, p.48). Além disso, expostos à luz do Sol, tanto a película quanto o vampiro são "destruídos". E, por último, o filme e o vampiro podem tornar seus "escolhidos" (atores e vítimas) imortais.

Assim, o vampiro é uma excelente metáfora para representar o cinema. De modo consciente ou intuitivo, o diretor Murnau sabia disso, tanto que, ao escolher o livro de Bram Stoker como fonte, ele passou, de certo modo, a tratar de questões cinematográficas metaforicamente. Ou seja, como o vampiro é a metáfora do filme, o cineasta trata de questões do cinema, através da história do vampiro. É o caso do fascínio do filme em relação ao público, que, diante da tela, permanece imóvel, concentrado, preso até a cena final. Também, a questão do "glamour", ou, crescendo-se ao que já fora tratado, a analogia entre a imortalidade vampiresca e a eternidade pela memória da imagem cinematográfica.

Enfim, ao falar do cinema através da imagem do vampiro, talvez, sem querer, talvez propositalmente, Murnau tocava na questão da metalinguagem. Mas, quem realmente deixou isso explícito, foi o cineasta Merhige com o seu *A Sombra do Vampiro*. Tal assunto desenvolvido a seguir, revelará que, além da criatividade do título, o filme em questão também se fez bastante sugestivo, sobretudo pela sua abordagem metalinguística.

## NOSFERATU, UMA SINFONIA EM METALINGUAGEM

A metalinguagem é a análise do código usado para estabelecer uma comunicação, utilizando, para isso, o próprio código analisado (JAKOBSON, 2005, p.67). Os artistas usam invariavelmente a metalinguagem no processo de sua criação e, dentro desta perspectiva, o cineasta, Merhige com seu filme, *A Sombra do Vampiro*, elaborou a película sobre a história de como foi feito o filme *Nosferatu, uma Sinfonia de Horrores*, de Murnau. Assim, a idéia romântica de um autor que "cria" dá lugar a do autor que "articula". Tanto é que, segundo Robert Stam, "a criação artística nunca é *ex nihilo*, mas sim baseada em textos antecedentes" (STAM, 2006, p.23). Ou seja, a criatividade não vem do nada, ao contrário, justifica-se no conhecimento adquirido previamente.

Se o "autor está morto", isso não quer dizer que seu fantasma não arraste as correntes que amarram os textos. Brunilda T. Reichmann, traduzindo e resumindo texto de Linda Hutcheon, expõe que o "autor manipulador torna-se uma posição a ser preenchida, uma presença a ser inferida pelo leitor. O mito romântico morre, o autor pensa mais em reescrever do que em criar um texto original" (REICHMANN, 2006, p.333).



Dentro dessa perspectiva, a linguagem fílmica de *A Sombra do Vampiro* está atualizada na direção da estética pós-moderna, principalmente no que tange a metalinguagem. Assim, o diretor (autor) não busca extrair a obra do seu próprio gênio de originalidade, mas se torna um regente que mostra sua qualidade na capacidade de orquestrar suas referências anteriores, produzindo algo novo através de recortes de outras histórias por ele já conhecidas.

Uma das cenas iniciais de *A Sombra do Vampiro* mostra Murnau (interpretado por John Malkovitch), filmando Hellen Hutter na janela de sua casa, segurando um colar em cujo pingente encontra-se a sua fotografia. Na verdade, a jovem mulher manipula o cordão, a fim de fazer um gatinho ficar tentando tocar o pingente com suas patas (o pingente é o objeto de desejo do gato/predador). Assim, tem-se um filme em que um cineasta dirige a cena de um cineasta, filmando a cena de uma mulher, que age tal qual um titereteiro, fazendo o gato de títere através da isca (a foto).

Essa cena inicial é o resumo do enredo do filme de Merhige que, em síntese, mostra a história do vampiro (um predador) que, "manipulado" pela mulher, permanece, após sorver seu sangue, lânguido ao pé da sua alcova, não percebendo o raiar do dia e desaparecendo ao ser queimado pela luz do Sol. Em outras palavras, o colar de Hellen está para o gatinho, assim como a vítima sedutora está para o vampiro seduzido. Aliás, ao se falar em "manipulação" e "sedução" chega-se ao cerne da questão que se pretende abordar, qual seja, a metalinguagem.

No contexto do filme de Merhige, a metalinguagem é percebida pelo seu enredo, pois esse trata de um filme que reflete sobre as filmagens de outro filme. Além disso, dentre os diversos componentes da filmagem, encontra-se a figura do diretor. De forma mais acurada, percebe-se que ele é quem manipula e seduz a todos para a conclusão de sua atividade fim, isto é, o término de sua obra cinematográfica. Deste modo, o cinema, em geral, trata tanto da sedução quanto da manipulação, e é sobre isso que, no fim das contas, *A Sombra do Vampiro* também se debruça.

Em outra cena (tanto do filme de Murnau quanto estrategicamente no de Merhige), Nosferatu vai assinar o contrato para compra de seu imóvel, sendo assessorado por Thomas Hutter, marido de Hellen, que deixa o pingente (aquele com o qual o gato brincava) cair na mesa onde estavam os papeis do imóvel. Nosferatu ao ver o objeto e, dentro dele, o retrato da Sr<sup>a</sup> Hutter, fica fascinado. Essa é uma cena antológica que sempre se repete em quaisquer das refilmagens de Drácula. Esse fascínio é, analogamente, o mesmo que o cinema causa no espectador. O filme é tanto objeto de desejo para a plateia quanto a foto de Hellen o é para Nosferatu. A fotografia é a presentificação do ausente, e o cinema, com sua miríade de quadros dinâmicos, também faz a



mágica de fazer do outrora agora e, sobretudo de enlevar o público (PESAVENTO, 2005, p.40).

O vampiro é esse fantasma que, tal qual o cinema, faz sua aparição no presente, mas tem sua existência no passado. E o filme de Merhige também discorre sobre esse tema usando, pois, a metalinguagem para isso. Da mesma forma, a metalinguagem se encontra na cena em que, os integrantes da equipe de Murnau (enquanto personagens de *A Sombra do Vampiro*) perguntam a Max Schreck sobre o que ele achava de Nosferatu, personagem que "interpretava", e o vampiro responde que o achava triste, por causa de sua decadência, a mesma decadência que sofria a economia germânica dos anos de 1920, levando conseqüentemente à baixa do cinema expressionista alemão. As palavras do Max Schreck falso trazem em si o peso da tradição que é explorado por Merhige, detentor de consciência histórica. É notória a densidade lírica da cena, que faz emergir, no presente, a tradição do passado, pois "o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas sua presença" (ELIOT, 1989, p.39).

Além dessas passagens do filme de Merhige, recheadas efetivamente de metalinguagem, temos a cena final do filme na qual Nosferatu está sendo filmado por Murnau, que havia preparado uma armadilha para o vampiro: Greta Schröder, dopada e prestes a se tornar vítima do Conde Orlock, serviria de isca. Murnau abriria os portões da sala onde filmavam para que a luz do Sol pudesse matar Nosferatu. Contudo o vampiro antecipara o golpe e impedira o cineasta de abrir a porta.

Parte da equipe do filme estava com Murnau, mas sucumbiria perante o poder do morto-vivo. Quando parece que Orlock também iria matar Murnau, ocorre o inesperado: o diretor começa a filmar o vampiro, que passa a assumir o seu "papel" diante da câmera. Tempo suficiente para quem estava fora do quarto, arrombar a porta fazendo entrar a luz do Sol. Diante dela, o vampiro é queimado, como os fotogramas de um filme, sendo finalmente destruído. O processo da filmagem não para. Murnau não larga a câmera em momento algum, absorto em captar toda a cena. No fim o que vale é o filme.

Nesse sentido, a metalinguagem atinge um caráter crítico quando o filme proporciona a reflexão sobre a importância da obra cinematográfica em relação ao ser humano. Subjaz a ideia de que "o espetáculo não pode parar", estando acima da própria vida dos que o produzem. Desta forma, essa questão da criticidade do filme de Merhige como característica da metalinguagem remete para um tipo de relação transtextual tratada por Genette e chamada de metatextualidade. Para o crítico literário francês, esse tipo de transtextualidade está atrelado à "relação crítica", à "crítica em ato", unindo "um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo" (GENETTE, 2005, p.15).



Enfim, quando Jakobson discute metalinguagem em relação ao filme *A Sombra do Vampiro*, isso também ressoa nas escrituras de T. S. Eliot, de Sandra Pesavento, de Roland Barthes e de Gérard Genette, indicando o diálogo entre todos esses textos e, reafirmando que há um contínuo textual, a retratar a cultura ocidental através do tempo. Merhige, ao reeditar a história através da ficção em *Nosferatu*, ilustra de modo contundente essa concepção.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema enquanto arte espelha as características de seu tempo, o espírito do tempo dá ao artista o mote para sua arte. Segundo T.S. Eliot, "[...] o sentido histórico leva um homem a escrever [...] com um sentimento de que toda a literatura européia desde Homero [...] tem uma existência simultânea e [...] uma ordem simultânea" (ELIOT, 1989, p.39). Se artes e mídias, podem ser pensadas como textos, logo o cinema também sofre a influência de seu tempo. Além disso, quando um filme é feito, carrega consigo a essência cultural da civilização do cineasta que o concretiza.

A adaptação cinematográfica é híbrida, porque mescla mídias e discursos, e a fidelidade a um texto-fonte deve ser relativizada, pensada mais em termos de transformação do que, de cópia. Isso não implica em ruptura com os clássicos, mesmo porque, ao se levar em conta um texto-fonte – ou como Genette propõe: hipotexto – percebe-se a importância das escrituras anteriores e o fato de a literatura existir através de uma continuidade, em que originalidade não é necessária nem ao menos, desejável.

No seu texto, *A morte do autor*, Barthes ratifica tal assertiva ao escrever: "O escritor pode apenas imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras [...]"(BARTHES, 2004, p.39). Desse modo, o filme *A Sombra do Vampiro* traz a trama de identidades que relativiza a questão da autoria ao transformar em personagem de ficção a "personagem histórica", o famoso cineasta Murnau.

Além dessa criação, sabendo-se que atores também são "autores" de seus personagens, a interpretação dos artistas diante das câmeras de cinema é colocada em xeque; pois, no filme, o ator Max Schrek é um vampiro de verdade que simularia ser um humano (ator) interpretando um vampiro. Assim, a inversão de papéis proporciona a reflexão crítica sobre qual o lugar e qual o momento da interpretação. Afinal, não se interpreta a todo instante um papel (social)?

A figura do vampiro, multifacetada no filme de Merhige revela traços do pós-modernismo como o hibridismo; ou seja, a junção do nostálgico



cinema mudo expressionista à visão contemporânea às portas do século XXI. "Os filmes pós-modernos seriam, portanto, híbridos de ilusionismo clássico e distanciamento modernista" (PUCCI JR., 2008, p.372). O morto-vivo também "encarna" a própria metáfora do cinema, por serem ambos etéreos enquanto projeções, sensíveis à luz, eternos e sedutores.

Essa metáfora encaminha o tema vampiresco para o enfoque metalinguístico, porque na metalinguagem do cinema tem-se que essa mídia discorre sobre ela mesma, sobre suas características estéticas; enfim, sobre seu conteúdo e sobre suas referências históricas, como alusões a outros filmes.

Assim, *A Sombra do Vampiro*, aborda o próprio "fazer cinema" ao tratar das filmagens do *Nosferatu* de Murnau, não como documentário (ou fato histórico), mas como ficção, seguindo o caminho tanto do pastiche pós-moderno, quanto se situando entre o humor-negro e a ironia. Linda Hutcheon, discorrendo sobre a questão da metaficção no cinema pós-moderno, deixa claro que "[...] a metaficção historiográfica, ou seja, a narrativa pós-moderna [...] dilui as fronteiras entre ficção e realidade, pondo em questão a objetividade da historiografia" (Citado em PUCCI JR., 2008, p.376).

Nessa mesma linha de pensamento, em que ficção e história são vistas de modo relativizado, em que a orquestração de uma obra de arte requer um conhecimento profuso de outras obras, observa-se que "um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação [...]" (BARTHES, 2004, p.64).

Enfim, a metalinguagem em *A Sombra do Vampiro* traz uma visão crítica do cenário da "sétima arte", enriquecida pela revisão dos "clássicos", tais como o *Drácula* de Bram Stoker e o *Nosferatu* de Murnau. Assim Merhige, ao compor seu filme pós-moderno, promove uma reflexão não somente sobre o cinema mais também sobre o trabalho do cineasta, sobretudo no que diz respeito ao procedimento ético em seu ofício.



## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p.57-64.
- CAMATI, Anna S. Cinema Shakesqueer: a representação do amor que ousa dizer o nome do bardo. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, n.6, p.241-258, 2008.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo alemão. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. 3.ed. Campinas, SP: Papirus, 2008. p.55-88.
- ELIOT, T.S. Tradição e o talento individual. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989. p.37-48.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte, MG: FAE/UFMG, 2005.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2005.
- KOBS, Verônica Daniel. A invasão silenciosa da visualidade. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, n.5, p.59-70, 2007.
- LUIZ, Ademir. *A Alemanha morta-viva de Murnau*. Disponível em: <http://www.revistabula.com/categoria/filmes/30>. Acesso em: 12 jan. 2010.
- PESAVENTO, Sandra. *História e história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PUCCI JR., Renato Luiz. Cinema pós-moderno. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. 3.ed. Campinas, SP: Papirus, 2008. p.361-378.
- REICHMANN, Brunilda T. O que é metaficção? narrativa narcisista: o paradoxo metaficcional, de Linda Hutcheon. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, n.4, p.333-347, 2006. Resumo.
- STAM, Robert. Do texto ao intertexto. In: \_\_\_\_\_. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. São Paulo: Papirus, 2003.
- \_\_\_\_\_. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade". In: CORSEUIL, Anelise R. (Edit.). *Film Beyond Boundaries. Ilha do Desterro*, Florianópolis, n.51, p.19-53, jul./dez. 2006.
- STOKER, Bram. *Drácula, o vampiro da noite*. Trad. Maria Luísa Lago Bittencourt. São Paulo: Martin Claret, 2002.



TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Petrópolis: Vozes, 1983.





# DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS ENTRE GIL VICENTE E ARIANO SUASSUNA<sup>1</sup>

---

Irene Kondo Izawa<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente artigo pretende analisar o diálogo intertextual entre as obras *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, e o *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente. O objetivo principal é mostrar a relação de parentesco literário na caracterização dos personagens João Grilo e Parvo, ambos irreverentes ao lidar com o Diabo. Ambos os textos são autos, ou seja, tem um cunho religioso e moral. A comicidade também está presente. O intertexto, segundo Riffaterre (citado em GENETTE, 2005, p.11), é a percepção pelo leitor de relações entre uma obra e outras. Tentarei analisar a intertextualidade de algumas das falas dos personagens, fazer uma analogia entre ambos e também relatar a apropriação de Suassuna de algumas características da obra de Gil Vicente.

**Palavras-chave:** Intertextualidade. Apropriação. Gil Vicente. Suassuna.

---

<sup>1</sup> Trabalho orientado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Anna Stegh Camati.

<sup>2</sup> Mestranda do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.  
E-mail: irenekondo@yahoo.com.br



## INTRODUÇÃO

*Digamos somente que a arte "de fazer o novo com o velho" tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos "fabricados": uma função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, e a dissonância desses dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto.*

Gerard Genette. Palimpsestos.

Ambas, as obras de Gil Vicente e Ariano Suassuna, pertencem ao mesmo gênero, ou seja, são autos. De acordo com Patrice Pavis (2008, p.31), autos são peças religiosas alegóricas representadas na Espanha ou em Portugal por ocasião de Corpus Christi e que tratam de problemas morais e teológicos. O espetáculo era apresentado sobre carroças, e mesclava farsas e danças às escrituras sagradas e atraía o público popular. Os autos se mantiveram durante toda a Idade Média, conheceram seu apogeu no Século de Ouro, até sua proibição em 1765. Tiveram grande influência sobre dramaturgos portugueses como Gil Vicente, ou espanhóis como Lope de Veja, Tirso de Molina e Calderon de la Barca. Christiane Marques Szesz (2007, p.41) afirma que Suassuna prefere o termo "Romanceiro" por abranger a oralidade, aspecto típico dos cantadores brasileiros (cujas histórias ou romances, muitas vezes, são impressos no formato de folhetos). O romanceiro seria, portanto, um modo de apropriação, ou nas palavras de Suassuna, uma "transposição" ou "recriação brasileira" da cultura ibérica ou mediterrânea que foi exportada para o Brasil no século XVI. Além da apropriação de motivos da literatura medieval, Suassuna também se apropriou de outros elementos da cultura ibérica, dentre eles, os folhetos.

## O AUTO ONTEM E HOJE: DE GIL VICENTE A ARIANO SUASSUNA

*O Auto da Barca do Inferno* foi escrito em 1517, período de transição entre o Medievalismo e o Renascimento. O autor, portanto, enfatiza a religiosidade e também valoriza o ser humano. Neste auto, os personagens representam o clero, a nobreza e o povo. Eles estão esperando a barca que os conduzirá ao céu, porém descobrem que o Diabo aparece por lá. Esta obra é uma versão popular da luta travada entre o bem e o mal, estereótipo da ideologia cristã. O anjo e o demônio vão disputar as almas dos personagens. O personagem Parvo e os quatro cavaleiros é que conseguem ir para o céu. A comicidade está presente e a irreverência de Parvo influencia Ariano Suassuna ao criar o personagem João Grilo em sua obra.



Ariano Suassuna escreveu *O Auto da Compadecida* em 1955. São 438 anos que separam as duas obras; no entanto, as características dos personagens João Grilo e Parvo são bem parecidas. O poeta paraibano relata a vida sofrida no nordeste brasileiro, mas, apesar disso, a comicidade também está presente. Cita, ainda, a influência da literatura medieval dos portugueses, crenças religiosas e costumes. Sua peça se tornou seriado e filme, mídias que divulgaram ainda mais a cultura brasileira, não só no Brasil como no exterior.

Gil Vicente escreveu *O Auto da Barca do Inferno* na segunda época medieval ou primeiro renascimento. Nessa transição, o autor inclui em sua obra vários tipos sociais e profissionais da sociedade portuguesa da sua época. Os mortos chegam a um braço de mar onde estão dois barcos. Um que os conduzirá ao céu e outro para o inferno. O primeiro a chegar é um Fidalgo, em seguida chegam um Onzeneiro (agiota), um Parvo (bobo), um Sapateiro, um Frade, uma Alcoviteira (cafetina/bruxa), um Judeu, um Corregedor, um Procurador, um Enforcado e os Quatros Cavaleiros.

Um a um, eles se aproximavam do Diabo e perguntam para onde a barca se dirigia. Quando ficam sabendo que a barca vai para o inferno ficam horrorizados e se dizem merecedores do céu. Quando se aproxima o Anjo, ele os condena ao inferno por seus pecados. É uma espécie de juízo final. Dentre todas as personagens, apenas o Parvo e os Quatros Cavaleiros são levados para o céu. Os demais são condenados e levados pela barca do Diabo.

Ariano Suassuna mantém as características do auto para descrever as aventuras de um sertanejo pobre e mentiroso chamado João Grilo e de seu fiel amigo Chicó. A estória começa com João Grilo inventando um testamento do cachorro morto da mulher do padeiro. Para isso, ele envolve o Padre, o Bispo e o Sacristão, personagens que se concentram em torno da cobiça. João Grilo e Chicó, vendo a tristeza da Mulher do Padeiro em perder o seu amado cachorro, inventam, desta vez, a história do gato que descome dinheiro. Vendem-no para ela e fazem seu lucro.

Neste meio tempo, acontece o assalto feito por Severino do Aracajú e os Cangaceiros. João Grilo inventa mais uma história, "a da gaita que fecha o corpo e ressuscita". Com esse episódio todos morrem com exceção de Chicó.

Depois, acontece o julgamento onde as almas são acusadas pelo Diabo que as quer levar para o inferno, mas são defendidas pela Compadecida, que é quem intercede por todas junto a Manuel (Cristo). No final, com exceção de João Grilo que ganha uma nova chance de voltar à Terra, Severino e o Cangaceiro que são perdoados por Cristo, todos os outros vão parar no purgatório (LIMA, 2006, p.5).

Segundo Méerson Lima (2006, p.5), Suassuna teve a intenção clara de ressaltar a falta de moral da igreja católica, ou seja, a simonia, a arrogância



com os pobres e subserviência com os ricos, tudo para tirar proveito da situação; traçando um paralelo entre o nordeste dos anos 30 e a Idade Média.

## CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS SOBRE A INTERTEXTUALIDADE

O termo intertextualidade foi introduzido por Julia Kristeva, na década de 1960, como tradução para "dialogismo", termo utilizado por Bakhtin nos anos 30, o que ocasionou a perda dos contornos humanos e filosóficos do termo original. O dialogismo remete à necessária relação entre qualquer enunciado e todos os demais enunciados. O conceito de dialogismo sugere que todo e qualquer texto constitui uma interseção de superfícies textuais. Os textos são tecidos de fórmulas anônimas inscritas na linguagem, variações dessas fórmulas, citações conscientes ou inconscientes, combinações e inversões de outros textos. Em seu sentido amplo, o dialogismo intertextual se refere às possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto das práticas discursivas de uma cultura (STAM, 2003, p.226).

O conceito de intertextualidade não é redutível às discussões sobre as influências ou fontes de um texto no antigo sentido filológico. Pode-se considerar, portanto, que o intertexto da obra de arte inclui não apenas outras obras de arte de estatuto igual ou comparável, mas todas as "séries" no interior das quais o texto individual se localiza. De maneira mais direta: qualquer texto que tenha dormido com outro texto, dormiu também, necessariamente, com todos outros textos com os quais este tenha dormido (STAM, 2003, p.226).

Kristeva cunhou o termo "intertextualidade" e elaborou um conceito, reivindicando o alargamento de sentido do termo. Propõe a noção de transposição, a possibilidade de passagem dum sistema significativo de outro: tradução intersemiótica:

O termo 'intertextualidade' designa essa transposição de um (ou vários) sistemas de signos noutro, mas como este termo foi frequentemente tomado na acepção banal de 'crítica das fontes' dum texto, nós preferimos-lhe um outro: transposição, que tem a vantagem de precisar que a passagem dum a outro sistema significativo exige uma nova articulação do tético-da posicionalidade enunciativa e denotativa. (KRISTEVA citada em JENNY, 1979, p.13)

Noções de "dialogismo" e "intertextualidade", então, nos ajudam a transcender as contradições insolúveis da "fidelidade" e de um modelo diádico que exclui não apenas todos os tipos de texto suplementares, mas também a resposta dialógica do leitor/espectador (STAM, 2006, p.28).



Gerard Genette propõe um termo mais inclusivo que a intertextualidade, a "transtextualidade", referindo-se a "tudo aquilo que coloca um texto em relação com outros textos, seja essa relação manifesta ou secreta" (2005, p.29). Como define Genette (2005, p.7), palimpsesto é toda obra derivada de uma obra anterior, por transformação ou por imitação.

## DIÁLOGOS ENTRE AS FALAS DE JOÃO GRILO, DE ARIANO SUASSUNA, E DE PARVO, DE GIL VICENTE

A peça *O Auto da Compadecida*, que é baseada em romances e histórias populares do Nordeste brasileiro, também dialoga com a história do teatro e tem parentesco com gêneros mais antigos de outras épocas e regiões. A forma e o desenvolvimento da ação se aproximam dos Autos de Gil Vicente e a dupla João Grilo e Chico lembra as máscaras da *Commedia dell'Arte* italiana.

Carla Beatriz Souza Lopes (2003, p.80) faz a comparação de Parvo com as figuras cômicas de que fala Bakhtin que descem de bom grado ao inferno. O Parvo não desce especificamente ao inferno, entretanto, diante da barca do inferno, exclama: "De pulo ou de vô (sic)", querendo saber como entrar na barca. Para a teórica, esses saltos e cambalhotas grotescas formam um contraste com o inferno e são também, representativas do mundo às avessas: unem o alto ao baixo e o céu à terra.

João Grilo trata o Encourado sem medo e sem cerimônias. Em determinado momento chama-o de "catimbozeiro". O Encourado por sua vez, o chama de "amarelo", designação devido à origem de João Grilo, um nordestino pobre e amarelo (LOPES, 2003, p.80 e 81).

Henri Bergson (citado em LOPES, 2003, p.81) diz que o homem é o único animal que ri; é, também, o único animal que sabe fazer rir. Diz ainda, que muitas vezes, para que possamos rir, é necessário esquecer a emoção. É possível rir de alguém que nos cause piedade se esquecermos, por um instante, a piedade que sentimos por esta pessoa. No caso de João Grilo, para que a comicidade se dê, é preciso que seja abstraída por instantes a consciência que o leitor/espectador tem quanto à situação dos nordestinos pobres, mesmo que a compaixão retorne logo em seguida.

Paulo Roberto Pelissari (2008, p.106) fala da comicidade existente na dramaturgia suassuniana, seja nos gestos, frases, situações e linguajar dos personagens. Estes efeitos de comicidade objetivam provocar alívio cômico.

Szesz (2007, p.205) compreende o sentido da morte em Suassuna através da noção cristã de salvação, uma vez que a salvação supera o medo da morte.



A síntese é a superação da morte através da fé, da salvação. As estratégias para superar o demônio e a morte relacionam-se à forma como Suassuna concebe a função da literatura. Ludibriar a morte e o demônio é, para o poeta, o próprio motivo para existência, a urdidura da escrita, que, ao tornar-se texto impresso, torna o autor imortal e multiplica seu tempo de vida ao infinito.

Ariano contribui para que Gil Vicente seja imortalizado em sua obra através do personagem João Grilo: "Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos" (ELIOT, 1989, p.39).

No excerto da obra *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente, os personagens, Parvo e o Diabo, são introduzidos:

**Vem Joane, o Parvo, e diz ao Arrais do inferno:**

**Parvo** Hou daquela!  
**Diabo** Quem é?  
**Parvo** Eu sou.  
 É esta naviarra (grande barca) nossa?  
**Diabo** De quem?  
**Parvo** Dos tolos.  
**Diabo** Vossa.  
 Entrai.  
**Parvo** De pulo ou de vôo?  
 Oh, pesar de meu avô!  
 Soma: vim adoecer  
 E fui má-hora morrer,  
 E nela pera mim só.  
**Diabo** De que morreste?  
**Parvo** De quê?  
 Samicas (talvez, porventura) de caganeira.  
**Diabo** De quê?  
**Parvo** De caga-merdeira.  
 Má ravugem (sarna) que te dê?  
**Diabo** Entra! Põe aqui o pé!  
**Parvo** Hou-lá, não tombe o zambuco (pequeno barco)!  
**Diabo** Entra, tolaço (superlativo de tolo) eunuco,  
 Que se nos vai a maré!

**Parvo** Aguardai, aguardai, hou-lá!  
 E onde havemos nós d'ir ter?  
**Diabo** Ao porto de Lúcifer.  
**Parvo** Hã?  
**Diabo** Ao inferno! Entra cá.  
**Parvo** Ao inferno? Eramá (má hora)!  
 Hiu! Hiu! Barca do cornudo,  
 Pero Vinagre, beijudo,  
 Rachador d'Alverca, hu-há! (VICENTE, 1998, p.29 e 30)



Parvo dirige uma série de insultos ao Diabo: "dos tolos", "beijudo", "ravugem que te dê!" A irreverência do personagem Parvo se mantém no texto *Auto da Compadecida* de Suassuna" (2005, p.137 e 158): "Eu logo vi que isso só podia ser confusão desse catimbozeiro", e "cão".

Suassuna se apropria do uso do latim macarrônico utilizado anteriormente por Gil Vicente para criar comicidade, latim esse descrito nas notas feitas por João Domingues Maia, professor doutor do Centro Federal de Educação na edição de 1998 no livro de Gil Vicente. João Grilo diz: "Não sei quê, não sei quê, defunctorum" (SUASSUNA, 2005, p.69), na ocasião do enterro do cachorro, no qual queria que o sacristão rezasse em latim. O latim aparece em várias falas do Corregedor, devido ao conhecimento das leis e sua origem. Parvo se utiliza do arremedo do latim para intervir junto ao Anjo na hora do julgamento: "Hou homens dos breviários (livros de Direito), rapinastis coelhorum e pernis perdigatorum e mijais nos campanários!" [roubastes coelhos/pernis e perdizes] (VICENTE, 1998, p.48).

João Grilo assim como Parvo, intervém na hora do julgamento de Manuel e o Anjo respectivamente, no intuito de ironizar alguns dos personagens que estão sendo julgados. Vejamos algumas intervenções de Parvo:

Parvo para o Frade:  
 Andar, muitieramá!(em muita má hora)  
 Furtaste esse trinchão, frade?  
 [trinchão-fatia grossa, provavelmente refere-se à Florença, sua amante].  
 Parvo para o Judeu:  
 Furtaste a chiba (cabrita), cabrão?  
 Pareceis-me vós a mim  
 Gafanhoto d'Almerim  
 Chacinado em um seirão.[saco ou cesto]  
 Parvo para o corregedor:  
 Beleguinis ubi sunt?  
 Ego latinus macários.  
 [Onde estão os agentes de polícia que entregarão o Corregedor ao arrais da barca do inferno. Macário: nome dado aos latinistas de pouco conhecimento]. (VICENTE, 1998, p.38, 43 e 49)

No texto de Suassuna, aparece João Grilo que, assim como Parvo, vai logo maldizendo o sacristão e Severino:

João Grilo ao Sacristão:  
 Homem, que o diabo deve ser pior do que você, deve mas você tinha uma ruindade bem apurada.  
 João Grilo para Severino:  
 É mesmo, um sujeito ruim desse, só sendo filho de chocadeira!" (SUASSUNA, 2005, p.131 e 146)



No entanto, João Grilo defende a todos pedindo apelação: "Parem, parem! Acabem com essa molecagem!"... "É assim, de vez? É só dizer "pra dentro" e vai tudo? Que diabo de tribunal é esse que não tem apelação?" (SUASSUNA, 2005, p.122).

No *Auto da Barca do Inferno* não existe o purgatório. O anjo os condena, simplesmente, não existe a segunda chance, ou vai para o céu ou para o inferno. Já no *Auto da Compadecida*, João Grilo é julgado por mentir e armar histórias, mas tem uma segunda chance de vida. O papel da *Compadecida* no *Auto* é de advogada das almas. Ela intercede por todas, principalmente por João Grilo, junto a Manuel. João Grilo recebe tratamento diferenciado porque sua fé nas histórias que cria, mesmo sem saber, vem da proteção que recebe da *Compadecida*. É essa convicção que o salva e que o faz ganhar uma nova oportunidade de Manuel, retornando à vida e à companhia de Chicó. Caberá a ele provar se essa oportunidade foi ou não bem aproveitada (LIMA, 2006, p.6).

## CONCLUSÃO

Sabe-se, hoje, que a legibilidade literária se constitui a partir da intertextualidade:

Fora da intertextualidade, a obra literária seria simplesmente incompreensível, tal como a palavra de uma língua ainda desconhecida. De fato, só se apreende o sentido e a estrutura de uma obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos – por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante. [...] Face aos modelos arquétipos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão (JENNY, 1979, p.5).

O personagem Parvo é "desbocado", faz uso de palavras "chulas", dando-lhe uma característica irreverente. O personagem João Grilo, por sua vez, é também irreverente, porém utiliza palavras menos "chulas". Este compensa com a esperteza que não se apresenta na fala de Parvo, como por exemplo na capacidade de mentir e enganar as pessoas, para tirar-lhes proveito.

T. S. Eliot (1989, p.39) também fala da importância do sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, sendo que é essa consciência que torna um escritor tradicional e ao mesmo tempo consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade. Ambos os autores possuem estas características.

Há ainda a apropriação de Suassuna do uso do latim macarrônico presente em Gil Vicente para criar comicidade. Ambos os personagens são





absolvidos de seus pecados por sua simplicidade, que justifica os seus pecados. O Anjo dá a absolvição a Parvo enquanto Nossa Senhora intervém e Manuel faz João Grilo retornar à terra.

## REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. *O riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIOT, T. S. Tradição e o talento individual. In: *Ensaaios*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989. p.37-62.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos por Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Belo Horizonte, UFMG: Faculdade de Letras, 2005.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: JENNY, Laurent *et al.* *Intertextualidades*. (Poétique, n.27: revista de teoria e análise literárias). Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p.5-49.

LIMA, Mérson. Analogia entre o *Auto da Barca do Inferno*, o *Auto da Compadecida* e o *Auto de São Lourenço*. 2006. Disponível em: <<http://recantodasletras.uol.com.br/trabalhoscolares/46443>>. Acesso em: 13 nov. 2009.

LOPES, Carla Beatriz Souza. *A chegada de Hitler no inferno: percursos intertextuais ou polifônicos presentes na literatura de cordel*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Linguagem) - Universidade Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2003. Disponível em: <[http://busca.unisul.br/pdf/70355\\_Carla.pdf](http://busca.unisul.br/pdf/70355_Carla.pdf)>. Acesso em: 13 nov. 2009.

PELISSARI, Paulo Roberto. *Longa jornada sertão adentro: a história do amor de Romeu e Julieta, de Ariano Suassuna*. Dissertação (Mestrado) - Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, Curitiba, 2008.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. sob a direção de J.Guinsburg e Maria Lúcia Ferreira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

\_\_\_\_\_. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n.51, p.19-53, jul./dez. 2006.



SZESZ, Christiane Marques. *Uma história intelectual de Ariano: leitura e apropriações*. Tese (Doutorado em História) - Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2007.

SUASSUNA, Ariano. *O Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro, Agir, 2005.

VICENTE, Gil. *O Auto da Barca do Inferno*. (Estabelecimento dos textos, apresentação, notas e caderno biográfico: João Domingues Maia-Doutor em Letras Professor do Centro Federal de Educação Tecnológica do Rio de Janeiro) Ática, 1998.



## JULIO CORTÁZAR ANUNCIA, NO ENSAIO "ASSIM COMEÇA", A CHUVA DE CITAÇÕES EM *A VOLTA AO DIA EM 80 MUNDOS*<sup>1</sup>

---

Joceli Cristiane da Cruz<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** Tem como propósito, o respectivo artigo, ofertar uma leitura interpretativa das chaves intertextuais oferecidas por Julio Cortázar no ensaio "Assim começa" – texto de abertura de sua coletânea *A volta ao dia em 80 mundos*. Além da detecção das referências pessoais do autor e certo enquadramento destas, nas categorias transtextuais de Gérard Genette, intenciona-se estabelecer aqui, um entendimento acerca das suas reflexões entorno do fazer literário. Para tanto, fazem-se também norteadoras da análise, noções de construção textual dos teóricos Mikhail Bakhtin e Roland Barthes. Entende-se, que este metatexto crítico cortazariano promove o desnudamento da criação de seu campo discursivo, indo além das franjas da intertextualidade, em um mergulho desconstrutor e plural das ideias de originalidade e autoria, por vezes conformados no diálogo intertextual. Enfim, faz-se compreendido como um vigoroso convite a uma revisão crítica acerca de noções que se querem monolíticas e únicas na literatura.

**Palavras-chave:** Julio Cortázar. Intertextualidade. Construção textual.

---

<sup>1</sup> Trabalho orientado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Anna Stegh Camati.

<sup>2</sup> Mestranda do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.  
E-mail: jocelicrz@gmail.com



## INTRODUÇÃO

Uma das características marcantes da obra de Julio Florêncio Cortázar (1914-1984), a inovação formal, faz-se percebida em *A volta ao dia em oitenta mundos*, coletânea publicada em 1967 em dois tomos. O texto reúne vários gêneros literários – contos, ensaios, poemas, etc., (alguns já anteriormente publicados), combinados com desenhos e fotografias – que tratam de temas variados como boxe, jazz, arte, entre outros. Por seu projeto gráfico, montado em um hibridismo resultante de colagens, tem aspecto de "livro-almanaque", como denominado pelo próprio autor.

Dentre os textos compilados por Cortázar, é tomado como tema deste artigo, o primeiro ensaio do tomo I, cujo sugestivo título é "Assim começa". Seu assunto principal é a intertextualidade, de forma direta ou alusiva, possibilitando o desvendamento do mecanismo intertextual da obra.

Detectado seu arco de influências, a compreensão se faz complementada com o conceito de dialogismo de Mikhail Bakhtin que, como explica Robert Stam (2003, p.225), "remete à necessária relação entre qualquer enunciado e todos os demais enunciados. Um enunciado, para Bakhtin, diz respeito a qualquer 'complexo de signos', de uma frase dita, um poema, uma canção, uma peça, até um filme", e à noção de transtextualidade de Gérard Genette (2005, p.7), definida em *Palimpsestos*, ou seja, a "transcendência textual do texto [...] como tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta com outros textos", segmentada por ele em cinco categorias: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitekstualidade e hipertextualidade; sob o alerta de que essas classes não são delimitadas de forma estanque, mas que se imbricam e se misturam.

Dentre as relações possíveis, a primeira observada já no início do ensaio de Cortázar é a paratextual – vínculo, segundo Genette, do texto com informações diversas (títulos, ilustrações, notas, entre outras sinalizações) que se juntam na constituição do conjunto da obra literária.

O ensaio abre (página esquerda do livro) com uma ilustração legendada: *Passepartout*. Intercalada com uma página de texto escrito, outra ilustração, também identificada: Philleas Fogg. A seguir, em mesma sequência, um rosto toma toda a página e ao lado, uma nota indica o nome do escritor Júlio Verne, conforme mostra a figura 1.



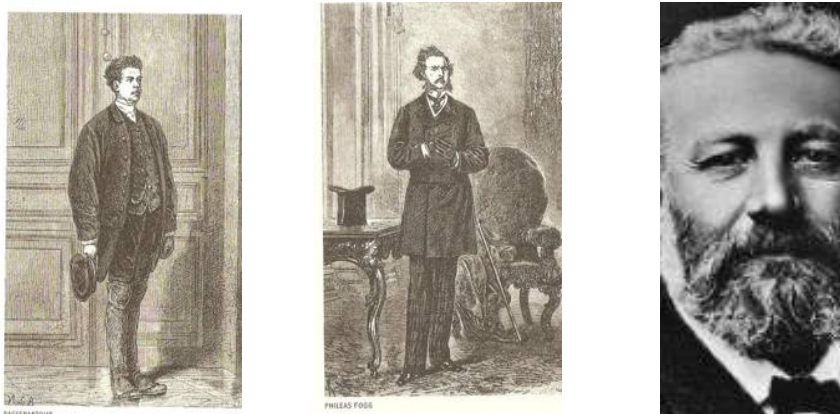


Fig. 1: Ilustrações com as personagens Passepartout e Phileas Fogg, respectivamente, de *A volta ao mundo em 80 dias*, e foto do escritor Júlio Verne (CORTÁZAR, 2008, p.8, 10 e 12)

Cortázar acrescenta ainda um quadro, com o que ele chama de fórmula maravilhosa (no contexto do ensaio) e na página ao lado, finaliza com um desenho sem título de um alquimista medieval, numa velada ligação com a exótica receita.

<p style="text-align: center;"><b>Para fazer dançar uma garota de camisão</b></p> <p><i>Pegar manjerona silvestre, orégano puro, tomilho silvestre, verbena, folhas de mirto junto com três folhas de noqueira e três caules pequenos de funcho, tudo colhido na noite de São João no mês de junho e antes do sol raiar. Devem ser secados à sombra, moídos e passados por uma fina peneira de seda, e quando se quiser executar este jogo agradável, basta soprar o pó no ar onde a garota estiver para que ela respire, ou dar-lhe para tomar como se fosse pó de tabaco; o efeito se manifestará de imediato. Um famoso autor acrescenta que o efeito será ainda mais infalível se esta experiência travessa for realizada num local onde ardam lamparinas alimentadas com gordura de lebre e de macho caprino jovem.</i></p>	
--	--

Fig. 2: Quadro com fórmula e desenho (CORTÁZAR, 2008, p. 14 e 15)

Os paratextos, como comenta Genette (2005, p.13): "[...] fornecem ao texto um aparato [...] do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende". Mas, se enigmáticos em um primeiro momento, podem tornar-se, ao leitor ativo, fatores de instigação em um processo de interação.



Cortázar, ao jogar com textos e subtextos, provavelmente supõe uma instância de recepção capaz de explorar a totalidade de sua obra. As imagens que utiliza, por exemplo, não funcionam como pura ilustração, porém interligam-se ao texto, estabelecendo com este, estreito diálogo.

Nenhum dado parece estar ali por acaso. Antes mesmo da abertura do livro, a alusão, no título, *A volta ao dia em 80 mundos*, à conhecida obra de Júlio Verne (1828-1905), *A volta ao mundo em 80 dias*, confirmada com as ilustrações deste primeiro ensaio, instaura entre as duas obras um tipo de relação hipertextual esclarecida por Cortázar (2008, p.9): "Devo ao meu xará o título deste livro e a Lester Young a liberdade de alterá-lo sem ofender a saga planetária de Phileas Fogg [...]". Assim, "Julio" Cortázar alude, também, no texto escrito, através da coincidência de nomes entre ele e "Júlio" Verne, à possibilidade de trazer à lembrança do leitor o texto fonte do escritor francês – um dos fundadores do gênero literário conhecido como ficção científica – que fez parte de sua formação, como diz neste mesmo ensaio. Mas essa ativação, imediata e fixa, entre os dois textos, é desconstruída por ele ao revelar a construção do seu campo textual: "Numa noite em que Lester enchia de fumaça e chuva a melodia de *Three Little Words*, senti mais que nunca aquilo que caracteriza os grandes do *jazz*, uma invenção que permanece fiel ao tema que combate e transforma e abrilhanta [...] e pensei em Mallarmé e Kid Azteca, um boxeador [...]" (CORTÁZAR, 2008, p.9).

O que teriam em comum, essas "figuras-texto"?

O olhar singularizado do autor sobre elas, que as traz como referências pessoais, pois ele não divide vida e escrita, ambas imbricam-se em uma lógica contingencial. Se compreendidas (as linguagens musicais, esportivas, literárias, artísticas) sob o diapasão do dialogismo intertextual de Bakhtin, são essas, "possibilidades infinitas produzidas pela cultura, a matriz inteira de enunciados comunicativos no interior do qual se localiza o texto artístico, e que alcançam o texto não apenas por meio de influências identificáveis, mas também por um sutil processo de disseminação" (STAM, 2003, p.226). Cortázar, ao desnudar seu processo criativo, deixa clara a ideia de intertextualidade, essa rede que conflui para a formação textual:

[...] me trouxeram inexplicavelmente a lembrança do meu xará e de repente foram Passepartout e a bela Aouda, foi a volta ao dia em oitenta mundos porque a analogia funciona comigo como com Lester funciona o esquema melódico que o arremessava ao avesso do tapete onde **os mesmos fios e as mesmas cores se tramam de outra maneira.** (CORTÁZAR, 2008, p.9, minha ênfase)

Elucida aqui, também, uma visão de reconfiguração das referências de originalidade e de repetição no diálogo intertextual. Por exemplo, entre sua



obra e um de seus textos fonte (o de Júlio Verne) há um distanciamento de ótica. Pode-se ler em ambas, o tema da viagem, mas em termos bastante diferentes: no texto fonte com um sentido literal, enquanto que no segundo, de forma metafórica e aberta.

Em relação "à importância do jazz" (um de seus temas recorrentes), Cortázar responde em entrevista ao amigo e jornalista Ernesto González Bermejo:

– Creio que na maneira pela qual pode sair de si mesmo sem nunca deixar de ser *jazz*. Como uma árvore que abre seus galhos à direita e à esquerda, para cima, para baixo, permitindo todos os estilos, oferecendo todas as possibilidades, cada qual buscando o seu caminho desse ponto de vista, está provada a riqueza infinita do *jazz*: a riqueza da criação espontânea, total. (BERMEJO, 2002, p.89)

Esta riqueza por ele admirada, criativa e libertária do improviso existente na linguagem do *jazz*, faz-se modelo a refletir em sua escritura, firmada nas características apontadas por Saúl Sosnowski (2000, p.9), no prólogo da *Obra crítica* v. 3 de Cortázar: "Um dos traços determinantes da obra de Cortázar é o entrecruzamento de gêneros, o questionamento de todas as fronteiras e o cultivo eficaz de uma única expressão literária".

É sabido que Cortázar dedicou-se tanto à ficção quanto à crítica (nem sempre de forma separada) facilitando "[...] as análises de sua própria obra que adiantara em *A volta ao dia em 80 mundos* e *Último round*, puseram em cena um claro mostruário de ingredientes e receitas, de ensaios, dúvidas e reflexões. Tais páginas franquearam o acesso ao seu mundo privado e às flutuações próprias e pensadas da atividade literária" (SOSNOWSKI, 2000, p.10). Esse traço metatextual está presente em "Assim começa", com vistas a explicar o movimento operativo do seu campo textual – parte de uma reflexão constante acerca do lugar da literatura. Lugar como espaço também de subversão daquilo que, em tese, costuma-se tomar previamente por próprio ao papel do texto: dizer-se em clara relação com o que ali se faz dito. E lança, no ensaio, comentários críticos contra uma "seriedade" contrária ao mundo de possibilidades e aberturas sugeridas por seu texto:

Tudo que vem a seguir participa o máximo possível (nem sempre se pode largar um caranguejo cotidiano de cinquenta anos) dessa respiração de esponja em que continuamente entram e saem peixes de lembrança, alianças fulminantes de tempos e estados e matérias que a seriedade, uma senhora ouvida em excesso, consideraria inconciliáveis. (CORTÁZAR, 2008, p.9)

Essa mescla de espaços é possível porque ele trabalha com a porosidade e a receptividade, permitindo passagens e assim, seu escape dos "horizontes de



expectativa". Ao operar com as palavras ludicamente, derruba a intencionalidade da precisão num instante, para reconstruí-la em seguida: (des) precisa, encantada; contrariando os representantes da "tal senhora", que preferem sentenças firmes e racionais. Então escreve:

Eu me divirto pensando neste livro e em alguns de seus previsíveis efeitos na referida senhora, um pouco como o cronópio Man Ray pensava em seu ferro de engomar cheio de pregos e outros estupendos objetos quando afirmou: "De maneira nenhuma eles deviam ser confundidos com as pretensões estéticas ou o virtuosismo plástico que em geral se espera das obras de arte. Naturalmente – acrescentava a corujinha de óculos pensando na tal senhora –, os visitantes da minha exposição ficavam perplexos e não se atreviam a divertir-se, porque uma galeria de pintura é considerada um santuário onde não se brinca com a arte.". (CORTÁZAR, 2008, p.10-11)

Ao citar Man Ray, um dos principais nomes da vanguarda da década de 20, Cortázar diverte-se em comparar o efeito de estranhamento do seu livro ao do ferro cravado de pregos do artista, o "Presente" (1921) um dos emblemáticos "objetos construídos" do Dadá, movimento "cuja única lei é uma espécie de anarquia sentimental e intelectual que pretende atingir os dogmas da razão. Cada um dos seus gestos é um ato de polêmica, de ironia mordaz, de inconformismo" (ROSA, 2005). A referência ao Dadá remete aos seus jogos de experimentação e à sua posição de irreverência diante do consagrado e de "uma certa razão", da qual fala a Ernesto Bermejo:

– O que você combate é uma certa concepção da razão.  
 – Sim. A razão – ainda que a palavra seja um pouco ambígua –, entendida aristotelicamente, quer dizer toda a herança judaico-cristã-aristotélica-tomista do Ocidente que desemboca no humanismo dos nossos tempos. [...] Mas, olhe, vou repetir: não se trata, de maneira nenhuma, de abrir mão dela. (BERMEJO, 2002, p.53)

Cortázar coloca-se contra uma racionalidade programada. Entende haver necessidade do desprendimento de ideias recebidas prontas e acabadas, não para abandoná-las e, sim, para criticamente revisá-las.

Ao aludir assim à linguagem, problematiza-a, ao mesmo tempo em que propõe um mergulho para além de sua superfície, num radical experimento de abertura via reflexões a respeito da criação literária: "Já se deve ter notado que aqui chovem citações, e isto não é nada perto do que vem pela frente, ou seja, quase tudo. Nos oitenta mundos da minha volta ao dia há portos, hotéis e camas para os cronópios, e além disso citar é citar-se, como já disseram e fizeram mais de meia dúzia [...]" (CORTÁZAR, 2008, p.11). Os lugares de passagem mencionados, "portos, hotéis e camas para os cronópios" – "[...] seres verdes, úmidos etc., que acreditam na poesia, na brincadeira (entre elas,





uma das mais sérias: a literatura), e na 'dimensão solar do homem' [...]" (BERMEJO, 2002, p.11) – demonstram a pluralidade de sentidos a se formar das infinitas combinações possíveis em seu entorno. E ao dizer "citar é citar-se", faz lembrar seu próprio repertório de leitor, pois tudo que passa por ele está sujeito naturalmente à sua simbologia e ao seu olhar, depositados sobre essa multiplicidade preexistente a ser orquestrada. Entende-se assim, um único texto conter apenas uma parte do significado de um conjunto bem maior, que inclui outros textos, como define Roland Barthes em "A morte do autor":

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a "mensagem" do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura. (BARTHES, 2004, p.62)

E, na tessitura desse tecido, este artigo cita Cortázar, que cita Lebel, que cita Duchamp, que ao comparar sua obra a um depósito, reconhece uma pluralidade multiplicadora de sentidos que possibilita sua imaginação voar:

Robert Lebel [...] descreve perfeitamente este livro quando diz: "Tudo o que se vê neste quarto, ou melhor, neste depósito, foi deixado pelos inquilinos anteriores; portanto você não verá grande coisa que me pertença, mas prefiro estes instrumentos do acaso. A diversidade de sua natureza não me permite ficar restrito a uma reflexão unilateral e, neste laboratório cujos recursos submeto a um inventário sistemático e, bem entendido, no sentido contrário ao natural, minha imaginação se expõe menos a ficar marcando passo." [...] O personagem que fala pela boca de Lebel é ninguém menos que Marcel Duchamp. (CORTÁZAR, 2008, p.11-13)

Segundo Cortázar, através do olhar de Duchamp, ele alusivamente aborda uma essência vital faltante em muitos livros. Duchamp parte da ideia "de que uma obra só está completa quando a ela se soma a interpretação do outro – no caso, o espectador. [...] Ele não se contentava mais em jogar apenas com a visão: estimulava uma verdadeira troca intelectual com o admirador de suas peças" (KATO, 2008). Entre ambos há uma fusão de olhares ao entenderem a leitura como uma atividade que não se quer fixa; percebem-se e a percebem no fluxo da vida. Intenciona-se coincidir vida e arte, algo como Antonin Artaud – nome que admira do movimento do Surrealismo, também uma de suas principais referências – tentou dizer com estas palavras: "... falo desse mínimo de vida pensante e em estado bruto – que não chegou à palavra, mas que poderia fazê-lo se necessário –, e sem o qual a alma não pode viver e a vida é como se já não fosse" (CORTÁZAR, 2008, p.13).



Julio Cortázar promove uma desconstrução das convenções típicas das estruturas de autoria e ineditismo do texto. Ler, sob essa chave, passa a ser uma participação ativa de apropriação: capacidade de utilizar sentidos, representações, imagens e repertório de aprendizagem numa atividade produtiva.

Através da ironia e bom humor cortazarianos, é possível observar ainda, a analogia feita entre a formação do texto e do sujeito, exibindo a rede de informações que cada um carrega (a se constituir, também, simplesmente no ciclo da vida):

E com isso tanta coisa mais – oitenta mundos e em cada um outros oitenta e em cada um... –, bobagem, café, informações como as que construíram o sigiloso renome de *Les admirables secrets d'Albert le Grand*, entre as quais a de que se um homem morde outro homem enquanto está comendo lentilhas essa mordida é incurável, e inclusive a maravilhosa fórmula "Para fazer dançar uma garota de camisa<sup>3</sup> [...]". (CORTÁZAR, 2008, p.14)

Faz ver o conjunto infinito de informações diversas a invadir o cotidiano, como *Os admiráveis segredos de Alberto, o Grande*, um manual de bruxaria com receitas de magia prática, baseado nas virtudes das plantas, das pedras preciosas ou dos animais; certamente sem grande utilidade à maioria das pessoas, no entanto, galhofeiro, diz que irá experimentar uma das fórmulas com as garotas.

Isto tudo remete a indagações esclarecedoramente respondidas por Schneider, citado por Tiphaine Samoyault (2008, p.41) "De que é feito um texto? Fragmentos originais, reuniões singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De que é feita uma pessoa? Pedacos de identificação, imagens incorporadas, traços de caracteres assimilados, o todo (se pode dizer assim) formando uma ficção chamada eu". Fala-se de uma espécie de colcha de retalhos a se harmonizar num trabalho de reescritura, da qual Cortázar tem plena consciência e domínio.

No final, furtivamente paradoxal do ensaio "Assim começa" – não só pelo título, mas também por seu tema, anunciador da obra que se abre (*A volta ao dia em 80 mundos*) – o autor explica o que vem pela frente, citando mais algumas de suas referências de formação, que misturam literatura, mitologia, ensinamentos [...] vida. É dessa miscelânea que se forma sua rede discursiva, tecida ricamente por:

[...] poemas [...] um ar, um tom, que almejo como o *Dimanche m'attend*, do grande Audiberti, e *The Unquiet Grave*, e tantas páginas de *Le paysan de Paris*, e por trás, sempre, Jean, o passarinho que

---

<sup>3</sup> Ver figura 2.



me arrancou da adolescência idiota e bonaerense para me dizer o que Julio Verne me havia repetido tantas vezes sem que eu entendesse direito: há um mundo, há oitenta mundos por dia; há Dargelos e Hatteras, há Gordon Pym, há Palinuro, há Oppiano Licario (desconhecido não é? Depois falaremos do cronópio Lezama Lima e também, algum dia, de Felisberto e de Maurice Fourré), e há sobretudo o gesto de compartilhar um cigarro e um passeio pelos bairros mais furtivos de Paris ou de outros mundos, mas chega, você já tem uma ideia do que vem por aí, e então digamos como o grande Macedonio: "Evito assistir o final dos meus escritos, por isso os termino antes que aconteça." (CORTÁZAR, 2008, p.13)

Para Cortázar, o que interessa, é o jogo da estrutura do discurso, seu percurso, seu exercício, e não um suposto resultado final: (in)certo fazer; como escreve Barthes "[...] *só se prova o Texto num trabalho, numa produção*. A consequência é que o Texto não pode parar (por exemplo, numa prateleira de biblioteca); o seu movimento constitutivo é a *travessia* (ele pode especialmente atravessar a obra, várias obras)" (BARTHES, 2004, p.67, ênfase do autor).

Conclui-se assim, que, tomada a intertextualidade como protagonista deste ensaio, leva-se ao limite metatextual o entendimento de sua superfície movente, na qual o leitor é partícipe. O metatexto cortazariano desnuda um espaço de multiplicação de sentidos, onde a desconstrução e a pluralização transformam a literatura em lugar de superação das rígidas certezas de uma citada "senhora seriedade".

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERMEJO, Ernesto González. *Conversas com Cortázar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

CAUSO, Roberto de Sousa. Viagem extraordinária. *Cult*, São Paulo, v.7, n.90, mar. 2005.

CORTÁZAR, Julio. *A volta ao dia em 80 mundos*. Trad. Paulina Wacht, Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. Tomos I e II.

\_\_\_\_\_. *Obra crítica volume 1*. Organização Saúl Yurkievich. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

\_\_\_\_\_. *Obra crítica volume 2*. Organização Jaime Alazraki. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.



\_\_\_\_\_. *Obra crítica volume 3*. Organização Saúl Sosnowski. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

DAMAZIO, Reynaldo. O poliedro Cortázar. *Cult*, São Paulo, v.4, n.39, out. 2000.

FERRAZ, Geraldo Galvão. Um futuro para o passado. *Cult*, São Paulo, v.7, n.90, mar. 2005.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a leitura de segunda mão*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

KATO, Gisele. O homem que inventou a roda. *Bravo!*, jul. 2008. Disponível em: <[http://bravonline.abril.com.br/conteudo/artesplasticas/artesplasticasmateria\\_290694.shtml](http://bravonline.abril.com.br/conteudo/artesplasticas/artesplasticasmateria_290694.shtml)>. Acesso em: 18 jan. 2010.

RINALDO, Gama. A poesia do fantástico. *Bravo!*, São Paulo, v.9, n.101, jan. 2006.

ROSA, Maria do Rosário. Dadaísmo. In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>. Acesso em: 18 jan. 2010.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SOSNOWSKI, Saúl. A cosmopista do risco. *Cult*, São Paulo, v.4, n.39 out. 2000.

STAM, Robert. Do texto ao intertexto. In: \_\_\_\_\_. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. São Paulo: Papirus, 2003.

VETTORE, Juliana. Cortázar: enormíssimo cronópio. *Conhecimento prático: Literatura*, São Paulo, n.22, 2009.



# MILTON HATOUM E O MITO DA CIDADE ENCANTADA <sup>1</sup>

---

Lucimara Regina de Souza Vasconcelos<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** Este artigo tem por objetivo analisar a função da transposição do mito amazônico da Cidade Encantada para a obra *Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum. Para tanto se inicia com uma contextualização de *Órfãos do Eldorado* na obra literária de Milton Hatoum, para em seguida verificar a função da transposição dos mitos em *Órfãos do Eldorado*, tomando como exemplo o mito da Cidade Encantada e analisando papel que este desempenha na composição do caráter e no destino dos personagens. Concluiu-se que o mito, entre outras funções, confere um caráter mágico às personalidades complexas apresentadas na obra e ao mesmo tempo oferece uma compensação para as incongruências do real.

**Palavras-chave:** *Órfãos do Eldorado*. Milton Hatoum. Mitos Amazônicos.

---

<sup>1</sup> Trabalho orientado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sigrid Renaux.

<sup>2</sup> Mestranda do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.  
E-mail: Lucimara233@gmail.com



## INTRODUÇÃO

O nome "Eldorado" se refere a uma cidade mítica situada em alguma parte do território da América do Sul, que estimulou a imaginação dos colonizadores europeus no século XVI e que vem servindo desde então de inspiração para diversas obras de literatura. *Órfãos do Eldorado*, do escritor amazonense Milton Hatoum, publicado em 2008, é uma das mais expressivas versões dessa rica vertente. Contando com pouco mais de cem páginas, *Órfãos do Eldorado* se enquadraria, em princípio, no gênero novelesco, embora isso seja motivo de discussão, como se verificará posteriormente.

Apesar de dar continuidade a muitos aspectos de obras anteriores, Hatoum inova sua própria literatura ao incorporar na narrativa diversos mitos amazônicos, além do próprio mito da Cidade Encantada, apropriado e remodelado pelos colonizadores, mas que encontra raízes profundas em sistemas de crenças de povos pré-colombianos. Hatoum inova também no modo como articula o mito à narrativa: o mito serve em diversas ocasiões para emoldurar de maneira bastante subjetiva características de alguns personagens, cujas personalidades vão sendo construídas por meio de comparações entre seu comportamento e elementos de mitos amazônicos.

Tendo em vista a importância dessa questão em *Órfãos do Eldorado*, a presente pesquisa assume como objetivo principal o de elucidar o papel que a transposição dos mitos amazônicos, tomando como referência principal o mito da Cidade Encantada.

## MILTON HATOUM E SUA OBRA

Na beira do Amazonas, uma mulher indígena parece hesitar e dizer coisas incompreensíveis para, instantes depois, desaparecer nas águas do rio. A cena, enigmática para o pequeno garoto que assiste de perto, só faz sentido quando a ama lhe traduz as palavras da índia:

Dizia que tinha se afastado do marido porque ele vivia caçando e andando por aí, deixando-a sozinha na aldeia. Até o dia em que foi atraída por um ser encantado. Agora ia morar com o amante, lá no fundo das águas. Queria viver num mundo melhor, sem tanto sofrimento, desgraça. (HATOUM, 2008, p.11)

Assim tem início a narrativa *Órfãos do Eldorado*, do escritor amazonense Milton Hatoum. Ao publicar essa obra, como parte da coleção *Myths*, da editora



escocesa Canongate, Hatoum já era um autor premiado, vencedor do prêmio Jabuti em 1990 na categoria romance com sua obra de estréia, *Relato de um certo Oriente*, e depois em 2001 e 2006, com *Dois Irmãos* e *Cinzas do Norte*, na mesma categoria. Esse último recebeu também o Prêmio APCA 2005, categoria Grande Prêmio da Crítica, Prêmio Bravo 2006, categoria (finalista) e o Prêmio Portugal Telecom 2006, categoria (finalista).

Hatoum viveu em Manaus até os quinze anos, quando então se mudou para Brasília, onde fez o curso secundário. Mais tarde, em São Paulo estudou arquitetura e urbanismo na USP. Posteriormente viveu na Espanha e na França. Durante algum tempo lecionou na Universidade Federal do Amazonas, mas desde que concluiu o doutorado em Teoria Literária na USP em 1998, vive em São Paulo (VICENZI, 2009, p.7-8).

Em *Relato de um certo Oriente* Hatoum conta a história de uma mulher vinda de Paris que volta a Manaus, cidade onde passou a infância, depois de uma longa ausência encontra a casa desfeita Tenta, então, reconstruí-la por meio da memória, procurando ligar o seu destino ao do grupo familiar. Esse romance explora as características culturais de dois mundos distintos, o das populações da Amazônia e o dos descendentes de sírio-libaneses que ali se estabeleceram.

Com *Dois Irmãos* Hatoum dá continuidade, em certo sentido, à temática inaugurada no romance anterior: os choques culturais entre amazonenses e descendentes de libaneses, envolvendo complexas questões familiares. O livro conta a história dos irmãos gêmeos, Yakub e Omar, filhos de Halim, um libanês que foi morar em Manaus, e Zana, brasileira descendente de libaneses. O conjunto de personagens abrange a irmã caçula, Rania, uma empregada indígena chamada Domingas e Nael, seu filho com Omar. A trama envolve uma relação quase incestuosa entre Zana e Omar, que é hostilizado por Yakub. Este viaja pelo mundo, é empreendedor e condena a indolência e a falta de responsabilidade do irmão, ao mesmo tempo em que se ressentido da diferença de afeto que a mãe expressa em relação aos filhos. Trata-se, na verdade, de uma metáfora para representar a transição de uma Manaus arcaica (Omar) a uma metrópole moderna (Yakub). O romance, narrado inicialmente por uma primeira pessoa anônima, tem ao final sua identidade revelada: trata-se de Nael, que resolve contar a história muito tempo depois dos fatos terem ocorrido.

O Romance *Cinzas do norte*, ambientado também em Manaus, conta a história de dois amigos, Olavo (Lavo) e Raimundo (Mundo). O primeiro, que é também o narrador da história, é um órfão criado pelos tios, Ranulfo e Ramira; o segundo é filho de Trajano e Alícia, um casal da alta sociedade amazonense. Mundo, que não dá importância ao dinheiro, vive em conflito com o pai. O contexto político é a degradação de Manaus sob o regime militar que se instaurou após



o golpe de 1964, e na trama se desenvolvem situações de adultério, solidão, violência, pondo a descoberto a fragilidade das relações familiares.

De um modo geral pode-se afirmar que o regionalismo e a referência a Manaus constituem um traço característico das obras literárias de Milton Hatoum. Numa entrevista à revista *Problemas brasileiros*, ao ser indagado sobre o distanciamento da terra natal, depois de se estabelecer em São Paulo, Hatoum afirma

A distância espacial e temporal estimula mais ainda. Parece dar mais liberdade para inventar. Foi importante ter saído de Manaus para escrever *Dois Irmãos* e *Cinzas do Norte*. Porém, às vezes, sinto necessidade de voltar para respirar aquele mormaço, como se fosse uma espécie de elixir para a alma e para a imaginação. Porque os desastres e os traumas estão lá. E a gente escreve sobre isso. A gente não escreve para dignificar nada, nem para consertar o mundo. Literatura é uma espécie de cisão, de ruptura com o mundo. Quanto mais escabroso for o seu mundo, mais literária será a sua visão sobre ele. Literatura não é uma missão nem uma redenção. (HATOUM, 2007)

*Órfãos do Eldorado* dá continuidade a determinados aspectos dos romances anteriores, como a referência a Manaus, uma família desajustada, uma narrativa de ficção permeada de alusões à história regional e nacional e o uso do narrador em primeira pessoa. Mas as diferenças são igualmente evidentes. Com *Órfãos do Eldorado* Hatoum abandona a temática da imigração libanesa na região amazônica, em favor de uma narrativa em que mitos amazônicos se entrelaçam com os eventos na vida do último membro da dinastia dos Cordovil, de origem não explicitada no texto.

*Órfãos do Eldorado* descreve as lembranças de Arminto Cordovil, filho de Amando Cordovil, um rico empresário no setor de transporte fluvial na região amazônica. Arminto vive desde a infância uma situação de hostilidade por parte do seu pai, que o vê como culpado pela morte da mãe por ocasião do parto. Por volta dos vinte anos, o jovem é expulso de casa depois de ser flagrado numa tarde de amor com Florita, empregada da casa e – insinua o protagonista – possível amante de Amando. Arminto é, assim, obrigado a deixar a confortável casa do pai, em Vila Bela, chamada de Palácio Branco e morar num quarto de pensão em Manaus. Nos diálogos com o filho, as sentenças de Amando são breves e ásperas. Durante toda a viagem a Manaus, tudo o que o pai lhe diz é: "Vais morar na pensão Saturno. E tu sabes por quê." (HATOUM, 2008, p.15). Depois, numa visita à casa paterna, Amando não o deixa entrar e, com a porta já se fechando, se limita a dizer: "O que fizeste com Florita é obra de um animal".(HATOUM, 2008, p.17).

Em Manaus, Arminto vive de trabalhos simples e esporádicos, recebendo eventualmente visitas de Florita e de Estiliano, advogado e melhor amigo de





Amando. A conselho de Estiliano, Arminto volta a estudar, na esperança de obter o perdão e a aceitação do pai, mas a morte súbita deste impossibilita a reconciliação. No funeral do pai, Arminto se encanta com uma jovem órfã chamada Dinaura, que se encontra sob o cuidado de freiras carmelitas, e, com a intermediação de Estiliano, obtém da madre superiora permissão para o namoro. Vivendo em Vila Bela, Arminto se encontra regularmente com a órfã Dinaura, com quem tem a intenção de se casar, e chegam a ter um – único – encontro sexual, mas Arminto é chamado às pressas a Manaus para tratar dos negócios do pai. O naufrágio do *Eldorado*, um cargueiro de grande porte, sem seguro e adquirido à custa de um vultoso empréstimo junto a um banco inglês, acaba levando a empresa à bancarrota.

O Eldorado foge diversas vezes do alcance de Arminto Cordovil. Uma vez por meio do naufrágio, outra vez pela impossibilidade de reencontrar Dinaura ou de localizar a cidade para a qual ela havia ido e ainda uma outra vez quando não consegue manter nem a casa de sua infância.

De volta à Vila Bela, Arminto é surpreendido pelo desaparecimento de Dinaura que, segundo dizem, fugiu para uma Cidade Encantada. Por fim, Arminto vende as últimas propriedades da família, para que sobre a ele e Florita um mínimo de conforto material, mas também isso é dissipado numa vida de prodigalidade. Sempre presente na narrativa é o desejo de reencontrar Dinaura, o que de algum modo parece dar sentido a sua vida. "Uma vida com Dinaura [...] Só isso me dá ânimo" (HATOUM, 2008, p.97), diz o personagem-narrador numa das últimas páginas da obra. Num comentário a essa obra, o pesquisador Daniel de Oliveira Gomes afirma:

Tal como o herdeiro do patriarcal Amando – a personagem Arminto Cordovil, espécie de "Don Juan" do Amazonas, não pode fugir do objetivismo que o rodeia, mesmo assim sonha, expressa emoção. Este, numa narração autodiegética, contradiz seu pai, o explorador da borracha, bem como o advogado grego Estiliano, dentre outras personagens como Florita. Ele é um anticapitalista solitário, buscador de poesia, de justiça, da destruição de oportunismo e, nas palavras do próprio autor em recente entrevista, da "desfaçatez da política". O protagonista vai em busca de seu próprio ideal de amor, sua própria história, sua ilha, no final das contas. (GOMES, 2009, p.1)

A narrativa de *Órfãos do Eldorado* é entrecortada por mitos indígenas da região amazônica. Logo nas primeiras páginas o personagem-narrador menciona o mito da piroca comprida, o da índia seduzida por uma anta-macho e o da mulher com a cabeça cortada ou a lenda das duas cabeças. Mas o mito que é evocado ao longo de toda a obra, às vezes de maneira sutil e de outras de modo bastante explícito, é o da Cidade Encantada, ou da Cidade Submersa, que atraiu a índia tapuia logo no início da narrativa e que, posteriormente, parecia abrigar o grande amor do protagonista. A constante referência à mitologia



indígena e à transposição desses mitos confere às ações e situações descritas na obra um significado místico, essencial para que se interprete de modo adequado o sentido da obra como um todo.

## O MITO DA CIDADE ENCANTADA

O enredo de *Órfãos do Eldorado* poderia ser interpretado como uma metáfora da ascensão e decadência econômica de Manaus, ou, de outro modo, como uma reinterpretação da parábola do filho pródigo. Mas há um sentido menos evidente e quiçá mais pertinente que se procurará elucidar na presente pesquisa: qual é a função da transposição dos mitos amazônicos em *Órfãos do Eldorado*?

A personagem Florita tem papel fundamental na tradução e na transposição desses mitos para o contexto familiar e social em que vive Arminto, uma vez que ela é a única portadora do afeto materno conhecido por ele: aquela que encarna o papel de mãe que ele nunca teve. Os mitos, nas palavras de Florita, servem para protegê-lo, alertá-lo sobre os perigos iminentes. Como comenta o narrador:

Florita foi atrás de mim e começou a traduzir o que a mulher falava em língua indígena. [...] Dizia que tinha se afastado do marido porque ele vivia caçando e andando por aí, deixando-a sozinha na aldeia. Até o dia em que foi atraída por um ser encantado. Agora, ia morar com a amante, lá no fundo das águas. Queria viver num mundo melhor, sem tanto sofrimento, desgraça. (HATOUM, 2008, p.11)

Florita disse, muitos anos mais tarde: "traduzi torto, Arminto. Tudo mentira. Mentira? E eu ia contar para uma criança que a mulher queria morrer? Dizia que o marido e os filhos tinham morrido de febre, e que ela ia morrer no fundo do rio porque não queria mais sofrer na cidade". (HATOUM, 2008, p.90).

O mito da Cidade Encantada submersa nas profundezas do rio faz parte do repertório de crenças dos povos indígenas da região amazônica. Apropriada e reelaborada pelos conquistadores europeus, essa imagem tomou o nome de "Eldorado" e assumiu uma ênfase marcadamente diferenciada. Enquanto a narrativa indígena assinalava a felicidade como elemento mais importante na imagem mítica da cidade submersa – e nesse sentido o ouro seria apenas objeto de contemplação estética – a elaboração europeia do mito destacava a imagem do ouro como via de acesso ao poder econômico e, por consequência, também ao poder político.

Em *Órfãos do Eldorado*, o mito da Cidade Encantada permeia boa parte da narrativa, desde o início - em que uma índia se joga nas águas do rio e



desaparece – até o desenlace final, com o reencontro – real ou imaginário? – entre Arminto e sua amada Dinaura na ilha de *Eldorado*. O uso que Hatoum faz do mito de Eldorado em sua novela/romance realça o sentido originariamente indígena da lenda, pois o que os personagens buscam na Cidade Encantada não é a riqueza, dissipada sem arrependimento, mas a felicidade, que é constantemente negada no despertar para a realidade.

De acordo com a pesquisadora Helena Friedrich, num artigo sobre mito, história e orfandade em *Órfãos do Eldorado*:

O mito do Eldorado ou da Cidade Encantada está em toda a narrativa. Não apenas a mítica cidade submersa denomina-se Eldorado; também o navio cargueiro que muita riqueza e lucro traz, no passado, à família Cordovil assim se chama; e, similarmente à cidade mítica, ele também naufraga, iniciando um período de decadência material e de pobreza. Desse modo, o mito do Eldorado, da cidade em que todos os habitantes são felizes porque possuidores de riquezas, da cidade onde os bens materiais tornam-se o caminho que conduz à felicidade, desdobra-se: há o Eldorado fictício, um lugar ideal, mas desaparecido, e outro Eldorado real, que, naufragando, causa uma tragédia material. E, no final da narrativa, quando Estiliano, sentindo a morte próxima, decide contar a Arminto o segredo de Dinaura, há outro mais: curiosamente, ela, após sair de Vila Bela, vivia num povoado da ilha de Eldorado. (FRIEDRICH, 2009, p.3)

É, portanto, no choque do Eldorado lendário, imagem da vida verdadeiramente feliz, e do Eldorado real, o cargueiro cujo naufrágio coloca em evidência a efemeridade da felicidade ocasionada pela riqueza material, que *Órfãos do Eldorado* articula o mito da Cidade Encantada à história narrada por Arminto Cordovil. O mito da Cidade encantada articula-se de modo bastante evidente ao espaço como elemento da narrativa. Uma "cidade" da qual o personagem não pode fugir. Essa impossibilidade de fuga remete à dicotomia mito/realidade: o protagonista busca refúgio no mito, mas as agruras do real o perseguem.

## O MITO NO DESTINO E CARÁTER DOS PERSONAGENS

A partir das considerações esboçadas acima se pode então colocar a seguinte questão: qual é a função desempenhada pelo mito na definição do caráter dos personagens e de seu destino? Essa pergunta se revela extremamente pertinente se levado em consideração o fato de que fragmentos de narrativas míticas se entrelaçam nos diálogos e se referem frequentemente a atributos de um ou outro personagem em particular. De modo geral, se pode afirmar que o mito em *Órfãos do Eldorado* cumpre dois propósitos principais, o primeiro é o de conferir um caráter mágico às personalidades complexas apresentadas na novela/romance e o segundo é o de oferecer uma compensação para as incongruências do real.



Sobre a função de imprimir caráter à narrativa ou aos personagens, Mircea Eliade afirma que:

Os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do sobrenatural) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural. (ELIADE, 2007, p.11)

E quanto à função de compensação, deve-se considerar que o fantástico, ainda que apresente uma inversão da realidade, não se coloca propriamente como uma negação desta. Pelo contrário, trata-se de uma forma diferenciada de interpretá-la, como comenta Eric Rabkin:

Ainda que o dicionário possa definir o fantástico como "irreal ou não baseado na realidade", o fantástico é importante exatamente porque ele é completamente dependente da realidade para sua existência. Admitidamente, o fantástico é a realidade precisamente revirada a 180º, mas ainda assim é realidade, uma realidade narrativa fantástica que fala a verdade ao coração humano. (RABKIN, 1977 p.28)

O mito que está presente de modo mais evidente e que é mais extensamente desenvolvido é o da Cidade Encantada, também chamada de *Eldorado*. Este constitui um espectro presente na vida de todos os personagens, mas se integra de modo mais intenso e decisivo nas caracterizações de Dinaura e Arminto. Dinaura, como se viu, é uma mulher dividida interiormente, sente a obrigação de se integrar ao mundo civilizado, mas é possuída por um impulso selvagem sobre o qual, em certos momentos, não tem controle, como no episódio da festa da padroeira em que, num impulso, sobe ao palco e começa a dançar "Cega para o mundo, possuída pela dança" (HATOUM, 2008, p.46). Esse dualismo de caráter fica bastante claro nos comentários de Estiliano e Florita acerca do personagem:

Quando Estiliano me ouviu falar de Dinaura, desdenhou: Essa é boa, um Cordovil embeijado por uma mulher que veio do mato. E Florita, sem conhecer a órfã, disse que o olhar dela é só feitiço: parecia uma dessas loucas que sonham em viver no fundo do rio. (HATOUM, 2008, p.31)

Estiliano, enfatiza a origem histórica de Dinaura, enquanto Florita se preocupa com seu destino mítico. Assim, história e mito, que se cruzam constantemente no contexto amazônico, cuja capital é ao mesmo tempo a mítica *Manoa* e o histórico centro econômico do ciclo da borracha, também se cruzam para produzir a tensão entre mito e realidade que marcam o caráter e o destino de Dinaura. Se ela tem uma origem histórica (não-mítica), ela



certamente deve ter também um destino de natureza análoga: "Estiliano abriu uma folha de papel e me mostrou um mapa com duas palavras: Manaus e Eldorado". (HATOUM, 2008, p.99) Mas, ao mesmo tempo, e inversamente, seu destino mítico aponta igualmente para um tempo primordial, não histórico, o começo dos tempos. "De onde ela veio?", inquire Arminto, e obtém como resposta de Madre Carminal: "De um lugar qualquer". Essa imprecisão, e mais do que isso, essa falta de preocupação em determinar o espaço e o tempo de maneira rigorosa, atributo dos mitos de origens, é o que abre espaço para a magia na caracterização da personagem. Mas a origem real, histórica, não mítica, irrompe na narrativa de modo não menos pungente:

Joaquim Roso chegou uns dias depois com outro pesadelo: uma menina sem nome, filha de um povoado do Uaicurapá, o rio da fazenda Boa Vida. A mocinha me deixou zozzo: um anjo triste, o rostinho moreno, cheio de dor e silêncio. Era órfã de pai e mãe, tinha sido deflorada pelo pai. [...] Isso me perturbou: era o destino [origem?] de muitas filhas pobres da Amazônia. (HATOUM, 2008, p.63-64)

O mito do Eldorado, desse modo, confere a Dinaura um caráter mágico, fazendo com que ela não possa ser decifrada em vigília, pois se mantém na maior parte do tempo em silêncio, mas sim em sonho, no qual convida o herói para juntar-se a ela nessa aventura insólita: "Quando vi o rosto, reconheci Dinaura, e ouvi uma voz dizer com calma que só poderíamos viver em paz numa cidade no fundo do rio". (HATOUM, 2008, p.49-50) Lugar encantado onde haveria uma outra ordem social, outra realidade, em que nenhuma forma de incesto fosse proibida. Mas esse mito também pode ser interpretado como compensação para uma realidade que é, no final das contas, absolutamente insuportável: "Senti um abafamento; o cheiro e o asco dos insetos me deram um suadouro. Lá fora a imensidão do lago e da Floresta. E silêncio. Aquele lugar tão bonito, o Eldorado, era habitado pela solidão." (HATOUM, 2008, p.102) No final da novela/romance não fica claro se Arminto realmente encontrou Dinaura ou se foi simplesmente a ilusão de um demente. Mas o próprio Milton Hatoum confessa que teve dúvidas em relação a esse desenlace da história:

É inevitável por ser a busca do desejo que não se completa. Dificilmente seria de outra forma – senão, seria outro livro. Mas não acho de todo amargo – existem algumas saídas, mas a ambigüidade final é deixada para o leitor, que não sabe se de fato essa mulher está ali na casa de Arminto ou se é fruto de uma loucura dele, um delírio. Mudei o final no último momento, pois pretendia manter um parágrafo em que o ouvinte declara ver Arminto com a mulher nos braços. (HATOUM, 2008)

Esse momento de indecisão que Hatoum confessa ter tido durante a escrita da obra faz muito sentido, levando-se em consideração o fato de que a segunda parte da novela/romance é um constante processo de desvelamento



dos mitos e de exposição dos personagens a uma árdua realidade. Afinal, o que teria sido o encontro real de Arminto e Dinaura? A visão de corpos envelhecidos e a tomada de consciência de que seria impossível recuperar o tempo perdido, numa clara referência às avessas do reencontro de Ulisses e Penélope (algo semelhante ao que, diga-se de passagem, Voltaire fez em *Cândido ou o otimismo*). Mas, mantendo a ambiguidade do final, Hatoum consegue outro efeito, certamente mais importante, que é o de manter a espessura do personagem feminino.

O mito de Eldorado também se coloca de maneira dramática para o destino de Arminto. O Eldorado está presente não só como mito, a lenda da Cidade Encantada, onde busca reencontrar Dinaura, mas também como realidade material: "Eldorado" é o nome do cargueiro naufragado que ocasiona a ruína da empresa de navegação herdada de Amando, assim como o navio naufragado que causara a morte do misterioso ancestral Cristóvão Cordovil. Mas o mito está presente principalmente em seu anseio de sair de sua terra natal e de conhecer outros lugares. "Um dia viajaríamos juntos", diz Arminto, "conheceríamos outras cidades. Ela olhava a outra margem do Amazonas, como num sonho. Íamos casar e viver em Manaus ou Belém, quem sabe no Rio." (HATOUM, 2008, p.51) Trata-se de um anseio de natureza mítica, a busca da felicidade em outro lugar, à maneira da procura pela lendária cidade perdida no fundo das águas. Mas, diante do mito, Estiliano, a voz da Razão, parafraseia o poema de Kaváfis:

Porque, se fores embora, não vais encontrar outra cidade para viver.  
Mesmo se encontrares, a tua cidade vai atrás de ti. Vais Perambular  
pelas mesmas ruas até voltares para cá. Tua vida foi desperdiçada  
nesse canto do mundo. E agora é tarde demais, nenhum barco vai te  
levar para outro lugar. Não há outro lugar. (HATOUM, 2008, p.97)

Arminto está preso não somente ao lugar do qual não sai esperando a volta de sua amada; está muito mais atado à reprodução de sua história. A história contada e recontada passa – por tradição ou insistência – a ter certo caráter mágico.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Órfãos do Eldorado* Milton Hatoum apresenta a seus leitores algo diferente do que produziu em obras anteriores: trata-se de uma narrativa menos extensa, que o próprio Hatoum não hesita em classificar como novela, e que entrelaça mitos amazônicos numa trama que envolve questões familiares, obsessões do narrador, tais como o amor por Dinaura e a compulsão por livrar-se da herança paterna, tanto psicológica quanto material, além de referências à história do Amazonas na primeira metade do século XX.

O fio condutor da análise empreendida neste artigo foi a função da transposição dos mitos amazônicos em *Órfãos do Eldorado*. A partir da consideração do mito da Cidade Encantada, concluiu-se que o mito confere um caráter mágico às personalidades complexas apresentadas na obra e, ao mesmo tempo, oferece uma compensação para as incongruências do real. Caráter mágico e compensação que se esfacelam na segunda parte da obra, na qual o mito é progressiva e efetivamente desmontado, sobrando somente a ambiguidade do reencontro de Arminto com sua amada Dinaura.

## REFERÊNCIAS

BERND, Zilá (Org.). *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre : Tomo/Editora da UFRGS, 2007.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FRIEDRICH, Helena. "Órfãos do Eldorado: mito, história e orfandade". *Cenários – Revista de Estudos da Linguagem*. Publicação eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro Universitário Ritter dos Reis – UniRitter, v.1, n.1, 2009. Disponível em: <<http://seer.uniritter.edu.br/index.php/cenarios/article/viewFile/153/93>>. Acesso em: 18 jun. 2010.

GOMES, Daniel de Oliveira. "Entre Milton Hatoum e Werner Herzog". *Revista de Letras*. Departamento Acadêmico de Comunicação e Expressão da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, n.11. 2009. Disponível em: <[http://www.dacex.ct.utfpr.edu.br/11\\_daniel\\_gomes.htm](http://www.dacex.ct.utfpr.edu.br/11_daniel_gomes.htm)>. Acesso em: 23 maio 2010.

HATOUM, Milton. "Literatura não é uma missão". Entrevista concedida a Carlos Juliano Barros. *Problemas Brasileiros*, São Paulo, n.379, jan./fev. 2007. Disponível em: <[http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas\\_sesc/pb/artigo.cfm?Edicao\\_Id=264&Artigo\\_ID=4166&IDCategoria=4729&reftype=1&BreadCrumb=1](http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas_sesc/pb/artigo.cfm?Edicao_Id=264&Artigo_ID=4166&IDCategoria=4729&reftype=1&BreadCrumb=1)>. Acesso em: 24 maio 2010.



\_\_\_\_\_. "Um tempo sem heróis." Entrevista concedida a Carlos Eduardo Ortolan Miranda. *Trópico: idéias de norte e sul*, 21 out. 2008. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/3023,1.shl>>. Acesso em: 21 abr. 2010.

\_\_\_\_\_. "Memórias compõem meu chão literário". Entrevista concedida a Ubiratan Brasil. *Observatório da Imprensa*, Terça-feira, 8 jun. 2010, v.15, n.476, 11 mar. 2008. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=476ASP004>>. Acesso em: 31 jun. 2010.

\_\_\_\_\_. *Cinzas do norte*. São Paulo : Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Dois Irmãos*. São Paulo : Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo : Companhia da Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo : Companhia das Letras, 1989.

LANGER, Johnni. "O mito do Eldorado: origem e significado no imaginário sul-americano (século XVI)". *Revista de História*, n.136, p.25-40, 1.º semestre de 1997.

MINDLIN, Betty. *Mitos indígenas*. São Paulo: Ática, 2006.

PELLEGRINI, T. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. *Luso-Brazilian Review*, v.41, n.1, p.121-138. 2004.

RABKIN, Eric S. *The fantastic in literature*. Princeton: Princeton University Press, 1977.

\_\_\_\_\_. *Fantastic worlds: myths, tales and stories*. Oxford: Oxford University Press, 1979.

RUTHVEN, K. K. *O mito*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira de Toledo. *Milton Hatoum: itinerário para um certo relato*. São Paulo : Ateliê Editorial, 2006.

VICENZI, Flávia A. de S. *Cinzas do norte e a estética modernista*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.





# A ÂNSIA POÉTICA DE SARAH KANE<sup>1</sup>

---

Larissa Degasperi Bonacin<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** Este artigo pretende analisar, à luz das considerações teóricas de Lehmann e Sarrazac, a linguagem poética da peça *Ânsia*, de Sarah Kane, com especial ênfase nos diálogos que flagram uma discussão identitária contemporânea a partir de arquétipos humanos. A construção do texto, o uso apurado de linguagem poética e os diálogos sobrepostos contribuem para universalizar o caráter das personagens, e alguns temas a eles relacionados, contribuindo para o surgimento de um ambiente atemporal. Essa construção de uma dramaturgia fundamentada em experimentos teatrais radicais, conceitos pós-dramáticos e universalidade de personagens, possibilitam não apenas uma multiplicidade de concretizações cênicas, mas também discussões de valores sociais, contribuindo para aumentar a função social da dramaturgia contemporânea.

**Palavras-chave:** Sarah Kane. Linguagem poética. Questões identitárias. Valores sociais.

---

<sup>1</sup> Trabalho orientado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Anna Stegh Camati.

<sup>2</sup> Mestranda do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.  
E-mail: larissa@bonacin.com



## INTRODUÇÃO

A britânica Sarah Kane é um dos grandes expoentes da chamada dramaturgia pós-dramática. Autora de cinco peças teatrais – *Blasted*, *Phaedra's Love*, *Cleansed*, *Crave* e *4h48 Psychosis* – sua principal característica era chocar a plateia, despertando-a para as duras realidades da vida. Para Kane, o teatro é indissociável da sociedade como um todo, e sua função é problematizar inquietações da sociedade contemporânea. Jean-Pierre Sarrazac ratifica estas colocações quando afirma: "[...] o teatro dá-nos em espetáculo a ruína do homem na sua vida privada" (2002, p.90).

Kane nasceu em Brentwood, em 03 de fevereiro de 1971, graduou-se em drama pela Universidade de Bristol e cursou *Master of Arts* em escrita dramática na Universidade de Birmingham. No ano de 1999, após ter sido internada duas vezes no Hospital Psiquiátrico Maudsley, Kane comete suicídio, enforcando-se com os cadarços dos sapatos, dois dias após ter tomado uma overdose de medicamentos.

A despeito de sua curta carreira, visto que suas cinco peças foram escritas entre os anos de 1995 a 1999, suscitou controvérsias e polêmicas nos teatros britânicos na década de 90, com peças intensas e violentas, todas com subtextos de denúncias.

Ao afirmar que Kane é um dos expoentes do teatro pós-dramático, é importante mencionarmos que o termo "pós-dramático" foi cunhado por Hans-Thies Lehmann por ser mais abrangente que pós-moderno. O teatrólogo alemão buscou criar um conceito que englobasse as múltiplas manifestações cênicas da contemporaneidade, mas sem, contudo, distanciar-se ou até mesmo negar o dramático. Portanto, o termo "pós-dramático":

[...] não quer dizer negação abstrata, mero desvio do olhar em relação à tradição do drama. "Após" o drama significa que este continua a existir como estrutura – mesmo que enfraquecida, falida – do teatro "normal": como expectativa de grande parte do seu público, como fundamento de muitos de seus modos de representar, como norma quase automática de sua drama-turgia [sic]. (LEHMANN, 2007, p. 33)

O estudo de Lehmann traça um panorama sobre as mudanças ocorridas no teatro contemporâneo e aponta as características que ele considera pós-dramáticas. Anna Stegh Camati, em seu artigo "Vozes narrativas no espaço cênico: o pós-dramático em *(A)tentados* de Martin Crimp", resume as principais tendências discutidas por Lehmann:



o repúdio das regras e da hierarquia das formas, a rejeição das concepções organicistas, a descrença no princípio da causalidade, a desconstrução da personagem individualizada, a montagem e a colagem, a ênfase na situação em detrimento da ação no jogo de cena, a produção de apresentação ao invés da representação. (CAMATI, 2009, p.161)

No mesmo artigo, Camati ainda menciona Jean-Pierre Sarrazac, que em seu estudo *O Futuro do Drama* (2002), defende a autonomia do texto dramático contemporâneo, e discute questões como "as estéticas do desvio, as hibridizações e cruzamentos, as relações intermediárias, entre outras especificidades" (CAMATI, 2009, p.161).

Sílvia Fernandes também se debruça sobre a cena contemporânea em seu artigo "Subversão no palco":

o teatro pós-dramático não é apenas um novo tipo de escritura cênica. É um modo novo de utilização dos significantes no teatro, que exige mais presença que representação, mais experiência partilhada que transmitida, mais processo que resultado, mais manifestação que significação, mais impulso de energia que informação. (FERNANDES, 2006, p.9)

Todos esses postulados teóricos nos auxiliam a entender as manifestações do teatro contemporâneo e nos permitem analisar as especificidades das escritas pós-dramáticas.

A quarta obra, *Crave (Ânsia)*, de Sarah Kane, é um dos textos da atualidade que apresenta diversas inovações teorizadas por Lehmann e Sarrazac. A peça estreou no *Traverse Theatre* em Edimburgo durante os meses de agosto e setembro de 1998, como parte do programa do festival anual. Kane declarou que assistiu quarenta apresentações desta montagem: "*For once I liked this performance very much, so much so that I saw about forty performances*" (SAUNDERS, 2002, p.100).

No Brasil, deve ser destacada a encenação proposta pela 3 de Sangue Companhia de Teatro, que unindo-se aos atores Nádia De Lion, Solânia Queiroz e Bruno Costa produziram *Ânsia* de Sarah Kane. A direção e tradução do texto ficaram sob a responsabilidade de Rubens Rusche, o qual utilizou-se da "estética do silêncio" de Susan Sontag (*A Estética do Silêncio*) para a montagem dessa peça: "O silêncio é tanto uma precondição do discurso como o resultado ou objetivo do discurso corretamente dirigido ou direcionado" (RUSCHE, 2003). Ele resume a estrutura básica da composição dramática de *Ânsia* da seguinte maneira: "A peça funciona como um veículo para vozes não identificadas que despejam suas almas numa torrente de emoções, idéias, lembranças e desejos" (RUSCHE, 2003).



A cenografia de Sylvia Moreira remete ao concreto urbano que isola as pessoas em suas pequenas células. Já a iluminação de Marcelo Gonzalez propõe pontos de início e fim para essa jornada de falas que parece estar sempre recomeçando. Sobre a percepção e participação da plateia, o diretor argumenta:

Entretanto, o fato de existir aqui um texto, e de existirem, portanto, conotações linguísticas inseparáveis sequer dos menores fragmentos de discurso verbal, leva naturalmente o público a procurar um fio narrativo onde ele não existe, ou a inventar significado e conexões para tudo o que é escutado durante a peça. Apesar de não ser impossível encontrar um fio narrativo que se adeque ao texto de "Ânsia", é claro que esta tarefa é deixada à platéia - que pode ou não querer realizá-la. De qualquer forma, a ambigüidade de "Ânsia" é completa (RUSCHE, 2003).

Quanto ao texto "original", a própria autora, Sarah Kane explica que a inspiração para escrever *Crave* veio a partir da leitura de *Pre-Paradise Sorry Now* de Rainer Werner: "*But I saw a copy of [Rainer Werner] Fassbinder's Pre-Paradise Sorry Now which I started to read. While reading it I suddenly had the idea of Crave*" (SAUNDERS, 2002, p.101).

Outra grande influência literária nesse texto de Kane, ou quem sabe a mais importante, foi o poema de T.S. Eliot, *The Wasteland* (1922). Além de referências textuais, Kane também introduz em seu texto palavras ou frases estrangeiras, tal como Eliot.

Tanto *Crave* como *The Wasteland*, na opinião de Vicky Featherstone, abordam temas como a sensação de vazio da vida urbana (SAUNDERS, 2007, p.129). Mas, como bem diferenciou Phyllis Nagy, as estruturas de ambos são diversas, *The Wasteland* é um poema, obviamente, e há uma tentativa definitiva e completamente implacável para criar um sentido de circularidade, objetivo diverso que Kane almejava para *Crave* (SAUNDERS, 2007, p.155).

De acordo com Vicky Featherstone, que em entrevista à Saunders (2007) falou sobre *Crave* e sobre seu relacionamento com Kane, não há necessidade de se estudar o poema *The Wasteland* para compreender o texto já mencionado, pois seus temas estão suficientemente independentes. É claro que se algo em *Crave* nos remete à *The Wasteland*, decorre da habilidade da dramaturga em mover-se por entre os textos literários (SAUNDERS, 2007, p.130).

Também estão presentes em sua obra, à semelhança de *The Wasteland*, diversas intertextualidades, tais como fragmentos de obras literárias ou religiosas (Bíblia, inclusive), trechos de canções populares de Joy Division, Bjork e Radiohead, entre outras. Entretanto, a ausência de notas explicativas deixa a leitura do texto de Kane mais fluido mas, por outro lado, suscita múltiplas interpretações. Em suma, pode-se dizer que a inserção dessas intertextualidades enriquece *Crave*, dando-lhe maior dimensão artística, remetendo aos ensinamentos da Bíblia, de Camus, Chekhov, Shakespeare, dentre outros.



Os trabalhos de Kane abordam temas como morte, doenças mentais, sexo, violência, canibalismo e são dotados de intensidade poética. Percebe-se uma rica afirmação do amor em todas as suas formas, e, pela utilização de fortes imagens violentas, tão poderosas que permeiam e fragmentam a narrativa, talvez uma tentativa de dar-nos a experiência de uma vida sofrida e dilacerada.

Em *Crave (Ânsia)*, percebe-se uma mudança no estilo da dramaturga, primeiro por ser escrita sob o pseudônimo de Marie Kelveldon e, segundo, por não preponderar a violência, mas sim o lirismo exacerbado ressaltando questões existenciais, universais e atemporais.

Uma possível leitura dessa utilização de pseudônimo poderia estar relacionada com o fato de Sarah objetivar que a obra fosse analisada conforme o potencial dramático e não como mais uma obra da então renomada e polêmica dramaturga Sarah Kane, tendo em vista a repercussão de seus trabalhos anteriores. É difícil, a certo ponto, distinguir entre o modo dramático e o lírico nas peças de Kane, algo que progressivamente se vai tornando cada vez mais impossível. E em *Crave*, particularmente, é a linguagem poética que predomina.

Essa experiência com o ritmo e com a linguagem poética foi uma resposta benevolente de Kane e um alívio para aqueles que não apreciavam a violência nos seus trabalhos anteriores. *Crave* foi significativo no sentido de demandar da plateia quebrar paradigmas e se surpreender ao ver algo que não esperaria ver de uma escritura de Sarah Kane.

A própria dramaturga não considerava *Crave* como dotado de violência, mas caracterizava-o como uma peça silenciosa, pois os personagens, cada qual em sua maneira, desistiram de tudo. Ao contrário de sua peça anterior, *Cleansed*, que tratava do amor e como este pode salvar-nos, *Crave* foi escrito durante um processo quando cessou a esperança no amor:

[...]

C - Você morreu para mim.

B - Meu testamento diz, Foda com tudo isso e eu vou te perseguir pro resto da porra da tua vida.

C - Ele tá me seguindo.

A - O que você quer?

B - Morrer.

C - Em algum lugar fora da cidade, eu falei para minha mãe, Você morreu para mim. (p.1)<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Todas as citações de *Crave* serão assinaladas no meu texto apenas pelo número das páginas. A tradução é de Roseli e Laerte Mello, listada nas referências.



Quatro vozes cruzadas. Quatro personagens numa só voz. Quatro personagens sem nome, identificados apenas por uma letra, representam arquétipos humanos. "A" (adulto/abusador) é um homem de meia idade; "B" é um jovem garoto; "C" é uma adolescente e "M" é uma mulher de meia idade que quer ser mãe.

A princípio são apresentados diálogos desconexos e sem sentido, mas que, gradativamente, vão se relacionando e formando um todo. "M" quer ter um filho com "B", mas não o ama:

[...]  
 M - Quero um filho.  
 B - Não posso te ajudar.  
 C - Nada disso teria acontecido.  
 M - O tempo está passando e eu não tenho tempo. (p.4)

"B", que, a princípio, mostra indiferença, torna-se dependente de "M":

[...]  
 B - Você virá me seduzir? Eu preciso ser seduzido por uma mulher mais velha.  
 M - Não sou uma mulher mais velha.  
 B - Mais velha do que eu, não uma mulher velha. (p.5)

"A" e "C", por sua vez, têm um relacionamento não recíproco. Nota-se, portanto, que os personagens são apenas identificados por uma letra e não há qualquer indicação de suas motivações no palco. Entretanto, por mais que sugiram essa correspondência entre as personagens, é possível perceber que tal relação num mesmo diálogo não é fixa, pois os personagens ora parecem estar se comunicando uns com os outros, ora somente nos sugerem um monólogo.

As vozes dos personagens são as configurações mínimas do corpo em *Crave*, fazendo com que suas identidades sejam constantemente des(feitas). Na verdade, os corpos não possuem papel, mas sim as falas. "A personagem apaga-se perante a figura indivisa da alienação própria de um grupo, de uma sociedade" (SARRAZAC, 2002, p.111). As lágrimas são mais presentes e autênticas que seus próprios corpos. E como é maravilhosa a capacidade humana de se expressar e de criar uma dramaturgia baseada na voz. A voz, nesse caso, é o órgão da alma, pois essa somente pode se manifestar através da atividade daquela.

Não podemos precisar o tempo da peça. Ele pode ser caracterizado pelo fluxo das vozes, por seus pensamentos, seus monólogos interiores, pelos diálogos entrecortados, etc. "A ordem cronológica é desvalorizada em benefício



de uma ordem lógica, e passa-se assim de um sistema que imita a natureza para um sistema do pensamento (SARRAZAC, 2002, p.71).

O espaço da peça também não é marcado e é constantemente desestabilizado pela incorporação das entrelinhas, do vazio, da falta de arquitetura do drama (SARRAZAC, 2002, p.72). Na realidade, "o lugar doméstico converte-se num *no man's land* metafísico que reflete o medo e a solidão ontológicos das personagens" (p.86). Essa indefinição do espaço acaba por permitir que as personagens transitem por diálogos, com dois, três, ou entre os quatro personagens, ou ainda através de monólogos.

Kane cria um texto sem espaço cênico definido, sem rubricas, sem especificação das personagens e sem enredo definido. Essas ausências, na verdade, podem ser consideradas uma presença da participação do público, que irá preencher as lacunas faltantes, bem como maior liberdade de expressão para o diretor da encenação, privilegiando assim aspectos mais contemporâneos.

A pesquisa dramatúrgica de Kane privilegia, em *Crave*, a linguagem. Como vimos anteriormente, as falas das personagens podem ser comunicações entre dois, três ou entre os quatro personagens, ou até mesmo pode caracterizar apenas um monólogo. Conforme ensina Sarrazac, "à medida que o diálogo entra em decadência e se afasta do palco, instala-se, no seu lugar, aquilo que julgávamos ser a sua substância inalienável (*sic*): a linguagem" (2002, p.138).

A linguagem, segundo Sarrazac (2002, p.143) "a partir do momento em que é posta em movimento, sem pontuação, desenfreada, arranca-se ao seu entorpecimento e ganha significação". E é então a linguagem a personagem principal em *Crave*. Kane afirmou que objetivava que a peça fosse, deliberadamente, uma experiência com forma, com a linguagem, com o ritmo e com a música (SAUNDERS, 2007, p.101). E acrescenta que gostaria de descobrir sua veia poética mesmo escrevendo algo dramático: "*I wanted to find out how good a poet I could be while still writing something dramatic*" (SAUNDERS, 2007, p.101).

É importante observar que Sarah Kane utiliza em seu texto frases em diversas línguas (servo-croata, alemão), e havia solicitado, também, que a leitura dramatizada fosse realizada com diferentes sotaques: "*Du bist die Liebe meines Lebes*" (que em alemão quer dizer "Você é o amor da minha vida"); "*Jebem redoznale*" (que em servo-croata significa "Sou um porra de um curioso"). Portanto, há um esforço para que a diversidade seja clara entre as quatro vozes, marcada apenas por gêneros e idades.

A preocupação com a forma e a estrutura permeou toda a escrita de *Crave*, desde os primeiros estágios, e Kane relata que trabalhou como uma compositora, ao contrário do procedimento mais usual, no qual costumava



saber o que queria dizer antes de criar a fala. No caso de *Crave*, tinha mais claramente a noção do ritmo que queria, antes mesmo de saber o que dizer.

O discurso de "A" é uma construção rítmica cuidadosa derramada sobre um amor e desejo esmagador à personagem "C" (SAUNDERS, 2002, p.107), como pode ser observado na seguinte passagem do texto:

- [...]  
 A - [...] e de alguma forma de alguma forma de alguma forma um pouco deste esmagador embaraçoso interminável excessivo insuportável incondicional envolvente enriquecedor-de-coração ampliador-de-mente progressivo infindável amor que eu sinto por você.  
 C - (Susurrando até A parar de falar) isso tem que parar isso tem que parar isso tem que parar isso tem que parar isso tem que parar isso tem que parar [...]. (p.15)

Enquanto esse discurso é inegavelmente marcante, demonstrando todo o desejo por outra pessoa, Kane ressaltou um equivalente senso de ironia. Durante o discurso, "C" repete constantemente "isso tem que parar"; e se "A" realmente abusa de "C", então, tal declaração de amor é simultaneamente uma forma de depreciação (SAUNDERS, 2002, p.107).

Essa experiência com o ritmo revela uma semelhança com Beckett, e a seguinte passagem, que deve ser citada no "original", aponta a percepção de Michael Billington, que acredita que nela pode ser ouvido o ritmo de *Esperando Godot*:

- [...]  
 A - Life happens.  
 B - Like flowers,  
 C - Like sunshine,  
 A - Like nightfall  
 C - A motion away,  
 B -. Not a motion towards. (SAUNDERS, 2007, p.106)

É, assim, que se apresenta o ritmo na versão traduzida para o português:

- [...]  
 A - A vida acontece.  
 B - Como as flores,  
 C - Como o raio de sol,  
 A - Como o cair da noite.  
 C - Um movimento que vai,  
 B - Não um movimento que vem. (p.34)

O ritmo e a rima podem ser percebidos em diversas passagens do texto de Sarah Kane:





[...]

- C - Eu quero me sentir fisicamente como me sinto emocionalmente.  
Faminta.
- M - Espancada.
- A - Quebrada (p.23, minha ênfase).

A genialidade de Kane dá espaço inclusive para a metalinguagem: "A – E não esqueça que poesia para o próprio bem dela é linguagem. Não esqueça que quando palavras diferentes são aprovadas, outras atitudes são exigidas" (p.42).

Como dito anteriormente e segundo as próprias palavras de Kane, *Crave* foi escrito em um processo contínuo de descrença no amor, como podemos observar logo nas primeiras linhas supracitadas. Ao final do texto, surgem vestígios de esperança ao ouvir:

[...]

- A - Queda-livre
- B - Para dentro da luz
- C - Clara luz branca
- A - O mundo sem fim
- C - Você morreu para mim
- M - Glorioso. Glorioso.
- B - E assim pra sempre será
- A - Feliz
- B - Muito feliz
- C - Feliz e livre. (p.42-43)

Entretanto, essa luz benevolente é, de fato, uma característica que nos remete ao confronto com a morte. Esta imagem de uma luz aniquiladora passa a ser a imagem central da última peça de Kane, *4:48 Psicose*, e, de diversas maneiras, se integra aos temas e obsessões de *Crave* (SAUNDERS, 2007, p.108).

[...]

- A - Eu parti o coração dela, o que mais posso querer?
- C - A visão.
- M - A luz.
- C - A dor.
- A - A luz.
- M - O ganho.
- B - A luz.
- C - A perda. (p.35)

A presença da escuridão também é recorrente em *Crave*, muitas vezes significando o vazio, a solidão:

[...]



A - Meu coração está vazio está cheio de escuridão,  
 C - Um toque e grava.  
 M - Cheio de vazio.  
 B - Satisfeito com nada.  
 A - Um toque.  
 M - Grava.  
 C - Minhas entranhas se enroscam ao toque dele.  
 A - Pobre, pobre amor.  
 C - Não sinto nada, nada.  
 Não sinto nada. (p.19)

*Crave*, de uma maneira geral, tenta abordar temas recorrentes em nossa sociedade contemporânea. Vimos, por exemplo, o abuso sexual: "C – Um cara de catorze anos tirou minha virgindade em um descampado e me estuprou até eu gozar" (p.21); o enfrentamento da morte: "A – A morte é minha amante e ela quer se mudar para dentro de mim" (p.23); a solidão: "A – Estou tão sozinho, tão foddidamente sozinho" (p.15); a descrença no amor: "A – Só o amor podia me salvar e o amor me destruiu" (p.18); a descrença na própria humanidade: "C – Não vejo mais nada de bom em ninguém" (p.8); as doenças da contemporaneidade: "M – Julgamento deteriorado, disfunção sexual, ansiedade, dores de cabeça, nervosismo, insônia, agitação, náuseas, diarreia, coceira, tremedeira, suor, espasmos" (p.30). Vários outros temas são mencionados pelos quatro personagens, dentre eles, a inevitabilidade da passagem do tempo:

[...]  
 A - É da natureza do amor desejar um futuro,  
 C - Se ela tivesse partido –  
 M - Quero um filho.  
 B - Não posso te ajudar.  
 C - Nada disso teria acontecido.  
 M - O tempo está passando e eu não tenho tempo. (p.3)

[...]  
 M - Não quero ficar velha e fria e não ter dinheiro nem para tingir o cabelo.  
 C - Você recebe mensagens confusas porque tenho sentimentos confusos.  
 M - Não quero estar vivendo numa pensão aos sessenta anos, com medo de ligar o aquecedor e não poder pagar a conta. (p.11)



A paisagem urbana, solitária, reflexo do caos contemporâneo pode ser observado na seguinte passagem de *Crave*:

[...]

A - A questão é Onde você mora e onde você quer morar?

M - A ausência repousa entre edifícios à noite.

C - Não morra.

B - Esta cidade, amo essa porra, não moraria em outro lugar, não conseguiria. (p.10)

[...]

C - Um estacionamento vazio de onde eu não consigo sair.

B - O medo retumba sobre o céu da cidade.

M - A ausência dorme entre os edifícios à noite,

C - Entre os carros no acostamento,

B - Entre o dia e a noite. (p.32)

O mundo passou por muitas transformações e as pessoas não entendem umas às outras e não mais as reconhecem:

[...]

M – Sou incapaz de conhecer você.

C – Não queira me conhecer.

M – Completamente indecifrável. (p.12)

E objetivam desistir de tudo:

[...]

A - A verdade é simples.

C - Sou má, estou acabada, e ninguém pode me salvar.

A - A morte é uma opção.

B - Tenho nojo de mim mesmo.

C - A depressão é inadequada. Um colapso emocional de escala máxima é o mínimo necessário para deixar todo mundo mal. (p.17)

[...]

A - Almas exaustas com bocas comigo.

C - Não estou doente, só sei que a vida não vale a pena ser vivida.

A - Perdi a fé na honestidade.

B - Perdi a fé em

M - Pra frente, pra cima, adiante,

C - Perdida. (p.31)



Pois já não há nenhum sentimento entre elas:

- [...]  
 C - Sem sentimentos,  
 B - Sem emoção,  
 M - Uma trepada fria e uma memória de peixe de aquário.  
 C - Minhas entranhas desistiram.  
 A - Pulsando entre vergonha e culpa. (p.24)

Frequentemente, a destrutividade de seus personagens é a ânsia em reunir os pedaços destroçados de suas vidas. No universo de Sarah Kane, parece-nos que o amor é a tortura a ser suportada na vida, sendo que a morte é a única maneira de livrar-se desta angústia (KERSHAW, 2004, p.506).

Esses são apenas alguns temas presentes em *Crave*, e a exemplificação dada não tem a pretensão de exaurir os temas dessa peça, visto que são múltiplos, bem como diversas são as abordagens que poderão ser realizadas conforme o olhar de cada um.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sarah Kane foi uma das raras dramaturgas pós-dramáticas que traduziu com maestria toda a ânsia, toda a neurose dos seres humanos, a consciência que julga, aconselha e ao mesmo tempo massacra o homem.

Em *Crave*, Kane conseguiu, através da linguagem poética, transmitir algumas inquietações da sociedade contemporânea em que vivemos. Palavras, palavras, palavras. Silêncio, silêncio, silêncio. Entre eles, pensamentos. Não há mais diálogo, são conversas paralelas, cruzadas, monólogos. Se as pessoas conversam, já não mais escutam umas às outras, se elas vêem, elas não enxergam. Isolam-se em seu mundo interior. Não há confiança em nada e nem em ninguém. O homem, com seu pensamento frenético, já não ama mais, não vive mais, não confia mais. São todos reféns de seus próprios medos e de seu próprio universo. Isso tudo permite não somente uma aproximação com a plateia, mas também possibilita o processo de autoconhecimento.

A princípio, os discursos desconexos vão se relacionando e se completando lentamente. As falas, que, em uma primeira leitura são confusas, vão se enchendo de significado.

Os diálogos na peça de Kane podem ser considerados, em uma possível leitura, uma discussão identitária contemporânea, na medida em que cria arquétipos humanos. A construção do texto, o uso apurado de linguagem poética e os diálogos sobrepostos contribuem para universalizar o caráter das personagens,



e alguns temas a eles relacionados, contribuindo para o surgimento de um ambiente atemporal. Isso permite maior participação da plateia, no preenchimento de eventuais lacunas, bem como um fator de reflexão da mesma. Amplia também as possibilidades de representações cênicas, mostrando habilidades de diretores e atores.

Essa construção de uma dramaturgia fundamentada em experimentos teatrais radicais, conceitos pós-dramáticos e universalidade de personagens e linguagem, possibilita não apenas uma multiplicidade de concretizações cênicas, mas também discussões de questões individuais, contribuindo para aumentar a função social da dramaturgia contemporânea. Temas considerados tabu podem ser discutidos, propiciando maior reflexão e conscientização da nossa sociedade moderna.

## REFERÊNCIAS

AIROLDI, Rennata. *Ânsia*. Disponível em: <<http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=996>>. Acesso em: 31 jul.2010.

CAMATI, A. S. Vozes narrativas no espaço cênico: o pós-dramático em *(A)tentados* de Martin Crimp. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.7, p.158-166, out. 2009.

FERNANDES, Sílvia. Subversão no palco. *Humanidades*, Brasília, n.52, p.7-18, nov. 2006.

KANE, Sarah. *Ânsia*. Tradução não publicada de Roseli e Laerte Mello. Mídia eletrônica.

KERSHAW, Baz. *The Cambridge History of British Theatre*. Cambridge University Press: 2004. v.3.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

RUSCHE, Rubens. Concepção/montagem. *Ânsia* de Sarah Kane. Disponível em: <<http://www.muito14.hpg.com.br/12-03-ansia.htm>>. Acesso em: 02 ago. 2010.

SAUNDERS, Graham. *"Love me or kill me" – Sarah Kane and the theatre of extremes*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Lisboa: Campo das Letras, 2002.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno: 1880-1950*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.



# OS ADULTOS MERECEM OUVIR CONTOS DE FADAS<sup>1</sup>

---

Rossane Lemos<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** Foi a partir da Revolução Francesa e o início do Romantismo no final do século XVIII que os contos maravilhosos, com suas fadas e elfos começaram a ser vistos como literatura infantil. E os adultos iniciaram uma longa e dolorida jornada no sentido oposto à imaginação, e com foco importante na individuação. Assim, ligados à razão e a produção, os adultos foram sendo deserdados do poder transformador que uma história pode ter. Pais, educadores e contadores em geral começaram a projetar nas histórias, aspectos lúdicos e imaginativos úteis apenas para os pequenos. Entretanto, ao observar estas narrativas com maior profundidade, podem-se ampliar as possibilidades para uma ação efetiva em todos os públicos. Uma pesquisa foi feita numa entidade chamada Casa do Contador de Histórias, sediada em Curitiba e formada por um grupo de voluntários que tenta reviver a literatura oral mundial, a narração e os contadores de histórias. Como resultados dessa pesquisa, no que se refere à estética da recepção em um nível extremamente amplo, ou seja, a reação imediata no contato e os sinais físicos do público-alvo ao escutar estas duas histórias, o público ficou mais tranquilo, serenou o agito dos movimentos, permaneceu em postura mais ereta e demonstrou muita gratidão. O agradecer no final da roda de contação se deu de várias formas: por meio do abraço, do sorriso, lágrimas, o agradecimento verbal e o pedido de licença para também contar uma história. Ao relacionar a forma de apropriação do ouvinte de histórias e contos com as duas linhas de pesquisa desenvolvidas dentro da estética da recepção apresentadas por Wolfgang Iser e Stanley Fish podemos citar que há, neste tipo de literatura, inclusive quando aplicadas em adultos, provável adaptação das ideias dos dois teóricos. Isto porque a apropriação dos contos se dá a partir da interação entre estes e o ouvinte. Pode-se observar que a audiência, pelo caráter particular do indivíduo, estabelece por si as conexões propostas pelas lacunas na construção do significado individual. E para tal, usa o repertório de vida e a condição atual em que se encontra, revelada na pesquisa de campo como de luta diante da doença.

**Palavras-chave:** Contos infantis. Histórias adultos. Contos fadas. Motivação.

---

<sup>1</sup> Trabalho orientado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Brunilda T. Reichmann.

<sup>2</sup> Mestranda do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.  
E-mail: rossanelemos@uol.com.br



## INTRODUÇÃO

Quando se pensa em contos de fadas, provavelmente a primeira imagem que surge é de uma roda de crianças na escola ouvindo histórias, ou uma mãe à beira da cama contando o conto de um livro para o filho. Entretanto, a recepção das imagens a partir da audição de uma fábula ou conto tradicional, de fadas ou fantástico, é muito apropriada para os adultos também.

Ao longo da história humana as demandas modernas materialistas e científicas romperam com a possibilidade interna de cada ser humano de viver o sonho, a criatividade e o improvável. A perda da compreensão do indivíduo como um ser holístico e pleno de possibilidades fez com que os contos de fadas e outros tipos de histórias fossem vistos como literatura unicamente infantil. É verdade que os contos têm total afinidade com as crianças e jovens, pela capacidade inerente de entrega absoluta ao imaginário. Mas as crianças não perdem essa capacidade depois que crescem. O que ocorre é uma adaptação ao meio - incrédulo no poder das imagens escondidas dentro dos contos - e assim o adulto adormece para esse universo em potencial.

Joseph Campbell (2008) acredita que a mitologia, também essência dos contos, desempenha várias funções, sendo que uma delas é, ao mesmo tempo, psicológica e pedagógica. Para ele, o mito precisa ser o companheiro do ser humano em todas as fases da vida, por exemplo, como instrutor das crianças e como preparador para a morte dos idosos.

Existem muitos estudos que aprofundam o olhar sobre a estética da recepção cujo foco é a leitura. Entretanto, há necessidade de muitos estudos sobre a mesma estética da recepção observada no ato de ouvir e de trocar experiências no coletivo. Neste sentido, foi desenvolvida uma pesquisa para tentar entender como se dá a relação entre os contadores de histórias, o texto e os ouvintes, especialmente adultos.

## BREVE REFERENCIAL TEÓRICO

Os Irmãos Grimm se dedicaram a registrar os contos da forma mais pura possível, recém-saída da boca do povo, em uma linguagem que se assemelha ao vocabulário das crianças. Os editores do livro *Kinder - und HausMärchen*<sup>3</sup> destacam que os autores:

---

<sup>3</sup> Datado por Adelino Brandão (1995) como de 1812.



Se afastaram da tendência de seus contemporâneos, de transformar os contos numa representação (Spiel), na qual se desencadeia um individualismo romântico: eles permanecem fiéis ao ritmo escutado, que perceberam na boca dos falantes do povo. Por isso os contos de Grimm têm este tom, da maior intimidade popular; por isso eles (os contos) têm o infantil dentro de si e se deixam contar com tanta naturalidade para as crianças. (GRIMM, s.d., v.1, p.589)

Entretanto, as histórias se deixam contar não apenas para as crianças. As histórias, os contos maravilhosos, de fadas, da carochinha entre tantos fazem parte da vida da maioria das pessoas: crianças ou adultos; que podem sonhar e entrar na magia dos contos de fadas embalados pela voz doce de alguém que acredita no poder da palavra.

Hans Cristian Andersen, *apud* Maria Tatar (2004) falou com as crianças com o coração. Os textos traduziam o sofrimento principalmente delas e reequilibravam as injustiças sociais na esfera do maravilhoso. Mas, porque apenas as crianças precisam de palavras cuja essência fale ao coração? Quantos adultos sentem-se tal qual *O patinho feio*, *O soldadinho de chumbo*, *A pequena sereia*?

Foi a partir da Revolução Francesa e o início do Romantismo no final do século XVIII que os contos maravilhosos, com suas fadas e elfos começaram a ser vistos como literatura infantil. E os adultos iniciaram uma longa e dolorida jornada no sentido oposto à imaginação, e com foco importante na individuação.

Com o avanço do racionalismo cientificista e tecnológico, os contos de fadas e as narrativas maravilhosas passam a ser vistos como 'histórias para crianças'. Há um novo maravilhoso a atrair os homens: aquele que eles descobrem não só no próprio real (transformado pela máquina), mas também em si mesmos, ou melhor, no poder da inteligência humana. (COELHO, 2000, p.119)

Assim, ligados à razão e a produção, os adultos foram sendo deserdados do poder transformador que uma história pode ter. Pais, educadores e contadores em geral começaram a projetar nas histórias, aspectos lúdicos e imaginativos úteis apenas para os pequenos. Entretanto, ao observar estas narrativas com maior profundidade, podem-se ampliar as possibilidades para uma ação efetiva em todos os públicos.

É óbvio que as crianças têm naturalmente um impulso espontâneo que facilita a recepção das histórias por conta de serem menos moldadas pela sociedade materialista - são elas que conseguem aceitar facilmente o aspecto maravilhoso dos contos. Mas Martha Morais da Costa (2006, p.94) refuta a idéia de que a audição de histórias deve excluir o público adulto:





Há, contudo, uma omissão imperdoável nessa crença de que apenas as crianças gostam e devem ouvir histórias. Os adultos recebem com igual prazer, encantamento e curiosidade as histórias adequadas à sua visão de mundo e à sua experiência de vida. Nesse sentido, contar histórias é também um ato de conagração, que irmana o público, conquistado pelo desempenho do contador e pela força do texto escolhido.

Bruno Bettelheim afirma que os contos de fadas ajudam a criança na difícil tarefa de encontrar um sentido à vida, e os adultos também. Para o autor "nada é tão enriquecedor e satisfatório para a criança, como para o adulto, do que o conto de fadas folclórico. "[...] através deles pode-se aprender mais sobre os problemas interiores dos seres humanos". (1997, p.13)

Em entrevista ao jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro, Couto enfatiza o valor de ouvir histórias e confirma a mesma teoria:

Uma certa racionalidade nos fez envergonhar deste apetite, atirando as histórias para o domínio da infantilidade. Essa estigmatização da pequena história está presente também na literatura: veja-se a forma como se secundariza o conto em relação ao romance. O advento e a hegemonia da escrita são também responsáveis por essa marginalização da oralidade. (p.6)

Uma pesquisa de campo foi desenvolvida para iniciar um olhar mais atento sobre a estética da recepção envolvendo histórias e público e pode ajudar a entender um pouco melhor esta questão. A pesquisa foi feita numa entidade chamada Casa do Contador de Histórias, sediada em Curitiba, Paraná, Brasil e formada por um grupo de voluntários que tenta reviver a literatura oral mundial, a narração e os contadores de histórias. A entidade utiliza as histórias como fio condutor das ações, para estimular o resgate e a difusão da arte e tradição milenar na narrativa oral. O levantamento de dados foi feito em duas das instituições atendidas pelo Núcleo de Ação Social da entidade. Foram analisados os formulários preenchidos entre setembro de 2007 e julho de 2008 na Casa dos Pobres São João Batista, instituição que abriga doentes e seus acompanhantes de todos Brasil que vem para Curitiba fazer tratamento médico.

Durante o período pesquisado foram contadas 36 histórias para 965 pessoas. Os voluntários preencheram formulários, respondendo às perguntas simples, como a história que o público mais gostou, os motivos e o que acharam das histórias em geral. A história *O macaco e o papai Deus*, de autor desconhecido, foi eleita como a história preferida. Essa história começa com uma senhora que vai para a cidade vender um pote de mel, tropeça em uma árvore e cai, quebrando o recipiente. Ela reclama por que Deus permite tanta desgraça para ela e vai embora. O Macaco, ouvindo aquilo supõe que a desgraça é o que está no pote, o mel. Come tudo e desejoso de repetir a saborosa



desgraça, vai pedir a Deus mais. Deus dá um saco e diz para o Macaco abrir apenas no deserto. Ele o faz e sete cães furiosos saem à caça do Macaco. Uma árvore surge no meio do deserto, onde o Macaco sobe e se salva da morte.

Como resultados dessa pesquisa, no que se refere à estética da recepção em um nível extremamente amplo – ou seja, a reação imediata no contato e os sinais físicos do público-alvo ao escutar estas duas histórias – é possível registrar algumas informações constantes nos relatórios preenchidos após as contações. O público ficou mais tranquilo, serenou o agito dos movimentos, permaneceu em postura mais ereta e demonstrou muita gratidão. O agradecer no final da roda de contação se deu de várias formas: por meio do abraço, do sorriso, lágrimas, o agradecimento verbal e o pedido de licença para também contar uma história. Essa sensação de bem-estar pode ser explicada pela afirmação de Coelho:

[...] o ouvinte sente-se projetado num plano em que seus próprios anseios parecem realizar-se: os obstáculos se aplainam, o mal é castigado, o bem é premiado e a vitória dos heróis e heroínas é completa e perene... Daí o prazer interior ou a sensação de auto-realização que os contos de fadas ou contos maravilhosos transmitem. (COELHO, 2003, p.14)

Sobre a reação verbal do público, algumas considerações tecidas pelos ouvintes e registradas nos formulários sobre a história *O macaco e a desgraça* dizem: "Essas histórias são como a vida, né? Nós vamos contar essa história para o nosso filho que está saindo da UTI"; "Eu gostei da do macaco"; "Adorei!".

Foi possível perceber que as histórias se mostram significativas para o restabelecimento da ordem interna dos ouvintes; e como a estrutura dos textos interfere na percepção dos mesmos, de forma não mapeável, mas pontual.

Foi possível observar, também, pelas falas e reações do público, que há uma epifania e uma experiência afetiva transformadora de ânimos e forças para viver o futuro. Como disseram os Irmãos Grimm (s.d., v.1, p.19), estes diferentes públicos receberam, no diálogo afetivo com o contador, a força abençoada dos contos, permanecendo esta oculta para eles.

Ao relacionar a forma de apropriação do ouvinte de histórias e contos com as duas linhas de pesquisa desenvolvidas dentro da estética da recepção apresentadas por Wolfgang Iser e Stanley Fish, podemos citar que há, neste tipo de literatura, inclusive quando aplicada em adultos, provável adaptação das ideias dos dois teóricos. Isso porque a apropriação dos contos se dá a partir da interação entre esses e o ouvinte. Como defende Iser, o conto de fada, por exemplo, oferece uma ou mais direções para o caminhar da interpretação. Presta-se como exemplo o simbolismo e os elementos alegóricos evidentes nas histórias. Pode-se observar que a audiência, pelo caráter particular do



indivíduo, estabelece por si as conexões propostas pelas lacunas na construção do significado individual. E para tal, usa o repertório de vida e a condição atual em que se encontra. Inegável é outra linha de pensamento de Fish que trata da estilística afetiva. Mais do que a decodificação do conto, é possível observar o ouvinte adulto em um processo de percepção afetiva. Como escreveu Fish (1980, p.39), "sentir aquilo que ele [o texto] nos faz".

A relação afetiva, na verdade, inicia-se antes do texto ser apresentado. O vínculo com o contador e o ritual simbólico já garantem o primeiro passo do caminho que conduz ao texto em questão. Entenda-se como ritual simbólico, um conjunto de procedimentos e objetos representativos definidos pela Casa do Contador de Histórias. Entre eles estão o uso de um chapéu de três pontas, que lembra a antroposofia; os três toques do pin, uma espécie de sino; e uma vela acesa que lembra as antigas fogueiras rodeadas pelos antepassados contadores de histórias.

É dessa forma, simbólica e textual, que os contos vão entrando aos poucos no coração dos adultos e trazendo antigas memórias, novas conexões e encantando essa audiência mais crescidinha.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não é possível apontar ao certo – a sociedade ou o próprio ser humano – o responsável pelo ponto exato em que há o rompimento que rouba dos adultos esta experiência imaginativa e lúdica. Os adultos são levados a abrir mão dos sonhos, atrelando suas vidas na rudeza da rotina e deixando de viver uma essência que, ainda assim, não os abandona. Tornar-se adulto parece ser o reconhecimento de que algumas coisas são impossíveis. Neste sentido "o conto pode manter viva essa chama de familiaridade com o desconhecido, porque lá as experiências inexplicáveis fazem sentido" (MACHADO, 2004, p.28).

Hoje, no espaço urbano, ganhou-se em tecnologia e perdeu-se em contato humano. A própria estrutura familiar foi alterada para se adaptar às demandas frenéticas. Pais, avós e netos, amigos e colegas nem sempre conseguem viver um encontro de afeto e fantasia. Mas há um movimento crescente e entusiasta de contadores de histórias nos meios urbanos, ocupados em encantar crianças e adultos com fadas e elfos. Machado (2004, p.14) pontua este movimento urbano de renovação da contação como uma resposta à necessidade íntima de cada indivíduo:



Posso constatar que cada vez um número mais amplo de pessoas quer ouvir contos antigos, levados por sabe-se lá que vento da alma. É um fato inegável e curioso, não só no Brasil, mas também em outras partes do mundo. Se por um lado os velhos contadores tradicionais estão desaparecendo, porque nas comunidades rurais a televisão ocupa implacavelmente seu lugar, nos grandes centros urbanos a quantidade de gente que se dedica a essa arte está crescendo. [...] Ninguém mandou, não é uma moda importada; parece que se trata de um sentimento de urgência que faz renascer das cinzas uma ética adormecida, uma solidariedade não mais que básica, num mundo de cabeça para baixo.

Ainda bem! E aqui estão os adultos, que guardam no íntimo o potencial imaginativo permanente. São ouvintes por excelência!

## REFERÊNCIAS

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

CAMPBELL, Joseph. *Mito e transformação*. São Paulo: Ágora, 2008.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil*. São Paulo: Moderna, 2000.

\_\_\_\_\_. *O conto de fadas: símbolos, mitos e arquétipos*. São Paulo: DCL, 2003.

COSTA, Marta Morais da. *Mapa do mundo: crônicas de aprendiz*. Belo Horizonte: Leitura, 2006.

COUTO, Mia. "O prazer quase sensual de contar histórias – Entrevista com Mia Couto". *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 jun. 2007. Caderno Prosa & Verso.

GRIMM, die Brüder. *Kinder – und HausMärchen*. Manesse Verlag. Zürich: Conzett & Huber, s/d. 2v.

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

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

\_\_\_\_\_. A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção. Tradução de Maria Angela Aguiar. *Caderno do Centro de Pesquisas Literárias da PUC-RS*. Porto Alegre, v.3, n.2, p.1-47, mar. 1999.



FISH, Stanley. *Is there a text in this class? The authority of interpretative communities*. Cambridge: Mass, 1980.

\_\_\_\_\_. Como reconhecer um poema ao vê-lo. *Palavra*, Rio de Janeiro, n.1, p.156-165, 1993.

MACHADO, Regina. *Acordais: fundamentos teórico-práticos da arte de contar histórias*. São Paulo: DCL, 2004.

TATAR, Maria. *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.



# WWW.GO.BECK\_T\_TESSITURAS CONTEMPORÂNEAS NO ESPETÁCULO *SAMUEL*, DO GRUPO PROCESSO MULTIARTES<sup>1</sup>

Lucia Helena Martins<sup>2</sup>

**RESUMO:** Com base nas proposições teórico-críticas de Hans –Thiers Lehmann, Jean-Pierre Sarrazac e Isabel Cavalcanti, no presente estudo, objetiva-se discutir questões formais e filosóficas contemporâneas levantadas por meio do espetáculo *Samuel*, do Grupo Processo Multiartes. Nesta produção pós-dramática, especificidades do universo beckettiano, principalmente das peças *Fragmento Radiofônico I* e *Ato sem Palavra I* e II, são relocalizadas e transcriadas, e novas formas, a partir de aspectos recorrentes da dramaturgia de Beckett, são criadas, dentre elas as peças *Fragmento Internético I* e *Ato sem palavras III*. O dramaturgo irlandês apropriou-se da tecnologia da época como discurso formal na criação de suas peças radiofônicas para expressar sua visão do mundo em que vivia. No espetáculo *Samuel*, muitas destas questões são abordadas através de tecnologias da época de Beckett, como o rádio, e contemporâneas, como telefones celulares, vídeos com projeções e a Word Wide Web – espaço virtual ou ciberespaço.

**Palavras-chave:** Samuel Beckett. *Samuel*. Grupo Processo Multiartes. Apropriação. Transcrição.

---

<sup>1</sup> Trabalho orientado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Anna Stegh Camati.

<sup>2</sup> Mestranda do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.  
E-mail: luciahelenaarte@yahoo.com.br



## INTRODUÇÃO

Samuel Beckett (1906-1989), ao lado de Brecht, Artaud e outros teatrólogos, subverteram os princípios básicos da forma dramática teorizados na *Poética* de Aristóteles. A sua dramaturgia rompe com as noções de enredo, conflito, espaço, tempo e personagem. O teatro beckettiano, sem sombra de dúvidas, renovou o fazer teatral, tanto em relação a forma, quanto ao conteúdo. Hoje, ele é considerado, por alguns críticos, como um dramaturgo pós-dramático, pois se distancia da órbita do dramático. Percebe-se em suas peças, um niilismo exacerbado, a consciência da solidão, a dissolução de tempo e espaço, a falta de sentido na vida, a impossibilidade de comunicação, o desamparo da condição humana e o esfacelamento do eu. Para o dramaturgo os significados das palavras, assim como as identidades, não são fixas, mas estão sempre sendo formadas, em processo; as noções de presença e ausência, tempo e espaço são desconstruídas, tanto através da forma como de conteúdo.

Se muitos artistas são visionários da cultura e do mundo, na dramaturgia de Beckett estão presentes diversas questões pós-modernas e/ou pós-dramáticas analisadas no presente estudo que objetiva discutir questões formais e filosóficas contemporâneas, a partir do espetáculo *Samuel* do Grupo Processo Multiartes, que realocaliza o universo do dramaturgo. Este espetáculo estreou no Espaço Cultural Falec, em Curitiba, em fevereiro de 2007.

Em relação à realização do presente trabalho, é necessário lembrar que o teatro é uma arte efêmera, e que a análise do espetáculo tenta resgatar alguns princípios norteadores, nunca o evento em si, daí decorre a impossibilidade de uma avaliação "objetiva". Segundo Patrice Pavis (citado por O'SHEA, 2007, p.154), quando se esclarecem princípios e possibilidades da análise, a *performance*, ou seja o objeto empírico, é substituído pelo texto da *performance* que passa a ser o objeto de conhecimento. Não existem regras fixas para uma análise pragmática da *performance*, que determine se esta foi compreendida de forma "adequada", pois a análise é subjetiva e depende da relação sociocultural do espectador para o processo de construção e interpretação dos significados. Para a análise do espetáculo *Samuel* será utilizado o que José Roberto O'Shea chama de "pistas", ou seja, registros deixados por uma *performance*, tais como: texto verbal encenado, gravações visuais, audiovisuais ou digitalizadas que ilustram o trabalho do ator, cenografia, figurino, maquiagem, uso do espaço, movimento e marcação, música, sonoplastia, desenho da luz e manual do espetáculo (2007, p.157).

O Grupo Processo Multiartes, com a realização do espetáculo *Samuel*, transcria a dramaturgia de Beckett, trazendo o mundo contemporâneo para a cena. O espetáculo é uma metáfora da impotência humana diante do mundo,



em que a personagem/figura – imersa em sua individualidade e solidão – aparece junto ao universo contemporâneo globalizado e à ditadura da imagem. Regidos pela lógica do consumo, da tecnologia, imerso em números, cifras, bolsa de valores etc, esforça-se para suprir suas "necessidades", tornando-as um hábito. Segundo Beckett, no seu ensaio sobre Proust (2003, p.17), discorre sobre o hábito como sendo uma faca de dois gumes, ao mesmo tempo em que se é escravizado por ele, se é salvo pelo mesmo, pois o hábito faz esquecer o nada metafísico da condição humana.

*Samuel* é um espetáculo muito rico que apesar de ser inspirado em Beckett aborda diversos temas relacionados com questões do universo contemporâneo, que posteriormente serão discutidos no presente trabalho sob o título "(redes) ramificações", um breve relato sobre os seguintes temas: sujeito unificado, presença e ausência, questão de espaços e mídias. Primeiramente, faremos um relato do texto espetacular<sup>3</sup> *Samuel*.

## TEXTO ESPETACULAR

O espetáculo *Samuel* é composto por 5 cenas, ou seja, são fragmentos do universo beckettiano trazidos à tona partindo da realidade contemporânea. A primeira cena é uma releitura do texto *Ato sem Palavra II*; a segunda, recontextualiza elementos de *Fragmento Radiofônico I*; a terceira, é baseada no texto *Ato sem Palavra I*; e a quarta é criada pelo grupo, intitulada *Fragmento Internético I*, em que o espaço utilizado é o virtual, e o texto, os diálogos e figuras cênicas são baseadas em um trecho da peça *Fim de Partida*. A quinta cena, *Ato sem Palavra III*, também foi criada pelo grupo.

O espetáculo foi encenado no espaço FALEC, em palco italiano. Assim como nas cenas de Beckett, o espaço cênico contém o mínimo de objetos, somente aqueles cuja função é extremamente necessária para sua composição - durante as várias cenas. Em vários momentos do espetáculo projeções são utilizadas.

Durante todo o espetáculo a iluminação é obscurecida, sendo em que alguns momentos há um contraste de claro-escuro, e na terceira cena a luz é amarela remetendo a um deserto. Quanto à interpretação dos atores, enquanto criatura, a personagem dramática é desfigurada. No espetáculo, as figuras abandonam a natureza humana de personagens individualizada, a interpretação dos atores nas cenas de *Ato sem Palavra I* e *II* é cômica, os *clowns* exprimem o ridículo das ações sem sentido, porém, este riso do nada metafísico desemboca

---

<sup>3</sup> Ou *texto cênico*: relação de todos os *sistemas significantes* usados na representação e cujo arranjo e interação formam a *encenação*. [...] considera o espetáculo como um *modelo* reduzido onde se observa a produção de sentido (PAVIS, 2003, p.408).





no patético frente à condição humana. As figuras do espetáculo *Samuel* sempre aparecem com alguma coisa que lhes esconde a face; na primeira cena há uma máscara, na segunda uma caixa que remete a uma televisão, e na terceira uma caixa em forma de losango.

Na primeira cena, baseada em *Ato sem Palavra II*, dois sacos encontram-se no chão, e acima há um painel com um letreiro eletrônico com o número 668, que substitui o "bastão" que Beckett coloca em seu texto, cuja função é chamar as figuras para acordarem e realizarem suas ações. No primeiro momento a figura do saco 1 realiza ações e volta para o saco, até que o letreiro apita mudando para o número 669 e a figura do saco 2 começa a agir até voltar para o saco, o letreiro apita novamente e a primeira levanta-se e recomeça suas ações até o *black out*. Durante toda a cena ouve-se sons, uns ruídos com umas batidas lentas, mas que remetem às batidas de um relógio, a marcação de tempo. Na segunda cena, baseada em *Fragmento Radiofônico I*, ao fundo do palco no telão, durante a cena toda fica projetada a imagem de um rádio antigo (da época de Beckett) e, ao lado do rádio, a metade de um relógio, também antigo. O palco está escuro; um ator entra com um guarda-chuva, e liga o rádio. Ele sai de cena e o badalar de sinos torna-se audível. Ouvem-se falas do texto *Fragmento Radiofônico I*, de Beckett. Ao fim da cena radiofônica, desaparece a imagem do rádio, e a escuridão total se instala, porém a música continua por alguns minutos até aparecer uma projeção ao fundo com a frase: "Cinema Cego?", finalizando a cena. A terceira cena é baseada em *Atos sem Palavra I*. Ao fundo do palco é projetada uma tela com vários números correspondendo às altas e quedas da bolsa de valores. Ao lado de cada um destes nomes figuram números que indicam porcentagens. A figura em cena veste bermuda e paletó nas cores areia, e a luz é amarela, ambos remetem ao deserto. Ela repete ações como atender ao telefone, cair, tirar a poeira de sua roupa, tentar alcançar objetos que descem pela corda, não tem êxito em nenhuma de suas ações até que cai no chão esgotado, a garrafa desce pela corda, bate nele, mas ele permanece imóvel. Silêncio. O som reinicia para marcar o tempo, ele mexe lentamente as mãos, e tudo começa novamente. *Black-out*. Na quarta cena, duas figuras entram em cena, abrem um guarda-chuva, permanecendo imóveis durante a cena toda, olhando para a tela em que é projetada a conversa de Clov e Hamm pelo MSN. No meio do palco há um rádio. A primeira imagem projetada é o fim de uma partida de cartas. E logo em seguida é aberta a janela para a www, Clov entra no MSN, aparecem na lista de amigos da caixa de email de Clov as figuras da peça *Fim de Partida*, Nell, Nagg, Hamm, entre outras figuras de Beckett, como Godot. Clov começa a conversar então, um trecho da peça *Fim de Partida* é digitado, com algumas inserções relacionadas à própria situação virtual - como figurinhas de carinhas remetendo à silêncios, por exemplo, ou quando Hamm diz que Clov escreve tudo errado, além de erros e correção de escrita que aparecem na tela. No final, quando Hamm manda Clov aprontá-lo para se deitar, diz para ele pegar o lençol, então Clov vai procurar o lençol no Google,



e aparece "Lençol Beckett" não encontrado. *Black-out*, permanecendo apenas o som da chuva. Na quinta cena, o grupo criou *Ato sem Palavra III*, a partir do universo beckettiano. Aparece uma figura que porta uma caixa losangular em sua cabeça e segura um fone de ouvido, ela se agacha e rapidamente toca um trequinho de uma música de Raul Seixas ("Sonho que se sonha só, é só um sonho que se sonha só"). Ao virar-se, aparece uma grande barriga; ele coloca o fone de ouvido na caixa que está em sua cabeça, deita-se no meio do palco em posição de que vai dar à luz, tira de sua barriga um rádio, troca a fita que está dentro dele, coloca-o novamente dentro da barriga. Levanta-se e caminha até a plateia. Pega o fone do seu ouvido que está conectado com o rádio que está dentro de sua barriga e coloca no ouvido de um espectador. O *performer* tira a caixa de sua cabeça, as luzes vão caindo até o *black-out* e assim continua, como continua o espetáculo com a música "Canto de um Povo de um Lugar" de Caetano Veloso.

## (REDES) RAMIFICAÇÕES...

Parafraseando Brecht, Sarrazac argumenta "...em teatro, não basta dizer coisas novas, é preciso, também, dizê-las de outra forma" (SARRAZAC, 2002, p.34). Beckett, em suas peças radiofônicas, utilizava o rádio – uma das tecnologias da época, como discurso formal para expressar seus pensamentos/sentimentos em relação ao mundo em que vivia, marcado por guerras, mortes, perseguições políticas, holocausto, angústia e solidão. O Grupo Processo utiliza, além do rádio, outras mídias e outras formas para expressar as mesmas questões filosóficas do universo de Beckett.

Segundo os filósofos existencialistas como Kierkegaard, Karl Jaspers, Sartre, Heidegger, todo o ser humano é definido pelo fracasso que se evidencia em situações-limite, que são as situações fundamentais da existência que não podemos alterar, tais como a morte, o sofrimento, o acaso, a culpa e a desconfiança. Tendo a consciência desse desamparo, angústia e solidão humana, cada filósofo buscou um sentido para a vida. Em face desta condição, o ser humano tende a tomar uma atitude de fuga e procurar refúgio no dia-a-dia, como vemos nos afazeres, nas conversas, nos atos das figuras beckettianas. As ações habituais do cotidiano nos impedem de pensar na morte que causa angústia. Esta angústia é a angústia do nada e esta consciência do nada é a experiência da solidão metafísica. Segundo Maciel: "O definitivo reconhecimento de que somos nós quem criamos o valor, abandonados numa existência sem um sentido e valor próprios, a partir de uma liberdade vazia, é a grande descoberta ética de nosso século" (MACIEL, s.d., p.38). Porém, enquanto que os existencialistas tentam superar esta condição, Beckett, vai além, com seu niilismo exacerbado, ele é incrédulo a qualquer religiosidade, transcendentalidade e não possui qualquer



forma de crença no ser humano, pois ele nega os valores humanos em todas as dimensões. Segundo o dramaturgo, muitas vezes, para preencher os silêncios e os vazios, para amenizar a solidão e o sentimento do nada metafísico da condição humana, os seres humanos falam "o tempo todo, sem parar", como pudemos ver no diálogo entre as figuras da peça *Fragmento Radiofônico I*.

Com o intuito de amenizar as questões existenciais citadas no parágrafo anterior, vemos em *Samuel*, atos sem sentido se multiplicarem em um universo vazio de significado, como em *Ato sem Palavras I e II*. Há durante toda a cena *Ato sem palavras II* a espera de que o "Nokia toque", onde se vê a figura constantemente atendendo ao telefone, assim como o diálogo entre Hamm e Clov, em que o primeiro diz que está esperando o Nokia tocar (*Fragmento Internético*). Percebemos que, na atualidade o sentido da esperança mudou, há a esperança de ganhar dinheiro, como vemos na cena 3, em que a figura busca alcançar a garrafa cujo rótulo é uma cifra (nas rubricas da peça de Beckett este rótulo é de água) e na projeção vemos gráficos de bolsa de valores. Porém, a espera é interminável e sempre continuará, sem sentido, porque faz parte da condição humana, como podemos exemplificar em duas cenas: na primeira, *Fragmento Internético I* - metaforizando o "possível" como esperança, ou o que nos faz prosseguir sem cessar, tanto na crença de se obter alguma coisa como sentido de vida ou como ser alguém idealizado - quando há uma brincadeira com a forma de digitação da palavra "impossível", vê-se uma indecisão e uma dificuldade de escrevê-la. Ele digita "posse", erra, então apaga e digita novamente "posseu"; seria uma brincadeira com as palavras posse e eu, ou posse do eu? Como diz Cavalcanti, em Beckett não há possuir, ser, estar, tudo é traço, apagamento, não há nada unificado, então a palavra é apagada novamente e por fim digita "impossível" e acerta; e na segunda, *Ato sem Palavras III*, em que a figura/performer "passa a bola" para o espectador. É este agora que vai ouvir e continuar. Como Beckett, o Grupo Processo Multiartes mostra o homem tentando preencher a sua terrível solidão por meio do ato do ator/ performer que "passa a bola" adiante ao entregar o fone de ouvido para o espectador. Trata-se de uma fita cassete, não gravada, que emite ruídos, ficando a sugestão que, talvez, o espectador possa preenchê-la, à sua maneira.

Outra questão que o Grupo Processo realocaliza no presente espetáculo é inserção do hábito, visto na cena *Ato sem Palavras I*, em que as duas figuras repetem ações cotidianas, uma após a outra, sem cessar. Através desta problematização do tempo e o hábito, percebe-se que este último "é o acordo efetuado entre o indivíduo e o meio, ou entre o indivíduo e suas próprias excentricidades orgânicas, a garantia de uma fosca inviolabilidade, o pára-raios de sua existência [...]. A vida é um hábito" (BECKETT, 2003, p.17).

Na cena *Ato sem Palavras I*, percebe-se o *nonsense* das ações humanas através da metáfora bolsa de valores, que é tão instável como as figuras



beckettianas. A necessidade desta figura em *Samuel*, não é mais beber água como na peça de Beckett, mas alcançar dinheiro, como aparece no rótulo da garrafa que desce do palco pela corda: "\$".

### ...EU?...PRESENÇA...ESPAÇO...MÍDIAS...

O espetáculo *Samuel* é uma obra muito rica, permeada por um entrelaçamento de temas dos universos beckettiano e contemporâneo, dos quais apenas alguns serão abordados neste ensaio. Dentre eles, destaca-se a descentração do sujeito, a implosão da identidade e fragmentação por conta de um modo de experiência fragmentado, desconexo e descontínuo transmitido pelos meios de comunicação de massa. De acordo com Stuart Hall, esse processo produz o sujeito pós-moderno, que "está se tornando fragmentado, composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas" (HALL, 2006, p.12). Esta questão do descentramento do "eu", desdobra-se em várias outras, conectadas numa espécie de rede ou teia, como veremos adiante.

As figuras, que aparecem no espetáculo, sempre estão com algum objeto que esconde-lhes a face, ou esta é ocultada através da forma de construção da cena, como por exemplo, projeções de diálogos pelo msn ou peça radiofônica em que só ouve-se a voz das personagens. A face de um indivíduo é a marca, o traço que o diferencia do outro, o que acaba por formar um "eu", uma identidade, mas com este ocultamento da face, vemos o desaparecimento deste "eu" enquanto sujeito da enunciação. Segundo Isabel Cavalcanti, o corpo nunca está inteiro, pois não há unidade de sujeito, há no universo beckettiano uma "tendência à representação da personagem pela redução, fragmentação, divisão e pelo encobrimento e desvanecer da figura". (CAVALCANTI, 2006, p.54). Esta fragmentação está relacionada ao sentimento de ruptura de unidade da figura. Como reflexo desta afirmação, vemos que na cabeça da figura da cena *Ato sem palavras II* há um dispositivo que parece uma caixa de televisão, cuja forma de funcionamento é fragmentada com múltiplos canais, a qual remete ao desmembramento corporal e a perda da totalidade do sujeito.

Além do ato de fragmentar a figura através do dilaceramento do corpo-com a utilização de máscaras na face das personagens; esta ação pode acontecer também, através da diluição do contorno figural, como acontece na cena do *Fragmento Internético I*, ou a separação entre corpo e voz da personagem como vemos na cena radiofônica. Assim, como a face não aparece por haver algo na cabeça das figuras, nas outras cenas, não só a face, mas corpo inteiro é obliterado, ou seja, há somente a voz, ou a escrita: a primeira, na peça radiofônica e segunda no *Fragmento Internético I*, em que apenas são



projetados os diálogos escritos. Outra observação a respeito da descentração do sujeito no espetáculo, é a narração das personagens, em *Fragmento Radiofônico I*, em que um homem e uma mulher parecem estar falando sobre o rádio e seu funcionamento; a mulher exclama espantada "Eles falam o tempo todo, sem parar?" Ou ainda, "eles estão juntos?" referindo-se às estações de rádio; percebe-se que apesar de estarem falando do rádio, eles falam do ser humano. Segundo Isabel Cavalcanti, com relação às personagens da dramaturgia de Beckett, há uma "intensa narração de relatos autobiográficos que problematizam a coerência, a estabilidade e a homogeneidade do sujeito falante" (CAVALCANTI, 2006, p.56). Ao narrar a sua própria história a personagem fala de si mesmo como se falasse do outro, testemunhando o desmoronamento (pela linguagem) de uma suposta unidade, fixidez, imutabilidade e permanência.

A partir das mídias – telefone celular, vídeos e a Word Wide Web, sob o aspecto do espaço virtual, ou ciberespaço (espaço interconectado da rede global de computadores) – utilizadas pelo grupo para a composição do espetáculo aparece a questão da presença e ausência. Para Lehmann - baseado no conceito desconstrucionista de Derrida, a presença é a auto-identidade, ou seja, um ser humano pode "estar aí" e não estar presente, ou seja, estar ausente. "A presença é uma ilusão, ou seja, é como se fosse um ideal no horizonte, mas sempre tem alguma coisa que não está presente" (LEHMANN, 2008, p.250). Então, se não há uma identidade fixada, mas transitória, a presença oscila entre a ausência, já que as figuras beckettianas estão o tempo todo se desestabilizando, como por exemplo, na cena radiofônica quando a figura muda as estações de rádio constantemente; mesmo que aquela estação não esteja conectada naquele momento, ela está presente no rádio, ainda que auditivamente ausente. Então todas as estações estão presentes e ausentes ao mesmo tempo. E se ao falar do rádio, as personagens falam delas mesmas, como visto anteriormente, a questão da presença e ausência se insere para as próprias figuras, ou seja, para o ser humano.

Segundo Lehmann, a realidade da percepção por instrumentos – *no caso computador* – é mais abstrata, e aspectos da realidade escapam dos sentidos corporais. A cena *Fragmento Internético*, é uma transcrição da peça *Fim de Partida*. Nesta peça, há quatro figuras, duas (Nagg e Nell) que vivem em latas de lixo e ficam uma à direita e outra à esquerda do palco, Hamm que fica numa cadeira de rodas, e Clov, o único que se movimenta. Há duas janelas ao fundo do palco. O espaço é marca de confinamento. Segundo Sarrazac, o espaço exterior é apresentado como maléfico, voraz, por isso as personagens esperam no "seu irrisório refúgio a desertificação inelutável do universo" (SARRAZAC, 2002, p.39). Em *Samuel*, este confinamento e esta imobilidade também parece ser o destino das personagens, visto que Nagg e Nell (que não possuem pernas), Hamm (que não consegue se levantar) e Clov



(que apesar de se mover, está perdendo os movimentos) são recolocados na imobilidade do corpo na relação virtual, e no confinamento do espaço virtual, o MSN. Nesta transcrição os corpos em cena ficam imóveis, sendo que um deles posiciona-se ao lado direito e outro ao lado esquerdo do palco, e no meio e ao fundo, há uma tela com projeções de diálogos virtuais pelo MSN. Os corpos ficam o tempo inteiro imóveis, havendo ausência de movimentação corporal, e ao mesmo tempo, os diálogos – que acontecem por meio de digitação na tela do computador projetado ao fundo do palco – são bastante presentes através da forma como o texto é digitado, ora com nervosismo, ora indecisão, precisão, provocando no espectador sensações relacionadas à ação de digitar as fragmentadas frases. Isabel Cavalcanti diz que uma das temáticas do teatro de Beckett é a oscilação entre presença e ausência que prefigura a instabilidade do "eu". Então quando os corpos estão imóveis percebe-se a ausência da figura e ao mesmo tempo aparece a presença dela através do aparecimento das palavras na digitação virtual.

Segundo Cavalcanti em "Eu que não estou aqui onde estou", falando do corpo das figuras de Beckett na peça *Eu Não*: "É por meio da palavra que seu corpo é figurado, isto é, são as palavras da personagem que remetem a seu corpo e que, portanto, o "materializam", de outro modo, na cena em que ele não é visto " (CAVALCANTI, 2006, p.98). Nesta ação – de *Fragmento Internético I* – através das palavras digitadas, percebe-se a "presença" das figuras (através da forma de digitação) e ao mesmo tempo sua ausência (através do ocultamento e imobilidade corporal). Então, como afirma Lehmann: "Seria o caso de averiguar no teatro *high tech* se dá a diluição do limite entre virtualidade e realidade ou se é criada a disposição de encarar toda a *percepção* com uma dúvida permanente" (LEHMANN, 2007, p.368). Tanto virtualmente, como ao ouvir uma voz pelo rádio – no caso da cena radiofônica – como ouvinte e como espectador, não há certezas de com quem falamos (virtualmente, por telefone e até pessoalmente – já que o ser humano contemporâneo é descentrado), da mesma forma que também não há certeza de quem somos, há trações, vestígios, transitoriedade, uma constante dúvida, uma constante não-fixidez.

Lehmann diz que no espaço pós-dramático há uma aproximação entre espectador-ator, teatro-realidade, o que transforma a percepção, sobrepondo-se à significação mental, uma dinâmica *centrípeta*, ou seja "o teatro se torna um momento das *energias co-vivenciadas*, e não mais dos signos transmitidos" (LEHMANN, 2007, p.266). O espectador torna-se, no espaço pós-dramático, um co-ator. Neste teatro o espaço não é ficcional metafórico-simbólico, mas um espaço *metonímico*<sup>4</sup>, onde as fronteiras entre a vivência real e a fictícia

---

<sup>4</sup> Metonímico: espaço cênico cuja determinação principal não é servir de suporte simbólico para um outro mundo fictício, mas ser ocupado e enfatizado como parte e continuação do espaço real do teatro (LEHMANN, 2007, p.267).



são apagadas. Para Lehmann, o teatro pós-dramático é uma parte do mundo, ou seja, um recorte, um fragmento da realidade da vida. Podemos perceber este "recorte da realidade da vida" em *Samuel*, quando o mundo virtual é colocado em cena, ou seja, recorta um fragmento do mundo real - que está acontecendo em toda a WWW - e o traz para o aqui-agora do espetáculo. Em *Fragmento Radiofônico I*, o Grupo Processo brinca com a questão do espaço convencional de teatro, fazendo o espaço imagético dos espectadores tomar forma através do estímulo auditivo.

Diversas outras formas de espaço teatral múltiplos são possibilidades pelas mídias: os eventos podem ser transmitidos de outros espaços que estão em relação com o palco. No caso extremo, os espectadores não vêem nenhum ator diretamente, mas apenas recebem imagens de vídeo a partir de outros espaços. [...] o espaço teatral pós-dramático estimula conexões perceptivas imprevisíveis. Ele pretende ser mais lido e fantasiado do que registrado e arquivado como informação; ele visa construir uma nova "arte de assistir", a visão como construção livre e ativa, como articulação rizomática. (LEHMANN, 2007, p.276)

Hoje, como nunca, com o advento da televisão, publicidade, internet, percebemos o mundo através da imagem, tudo é imagem. O fato do espetáculo *Samuel*, questionar as relações virtuais colocando-as em cena, e colocar ao lado uma cena radiofônica cujo estímulo é o ouvido e não mais o olho, transforma e subverte a percepção do espectador atual.

A questão do espaço colocada no espetáculo *Samuel*, pode ser tanto um espaço fictício - o espaço em que o universo beckettiano dos textos-fontes está sendo expressado, como também pode ser o espaço real onde o espetáculo está sendo encenado, no caso o aqui-agora, no teatro FALEC; como também o espaço virtual- fictício e não fictício ao mesmo tempo, já que todo um universo virtual-real é trazido para a sala do acontecimento teatral e neste momento, o espectador - sentado em sua poltrona em um palco italiano - pode estar submetido (ficcionalmente) no lugar de uma pessoa que está em frente a uma tela de computador. O próprio espectador experimenta a imobilidade beckettiana. Vê-se então o espaço *metonímico* de Lehmann.





As mídias eletrônicas transformam as relações físicas, temporais e espaciais, o que problematiza questões como presença e ausência, noção de espaço e formação de identidades. Segundo Margaret Wertheim, em "Uma história do espaço: de Dante à Internet", no ciberespaço os sites são conectados através de links definidos por software, "essas conexões digitais vinculam sites uns com os outros numa teia labiríntica que se ramifica em muitas direções ao mesmo tempo" (WERTHEIM, 2001, p.163). Com esta comunicação virtual da era globalizada, as relações humanas se transformam, há a questão da formação das múltiplas identidades através de comunidades que mantém interesses semelhantes que se encontram on-line etc. O ciberespaço é um novo lugar para o convívio social e o jogo. Lugar este que além de transformar as relações humanas, também o faz individualmente, pois a relação física também muda, este espaço digital está além do espaço que a física descreve "pois o ciberdomínio não é feito de forças e partículas físicas, mas de *bits* e *bytes*" (p.167). As relações físicas são outras, pois mesmo que não haja contato direto entre partículas de um corpo com outro,

não se pode ter nenhuma experiência no ciberespaço senão mediante os sentidos físicos do corpo: os olhos que contemplam a tela do computador, ou as projeções estereoscópicas dos capacetes de realidade virtual, as mãos que teclam os comandos no teclado e controlam os joysticks, os ouvidos que ouvem os arquivos de som do Real Audio. Mas se o espaço físico e ciberespaço não são inteiramente separados, tampouco o segundo está contido no primeiro. [...] Num sentido profundo o ciberespaço é um outro lugar. (WERTHEIM, 2001, p.168)

E da mesma forma que o conceito de espaço assume um sentido novo, o conceito de "identidade" e do "eu" também, afinal uma mesma figura física pode ser e estar em múltiplos lugares "virtuais" ao mesmo tempo. Os espaços nas peças de Beckett, também podem ser onipresentes, já que, como afirma Cavalcanti, seus espaços podem ser todos os lugares e lugar nenhum ao mesmo tempo. No mundo virtual não há um contorno nítido, e as personagens e o(s) espaço (s) se fundem na mesma obscuridade, nesse ambiente as pessoas tem a possibilidade de expressar múltiplos e inexplorados aspectos do eu, não havendo UM sujeito, mas máscaras, identidades transitórias ou não- fixadas, em que o "eu" pode ser muitos "eus" em várias circunstâncias (em cada sala virtual), criando novo alter ego ou "ciber-eu". Quando o espetáculo coloca em cena a questão dos "cibereus" e os próprios personagens de várias obras de Beckett: como Godot, (que aparece na lista de email de Clov), Hamm, Clov, Nagg, Nell, Hamm realizando diálogos fragmentados, típicos do universo beckettiano de angústia, fragmentação, impotência, dependência etc. - percebe-se a fragmentação do eu beckettiano em múltiplos sentidos: fragmentação contida tanto em cada personagem- veste-se e despe-se, quanto de cada obra – pensando os diversos personagens como um só e também como a fragmentação realizada pelo processo de bricolagem, que o grupo realiza no espetáculo,





quanto do próprio Beckett, que se fragmenta ao criar seus vários eus, num despir-se e vestir-se contínuo, havendo então, no rico espetáculo do Grupo Processo uma metalinguagem fragmentação dentro de fragmentação dentro de fragmentação.

## CONEXÕES FINAIS

O Grupo Processo Multiartes translada<sup>5</sup> as peças *Ato sem palavras I*, *Ato sem palavras II* e *Fragmento Radiofônico I*, utilizando, ainda, fragmentos de *Fim de Partida* do dramaturgo Samuel Beckett para a criação do espetáculo *Samuel*, em que o grupo traz o universo beckettiano para problematizar questões contemporâneas. Percebe-se a riqueza do espetáculo por meio da quantidade de temas e estratégias formais abordados que remetem às peças de Beckett. Devido a essa riqueza, apenas alguns aspectos foram abordados nesse trabalho, como a questão da descentração do sujeito que permeia o espetáculo todo.

Enquanto em suas peças radiofônicas, Beckett utilizava o rádio como discurso formal para expressar seus pensamentos/sentimentos em relação ao *Zeitgeist*, o Grupo Processo utiliza, além do rádio, aparelhos e mídias contemporâneas como celulares, projeções com gráficos, letreiros eletrônicos e a internet. Como vimos, Beckett acreditava que a linguagem e as palavras são usadas para passar o tempo e preencher a solidão, a angústia e a consciência do nada da condição humana. Hoje, na era da imagem, os seres humanos passam muito tempo em frente à televisão, ao computador, relacionam-se também com a imagem, para anestésiar a angústia existencial. No discurso cênico do espetáculo *Samuel*, a realocação das necessidades humanas mostra que, apesar de parecerem diferir no decorrer do tempo, permanecem as mesmas, pois são todas inúteis e sem sentido. Então, apesar de mudarem as tecnologias e os valores, as questões filosóficas são as mesmas, pois são questões sobre a condição do ser humano: solidão, angústia e o sentido da existência.

---

<sup>5</sup> Transladar: mudar, transportar, transferir, traduzir. Termo utilizado por Patrice Pavis (2008, p.124).



## REFERÊNCIAS

- BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Fim de partida*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Fragmento radiofônico*. Trad. Rubens Rushe. Texto não publicado. Mídia eletrônica.
- \_\_\_\_\_. *Ato sem palavra I*. Trad. Cynthia Becker. Texto não publicado. Mídia eletrônica.
- \_\_\_\_\_. *Ato sem palavra II*. Trad. Cynthia Becker. Texto não publicado. Mídia eletrônica.
- CAVALCANTI, Isabel. *Eu que não estou aí onde estou: o teatro de Samuel Beckett – o sujeito e a cena entre o traço e o apagamento*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: um manifesto de menos. O esgotado*. Trad. Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático e teatro político. O pós-dramático: um conceito operativo?* Trad. (Orgs). J. Guinsburg e Sílvia Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MACIEL, Luís Carlos. *Samuel Beckett e a solidão humana*. Cadernos do Rio Grande: Secção II. Ensaios e Monografias. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, S/D.
- MULTIARTES, Grupo Processo. *Samuel*. Programa do espetáculo. Curitiba: Grupo Processo Multiartes, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Samuel*. DVD do espetáculo. Curitiba: Grupo Processo Multiartes, 2007.



\_\_\_\_\_. *Fragmento Radiofônico*. CD. Curitiba: Grupo Processo Multiartes, 2007.

O'SHEA, José Roberto. Impossibilidades e possibilidades: análise da performance dramática. In: LOPES, Luiz Paulo da Moita; DURÃO, Fábio Akcelrud; ROCHA, Roberto Ferreira da (Orgs.). *Performances: estudos de literatura em homenagem a Marlene Soares dos Santos*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2007. p.153-162.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. *O teatro no cruzamento de culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.

WERTHEIM, Margaret. *Uma história do espaço de Dante à internet*. Trad. Maria Luiza X de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.



# O TEXTO E O CORPO NA PEÇA *QUE ONDE* DE SAMUEL BECKETT – UMA DISCUSSÃO ENVOLVENDO DERRIDA E DELEUZE ACERCA DAS CONDIÇÕES DA LINGUAGEM CÊNICA<sup>1</sup>

---

Tibério Fabian Santos<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** O presente artigo tem por objetivo discutir o horizonte metadiscursivo inscrito na peça *Que onde* de Samuel Beckett. Nele, por mais que a palavra compasse-se maquinalmente em sua plasticidade semântica, estaria declinada de sua cotidiana condição de uso – haveria, portanto, um estranhamento da palavra no interior da própria palavra. Sendo das construções de entendimento saídas de Derrida e Deleuze, no que diz respeito aos seus modos de depreender as possibilidades de estabelecimento do gesto linguístico – bem como, no próprio Beckett, quando de sua análise da *Recherche* proustiana – que se buscarão os subsídios necessários para se fazer frente a este entendimento.

**Palavras-chave:** Escrita. Presença. Indecidibilidade. Suplementaridade. Discurso. Sentido.

---

<sup>1</sup> Trabalho orientado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Anna Stegh Camati.

<sup>2</sup> Mestrando do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.  
E-mail: tfabiansantos@gmail.com



## INTRODUÇÃO

Caracterizadas em túnicas cinza, fazendo-se comunicar por intermédio de frases curtas e homofônicas, as personagens de *Que onde*<sup>3</sup> parecem construir uma linguagem "verbo-visual" talvez assemelhada ao que Barthes definiu por literatura: "logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem"<sup>4</sup> (BARTHES, 2004, p.16). Como em *A última gravação de Krapp*<sup>5</sup>, onde a voz guardada do tempo pelo gravador, quando visitada por seu dono, lhe é motivo de estranhamento, *Que onde*, desde o seu "lugar/corpo/texto" parece falar a todo instante dos seus próprios limites. Mas como isto se faz mostrado nesta pulsação sonora e visual? Neste jogo de "claro/escuro" – onde o som supostamente se poderia relacionar com o silêncio? O fato é que, mesmo quando desta marcação sinestésica, nada parece brotar de maneira ultimada; nem mesmo se as vozes da peça pertencem a uma ou mais pessoas – talvez uma só... (uma só mente carregada de ideias obsedantes).

Quem de fato são suas personagens?

Há-lhes um traço de amargura? Dói-lhes a existência?

No palco, a peça carrega-se de uma eloquência interrogativa:

*BOM entra por N, para em 1, cabeça baixa.*

BAM	Então?
BOM	( <i>sempre de cabeça baixa</i> ) Nada.
BAM	Ele não disse nada?
BOM	Nada.
BAM	Você foi enérgico com ele?
BOM	Fui.
BAM	E ele não disse nada?
BOM	Nada.
BAM	Ele chorou?
BOM	Chorou.
BAM	Gritou?
BOM	Gritou.
BAM	Pedi pelo amor de Deus?
BOM	Pedi.
BAM	Mas não disse nada?
BOM	Nada.

<sup>3</sup> *What Where* – é uma peça de Beckett de 1983 traduzida para o francês *Quoi où* posteriormente adaptada para a televisão (BERRETTINI, 2004, p.227).

<sup>4</sup> Esta definição de literatura dada por Barthes se encontra em *Aula* – volume que recolhe textos da aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária, lido por este no Colégio de França em 1977.

<sup>5</sup> Monodrama estrelado em Londres (1958) sob o título *Krapp's Last Tape* e encenado posteriormente em Nova York e em Paris (BERRETTINI, 2004, p.180).



Beckett, ao analisar *Em busca do tempo perdido*<sup>6</sup>, nota a incapacidade do vertimento da palavra em seu assento último. A letra proustiana transformaria o lodoso solo da memória em um "sempre momento presente" – um "tempo/texto" impossibilitado para além da própria ação: "Nem de amanhã nem de ontem. Não há como fugir de ontem porque ontem nos deformou, ou foi por nós deformado" (BECKETT, 2003, p.11). Elisivo, o texto de Proust dir-se-ia da impossibilidade de transitivar-se, não havendo, portanto, "comunicação porque não há veículos de comunicação. Mesmo nas raras ocasiões em que palavra e gesto ocorrem ser expressões válidas da personalidade, perderão seu significado ao passar através da catarata da personalidade alheia" (p.68).

Desta forma, por mais que o texto proustiano venha a avolumar-se em sons e gestos, sua oclusa significacional vedar-lhe-ia qualquer possibilidade de transição significativa.

Com efeito, sua manobra escritural toma-se unicamente cabida em sua própria "agoridade": "Pois o pensamento da coisa como que ela é confunde-se já com a experiência da pura palavra; e esta com a experiência em si (DERRIDA, 2005, p.21).

Gilles Deleuze, em seu ensaio sobre o teatro de Beckett, vai em outra direção: parte para um dirigismo explicativo que decomporia significacionalmente o tramado verbal das peças de Beckett – um seriamento analítico que ganha o sugestivo nome de "O esgotado"<sup>7</sup>. Nele, peças como "Quad"<sup>8</sup>, "Trio do Fantasma"<sup>9</sup> e "Eh Joe"<sup>10</sup>, comporiam uma "gramática do exaurimento" – sendo que, Deleuze, chama o último tropo deste fluxo analítico, de "*Língua III*":

Há, portanto, uma *língua III*, que não mais remete a linguagem a objetos enumeráveis e combináveis, nem a vozes emissoras, mas a limites imanentes que não cessam de se deslocar, hiatos, buracos ou rasgões, dos quais não se daria conta, atribuindo-os ao simples cansaço, se eles não crescessem de uma vez, de maneira a acolher alguma coisa que vem de fora ou de outro lugar [...]. (DELEUZE, 2010, p.78 e 79)

<sup>6</sup> *Proust* é o ensaio literário que Beckett em 1931 em análise à *Recherche* proustiana.

<sup>7</sup> Ensaio recentemente traduzido no Brasil por Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado, com introdução deste último, sob o título: *Sobre o teatro*, contendo também outro ensaio de Deleuze, intitulado *Um manifesto de menos* sobre a obra teatral de Carmelo Bene.

<sup>8</sup> Peça composta para a televisão em 1980 e traduzida para o francês, *Quad* foi encenada no ano seguinte pelo próprio Beckett, produzida pela Stüddeutscher Rundfunk, e transmitida pela RFA (BERRETTINI, 2004, p.216).

<sup>9</sup> Peça encenada e realizada em 1977, pelo próprio Beckett, em Stuttgart, foi produzida e difundida pela Stüddeutscher Rundfunk (BERRETTINI, 2004, p.210).

<sup>10</sup> Peça escrita para a televisão londrina, à BBC, em 1966, e traduzida pelo próprio Beckett para o francês, com o título *Dis Joe* (BERRETTINI, 2004, p.200).



A palavra, somada ao seu som e gesto, esgotar-se-ia nas indeterminações do próprio "campo de batalha" – o que Deleuze chama de pronto, de "Imaginação Morta Imagem": "É muito difícil despedaçar todas essas aderências da imagem para atingir o ponto 'Imaginação Morta Imaginem'" (DELEUZE, 2010, p.79) – este, um paroxismo refundidor (e esgotante) da palavra em sua própria plástica significacional: "Quando não há mais como. Então tudo visto como então somente. Desobscurecido. Desobscurecido de tudo o que as palavras obscurecem. Tudo assim visto não dito. Esse algo, visto, ou ouvido, chama-se Imagem, visual ou sonora, desde que liberada das cadeias em que as duas outras línguas a mantinham" (DELEUZE, 2010, p.79).

Derrida, ao considerar a palavra "rastros"<sup>11</sup>, não a toma por indício de uma presença, mas "marca vazia", impedida, inclusive, de representar-se como tal: "O caminho da palavra", diz-nos em seu ensaio "Elipse" de *A escritura e a diferença*, ao citar o poeta, prosador, e pensador, Edmond Jabès, só faz "duplicar o caminho" (JABÉS *apud* DERRIDA, 2005, p.76). Não haveria, portanto, a possibilidade assistida de sua saturação. Sua inexorável condição seria sempre a de compor-se apenas dos entreatos da própria anunciação.

Desta forma: o que fenderia (o "hiático") no texto beckettiano, não se daria entre ele e a sua manobra representacional; mas na perenidade de se ser sempre texto jamais captável na totalidade de seu fluxo – a ação da letra seria um infinito momento de novação.

Em *Que onde*, por exemplo, o espectador, ao seguir a plasticidade frenética da narrativa, talvez possa indagar-se se não seria a peça um libelo contra a tortura... Ou ainda; buscar na contenção amalgamadora do gravador (ou alto-falante) – que suspenso, por vezes, paira único em sonoridade sobre o palco – o embutimento de todas as vozes em uma única voz:

BAM	Então?
BOM	( <i>sempre de cabeça baixa</i> ) Nada.
BAM	Ele não disse nada?
BOM	Nada.
BAM	Você foi enérgico com ele?
BOM	Fui.
BAM	E ele não disse nada?
BOM	Nada.
BAM	Ele chorou?
BOM	Chorou.
BAM	Gritou?
BOM	Gritou.
BAM	Pedi pelo amor de Deus?
BOM	Pedi.
BAM	Mas não disse nada?
BOM	Nada.
V	Não está bom.

<sup>11</sup> Rastro, para Derrida, é um termo que se marca como gesto de ausência no interior do ato escritural (ou linguístico).



Eu recomeço.  
 BAM Então?  
 BOM Nada.  
 BAM Ele não disse?  
 BAM Então?  
 V Ficou melhor.  
 BOM Nada  
 BAM Você foi enérgico com ele?  
 BOM Fui.  
 BAM E ele não disse?  
 BOM Não.  
 Ele chorou?  
 BOM Chorou.  
 BAM Gritou?  
 BOM Gritou.  
 BAM Pediu pelo amor de Deus?  
 BOM Pediu.  
 BAM Mas não disse?  
 BOM Não.  
 BAM Então por que parar?  
 BOM Ele não reage mais.  
 BAM E você não o reanimou?  
 BOM Eu tentei.  
 BAM E então?  
 BOM Não consegui.

Os dois outros movimentos que compõe o seriamento analítico de Deleuze são: "*língua I*" – pura significação advinda de uma ação combinatória despossuída ainda de um certo robustecimento indicial – e "*língua II*": a junção do discurso com a sua mecânica sonora... Sobre ela, diz Deleuze: "[...] caso se espere, assim, esgotar o possível com palavras, também é preciso ter esperança de esgotar as próprias palavras; daí a necessidade de uma outra metalinguagem, de uma *língua II*, que não é mais a dos nomes, mas a das vozes, que não procede mais por átomos combináveis, mas por fluxos misturáveis" (DELEUZE, 2010, p.75 e 76). Com efeito, o processo avançaria para um adensamento indicial, que avolumado, diluiria o próprio "compósito significacional" (o "esgotaria").

Mas, o que justifica tal hierarquização?

Para Deleuze, a explicação nasce com a eleição de dois termos – "termos conceito" supostamente antagônicos entre si –, "cansado versus esgotado".

O cansado não dispõe mais de qualquer possibilidade (subjéctiva) – não pode, portanto, realizar a mínima possibilidade (objectiva). Mas esta permanece, porque nunca se realiza todo o possível; ele é até mesmo criado à medida que é realizado. O cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível. (DELEUZE, 2010, p.67)

Porquanto, seria na ação do esgotamento que se combinariam "o conjunto das variáveis de uma situação, com a condição de renunciar a qualquer ordem





de preferência e a qualquer objetivo, a qualquer significação" (DELEUZE, 2010, p.69).

Granjeado o postulado dicotômico de Deleuze ("esgotado versus cansado") quais seriam suas condicionantes de análise? Por exemplo, poder-se-ia, no caso de *Que onde*, dizer da sua pletora verbal, que se mostraria "mais indecível" à medida que, em si, adensam-se cores, sons e espaços?

Será este o estabelecimento que Deleuze quer fazer caber em sua fala crítica?

Se não: que tipo de apreensão dirige ao teatro de Beckett?

Derrida, em *Gramatologia*<sup>12</sup>, no ensaio intitulado "O teorema e o teatro", faz as seguintes considerações acerca da autonomia das assertivas textuais: "A escritura universal da ciência seria, pois, a alienação absoluta. A autonomia do representante<sup>13</sup> torna-se absurda: atingiu o seu limite e rompeu com todo representado, com toda origem viva, com todo presente vivo" (DERRIDA, 2006, p.371). E, complementa: "Nela se efetiva – vale dizer, se esvazia – a suplementaridade" (DERRIDA, 2006, p.371). A escritura assim descaber-se-ia de sua firmativa escritural: a cena da letra ilumina-se pela "pura ação" de dizer:

Onde buscar, na cidade, esta unidade perdida do olhar e da voz? Em qual espaço ainda se poderá *ouvir-se*? O teatro, que une o espetáculo ao discurso, não poderia tomar o lugar da assembléia unânime? "Há muito tempo que não se fala mais ao público, a não ser por livros, e, se alguma coisa que o interessa ainda lhe é dita de viva voz, o é no teatro" (*Pronúncia*, p. 1250). (DERRIDA, 2006, p.372)

Deste modo, a prosa cênica de Beckett estaria imbuída de outro tipo de indecidibilidade<sup>14</sup>... A "vaziês" inapreensível do gesto escritural:

*BOM entra por N, para em 1, cabeça baixa.*  
*Pausa.*  
*BIM entra por L, para em 2, cabeça erguida.*  
*Pausa.*  
*BIM sai por L, seguido de BOM.*  
*Pausa.*  
*BIM entra por L, para em 2, cabeça baixa.*  
*Pausa.*  
*BEM entra por N, para em 1, cabeça erguida.*  
*Pausa.*  
*BEM sai por N, seguido de BIM.*

<sup>12</sup> Obra que reúne um conjunto de textos derridianos que se dispõem em crítica à condição logocêntrica do ato escritural.

<sup>13</sup> Discurso que se toma por capaz de apreender fielmente uma dimensionalidade que lhe seja externa.

<sup>14</sup> O que não pode ser dito em ato apreensivo negativador, suspensivo ou asseverativo.



*Pausa.*  
*BEM entra por N, para em 1, cabeça baixa.*  
*Pausa.*  
*BAM sai por O, seguido de BEM.*  
*Pausa.*  
*BAM entra por O, para em 3, cabeça baixa.*  
*Pausa.*

Por seu turno, Deleuze só pode anunciar esta vazies, à medida que a vincula a uma mensuração de ordem analítica – uma condensação "lógico-compositiva-disjuntiva": "'Quantos somos afinal? E quem fala nesse momento? E para quem? E de quê?' Como imaginar um todo que faça companhia? Como formar um todo com a série, subindo, descendo, e com dois, se um fala ao outro, ou com três, se um fala ao outro ainda de outro?" (DELEUZE, 2010, p.78).

Seus jogos de assentos combinatórios (que produziram a mostraçãõ teórica do "sem sentido beckettiano) são internados à fala deste, em parte, parece, para dar atendimento à própria produção conceitual de Deleuze: "A combinatória é a arte ou a ciência de esgotar o possível, por disjunções inclusas" (DELEUZE, 2010, p.71).

Desta forma, o aparato textual beckettiano exauriria sua capacidade de significar em seu próprio campo de antinomias – Diz Deleuze, ao comentar o romence de Beckett, *Molloy*<sup>15</sup>:

Os personagens de Beckett brincam com o possível sem realizá-lo; eles têm muito a fazer, com um possível cada vez mais restrito em seu gênero, para ainda se preocuparem com o que ocorre. A permutação das "pedras de chupar" em *Molloy* é uma das passagens mais célebres. Desde *Murphy*, o herói se dedica à combinatória dos cinco bolinhos, mas com a condição de ter eliminado qualquer ordem de preferência e ter, assim, conquistado os 120 modos da permutabilidade total: "Ofuscado por essas perspectivas, Murphy caiu estatelado sobre a grama, ao lado dos biscoitos dos quais se poderia dizer, com tanta justeza quanto pode ser dito das estrelas, que o brilho de um era diferente do brilho do outro, e de cuja essência ele só poderia dar conta com a condição de não mais preferir um a outro." (BECKETT *apud* DELEUZE, 2010, p.70)

Ao eleger este fracionamento disjuntivo como o passo diretivo de suas análises – ainda que despossuindo-o de uma conduta final – Deleuze parece querer mensurar e a legislar sobre a aridez do "sem sentido" beckettiano:

A aporia terá solução caso se considere que o limite da série não está no infinito dos termos, mas talvez em qualquer lugar, entre dois

---

<sup>15</sup> Faz parte do conjunto dos primeiros romances em língua inglesa produzidos por Beckett (BERRETTINI, 2004, p.29 e 30).



termos, entre duas vozes ou variações da voz, no fluxo, já atingido bem antes que se saiba que a série esgotou-se, bem antes que se compreenda que, há muito, não há mais possível, não há mais história. (DELEUZE, 2010, p.78)

Mas a força do texto Beckett não estaria justamente em sua pura erosão [...]

Em fazer-se a revelia de toda e qualquer formalização?

[...] De toda e qualquer inflexão taxionômica?

Para Derrida este é justamente o grande índice de "indecidibilidade": "onde o espectador, dando-se a si mesmo como espetáculo, não será mais vidente nem vedor (*voyer*), apagar-se em si a diferença entre o comediante e o espectador, o representado e o representante, o objeto olhado e o sujeito olhante" (DERRIDA, 2006, p.374).

A seguir o trecho inicial de *Que onde*:

Voz saída do gravador:  
Somos apenas cinco.  
No presente como se aí estivéssemos.  
É primavera.  
O tempo passa.  
Primeiro em silêncio.  
Eu acendo.  
*Luz sobre a área retangular.*  
*BAM em 3, cabeça erguida, BOM em 1, cabeça baixa.*  
*Pausa.*  
Voz saída do gravador:  
Não está bom.  
Eu apago.  
*Apagar a luz sobre a área retangular.*  
Voz saída do gravador:  
Eu recomeço.  
Somos apenas cinco.  
É primavera.  
O tempo passa.  
Primeiro em silêncio.  
Eu acendo.  
*Luz sobre a área retangular.*  
*BAM em 3, sozinho, cabeça erguida.*  
*Pausa.*  
Voz saída do gravador:  
Ficou melhor.  
Estou só.  
É primavera.  
O tempo passa.  
Primeiro em silêncio.  
Enfim Bom aparece.  
Reaparece.



"Somos apenas cinco", diz a voz do gravador... E, adiante, sentencia: "estou só". [...] Em outro trecho, quando diz: "eu acendo", quem sabe se possa pensar em um estado de assunção... (talvez um jogo metonímico que permita deslizar o ato de acender para um estranho estado elevação... Ou ainda, ao dizer, "somos cinco" [...] confirmam-se cinco?... Ou seriam cinco modos de ser cabidos em uma única solidão?... Por fim, diz-se – "Enfim Bom aparece" – "Reaparece" – (aparecer ou reaparecer?).

Com isto, se pode indagar se não seria pouco nítido o veio analítico sugerido por Deleuze? Se não estaríamos nós, diante do texto de Beckett, mais próximos da vazies de sentido proposta por Derrida?... Algo no rumo do sujeito lacaniano<sup>16</sup> – um empuxo de procedimentos combinatórios (e dialógicos) que jamais dá a conhecer o próprio ápice das suas próprias "transitivações"?

Com efeito, o que se poderia depreender do gesto nominativo cunhado por Deleuze: "cansado versus esgotado – onde o "cansado" indica-se pelo que falta esgotar, posto que ainda inscrito no circuito cursivo da significação?

De seu complexo analítico, conformado por infinitas ações combinatórias e disjuntivas, diz-nos Deleuze: "Para esgotar o possível, nesse novo sentido, deve-se novamente enfrentar o problema das séries exaustivas, mesmo se arriscando a cair numa 'aporia'" (DELEUZE, 2010, p.77).

Imaginemos que Derrida tivesse criado outro termo para se contrapor a este, bem poderia sê-lo "esgotado versus elidido" – o "esgotamento" deleuziano se faria contrafeito a um "sem fim elisivo" derridiano.

Mas não poderiam ambos, coadunarem seus horizontes?... Não falariam (Derrida e Deleuze) – desconexos (ou não) – do mesmo barramento das condicionantes de sentido votadas ao interior da linguagem?

O fato é que, *Que onde*, mantendo-se fiel a si (e a Beckett) talvez não nos dê a resposta – mas, se re-diga, a todo o momento, de sua constante indecidibilidade de jogo textual, não mais em relação a algo, mas da inexorável falta de assim fazer-se.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2004.

BECKETT, Samuel. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

---

<sup>16</sup> O sujeito lacaniano é sempre o que um significante representa para outro significante; não havendo, portanto, um sujeito que se possa compor-se por significados – moldura-o apenas o gesto transitivado e fluido da significação.



\_\_\_\_\_. *Que Onde*. 1983. Trad. de Rubens Rusche. Texto não publicado.

BERRETINI, Célia. *Samuel Beckett: escritor plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: um manifesto de menos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

\_\_\_\_\_. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FINK, Bruce. *O sujeito laciano: entre a linguagem e o gozo*. Trad. Maria de Lourdes Sette Câmara. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FOUCAULT, MICHEL. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. *O pensamento do exterior*. São Paulo: Princípio, 1990.

LEHMAN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SANTIAGO, Silviano. O silêncio, o segredo, Jacques Derrida. In: NASCIMENTO, Evando (Org.) *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.



## COME AND GO, DE SAMUEL BECKETT: VIR E IR OU IR E VIR? EIS A QUESTÃO<sup>1</sup>

---

Climene de Morais Favero<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** Partindo das considerações críticas de Hans-Thies Lehmann e Jean-Pierre Sarrazac, esse estudo analisa *Come and Go*, uma peça curta denominada de dramático por Samuel Beckett. Distanciando-se dos princípios da mimese e da catarse aristotélicas, o texto do dramaturgo irlandês inova enquanto linguagem teatral, apresentando questões como a hiperfragmentação da fábula; a desconstrução do diálogo e da personagem; a constituição da cena tendo como referência textual um roteiro, aspectos que se aproximam do teatro pós-dramático teorizado por Lehmann. Sarrazac, em contrapartida, acredita na reinvenção permanente do drama. Dentro desses pressupostos, analisamos a problematização dos temas e os intertextos shakespearianos de *Come and Go*, um texto construído em torno do sentido amplo de ação que se concretiza na dúvida, na crise do sujeito, nas falhas do eu, no homem em sofrimento. Esse 'vem e vai' alterna-se nos diálogos e movimentações repetitivas de três mulheres e sugere um ciclo de vida e morte.

**Palavras-chave:** Teatro pós-dramático. Intertextos shakespearianos. Reinvenção do drama.

---

<sup>1</sup> Trabalho resultante da disciplina Teorias do Teatro (da Pós-Graduação da Uniandrade e cursada pela aluna na modalidade "isolada"), sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Anna Stegh Camati.

<sup>2</sup> Aluna especial do Curso de Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade.  
E-mail: c-favero@uol.com.br



## INTRODUÇÃO

Esse estudo discute como a peça *Come and Go* se insere no contexto da teatralidade contemporânea, dentro dos pressupostos do teatro pós-dramático teorizados por Hans-Thies Lehmann e Jean Pierre Sarrazac. Em um primeiro momento, faremos uma reflexão sobre a estrutura da peça, a concepção temática e a linguagem utilizada, a caracterização das personagens, bem como a relação do texto escrito com as notas sugeridas pelo autor sobre como o mesmo deve ser encenado. Em um segundo momento, algumas considerações críticas de Samuel Beckett, inseridas em seu célebre ensaio sobre Proust, serão utilizadas para fundamentar a discussão e análise da peça.

*Come and Go*, escrita em inglês, em 1965, apresenta três mulheres, identificadas pelos nomes – Ru, Flo e Vi – e pelas cores de suas vestes, vermelho, amarelo e roxo. Os rostos permanecem sob a sombra de seus chapéus e, ao se deslocarem, criam uma movimentação matematicamente simétrica.

A repetição de falas similares e/ou idênticas, enunciadas pelas personagens, também obedece a uma simetria, revelando uma constância na linguagem do texto, cujas cenas seguidas sempre dos mesmos silêncios e marcações, acabam por apresentar um ciclo de ações, palavras e intenções. Os trechos retirados da peça e demonstrados abaixo exemplificam essa simetria:

[...]  
 RU : *Let us not speak.*  
 [Silence.  
 Exit VI right.  
 Silence.]  
 FLO : *Ru.*  
 RU : *Yes.*  
 FLO : *What do you think of Vi?*  
 [...]  
 RU : *On the log.*  
 [Silence.  
 Exit FLO left.  
 Silence.]  
 Vi.  
 VI : *Yes.*  
 RU : *How do you find FLO?*  
 [...]  
 FLO : *Dreaming of . . . love.*  
 [Silence.



*Exit RU right.  
Silence.]  
VI : Flo.  
FLO : Yes.  
VI : How do you think Ru is looking? (p.1, 2)<sup>3</sup>*

*Come and Go*, que foi denominado de dramático por Beckett, destaca-se pela economia e condensação da linguagem; em pouco mais de cinco minutos são pronunciadas cento e vinte palavras, distribuídas, igualmente, em quarenta palavras para cada personagem.

As mulheres, ao trocarem diálogos parecidos, alternarem-se entre saídas e entradas de cena. A ausência de uma delas possibilita que sejam revelados segredos às escondidas pelas que ficam sentadas; a revelação dos segredos causa surpresa e sustos nas mulheres sem, contudo, o público tomar conhecimento do que se trata:

*RU : I see little change. [FLO moves to centre seat, whispers in RU's ear. Appalled.] Oh! [They look at each other. FLO [puts her finger to her lips] Does she not realize?  
VI : She seems much the same. [RU moves to centre seat, whispers in VI's ear. Appalled.] Oh! [They look at each other. RU puts her finger to her lips.] Has she not been told?  
[...]  
FLO : One sees little in this light. [VI moves centre seat, whispers in FLO's ear. Appalled.] Oh! [They look at each other. VI puts her finger to her lips.] Does she not know? (p.1, 2)<sup>4</sup>*

A ciranda de falas marcadas pelos segredos, também acontece quando são trazidas lembranças, a exemplo de:

*FLO - Just sit together as we used to, in the playground at Miss Wade's.  
[...]  
RU - [...] Holding hands... that way. (p. 2)<sup>5</sup>*

<sup>3</sup> [...] RU - Calemo-nos.Silêncio.Vi sai pela direita.Silêncio.FLÔ - Ru? RU - Que é? FLÔ - O que você acha da Vi? RU - Não mudou nada. / [...] RU - no velho tronco... Silêncio. Flô sai pela esquerda. Silêncio.Vi. RU - Vi? VI - Que é? RU - O que você achou da Flô? / [...] FLÔ - E sonhar...com o amor. Silêncio.Ru sai pela direita.Silêncio. VI - Flô? FLÔ - Que é? VI - O que você está achando da Ru?

<sup>4</sup> [...] RU - Não mudou nada.Flô desloca-se para o centro do banco, cochicha ao ouvido de RU.RU - (apavorada) Nossa! Elas se olham. Flô leva os dedos aos lábios.RU - Ela sabe? FLÔ - Tomara que não /. [...] VI - Pareceu-me a mesma.(Ru desloca-se para o centro do banco, cochicha ao ouvido de Vi).VI - (apavorada) Nossa! Elas se olham. (Ru leva o dedo aos lábios) VI - Vamos lhe contar? / [...] FLÔ - Como está escuro! (Vi desloca-se para o centro do banco, cochicha ao ouvido de Flô).FLÔ - (apavorada) Nossa! Elas se olham. Vi leva o dedo aos lábios.FLÔ - E ela sabe?

<sup>5</sup> FLÔ - Sentadas, as três, juntas, como outrora, no pátio do colégio [da Sr<sup>a</sup>. Wade], as irmãs, lado a lado... [...] VI - Se a gente se desse as mãos, como antes.





Tal ciranda é interrompida, quando ao final, as mulheres dão-se as mãos e calam-se, o que sugere não terem mais o que dizer ou na tentativa de resgatarem mais lembranças:

*VI - May we not speak of the old days? [Silence.] Of what came after?  
[Silence.]  
Shall we hold hands in the old way?  
[After a moment they join hands as follows : VI's right hand with RU's  
right hand. VI's left hand with FLO's left hand, FLO's right hand with  
RU's left hand, VI's arms being above RU's left arm and FLO's right  
arm. The three pairs of clasped hands rest on the three laps.  
Silence.]  
FLO: I can feel the rings.  
[Silence.] (p.3)<sup>6</sup>*

Essa marcação, sugerida por Beckett, seguida pela frase de Flo: "*Posso sentir os anéis*", denota uma união, um elo entre as três mulheres. Entretanto, as notas escritas por Beckett para a montagem da cena, sugerem uma ambiguidade no que tange a existência desses anéis: "*[...] Hands made up to be as visible as possible. No rings apparent*". Estas colocações dão margem a diversas interpretações. Em um primeiro momento, é possível pensar que os anéis não deveriam ser percebidos para se tornarem objeto de reflexão somente ao final da peça, em decorrência da fala proferida por Flo, sugerindo, assim, a interligação das vidas das três mulheres. Por outro lado, a possibilidade das mulheres não usarem anéis, remeteria a uma das falas de RU: "*[...] On the log [...]*", ao lembrar-se de um tronco. A fala: "*posso sentir os anéis*", conotaria, dessa forma, a passagem do tempo, marcado pelos anéis da árvore tocados por Flo, no local em que estariam sentadas. A noção de tempo é importante dentro da peça, pois da mesma forma que falas e ações são repetidas, fazendo alusão a sua passagem, também seriam repetidas as lembranças e esperanças das personagens, o que poderia demarcar perdas e recomeços, ou um ciclo de vida e de morte.

---

<sup>6</sup> [...]

*VI - Por que não falamos dos velhos tempos? (Silêncio.) Do que aconteceu depois ... (Silêncio.) Se a gente se desse as mãos, como antes... Imediatamente, elas se dão as mãos da seguinte maneira: a direita de Vi com a direita de Ru, a esquerda de Vi com a esquerda de Flô, a direita de Flô com a esquerda de Ru; os braços de Vi apoiados no braço esquerdo de Ru e no direito de Flô. Os três pares de mãos, unidos, pousam nos três joelhos. Silêncio. FLÔ - Ru? Silêncio.*

*FLÔ - Vi?*

*Silêncio.*

*FLÔ - Posso sentir os anéis.*

*Silêncio.*

*Escurece.*



O título da peça *Come and Go* é traduzido em língua portuguesa como *Ir e vir*, invertendo a posição dos verbos. Parece haver, portanto, uma inversão de sentido. O título da versão em inglês alude ao fato de se chegar e partir, que coincide com a temática principal do texto ou com a lógica sequencial de primeiro ser necessário nascer e depois morrer. Fato que pode ser percebido em decorrência dos exemplos citados anteriormente, remetendo ao ciclo de lembranças e esperanças, de vida e de morte. Por outro lado, as ações encadeadas, por formarem um elo ou uma ciranda, não marcariam um fim, nem um começo, posto se unirem, não se sabendo exatamente onde e como acabam ou começam, não importando, portanto, se o título é traduzido como *Vai e Vem* ou *Vem e Vai*. De qualquer forma, nascer e morrer são temas recorrentes na obra de Beckett. Esse movimento circular será respaldado pelo diálogo intertextual com a obra de Shakespeare.

Serão discutidos, dentro desses pressupostos, alguns intertextos das peças *Hamlet* e *Macbeth*, que por sua vez, apresentam elementos que remetem à mitologia clássica.

## COME AND GO E CONTEXTO PÓS-DRAMÁTICO

Beckett empreende a desconstrução dos diálogos dramáticos e a fragmentação da fábula, afastando-se dos conceitos tradicionais do "drama burguês". O dramaturgo não se sujeita à preservação das categorias da narrativa dramática tradicional, responsáveis pela instituição de um sentido fechado. A relação entre texto e cena é marcada por uma linguagem que enaltece o silêncio e as ações repetitivas que fogem à representação de um cenário do cotidiano. "[...] O lugar doméstico converte-se num *man's land* metafísico que reflete o medo e a solidão ontológicos das personagens" (SARRAZAC, 2002, p.86).

Na peça *Come and Go*, o medo e a solidão são representados pela desconstrução ou fragmentação da personagem individualizada, sustenta-se pela apresentação de figurinos, falas e comportamentos iguais das três mulheres, que revelam personagens identificados por seus papéis sociais. Seriam alegorias sociais que se desdobram em uma personagem plural. Não havendo individualidades, as personagens retratadas mostram-se condicionadas, alheias a si mesmas. Quando tentam buscar a si, flagram segredos infelizes e lembranças que se esvanecem.

Reiterando essa visão do condicionamento humano, que deflagra um homem sem individualidade e acuado, Samuel Beckett, em seu ensaio sobre a obra de *Marcel Proust*, *Em busca do tempo perdido* (1931), analisa questões relativas ao tempo e à memória que são recorrentes em *Come and Go*. Apresenta



a idéia de que o homem só sobrevive porque se conforta dentro de hábitos comuns a todos. Pelo hábito se defende e dele é refém, mantendo-se aprisionado: "As leis da memória estão sujeitas às leis abrangentes do hábito. O hábito é o acordo efetuado entre o indivíduo e seu meio, ou entre um indivíduo e suas próprias excentricidades orgânicas, garantia de uma fosca inviolabilidade, o pára-raios de sua existência" (BECKETT, 2003, p.17). As personagens das três mulheres revelam comportamentos que não fogem ao condicionamento, ou hábito sustentado por Beckett. O hábito é apresentado como um reduto de ações certas e seguras. Se não se ousar o diferente, todos estarão seguros. A herança segura se delega aos homens, cujos comportamentos e padrões sociais são os mesmos. Não há exposição a riscos. O que garante ao sujeito suportar as mazelas de sua existência são as ações habituais. O comportamento dos indivíduos se repete de geração em geração. [...] "A vida é um hábito. Ou melhor, a vida é uma sucessão de hábitos, posto que um indivíduo é uma sucessão de indivíduos" (BECKETT, 2003, p.17).

As características a respeito dos perfis de personagens, da temática e composição estrutural da peça *Come and Go*, revelam uma nova linguagem cênica e se incorporam às múltiplas possibilidades de transformações da teatralidade contemporânea ou do teatro pós-dramático, estudado por Hans- Thies Lehmann, em seu livro *Teatro pós-dramático*:

Para Lehmann, o teatro pós-dramático não é apenas um novo tipo de escritura cênica. É um modo novo de utilização dos significantes no teatro, que exige mais presença que representação, mais experiência partilhada que transmitida, mais processo que resultado, mais manifestação que significação, mais impulso de energia que informação. (FERNANDES, 2006, p.9)

Nesse sentido a encenação de *Come and Go* apresenta um palco vazio; o único objeto é um tronco, no qual que as mulheres se sentam para conversar. O palco é escuro, sendo que uma única luz de pino incide sobre as mulheres quando estão sentadas. Constata-se a possibilidade de negação de um determinado tipo de compreensão voltado aos discursos da arte. Conforme Lehmann: "[...] Foram os próprios desdobramentos mais recentes nas artes que colocaram o tema da incompreensibilidade no topo da agenda" (LEHMANN, 2007, p.142).

No teatro pós-dramático prevalece a ação artística em detrimento da interpretação das técnicas utilizadas. A não compreensão, como estado de análise permanente da arte, é, portanto, uma forma enaltecê-la. Lehmann diz ainda:

A procura pela compreensão visa a um fechamento. O mesmo gesto que abre e emoldura o que foi aberto, fecha o que acabou de ser aberto de forma que fique inteiramente apreensível. Se considerarmos o teatro como o paradigma da experiência estética (o que se justifica



tanto pela tendência à teatralização das artes, quanto pelas categorias estéticas do 'acontecimento', do 'performático', do instantâneo e do cênico que desempenham um papel central na teoria contemporânea), então fica óbvia aqui a relatividade da compreensão e a prioridade da experiência sobre a compreensão. (LEHMANN, 2007, p.143)

Sendo assim, de nada adiantaria especular sobre o que as personagens estariam discutindo. De cada resposta "[...] Ru: (acerca de Vi) - "Será que ela não percebe?" Vi: (acerca de Flo) - "Vamos lhe dizer?" Flo: (acerca de Ru), "Será que ela não sabe?", não seria pertinente defender a idéia de que seriam uma doente terminal ou que o marido as trairia. Precisamente porque não é explícito, faz-se arte. Por enquanto deixa um mistério por resolver.

Privada de formular um conflito, a peça faz com que os diálogos desapareçam e se enfraqueçam. A elocução não acontece sobre o domínio de um pensamento. Ao contrário, deslocam-se e dispersam-se:

[...] A totalidade da obra dramática de Beckett apresenta-se como um verdadeiro compêndio de comunicação em uso em nossos dias. Uma comunicação circular e repetitiva. Um discurso de isolamento, cujo diálogo seria o astro morto e, apenas, os satélites permaneceriam acessíveis: solilóquio, monólogo, "à parte" e outras compulsões solitárias da linguagem. (SARRAZAC, 2002, p.138)

As mulheres em *Come and Go*, ao mesmo tempo em que falam, não exprimem seu ego, repetem-se em vozes separadas, marcadas pelo silêncio e pausas, mergulhadas em uma ausência de comunicação. Frases soltas, que se repetem, alternam-se na ordem de diferentes bocas. Sarrazac, citando Michel Foucault argumenta:

Como é que o homem pode ser sujeito de uma linguagem que há milênios se formou sem ele, cujo sistema lhe escapa, cujo sentido dorme de um sono quase invencível nas palavras que ele faz, por instantes, cintilar através do seu discurso, e no interior do qual é, logo à partida, obrigado a instalar a sua palavra e o seu pensamento, como se estes não fizessem do que animar durante algum tempo um segmento nesta trama de possibilidades incomensuráveis? (SARRAZAC, 2002, p.139)

A estrutura da peça, também, circular e repetitiva é dividida em três segmentos exatamente iguais, de sete linhas, em que uma personagem sai e volta depois de completar seu circuito, tendo um lugar diferente do que estava sentada originalmente. Neste sentido, as personagens também se movem em torno de seus assentos em forma de anel, repetindo sempre as mesmas funções. O vai e vem é marcado em espirais de ausência e ameaça ao serem contados os segredos. Ir ou vir? Seria melhor ir ou não ir? Vir ou não vir? Ficar ou partir? Sem esperança de restauração, a morte é eminente. Contudo,



mais do que a morte, é a decadência que permeia a cena, ilustrada pelas fofocas mesquinhas e pontuada por silêncios repetidos que ameaçam o desenrolar da cena e a linguagem elegante das três mulheres em *Come and Go*. As mãos dadas ao final simulam uma corrente de união entre elas, um elo que as aprisiona e as une. O que pode revelar, também, o medo da morte, da solidão, do vazio da existência, do nada.

## ASPECTOS INTERTEXTUAIS

Linda Hutcheon, em seu livro *A poética da pós-modernidade*, ao afirmar que "todo texto tem seu intertexto", refere-se à essência da intertextualidade que prevê a assimilação e a transformação de textos. Eles reescrevem o que lembram e "influenciam seus precursores" (HUTCHEON, 1991). Nesse âmbito discursivo, entendemos o texto como uma rede que se constrói a partir de diferentes linguagens em um novo contexto.

A caracterização das três mulheres, por exemplo, dialoga com a obra *Macbeth*, de Shakespeare, se a relacionamos com a imagem das três bruxas que profetizam sobre o destino dos generais a serviço do rei. Da mesma forma, podemos associá-las às moiras ou às três parcas: Cloto que segurava o fuso e tecia o fio da vida, Láquesis que puxava e enrolava o fio tecido, e Átropos que cortava o fio da vida.

As personagens só se distinguem pela cor das vestimentas: trajadas com casacos longos: azul, vermelho e amarelo, sob chapéus, cujos rostos escondidos uniformizam comportamentos e escondem individualidades. Revelam aspectos vazios, sombrios, evasivos, hipócritas e solitários. Essas mulheres seguem uma marcação com já dissemos repetitiva, tendo como apoio o texto escrito por Beckett, como se fosse um roteiro teatral. O dramaturgo chega a desenhar como seria a movimentação das personagens:

1	FLO	VI	RU
2	FLO		RU
		FLO	RU
3	VI	FLO	RU
4	VI		RU
	VI	RU	
5	VI	RU	FLO
6	VI		FLO
		VI	FLO
7	RU	VI	FLO

Nessas marcações da movimentação cênica, Beckett apresenta como sugestão de cena um mapeamento de movimentação das atrizes nas diferentes posições que ocupam no banco, além de rubricas que conduzem a maioria das falas e representações, o que revela um caráter mecânico de encenação que



confirma as novas formas de atuação cênica e sua relação com outras mídias, como a referência a um gravador que tem uma fita cassete se repetindo *ad infinitum*. A repetição traz um questionamento da existência humana que se mostra condicionada a padrões de comportamento uniformes, alternando-se em ciclos de idas e vindas, de nascimentos e mortes. Ciclo ressaltado pela cadeia de mãos que se entrelaçam, fortalecendo os vínculos que possuem.

A marcação das posições cênicas, bem como com as saídas e entradas das personagens de cena são três. Cada uma das três mulheres sai e entra. Essa movimentação coincide com a movimentação das três bruxas, em *Macbeth*:

Todas - Bruxas da terra e do mar,  
Toca, toca a cirandar,  
E roda que rodopia!  
Três voltas para a direita,  
Três voltas para a esquerda, e está feita  
A preceito a bruxaria. (Trad. BANDEIRA, 1989)

O diálogo com a obra de Shakespeare também se efetiva no que diz respeito à fala da primeira bruxa em *Macbeth*:

1.<sup>a</sup> Bruxa – Quando novamente as três nos juntamos? (Trad. BANDEIRA, 1989)

Em *Come and Go* temos uma fala quase idêntica:

VI : *When did we three last meet?* (BECKETT, 1965)

Em *Macbeth*, as bruxas falam em uníssono:

Todas - O bem, o mal, [...]  
Depressa, na névoa, no ar sumamos! (Trad. BANDEIRA, 1989)



Estas falas nos remetem às notas explicativas de Beckett:

#### **SAÍDAS**

Não se vêem as mulheres saírem do palco. Elas deverão desaparecer no escuro, a poucos passos da área iluminada. De modo idêntico, a volta será repentina. Saídas e entradas rápidas, sem ruído de passos. (BECKETT, 1965, p.1)

É possível verificar intertextualidade, numa referência às mãos dadas na cena final, às Três Graças, da mitologia grega e sua relação com a amizade e com o encantamento. As Três Graças, ou as Carités, são, segundo a mitologia grega, as filhas de Zeus e da ninfa Eurinome. Viviam com os outros deuses no Monte Olimpo e chamam-se Eufròsine (alegria brilho), Talia (flor, comédia e poesia) e Aglaia (beleza). Na antiga Grécia o conjunto representava a juventude, o amor e a beleza. E por extensão a alegria de viver e uma vida intensa em todos os aspectos lúdicos, a dança, a música, o desejo e a sexualidade. O que resgataria o sentido homófono da palavra come no título da peça, enquanto gozo. Vir, gozar e morrer, estaria implícito nos jogos de linguagem elaborados por Beckett.

A atribuição às Três graças seria um símbolo do renascimento dentro da peça, pois são representação da fertilidade, flores e frutos. Assim como marcado pela junção das mãos das três mulheres. Junção que evoca, também, o símbolo do infinito. Os segredos são guardados, o sentimento dos anéis evocaria o ciclo de tempo.

## CONCLUSÃO

A obra *Come and Go* enquadra-se, portanto, no estudo de Lehmann em relação à evolução das formas cênicas e textuais do teatro depois dos movimentos de arte de vanguarda do século XX, rejeitando o que ele chama de teatro clássico burguês e pontuando o surgimento de um novo tipo de teatro que coloca novos paradigmas da cena e da dramaturgia, principalmente a partir dos anos 1980.

Sarrazac defende a reinvenção do drama "Quanto ao antigo paradigma – o "drama absoluto" de Szondi –, eu proponho nomeá-lo drama-*na*-vida (SARRAZAC, 2007) [...] O drama-da-vida não se limita, àquilo que Sófocles chama de "um dia fatal", ele arruína as unidades de tempo, de lugar, e mesmo de ação e sua extensão cobre toda uma vida. Para abarcar uma existência inteira" (SARRAZAC, 2007).



Da mesma maneira que se repetem os ciclos de vida em *Come and Go*, também os estudos teatrais assemelham-se aos mesmos movimentos ao debruçarem-se sobre as novas e antigas teorias, refletindo sobre o fazer teatral, – Vir e ir ou Ir e vir e ir? – Eis a questão.

## REFERÊNCIAS

- BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Vai e vem*. Trad. Rubens Rusche. Texto não publicado. Mídia eletrônica.
- \_\_\_\_\_. *Come and Go*. Disponível em: <http://www.drama21c.net/text/come&go.htm>. Acesso em: 1.º set. 2010.
- ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- FERNANDES, Sílvia. Subversão no palco. *Humanidades*, Brasília: UNB, n.52, p.7-18, nov. 2006. (Edição especial sobre o teatro pós-dramático).
- HERÁCLITO. *Fragmentos contextualizados*. Tradução, apresentação e comentários de Alexandre Costa. Rio de Janeiro: Difel, 2000.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- NELSON, Bonnie E.; MILLER, Walter James (Orgs.) *Samuel Beckett's Waiting For Godot and other works*. New York: Monarch Press, 1971. [Tradução parcial realizada por Carlos Araújo Oliveira].
- OLIVEIRA JR., Celso. A. *O retrato do artista enquanto crítico: diálogos possíveis*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2006.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Lisboa: Campo das Letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A reprise (resposta ao pós-dramático)*. Trad. Humberto Giancristofaro. Revista eletrônica de estudos e críticas teatrais. O artigo aqui traduzido foi publicado como introdução ao livro *Études Théâtrales 38-39/2007 – La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/>
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: LPM, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Macbeth*. Trad. Manuel Bandeira. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno: 1880-1950*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.





## O SILÊNCIO EM *DIAS FELIZES*, DE SAMUEL BECKETT<sup>1</sup>

---

Priscila Maria Menna Gonçalves Kinoshita<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** Em um ensaio, intitulado "Escrever para o teatro" (1964), o dramaturgo britânico Harold Pinter argumenta que há duas modalidades de silêncio: a primeira, quando nenhuma palavra é articulada, e a segunda, quando uma torrente de palavras é proferida. Esta última seria uma estratégia que as pessoas utilizam para esconder-se e não para revelar-se. Na peça *Dias felizes* (1961), Samuel Beckett explora ambas as possibilidades de silêncio para retratar o vazio existencial da personagem Winnie que procura dissipar sua solidão por meio da fala compulsiva e da execução de rotinas obsessivas. O objetivo deste trabalho é discutir, à luz dos postulados teóricos de Hans-Thies Lehmann, Jean-Pierre Sarrazac, Patrice Pavis, dentre outros, o experimentalismo formal e conteudístico do quase monólogo de Beckett.

**Palavras-chave:** Samuel Beckett. Experimentalismo. Linguagens cênicas. Silêncio.

---

<sup>1</sup> Trabalho orientado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Anna Camati.

<sup>2</sup> Mestranda do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.  
E-mail: pmmgk@yahoo.com



## INTRODUÇÃO

Parafrazeando Brecht, Jean-Pierre Sarrazac (2002, p.34) afirma que "em teatro, não basta dizer coisas novas, é preciso, também, dizê-las *de outra forma*". Em *Dias felizes*, Samuel Beckett utiliza diferentes linguagens e códigos para expor as enfermidades do homem em confronto com seus abismos interiores com seus medos, preconceitos, experiências, etc. O dramaturgo mostra em seu teatro o desalento do ser humano; utilizando-se de solilóquios e do silêncio puro, ele expõe a miséria, a solidão e o vazio inerente à condição humana:

Marcado na sua predileção por solilóquios e pelo esquadramento detalhista do processo interior de personagens que tentam atribuir ou reconhecer sentido no mundo (menos) e em si próprias, por criaturas cuja incapacidade para a ação está muitas vezes representada na deficiência física (paralíticos, cegos, mutilados em geral são protagonistas freqüentes de seus romances), a ficção de Beckett institui uma nova ordem de realismo que reconstrói na linguagem a falência do sujeito burguês, a dissolução dos indivíduos como sedes da reflexão, perdidos num mundo coisificado. (ANDRADE, 2001, p.30)

## O SILÊNCIO COMO FORMA DE EXPRESSÃO

Em *Dias Felizes*, Willie e Winnie são os personagens principais, os quais, enterrados até a cintura e depois, até o pescoço, travam uma batalha com a própria vida, sendo essa batalha pacífica e em silêncio. A guerra é contra a própria morosidade, o próprio transcorrer da vida, lento, igual, repetitivo e extremamente triste. Eles se encontram num estado de prostração tão fatídico, que Winnie tenta, através do seu tédio verbal, espantar aquela realidade angustiante. Willie, por sua vez, no seu silêncio, também demonstra sua acomodação frente à situação e, dentro da peça, tem a capacidade de falar mesmo estando calado, pois seu silêncio denuncia seus sentimentos em relação à mulher e a si mesmo. O silêncio aí é "um suplemento de sentido conferido à linguagem, uma loquacidade redobrada, uma imersão no inefável das relações humanas" (SARRAZAC, 2002, p.150). Winnie, ao falar ininterruptamente, apresenta também uma outra faceta interior, um drama relativo à sua existência, que é a solidão, visto que Willie que prefere se ater ao mutismo, quase não faz parte da vida cotidiana de Winnie.

Sarrazac ainda diz que o solilóquio que sai de um corpo mudo é literalmente transcrito no silêncio, enfatizando o fato de Willie discursar no seu silêncio que parece ser a sua forma de protestar. O teórico também argumenta que a abundância verbal que marca o discurso de Winnie não reflete nenhuma loquacidade qualitativa; reconduz a mesma vacuidade, a mesma solidão



angustiada do silêncio. Esses dois personagens com características opostas igualam-se no sentido do significado de seus códigos de conduta em relação à vida que levam. Sarrazac argumenta:

O escritor de teatro deve talvez concretizar dois passos: registrar o silêncio que vem dos corpos e atravessar esse silêncio para poder transcrever, para o poder transpor, conferindo-lhe a sua mais digna expressão teatral. Sobretudo tendo em conta que, muitas vezes na vida, o verdadeiro silêncio é barulhento e provém mais de um excesso do que de uma ausência de palavras. (SARRAZAC, 2002, p.147)

Quando Winnie questiona Willie sobre diferentes assuntos e esse é somente lacônico, é evidente que essa atitude reflete um desânimo em relação a si mesmo e à relação dos dois. "O não-dito esvazia o diálogo dramático e à palavra teatral anexa-se um extraordinário volume de silêncio" (SARRAZAC, 2002, p.146). Por outro lado, a Winnie loquaz tenta se esconder atrás de suas próprias palavras, demonstrando também o silêncio absoluto de suas palavras proferidas sem vida: "a explosão de palavras da personagem intervém como estrita compensação a um recalçamento cujas causas são sociais e existenciais" (SARRAZAC, 2002, p.158).

A alienação do casal é vislumbrada quando a vida dos dois se restringe somente a um buraco no chão, onde eles passam seus dias, suas noites e esperam, literalmente, a morte chegar. A impassibilidade e a imobilidade, em que se encontram os personagens, constroem uma linguagem própria, uma autonomia de significados onde esse código define o estado de espírito dos personagens, no momento em que eles se acomodam à situação em que se encontram. Esse buraco representa a comodidade, a acomodação com o que é ruim e não faz bem, mas é tolerável. Sarrazac explica que "a gesticulação lingüística tem sobre as criaturas beckettianas o mesmo efeito catastrófico que as reviravoltas de um indivíduo abandonado às areias movediças. Quanto mais Winnie fala e repete sua a vida, mais ela se afunda na terra do seu túmulo" (SARRAZAC, 2002, p.156). Recolhidos ao buraco, ou mais precisamente, aos corpos em que vegetam, são vítimas de uma voz interior que constantemente os lembra de sua situação de que esperam o fim de suas vidas e, no caso de Winnie, essa voz interior se exterioriza. A materialidade cênica e a *mise-en-scène* fazem parte do subtexto criado por Beckett, "um instrumento psicológico que informa sobre o estado interior da personagem, cavando uma distância significativa entre o que é dito no texto e o que é mostrado pela cena" (PAVIS, 2008, p.368).

No começo da peça, Winnie se encontra enterrada até a cintura, e a problemática da peça é apresentada, onde as complexidades dos personagens são vislumbradas dentro de um espaço de tempo estabelecido pelo primeiro ato. No segundo ato, Winnie já aparece enterrada até o pescoço e Willie está



invisível, refletindo o estado que Winnie e Willie ainda permanecem sem mostrar nenhuma tentativa de modificação. As diferentes linguagens do silêncio de Winnie e Willie constituem uma proposta de aludir ao mundo interno das personagens.

O fato de Winnie, no segundo ato, estar enterrada até o pescoço, imóvel, olhando para frente, e Willie estar invisível, sugere que não houve mudanças ou nem mesmo tentativas de mudança, muito menos resoluções. O código 'estar enterrado até o pescoço' traduz que eles não tomaram providências em relação ao seu estado de inércia, e não resolveram nada no relacionamento dos dois; eles simplesmente permaneceram no mesmo estado catatônico de antes, e essa atitude de acomodação resultou em eles ficarem ainda mais tristes, mais angustiados, e mais enterrados em sua 'vida' miserável. Winnie imóvel, já atingiu no segundo ato um estado interno de apatia que a fez ficar totalmente paralisada, sem reação. Como ela não tomou nenhuma providência, ela encontra-se mais chafurdada na própria lama interna, olhando para frente, para o futuro que continuará sendo o mesmo do passado, num paradigma de repetição.

Winnie parece tentar se convencer de que as coisas não mudam e que ela é muito feliz. Os afazeres cotidianos, quase que ritualísticos que Winnie desempenha, e os objetos de sua bolsa que fazem parte do ritual, seu guarda-chuva e demais pertences, refletem sua adaptação a uma rotina indesejada. Como explica Sarrazac (2002, p.149): "A alienação, aqui, já só é perceptível no intervalo entre o corpo e a palavra, no desfazimento entre as pulsões da vida, os desejos e as ações rituais, os comportamentos repetitivos aos quais são abandonadas as personagens". Essa gestualidade ritualística torna a personagem mais 'falada' do que 'falante'. Ou seja, o fato da personagem realizar esse procedimento seguidamente, faz perceber que a opressão está impressa no corpo e não somente nas palavras. "O gesto não interrompe apenas a lógica do pensamento linear/cartesiano, como também se movimenta, enquanto linguagem, contra a própria língua. O gesto modifica o conteúdo da fala" (LEHMANN, 2009, p.xv).

O fato de Winnie mexer e remexer nos seus utensílios na bolsa e ficar remoendo o cotidiano e a rotina de suas ações faz com que ela se sinta mal; ao mesmo tempo ela continua a tentar se convencer da felicidade intrínseca nas mesmas ações que a fazem se sentir triste. Tal fato remete à realidade: a maioria das pessoas acaba por cair na mesma rotina e se sentem presas a algo que não gostam, mas também não conseguem sair do aparente marasmo. No caso de Winnie, duas questões podem surgir: ela não consegue sair da situação em que se encontra, ou ela não se esforça para sair dessa situação? Quando ela diz que nada mudou, não está pior nem melhor (BECKETT, 1961, p.2), ela se conforma com essa situação, continuando seu ritual de sempre. Ainda, ela diz que não há nada a fazer, que não tem remédio para a situação



em que Willie se encontra, também se conformando com a situação dele (p.2). Segundo Sarrazac,

À medida que o diálogo entra em decadência e se afasta do palco, instala-se, no seu lugar, aquilo que julgávamos ser a sua substância inalienável: a linguagem. A totalidade da obra dramática de Beckett apresenta-se como um verdadeiro "Compêndio de comunicação" em uso nos nossos dias. Uma comunicação circular e repetitiva. Um discurso de isolamento, cujo diálogo seria o astro morto e apenas os satélites permaneceriam acessíveis: solilóquio, monólogo, aparte e outras compulsões solitárias da linguagem. (SARRAZAC, 2002, p.138)

Beckett se utiliza do solilóquio para fazer com que suas personagens tenham uma postura interrogativa em relação a si mesmas, arrancando a máscara que a escondem de si mesmas, contradizendo justamente, no caso de Winnie, o fato dela aceitar as coisas como são. Ainda, "grande filósofos como Diderot ou Rousseau elogiaram o solilóquio como método filosófico, dotado de virtudes terapêuticas" (SARRAZAC, 2002, p.157).

A pontuação do texto que inclui reticências, travessões e uma profusão de pontos finais, o uso de pequenas frases, quase que soltas no texto, aparenta mostrar que Winnie não tem muito para dizer; ela se repete e seu discurso é pobre, assim como sua vida e suas ações. Esse

empobrecimento voluntário do vocabulário, o uso e abuso das repetições e paralelismos da oralidade, a apropriação de lugares comuns e da sintaxe particular da fala cotidiana são em parte conseqüências lingüísticas do assunto predileto do autor – a miséria humana (ANDRADE, 2001, p.31).

Outro fator importante na peça é o alarme que toca para acordar e para dormir. Esse som, esse estrondo para o despertar, relaciona-se ao fato de o tempo estar demarcado, as horas passam e Winnie e Willie parecem esperar somente a hora de morrer. Winnie inclusive adia algumas atividades como abrir a sombrinha ou escovar os dentes, pois senão não terá mais nada para fazer no resto do dia. Ela confirma ainda que apesar de sua loquacidade, ela acaba por nada dizer e o medo de ver a possibilidade do tempo que sobra para uma possível mudança é angustiante. Winnie "experimenta a irracionalidade do real e sofre na carne o drama do homem que olha em torno de si e se sente só...faz mais do que descobrir o absurdo: o vive. Sua vida o confirma de uma maneira eloqüente" (MACIEL, 1959, p.14)." O desespero da sua existência desarmônica no que tange sua consciência é refletida no medo das horas vagas.



Ah, pois é, tão pouco para dizer, tão pouco para fazer, e um medo tão grande, certos dias, de nos encontrarmos ainda...com horas ainda para passar, antes da campainha de dormir, e nada mais para dizer, nada mais para fazer, e os dias passam, alguns dias passam para sempre, a campainha soa para dormir, e pouco ou nada dito, pouco ou nada feito. (BECKETT, 1961, p.24)

Essa atitude de espera e de se ater somente ao ritual cotidiano, reflete o fato da acomodação e de a personagem se encontrar anestesiada com a situação, contribuindo para se afundar irreversivelmente na areia. Em uma passagem, Winnie diz: "É claro que há a sacola. Sempre haverá a sacola" (BECKETT, 1961, p. 17). Ou seja, sempre haverá aquilo que serve de amparo e de muleta para seu próprio esconderijo psicológico, nada irá mudar. Winnie, diversas vezes no texto, imagina como seria a vida se fosse livre, e ainda assim, se prende novamente com medo dessa liberdade:

A gravidade, Willie, eu tenho a impressão que ela não é mais a mesma; e você? Sim, cada vez tenho mais a impressão de que se não estivesse presa—desse jeito—eu simplesmente sairia flutuando nesse azul. E que talvez um dia a terra vai ceder e me deixar sair, tal a atração, sim, rachar toda em volta de mim e me deixar sair. Você nunca teve essa sensação Willie, de estar sendo sugado para cima? Você não tem de se agarrar às vezes, Willie? (BECKETT, 1961, p.22)

Ao mesmo tempo em que ela almeja estar livre, ela igualmente se sente ameaçada justamente por esse fato. Fábio Andrade diz que a atitude de esperança mesclada com a permanência no mesmo estado é uma forma do ser totalmente medíocre ressurgir humanamente de seu próprio torpor.

O que aparenta ser neutra descrição topográfica de uma distopia, de uma comunidade fictícia de seres quase inumanos, presos a uma rotina infernal, enclausurados num espaço restrito, substituindo-se numa série de comportamentos normatizados e estereotipados, regidos por códigos de conduta extremamente rígidos, acaba por extravasar a fôrma. (ANDRADE, 2001, p.37)

Winnie ainda carrega um revólver na sua sacola e inclusive lhe deu um nome, ou seja, já é um personagem em sua vida, já faz parte de toda a esperança que envolve a arma. Ela, ao tirar o revólver da sacola, fica desgostosa, mas o contempla e diz que ele está sempre por perto, lembrando das possibilidades que com ele existem.

O velho Brownie! O peso ainda não é suficiente para ficar no fundo com os...últimos cartuchos? Nem de longe. Sempre por cima. O Brownie...Se lembra do Brownie, Willie? Se lembra como você sempre me azucrinava para eu tirá-lo de você? Tira ele daqui, Winnie, antes que eu dê fim aos meus sofrimentos. Teus sofrimentos! É um consolo, sem dúvida, saber que você está aí, mas eu estou cansada de você.



Sabe o que é que eu vou fazer, vou deixar você de fora. Aí, você vai viver aí de hoje em diante. Como nos velhos tempos. (BECKETT, 1961, p.22)

Além da arma parecer ser seu consolo, de ela saber que ela esta ali por perto para em qualquer eventualidade ser usada, ela está "sempre por cima", significando o sofrimento que ela sempre sente, fazendo com que o revólver fique sempre nesse estado de evidência. Willie também se manifesta claramente a respeito, dizendo literalmente que esse seria o jeito dele acabar com sua vida miserável, mas não tem coragem para tal. Winnie coloca a arma de lado, fazendo uso de sua memória "como nos velhos tempos", procurando no passado uma idéia de felicidade. Essa nostalgia em relação ao passado reflete um fato social passível de ser visualizado na peça. Os casais depois de algum tempo se entediam com a rotina matrimonial e acabam vivendo de lembranças, sem tomar nenhuma iniciativa em relação a isso, sendo essa retomada ao passado dolorosa. "A memória é fonte de dor e desconcerto, demonstração da arbitrariedade do destino e da ação predatória do tempo" (ANDRADE, 2001, p.48). Várias passagens da peça fazem menção aos fatos guardados na memória, bons tempos, que passaram e que eram felizes, e que hoje, com a decadência acarretada pelo tempo, já não é mais satisfatório. "Cada momento presente que reconhece mostrar em si vestígios de suas origens se encontra – tanto em seus traços bons como ruins – como elo de uma corrente, sem a qual não teria existido" (LEHMANN, 2007, p.317). Winnie também relembra de seu corpo quando jovem e, talvez, bonita, e junta a essa lembrança o fato de estar melancólica com o que se tornou, atribuindo a culpa às leis da natureza a "criatura que a gente acontece ser" (BECKETT, 1961, p.23). Esse trecho reflete que ela tenta retirar de si a culpa do fato de se encontrar no estado em que está; ela mistura velhice, infelicidade e falta de beleza, transferindo a culpa ao passar do tempo ao invés da sua própria acomodação. Em seguida, se refere à acomodação das outras pessoas, quando relaciona a mecânica de um objeto com a tomada de atitude de um ser. Diz que as pessoas se recusam e se abstém de 'içar' ou alçar vôo por medo do tempo, e esse tempo passa e a pessoa nunca saiu do lugar onde estava (BECKETT, 1961, p.24). Novamente ela relaciona a passagem do tempo com a sua situação anestesiada perante a vida. Winnie recorrentemente se encontra consigo mesmo e suas angústias, toma conhecimento pleno disso, mas se nega a continuar no mesmo pensamento, mudando de assunto rapidamente. Essa lucidez momentânea ocorre diversas vezes, visto que as ações repetitivas de Winnie acabam retornando ao mesmo ponto de partida: o seu 'ser-no-mundo', a facticidade dessa experiência, como se essa conscientização de Winnie fosse sua situação limite, o ponto culminante, de onde ela poderia sair ou continuar dando voltas novamente. Luis Maciel se pronuncia a respeito disso:



Estamos definidos pelo fracasso, um fracasso na busca mesma do ser. Nas *situações-limite*, ele se evidencia. Estamos sempre sujeitos a situações e estas *situações-limite* são as situações fundamentais de nossa existência de que não podemos sair, nem podemos alterar: a morte, o sofrimento, o acaso, a culpa, a desconfiança que desperta o mundo. (MACIEL, 1959, p.19)

Winnie retorna sempre para essa retomada de consciência, mas continua inerte a isso. Ela tem consciência da sua falta de atitude e pede inclusive que Willie tenha por ela, pois ela é impotente para sair do seu desamparo dramático (MACIEL, 1959, p.41). A música da caixinha de som que Winnie guarda dentro da sacola toca a valsa dueto da "Viúva Alegre", fazendo referência ao fato de que Winnie, apesar de ter Willie por perto está sempre sozinha, falando sozinha, salvo poucas intervenções daquele. Além disso, Winnie sempre faz alusão ao "coma" que ele tem às vezes, como se ele já estivesse morto, ou no caso, morto-vivo. O 'alegre' faz alusão ao constante discurso de Winnie de que está feliz com acontecimentos comuns e fúteis que acontecem no seu dia. A personagem se diz feliz ou fala que é mais um 'dia feliz' com acontecimentos que aparentemente mudam a monotonia da rotina e, como é tão miserável, a felicidade para ela se encontra em pequenos fatos. Winnie também tenta se auto-convencer de que vive uma vida feliz e plena, contrariando sua consciência da realidade, tentando levar sua vida miserável em uma auto ilusão de momentos.

A relação de Winnie e Willie em *Dias Felizes* pode nos transpor para uma realidade social angustiante. Winnie tenta desesperadamente chamar a atenção de Willie, sempre tentando conversar com ele, sempre tentando trazê-lo para sua vida. Quando nostálgica, Winnie atíça a memória de Willie que permanece em silêncio; quando comentando sobre o presente, ela é obrigada a fazer a pergunta diversas vezes, pois Willie sempre parece desinteressado e muitas vezes não responde; e quanto ao futuro, ela fala de possibilidades e ele murmura respostas quase que repetindo o que ela já tinha dito.

E você, Willie? Você se recorda disto ter acontecido antes? Você sabe o que é que nós acabamos de ver, Willie? Será que você tornou a entrar em coma? Eu não pergunto se você é sensível a tudo o que está acontecendo, só pergunto se você não entrou em coma outra vez. Seus olhos parecem estar fechados, mas isso nós sabemos que não quer dizer nada. Levanta em dedo, meu benzinho, por favor, se você não estiver completamente inconsciente. Faz isso por mim, Willie, por favor, só o dedinho, se você não estiver privado dos sentidos. Ah, todos os cinco, você hoje está um encanto, agora eu posso continuar de coração leve. (BECKETT, 1961, p.26)

O coma de Willie remete ao fato de ele estar alheio às vivências dela, totalmente sem vontade de participar dessa relação; e o fato dele 'tornar a entrar em coma' corresponde ao fato de ele novamente tomar as atitudes recorrentes de ausência, de silêncio, de vazio na relação. Ela diz que ele é





sensível a tudo que está acontecendo; isso, porém, não significa que ele tem uma participação ativa no que ela vê e sente. O fato de ela perguntar se ele entrou em coma é até hilário, visto que quem está em coma não responde. Logo o coma dele é uma tentativa de escapar da realidade e da relação marital. Ela ainda comenta que o fato de ele estar de olhos fechados não quer dizer nada, pois ela sabe que ele recorrentemente se abstém de abrir os olhos, significando que ele se abstém de estar na relação e até mesmo de estar consciente das coisas e de estar 'vivo'. O fato de ela suplicar para Willie levantar um dedo mostrar claramente que: primeiramente para ela isso já seria uma alegria; segundo, que esse ato significaria que ele estaria atento à ela; terceiro, que ela não estaria vivendo em uma solidão. Winnie tenta, no seu monólogo ininterrupto, preencher o vazio que Willie deixa ao não se pronunciar espontaneamente em nenhuma situação, e ela constantemente faz as perguntas à ele e acaba ela mesmo respondendo ou tirando as conclusões sobre o silêncio dele.

Beckett procede à inversão astuta da linguagem dramática: a personagem fala mais do que ouve; e o que ouve não é tanto o discurso do outro mas sim as palavras que ela própria acaba de proferir. Beckett transforma a personagem que toma a palavra numa personagem que ouve, para sua própria confusão, o que fala. (SARRAZAC, 2002, p.156)

A solidão de Winnie no relacionamento é refletida no seu desespero inquietante de falar quase sem pausas, além da solidão e vazio que ela sente por se encontrar na situação em que está. Tem-se, portanto, dois sérios agravantes para o estado em que Winnie se encontra.

Em um último momento, Willie sai de seu estado invisível e se aproxima de quatro, galgando o morro, com uma roupa mais arrumada, em direção à Winnie, de uma forma quase que suplicante, e diz o apelido de Winnie: 'Win'. Esse ato de rastejo em direção ao que um dia foi a pessoa 'amada', indica uma última tentativa de recuperar algo perdido, ainda mais falando a palavra "win", que em inglês significa vencer. Ou seja, essa última performance de Willie significou a tentativa de alcançar algo em um último momento. Ainda assim, eles sorriem, depois param de sorrir e somente se olham, como se estivessem aceitando novamente a situação de acomodação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A solidão existente nas relações interpessoais na sociedade, o silêncio que existe mesmo nos lugares mais abarrotados e nas pessoas mais loquazes e o vazio que as pessoas experimentam em suas vidas agitadas, é reproduzida



de forma magistral em *Dias Felizes* de Samuel Beckett. Trazendo essa problemática para o teatro se utilizando da deformação, do impossível, do que causa repulsa, Beckett consegue provocar o espectador de forma a fazê-lo questionar a condição humana. Lehmann (2002, p.11) nos diz que "[...] só um teatro que rompe com o teatro como lugar de exibição ao produzir situações nas quais a inocência enganosa do espectador é perturbada, violada, questionada", desperta o espectador de sua inércia.. Se utilizando do 'autodesmascaramento' público, Beckett inflige no espectador, mesmo que indiretamente, sensações de auto questionamento, fazendo com que um espelho seja produzido virtualmente no palco refletindo a precariedade das relações humanas. O experimentalismo de Beckett resulta em arte questionadora que subverte as expectativas da plateia, lançando luz sobre o nosso cotidiano. Winnie e Willie são representantes dessa expressividade dramática, e a intensidade com que a simplicidade da peça atinge o inconsciente é inversamente proporcional às atitudes das personagens, seus movimentos e dinâmica.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, F. S. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: AE Atelier Editorial, 2001.
- BECKETT, S. *Dias felizes*. Trad. Fábio de Souza Andrade. Ed. Cosac Naify, 1961.
- CAVALCANTI, Isabel. *Eu que não estou aí onde estou: o teatro de Samuel Beckett*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura política no texto teatral: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef*. Trad. Werner S. Rothschild, Priscila Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- MACIEL, LUIS CARLOS. *Samuel Beckett e a solidão humana*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1959.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.



## A TRANSCRIÇÃO DO TEXTO DE BERTOLT BRECHT *A EXCEÇÃO E A REGRA* NA CENA CURITIBANA<sup>1</sup>

---

Sileide Frazão Turan<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** O trabalho analisa a peça didática *A exceção e a regra*, de Bertolt Brecht, principalmente em relação às questões das injustiças sociais e da exploração do homem pelo homem, mostrando como os argumentos são baseados na lei natural e na lei do talião. Em um segundo momento, discute-se a transcrição do texto de Brecht, sob a ótica proposta pelo grupo Usina das Artes, com tradução, adaptação e direção de Marcelo Marchioro.

**Palavras-chave:** Bertolt Brecht. *A exceção e a regra*. Peça didática. Transcrição para a cena.

---

<sup>1</sup> Trabalho orientado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Anna Stegh Camati.

<sup>2</sup> Mestranda do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.  
E-mail: sileide.frazao@ifpr.edu.br



## INTRODUÇÃO

As desigualdades sociais causadas pelo capitalismo e a sua expansão geram a necessidade de se discutir as questões sociais, resultado da Revolução Industrial que aconteceu no século XVIII. O historiador, filósofo e economista alemão Karl Heinrich Marx (1818-1883) levanta temas como a exploração da mão-de-obra, os baixos salários, o desemprego, etc. e desenvolve as principais teorias a esse respeito. Inquieto com essas provocações, Bertolt Brecht problematiza as questões das injustiças sociais e da exploração do homem pelo homem em sua peça *A exceção e a regra*. O enredo conta a história de uma viagem empreendida por um explorador, o comerciante Karl Langmann, e dois explorados, o guia e o cule. No prólogo, o tema da desumanização já é introduzido:

Agora vamos contar  
 A história de uma viagem  
 Feita por dois explorados e por um explorador.  
 Vejam bem o procedimento desta gente:  
 Estranhável, conquanto não pareça estranho  
 Difícil de explicar, embora tão comum  
 Difícil de entender, embora seja a regra.  
 Até o mínimo gesto, simples na aparência,  
 Olhem desconfiados! Perguntem  
 Se é necessário, a começar do mais comum!  
 E, por favor, não achem natural  
 O que acontece e torna a acontecer  
 Não se deve dizer que nada é natural!  
 Numa época de confusão e sangue,  
 Desordem ordenada, arbítrio de propósito,  
 Humanidade desumanizada  
 Para que imutável não se considere  
 Nada. (BRECHT, 1990, p.132)

## A PEÇA DIDÁTICA OU PEÇA DE APRENDIZAGEM

Até 1970, os críticos afirmavam que as peças didáticas "pertenceriam a uma fase de transição no pensamento de Brecht, que atingiria sua plenitude na fase madura do teatro épico" (DESGRANGES, 2010, p.78). No entanto, no início da década de 1970, o crítico Reiner Steinweg lança a tese de que a peça didática é que direcionaria a estrada possível para um teatro do futuro, sugerindo uma nova percepção desta modalidade do teatro brechtiano que, distinto do teatro épico de espetáculo, centralizava-se na participação efetiva de um espectador observador e atuante (p.78).

A peça didática não mais poderia ser entendida e estudada como um teatro de espetáculo, levando-se em consideração sua singular característica



de aprendizagem. As peças didáticas não deveriam ser assimiladas como propostas espetaculares, seu caráter pedagógico estaria alicerçado na máxima participativa proposta aos integrantes do evento. "À questão sobre o que se aprende numa peça didática, ele [Brecht] responde que os aprendizes são aqueles que estão jogando e participando. Não o público" (LEHMANN, 2003, p.13).

Estas peças brechtianas também não deveriam ser entendidas como insignificantes cartilhas de ensino, nem se proporião à divulgação de uma crença, ou de um assunto específico. Quando da tradução da expressão peça didática (Lehrstück) para o inglês, Brecht preferiu a expressão *learning play* (peça de aprendizado), o que nos auxilia a compreendê-la como um método investigativo, servindo de ponto de partida para produzir aprendizagem, e não como algo inflexível, duro, fechado a intervenções.

Brecht deseja encontrar o espectador que seja um crítico perspicaz da cena, distanciando-se dela. Procura o tipo de platéia com atitude científica, a atitude do observador, que analisa, calcula, controla como o técnico, o torcedor, o cientista.

O aprendizado deve ser entendido como o ensino do método dialético – um instrumento para instigar o pensamento dialético. Por meio do Lehrstück, Brecht objetivava desenvolver e aguçar a capacidade crítica do expectador para que ele percebesse as contradições da sociedade burguesa. Brecht partiu e fez uso de teorias políticas - por exemplo, as teorias marxistas do capital e do valor da troca, são veiculadas através da sátira e da paródia, abordando-as de modo não dogmático (BRECHT, 2005, p.25-38). "A dialética é caracterizada como método de comportamento e pensamento. Nesse sentido, a peça didática é concebida como modelo para uma relação dialética entre teoria e prática" (KOUDELA, 1991, p.16).

A definição de peça didática de Brecht deve ser entendida como um extrato crítico entre as várias tendências que buscaram a interação entre teatro e pedagogia. O autor dirigiu-se às crianças, porém suas peças didáticas também foram encenadas por adultos.

## A MÚSICA COMO EFEITO DE ESTRANHAMENTO: A INSERÇÃO DE CANÇÕES

A música pode ser repetida com frequência e conscientemente sem ser superficial e enfadonha. Na dramaturgia de Brecht, além de ser um recurso de estranhamento (Verfremdungseffekt ou efeito V), também contribui para o processo de conhecimento. As canções são números autônomos. A cena pode ser interrompida por comentários e explicações sempre que se fizer necessário.



A música não funciona como intróito; para Brecht, é tão importante quanto a palavra e o gesto. As canções comentam e ampliam os significados das cenas. Brecht gostava de música, ele era músico razoável, clarineta era o instrumento que tocava, chegou a compor vários temas para suas primeiras peças. O tema musical de *Um homem é um homem* é de Brecht, uma canção de cabaré, orquestrada depois, a La Stravinski por Paul Dessau, parceiro musical de suas derradeiras peças. A função principal da música para Brecht é o corte narrativo. Ela não se desenvolve dentro da cena, não está inserida na cena, é exterior a mesma.

## A PEÇA A EXCEÇÃO E A REGRA: O EXPLORADOR E OS EXPLORADOS

A obra é uma crítica à inversão de valores que permite que o poder do capitalismo explore, maltrate e até mate o explorado. O texto foi escrito ao longo dos anos 1929 e 1930. A peça estreou em 1938, em Girat Chaim, na Palestina (em hebraico), e em 1956 em Düsseldorf (em alemão). A peça é composta por nove quadros, um prólogo e um epílogo, e onze personagens: um comerciante, um guia, um cule, a mulher do cule, um hoteleiro, o chefe da segunda caravana, dois policiais, um juiz e dois juízes adjuntos. O único personagem que é identificado pelo nome é o comerciante Karl Langmann, o explorador, o senhor, o patrão, o torturador, o assassino.

Os argumentos estão baseados em duas leis: a lei natural e a lei do talião. A lei natural flagra a atitude desumanizada. O juiz apresenta a regra: "olho por olho". Também diz que o cule não poderia ter motivos para oferecer água ao carrasco. Por outro lado, a lei do talião remete a referências bíblicas, uma vez que há menção desta lei nos seguintes livros da Bíblia: Êxodo 21: 24; Levítico 24:20; Deuteronômio 19:21 e Mt 5:38. Na obra, o mito de justiça é problematizado; o texto indica que a justiça humana não existe.

Na cena sete, o cule e o comerciante deveriam seguir os poços de água, mas não sabiam onde estavam os poços. Estavam perdidos no deserto. Esta cena é dividida em três partes: **a**, **b** e **c**. Na parte **a** (BRECHT, 1990, p.147-148), o cule revela que não sabe o caminho e pede que o seu patrão o espanque poupando o braço machucado. Por medo de ser despedido do emprego, o cule, o explorado, pertencendo à classe dos menos favorecidos, que não era sindicalizado e tinha esposa e filho pequeno para sustentar, submete-se aos maus tratos e xingamentos, mentiras e espancamentos.

Na parte **b** (BRECHT, 1990, p.148-149), o comerciante que também não sabe o caminho, opina e ordena o caminho a seguir. A partir deste momento, começa a torturar o cule, fazendo-o confessar o já sabido desde a primeira parte da cena: que o carregador não sabe a direção dos poços de água



e só disse conhecer o caminho por medo de perder o emprego. O comerciante tira-lhe o cantil de água dizendo que por ter sido mal guiado, deveria ser o dono da água, mas que irá partilhá-la com o cule.

Na parte **c** (BRECHT, 1990, p.149-150) se dá o clímax da peça: o comerciante mata o cule que pretendia dividir com ele a água de seu cantil reserva que o guia havia lhe dado. Essa água é oferecida não por sentimento humanitário, mas sim, pelo medo de ser processado.

Na cena nove (BRECHT, 1990, p.151-160), a viúva do cule comparece ao julgamento esperando que justiça fosse feita: punição para o comerciante assassino e uma indenização pela vida ceifada do seu marido. Ironicamente, o juiz declara que o cule é culpado.

Outro personagem explorado, é o guia; também não é identificado pelo nome, é identificado pela sua condição social. Por ser sindicalizado se diferencia do cule. Seu comportamento é questionador, indagador, contestador, perspicaz, percebe a mudança no timbre da voz e no comportamento do comerciante na Estação Han. No julgamento leva a prova que inocentaria o cule. A viúva e o guia são os únicos que procuram provar a inocência do cule, mas sentindo a pressão feita pelo juiz que o interroga, o guia segue a regra e pelo medo é levado a concordar com as afirmações do juiz.

O guia acreditava na justiça, pois possuía a prova da inocência do cule em sua "saca". Mas o conselho do estalajadeiro soou antecipando algo inesperado: "deixe a prova dentro da saca". Ou a mulher do carregador sairia de mãos vazias, apesar de ter um filho pequeno para sustentar ou ele, o guia, iria para a lista negra! Apesar de ainda querer justiça percebe-se que seu depoimento ficou comprometido pela preocupação de nunca mais arranjar emprego. Assim, a justiça ficou em segundo plano.



## A MONTAGEM DE *A EXCEÇÃO E A REGRA* NA CENA CURITIBANA



Com tradução, adaptação e direção de Marcelo Marchioro, o espetáculo estreou no Teatro Novelas Curitibanas, em 12 de setembro de 1998, em comemoração ao centenário do nascimento de Brecht. O espetáculo também foi encenado nas Ruas da Cidadania, uma iniciativa da Fundação Cultural de Curitiba. Como prólogo foi inserida uma cena de outra peça didática de Brecht, intitulada *A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo* (1992). A cena utilizada foi a do "Terceiro Inquérito", da sequência "Inquéritos para saber se o homem ajuda o homem" (BRECHT, 1988, p.195-200).

Com a inserção de um prólogo adicional, o grupo Usina das Artes amplia os questionamentos propostos por Brecht. A frase "O homem ajuda o homem?" torna-se um refrão que permeia a peça, sugerindo que nenhum homem é só bom ou só mau. O bem e o mal são polaridades em tensão que caracterizam todos os homens. Uma história exemplar a esse respeito é a transformação do rei Salomão.

O relato bíblico de Salomão, rei de Israel, filho de Davi, nos apresenta um monarca sábio, justo e bom ao poupar a vida do bebê de uma prostituta: Duas prostitutas moravam numa mesma casa. Uma delas deu à luz um filho. Três dias depois a outra também teve um filho. Somente elas e os bebês estavam naquela casa. De noite morreu uma das crianças, porquanto a mãe se deitara sobre ela. À meia-noite levantou-se e trocou o bebê morto pelo vivo. Reparando nele pela manhã, eis que a mulher, que estava com a criancinha morta, percebeu que o bebê morto não era o mesmo ao qual dera à luz. Disse à outra mulher que a criança viva era o seu filho e a morta era dela. A mulher contestou e, assim, foi impossível chegar a um acordo.

Foram perante o rei Salomão para que ele julgasse esta causa, porque ambas diziam ser a mãe do bebê vivo. O rei pediu uma espada. Trouxeram a espada. Salomão mandou que dividissem a criança viva em duas partes e





dessem metade a uma, e metade a outra. Mas a mãe do bebê vivo disse: "Ah! Senhor meu, dai-lhe o menino vivo, e por modo nenhum o mateis (porque o amor materno se aguçou por seu filho)". A outra, então, disse: "Nem meu nem teu; seja dividido". Respondeu o rei: "Dai à primeira o menino vivo: não o mateis, porque esta é sua mãe" (I Rs 3: 16-27). No entanto, sabe-se que este que no início de seu reinado havia demonstrado tanta sabedoria e simpatia em restituir um desamparado bebê a sua desafortunada mãe, caiu tão baixo a ponto de consentir na construção de um ídolo ao qual se ofereciam em sacrifício crianças vivas (WHITE, 2007, p.23).

Da mesma maneira que a peça de Brecht, a história do rei Salomão ensina que o homem é corruptível e, dependendo das circunstâncias, capaz das maiores atrocidades.

O humor e o lúdico, presentes no espetáculo, foram inspirados em artistas dos shows de variedades de Karl Valentin e dos filmes mudos de Charlie Chaplin. As palhaçadas desses artistas (clowns) serviram de protótipo para Brecht, na criação das personagens, e para o encenador Marcelo Marchioro, no estabelecimento do tom e da atmosfera da encenação.

Brecht, na fase madura de sua produção, decidiu transformar o teatro didático em um aprendizado prazeroso. Seguindo os postulados de Brecht, o Grupo Usina das Artes produziu um espetáculo que apela à consciência do espectador, mostrando que o homem pode mudar. Seus conceitos, preconceitos e fraquezas podem e devem ser avaliados, à luz de uma visão de mundo que conduza à razão, saindo da acomodação do dia a dia.

## CONCLUSÃO

A representação do grupo Usina das Artes busca estimular o homem a repensar criticamente sua própria realidade e a tomar decisões que conduzam a ações que a transformem. Na montagem de *A exceção e regra*, os atores ao final se dirigem ao público, solicitando aos expectadores que não considerem como coisa natural as diversas cenas de injustiça e preconceito que acabaram de presenciar. Fecham a apresentação com o epílogo da peça que pede "estranhamento" diante da realidade que foi apresentada.

O espetáculo que trata da história de uma viagem empreendida por um explorador, o comerciante Karl Langmann e dois explorados, o guia e o cule, busca realizar um processo de conscientização sobre as mazelas da sociedade. Assim como Brecht, que objetivava fazer com que o público tivesse uma atitude crítica diante do que assistia para que pudesse, assim, transformar a sociedade em que vivia, o grupo Usina das Artes procurou mostrar que as



normas comportamentais não são verdades universais, mas devem ser entendidas como passíveis de modificações.

## REFERÊNCIAS

A BÍBLIA SAGRADA. Traduzida em Português por João Ferreira de Almeida: Sociedade Bíblica do Brasil. Brasília-DF, 1969. I Rs 3: 16-27.

BRECHT, Bertolt. *A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo*. Trad. Fernando Peixoto. In: \_\_\_\_\_. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. v.3.

\_\_\_\_\_. *A exceção e a regra*. Trad. Geir Campos. In: \_\_\_\_\_. *Teatro completo*. v. 4. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

\_\_\_\_\_. *Teatro dialético*. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

\_\_\_\_\_. *Estudos sobre o teatro*. Trad. Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

DESGRANGES, Flávio. *A revisão da peça didática*. In: *A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. 2.ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Editora da USP, 1991.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático e teatro político*. Sala Preta – *Revista do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo*, n.3. 2003, p.9-24.

TEIXEIRA, Francimara Nogueira. *Prazer e crítica: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht*. São Paulo: Annablume, 2003.

WHITE, Ellen G. *Profetas e reis: aprendendo com os erros e acertos do povo de Deus*. Tatuí, SP: Casa Publicadora Brasileira, 2007.



# A MENINA E A TRUTA: UMA HEROÍNA INCONFORMADA<sup>1</sup>

---

Sandra Mara Pinheiro Maciel<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** Este trabalho analisa o conto "A truta", de Sean O'Faolain, estabelecendo paralelos entre o processo de iniciação da protagonista, uma menina de doze anos, e a jornada do herói mitológico, segundo Joseph Campbell. Em *O herói de mil faces*, Campbell argumenta que essas narrativas podem ser reduzidas a uma estrutura básica tripartite – afastamento-iniciação- retorno, o que lhe dá o caráter de **monomito**. Para a análise do desenvolvimento da personagem na fase "iniciação" utilizam-se os conceitos expostos por Mordecai Marcus, no ensaio "O que é uma história de iniciação?" Atribui-se especial ênfase à análise da ambientação como símbolo dos obstáculos no caminho do iniciando, assim como da conquista da benesse final, no desenlace do conto.

**Palavras-chave:** Monomito. Histórias de iniciação. Joseph Campbell. Sean O'Faolain.

---

<sup>1</sup> Trabalho orientado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mail Marques de Azevedo.

<sup>2</sup> Mestranda do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.  
E-mail: smpmaciel@gmail.com



## INTRODUÇÃO

Para a análise do conto "A truta", de Sean O'Faolain, como paralelo da jornada arquetípica do herói mitológico, valemo-nos da estrutura básica tripartite separação-iniciação-retorno, proposta por Joseph Campbell em sua obra seminal *O herói de mil faces* como estrutura do **monomito**. O termo, tomado por empréstimo a Joyce, põe em relevo a capacidade da estrutura de se aplicar ao conjunto das narrativas mitológicas em que o herói se aventura pelo mundo, em busca de objetivos nobres.

Para Mordecai Marcus, cujos conceitos utilizamos na fase específica da iniciação na estrutura do monomito, as histórias de iniciação "podem ser comparadas ao ritual de passagem a que o jovem era submetido nas sociedades primitivas, com o intuito de assegurar a soberania do grupo, provar a lealdade e coragem do iniciando e educá-lo acerca dos valores a serem transmitidos para as futuras gerações" (MARCUS, 1960, p.222).

Sobre a posição de Joseph Campbell, como antropólogo literário, Marcus comenta a universalidade de sua abordagem: "[Campbell] descreve a iniciação como um estágio em toda vida humana. Sua descrição de iniciação deriva-se da experiência do típico herói mítico enquanto procura ajustar-se e unir-se às forças da existência, tais como a mulher tentadora ou o pai ameaçador" (MARCUS, 1960, p. 221).

A fórmula tripartite de Campbell representa o percurso padrão da aventura mitológica do herói, que é uma magnificação da fórmula dos rituais de passagem:

Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes. (CAMPBELL, 1981, p.36)

Para Campbell, os ritos de passagem (cerimônias de nascimento, de atribuição de nome, de puberdade, casamento, etc.) têm como característica a prática de exercícios formais de rompimento normalmente rigorosos, "por meio dos quais a mente é afastada de maneira radical das atitudes, vínculos e padrões de vida típicos do estágio que ficou para trás". Segue-se uma fase de isolamento, na qual se apresentam ao aventureiro da vida as formas e sentimentos apropriados à sua nova condição, "de maneira que, quando finalmente tiver chegado o momento do seu retorno ao mundo normal, o iniciado esteja tão bem como se tivesse renascido" (CAMPBELL, 1981, p.21).

É possível distinguir na brevíssima narrativa de O'Faolain os traços característicos da jornada de aprendizagem do herói exemplar – neste caso, uma



menina de apenas doze anos, Júlia<sup>3</sup> –, especificamente no ritual de passagem que marca a fase da iniciação. A ação se desenrola em "G", local das férias anuais da família que este ano traz à menina uma porção extra de alegria, quando leva o irmãozinho, Stephen, para conhecer o assustador Caminho Sombrio: "uma alameda de loureiros muito antiga, quase toda tomada pela vegetação selvagem, um imponente túnel da meia-noite, de galhos fortes e lustrosos" (O'FAOLAIN, 2006, p.23).

Quando o autor descreve "o imponente túnel da meia-noite" e os sentimentos da personagem ao atravessá-lo, está metaforizando um breve rito de passagem, pois para Júlia o túnel representa um desafio. Cada vez que enfrentava a escuridão, tinha de conter seus temores, mas quando enxergava a luz no final do túnel e saía para a luz do sol, sentia-se feliz e realizada, sentimento que a fazia voltar e repetir a experiência diversas vezes. O desejo de buscar a aventura é maior que o medo, o que demonstra que começava a superar os temores da infância para partir em busca do desconhecido.

A travessia do túnel é um paralelo ao "exercício formal de rompimento", de que fala Campbell: à transição vitoriosa da escuridão para a luz, acrescenta-se, no presente da narrativa, o processo de transição de Júlia da credulidade infantil para a desconfiança da adolescente, que questiona as explicações fantasiosas dos adultos para os fatos da vida.

As histórias de Papai Noel, da fada madrinha e da cegonha para ela não passam de bobagem. Por isso mesmo não dá ouvidos quando lhe dizem que existe um poço no Caminho Sombrio. Como haveria um poço se todo ano ela passava as férias lá e nunca o tinha visto? Bobagem!

Disfarçadamente, fingindo desinteresse, mas no papel de heroína corajosa e guia do irmãozinho, leva-o consigo na busca pelo poço, no Caminho Sombrio. Lá encontram um buraco escavado na rocha "obstruído com folhas úmidas, tão encoberto por samambaias que só foi descoberto depois de muito procurar". No fundo da pequena cavidade, Júlia e Stephen, trêmulos de surpresa e excitação, descobrem uma truta ofegante, presa em pouco mais de dois litros de água, "a barriga prateada subindo e descendo como uma máquina" (O'FAOLAIN, 2006, p.24).

Naquele momento perdem o medo do escuro, tal a excitação da descoberta e a curiosidade em entender como o peixe fora parar ali. Mas ninguém tem uma explicação convincente, nem mesmo Martin, o velho jardineiro, que acompanha as crianças até o poço, para se certificar. O homem tenta pegar o peixe, mas a menina o puxa com força. Fora ela que encontrara a truta, e era ela quem deveria salvá-la; era dela a responsabilidade pelo resgate.

---

<sup>3</sup> O conto se baseia na experiência de Júlia, filha de Sean O'Faolain, hoje também escritora. Informação verbal de Munira Mutran.



Está armado o cenário para o desenvolvimento da ação principal do conto, em que traçamos paralelos com a estrutura do monomito. Na primeira fase, a do afastamento, o herói arquetípico é forçado a deixar o conforto do familiar para aventurar-se em terras distantes e desconhecidas. O "chamado à aventura", segundo Campbell, pode vir do destino que convoca o herói para regiões de tesouros e perigos inimagináveis, de acesso praticável apenas para os que têm a força e a coragem para enfrentar obstáculos e recebem algum tipo de ajuda sobrenatural. Teseu é chamado à aventura quando, no regresso a Atenas, ouve a terrível história do Minotauro. Seu objetivo de salvar os jovens atenienses destinados ao sacrifício, no entanto, não se concretizaria sem a ajuda de Ariadne. O herói pode, em outros mitos, "ser levado ou enviado para longe por algum agente benigno ou maligno, como ocorre com Ulisses, levado Mediterrâneo afora pelos ventos de um deus enfurecido, Posêidon" (CAMPBELL, 1981, p.66).

A heroína de O'Faolain percebe, gradativamente, que está sozinha no interesse pelo peixe. Stephen, o irmãozinho, está mais interessado nas histórias inventadas sobre a truta do que na truta real. Aos doze anos, Júlia tem as qualidades necessárias para empreender a jornada arquetípica: compaixão pelo outro, persistência e coragem. "Não se conformava em ver a truta sempre na mesma posição, sem espaço para virar-se; a par do movimento da barriga, subindo e descendo sem parar, ficava imóvel" (O'FAOLAIN, 2006, p.25). Suas tentativas de alimentar o peixe não têm sucesso: a truta ignora o miolo de pão e o verme trazidos pela menina.

Essa passagem metaforiza a primeira fase estabelecida por Campbell na estrutura do monomito, a fase da separação, quando o herói está só e recebe o chamado para a aventura. Cabe somente a ele decidir se irá atender ao chamado ou não. Se aceitar o desafio, aceita também os perigos e obstáculos que encontrar no caminho, e também assume as responsabilidades por suas decisões.

Julia, que só pensa no sofrimento do peixe, aceita o chamado e parte em busca do desconhecido. É a fase da separação, em que, mediante o aprendizado de coisas novas durante a jornada pela salvação do animal ameaçado, a adolescente separa-se da criança que fora, demonstrando ter adquirido maturidade com essa decisão. Para ela, o peixe significava muito mais do que um simples animal.

Os incidentes atingem o ponto climático em uma noite quente de junho, quando havia claridade e calor, embora já passassem das dez horas. Deitada de costas, Júlia pensa nas histórias da truta desobediente e da fada madrinha que faz chover para salvá-la, contadas pela mãe mais uma vez a Stephen, antes de dormir. Sente-se impaciente e insone:



Olhando fixamente para a lua, pressentiu que essas coisas de fadas madrinhas não existem, e que a truta, lá no Caminho Sombrio, palpitava como uma máquina. Ouviu alguém desenrolar um molinete. Só faltava que a pescassem! (O'FAOLAIN, 2006, p.26)

O som do molinete pode ser apenas fruto da imaginação, dominada inteiramente pelo pensamento da truta. Júlia sabia que isto seria possível, pois muitos pescadores preferiam a noite para pescar e, conhecendo a insensibilidade humana, pensava em como o pequeno peixe em sua minúscula prisão era um alvo perfeito e fácil de ser apanhado.

A narrativa sintética não expõe os pensamentos e reações da menina desde que o som do molinete, real ou imaginário, a compele a agir. São os detalhes de cenário que refletem as oscilações da personagem entre a dúvida e a determinação:

Sentou-se na cama. Stephen era uma pequena trouxa de sono, quente e preguiçosa. O Caminho Sombrio estaria cheio de pequenos retalhos de luar.

Pulou da cama, olhou pela janela e percebeu que afinal não havia tanta claridade assim, agora que via lá longe as montanhas indistintas e os pinheiros negros na terra que recuperava o fôlego, e ouvia latido de cachorro. (O'FAOLAIN, 2006, p.26).

Afastada do conforto familiar – não conta com a ajuda do irmão adormecido e abandona o leito acolhedor – a heroína-menina, assim como os heróis da mitologia, deve enfrentar os obstáculos que se apresentam na segunda etapa. Nessa fase, da **iniciação**, deve pôr em prática o que aprendeu. Motivada pela preocupação com o outro, a heroína deixa o conforto da cama, para se aventurar em terreno desconhecido. Olhando pela janela, sente dissipar-se a esperança de contar com "pequenos retalhos de luar" para quebrar a escuridão do túnel. Percebe apenas montanhas "indistintas" e pinheiros "negros", a distância.

O caminho da aventura é balizado pelo encadeamento de verbos de ação: "sentou-se" (na cama); "pulou" (da cama); "olhou" (pela janela); "percebeu" (que não havia tanta claridade assim); silenciosamente, "pegou" (o jarro de água); "pulou" (a janela) e "saiu correndo" pelo frio e cruel cascalho até a boca do túnel (O'FAOLAIN, 2006, p.26), sem saber que novos terrores a esperam:

Espiou para dentro do túnel. Alguma coisa viva ressoou lá dentro. Entrou correndo, e moveu-se rapidamente para lá e para cá e, atarantada, gritou: – Ah, meu Deus não consigo encontrá-la –, mas depois, finalmente, a achou.

Ajoelhando-se no chão úmido colocou a mão no buraco lodoso. Quando o corpo se debateu, ficaram ambas loucas de pavor. Mas ela a agarrou com força, enfiou no jarro, e, rangendo os dentes, correu



para o fim do túnel, descendo o caminho íngreme que leva à margem do rio. (O'FAOLAIN, 2006, p.27)

As repetidas travessias do túnel prepararam o leitor para a rapidez da ação. apesar do detalhe do ruído inesperado de "alguma coisa viva lá dentro". A descrição é sucinta, com poucos adjetivos, mas justamente por isso é possível imaginar o pavor da menina que corre e grita "atarantada", na escuridão do túnel, assustadora mesmo durante o dia. O contato com o chão úmido; a mão que se arrisca no buraco lodoso para agarrar o corpo escorregadio do peixe que se debate sem cessar são imagens poéticas do temor que a personagem deve superar para conseguir levar a cabo a empreitada. O encadeamento de ações prossegue: "espiou" (para dentro do túnel); "entrou correndo"; "moveu-se" rapidamente; "gritou" (atarantada); "ajoelhou-se" (no chão úmido); "colocou a mão" (no buraco lodoso); "agarrou com força" (o peixe); "enfio" (no jarro); "correu" (para o fim do túnel); "desceu" (o caminho que leva ao rio). Resta devolver o peixe ao rio e colher a recompensa ou benesse, implícita no ato de bravura do herói mitológico.

Na aventura de Júlia, o paralelo com a segunda fase da estrutura do monomito de Campbell é a busca do conhecimento sobre a truta, na tentativa de compreender como o peixe teria ido parar naquele poço. A mãe sugere que um pássaro teria carregado a ova até lá; o pai achava que um pequeno riacho teria levado o peixe ao poço quando ainda pequeno. Para ela, no entanto, tudo isso não passava de bobagem.

Percebe-se que a menina age como um herói inconformado, ao identificar-se com o peixe, pensando em suas necessidades e morte certa na prisão minúscula. Em meio às brincadeiras de férias, Julia pensa sem cessar no périplo da truta, que havia permanecido ali naquele espaço tão pequeno durante todo o inverno, enquanto ela estava na escola. Todo o inverno, todo dia, toda noite, no Caminho Sombrio, flutuando solitária.

Campbell aponta que, na fase da **iniciação**, o herói caminha por uma paisagem desconhecida na qual deve sobreviver a uma sucessão de provas. É a fase favorita do mito-aventura. Nela o herói é auxiliado pelo conselho, por seus amuletos ou pelos agentes que havia encontrado antes de entrar nessa região. Júlia procura em vão por algum auxílio, até se convencer que deve agir sozinha. Seu único "amuleto", os retalhos de luar, mostra-se ineficiente. Talvez, como o herói mítico, Júlia descubra no Caminho Sombrio a existência de um poder benigno que a sustente, como no exemplo de Campbell:

Um dos mais conhecidos exemplos dessa fase é o da procura do amante perdido, Cupido, por parte de Psique. Aqui os papéis se invertem: ao invés de o amado tentar conquistar sua noiva, cabe a esta fazê-lo; e, em vez de um pai cruel que subtrai a filha ao amante, há uma mãe ciumenta, Vênus, que oculta o filho, Cupido, da noiva. A





viagem da Psique ao mundo inferior é uma das inúmeras aventuras desse tipo empreendidas pelos heróis dos contos de fadas e dos mitos, dentre as quais estão as dos xamãs dos povos do extremo norte da terra (lapões, siberianos, esquimós e certas tribos indígenas americanas) quando se põem a buscar as almas perdidas ou raptadas dos doentes. (CAMPBELL, 1981, p.102-103)

A fase da iniciação se assemelha, ainda, a rituais de passagem, cerimônias comuns em muitas religiões, que marcam a transição de uma fase a outra da vida do indivíduo.

No Sábado Santo [ou de Aleluia] da Igreja Católica, por exemplo, o sacerdote, depois de abençoar o fogo novo e o círio pascal e de proceder à leitura das profecias, enverga paramentos solenes de cor púrpura e, precedido da cruz processional, do turíbulo e do círio bento, dirige-se à pia batismal, juntamente com seus ministros e com todos os clérigos presentes, ao mesmo tempo em que é entoado o seguinte cântico: "Como suspira o cervo pelos veios d'água, assim minha alma suspira por Vós, ó Deus! Quando irei ver a face de Deus? Dia e noite foram as lágrimas o meu alimento, enquanto me diziam, todos os dias: Onde está o teu Deus?" (CAMPBELL, 1981, p.245)

Usualmente, a água que é abençoada durante as cerimônias do Sábado Santo será empregada para todos os rituais (batismo, bênção de alianças nas cerimônias de casamento) e todas as bênçãos da Igreja Católica onde a água é utilizada. Na medida em que esta água vai se exaurindo, novas quantidades de água são adicionadas, sendo utilizada a água abençoada no Sábado Santo durante todo o novo ano litúrgico. Alguns desses rituais da Igreja Católica, como também de outras religiões, se assemelham aos ritos de passagem que marcam as fases de transição descritas por Marcus e por Campbell.

Poucos vislumbram o sentido de iniciação no rito batismal da Igreja Católica. No entanto, esse sentido aparece nas palavras de Jesus: "Em verdade, em verdade vos digo, aquele que não nascer de novo não poderá ver o reino de Deus". Nicodemos lhe disse: "Como pode um homem nascer de novo, sendo velho? Porventura pode tornar a entrar no ventre de sua mãe, e nascer? Jesus respondeu: "Em verdade, em verdade vos digo, aquele que não nascer da água e do espírito não poderá entrar no reino de Deus" (CAMPBELL, 1981, p.246).

A interpretação popular do batismo enfatiza a ideia de purificação do pecado e não a ideia de renascimento. Para Campbell, trata-se de uma interpretação secundária, assim como a imagem tradicional do nascimento não é associada à do rito que o precede, o casamento. Os símbolos mitológicos, entretanto, devem ser seguidos em todas as suas implicações antes de abrirem as portas que levam a todo o sistema de correspondência por meio



do qual representam, em termos de analogia, a milenar aventura da alma (CAMPBELL, 1981, p.246).

Na simplicidade com que relata a experiência infantil, a narrativa de O'Faolain atinge profundidade insuspeitada, quando se descobre nela o encadeamento perfeito do ciclo das ações humanas recorrentes desde tempos imemoriais. Na fase de iniciação, Júlia passa por diversas provas difíceis, como superar o medo da escuridão da noite ao entrar no túnel sombrio, enfiar as mãos na lama para apanhar o peixe esquivo, embora esteja apavorada. Para completar sua missão deve enfrentar a caminhada difícil na direção do rio: o cascalho cruel machuca as solas de seus pés e, quando atinge o frio lodo da margem, os ratos d'água sobem-lhe nos pés. São situações apavorantes até mesmo para a maioria dos adultos, que a menina enfrenta com a coragem do herói mitológico, o que será um ensinamento para outras situações difíceis que eventualmente tiver de enfrentar. Nada, porém, a impede de levar a cabo sua missão:

Esvaziou o jarro até ouvir um "plop"; por alguns segundos ainda a viu na água. Tomara que não esteja atordoada. E depois só conseguia ver o brilho da lua no rio que silenciosamente fluía, os pinheiros escuros, as montanhas indistintas, e o radiante rosto pontudo sorrindo para ela lá no céu sem nuvens. (O'FAOLAIN, 2006, p.27)

A devolução do peixe ao seu elemento natural é celebrada por O'Faolain com a repetição da imagem dos pinheiros escuros e das montanhas indistintas, agora acompanhados pelo rosto radiante da lua, que vem mudar o tom da narrativa. A mesma paisagem sombria parece sorrir.

A imersão na água associada ao peixe, símbolo do cristianismo, é uma encenação do ritual do batismo, em que nasce um novo ser, consciente de sua própria capacidade. Opera-se em Júlia, a transformação que Mordecai Marcus aponta como característica das histórias de iniciação que "mostram seu (sua) jovem protagonista experimentando uma mudança significativa de conhecimento do mundo ou de si mesmo, ou então uma mudança de personalidade, ou ambas, e esta mudança deve apontar ou levá-lo(a) na direção do mundo adulto" (MARCUS, 1960, p.225).

Na terceira fase, a do **retorno**, as etapas anteriores estão vencidas, o herói termina sua busca e deve retornar com o troféu transmutador da vida que conquistou. A passagem por todas as fases, ou o círculo completo, a norma do monomito, "requer que o herói inicie agora o trabalho de trazer os símbolos da sabedoria, o Velocino de Ouro, ou a princesa adormecida, de volta ao reino humano, onde a benção alcançada pode servir à renovação da comunidade, da nação, do planeta ou dos dez mil mundos" (CAMPBELL, 1981, p.195).

Campbell menciona:



As aventuras do herói se passam fora da terra nossa conhecida, na região das trevas; ali ele completa sua jornada, ou apenas se perde para nós, aprisionado ou em perigo; e seu retorno é descrito como uma volta do além. Muitos fracassos comprovam as dificuldades presentes nesse limiar que afirma a vida. O primeiro problema do herói que retorna consiste em aceitar como real, depois de ter passado por uma experiência da visão de completeza, que traz satisfação à alma, as alegrias e tristezas passageiras, as banalidades e ruidosas obscenidades da vida. (CAMPBELL, 1981, p.215)

Para a aventura de Júlia chega finalmente a fase da conquista, a alegria de ter salvado a truta, assim como o sentimento de autorrealização em relação ao mundo. Esses sentimentos metaforizam a terceira e última fase do monomito, a vitória do herói, **a conquista da suprema benesse e o retorno.**

O conto de O'Faolain metaforiza o reconhecimento do herói quando explicita os sentimentos de alegria de Júlia, na descrição de uma natureza que parece sorrir, e na sequência ainda mais rápida dos verbos de ação que a levam de volta à segurança do leito: **correu** (colina acima); **pulou** (a janela); **largou** (o jarro na mesa); e **voou** (para a cama). A poesia do estilo está no ritmo tenso da coordenação de frases breves, que representa a rapidez das ações e a respiração ofegante da menina:

Correu colina cima, pulou a janela, largou o jarro na mesa, e voou para a cama como um pássaro. O cachorro latiu. Ela ouviu o molinete girando. Abraçou-se contente, rindo. Como um rio de alegria, as férias espriavam-se à sua frente. (O 'FAOLAIN, 2006, p.27).

As manifestações de alegria de Júlia ao conseguir salvar o peixe, vencendo toda a sorte de medos, comparam-se à alegria que o autor apresenta no início do conto, quando a menina, logo ao chegar a "G", corre ao Caminho Sombrio para percorrê-lo e, mesmo com medo da escuridão, atravessa o túnel sombrio de onde emerge rindo ofegante, para saborear o sol. Torna enfrentar a prova várias vezes, como forma de superação.

Ao vencer todas essas etapas, a menina demonstra estar apta a ultrapassar outros obstáculos e vencer outras provas. Volta a dormir feliz com a consciência segura de ter salvado uma vida, conquistando o direito de penetrar no círculo dos adultos. Na manhã seguinte, Stephen, que desconhece a aventura da irmã, ao verificar que a truta não está mais no poço, vem correndo e gritando que "ela" havia sumido e perguntando "para onde" e "como". Em tom de superioridade condescendente, Júlia, a recém-iniciada, de nariz empinado, responde desdenhosamente: – Será a fada madrinha? – Fica definitivamente para trás a crença nas histórias infantis, de fadas e outros seres fantásticos, que fazem a delícia do pequeno Stephen. Júlia, agora, é parte do grupo que inventa histórias fantasiosas para satisfazer a curiosidade infantil.



A leitura do conto "A truta", com base nas considerações de Mordecai Marcus e Joseph Campbell, leva-nos a concluir que a análise da aventura vivida pela personagem Júlia, como característica história de iniciação, dentro do contexto do monomito, abre caminhos para novas interpretações que lhe aprofundam o significado. A personagem passa da inocência da infância, por meio da superação do medo, inicialmente da escuridão (partida), a seguir decidindo-se a salvar a truta e, para isso (iniciação), finalmente, enfrentando e vencendo obstáculos para salvar o animal da morte. Com isso adquire o conhecimento de si mesma e conquista a alegria de ter cumprido uma missão (retorno).

No final, a benesse conquistada é o sentir-se adulta e mais sábia do que seu irmão, por ter superado sozinho temores e outros obstáculos, a fim de salvar um ser do reino animal, com os mesmos direitos à vida que os seres humanos.

Pelos critérios de Mordecai Marcus, é possível classificar essa aventura vivida pela personagem, Julia, como uma iniciação incompleta, em que o neófito, embora se aproxime da fronteira da maturidade com a experiência vivida, por ser muito jovem não consegue ultrapassá-la. Mas vivendo todas as fases descritas por Campbell, a experiência tem efeitos permanentes sobre a personalidade da menina, pela superação de medos e dificuldades.

## REFERÊNCIAS

CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. Trad. São Paulo: Pensamento, 1981.

MARCUS, M. O que é uma história de iniciação? In: MAY, Charles (Ed.) *Short Story Theories*. Ohio: Ohio Un. Press, 1960. p.189-201.

MUTRAN, M. H.(Org.). *O mundo e suas criaturas*. São Paulo: Humanitas, 2006.

O'FAOLAIN, S. "A truta". In: MUTRAN, M. H. (Org.). *O mundo e suas criaturas*. São Paulo: Humanitas, 2006. p.23-27.



## REPRESENTAÇÃO METAFÓRICA DO AMOR MATERNO EM A MORTE DA VACA DE LIAM O'FLAHERTY<sup>1</sup>

---

Samara de S. N. Roggenbach<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** Este trabalho analisa o conto "A morte da vaca", no contexto das histórias da natureza de Liam O'Flaherty, como representação metafórica do amor materno. Inicialmente, discutem-se as características gerais das histórias da natureza, que celebrizaram o autor. Essas considerações iniciais fornecem pontos básicos para a análise: 1) a capacidade das criaturas personificadas de O'Flaherty para agir e lutar, mesmo em circunstâncias desesperadoras; 2) a inversão de papéis entre os seres do mundo natural e os seres humanos, apresentados, por vezes, como predadores impiedosos. Para ampliar as conclusões da análise, no âmbito da obra de O'Flaherty, são feitas referências a outros contos do autor.

**Palavras-chave:** Histórias da natureza. Liam O'Flaherty. Metáfora. Amor materno.

---

<sup>1</sup> Trabalho orientado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mail Marques de Azevedo.

<sup>2</sup> Mestranda do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.  
E-mail: sroggenbach@yahoo.com.br



## INTRODUÇÃO

Liam O'Flaherty confere aos seres naturais que povoam seus contos características físicas de beleza e força, a par de sentimentos e atitudes nobres, próprios do homem, em que os mostra como superiores aos seres pensantes. Em "A morte da vaca", nosso objeto de análise, O'Flaherty constroi, na história do animal que se precipita no abismo para salvar seu bezerro, tocante metáfora do amor materno. Ao dotar um ser não-humano com as qualidades da mãe-mulher, celebrada em prosa e verso como sinônimo de renúncia e sacrifício, confirma-se o respeito do contista pelos seres da natureza. Como exemplo, lembramos que para a coletânea de contos irlandeses, *O mundo e suas criaturas*, organizada por Munira Mutran, foram selecionados oito contos de Liam O' Flaherty, "por ser o que mais escreveu sobre o conviver do homem com os bichos", bem como pela "variedade de tratamento dada ao tema" (MUTRAN, 2006, p.288).

A representação de animais nas artes visuais remonta aos desenhos rupestres e acompanha o desenvolvimento humano em todas as suas fases. É associada, principalmente, às qualidades superiores do corpo e do espírito: a força do touro, a majestade do leão, a velocidade dos pássaros, a beleza majestosa e a sagacidade do tigre e da águia.

A mitologia grega traduz a ambição humana de se apoderar das características dos reis da natureza, criando seres híbridos que conjugam a força do animal selvagem e a inteligência do homem, mediante a intervenção dos deuses. O Minotauro, animal monstruoso, nasce dos amores entre um touro e Parsifae, esposa de Minos, rei de Creta, que encerra o monstro no labirinto para esconder a vergonha da esposa. Dos cortejos triunfais de Dionísio, deus do vinho, filho de Zeus e de Semele, fazem parte os centauros, seres brutais, metade homem, metade cavalo, que se nutrem de carne crua e assombram as florestas do país, estuprando donzelas. Acreditava-se que a raça dos centauros provinha da relação amorosa entre Ixion, rei da Tessália, e de uma nuvem a que Zeus tinha dado a forma de Hera, para punir o desejo criminoso do rei pela deusa da beleza (DICTIONNAIRE LAROUSSE..., 1963, p.149; 156).

Atraídos pela beleza de seres humanos, os próprios deuses assumem a forma de animais, para satisfazer seus desejos. São lendas inspiradoras das mais belas peças da lírica universal, a exemplo do soneto de William Butler Yeats, "Leda e o cisne", que reconta os amores de Zeus por Leda, jovem de grande beleza, recém-casada com Tíndaro, herdeiro do reino de Esparta. Fascinado pela jovem, Zeus se traveste de cisne para se aproximar de Leda e possuí-la, enquanto se banhava:



Súbito golpe: as grandes asas a bater Sobre a virgem que oscila, a coxa acariciada Por negros pés, a nuca, um bico a vem reter; O peito inane sobre o peito, ei-la apresada. (YEATS, W. *Referências de fonte eletrônica*. Disponível em: <<http://www.culturapara.art.br/opoema/williambutleryeats/williambutleryeats.htm>> Acesso em 27 set. 2010.)

A presença de animais na literatura é marcante nas fábulas e narrativas infantis, em que sentem e falam, são bons ou maus, cometem erros e acertos para dramatizar o comportamento dos seres humanos. As fábulas de Esopo, imortalizadas por gerações de narradores, expõem com muita propriedade os vícios do homem, alvo da lição moralizante da narrativa.

O lobo e o cordeiro da célebre fábula de Esopo ressurgem em vários livros da bíblia, como símbolos da ferocidade e da mansidão. A convivência pacífica de opostos, em Isaías, capítulo 11, versículos 6, 7 e 8 é o anúncio do reino do Messias implantado na terra:

O lobo habitará com o cordeiro, e o leopardo se deitará junto ao cabrito; o bezerro, o leão novo e o animal cevado andarão juntos, e um pequenino os guiará. A vaca e a urso pastarão juntas, e as suas crias juntas se deitarão; o leão comerá palha como o boi. A criança de peito brincará sobre a toca da áspide, e o já desmamado meterá a mão na cova do basilisco. (2008, p.873, 874)

O cordeiro como símbolo de Cristo, o Cordeiro de Deus, em sua humildade e mansidão, é o epítome da simbologia cristã.

As histórias da natureza representam poderosa tradição nos contos irlandeses, em grande parte em contraponto com o comportamento humano: entoam-se louvores às belezas naturais - rios, lagos e montanhas – mais como palco para as breves, porém dramáticas, encenações, em que várias espécies de animais atuam como personagens, em contato com o ser humano ou não. A presença muito forte da natureza é uma das tradições bem marcadas do país, que contribuem para diferenciar a ficção curta irlandesa daquela escrita em outros países de língua inglesa: "A língua, a literatura e a tradição oral, juntamente com a fé católica, mantiveram vivo o senso de identidade e fortaleceram o povo irlandês sob o domínio britânico" (KELLY, 1976, p.125).

Assim, a respeito da humanidade e da natureza face a face, O'Flaherty expressa preferência pelo mundo da natureza pois, embora o ser humano esteja destinado a alcançar as alturas, o comportamento do homem dito civilizado, no que tange aos animais, é injusto e egoísta.

Feitas algumas considerações sobre as características das histórias de natureza de O'Flaherty, dentre os autores da época o que mais escreveu sobre os seres naturais, é que se expõe o objetivo e tema central deste trabalho: destacar a representação metafórica do amor materno no conto "A



morte da vaca". Contempla-se, especialmente, a inversão de papéis entre o homem e os animais que, com base nessa personificação, mostram-se capazes de agir e lutar.

A personificação, também conhecida como animismo, recurso de linguagem que atribui qualidades e sentimentos humanos a seres inanimados ou a seres irracionais, é em si uma modalidade de metáfora, por força da substituição de uma coisa pela outra, ou pela identificação de duas coisas de diferentes espectros de pensamento, que caracterizam "a figura do transporte". Para muitos a metáfora é a figura poética básica. Aristóteles afirma que a habilidade de encontrar semelhança entre coisas aparentemente díspares é o grande dom do poeta (SHIPLEY, 1970, p.197).

No conto de O Flaherty, a personificação da vaca como a mãe sofredora que acaba de perder o filho é a metáfora temática, a que se subordinam outras que a complementam e expandem.

A narrativa inicia-se com a descrição do nascimento do bezerro, no característico estilo irlandês de O'Flaherty - frases curtas e simples e pouquíssimas orações subordinadas - usado especialmente em suas histórias de animais. A primeira língua de O'Flaherty foi o irlandês, em que não existe o pronome relativo, e o autor evita empregar o pronome, servindo-se da repetição (KELLY, 1976, p.128).

O bezerro nasceu morto. Veio de ré, primeiro a cauda. Quando o corpo vermelho e desajeitado caiu no capim, estava morto. Lá ficou, o pescoço retorcido formando uma massa viscosa. Agrupados à sua volta, os homens sacudiam a cabeça em silêncio. A mulher do camponês, dono da vaca, suspirou e disse: - É a vontade de Deus. [...] A mulher afagou a pelagem crespa da cabeça da vaca, com uma lágrima nos olhos, pois também era mãe. (O'FLAHERTY, 2006, p.103)

O comentário do narrador onisciente, "pois também era mãe", deixa clara a metáfora temática do conto, ao comparar o amor materno do animal ao sentimento do ser humano. Na sequência, os camponeses jogam o corpo do bezerro no mar e o enredo simples e breve desenvolve, em apenas quatro páginas, o tema da mãe dominada pela dor física e pelo desespero de encontrar o filho. Em um crescendo de tensão, diante da inutilidade da busca, aumenta a angústia do animal, descrita por O'Flaherty em uma série de metáforas e símiles que conduzem ao desfecho sombrio.

A ação dos personagens humanos se encerra em poucos parágrafos e se caracteriza pela rudeza com os animais, expressa nos verbos: "agarrando" rudemente a vaca, "derramam-lhe" a bebida quente garganta abaixo, usando um chifre de touro como funil; "agarram" o bezerro morto e o "arrastam" pelas patas até a beira de um penhasco, de onde "atiram" a massa disforme em





direção ao mar. Voltam, então, para casa e apenas o dono da vaca permanece junto dela:

O camponês ficou junto da vaca, vigiando-a até que caísse a placenta que enterrou debaixo de um monte de pedras. Fincando o salto da bota no chão, apanhou um punhado de terra escura e fez o sinal da cruz no lombo da vaca. Então também ele foi para casa. (O'FLAHERTY, 2006, p.104)

A narrativa evidencia que para o camponês a vaca é apenas objeto de propriedade, do qual espera obter lucro. Daí o sacudir das cabeças com a morte do bezerro. O único sinal de compaixão pela dor do animal vem da mulher, fruto do amor universal da fêmea da espécie por sua cria. Encerra-se aqui a participação do homem no conto. A voz onisciente, que descreve apenas as ações visíveis dos personagens humanos, passa a narrar os sentimentos do animal. A vaca se torna, portanto, o centro de consciência da narrativa, conduto de suas reações e sentimentos íntimos na busca desesperada pelo filho. O estilo seco e objetivo dos primeiros parágrafos dá lugar à adjetivação abundante e a figuras de linguagem – o estilo inglês de O'Flaherty – expressivas da fúria crescente da vaca, "à medida que o sentimento de perda se impunha à sua consciência" (O'FLAHERTY, 2006, p.104). A narrativa confere-lhe *status* de um ser humano, que fica sem chão e sem norte com a perda do filho, mas que não desiste de reencontrá-lo.

Dominada pela dor cruel, a vaca, de cabeça baixa, resfolega ruidosamente. A respiração estertorosa é descrita na passagem mais bela do conto: "A respiração saía em longas colunas pálidas, como raios de sol através da janela de uma igreja na penumbra" (O'FLAHERTY. 2006, p.103).

A personagem vai crescendo no decorrer da narrativa, à medida que seus atributos e ações, próprias dos seres humanos, ganham vida na sucessão de símiles e metáforas que os descreve de modo cada vez mais enfático.

Quando diminui a dor, a vaca começa a se movimentar, desnorteada, "os músculos das pernas rangendo como botas novas" (O'FLAHERTY. 2006, p.104). Furiosa porque seus chamados não obtêm resposta, "Os olhos tornaram-se rubros nas órbitas e ferozes como os de um touro". Avança cada vez mais rápido mugindo repetidamente – "um mugido longo e plangente que terminava num crescendo feroz, como uma lufada de vento ao quebrar um ângulo" (p.105).



As figuras enfatizam a angústia crescente do animal, que avança com grande determinação no caminho que o instinto lhe aponta, destruindo os obstáculos à sua passagem, indiferente à dor:

De novo pressionou o corpo contra a cerca, que, de novo, caiu diante dela. Ao atravessar a abertura, ficou entalada e, na luta para se libertar, cortou os dois lados dos flancos. O sangue escorreu em linhas tortas, descolorindo a mancha no flanco esquerdo. (O'FLAHERTY, 2006, p.105)

As atitudes da protagonista demonstram uma grandeza heróica, própria dos seres nobres, ao vencer os obstáculos físicos e a dor: passa pelas cercas com dificuldade, machuca-se, sobe o penhasco íngreme e resvala nas rochas e cascalhos do caminho. Prossegue, entretanto, com um único propósito – reencontrar o bezerro:

Quando alcançou o cume, onde a relva terminava em um cinturão de cascalho que descia até o declive de rocha bruta, retrocedeu e fez uma volta mugindo desvairada. Tornou a subir e, plantando as patas cuidadosamente no cascalho, olhou para baixo. A trilha de seu bezerro terminava ali. Não havia como segui-la adiante. Perdia-se no vazio além daquela saliência de cascalho. (O'FLAHERTY, 2006, p.105)

Quando consegue perceber "o corpo do seu bezerro sobre as rochas lá embaixo", solta um grito de alegria e corre de cima pra baixo no cume do rochedo, e ajoelha-se à beira do abismo, em busca de um caminho para descer. É tudo inútil e a vaca, "aparvalhada, sem mover um músculo sequer", fita o bezerro durante longo tempo:

Então mugiu, chamando o bezerro, mas não obteve resposta. Viu a água subindo com a maré, circundando-o. Mugiu novamente para avisá-lo. As ondas avançavam umas sobre as outras, num torvelinho ao redor do corpo. Mugiu mais uma vez, meneando a cabeça em desespero como se quisesse fustigar as ondas com os chifres. (O'FLAHERTY, 2006, p.106)

Com a onda enorme que se eleva a grande altura, arrebatada o bezerro na crista e arranca-o das rochas, atinge-se também o ponto máximo da narrativa: "E a vaca, soltando um bramido, precipitou-se abruptamente rochedo abaixo" (O'FLAHERTY, 2006, p.106).

Os sentimentos em destaque no conto são próprios dos seres nobres: a luta pela sobrevivência, a busca pelo ente querido, o amor que despreza as dificuldades físicas e transpõe obstáculos são sentimentos observáveis nas famílias humanas, muito mais fortes entre mães e filhos. Que O'Flaherty tenha



escolhido um animal para construir seu conto como metáfora extensiva do amor materno, diz bem de seu respeito pelo mundo da natureza, em especial pela pureza inata dos animais.

Os escritos autobiográficos de Liam O'Flaherty relatam suas experiências estressantes na guerra, quando vê homens em uma variedade de situações de coragem, muitas vezes inútil, ou covardia, Levado pelo desencanto, volta-se para os animais e procura neles, segundo A.A. Kelly, "as realidades básicas, a paixão pura e o espírito de liberdade que procurou em vão nos homens" (1976, p.9).

O bramido da vaca, que se precipita no abismo para salvar seu bezerro, é o grito da natureza contra a indiferença dos homens. A morte do animal tem caráter de ritual religioso, desenvolvido nas metáforas que o associam ao divino. A respiração ofegante do animal em sofrimento, como apontado acima, é descrita em termos não só poéticos, mas reverentes: "A respiração saía em longas colunas pálidas, como raios de sol através da janela de uma igreja na penumbra" (O'FLAHERTY, 2006, p.103). As comparações da respiração condensada da vaca a "longas colunas pálidas" e destas a "raios de sol através de uma janela" são belíssimas, porém evidentes. Muito mais profunda é a comparação implícita entre o "corpo da vaca" e "uma igreja na penumbra" em que os termos em relação parecem discrepantes. Ao entrar em análise a metáfora distancia-se do raciocínio lógico e objetivo, pois a capacidade de associação efetiva-se muito mais a partir da subjetividade de quem criou a metáfora, construindo outra lógica, a da sensibilidade. No exemplo analisado, a atmosfera criada por O'Flaherty desperta a simpatia do leitor para com a protagonista: o fatalismo da camponesa, sua simpatia com o sofrimento da vaca, o sinal da cruz feito pelo camponês estabelecem uma aura de respeito religioso pela nobreza da mãe sofredora. Daí a comparação do corpo, que acabou de dar à luz a outro ser, a um templo. A associação metafórica se reafirma nas ações subsequentes da vaca que se ajoelha à beira do precipício e se imola num ato de sacrifício ritual.

A associação entre o amor materno e o amor que a vaca expressa tem por base a semelhança. Já a real compreensão é mais ampla e flexível e se faz de acordo com a experiência e sensibilidade do leitor. Esse amor tão singular, tão especial entre mãe e filho, na narrativa de Liam O'Flaherty é vivido pelo ser natural, enquanto a mulher se mostra muito distante de toda a trajetória da luta pelo reencontro entre "mãe e filho" – a vaca e seu bezerro. A inversão dos papéis assegura a superioridade dos seres naturais sobre os seres humanos, característica forte das obras de O'Flaherty, para quem o animal é nobre, sincero, puro, belo e superior.

Em seus contos "O primeiro vôo" e "A morte da vaca" fica evidente uma construção narrativa em que o comportamento dos personagens do meio



natural são verdadeiras metáforas do comportamento humano. O filhote de gaivota em "O primeiro vôo" é submetido aos rigores de um processo de iniciação, quando enfrenta medos e ansiedades à vista da natureza grandiosa e indiferente. Existem paralelos evidentes com a instrução do neófito nas tribos primitivas, embora o conto represente o grupo das narrativas de O'Flaherty com personagens exclusivamente animais.

A beleza do meio natural é exaltada também em "A tola borboleta", em que a relação do homem com a natureza é retratada desde o momento em que a borboleta desdobra as asas úmidas para secá-las ao sol. A insignificância da pequena "criatura de Deus", em contraste com a imensidão do mar, não a impede de elevar-se audaciosamente para o alto do céu, deliciando-se com o generoso impulso do vento. Á alegria da liberdade e à surpresa diante da planície móvel, que julga ser a terra, segue-se o temor da gota d'água que bate em seu corpo:

Foi então que uma gota d'água, produzida pelo encontro de duas ondazinhas, bateu em seu corpo. Fugiu depressa, atemorizada. Voou para bem longe do mar, voou novamente com o vento, deixando-se levar com rapidez para longe daquele lugar estranho, repugnante. (O'FLAHERTY, 2006, p.205)

O que engrandece a frágil borboletinha é a luta e a resistência diante da imensidão da natureza. Na energia de assumir riscos, de não se render nem mesmo ao inevitável, reside a grandeza que a inspira a lutar pela vida.

Em uma série de frenéticas piruetas, agitando-se sem cessar no ar morno, exauriu as últimas reservas de força num louco bater das lindas asas brancas. Então, apesar da feroz vibração das asas, caiu pesadamente. As asas tombaram e pulsaram como tinham feito ao nascer da crisálida. O corpo tocou a crista do mar. As asas vibraram uma vez ainda, e depois a água do mar nelas infiltrou-se como tinta em mata-borrão. (O'FLAHERTY, 2006, p.206)

Mesmo o congro, uma fera dos oceanos, é representado como ser nobre, que obedece à força do instinto e mata exclusivamente para assegurar a própria sobrevivência. A fúria do animal, descrita no conto, provém da fome e da luta para escapar das redes que o torturam.



Meio satisfeito e meio esfomeado ele rondou o local, um enlouquecido gigante das profundezas, movendo-se sem parar a uma velocidade incrível. Finalmente, seus olhinhos voltaram a encontrar sua presa. Pequenas manchas voltavam a se balançar no mar à sua frente como gotas de salmoura esbranquiçadas. (O'FLAHERTY, 2006, p.19)

Era o cardume de tainhas, que a enguia já atacara antes. Desta vez, porém, quando tenta abocanhar a presa mais próxima, o monstro marinho, surpreso e aterrorizado se vê preso em uma rede, em meio à confusão de tainhas que se contorciam e de outras, rígidas, de guelras expostas, enforcadas pelas malhas da rede. A crueldade humana, evidenciada na rudeza do processo de pesca, ganha voz na fala dos pescadores:

O velho que cuidava dos remos à proa gritou: - Solte-a e mate-a. Essa puta. – O moço que tinha erguido a rede olhava aterrorizado o monstro escorregadio entre seus pés, cujos pequenos olhos o fitavam, olhando-o de baixo para cima, malignamente, como se fossem humanos. [...] Os dois homens berravam, gritando: – Mate-o, ou ele vai nos afundar. – Esfaqueie-o no umbigo. (O'FLAHERTY, 2006, p.20)

A temática recorrente de nascimento, vida, morte e renascimento torna os contos de O'Flaherty universais e eternos. Questionado sobre a razão de atribuir aos animais os sentimentos mais nobres das criaturas presas ao inexorável ciclo da vida, responde com outra pergunta: "O que pode chegar mais perto de Deus do que um belo animal?"

Seus contos, efetivamente, exaltam a energia e a resistência dos seres do reino animal, confrontados com a imensidão aterradora de uma natureza benigna, mas indiferente. Nessa luta, O'Flaherty atribui a suas criaturas – pássaros, peixes, e mesmo animais domésticos – atributos de coragem e rebeldia, que metaforizam sentimentos próprios do homem.

A análise dos contos da natureza de Liam O'Flaherty revela o caminho para a compreensão do autor e de sua visão de mundo: a preferência pela dignidade dos seres naturais, como parâmetro da nobreza de comportamento que deveria ser inerente ao homem.



## REFERÊNCIAS

BÍBLIA SAGRADA. *A Bíblia da mulher: leitura, devocional, estudo*. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil; São Paulo: Mundo Cristão, 2008.

DICTIONNAIRE Larousse de Mythologies Classiques. Paris: Larousse, 1963.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 9.ed. São Paulo. Ática, 2006.

KELLY, A.A. *Liam O'Flaherty the storyteller*. Londres: MacMillan, 1976.

MARCUS, Mordecai. O que é uma história de iniciação? In: MAY, Charles (Ed.) *Short Story Theories*. Ohio: Ohio Um. Press, 1961. p.189-201.

MUTRAN, M. (Org.). *O mundo e suas criaturas: uma antologia do conto irlandês*. São Paulo: Humanitas, 2006.

O'FLAHERTY, L. "A morte da vaca". "O primeiro vôo". "A tola borboleta". "O congro". In: MUTRAN, M. (Org.). *O mundo e suas criaturas: uma antologia do conto irlandês*. São Paulo: Humanitas, 2006.

SANTOS, Luis Alberto Brandão Santos; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SHIPLEY, J. *Dictionary of world literary terms*. London: George Allen & Unwin Ltd, 1970.

THOMPSON, Richard J. *Everlasting voices: aspects of the modern Irish short story*. Troy NY: Whitston, 1989.

YEATS, William Butler. "*Leda e o cisne*". Disponível em: <<http://www.culturapara.art.br/opoema/williambutleryeats/williambutleryeats.htm>>. Acesso em: 27 set. 2010.



# INICIAÇÃO E RITO DE PASSAGEM EM CONTOS IRLANDESES DA ANTOLOGIA *O MUNDO E SUAS CRIATURAS*<sup>1</sup>

---

Rita de Cássia Alves de Souza<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** Este trabalho examina o conceito de histórias de iniciação, segundo Mordecai Marcus, que as classifica em categorias ascendentes, conforme o grau de conquista de maturidade: iniciação tentativa, incompleta e decisiva. Como exemplos ilustrativos são utilizadas histórias de animais selecionadas da antologia do conto Irlandês *O mundo e suas criaturas*, organizada por Munira Mutran (2006). Estabelecem-se paralelos com o conceito antropológico de iniciação e comentários sobre rito de passagem. Maior ênfase será dada ao enfoque da natureza e ao relacionamento entre o homem e os animais nos contos de Liam O'Flaherty e Sean O'Faolain.

**Palavras-chave:** Histórias de iniciação. Literatura Irlandesa. Contos da natureza. Mordecai Marcus.

---

<sup>1</sup> Trabalho orientado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mail Marques de Azevedo.

<sup>2</sup> Mestranda do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.  
E-mail: rita@ufpr.br



## INTRODUÇÃO

As narrativas que envolvem o relacionamento entre animais e seres humanos e sua influência mútua, ou mesmo as que colocam animais como personagens, presentes na literatura mundial desde a antiguidade, oferecem inúmeras possibilidades de análise. A recorrência de tais narrativas na literatura irlandesa é atribuída por Munira Mutran à formação e à situação geográfica da Irlanda, "que favoreceram um contato intenso entre as pessoas, a natureza e os animais, resultando dessa aproximação diversas manifestações artísticas e literárias" (MUTRAN, 2006, p.284).

Foi essa a diretriz adotada pela grande estudiosa da literatura irlandesa na organização da antologia de contos de escritores irlandeses, publicada como *O mundo e suas criaturas*, em 2006. Os personagens são peixes, aves, a lebre esquiva, o cordeiro negro, os treze gatos encantados e outros bichos – em relacionamento com o homem ou não – que carregam o peso de representar o mundo conforme a visão do autor. Para a tradução dos contos, foram convidados professores de literatura, apaixonados pela literatura irlandesa.

A escolha de um número reduzido de contos, no âmbito de uma literatura que se sobressai na ficção curta, obedeceu a critérios que "levam em consideração seu valor literário, a variedade e a recorrência dos temas, a originalidade do tratamento e o prazer da leitura". "Contar sagas, mitos, lendas e aventuras", informa Munira, "faz parte da cultura irlandesa. A tradição oral perpetuou-se na figura do Shanachee, o contador de histórias e, depois, nas coletâneas que estudiosos e escritores conseguiram compilar tendo como base aquela tradição" (MUTRAN, 2006, p.285; 287).

Os autores escolhidos para compor a coletânea estão entre os mais representativos da literatura irlandesa, entre eles Samuel Beckett, Oscar Wilde, Frank O'Connor, Sean O'Faolain e Liam O'Flaherty. O moderno conto irlandês ali representado difere tecnicamente das narrativas de tradição oral, ingênuas e fantasiosas, em seu caráter explicativo de fenômenos da vida humana. A temática centralizante, o relacionamento entre o homem e as demais criaturas, entretanto, aproxima essas modernas narrativas do mundo de características primevas, em que interagem seres racionais e irracionais.

Primeiramente, para ilustrar este ensaio foi escolhido o conto "O primeiro vôo", de Liam O'Flaherty, que representa um dos pontos de vista adotados pelo autor em suas narrativas da natureza: contos dissociados do homem. Assim, "O primeiro vôo" narra a história de um filhote de gaivota receoso de aprender a voar, ao que é levado pela insistência e orientação das aves





adultas, o pai e a mãe. Existe um paralelo óbvio com as histórias de iniciação humanas, de que a própria antologia nos oferece maravilhoso exemplo, no conto "A truta" de Sean O'Faolain.

Como embasamento teórico para a análise, utiliza-se o ensaio de Mordecai Marcus sobre histórias de iniciação que ele classifica em categorias ascendentes, conforme o nível de maturidade conquistada pelo iniciando: iniciação tentativa, incompleta e decisiva.

O autor do conto "O primeiro vôo", Liam O' Flaherty (1896-1984), é natural de Inishmore, pequena ilha na costa irlandesa e sua primeira língua foi o irlandês. É uma das principais figuras do Renascimento Literário Irlandês. Teve uma vida cheia de aventuras, em andanças pelo mundo depois de combater na Primeira Guerra Mundial, quando se desiluiu da condição humana que, segundo ele, "se deteriora quando o homem se afasta de um modo de vida natural" (KELLY, 1976, p.5).

O' Flaherty volta-se, assim, para as histórias que têm animais como personagens. O ambiente rústico e selvagem de sua ilha natal contribui para o seu amor pela natureza: "Nasci em um rochedo batido pela tempestade e odeio a vegetação macia de terras aquecidas pelo sol, onde os homens não sentem nos ossos o frio da geada" (O'FLAHERTY, citado em KELLY, 1976, p.8).

Sean O'Faolain (1900-1991), autor do conto "A truta", é natural de Cork, onde viveu também em contato íntimo com a natureza, cuja presença é muito forte em seus primeiros contos, quase uma personagem na narrativa. Em "Midsummer Night Madness", o narrador por vezes chega a se identificar com a natureza quando diz: "de pé ao lado da cabana deserta espiando curiosamente através das janelas eu poderia ser um coelho ou uma raposa". Seus contos exaltam a natureza, mas logo essa exaltação é substituída por um interesse maior pela análise de personagens (RIPPIER, 1976, p.49).

De fato, segundo Richard Thompson, O'Faolain é o mais continental e antiprovinciano entre os contistas irlandeses e foi claramente influenciado por Joyce, porém, diferente do mestre, não vê a nação irlandesa como morta espiritualmente, mas apenas adormecida. O tema de seu trabalho é a estabilidade social e doméstica e o afastamento dessa estabilidade (THOMPSON, 1989).

Já O'Flaherty desenvolve a temática da vida selvagem na maior parte de sua notável ficção curta, embora tenha escrito romances, bem recebidos pela crítica, e uma autobiografia que intitulou *Shame the Devil*.

É possível agrupar os contos da natureza de Liam O'Flaherty, considerando a abordagem do relacionamento entre o animal como personagem e o ser humano: o animal dissociado do homem; em luta contra o homem como predador; associado com o homem na vida cotidiana. Alguns desses contos



são exemplos de alegoria ou fábula, quando o animal é apresentado como símbolo e relacionado com princípios éticos.

De acordo com sua crença no valor do contato com o primitivo, Liam O'Flaherty enfatiza os sentimentos instintivos e naturais dos animais, em contraposição à crueldade indiferente com que o homem os trata: "Volta-se para a natureza como ponto de partida para demonstrar a deteriorização do homem quando perde contato com a vida natural" (KELLY, 1976, p.xi).

Quando analisa a obra de O'Flaherty, Thompson afirma que seus personagens animais são demasiadamente humanos enquanto, paradoxalmente, seus personagens humanos parecem-se demasiadamente com os animais:

As histórias "irlandesas" de Liam O'Flaherty têm uma pureza nativa, uma autoridade em lidar com a sensação e o cheiro da essência da vida campesina, que O'Fuélan e O'Connor, apesar de seu insight não conseguem igualar. Por outro lado, muitos de seus contos de pássaros e animais lembram notas de algum eterno bestiário de criação primitiva, fora do tempo, fora das pretensões temporais de lugar. (THOMPSON, 1989).

Na avaliação da crítica especializada O'Flaherty, vem abaixo de O'Faolain e O'Connor na narração curta, em ordem de valor artístico, mas precede ambos como figura reconhecida no campo, já que produziu quantidade significativa de obras em prosa, principalmente nos anos 1920. Thompson (1989) aponta que O'Flaherty "escreveu a parte principal de seus 15 romances e de seus 160 contos em apenas uma década".

A principal diferença na abordagem dos dois autores está em que O'Faolain se serve de seus contos da natureza para examinar o ser humano. A visão da natureza como processo biológico impessoal nunca lhe interessou. O'Flaherty, por outro lado, prefere utilizar animais como personagens, seres que agem de acordo com o que lhes é próprio e natural. "As histórias de O'Flaherty estão crivadas de exemplos de sua preferência pelo natural, em contraste com o humano [...] Praticamente todas as suas histórias focalizam vida, morte ou renascimento" (THOMPSON, 1989). A natureza indiferente reduz a existência de todo ser vivo, seja homem ou animal, ao mesmo denominador comum: vida, morte e renascimento.

Em seu aspecto mais óbvio, as histórias da natureza de O'Flaherty celebram os mecanismos do instinto e do apetite da cadeia biológica e da luta da seleção natural que traz a morte aleatória para as criaturas vivas, mas nunca a desonra. A única morte ruim vem do esforço de fugir da natureza. Entre pássaros, peixes, animais e seres humanos, apenas os últimos aspiram a explorar as outras criaturas a fim de acumular riquezas. (THOMPSON, 1989)



O contraste na abordagem do tema pelos dois autores ficará mais claro na análise dos contos "O primeiro vôo" e "A truta", vistos ambos como histórias de iniciação, segundo a classificação de Mordecai Marcus no ensaio *O que é uma história de iniciação?* (MARCUS, 1960, p.221-228)

Marcus inicia seu ensaio apontando a indefinição do conceito de história de iniciação e propõe retomar a origem do termo iniciação na antropologia, a fim de resgatar a relação entre a ficção e os ritos tribais que marcam a passagem da criança ou adolescente para a idade adulta. Tais ritos incluem tortura física, cortes de várias partes do corpo, abstenção de alimento, consumo de alimentos ritualísticos, isolamento e doutrinação nas crenças secretas da tribo.

Quando compara o conceito antropológico de iniciação à acepção literária de história de iniciação, o autor conclui que existe apenas uma relação tangencial entre as conotações do termo. O ritual ocorre efetivamente em algumas histórias, mas é mais comum ter origem individual e não social. A educação é sempre importante em uma história de iniciação, mas é geralmente resultado direto mais da experiência do que de doutrinação (MARCUS, 1960, p.221).

Após extensa discussão de diferentes conceitos de antropólogos e de antropólogos literários, como Joseph Campbell e Leslie Fiedler, Marcus chega a uma definição própria de história de iniciação:

Pode-se dizer que uma história de iniciação é aquela que mostra seu jovem protagonista experimentando uma mudança significativa de conhecimento do mundo ou de si mesmo, ou então uma mudança de personalidade, ou ambas, e esta mudança deve apontar ou levá-lo na direção do mundo adulto. Pode ou não apresentar alguma forma de ritual, mas deve oferecer alguma evidência de que é ao menos provável que a mudança tenha efeitos permanentes. (MARCUS, 1960, p.221)

Ao concluir que as histórias de iniciação focalizam uma variedade de experiências e que as iniciações variam de efeito, o autor as classifica em três categorias ascendentes de conquista de maturidade: iniciação tentativa, incompleta e decisiva.

Para Marcus a história de iniciação tentativa não conduz o protagonista à maturidade, pois geralmente é muito jovem. Essas experiências deixam marcas profundas, provocam certo grau de amadurecimento, mas não o suficiente para que o protagonista atravesse a fronteira da maturidade. Daí o alerta de Marcus: "Antes de classificar a história como de iniciação é necessário verificar se existe evidência de efeito permanente sobre o protagonista" (MARCUS, 1960, p.223).

Apesar de ser difícil precisar quando a história de iniciação é tentativa ou incompleta – em virtude da semelhança entre elementos que aparecem nas



duas classificações – podemos concluir que a iniciação incompleta geralmente envolve a autodescoberta e o autoconhecimento do protagonista que vivencia os conflitos que antecedem a maturidade. Esse personagem é profundamente marcado pelos acontecimentos, embora não consiga ainda ultrapassar a fronteira da maturidade, à semelhança do que ocorre nas histórias de iniciação tentativa: "todas as histórias de iniciação devem ser classificadas ainda de acordo com a proporção ou equilíbrio entre danos emocionais e crescimento que demonstram" (MARCUS, 1960, p.223).

A maturidade só é alcançada pelo protagonista da história de iniciação decisiva, descrita por Marcus como aquela que provoca o crescimento emocional do iniciando, cuja experiência é de tal forma marcante que faz com que atravesse a fronteira que separa o homem do menino. O processo de amadurecimento desse personagem pode ou não ser acompanhado de rituais de passagem, para Marcus "A ocorrência prevalente do ritual em histórias de iniciação decisiva, em comparação à iniciação tentativa ou incompleta é notável [...] elementos ritualísticos emprestam coerência e poder a essas histórias de iniciação decisiva, mas o ritual não é indispensável nessa espécie de histórias" (MARCUS, 1960, p.224).

Ao término do ensaio, Marcus conclui serem muito tênues as relações da história de iniciação com o conceito antropológico, e discorda dos "antropólogos literários", como Leslie Fiedler e Joseph Campbell, cuja tendência é exagerar o emprego de arquétipos e rituais na análise da narrativa de ficção. O risco está em classificar como ritualísticos comportamentos que realmente não o são. Marcus afirma ainda que:

Se acreditar que histórias de iniciação devem apresentar ritual, é possível encontrar ritual [...] onde não existe de fato, exceto no modo em que todo comportamento humano é ritualístico [...]. Definido com clareza e aplicado com sensibilidade e sem fanatismo, o conceito de história de iniciação pode ser um poderoso aliado para a compreensão em profundidade de muitas obras de ficção. (MARCUS, 1960, p.228).

As narrativas escolhidas para ilustrar este ensaio apresentam indícios que podem classificá-los como histórias de iniciação, dentro dos critérios estabelecidos por Marcus. São contos da natureza, cujos personagens superam o medo para atingir seus objetivos. Em ambos os contos os personagens vivenciam rituais, diferentes na forma, todavia semelhantes como jornadas de amadurecimento para cada um deles. Esse amadurecimento é visto por Marcus como um despertar, fator determinante para classificar uma história como de iniciação:

A mudança de caráter e o despertar para o mundo e para si mesmo balizam uma história de iniciação e variam em grau, normalmente de acordo com a idade do personagem, embora em cada fase o jovem



seja iniciado pelos mais velhos, em diferentes aspectos e valores do grupo, destinados a reforçar sua ideologia. (MARCUS, 1960, p.229)

No conto "A truta" de Sean O'Faolain, a protagonista é a menina Júlia, de apenas doze anos, que vive o conflito entre se deixar dominar pelo medo ou enfrentar perigos para salvar a vida do peixe. Apesar de a truta dar nome ao conto, é Julia quem vive as etapas da história de iniciação. Por outro lado, não há personagens humanos no conto de O'Flaherty, "O primeiro vôo", em que o iniciando é um filhote de gaivota que se recusa a voar, numa quebra das leis da natureza. Também para o personagem não-humano, o medo é o principal obstáculo e ele sofre ao tentar superar suas limitações.

O conto "A truta" se inicia com a descrição de um dos locais preferidos por Júlia durante as férias, um túnel entre árvores compactas, apropriadamente chamado de Caminho Sombrio. É escuro e úmido, algo assustador para uma criança de doze anos. Para Júlia, atravessar o túnel é um desafio para superar o medo e a descrição dos sentimentos da personagem, que vê a travessia como "provação", lhe confere caráter ritualístico:

Nos primeiros metros percorridos ainda se lembrava do sol que ficara para trás, mas depois a escuridão rapidamente a envolvia, e ela gritava de prazer, e corria para alcançar a luz lá no fim do túnel; e sempre demorava um pouco demais para chegar; e emergia ofegante, torcendo as mãos, rindo, saboreando o sol. Quando se fartava do calor e da luz, enfrentava de novo a provação. (O'FAOLAIN, 2006, p.23)

Tanto metafórica quando literalmente, por se tratar de uma passagem da escuridão para a luz, a travessia se configura como ritual de iniciação, ou rito de passagem.

O conto "O primeiro vôo" mostra o filhote de gaivota sozinho, acovardado, imóvel em uma saliência do rochedo onde nascera, observando os irmãos da mesma ninhada que, destemidamente, sobrevoam o mar. O rochedo inóspito simboliza a segurança para o filhote que teme deixá-lo para se aventurar sobre o mar imenso. Essa passagem é uma metáfora do jovem que receia deixar a casa paterna e lançar-se à vida por conta própria.

O mar que, semelhante à vida em seus muitos significados, assusta a gaivotinha que não confia nas próprias asas, paradoxalmente, é sua única esperança de sobrevivência. Não há alimento no rochedo e o pássaro deve seguir as regras da espécie: voar e pescar para sobreviver. Como nos grupos humanos, é papel dos mais velhos apontar o erro e corrigir: "O pai e a mãe tinham voltado, chamando com gritos estridentes, corrigindo-o, ameaçando deixá-lo passar fome em seu refúgio, caso ele não voasse, mas nada nesse mundo o faria se mover" (O'FLAHERTY, 2006, p.207).



Enquanto o pássaro teima em não voar, Júlia, em "A truta", ouve incrédula alguém mencionar a existência de um poço no Caminho Sombrio. Como é que ela, que estivera lá tantas vezes, nunca havia percebido poço algum? Devia ser mais uma daquelas histórias como as de Papai Noel e da Cegonha, inventadas pelos adultos para iludir crianças pequenas, como seu irmãozinho Stephen. "Bobagem", diz desconfiada. Mas resolve verificar:

Mas voltou lá, fingindo que ia para outro lado, e achou um buraco escavado na rocha [...] tão encoberto por samambaias que só foi descoberto depois de muito procurar [...] naquela pequena cavidade havia uma truta ofegante [...] tão excitados ficaram, que esqueceram de sentir medo do escuro, ao curvar-se para olhar o peixe em sua minúscula prisão. (O'FAOLAIN, 2006, p.24)

Júlia faz inúmeras indagações, mas "ninguém sabia como a truta tinha chegado lá". A menina, que começava a desconfiar das histórias contadas pelos adultos, demonstra amadurecimento crescente quando não se deixa convencer pelas explicações que lhe são apresentadas. "Voltou lá, olhou de novo, e pensou no caso sozinha". "Bobagem" repete, quando Stephen lhe conta as explicações fantasiosas da mãe. Nesse ponto, demonstra discernimento ao perceber que o irmãozinho não estava "verdadeiramente interessado na truta real" (O'FAOLAIN, 2006, p.25).

Como apontado por Marcus quando identifica histórias de iniciação, a jovem protagonista, Júlia, experimenta mudança significativa de conhecimento tanto da realidade como de si mesma, em preparação para desempenhar seu papel no mundo adulto. Percebe que salvar a truta depende dela exclusivamente e enfrenta obstáculos para consegui-lo.

Estabelecendo um paralelo com o conto de O'Flaherty, é possível afirmar que o protagonista não-humano, o filhote de gaivota, está em nível inferior no processo de iniciação, por ser muito jovem, em que pesem as diferenças de tempo de vida do homem e dos pássaros, bem como as diferenças de comportamento entre ele e os irmãos.

Por se recusar a voar, a pequena gaivota está sujeita não só à humilhação entre os iguais, mas à morte por inanição. Quebrava as leis da natureza dadivosa, mas indiferente à morte dos fracos, verbalizada com maestria por O'Flaherty: "Sentia-se mal com o calor, pois não comia desde o anoitecer do dia anterior. Encontrara, então, um pedaço seco de rabo de cavalinha no extremo mais afastado da saliência. Agora não havia uma só migalha de comida" (O'FLAHERTY, 2006, p.208).

Ora, o que o grupo espera do iniciando é que se sujeite às suas leis, de que depende sua sobrevivência. Nessa fase, a gaivota-mãe, no papel simbólico do membro mais velho da tribo, a quem cabe transmitir aos jovens os valores



do grupo – como parte da iniciação entre os povos primitivos –, sabe que terá de intervir para que o filhote cumpra seu destino.

Quando a mãe intervém, o filhote já está no limite de suas forças e, ao cair no abismo, vive um rito de passagem:

[...] enlouquecido pela fome mergulhou em direção ao peixe. Com um grito agudo caiu no vazio. A mãe arremetera para o alto [...]. Então um terror monstruoso, desmesurado, o invadiu e seu coração parou. Nada conseguia ouvir. Mas isto durou apenas um momento. No momento seguinte sentiu suas pernas estenderem-se [...] sentia a pontas das asas cortando o ar [...] planava suavemente. Já não sentia medo, sentia-se apenas estonteado. (O'FLAHERTY, 2006, p.209)

Essa experiência leva o filhote à autodescoberta. No momento em que voa, percebe sua própria capacidade de corresponder às expectativas do grupo. É aceito e elogiado e está pronto para viver em sociedade: "Ao seu redor a família elogiava-o estridulamente, oferecendo-lhe pedaços de peixe-cão" (O'FLAHERTY, 2006, p.210).

A técnica narrativa assemelha-se à de O'Faolain, em "A truta": a voz é a de um narrador onisciente em terceira pessoa que representa a consciência, ou perspectiva, do personagem principal. Também na expressão do orgulho dos personagens, ao passar com sucesso pelo teste desafiador, os dois autores se aproximam. "Tinha conseguido voar pela primeira vez" é o comentário final do narrador de "O primeiro voo" (O'FLAHERTY, 2006, p.210). O orgulho da jovem Júlia, que consegue sozinha enfrentar o teste da escuridão, do caminho áspero e da repulsa aos ratos d'água que lhe sobem nos pés, é expresso de maneira simples: "E saiu andando, afagando as mãos, feliz" (O'FAOLAIN, 2006, p.27).

Podemos finalmente classificar os contos segundo os parâmetros estabelecidos por Marcus para histórias de iniciação. Verifica-se que tanto a menina como o pássaro foram levados por suas experiências até a fronteira da maturidade e da compreensão, sem ultrapassar ainda esses limites. Por serem ainda muito jovens, vivenciaram apenas uma iniciação tentativa.

Mordecai Marcus (1960, p.223) afirma que a Iniciação tentativa "apresenta experiências chocantes que abalam os protagonistas, e nem sempre conduzem à maturidade, assim, antes de classificar a história como de iniciação é necessário verificar se existe evidência de efeito permanente sobre o protagonista". Nesse caso ambos os protagonistas ficaram marcados, a menina pelo sofrimento do outro, o pássaro pelo próprio sofrimento.

A forma como O'Faolain conduz a narrativa de "A truta" nos leva a crer que a protagonista, Júlia, viveu uma experiência da qual sempre se lembrará, pois correu riscos e enfrentou diversos obstáculos no intuito de fazer o que





acreditava ser a atitude correta a tomar naquele momento, e naquela situação. A experiência com a truta fez com que Júlia tomasse conhecimento da finitude da vida, perdendo aos poucos a ingenuidade infantil, mas a menina não tem maturidade suficiente para perceber a dimensão dessa descoberta.

Por outro lado, na narrativa de O'Flaherty o pássaro passa pela experiência da autodescoberta e de ajustamento ao grupo, fatores esses que evidenciam a iniciação. Seu sofrimento físico e psicológico o levou a um grau de amadurecimento maior. Podemos dizer que ele foi além da iniciação tentativa em direção à iniciação incompleta, sem atravessar, porém, essa fronteira, por ser ainda um filhote, o que nos leva a supor que terá outras experiências relevantes no caminho da maturidade.

## REFERÊNCIAS

KELLY, A.A. *Liam O'Flaherty the story teller*. London: Unwin Brothers, 1976.

MARCUS, M. O que é uma história de iniciação? In: MAY, Charles (Ed.). *Short Story Theories*. Ohio: Ohio Un. Press, 1960. p.189-201

\_\_\_\_\_. What is an initiation story? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v.19, n.2, p.221-228, winter, 1960. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/428289>>. Acesso em: 19 jul. 2010.

MUTRAN, M. H. (Org.). *O mundo e suas criaturas*. São Paulo: Humanitas, 2006.

O'FAOLAIN, S. A truta. In: MUTRAN, M. (Org.). *O mundo e suas criaturas*. São Paulo: Humanitas, 2006. p.23-27.

O'FLAHERTY, L. O primeiro voo. In: MUTRAN, M. (Org.). *O mundo e suas criaturas*. São Paulo: Humanitas, 2006. p.205-210.

RIPPIER, J. *The short stories & Sean O'Faolain: a study in descriptive techniques*. London: Colin Smythe, 1976.

THOMPSON, R. J. *Everlasting Voices: Aspects of the Modern Irish Short Story*. New York: Winston Publishing Company Troy, 1989. Disponível em: <<http://www.questia.com>>. Acesso em: 02 jul. 2010.





# PERSONIFICAÇÃO DE ANIMAIS EM CONTOS DE INICIAÇÃO DE LIAM O'FLAHERTY<sup>1</sup>

---

*Líliá Menezes de Figueiredo<sup>2</sup>*

---

**RESUMO:** A ficção curta de Liam O'Flaherty, em que exalta e personifica os animais, fizeram-no famoso como poeta da natureza. O objetivo deste trabalho é a análise de seu conto "O primeiro vôo", considerado entre os melhores, verdadeiras metáforas ou alegorias do comportamento humano, sob dois pontos de vista: como exemplo das características dos contos da natureza de O'Flaherty e como paralelo das histórias de iniciação humanas. A análise das agruras do protagonista-iniciando, um filhote de gaivota temeroso de alçar o primeiro vôo, acompanha a classificação proposta por Mordecai Marcus, no ensaio "What is an initiation story?"

**Palavras-chave:** Contos irlandeses de animais. Liam O'Flaherty. Histórias de iniciação.

---

<sup>1</sup> Trabalho orientado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mail Marques de Azevedo.

<sup>2</sup> Mestranda do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.  
E-mail: líliáfig@yahoo.com.br



## INTRODUÇÃO

Os contos de Liam O'Flaherty, em conjunto, enfatizam um aspecto da natureza humana que é o movimento, a energia, o não acomodar-se àquilo que o mundo nos oferece e sim ultrapassar essa barreira assumindo os riscos que a própria vida nos impõe. Em suas histórias da natureza, tais qualidades são atribuídas aos animais, elevados a condição de personagens. No conto "O primeiro vôo", o filhote de gaivota, personificado como protagonista e centro de interesse da narrativa, precisa enfrentar todos os seus medos a fim de fazer parte da natureza que o convida a viver na imensidão dos céus e do mar. O objetivo deste trabalho é analisar o conto como história de iniciação observando as fases do ritual de passagem – isolamento e provas – para chegar à conclusão do nível de maturidade alcançado pelo protagonista.

Percebe-se nas histórias da natureza de O'Flaherty o respeito pelo mundo natural e a preferência por animais como personagens em detrimento do mundo da civilização. Natural de Inishmore, pequena ilha na costa da Irlanda, o autor viveu em contato íntimo com a natureza agreste da região, mas vivenciou também outras culturas em suas andanças pelo mundo, com problemas de neurose de guerra como ex-combatente na Primeira Guerra Mundial.

Desiludido da condição humana, O' Flaherty volta seu olhar de escritor para os animais irracionais, numa tentativa de se afastar de tantas decepções que o mundo da cultura lhe causara. A ambientação desses contos é a geografia rústica e selvagem de sua ilha natal, que contribui para o seu amor pela natureza. Entre 1923 e o final dos anos quarenta, escreve por volta de vinte e cinco contos de animais e vida selvagem, alguns deles exemplos de alegoria ou fábula, em que o animal é apresentado como símbolo dos princípios éticos do homem. A oposição entre o instinto animal como mecanismo de sobrevivência e a selvageria gratuita do homem, na exploração econômica dos animais, coloca em destaque a crueldade e indiferença com que os trata. Tais representações têm significado universal, mas, paralelamente, atualidade marcante, já que podemos identificá-las no comportamento do homem moderno.

Alguns contos de O'Flaherty celebram a alegria de viver, mas, segundo Munira Mutran, "sua visão do ser humano em relação aos animais é pessimista, pois ele geralmente é mais feroz, violento e cruel do que os próprios bichos" (MUTRAN, 2006, p.288). De fato, um dos traços marcantes de seus contos de animais, apontado por A. A. Kelly, é a capacidade de criar atmosfera propícia para despertar a simpatia do leitor pelo protagonista, ao mesmo tempo em que sugere que existe um significado ulterior, subjacente à narrativa (KELLY, 1976, p.3-11).



"O primeiro vôo" é um dos nove contos de animais da primeira coletânea de ficção curta publicada pelo autor, *Spring Sowing*. Informa-nos A.A. Kelly que entre 1923 e o final dos anos quarenta, Liam O'Flaherty escreveu cerca de vinte e cinco histórias de animais e vida selvagem. Escritas em estilo enxuto, de períodos simples ou compostos por coordenação, as narrativas abrangem um espectro surpreendente de temática e de abordagem. Podem ser agrupadas, ademais, em três categorias, conforme a relação estabelecida entre os animais e o homem: dissociados do homem; em luta contra o homem predador; associados ao homem no cotidiano (KELLY, 1976, p.5.).

No conto "O primeiro vôo" não há personagens humanos e a narrativa tem início em *media res*: o medo impedira o filhote de gaivota de alçar vôo com os irmãos no dia anterior. Estava certo de que as asas não poderiam sustentá-lo e ficara sozinho na saliência do rochedo. De modo sucinto, O'Flaherty cria uma situação conflituosa de impacto. Nesse aspecto, segue o paradigma estrutural da coletânea: *Spring Sowing* "Os contos se abrem com um 'parágrafo-chave' que conduz o leitor para o coração do problema e fecham-se em poucas linhas, que fornecem uma virada final" (KELLY, 1976, p.5):

O filhote de gaivota estava só na saliência do rochedo. Seus dois irmãos e a irmã já haviam alçado vôo no dia anterior. Mas ele tivera medo de voar com os irmãos. Por algum motivo, ao dar uma corridinha até a borda da saliência, tentando bater as asas, ficara com medo. A vastidão do mar estendia-se lá embaixo, a uma distância tão grande – milhas abaixo. Certo de que as asas nunca poderiam sustentá-lo, abaixou a cabeça e voltou para a frincha sob a saliência, onde dormia à noite. Mesmo quando, um de cada vez, os irmãos e a irmãzinha, cujas asas eram muito mais curtas que as suas, correram até a borda, bateram as asas e se afastaram voando, ele não conseguiu reunir coragem para tentar aquele mergulho que lhe parecia desesperado. O pai e a mãe tinham voltado, chamando-o com gritos estridentes, corrigindo-o, ameaçando deixá-lo passar fome em seu refúgio, caso ele não voasse. Mas nada nesse mundo o faria se mover. (O FLAHERTY, 2006, p.207)

De fato, contrapondo-se a primeira frase da narrativa "O filhote estava só na saliência do rochedo" com a linha de conclusão "Tinha conseguido voar pela primeira vez", verifica-se a habilidade do autor ao estabelecer o contraste entre a passividade do verbo de estado "estava" e a ação de voar, entre o filhote imóvel e o filhote que voa. A passagem da imobilidade à ação libertadora do vôo é a essência do conto de O'Flaherty que, à semelhança de um ritual de iniciação, traça para o ser vivo o caminho da libertação do que fora antes, em direção ao vir-a-ser.

A história de O'Flaherty mostra a luta do protagonista, o pequeno pássaro, para superar o medo e o desespero que isso lhe causa. Da necessidade de



enfrentar uma série de provas, no caminho da conquista de um lugar no grupo, decorre a ênfase da narrativa na ação e na emoção.

Embora a gaivotinha não seja deliberadamente humanizada – o que se dá com os animais nas fábulas e histórias infantis, é perceptível a tentativa de relacionar suas ações a conceitos éticos do homem, atribuindo-lhe reações que ultrapassam o nível do instinto. Nesse caso a narrativa pode adquirir viés fabuloso ou alegórico, como discutimos adiante.

A técnica narrativa corresponde à simplicidade do estilo e à construção enxuta das histórias de animais. O'Flaherty utiliza-se consistentemente de um narrador imparcial em terceira pessoa, sem intrusões do autor, método que se mostra eficiente e adequado à estruturação geral dos contos. O narrador se refere aos personagens animais como "ele" ou "ela", cujo efeito de personificação se percebe apenas no original inglês, em que "he" or "she" são pronomes pessoais reservados a pessoas humanas. A. A. Kelly observa que o pronome neutro "it" é empregado apenas em duas histórias, "A borboleta tola" e "O cormorão ferido", em que os personagens animais representam toda uma espécie e permanecem assexuados (KELLY, 1976, p.10).

A abordagem escolhida para análise do conto, como paralelo das histórias de iniciação humanas, acompanha os conceitos e a classificação propostos por Mordecai Marcus, no ensaio "O que é uma história de iniciação? Na realidade, adaptamos para nossa análise do protagonista animal de "O primeiro vôo" um conceito elaborado com vistas ao ser humano, mas que se mostra eficiente para a leitura de um possível "significado ulterior, subjacente à narrativa".

O princípio básico da iniciação entre os povos primitivos é preparar o indivíduo jovem para atuar como membro responsável do grupo. Para isso, após testar sua coragem e persistência, é tarefa dos anciãos iniciá-lo nos segredos da tribo. No aspecto de iniciação como teste de resistência e como educação, "O primeiro vôo" pode ser lido como uma metáfora da importância da educação e do papel do educador, representado pela ave-mãe que tenta de todas as maneiras disciplinar o filhote para empreender seu primeiro vôo.

Seriam elementos de uma possível alegoria as qualidades abstratas personificadas nos atores principais e secundários do pequeno drama familiar: a *Covardia* do filhote; a *Persistência* da mãe como disciplinadora; a *Severidade* do pai; a *Coragem* da irmãzinha; a *Obediência* dos irmãos."O pai e a mãe tinham voltado, chamando-o com gritos estridentes, corrigindo-o ameaçando deixá-lo passar fome em seu refúgio, caso ele não voasse. Mas nada nesse mundo o faria mover". (O'FLAHERTY, 2006, p.207)

Em seu ensaio bastante esclarecedor, Mordecai Marcus busca inicialmente resgatar o significado do termo iniciação na antropologia, a fim de estabelecer as relações entre a ficção e os ritos tribais que marcam a passagem da



criança ou adolescente para a idade adulta, com o intuito de chegar a uma definição das características das histórias de iniciação em literatura. Ao concluir que estas focalizam uma variedade de experiências e as iniciações variam de efeito, o autor as classifica em três tipos, de acordo com seu poder e efeito.

1. Iniciação tentativa: iniciações que levam à fronteira da maturidade e da compreensão, mas não chegam a atravessá-la. Tais histórias enfatizam o efeito chocante da experiência e seus protagonistas são geralmente muito jovens.
2. Iniciação incompleta: iniciações que levam o protagonista através de uma fronteira de maturidade e compreensão, mas deixam-no mergulhado em uma luta para ter certeza das coisas. Tais iniciações envolvem às vezes uma autodescoberta.
3. Iniciação decisiva: iniciações que provocam o crescimento emocional do protagonista e o carregam firmemente à maturidade e compreensão, ou pelo menos mostram o protagonista evoluindo com decisão rumo à maturidade (MARCUS, 1960, p.222).

As cerimônias ou ritos de iniciação nas sociedades primitivas visam testar a resistência do neófito e sua capacidade de contribuir para a sobrevivência do grupo. Para testar sua força, o neófito experimenta uma série de provas que envolvem a "tortura física, autoflagelação, privação de alimento, consumo de alimentos usados nas próprias cerimônias, isolamento, doutrinação nas crenças secretas da tribo" (MARCUS, 1960, p.222). São ritos que testam a resistência do noviço, assegurando sua lealdade à tribo, perpetuando o poder da comunidade adulta. Para Mordecai Marcus o ritual ocorre efetivamente em algumas histórias de iniciação, mas via de regra abrange o indivíduo isoladamente. É o caso do conto em análise.

A primeira medida do processo de iniciação é afastar o neófito daquilo que lembra a sua infância: os cuidados e a nutrição fornecidos pela mãe. Seria o isolamento físico e emocional. O isolamento físico é acentuado, em "O primeiro vôo", pela escolha de adjetivos e/ou expressões: "mergulho desesperado"; "entre ele e os pais havia um imenso e profundo abismo"; "a vastidão do mar milhas abaixo". Falta ao neófito a coragem para se submeter às exigências inexoráveis e impiedosas da Natureza. O isolamento emocional é enfatizado pelo fator tempo:

Isto fora há vinte e quatro horas. Desde então ninguém dele se aproximara Durante todo o dia anterior, observara os pais que voavam com os irmãos e a irmã,, aperfeiçoando-os na arte de voar, ensinando-os a roçar as ondas e a mergulhar para pescar. (O'FLAHERTY, 2006, p.207-208)



O filhote de gaivota atinge o ponto máximo da frustração quando vê "Até mesmo o irmão mais velho apanhar o seu primeiro arenque e devorá-lo". Deve, ainda, suportar o desprezo da família que o ignora - "somente a mãe [...] olhava para ele" (O'FLAHERTY, 2006, p.209).

Segundo Marcus, as histórias de iniciação tentativa envolvem protagonistas muito jovens que chegam apenas à fronteira da maturidade, depois de submetidos a experiências de efeito chocante. O filhote de gaivota sozinho no rochedo inóspito é torturado pela fome:

Sentia-se mal com o calor, pois não comia desde o anoitecer do dia anterior. Encontrara, então, um pedaço seco de rabo de cavalinha no extremo mais afastado da saliência. Agora não havia uma só migalha de comida. Tinha esquadrihado cada centímetro, revolvendo a palha áspera do ninho endurecida pelo barro, onde ele, os irmãos e a irmã tinham emergido dos ovos. Chegou a roer os pedaços ressecados das cascas pintalgadas. Era como devorar parte de si mesmo. (O'FLAHERTY, 2006, p.208)

O comentário autoral "era como devorar parte de si mesmo" provocou críticas desfavoráveis de Richard Thompson que considera um dos pontos fracos de O'Flaherty exagerar a comparação entre o comportamento humano e o comportamento animal. Segundo ele, seus animais tornam-se "demasiado humanos [...] para serem verossímeis". No entanto, a leitura de Thompson nos parece muito realista para o texto. Uma reflexão de tal profundidade, de fato, soa estranha na percepção do personagem animal. Argumentamos, porém, que a personificação do pássaro tem o caráter maravilhoso próprio das fábulas e alegorias o que torna possível atribuir-lhe pensamentos profundos.

Na mesma perspectiva crítica, A .A. Kelly considera que tais sutilezas de sentimento em pássaros e outros animais podem quebrar a mágica da narrativa. No entanto, vê em "O primeiro vôo" o caráter de fábula, o que está de acordo com a explicação que propusemos.

A recusa da gaivotinha em se submeter às regras da espécie, o que representa uma quebra do processo de iniciação, abre caminho para a percepção de significados subjacentes à narrativa: a morte iminente ronda as tentativas frustradas do filhote para encontrar comida no rochedo, ou de se reunir aos pais sem se aventurar ao vôo sobre a água:

Depois caminhara em passo rápido de uma extremidade à outra da saliência, o corpo cinzento se confundindo com o rochedo, as longas pernas cinzentas dando passos delicados, tentando encontrar um modo de alcançar os pais, sem precisar voar. Mas nos dois lados a saliência terminava em um precipício que caía abrupto, até o mar lá embaixo. (O'FLAHERTY, 2006, p.208)



De pé em uma perna só, com a outra escondida debaixo da asa, a gaivotinha finge adormecer, bem à vista da família que o atazanava por sua covardia, lá do outro lado do abismo. Mesmo assim, ninguém repara nele. Somente a mãe olha em sua direção. O impasse é resolvido por ela, a mãe disciplinadora, que personifica a Persistência, na alegoria que sugerimos, e que o atrai com um pedaço de peixe para fora do refúgio no rochedo. Como faz com outras criaturas da natureza em seus contos, O'Flaherty mostra a gaivota-mãe como exemplo da coragem e perseverança instintiva com que os seres naturais respondem aos companheiros e protegem as crias:

O pai alisava as penas do dorso branco. Somente a mãe, em pé sobre uma protuberância do platô, o peito branco estufado, olhava para ele. A intervalos bicava um pedaço de peixe a seus pés e a seguir raspava os dois lados do bico na rocha. A visão da comida era de enlouquecer. Como ele gostava de rasgar a comida desse jeito, raspando o bico repetidas vezes para afiá-lo! Grasnou baixinho. A mãe grasnou também e olhou para ele. – gá, gá, gá – gritou ele – suplicando-lhe que lhe trouxesse comida. – gó, gó, gó – piou ela zombeteiramente em resposta – Mas ele continuou a chamar queixoso; depois de um ou dois minutos soltou um grito de alegria. Sua mãe apanhara no bico um pedaço de peixe e estava voando ao seu encontro. (O'FLAHERTY, 2006, p.209)

Aproxima-se o momento climático do conto, quando a gaivotinha mergulha na direção do peixe e cai no vazio. O efeito chocante da experiência do jovem iniciando – marca essencial da iniciação tentativa – é descrito magistralmente na sintaxe característica de O'Flaherty: "Com um grito agudo caiu no vazio. [...] Então um terror monstruoso, desmesurado, o invadiu e seu coração parou. Nada conseguia ouvir" (O'FLAHERTY, 2006, p.209). O momento de terror é breve e ele sente as asas se estenderem e sustentá-lo no ar.

A relutância da jovem criatura em enfrentar o processo doloroso de preparação para a vida adulta sugere uma série de questionamentos: Até que ponto representa um paralelo da iniciação nas tribos primitivas? Esses jovens primitivos teriam todos enfrentado corajosamente a solidão, o isolamento e, principalmente, o sofrimento físico? Ou teriam alguns sucumbido à vergonha e à humilhação da derrota? O medo de assumir riscos é sinônimo de covardia pura e simples? Se o comportamento da gaivotinha e das aves adultas sugere parâmetros de conduta, quais são esses parâmetros?

Na sequência das fases de iniciação, apontamos as modificações que evidenciam a passagem do neófito para um certo nível de maturidade. A certeza do filhote de que suas asas "nunca poderiam sustentá-lo" transforma-se na percepção da própria força quando suas asas se estendem para cortar o ar. O vento impetuoso de encontro às asas transforma o medo anterior em exultação: "Lançou um grito de alegria e bateu novamente as asas. Subiu ainda mais alto. Ergueu o peito e inclinou-se lateralmente descrevendo uma



curva contra o vento". O terror abismal da vastidão do mar é substituído pela proximidade reconfortante do "imenso mar verde, coberto de pequenas cristas ondulantes" (O'FLAHERTY, 2006, p.210).

Os elogios estrídulos da família que lhe oferece a recompensa de pedaços de peixe celebram a travessia do pequeno pássaro da fronteira entre a infância dependente e a autonomia de membro atuante de um grupo. Os guinchos agudos de aprovação dos pais e a alegria dos irmãos e da irmã voando à sua volta equivalem ao testemunho de que atingiu a capacidade de prover às próprias necessidades. A frase "Tinha conseguido voar pela primeira vez", a última do conto, equivale ao reconhecimento de um nível de maturidade compatível com o do ser humano, quando o filhote de gaivota transcende a primeira fronteira que o separa da condição de adulto.

Estabelecidos os devidos paralelos, argumentamos que o filhote ainda muito jovem, completa o primeiro nível de iniciação, que Marcus denomina de iniciação tentativa. A passagem de um nível para outro de maturidade, nas histórias de iniciação, equivale a um renascimento em que o protagonista supera modelos anteriores, o que se evidencia no conto analisado: "Completamente esquecido de que nem sempre soubera voar, começou ele também a mergulhar, a elevar-se e a corcovar, emitindo gritos estridentes." (O'FLAHERTY, 2006, p.210).

Pode-se sugerir, além disso, que o conto contribui para que o público infante-juvenil perceba a importância de vencer os desafios que a vida oferece, a importância da educação, da família e da coesão do grupo social. E para o leitor adulto, o respeito à natureza, ao reconhecer nos personagens-animais de O'Flaherty as qualidades que o escritor procura nos seres humanos:

[...] depois de conhecer tantos homens diferentes, e de observar homens submetidos a diferentes tipos de pressão, nas mais diversas situações, O'Flaherty parece ter-se voltado para os animais, como forma de reação contra os homens, na esperança de encontrar neles as realidades básicas, a pureza de paixões e o espírito de liberdade que procurou em vão nos seres humanos [...]. (KELLY, 1976, p. 8).

"O primeiro vôo" deve ser visto também como um canto de louvor à coragem, a qualidade que O'Flaherty mais preza nos seres vivos, seja na água, na terra ou no ar. Na descrição poética da natureza metamorfoseada para receber o jovem iniciando, Liam O'Flaherty extravasa amor e respeito pela coragem demonstrada pela gaivotinha na passagem de fronteiras rumo ao amadurecimento. O parágrafo final do conto descreve a alegria do jovem pássaro pela conquista de seu lugar na ordem universal, em cuja harmonia O'Flaherty vê a realização máxima das criaturas da natureza e dos seres humanos.

Estava agora próximo ao ar, voando em linha reta, a face voltada para o oceano sem fim. Viu lá embaixo um imenso mar verde, coberto de





pequenas cristas ondulantes e, virando o bico para o lado crocitou divertido. Seus pais, os irmãos e a irmã haviam aterrissado naquele piso verde à sua frente e o chamavam com gritos estridentes. Baixou as pernas para apoiá-las no mar verde. Suas pernas afundaram. Gritou, assustado, e tentou alçar vôo, batendo as asas. Mas estava exausto e fraco de fome e não conseguiu elevar-se, exaurido pelo estranho exercício. Seus pés afundaram no mar verde, mas logo sentiu a barriga tocar a água e parou de afundar. Estava flutuando. Ao seu redor, a família o elogiava estridulamente, oferecendo-lhe pedaços de peixe-cão.

Tinha conseguido voar pela primeira vez. (O'FLAHERTY, 2006, p.210)

## REFERÊNCIAS

KELLY, A.A. *Liam O'Flaherty the story teller*. London: Unwin Brothers, 1976.

MARCUS, Mordecai. What is an initiation history? In: MAY, Charles (Ed.). *Short story theories*. Columbus: Ohio University Press, 1976. p.189-201. [Tradução livre de AZEVEDO, Mail Marques]. [não publicado].

MUTRAN, Munira H. (Org.). *O mundo e suas criaturas*. São Paulo: Humanitas, 2006.

O'FLAHERTY, Liam. O primeiro vôo. In: MUTRAN, Munira H. (Org.). *O mundo e suas criaturas*. São Paulo: Humanitas, 2006. p.207-210.

THOMPSON, R. J. *Everlasting Voices: Aspects of the Modern Irish Short Story*. New York: Winston Publishing Company Troy, 1989. Disponível em: <<http://www.questia.com>>. Acesso em: 02 jul. 2010.

