

UNIANDRADE

Scripta Alumni

N. 13, 2015



Scripta Alumni

NÚMERO 13 ANO 2015

ISSN 1984-6614

Publicação Semestral do Curso de Mestrado em Teoria Literária
UNIANDRADE

Reitor: Prof. José Campos de Andrade

Vice-Reitora: Prof.^a Maria Campos de Andrade

Pró-Reitora Financeira: Prof.^a 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.^a Alice Campos de Andrade Lima

Pró-Reitora de Graduação: Prof.^a M.Sc. Mari Elen Campos de Andrade

Pró-Reitor Administrativo: Prof. M.Sc. Anderson José Campos de Andrade

Editora: Verônica Daniel Kobs

CONSELHO EDITORIAL

Adriana da Rosa Amaral (UNISINOS), Anna Stegh Camati, Benedito Costa Neto Filho (Unicuritiba), Brunilda Tempel Reichmann, Cátia Toledo Mendonça (Fafipar), Cristiane Busato Smith (Massachusetts Institute of Technology e Arizona State University), Edna Polese (UTFPR), Edson Ribeiro da Silva, Eunice de Moraes (UEPG), Janice Cristine Thiél (PUC-PR), José Antonio Vasconcelos (USP), Luciana Brito (UENP e UEL), Luiz Roberto Zanotti, Mail Marques de Azevedo, Otto Leopoldo Winck, Paulo Sandrini, Paulo Eduardo de Oliveira, Sigrid Renaux, Verônica Daniel Kobs

Projeto gráfico e capa: Léia Rachel Castellar e Verônica Daniel Kobs

Revisão e diagramação eletrônica: Verônica Daniel Kobs



Scripta Alumni / Verônica Daniel Kobs

Revista do Curso de Mestrado em Teoria Literária. - N. 13 (2015) - . - Curitiba, PR: Centro Universitário Campos de Andrade - UNIANDRADE, 2015 -.

Publicação semestral
ISSN 1984-6614

1. Literatura - História e crítica. 2. Literatura e artes. 3. Literatura e identidade. 4. Literatura e outras mídias. 5. Teoria da literatura. 6. Literatura - Periódicos. I. Centro Universitário Campos de Andrade, Departamento de Letras.





Scripta Alumni

Uniandrade
Curitiba, n. 13, 2015

SUMÁRIO

5 Apresentação

LITERATURA, HISTÓRIA E SOCIEDADE

- 7 O Pícaro caminha pela modernidade. *A relíquia*: Romance picaresco no Portugal do século XIX
Wagner Monteiro
- 18 Romantismo, fábula e insegurança machadiana: Releitura de *Ressurreição*
Vagner Leite Rangel
- 32 Aproximações entre *Wilhelm Meister* e os estudos teatrais
Luiz Gustavo Bieberbach Engroff
- 47 Revolução e decadência na literatura portuguesa do século XIX
Bianca Rosina Mattia
Jair Zandoná
- 59 Apontamentos sobre a épica de Gonçalo M. Tavares a partir das épicas antiga e clássica
Vanessa Hack Gatteli

SUJEITOS E IDENTIDADES

- 71 Cartas que desnudam a alma: *Pobre gente*, de Fiodor Mikhailovitch Dostoievski
Maria da Consolação Soranço Buzelin
- 83 *O morro dos ventos uivantes*: A animalização de Heathcliff no romance e no cinema
Maria Clara Versiani Galery
Renata Cristina Ling Chan



- 97** A instância da linguagem em *O outro pé da sereia*
Leonardo Alonso dos Santos
- 110** O sertão e a lei: As faces da justiça em *Grande sertão: veredas*
Samuel Cardoso
- 125** A memória da leoa: Uma abordagem sobre a (in)deiscência da percepção fenomenológica
Mario Ribeiro Morais
- 141** Percursos do humano: Narrador e personagem em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector
Antônio Máximo Ferraz
Merissa Ferreira Ribeiro
- 152** Ficção e memória em *Quase memória, quase romance*, de Carlos Heitor Cony
Elizane de Oliveira Santos

LITERATURA E CINEMA

- 166** *A menina que roubava livros*: Análise da obra literária e da adaptação cinematográfica
Manuela Campos Machado Alécio
Verônica Daniel Kobs
- 182** Shakespeare into film: Comparing Orson Welles' and Oliver Parker's *Othello*
Janaina Mirian Rosa
Ketlyn Mara Rosa
- 191** *Lisbela e o prisioneiro*: Caminhos para a renovação da arte
Prila Leliza Calado
- 209** Aspectos sociais e de atualização nas adaptações cinematográficas de *O grande Gatsby*
Fabiana Passos de Melo
Verônica Daniel Kobs
- 223** *Olhos negros*: O cinema revisita Tchekhov
Assiria Maria Linhares Masetti
- 234 Chamada para publicação – Número 14**
- 235 Normas para formatação dos artigos**



APRESENTAÇÃO

No décimo terceiro número da revista *Scripta Alumni*, o leitor se depara com menos seções, que, por sua vez, surgem com mais artigos, possibilitando maior uniformidade temática e mais profundidade de estudo. Os dezessete trabalhos aqui publicados aparecem divididos em três partes: *Literatura, história e sociedade*, *Sujeitos e identidades* e *Literatura e cinema*.

Em *Literatura, história e sociedade*, foram reunidos cinco artigos. O primeiro deles é *O Pícaro caminha pela modernidade. "A relíquia": Romance picaresco no Portugal do século XIX*, que relaciona as culturas portuguesa e espanhola a partir das críticas à Igreja, fundamentalmente. Em *Romantismo, fábula e insegurança machadiana: Releitura de "Ressurreição"*, faz-se uma revisão da obra de Machado de Assis, associando-a à literatura da Antiguidade Clássica e às concepções do próprio autor, de Silviano Santiago e também de Antonio Candido. O terceiro trabalho, intitulado *Aproximações entre "Wilhelm Meister" e os estudos teatrais*, compara aspectos do personagem principal a tópicos da teoria do teatro, tomando por base as obras de Roubine, Aslan e outros. Já em *Revolução e decadência na literatura portuguesa do século XIX*, os autores propõem uma análise da sociedade portuguesa à luz das literaturas de Antero de Quental e Eça de Queirós, ícones da conhecida "Geração de 70". Para fechar essa seção, o artigo *Apontamentos sobre a épica de Gonçalo M. Tavares a partir das épicas antiga e clássica* problematiza a questão da retomada do gênero épico na pós-modernidade, relativizando as fronteiras histórico-literárias.

Na seção *Sujeitos e identidades*, composta por sete trabalhos, o primeiro, cujo título é *Cartas que desnudam a alma: "Pobre gente", de Fiodor Mikhailovitch Dostoievski*, analisa os personagens Makar e Varvara a partir do diálogo epistolar que eles estabelecem. O segundo artigo, *"O morro dos ventos uivantes": A animalização de Heathcliff no romance e no cinema*, aborda questões relativas à alteridade, com destaque ao perfil e à representação do personagem Heathcliff. O artigo intitulado *A instância da linguagem em "O outro pé da sereia"* discute cultura, identidade e repressão com base na obra de Mia Couto. Em *O sertão e a lei: As faces da justiça em "Grande sertão: veredas"*, o autor utiliza-se da teoria de Cavalcanti Proença para falar dos planos objetivo e subjetivo do romance, que opõe o real e o simbólico. No trabalho *A memória da leoa: Uma abordagem sobre a (in)deiscência da percepção fenomenológica*, analisam-se comparativamente os narradores Mariamar e Arcanjo Baleiro, ressaltando a questão da memória e da experiência. No texto *Percursos do humano: Narrador e personagem em "A hora da estrela", de Clarice Lispector*, enfatiza-se a interdependência de Macabéa e Rodrigo S. M., de modo a debater o tema da complexidade de



“ser” no mundo, que caracteriza a maioria dos trabalhos da escritora. A análise de *Ficção e memória em “Quase memória, quase romance”, de Carlos Heitor Cony*, último trabalho dessa parte, aborda temas como ficção e realidade, discutindo sobre gêneros literários e diferentes conceitos de “memória”.

A terceira e última parte da revista, seção intitulada *Literatura e cinema*, traz cinco trabalhos. “*A menina que roubava livros*”: *Análise da obra literária e da adaptação cinematográfica* focaliza o contexto da Segunda Guerra e compara espaços e personagens do livro e do filme. No artigo *Shakespeare into film: Comparing Orson Welles' and Oliver Parker's “Othello”*, são selecionadas algumas cenas para estudo, demonstrando diversos aspectos relacionados ao personagem Iago e ao seu perfil manipulador. “*Lisbela e o prisioneiro*”: *Caminhos para a renovação da arte* abrange as inúmeras mudanças feitas pela adaptação fílmica na história original, de Osman Lins, a fim de consolidar a necessidade de atualização do filme, a partir do público e do contexto. No trabalho *Aspectos sociais e de atualização nas adaptações cinematográficas de “O grande Gatsby”*, também se discute a adaptação em face dos aspectos sociais e culturais, que se modificam em relação àqueles que predominavam na época da publicação do livro. Em “*Olhos negros*”: *O cinema revisita Tchekhov*, a autora faz uma análise comparativa da obra literária e do filme dirigido por Nikita Mikhalkov, tomando por base os pressupostos teóricos de Linda Hutcheon, Robert Stam e Gérard Genette.

Boas leituras a todos.

Verônica Daniel Kobs

Editora



O PÍCARO CAMINHA PELA MODERNIDADE. *A RELÍQUIA*: ROMANCE PICAresco NO PORTUGAL DO SÉCULO XIX¹

Wagner Monteiro ²

RESUMO: Ao longo deste artigo, será estabelecido um paralelo entre o romance de Eça de Queirós, *A relíquia*, publicado em 1887 e escrito no período realista português, e o gênero picaresco, que possui o *Lazarillo de Tormes* (1554) como a *Magnum opus*. Tanto a Picaresca espanhola como o Realismo português são marcados pela representação da realidade e pela crítica social. Tanto em *A relíquia*, como no *Lazarillo* há uma crítica velada ao clero hipócrita da Igreja Católica. Analisaremos também as estratégias usadas por Eça de Queirós, como o humor e a ironia, características essenciais à Picaresca e como se constrói a crítica à modernidade hipócrita que ascendeu com a burguesia.

Palavras-chave: *A relíquia*. Modernidade portuguesa. Gênero picaresco.

ABSTRACT: Throughout this article, I'll draw a parallel between the Eça de Queirós' novel, *A relíquia*, published in 1887 and written in Portuguese realistic period, and picaresque genre, which has *Lazarillo de Tormes* (1554) as *Magnum opus*. Spanish picaresque and Portuguese realism are marked by representation of reality and social criticism. Both *A relíquia* as *Lazarillo* there is a veiled criticism to the hypocritical clergy of the Catholic Church. Instead, we see in *A relíquia*, in the humor and adventure picaresque spirit the same criticism of the hypocrite modernity who ascended with the bourgeoisie.

Keywords: *A relíquia*. Portuguese modernity. Picaresque genre.

¹ Artigo recebido em 23 de fevereiro de 2015 e aceito em 2 de julho de 2015. Texto orientado pelo Prof. Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado (UFPR).

² Doutorando do Curso de Letras (Estudos Literários) da UFPR.
E-mail: wagmonteiro1989@gmail.com



INTRODUÇÃO

No século XVI surgia, na Espanha, um personagem astuto, engenhoso e malicioso: o pícaro. Em relação ao romance de cavalaria, tão difundido na idade média, o romance picaresco apareceu como uma quebra dos valores medievos. O pícaro era a representação do cidadão comum (sem título de nobreza), que tentava ascender socialmente através de trapaças e estratégias escusas, que enganava sem a menor crise de consciência, que possuía como principal característica a astúcia. São desse período, obras como *El buscón* (1626), de Francisco de Quevedo e *Gusmán de Alfarache* (1599-1604), de Mateo Alemán. Mas a obra prima do gênero, a única que não sofreu censura da inquisição (por isso fora publicada anonimamente) e que inaugura o gênero picaresco é *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554).

Através do *Lazarillo*, constrói-se um retrato da Espanha pobre do século XVI, país que padecia de uma crise financeira que fazia com que houvesse uma disparidade na distribuição de renda. Havia muitos ricos, mas também muitos pobres. Assim que não se pode analisar o romance picaresco deixando de lado o contexto em que este está inserido. Ferreira assinala que o pícaro é fruto de um burguês frustrado com um nobre aventureiro:

(...) estavam impossibilitados de ascensão social pela organização político-ideológica os nobres com pouco poder, a burguesia (cuja parcela significativa era formada por judeus) e, os naturalmente excluídos, escravos e pobres em estado de mendicância, como o pícaro Lázaro de Tormes. Os burgueses que conseguiam enriquecer (às vezes por meios escusos) tentavam se aproximar dos nobres, sendo repelidos. Os nobres sem poder só alcançavam um extrato superior se fossem grandes conquistadores. Independente dos dois aspectos, o pícaro unirá em sua trajetória os dois caminhos – a “trapaça” burguesa e a aventura cavaleiresca. (FERREIRA, 2005, p. 14, ênfase no original)

Em meio à análise da sociedade, a crítica ao clero chama atenção. Entretanto a depravação eclesiástica (há padres com amantes, outros avarentos, etc.) não é apresentada fora da sociedade. Muito pelo contrário, o anticlericalismo é posto como produto de uma sociedade também depravada e corrompida: “(...) el anticlericalismo del *Lazarillo* trasciende con mucho el alcance normal del término, pues



no se limita a señalar la depravación de los eclesiásticos, sino que los presenta como puntuales y producto del mal en la sociedad”³ (RICO, 1980, p. 376).⁴

A RELÍQUIA E O ROMANCE PICAresco

Para Rico (1980), esse olhar desolador de Lázaro para a falta de caridade presente em uma sociedade que se julgava cristã, e um pessimismo em relação a tudo que é religioso, fazem do *Lazarillo* uma obra moderna. Tão moderna quanto *A relíquia* (1887), cujo autor, Eça de Queirós, mais de trezentos anos depois também usaria a Picaresca (ou Neopicaresca), em meio a um período realista, como crítica social/ clerical.

Antes de traçarmos um paralelo entre o *Lazarillo* e o Teodorico, protagonista de *A relíquia*, vale tomar como ponto de partida a influência da Picaresca no romance moderno europeu. Correa já destacava que “la novela picaresca que se inicia en España con el *Lazarillo de Tormes* es también el punto inicial de la moderna novela realista europea”⁵ (CORREA, 1977, p. 75). Ou seja, as características realistas, como a crítica à sociedade burguesa, que fizeram com que houvesse a partir do século XVIII uma ascensão do romance, tiveram como um dos pontos de partida o *Lazarillo*. Dessa forma, comumente se diz que esse romance anônimo do século XVI é uma das primeiras obras realistas que se tem notícia.

Em *A relíquia*, há várias características na estrutura da obra que fazem com que a comparação com o *Lazarillo* seja inevitável. Fonseca aponta que “o autobiografismo, as numerosas aventuras do pícaro, e o fato de este, no final, se adaptar a sociedade e até conseguir prosperar” (FONSECA, 1976, p. 250) são características que fazem com que as duas obras sejam enquadradas em um gênero literário semelhante. Teodorico, órfão, vai viver com a tia, bajula-a durante anos até conseguir uma certa liberdade, indo viajar à Terra Santa, tendo como um dos objetivos centrais trazer uma relíquia sagrada para a velha beata. No final, troca – obviamente, não intencionalmente – a relíquia por uma peça de roupa de uma prostituta que conheceu em meio à viagem. O romance poderia acabar aqui, com um final melancólico de Teodorico. Entretanto, seu amigo de infância lhe oferece a mão da irmã que, vendo que seria um bom negócio, aceita. Astuto, ao ser perguntado se amava realmente Jesuína, sua esposa, não hesita em responder de uma maneira adequada socialmente: “- (...). Ora, diga lá o Senhor Raposo. Há aí dentro desse peito amor verdadeiro à mana Jesuína? - Amor, amor, não...”

³ “(...) o anticlericalismo do *Lazarillo* transcendo em muito o alcance normal do termo, pois não se limita a depravação dos eclesiásticos, mas que os apresenta como pontuais e produtos do mal da sociedade.”

⁴ Todas as traduções que seguem são de nossa autoria.

⁵ “O romance picaresco que se inicia com o *Lazarillo de Tormes* é também o ponto de partida do romance realista europeu moderno.”



Mas acho-a um belo mulheirão; gosto-lhe muito do dote; e havia de ser um bom marido” (QUEIRÓS, 2003, p. 340).

Comparando com o *Lazarillo*, vejamos como a estrutura é bastante semelhante: Lazarillo é entregue a um cego, para servir-lhe de guia (já era órfão de pai), sofre na mão de vários amos até conseguir um cargo público razoável (na verdade o pior da escala à época) e casa-se a pedido de um arcipreste com uma criada sua, para que a sociedade, ao saber que a moça era casada, não desconfiasse do caso que esta mantinha com o religioso. Lázaro demonstra saber do relacionamento, mas prefere aceitar, pois os favores que o pícaro recebe fazem com que seja melhor aceitar a situação que lhe fora imposta: “Mas malas lenguas, que nunca faltaron ni faltarán, no nos dejan vivir, diciendo no sé qué y sí se qué, de que veen a mi mujer irle a hacer la cama, y guisalle de comer. Y mejor les ayude Dios que ellos dicen la verdad” (ANÓNIMO, 2012, p. 179).⁶

Portanto, há uma sequência narrativa na Picaresca que podemos sintetizar da seguinte maneira: sofrimento → peripécia → *ilusão de prosperidade*. Esse esquema é resumido pelas seguintes palavras de Correa:

La novela picaresca presenta, así, una trayectoria de degradación interior del héroe que se halla relacionada con su propio pasado, con sus experiencias desmoralizadoras y con su enfrentamiento a un mundo difícil y engañoso. La respuesta del héroe pícaro a su situación de inferioridad en el mundo social es la de convertirse en un burlador de los demás que utiliza las armas de la disimulación y del fraude.⁷ (CORREA, 1977, p. 80)

Já Ferreira classifica *A relíquia* como um romance **neopicaresco**. E ela assinala, primeiramente, que ainda que houvesse um salto no tempo de mais de trezentos anos após o desenvolvimento do gênero picaresco na Espanha, o contexto social português no século XIX era propício para o nascimento de um novo pícaro: “No entanto, a mesma exclusão dos não-católicos e a jornada da ascensão social para os burgueses que caracterizam a sua época, continua no século XIX” (FERREIRA, 2005, p. 37). Ou seja, a Neopicaresca é uma retomada dos valores picarescos, pensados no contexto do século XIX. São características desse gênero:

⁶ “As más línguas, entretanto, que nunca faltaram nem faltarão, não nos deixam viver em paz, dizendo isto e aquilo, porque veem a minha mulher ir arrumar-lhe a cama ou fazer sua comida. Tomara que recebam de Deus ajuda maior do que a verdade do que dizem.”

⁷ “O romance picaresco apresenta, assim, uma trajetória de degradação interior do herói que se encontra com seu próprio passado, com suas experiências desmoralizadoras e com seu enfrentamento a um mundo difícil e enganador. A resposta do herói pícaro a sua situação de inferioridade no mundo social é a de se transformar em um burlador dos demais que utiliza as armas da dissimulação e da fraude.”



(...) o caráter autobiográfico, a origem baixa e confusa do protagonista e sua infância sem amor, longe dos pais. Também vale citar a necessidade de ser aceito pelo protetor (a Titi) como meio de sobrevivência, os ardis que emprega para isso, a ausência de culpa ou arrependimento, caracterizando total falta de moral. São ainda traços na Neopicaresca o caráter de aventura, **o erotismo do protagonista e seu envolvimento com mulheres de reputação duvidosa e o tom muito mais satírico do que crítico da história** (FERREIRA, 2005, p. 38, ênfase acrescentada)

O caráter erótico que assinala acima é uma característica presente na Neopicaresca, mas muito mais discreta no gênero original, no século XVI, havendo no *Lazarillo* uma referência bastante sutil a um padre que, pelo que indica a narrativa, pode ter abusado do pícaro espanhol: “Este me dio los primeros zapatos que rompí en mi vida; mas no me duraron ocho días ni yo pude com su trote durar más. Y por esto y **por otras cosillas que no digo, salí déi**”⁸ (ANÓNIMO, 2012, p. 149, ênfase acrescentada).

Por outro lado, em *A relíquia*, o erotismo em Teodorico está presente em toda a obra, não obstante a castidade exacerbada da tia Patrocínio. Se analisamos o contexto do século XIX, em Portugal – e em toda Europa –, isso faz todo sentido. O lar burguês era o lugar em que **os bons costumes** deveriam ser disseminados. Tudo que era **mundano**, ou seja, aquilo que fazia parte de um mundo não religioso e sem castidade, não possuía lugar em uma casa burguesa tradicional, como a da tia Patrocínio. Para Hobsbawm: “O lar era a quintessência do mundo burguês, pois nele, e apenas nele, podiam os problemas e contradições daquela sociedade serem esquecidos e artificialmente eliminados” (HOBSBAWM, 2012, p. 37).

Destaquemos a parte final da citação do teórico marxista: “artificialmente eliminados”. Esse caráter artificial demonstra a hipocrisia que os burgueses compactuavam. Na típica casa burguesa não havia lugar para pensamentos pecaminosos. Dessa forma, o mundo burguês vivia atormentado pelo sexo, ou melhor, tudo que fosse relacionado ao sexo, ao prazer carnal, era varrido para debaixo do tapete. No romance de Eça, a Titi não podia nem ouvir falar em sexo – ainda que com objetivos reprodutivos – pois tal prática era, para ela, asquerosa:

E não lhe bastava reprovar o amor como coisa profana; a senhora D. Patrocínio das Neves fazia uma carantonha, e varria como coisa suja. Um moço grave, amando seriamente, era para ela “uma porcaria!” Quando sabia de uma senhora que tivera um filho, cuspiam para o lado,

⁸ “Foi ele quem me deu os primeiros sapatos que gastei na vida, que não me duraram mais que oito dias, nem eu pude com o trote dele durar mais. Por isso **e por outras coisinhas que não digo, abandonei-o.**”



rosnava – “que nojo!” E quase achava a natureza obscena por ter criado dois sexos. (QUEIRÓS, 2003, p. 76, ênfase no original)

Fontes corrobora a afirmação acima, ao afirmar que “o erótico é para ela (Dona Patrocínio) incompatível com o religioso, e só um verdadeiro santo seria digno de gozar o que era seu” (FONTES, 1976, p. 34). Veremos a seguir como o protagonista de *A relíquia* era absolutamente diferente do modelo cristão idealizado pela tia.

Frente a esse pudor exacerbado, Teodorico se apresenta como um depravado – se tomarmos os costumes da velha tia como parâmetro de comparação. A caminho de Jerusalém em busca da relíquia, o protagonista engata um rápido romance com uma prostituta, Miss Mary. Ao despedir-se da amada, esta lhe oferece **uma espécie de relíquia**, não sacra como a que a Tia Patrocínio havia encomendado do sobrinho, mas uma lembrança que faria com o que Teodorico recordasse dos momentos de luxúria que viveram:

Mas a minha bem-amada já sacudia o papel, coberto das letras que ela traçara, largas, impetuosas e francas como o seu amor “Ao meu Teodorico, meu portuguesinho possante, em lembrança do muito que gozamos!”

- Oh, riquinha! E onde hei de eu meter isto? Eu não hei de levar a camisa nos braços, assim nua e ao léu! (QUEIRÓS, 2003, p. 124)

Nessa Neopicaresca, em que o erotismo faz um contraponto à religiosidade hipócrita burguesa, Eça usa um acontecimento insólito para desmascarar Teodorico e essa falsa moral. Ao final da narrativa, num momento de clímax, a tia Patrocínio, ao abrir o embrulho em que deveria estar uma relíquia sacra – a coroa de espinhos de Cristo -, descobre a camisa aromatizada de violeta – com o cheiro do pecado - com a qual a prostituta havia presenteado Teodorico:

Acordando do seu langor, trêmula e pálida, mas com a gravidade de um pontífice, a Titi tomou o embrulho, fez mesura aos santos, colocou-o sobre o altar; devotamente desatou o nó do nastro vermelho; depois com o cuidado de quem teme magoar um corpo divino, foi desfazendo uma a uma as dobras do papel pardo...Uma brancura de linho apareceu... A Titi segurou-a na ponta dos dedos, repuxou-a bruscamente – e sobre a ara, por entre os santos, em cima das camélias, aos pés da cruz – espalhou-se, com laços e rendas, a camisa de dormir da Mary! (QUEIRÓS, 2003, p. 319)



Como mostra, mais uma vez, da hipocrisia burguesa, o padre Negrão, bajulador da senhora Patrocínio acusa enfaticamente: “Deboche! Escárnio! Camisa de prostituta! Achincalho à senhora Dona Patrocínio! Profanação do oratório!” (QUEIRÓS, 2003, p. 320). Portanto, na Neopicaresca o pícaro possui como lugar de enunciação o mundo burguês moralista do século XIX, muito bem representado por Eça através da casa – e das pessoas que ali frequentam – da tia Patrocínio.

Eça sempre questionou a vida moderna, como fica claro na irônica *A cidade e as serras*, além da própria *A relíquia*. Segundo Berman, essa crítica ao mundo contraditório burguês era recorrente entre os pensadores do século XIX: “Nossos pensadores do século XIX eram simultaneamente entusiastas e inimigos da vida moderna, lutando desesperados contra suas ambiguidades e contradições; sua auto ironia e **suas tensões íntimas constituíam as fontes primárias de seu poder criativo**” (BERMAN, 2010, p. 35, ênfase acrescentada).

O PÍCARO E A MODERNIDADE

Eça de Queirós é famoso por ser o maior escritor realista de Portugal. *O crime do padre Amaro*, publicado em 1875, causou um reboliço na sociedade portuguesa e, principalmente, na igreja católica. *O primo Basílio* (1878) e *Os maias* (1888) apenas corroboraram esse estilo que retrata as mazelas da sociedade burguesa do dezenove. Entretanto um ano antes de publicar *Os maias*, Eça publicara uma obra em que o realismo social é deixado de lado, dando lugar ao fantástico, mas não menos crítico: *A relíquia*.

Mas essa crítica à sociedade burguesa não foi bem aceita pela crítica portuguesa, conforme aponta Costa (1945). Críticos alcunharam *A relíquia* de “evangelho burlesco”, de “obra humorística”, mas sem qualidade literária’. Joaquim Costa afirma: “*A relíquia* não tem, de fato, grande unidade estrutural, mas é uma obra literária irregular, com pedaços maravilhosos, do que de melhor se escreveu em língua portuguesa” (COSTA, 1945, p. 101-102). Camilo Castelo Branco também valorizava o Eça de *O crime do padre Amaro* e de *O primo Basílio*, mas acreditava que o autor estivera brincando ao escrever *O mandarim* e *A relíquia*. O autor de *Amor de perdição* foi ainda mais enfático: “Tirantes as descrições topográficas de alguns pontos da Palestina – de certo exageradas por tintas fictícias – este livro, como romance, é uma *pochade*, em que todos os caracteres são caricaturas e armadilhas às gargalhadas da baixa comédia. Os plágios são frequentes” (COSTA, 1945, p. 106).

O que muitos críticos não levaram em conta foi o caráter fortemente irônico de *A relíquia* que, pensada através do contexto burguês, não a dista em absoluto, como pensava Camilo Castelo Branco, da fase realista do autor. A ironia queirosiana se



dá principalmente ao inserir um pícaro (como vimos acima, nos moldes espanhóis) em meio a uma casa burguesa de alicerces católicos ultraconservadores.

Mas como um jovem ambicioso nos moldes do Teodorico de *A relíquia* poderia conseguir espaço numa casa como a da Tia Patrocínio, em que as relações amorosas e, conseqüentemente, o sexo estavam proibidos, senão através das dissimulações? O Senhor Matias, ao levar Teodorico ainda muito jovem à casa de sua tia, diz-lhe de antemão: "Esta é a Titi (...). É necessário gostar muito da Titi... É necessário dizer sempre que *sim* à Titi" (QUEIRÓS, 2003, p. 100). Teodorico desde este momento descobre que a bajulação é o único modo de ascender socialmente, ou melhor, de conseguir conquistar seu espaço na casa e, logo, na sociedade.

Segundo Gonzáles (2012), uma característica geral das obras picarescas é o momento de conscientização do pícaro, ou seja, o ponto de partida da **picardia**, quando ele toma consciência de sua situação periférica e percebe que a melhor estratégia é agir astutamente. No *Lazarillo de Tormes*, por exemplo, logo no segundo tratado, o cego ordena que Lázaro encoste o ouvido na estátua de um touro que há na entrada de Salamanca, pois ouvirá um grande ruído vindo de dentro do animal. Lázaro acredita e obedece a seu amo. O cego bate a cabeça de Lázaro com força contra o animal e lhe diz que um guia de cego tem de ser astuto. Lázaro, numa tomada de consciência diz: "Pareciome que en aquel instante desperté de la simpleza en que, como niño, dormido estaba. Dije entre mí: Verdad dice este, que me cumple avivar el ojo y avisar, pues solo soy, y pensar como me sepa valer" (ANÓNIMO, 2012, p. 37).⁹

A picardia se desenvolve, pois, a partir do momento em que o personagem percebe que apenas se adaptando aos padrões sociais vigentes conseguirá aquilo que almeja. Entretanto, o título dessa parte do ensaio relaciona o pícaro com a *modernidade*. Reflitamos agora sobre o pícaro e sua influência no romance moderno português.

Antoine Compagnon, em *Os antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes*, reflete sobre a modernidade no século XIX. Com o advento da burguesia, pós Revolução Francesa, houve também a consolidação da modernidade. As grandes cidades, as ideias iluministas fizeram com que se tivesse a impressão de viver em uma sociedade progressista. Mas havia um grande número de artistas que procurava uma modernidade em liberdade, esses eram os antimodernos, nos moldes de Compagnon: "Na verdade, historicamente, o modernismo, ou o verdadeiro modernismo, digno desse nome, sempre foi antimoderno, isto é, ambivalente, consciente de si, e viveu a modernidade como uma agonia, como o silêncio de Rimbaud deveria em seguida atestar" (COMPAGNON, 2011, p. 16).

Portanto, pode-se dizer que o antimoderno era o verdadeiramente moderno. Com a modernidade e a subsequente ascensão da burguesia, houve uma

⁹ "Pareceu-me que naquele instante despertei da inocência em que, como criança, estava adormecido. Pensei lá no fundo: O que ele diz é verdade. Devo abrir bem os olhos e ficar esperto, pois sou sozinho e tenho que aprender a cuidar de mim."



ascensão nos lares burgueses portugueses da moral católica. Os antimodernos percebiam essa tendência, conforme declara Antero de Quental: “Enquanto as outras nações subiam, nós baixávamos (...) Baixávamos, sobretudo pela religião” (QUENTAL, 1942, p. 112, citado em NERY, 2005, p. 13). Hobsbawm (2012) afirma que não só em Portugal, mas em toda Europa, a burguesia estava composta por uma maioria religiosa, dividida entre protestantes, judeus e católicos. Com destaque para estes em detrimento daqueles em Portugal. Ainda que houvesse uma tendência de secularização desde o final do século XVIII, em Portugal esse pensamento demorou a chegar.

Apesar do aspecto falacioso e burlesco, Teodorico, em *A relíquia*, possui o espírito moderno – o verdadeiro -. Analisemo-lo a partir de algumas das primeiras palavras de Berman, em sua obra clássica *Tudo que é sólido desmancha no ar*: “Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (BERMAN, 2010, p. 24).

Por meio desse excerto, fica claro que Teodorico, apesar de tudo, pode ser considerado genuinamente moderno. E sua picardia apenas baliza essa afirmação. Seu desejo de aventura e, principalmente, de ascender socialmente, para transformar a casa em que vive, para modernizar o pensamento moralista-conservador de sua tia, fazem com que Teodorico seja moderno. Vejamos como isso se constrói no romance:

Toda essa semana, então, a ideia de ver Paris brilhou incessantemente no meu espírito, tentadora e cheia de suaves promessas... E era menos o apetite desses gozos do orgulho e da carne, com que se abarrotara o Rinchão, que a ansiedade de deixar Lisboa, onde igrejas e lojas, claro rio e claro céu, só me lembravam a Adélia, o homem amargo de capa à espanhola, o beijo na orelha perdido para sempre... Ah! Se a Titi abrisse a sua bolsa de seda verde, me deixasse mergulhar dentro as mãos, colher ouro, e partir para Paris!... (QUEIRÓS, 2003, p. 97)

Explicita-se através desse fragmento o desejo de o narrador-protagonista desfrutar os prazeres da vida moderna na cidade que, à época, simbolizava o que havia de mais moderno na Europa.



CONCLUSÃO

Ao longo deste ensaio foram analisadas as características que fazem de *A relíquia* um romance moderno na literatura portuguesa. O anticlericalismo, ou ainda, a anti-religiosidade são marcas da narrativa e já apontavam para um Eça cada vez mais crítico e irônico, ainda que destilasse sua ironia através de uma incursão pelo realismo fantástico, outra marca da narrativa.

O anticlericalismo chama a atenção ao analisarmos *A relíquia* porque está presente em toda a obra. O Cristo de ouro, que na narrativa chama tanto a atenção do protagonista, Teodorico, serve de paralelo entre religião e ambição, duas características tão díspares, mas ao mesmo tempo tão próximas na Europa burguesa do século XIX:

A luz das velas de cera fazia brilhar duas salvas nobres de prata, encostadas à parede, em repouso, como broquéis de santidade; e erguido na sua cruz de pau-preto, sob um dossel, Nosso Senhor Jesus Cristo era todo de ouro, e reluzia. Cheguei-me devagar até junto da almofada de veludo verde, pousada diante do altar, cavada pelos piedosos joelhos da Titi. Ergui para Jesus crucificado os meus lindos olhos negros. **E fiquei pensando que no céu os anjos, os santos, Nossa Senhora e o Pai de todos, deviam ser assim, de ouro (...).** (QUEIRÓS, 2003, p. 55, ênfase acrescentada)

Teodorico é um burguês ambicioso e sua narrativa em primeira pessoa questiona a moral burguesa em que está inserido. A religião, que servia como um poderoso amparo moral, como aponta Hobsbawm (2012), era usada pela sociedade burguesa para um fim, ou seja, como status social. Crítica ao clericalismo que já havia aparecido, como vimos, no *Lazarillo de Tormes*, no século XVI espanhol. No romance espanhol, os padres eram apresentados como avarentos, depravados e ambiciosos e, por tal denúncia, a obra teve de ser publicada em anonimato.

As comparações entre *A relíquia* e *Lazarillo de Tormes* são frequentes e há vários estudos sobre o tema desde a primeira metade do século XX. Tudo leva a crer que o gênero picaresco, fundado pelo *Lazarillo*, serviu de mote para o romance de Eça. Como vimos, as aventuras e adversidades narradas pela Picaresca já possuíam muitas características absorvidas pelo realismo e usadas amplamente no moderno século XIX português.

Portanto, *A relíquia* pode ser analisado levando em conta suas características modernas e sua crítica velada ao mundo burguês, em ascensão desde o século XVIII. Pensar nas características picarescas que ali se encontram, comparando-o



com o *Lazarillo* espanhol, apenas confirma a apropriação de um gênero irônico e questionador.

REFERÊNCIAS

ANÓNIMO. *Lazarillo de Tormes*. São Paulo: 34, 2012.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

COMPAGNON, A. *Os antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

CORREA, G. *El héroe de la picaresca y su influencia en la novela moderna española e hispanoamericana*. Madrid: Thesaurus, 1977.

COSTA, J. *Eça de Queiros: criador de realidades e inventor de fantasias*. Porto: Civilização, 1945.

FERREIRA, A. L. *A relíquia: romance neopicaresco vitoriano*. Rio de Janeiro: UERJ, 2005.

FONTES, M. C. *A relíquia e o Lazarillo de Tormes: uma análise estrutural*. Lisboa: Colóquio, 1976.

HOBBSAWM, E. *A era do capital*. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

NERY, A. A. *Santidade e humanidade: aspectos da temática religiosa em obras de Eça de Queirós*. Curitiba: UFPR, 2005.

QUEIRÓS, E. de. *O crime do padre Amaro*. Porto Alegre: L & PM, 2007.

_____. *A relíquia*. Cotia: Ateliê, 2003.

RICO, F. *Historia y crítica de la literatura española*. Madrid: Crítica, 1980.



ROMANTISMO, FÁBULA E INSEGURANÇA MACHADIANA: RELEITURA DE *RESSURREIÇÃO*¹

Vagner Leite Rangel²

RESUMO: A partir da presença da fábula de Esopo em *Ressurreição* e da leitura de Silviano Santiago (2006) do mesmo romance, apresentaremos uma leitura do primeiro romance de Machado de Assis que, embora compartilhe da interpretação de Santiago, apresenta uma conclusão diversa da do autor. Problematizando a tese da insegurança machadiana, que é apresentada por Santiago, pensamos que o romance é escrito a partir da orientação cristã-romântica à brasileira (CANDIDO, 1993). Apresentaremos nossa leitura para propor uma compreensão do romance conforme as tomadas de posição de Machado de Assis até a sua publicação, em 1872. Contribuir com os estudos machadianos ao analis

Palavras-chaves: Século XIX. Romantismo. Machado de Assis. *Ressurreição*. Releitura.

ABSTRACT: Based on the presence of Esopo's fable and the interpretation of Silviano Santiago of the same novel, we will put forward our interpretation of Machado de Assis's first novel as well. We agree to Santiago's point of view. But we disagree with his opinion when it comes to the idea that Machado de Assis was somehow insecure about the writing of *Ressurreição*. Therefore we will question such idea and put forward our own, which is based on Santiago's idea and Antonio Candido's reading of the romanticism up to the date of the publication of that novel.

Keywords: Nineteenth century. Romanticism. Machado de Assis. *Ressurreição*. Reading.

¹Artigo recebido em 28 de março de 2015 e aceito em 2 de julho de 2015. Texto orientado pela Profa. Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas (UERJ).

² Mestrando do Curso de Letras da UERJ.
E-mail: vagner.rangel@gmail.com



INTRODUÇÃO

Embora tenha sido publicado em 1872, *Ressurreição* apresenta elementos em sua composição que sugerem que ele pode ter sido escrito sob a influência programática do “temário central da crítica romântica” (CANDIDO, 1993, p. 285), sobretudo no que se refere ao segundo, quarto e quinto ponto do projeto romântico:

O grande problema era definir quais os caracteres de uma literatura brasileira, a fim de transformá-los em diretrizes para os escritores; (...) 1) o Brasil precisa ter uma literatura independente; 2) esta literatura recebe suas características do meio, das raças e dos costumes próprios do país; 3) os índios são os brasileiros mais lídimos, devendo-se investigar as suas características poéticas e tomá-los como tema; 4) além do índio, são critérios de identificação nacional, a descrição da natureza e dos costumes; 5) a religião não é característica nacional mas é elemento indispensável da nova literatura; 6) é preciso reconhecer a existência de uma literatura brasileira no passado e determinar quais escritores que anunciam as correntes atuais. (CANDIDO, 1993, p. 294)

A natureza não está presente em *Ressurreição*, pelo menos não da maneira que podemos encontrá-la nos romances indianistas de José de Alencar, por exemplo. Por outro lado, o segundo, quarto e quinto ponto do programa romântico encontram-se sintetizados na presença da fábula de Esopo em *Ressurreição*. A partir dela traçaremos um paralelo entre as demandas do romantismo nacional, como apresentado por Antonio Candido, e a contribuição e filiação de Machado de Assis ao romantismo nacional com a publicação desse romance. Para tanto, observaremos como Machado de Assis se apropria do gênero fabulesco em *Ressurreição*:

, muito tempo, as rãs pediram a Júpiter que lhes desse um rei, como tinham os outros animais. Júpiter riu-se da ignorante petição e, atendendo a ela, lançou um madeiro para o meio da lagoa. As rãs começaram então a ter-lhe respeito; porém, logo que perceberam que não era coisa viva, foram de novo ter com o deus pedindo um rei. Júpiter, farto de ser importunado, deu-lhes a cegonha, que começou a comer as rãs uma a uma.

Vendo elas esta crueldade, foram-se queixar a Júpiter pedindo uma solução, mas ele despediu-as dizendo:

— , sofri com esse, que tanto me pedistes. (ESOPO, citado em PINHEIRO, 2015, p. 64-5)



Agora passemos à atualização da fábula:

A mulher dele [Luís Batista], amigo leitor, era uma moça relativamente feliz. Estava mais que resignada, estava acostumada à indiferença do marido. Dera-lhe a Providência essa grande virtude de se afazer aos males da vida. Clara havia buscado a felicidade conjugal com a ânsia de um coração que tinha fome e sede de amor. Não logrou o que sonhara. Pedira um rei e deram-lhe um cepo. Aceitou o cepo e não pediu mais.

Todavia, o cepo não o fora tanto antes do casamento. Paixão não a teve nunca pela noiva; teve, sim, um sentimento todo pessoal, mistura de sensualidade e fatuidade, espécie de entusiasmo passageiro, que os primeiros raios da lua de mel abrandaram até apagá-lo de todo. A natureza readquiriu os seus aspectos normais; a pobre Clarinha, que havia ideado um paraíso no casamento, viu desfazer-se em fumo a sua quimera, e aceitou passivamente a realidade que lhe deram - sem esperanças, é certo, mas também sem remorsos.

Faltava-lhe - e ainda bem que lhe faltava - aquela curiosidade funesta com que o anfíbio clássico, desenganado do cepo, entrou a pedir um rei novo e veio a ter uma serpente que o engoliu. A virtude salvou-a da queda e da vergonha. Lastimava-se, talvez, no refúgio do seu coração, mas não fez imprecações ao destino. E como nem tinha força de aborrecer, a paz doméstica nunca fora alterada; ambos podiam dizer-se criaturas felizes. (ASSIS, 1962, I, p. 145)

Embora a trajetória da fábula seja milenar, é necessário, nesse ponto, esclarecer que a moral da história, que está inscrita na réplica do rei, não pode ser considerada como sinónimo do que hoje entendemos como moralismo. E o mesmo vale para a moral da adaptação: "A virtude salvou-a da queda e da vergonha" (ASSIS, 1962, I, p. 145). Raymundo Faoro, no clássico *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*, explica o porquê:

(...) não quer dizer moralizador, pregador de moral ou censor de costumes. O moralismo nada tem com a moral, mas tem muito a ver com os costumes, *mores* , com o gênero de vida e a maneira de ser do homem na realidade concreta, que pode ser *imoral*. (...). [Os moralistas] são observadores, analistas, pintores de homens (...). (FAORO, citado em BOSI, 2004, p. 365)



A observação de Raymundo Faoro, sublinhada por Alfredo Bosi, aciona certo sentido da advertência de *Ressurreição* para a primeira edição do romance: "Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro" (ASSIS, 1962, I, p. 114). O sentido acionado pela observação dos críticos é a seguinte: seria o livro uma representação alegórica do masculino e do feminino perante uma determinada circunstância social – a viúva? A observação de Machado de Assis sugere que podemos entender a representação ficcional de *Ressurreição* de modo alegórico: o masculino em oposição ao feminino. Outro sentido acionado é: o uso da fábula sugere um sentido pré-estabelecido pelas condições dos agentes envolvidos na história, pois, sendo a palavra final a palavra do rei, fica sugerido que a moral da história, que se baseia na verdade dos costumes, favorece o masculino.

Acatando o juízo cristalizado pela tradição e ficcionalizado na fábula, o alerta de Faoro e o esboço dos caracteres não deixam de ter um sentido moralizador, uma vez que ratifica a perspectiva vigente. A fábula, portanto, não se desprende de certo didatismo, ainda que seus autores tenham o propósito de serem "observadores, analistas, pintores de homens" (FAORO, citado em BOSI, 2004, p. 365). O uso normativo de um gênero cristalizado aponta para um sentido igualmente normativo, cujo sentido torna-se, em última instância e apesar da ressalva de Faoro, a afirmação da tradição, independentemente das reivindicações de outrem. Mas este sentido que se pode depreender da presença da fábula em *Ressurreição* decorre de outro sentido: o sentido dado contemporaneamente à fábula. Ela não é lida no século XXI como era no XIX. É neste aspecto, um tanto anacrônico, é verdade, que o sentido contemporâneo do referido gênero opõe-se ao sentido destacado por Faoro.

Em termos nietzschianos, poderíamos falar em transmutação dos valores: a resignação torna-se, nesse contexto, virtude. Na fábula e em sua atualização romanesca, não há espaço para réplica: a relação extremamente assimétrica entre os entes ficcionais só pode ter como moral, sentido último, a referida transmutação dos valores. Mas se o romance está de acordo com a orientação romântica, não podemos entender a presença da fábula como moralismo, porque, seguindo o romantismo brasileiro, segue também a filosofia cristã. É que o romantismo e o cristianismo, como ensina Candido (1993), são os lados de uma mesma moeda: o paradigma de formação da identidade nacional.

A PRESENÇA DA FÁBULA

Em *Ressurreição*, a moral da história não poderia, então, ser diferente da moral romântico-cristã. É devido a tal visão de mundo que a resignação do feminino, mostrada anteriormente, pode ser entendida e representada ficcionalmente como virtude. Ainda que o contexto representacional seja outro, o Rio de Janeiro em



meados do século XIX, a avaliação do narrador será semelhante à avaliação da fábula: o valor da tradição equivale à verdade. A força da tradição cristã é uma das forças da teoria romântica (CANDIDO, 1993).

Para Silviano Santiago, em *Jano, janeiro*, é devido à insegurança que Machado de Assis, em *Ressurreição*, "(...) retirou a liberdade de interpretação que porventura poderia ter o leitor (...)" (SANTIAGO, 2006, p. 447). A insegurança é relacionada aos "termos claros demais" (p. 434) do romance. Clareza que desobriga o leitor de qualquer tarefa interpretativa. Trata-se de um leitor menos ativo e mais contemplativo. Essa observação é precisa, adere bem às explicações excessivas do narrador de *Ressurreição*. José Aderaldo Castello (1969) também chama a atenção para o excesso de participação do narrador, que explica, justifica, esclarece e não deixa dúvida alguma relação ao sentido textual.

Ainda que sejam válidas, tais observações não deram atenção à presença da fábula em *Ressurreição*. Tanto um trabalho quanto outro parecem ler o primeiro romance de Machado de Assis com os olhos da segunda fase. Santiago trabalha com a questão do ciúme – *Dom casmurro* torna-se quase que automaticamente o contraponto. Castello, por outro lado, busca a totalidade da obra do autor, o que implica em chegar ao último romance supondo que o autor estava certo de que sua trajetória terminaria da forma que o crítico a encontra, nas obras completas do autor. Paraphraseando Dominique Maingueneau, é difícil imaginar o Machado de Assis posterior à publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas* inseguro. Por outro lado, parece que é mais fácil pensar o mesmo em relação ao Machado de Assis anterior à publicação de *Memórias póstumas*. E, conforme Maingueneau, isso não é por acaso: "Como só se escreve a vida dos grandes escritores sabendo-se que são grandes escritores, é difícil conceber a incerteza do trabalho criativo" (MAINGUENEAU, 2009, p. 157). Note-se bem: incerteza não é insegurança criativa. A primeira refere-se à história da literatura: os escritores desconhecem a trajetória da obra. Por outro lado, conhecem, ainda que não totalmente, as apostas e tomadas de posição, no campo literário. Esse saber, mesmo que precário, refere-se à criação literária e corresponde aos ritos genéticos (MAINGUENEAU, 2009).

Daí que a hipótese de insegurança inicial de Machado de Assis não explica, pelo menos não satisfatoriamente, o sentido demasiadamente claro de *Ressurreição*, que dispensaria o leitor de completar as lacunas semânticas do texto. Primeiro porque, como o próprio Santiago explica, a conclusão é oriunda de uma leitura comparativa entre os dois universos ficcionais de Machado de Assis: "(...) numa leitura dirigida pelos trabalhos posteriores do romancista (...)" (SANTIAGO, 2006, p. 436). Em segundo lugar, sendo uma leitura dirigida de trás para frente, a insegurança inicial é lida a partir da segurança adquirida pelo romancista na chamada segunda fase, que alcançou com *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Como se vê, a tese de insegurança de Silviano Santiago baseia-se numa leitura diacrônica dos romances de Machado de Assis. A segurança posterior do romancista colocaria em evidência a insegurança do estreador, que, como se sabe, não esconde tal insegurança no prefácio de *Ressurreição*. Entretanto,



a insegurança do prefácio está relacionada à recepção crítica, que Machado de Assis parece ter em perspectiva no mesmo prefácio: "(...) A crítica decidirá se a obra corresponde ao intuito, e sobretudo se o operário tem jeito para ela" (ASSIS, 1962, I, p. 114). Trata-se de uma insegurança que se relaciona com o destino e recepção do romance.

Em relação à insegurança ficcional, a presença da fábula impõe a seguinte reflexão: não é próprio da fábula um sentido claro, para o seu leitor? Afinal de contas, não é disso que se trata a moral de uma história? Como o leitor poderia inferir uma moral sem que os termos fossem claros demais? A clareza dos termos parece ter a ver com o gênero em questão: a (atualização da) fábula.

Acatando a sugestão de leitura de Machado de Assis – “Não quis fazer romance de costumes (...)” (ASSIS, 1962, I, p. 114) –, podemos tomar a figuração desses dois caracteres em oposição como alegorias de dois tipos comuns a cultura brasileira oitocentista: o “semiurbano” e o “semissilvestre” (p. 115).³ Os sentidos desses termos são amplificados com o acréscimo de outros dois termos análogos: a planta e a andorinha, no capítulo III: *Ao som da valsa* (p. 123). O pássaro pode aproximar-se da planta. O contrário não ocorre, pelo menos no romance. E, como a fábula é atualizada, tal qual a encontramos em Esopo, claro está que o costume – a planta é imóvel, apesar dos voos dos pássaros – está a favor do homem. Homem que se mostrará mais silvestre que urbano, no que se refere às atitudes e subjetividade. O homem em *Ressurreição* é uma personagem-planta cujas raízes estão fincadas na tradição. A mulher em *Ressurreição*, que se mostrará mais urbana que silvestre, no que se refere às atitudes e subjetividade, é, por outro lado, uma personagem-andorinha. O terceiro capítulo, *Ao som da valsa*, parece mostrar que cada personagem dança conforme uma determinada música. Essa moldura do feminino, porém, descreve Lívia, mas não enquadra as demais personagens femininas: Dona Matilde, Raquel, e Clara, que se enquadram na mesma moldura de Félix, o tipo que espelha Lívia às avessas. É aí que a leitura alegórica da viúva ganha força. Afinal de contas, ela é a única personagem que, uma vez presa às raízes da tradição, ao sacramento do matrimônio, pode tentar ir além dos costumes.

A moldura desse grupo de personagem feminina – Dona Matilde, Raquel, e Clara – está composta pela imagem-metáfora da planta. A diferença de Félix para as mulheres é que, sendo homem, a moldura da personagem pode ser adornada com certos chistes e hábitos que não caberiam bem à figura feminina – a não ser a figura de Cecília, que, ao romper com os limites impostos pelos costumes – então verdades em *Ressurreição* – terminará o romance mal vista pela sociedade. É assim que Félix pode ser aproximado da máxima que o narrador utiliza para caracterizar, alegoricamente, Viana: “Não me parece provável que houvesse lido Sá de Miranda; todavia, punha em prática

³ No primeiro parágrafo do romance, capítulo I, *No dia do ano bom*, encontramos os termos “semiurbano” e o “semissilvestre” (ASSIS, 1962, I, p. 115). Aceitando a sugestão machadiana de leitura e pensando em termos alegóricos, os termos ganham força semântica, como tentaremos mostrar.



aquela máxima de um personagem do poeta: boa cara, bom barrete e boas palavras, custam pouco e valem muito..." (ASSIS, 1962, I, p. 118).

A moldura de Lívia, por outro lado, está composta pela metáfora da andorinha, que, assim como o grupo de rãs da fábula, não vai se contentar com o costume:

Dentro de pouco tempo a conversa entre o médico e a viúva foi perdendo a frieza cerimoniosa do começo. Passaram a falar do baile, e Lívia manifestou com expansiva alegria as suas excelentes impressões, sobretudo porque, dizia ela, vinha da roça, onde tivera uma vida reclusa e monástica. Falaram naturalmente da viagem que ela pretendia fazer. Confessou ela que era um desejo antigo e várias vezes diferido.

— Não pense, acrescentou Lívia, que me seduzem unicamente os esplendores de Paris, ou a elegância da vida europeia. Eu tenho outros desejos e ambições. Quero conhecer a Itália e a Alemanha, lembrar-me da nossa Guanabara junto às ribas do Arno ou do Reno. Nunca teve iguais desejos?

— Estimaria poder fazê-lo, se me suprimissem os incômodos da viagem; mas com os meus hábitos sedentários dificilmente me resolveria a isso. Eu participo da natureza da planta; fico onde nasci. V. Ex.^a será como as andorinhas...

— E sou, disse ela reclinando-se molemente no sofá; andorinha curiosa de ver o que há além do horizonte. Vale a pena comprar o prazer de uma hora por alguns dias de enfado.

— Não vale, respondeu Félix, sorrindo; esgota-se depressa a sensação daquele momento rápido; a imaginação ainda pode conservar uma leve lembrança, até que tudo se desvanece no crepúsculo do tempo. Olhe, os meus dois polos estão nas Laranjeiras e na Tijuca; nunca passei destes dois extremos do meu universo. Confesso que é monótono, mas eu acho felicidade nesta mesma monotonia. (ASSIS, 1962, I, p. 126-7)

ALEGORIA DA TRADIÇÃO

Essas observações parecem dar sentido a exortação do prefácio de Machado de Assis, o romance poderia ser lido como uma alegoria, mas alegoria de quê?



Compartilhando da leitura proposta por Silviano Santiago no referido ensaio, supomos que se trata da alegoria do amor como razão, que aceita a tradição e nega o sentimento, em contraste com o amor como liberdade, que aprova o sentimento como possibilidade de efetivação daquela liberdade - liberdade de romper com a tradição. Para o primeiro tipo de amor, o sentimento é adversário da razão, da tradição. Para o segundo tipo, é justamente o contrário: a razão é adversária do sentimento, da possibilidade de libertação dos laços da tradição. Por isso é que a figura da viúva representa os dois lados da moeda feminina: tendo sido esposa de um, o que significa que adotou a razão e aceitou a tradição anteriormente, pode, uma vez livre do peso da tradição (viúva), buscar o amor como libertação na figura do outro. Acontece que, com exceção da viúva que, devido à viuvez, consegue cruzar aquela fronteira, as demais personagens estão enraizadas na tradição: "— Talvez me não compreendas melhor que os outros, continuou Livia, e com isto não quero dizer que sejas tão vulgar como os mais deles. Não o és; mas há coisas que um homem dificilmente compreenderá, creio eu" (ASSIS, 1962, I, p. 152).

No nono capítulo de *Ressurreição*, intitulado Luta, Machado de Assis utiliza-se da referida fábula de Esopo para representar ficcionalmente a relação oitocentista. Sendo essa relação representada a partir de uma fábula (como dizíamos a respeito da importância de relacionar o uso de tal gênero à proposta romântica), podemos supor que avaliação ficcional que encontraremos representada no romance é extremamente desigual: o papel de cada ente ficcional está previamente estabelecido, e, portanto, condicionado a circunstâncias cristalizadas para uma das partes; no caso da fábula, para as rãs; no caso do romance, para o feminino.

O ceppo, que aparece na atualização da fábula,⁴ tem duas funções: ele pode ser relacionado à tradição e às figuras masculinas do romance: Luís Batista, Coronel Morais e Menezes são homens que amam segundo as leis inscritas na tábua da tradição:

Em termos mais gerais, vemos que o homem recorre à razão (casamento) para restringir a liberdade, aceitando as correntes da virtude, enquanto a mulher se liberta da condição de escrava agarrando-se ao sentimento (amor), que lhe parece ser superior à razão (casamento). (SANTIAGO, 2006, p. 438)

A tradição, os costumes descritos por Santiago, é o ceppo da fábula atualizada por Machado de Assis. Para aqueles personagens masculinos, o ceppo é o "ponto de referência (...) que determina a perspectiva do todo, destruindo portanto a possibilidade de dupla leitura (...)" (SANTIAGO, 2006, p. 446) da tradição. Na verdade, a força representacional do ceppo é tal que Dona Matilde, Raquel, Clara e inclusive Livia

⁴ A palavra aparece no referido capítulo *Luta* (ASSIS, 1962, p. 145).



estão de acordo com ele. Lívia só consegue mudar a sua perspectiva após se tornar viúva. Antes disso, a descrição de Dona Matilde vale para Lívia: "Gostava muito de conversar e rir, e tinha a particularidade de amar a discussão, exceto em dois pontos que para ela estavam acima das controvérsias humanas: a religião e o marido" (ASSIS, 1962, I, p. 123). É com a morte do cepo enviado pela tradição cristã que a personagem, a exemplo do grupo de rãs, pode exigir outro rei/marido. Contudo, o que recebe é mais do mesmo. Como se vê, o duplo papel do cepo, marido e tradição, está em favor do masculino, ao passo que a resignação está para o feminino. A resignação é o preço da "paz doméstica" (p. 145). E isso está bem claro para as personagens e para o leitor. Essa clareza de sentido não é, ao nosso ver, insegurança, mas sim própria do gênero fabuloso, que é utilizado no interior do romance. O cepo, a exemplo da cruz cristã, deve ser carregado por Raquel, Clara, Dona Matilde. A visão de mundo cristã, ao transformar a renúncia em virtude, torna, aos olhos da sociedade, o marido e a religião como assuntos intocáveis.

As rãs, ao pedirem um rei (costume) novo, recebem uma serpente, que as matam. Lívia viverá, porém morta simbolicamente, isto é, vive reclusa da sociedade, em seu exílio social, porque, ao contrário das personagens-planta, que aceitam resignadamente o cepo da tradição, ela é uma personagem-andorinha, que deseja ver além do horizonte, isto é, além dos costumes tradicionais.

O desejo de romper com a tríade casamento/resignação/razão e se realizar através do casamento enquanto sinônimo de liberdade não se concretizará, uma vez que ela é a única de detém tal perspectiva. É a única personagem que se encontra em a cruz da tradição e a espada dos costumes sociais. A cruz equivale ao respeito à memória do falecido marido, representando um pacto tácito com a sociedade, informando-a que o ama. A espada representa o preço que paga (o exílio social), quando tenta romper com a verdade daquela comunidade. Além disso, acontece que Félix também é uma personagem-planta, embora apresente certo ar de andorinha. Certo ar de andorinha porque os chistes de Félix são a melhor prova de seu ar de modernidade; contudo, as mil e uma dúvidas, eufemismo de desconfiança em relação à moral da viúva, provam que suas raízes estão fincadas na tradição que Lívia busca romper. Daí as sucessivas lutas - luta é o título do capítulo 9.

O SENÃO DA VIUVEZ

Ciente de sua condição, Lívia diz repetidas vezes: "(...) tudo lhe perdoarei, contanto que me ame (...)" (ASSIS, 1962, p. 143). A sua luta é contra os senões da viuvez. A perspectiva de andorinha de Lívia, em oposição a perspectiva de planta de Félix, engendra o curto-circuito que inviabiliza a ressurreição de ambos.



Acreditando que o amor é liberdade (e não razão) e considerando que "o purgatório (...) é uma porta que abre para o céu" (ASSIS, 1962, p. 143), Lívia suporta os mil e um senões de Félix para mostrar que seu amor não era dissimulação de uma viúva que o passará para trás, mas sim abnegação, leal e total, até mesmo da possibilidade de se sentir desrespeitada pelas sucessivas dúvidas, eufemismo de preconceito, do herói-planta, que se fia na tradição. Ela, por outro lado, não tem esse direito. A prerrogativa da dúvida é masculina, uma vez viúva, cabe-lhe a responsabilidade de provar a cada suspeita que era inocente. Daí o "tudo lhe perdoarei, contanto que me ame (...)" (p. 143).

Da perspectiva do herói-planta, aceitando-se casar novamente, Lívia só mostra que a crença no amor é mais forte que a crença na razão (casamento/resignação). Isso gera o referido curto-circuito porque a perspectiva dela está na contramão da tradição: casamento não é liberdade, casamento é aceitar as leis inscritas no cepo da tradição. Se a andorinha quer casar novamente, significa que o amor para ela é mais liberdade que razão; sendo assim, é possível que ela queira ver outros horizontes sucessivamente. Daí o peso do verossímil na escolha final do herói. Não importa se ela traiu ou não o primeiro marido, importa, para a personagem-planta fincada na tradição, que a andorinha deseja mudar a tradição.

Sendo semelhante à moral da fábula de Esopo, a moral de *Ressurreição* demanda que Lívia, a exemplo das rãs, observe os costumes fluminenses:

Lívia soube isolar-se na sociedade. Ninguém mais a viu no teatro, na rua, ou em reuniões. Suas visitas são poucas e íntimas. Dos que a conheceram outrora, muitos a esqueceram mais tarde; alguns a desconheceriam agora. (ASSIS, 1962, I, p. 192)

Embora não esteja mais no campo, Lívia vive no exílio social. O Rio de 1862 a 1872 é o que havia de mais moderno à época, no Brasil, ainda que fosse mais rural do que urbano. Aqui podemos voltar a pensar na função da fábula. Talvez a resposta esteja na presença do narrador que confirma que a desconfiança de Félix é calúnia, e que não haveria motivos reais para duvidar de Lívia, que lhe dera provas de abnegação. O narrador interrompe a narrativa para garantir ao leitor que se trata de dúvida (preconceito), e não de verdade:

Entendamo-nos, leitor; eu, que te estou contando esta história, posso afirmar-te que a carta era efetivamente de Luís Batista. A convicção, porém, do médico, - sincera, decerto, - era menos sólida e pausada do que convinha. A alma dele deixava-se ir ao sabor de uma desconfiança nova, que as circunstâncias favoreciam e justificavam. (ASSIS, 1962, I, p. 189)



Como se vê, a probabilidade da traição tem como base o peso da tradição, e não as atitudes da viúva. A presença do narrador, ao nosso ver, adiciona uma certa dimensão ética ao costume ratificado pela tradição: até que ponto a suposição - dúvida do herói-planta - de que se uma viúva quer se casar novamente é sinal de que ela trairá o seu marido?

A participação do narrador, como bem observa Santiago, reduz drasticamente a participação do leitor, porque o quebra-cabeça ficcional já está montado: o narrador fornece "a chave do enigma" (ASSIS, I, 1962, p. 130) ao leitor. Considerando a exortação do prefácio, o sentido está claro, ao nosso ver, não por falta de segurança de Machado de Assis, mas pela proposta e aposta na fábula enquanto recurso alegórico de uma situação histórica: a condição da viúva. O leitor do romance encontra nessas páginas uma reflexão a respeito da moral oitocentista, no recorte temporal do romance: 1862-1872. Assim como nas fábulas, o sentido está dado, isto é, claro. Logo, cabe ao leitor aceitá-lo ou não. Mas isso é outra história.

Pensar que o sentido está claro por insegurança ficcional é ler a advertência do prefácio da primeira fase com os olhos da segunda, momento em que Machado de Assis cobrará de seu leitor maior participação, tornando-o menos contemplativo e mais ativo. Esse tipo de leitura, que é diacrônica, pode associar o ciúme de Félix - entendido aqui como eufemismo de preconceito histórico contra a viúva - com o ciúme de Bento/Bentinho, narrador de *Dom casmurro*. Entretanto, uma leitura sincrônica mostra também que a presença da fábula, que reproduz o romance em miniatura, está num plano superior ao ciúme, a dúvida, a suspeita - eufemismos dos senões da viuvez, cuja perspectiva permite a ponderação de outras possibilidades de amor. Esse plano superior da fábula mostra que o ciúme, a dúvida, e a suspeita são eufemismos para que a tradição não seja contestada, o que torna a resignação signo de virtude, como vimos.

CONCLUSÃO

Em *Posição do narrador no romance contemporâneo*, Theodor Adorno afirma que (1) se o romance quisesse se manter fiel à sua tradição, ele deveria operar uma espécie de autonegação formal, (2) ao mesmo tempo em que colocaria em xeque noções arcaicas como "sentar-se e ler um bom livro" (ADORNO, 2003, p. 56). Podemos tomar as palavras de Adorno para descrever o que se passa da chamada primeira de Machado de Assis para a fase. *Dom casmurro* não deixa de operar aquela mudança em relação ao sentido ulterior da narração. O narrador é parte do sentido. Ele não está fora dele, como um Deus *ex machina*. Essa observação não funciona com *Ressurreição*. A atualização da fábula pode ser compreendida como a presença daquele Deus, que permite ler *Ressurreição* dentro dessa categoria arcaica da qual Adorno também nos fala: "(...) sentar-se e ler um bom livro (...)" (ADORNO, 2003, p. 56). Tendo em perspectiva a



força romantismo brasileiro, no que se refere ao programa estético, e a discussão proposta, talvez tenhamos aí uma explicação plausível para o sentido demasiadamente claro de *Ressurreição*. O leitor de Esopo não pode duvidar do sentido da fábula, bem como o leitor desse Machado de Assis não pode duvidar do sentido de seu romance, lido a partir da ideia de alegoria.

Nesse sentido, o mesmo prefácio de *Ressurreição* parece responder à influência programática e à causa românticas da qual nos fala Antonio Candido, na referida passagem de *Formação*. Segundo Candido, o romantismo, que se esforça para contribuir para formação da identidade nacional, impôs aos escritores certa necessidade de contribuir com a questão nacional. É nesse sentido que Machado de Assis não deixa de responder à demanda nacional. A fundamentação dessa hipótese está no prefácio da primeira edição de *Ressurreição*. Antes disso, porém, é preciso lembrar que Machado de Assis também estava, por assim dizer, entre a cruz e a espada críticas. É que a crítica contemporânea recebeu a publicação das peças de Machado de Assis assim:

Ora, o talento é uma arma divina que Deus concede aos homens para que estes a empreguem no melhor serviço dos semelhantes. A ideia é uma força. Inoculá-la no seio das massas é inocular-lhe o sangue puro da regeneração moral. O homem que se civiliza cristianiza-se. Quem se ilustra edifica-se. (...). O que lhe desejo, o que lhe peço, é que apresentes nesse mesmo gênero algum trabalho mais sério, mais novo, mais original e mais completo. Já fizeste esboço, atira-te à grande pintura. (BOCAIÚVA, citado em MACHADO, 2003, p. 46)

A resenha de Quintino Bocaiúva é maior. A escolha da passagem se justifica pelo desejo de Bocaiúva, que não faz restrições ao gênero, mas condena a comédia e sugere um trabalho sério, novo, extenso e que ilustre o receptor. Ubiratan Machado mostra que outros resenhistas fizeram coro à crítica de Bocaiúva, que, no penúltimo parágrafo, morde e assopra o dramaturgo Machado de Assis: "Posso garantir-te que conquistarás aplausos mais convencidos e mais duradouros (...)" (BOCAIÚVA, citado em MACHADO, 2003, p. 46). Como se vê, a crítica gera certa expectativa em relação a publicações posteriores. Expectativa que está de acordo com a visão de arte que o próprio Machado de Assis apresentara a partir de 1858, porém, por alguma razão, suas peças não a seguiram à risca. Mas os críticos, sobretudo o referido, estavam lá para lembrá-lo dos preceitos da geração que seguia os passos de Alencar, mas privilegiava a ilustração das massas, e não mais a representação da identidade nacional, como encontramos na trilogia indígena de Alencar, por exemplo. Conforme Candido, a teoria romântica à brasileira estava empenhada em elaborar o cânone literário nacional. Logo, os críticos estavam à espreita para separar o joio do trigo literário. E, como a crítica de Bocaiúva mostra, ele era um deles.



Ora – retomando o fio da meada – o último parágrafo do prefácio de *Ressurreição* parece mostra que, se havia insegurança do escritor, era em relação ao parecer de seus pares: "A crítica decidirá se a obra corresponde ao intuito, e sobretudo se o operário tem jeito para ela. É o que lhe peço com o coração nas mãos (...)" (ASSIS, 1962, I, p. 114). A atualização da fábula de Esopo parece atender à demanda romântica por ilustração, uma vez que se entende que a obra de arte é também uma obra de ilustração, e esse trecho do prefácio parece responder à crítica, informando-a da adequação do romance/autor ao padrão estabelecido pelo romantismo nacional. Padrão que, como se observa na referida crítica de Bocaíuva, prescreve aos autores aquilo que seria legítimo para a literatura brasileira: a ilustração da recepção brasileira com base na teoria romântica. E o que poderia ser mais edificante que a atualização da fábula de Esopo?

Privilegiando a fábula e não o ciúme, que se torna mais complexo posteriormente, a leitura sincrônica mostra que Machado de Assis parece ter dado a sua contribuição à questão nacional que preocupou parte da inteligência nacional, no século XIX.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003, p. 55-63.

ASSIS, M. de. *Obra completa*, v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1962.

_____. *Obra completa*, v. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1962.

BOSI, A. Raymundo Faoro leitor de Machado de Assis. *Estudos Avançados*, v. 18, n. 51, São Paulo, mai./ago. 2004, p. 355-376.

CANDIDO, A. A consciência literária. In: _____. *Formação da literatura brasileira*, v. 2. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993, p. 285-327.

CASTELLO, J. A. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Companhia Nacional, 1969.

MAINGUENEAU, D. *Discurso literário*. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2009.

MACHADO, U. *Machado de Assis: roteiro da consagração*. Rio de Janeiro: UERJ, 2003.

MASSA, J. *A juventude de Machado de Assis, 1839-1870: ensaio de biografia intelectual*. Tradução de Marco Aurélio de Moura. São Paulo: UNESP, 2009.



PINHEIRO, C. *Fábulas de Esopo*. Disponível em:
<<https://lerebooks.files.wordpress.com/2012/12/fabulasdeesopo.pdf>>. Acesso em: 27
mar. 2015.

SANTIAGO, S. Jano, janeiro. *Teresa - Revista de Literatura Brasileira*, v. 6/7, n. 1, São
Paulo, 2006, p. 429-452.



APROXIMAÇÕES ENTRE *WILHELM MEISTER* E OS ESTUDOS TEATRAIS¹

Luiz Gustavo Bieberbach Engroff²

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo encontrar pontos comuns entre o contexto da vida teatral do personagem central do romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Johann Wolfgang von Goethe, e os estudos da teoria teatral que irão surgir aproximadamente um século depois. Apresentarei breves referências sobre o autor, sua obra e a recepção que esta teve quando descoberta, para posteriormente problematizá-la com os estudos em questão. Tomarei como base para as reflexões, além do romance em questão e os estudos literários acerca deste, a pesquisa teatral a partir das obras de Odette Aslan, Jean-Jacques Roubine, Margot Berthold e Marvin Carlson.

Palavras-chave: *Bildungsroman*. Goethe. Teoria teatral. Wilhelm Meister.

ABSTRACT: The present article aims to find common threads between the context of theatrical life of Wilhelm Meister character, shown in Johann Wolfgang von Goethe's novel, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, and the studies of theatrical theory that will appear approximately a century later. I will present brief references about the author, his work and the reception we had when this discovery, and later discusses it with the studies in question. I will take as base for my thoughts, besides the novel itself and the literary studies about it, the theatrical research of Odette Aslan, Jean-Jacques Roubine, Margot Berthold and Marvin Carlson.

Keywords: *Bildungsroman*. Goethe. Theater theory. Wilhelm Meister.

¹ Artigo recebido em 7 de abril de 2015 e aceito em 2 de julho de 2015. Texto orientado pelo Prof. Dr. Cláudio Celso Alano da Cruz (UFSC).

² Mestrando do Curso de Letras (Literatura) da UFSC.
E-mail: gus.biber@gmail.com



INTRODUÇÃO

O objetivo principal deste estudo é aproximar pontos comuns, do contexto da vida teatral do personagem Wilhelm Meister presente no romance de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, com os estudos da teoria teatral que irão surgir aproximadamente um século depois. Apresento a seguir, breves referências sobre o autor, sua obra e a recepção que esta teve quando descoberta para, posteriormente, problematizá-la com os estudos em questão.

CONTEXTO ALEMÃO DA ÉPOCA EM QUESTÃO

Segundo a breve biografia que encontramos na edição do romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, traduzida para o português por Nicolino Simone Neto, o autor Johann Wolfgang Goethe nasceu em vinte e oito de agosto de 1794, em Frankfurt am Main, e desde muito cedo teve acesso aos círculos aristocráticos da cidade devido ao casamento de seu pai com uma senhora da alta sociedade. Inicia aos dezesseis anos seus estudos em Direito e, ao mesmo tempo, frequenta aulas de História, Filosofia, Teologia e Poética, além de se interessar por desenho e frequentar o teatro assiduamente. Escreve peças estimuladas, principalmente, por obras shakespearianas e torna-se um dos poetas de destaque entre os representantes do movimento alemão *Tempestade e ímpeto*³. Neste meio tempo, além de ocupar um cargo de alto funcionário da administração, devido às suas relações com a nobreza, onde cuida de aspectos financeiros, exploração de recursos e infraestrutura de Weimar, inicia os escritos de *Fausto*, uma de suas obras-primas, compostos de duas partes, que finalizará apenas em 1832, à beira de sua morte.

Desiste parcialmente de sua carreira ministerial e realiza uma viagem à Itália, que dura aproximadamente dois anos, onde tem contato com os valores estéticos da Antiguidade. Após seu retorno, inicia sua amizade com Friederich Schiller (1759-1805), grande influenciador em sua vida intelectual, que o auxiliará na escrita da obra utilizada como objeto de estudo neste trabalho.

A partir de 1790, assume um novo cargo da administração de Weimar, agora como superintendente do Instituto de Arte e Ciências e, logo depois, no comando da direção do Teatro de Weimar, cargo que lhe permite conhecer com mais proximidade as características e especificidades da vida teatral. Sob a regência de

³ Do original alemão *Sturm und Drang*. De acordo com Berthold (2011, p. 412), esse nome foi dado por C. Kaufmann de Winterthur, um componente do movimento, a partir do título extraído do drama *Der Wirrwarr* (*A confusão*), de Maximilian L. Klingers. Configurou-se como um movimento que se opunha às ideias do Iluminismo e dos princípios aristotélicos, que dominavam o pensamento francês da época.



Goethe, o teatro de Weimar "(...) tornou-se o embrião do classicismo alemão. Da cooperação entre Goethe e Schiller brotou a harmonia entre criação poética e teatro que a Inglaterra havia conhecido nos dias de Shakespeare, a Espanha, nos dias de Calderón e a França, na época de Molière" (BERTHOLD, 2001, p. 413). Os primeiros escritos da obra completa de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* são datados de 1777 e, em 1785, a primeira versão da obra já estava finalizada.

O ROMANCE

Segundo o crítico William Somerset Maugham, alguns dos acontecimentos da infância de Goethe foram os primeiros estímulos para iniciar a escrita de sua obra sobre o personagem Meister, que em sua primeira versão intitulava-se *A missão teatral de Wilhelm Meister*⁴. O primeiro deles é que na infância, Goethe foi presenteado por sua avó com um teatrinho de fantoches e interessou-se por escrever estórias e colocá-las em cena e, quando chegou a Weimar, encontrou um local ideal para colocar suas ideias em prática, pois havia na localidade um pequeno circuito de teatro amador.

Outra aproximação entre o autor e o personagem do romance é o contato que ambos tiveram com a obra de William Shakespeare. Em um de seus escritos intitulado *Zum Schakespears Tagiii*, Goethe descreve a sua sensação ao ler a primeira peça de Shakespeare equiparando-a: "(...) à de um cego de nascença que recupera a visão milagrosamente, a um prisioneiro que salta para o ar livre e fora os grilhões que lhe prendiam" (CARLSON, 1997, p. 167). Ambos os acontecimentos surgem como estímulos para a escrita do autor alemão e aparecem no romance em situações relacionadas com o personagem principal, Wilhelm Meister.

A obra conta a trajetória de um jovem burguês em busca de uma formação plena, fortemente vinculada às circunstâncias históricas e artísticas do contexto europeu vigente. Nos primeiros cinco livros de sua versão definitiva, o personagem acredita que através do teatro conseguirá a formação que tanto almeja e uma libertação de sua alma poética, impregnada de uma visão comumente atrelada ao seu mundo burguês. "O teatro e a poesia dramática são, portanto aqui somente *meios* para o livre e

⁴ Não tive acesso a essa primeira versão, mas, segundo estudo de Georg Lukács (citado em GOETHE, 2009, p. 581-605), a obra é composta de seis livros e complementava-se sobre ela mesma. A segunda e definitiva versão, datada em 1796, condensa a obra anterior em cinco livros e a estes são agrupados mais três livros, constituindo-se como um compêndio sobre uma configuração completa da sociedade burguesa da época. A versão definitiva, porém, adota a maioria dos personagens, a ação e as cenas isoladas que serão posteriormente agrupadas; e apesar de ter suprimido alguns acontecimentos por serem meramente necessários para o signo teatral, aprofunda e coloca em primeiro plano, fatos relacionados ao teatro que podem ser entendidos por Goethe, como paradoxo para um entendimento do comportamento humano.



pleno desenvolvimento da personalidade humana” (LUKÁCS, citado em GOETHE, 2009, p. 582, ênfase no original).

No decorrer desta trajetória teatral, Meister depara-se com inúmeros artistas, amores, pessoas das mais variadas classes sociais, sem deixar de perseguir seu sonho de constituir-se como ator e como profissional, sempre com o intuito de aperfeiçoamento da formação pessoal. E Goethe não deixava de mostrar claramente a diferença que havia entre atores que se mantinham na profissão apenas pelo dinheiro e pelo círculo de potenciais mecenas e o personagem principal, que buscava constantemente um aprimoramento da técnica, a fim de tornar-se um grande profissional da área e nela encontrar sua libertação pessoal. A partir do livro VI, o foco do romance se altera e culmina na abdicação de Meister à vida teatral e em seu encontro com uma família e com uma profissão especializada, neste caso, a medicina. “O teatro transforma-se, pois, num mero momento do todo” (LUKÁCS, citado em GOETHE, 2009, p. 583). Mas qual a sua importância para o contexto literário mundial?

Segundo as palavras de George Lukács: “O Wilhelm Meister de Goethe é o mais significativo produto da literatura romanesca entre os séculos XVII e XIX” (LUKÁCS, citado em GOETHE, 2009, p. 581). Na Alemanha, até o momento da descoberta da obra de Goethe, o romance era considerado como “literatura trivial e de má qualidade” (MASS, 2000, p.13). O termo provém do latim *romanic*, através do francês *romanz*: “(...) *roman* designava uma narrativa longa, em idioma diferente do latim clássico, na qual se representava o protagonista em suas relações e divergências com o mundo exterior” (MASS, 2000, p. 22). Somente a partir da publicação de *Os sofrimentos do jovem Werther*, outra obra de Goethe, é que o romance estabelece-se e começa a ser aceito por público e crítica.

Friederich Schlegel, a respeito da literatura então produzida pelos autores alemães, estabelece uma divisão em categorias: Iluminismo, Pré-romantismo – que se relaciona diretamente com o movimento *Tempestade e ímpeto*, Classicismo e Romantismo. Ainda segundo a pesquisadora Wilma Patrícia Maas, é neste momento que há o nascimento de uma historiografia da Literatura alemã, ou seja, uma preocupação da obra em si relacionada às escolhas estéticas e ideológicas do autor. O romance em questão funda um novo gênero, chamado de *Bildungsroman*⁵ que:

(...) sob o aspecto morfológico, é relativamente fácil a compreensão do termo (...). Por um processo de justaposição, unem-se dois radicais – (*Bildung* – formação – e *Roman* – romance) que correspondem a dois conceitos fundadores do patrimônio das instituições burguesas. (MAAS, 2000, 13)

⁵ “O termo *Bildungsroman* foi criado pelo professor de Filologia Clássica Karl Morgenstern em 1810, mas só é difundido academicamente a partir dos estudos do filósofo idealista Wilhelm Dilthey, em 1870” (MAAS, 2000, p. 13-14).



De acordo com os dados apontados pela pesquisadora, os termos *Bildung* e *Roman*, possuem atrelados a si um complexo emaranhado de significados e estes surgem juntos ao propósito de construir uma identidade nacional alemã. Muitos críticos apontam que este fenômeno, o *Bildungsroman*, foi tipicamente alemão e caracterizava-se por um forte caráter impregnado com um autêntico espírito alemão vigente na época e acabou estabelecendo-se como uma das bases produtoras para quase todas as literaturas de origem europeia, incluindo a americana.

Não podemos deixar de pensar no contexto em que a Alemanha se encontrava diante das outras potências europeias da época. A Alemanha era considerada atrasada, tanto em relação ao progresso industrial quanto intelectual. A tecnologia e o pensamento eram importados, principalmente da França e Inglaterra, ao mesmo tempo em que há o surgimento de uma nova classe, a burguesia, que cresce a partir das lacunas deixadas pelas relações econômicas entre a nobreza e o povo. Toda esta efervescência, repleta de ideias inovadoras, tanto científicas quanto filosóficas, culminou nesta tomada de consciência do povo alemão em busca de sua identidade.

Foi a partir deste contexto social e dos estímulos que recebeu em sua infância que Goethe resolve escrever este romance. Para a estudiosa Wilma Patrícia Maas:

A obra de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, permanece para a história da literatura, como exemplar mais perfeito do gênero, como a realização ideal de uma projeção histórica e literária conscientemente exercida por um grupo social. (MAAS, 2000, p. 133)

Segundo Brito Broca, há uma distinção entre vida literária e literatura: “Embora ambas se toquem e se confundam, há entre elas a diferença que vai da literatura estudada em termos de vida social para a literatura em termos de estilística” (BROCA, 1956, p. 11). Para que consiga estreitar os laços entre a vida particular do autor, o reflexo do mundo existente em seu entorno e que o influenciava em sua escrita e em suas ideias, minha análise calca-se, principalmente no contexto literário e intelectual que o cercava, destacando passagens de sua obra que mostravam acontecimentos, estruturas e fazeres teatrais que só seriam problematizados pelo aparecimento do encenador, no final do século XIX.



OS ENTRELAÇAMENTOS

A partir das páginas seguintes inicio a reflexão sobre alguns trechos da obra em questão, principalmente dos cinco primeiros livros com os estudos da história e teoria teatral, em relação aos papéis do ator e principalmente do encenador. Retiro o seguinte fragmento do texto de Goethe, no qual o narrador explicita como os atores em geral, no papel do seu ofício, deveriam agir:

Já se podia agora fazer o ensaio de leitura, que Wilhelm considerava propriamente uma festa. Ele já havia colecionado previamente os papéis, de sorte que não poderia ocorrer nenhum embaraço quanto a este aspecto. Todos os atores conheciam a peça, e ele procurou apenas, antes de começarem, persuadi-los da importância de um ensaio de leitura. Assim como se exige de todo músico que até certo ponto saiba tocar à primeira leitura, assim também todo ator, ou mesmo qualquer pessoa bem-educada, deve exercitar-se em ler à primeira vista, em captar imediatamente o caráter de um drama, de uma narrativa e expô-lo com habilidade. Não ajudará em nada memorizar tudo, se o ator não houver de antemão penetrado no espírito e no pensamento do bom autor; a letra, em si, nenhum efeito irá produzir. (GOETHE, 2009, p. 301-302)

Na época em que Goethe escreve seu romance, ainda não existia uma técnica ou verdadeiramente uma escola que ensinasse aos atores como dominar o seu ofício. Existia naquele momento, uma formação tradicional totalmente embasada nos preceitos da antiguidade. Este patrimônio artístico era imutável e evoluía apenas em seus detalhes, no momento da execução. A formação mais difundida e respeitada da época formava intérpretes do repertório clássico para o ingresso na *Comédie-Française* que se limitava apenas a ensinar a falar bem e colocar-se em cena de modo que pudesse ser visto pelos olhos de todo o público. Ou seja, eram apenas repassadas as tradições herdadas por grandes comediantes e religiosamente transmitidas. Já Goethe tinha em mente, para o trabalho do ator, algo mais abrangente e profundo: "Não apenas imitar a natureza, mas representá-la idealmente" (BERTHOLD, 2001, p. 416); "(...) assim, deveria combinar verdade e beleza em sua atuação" (p. 416).

Os outros atores, que não necessitavam desempenhar grandes papéis, normalmente aprendiam a maneira de representar por eles mesmos ou em montagens da periferia parisiense. A estes eram destinadas apenas participações como figurantes, pontas, substituições e somente depois deste estágio é que conseguiam um ou outro papel. Para estes aspirantes à arte teatral, as marcações eram simples, chegando a proferir, no máximo, um breve texto.



Por muito tempo, desde a Antiguidade até o surgimento da escola francesa, e sua posterior hegemonia, a arte do ator ou do comediante⁶, como era chamado, estava totalmente atrelada aos tratados da retórica e muitas vezes associada à figura do orador ou declamador. A escola francesa era alvo de inúmeras críticas em datas anteriores aos acontecimentos narrados por Goethe em seu romance. Em 1694, o ator e dramaturgo italiano Evariste Gherardi que chegara à França anos antes, criticava o ator que “recita o que aprendeu de cor, sem levar em conta seu parceiro, numa furiosa impaciência de se livrar do papel, ao contrário do comediante italiano que interpreta tudo o que diz” (ASLAN, 2005, p. 6).

Os estudos do texto tinham como tendência geral lê-los como uma continuidade e não apenas como fragmento de um todo. Existia então, no fragmento do romance destacado na página anterior, uma preocupação explícita com o estudo preliminar deste texto: as indicações presentes no texto, suas pontuações e do jogo, que poderia surtir a partir deste. Pierre Regnier, professor do Conservatório francês, em seu estudo *O Tartufo dos comediantes* (1896), trazia um panorama de interpretações mais antigas do papel principal – a partir do texto *Tartufo*, de Molière. Ele anotava verso por verso “a motivação de uma palavra posta em relevo ou uma pausa respiratória” (ASLAN, 2005, p. 27). Parece-me que a intenção de Regnier era a criação de um método, pois ele mesmo declarava que levou anos que compreender sozinho todos esses elementos e lamentava não ter tido acesso a mestres e escritos que pudessem tê-lo ajudado nessa empreitada. Outro professor da época, Louis Juvet, também da escola francesa, trazia algumas inovações relacionadas ao primeiro contato dos atores com o texto:

É preciso ler o texto como se não nos pertencesse, até que, de tanto ler as frases, de repente tenhamos um sentimento de tal modo vivo, de tal modo profundo dessa pessoa, que dizemos para nós mesmos: vou tentar dizê-los como ela as diria. Infelizmente não fazemos isso. Tomamos o texto e dizemos a nós mesmos: vou representá-lo. (JUVET, citado em ASLAN, 2005, p. 32)

Notamos que Goethe, talvez influenciado pela viagem que fez à Itália (1786-1788), traz ideias inovadoras ao contexto teatral alemão, através da narrativa de Meister, contrariando os preceitos vigentes e mais aceitos pelos artistas da época, na escola francesa.

⁶ “O termo *comédien*, na maioria das vezes é traduzido como ator. Especificamente em português, ele é atrelado apenas ao gênero cômico. Mas, a partir de uma perspectiva clássica, para Juvet e Diderot, ambas as palavras possuem especificações distintas. O ator é aquele e só pode interpretar papéis que correspondem ao seu *emploi* ou à sua imagem e o comediante aquele que pode desempenhar todos os tipos de papéis, independente de suas características físicas” (PAVIS, 2005, p. 57).



Passamos ao próximo fragmento, onde durante os ensaios da peça *Hamlet*, de Shakespeare, que seria encenada pela trupe comandada por Serlo e Meister, duas figuras “aficionadas por teatro”⁷, davam grandes contribuições para as cenas:

A presença desses dois homens se revelou bastante útil aos ensaios. Haviam convencido sobretudo nossos atores de que, durante os ensaios, deveriam sempre unir o gesto e a ação à palavra, tal como pensavam fazer durante a apresentação, e através do hábito juntar tudo aquilo de um modo mecânico. Especialmente com as mãos não deveriam fazer nenhum movimento vulgar, mesmo que fosse durante o ensaio de uma tragédia; o ator trágico que no ensaio, se pusesse a tomar rapé, era para eles motivo de temor, pois tinham por muito provável que, durante tal passagem no decorrer da representação, daria por falta da pitada de rapé. Eram inclusive da opinião de que nenhum ator deveria ensaiar com botas, se fosse representar com sapatos. Mas nada, asseguravam eles, nada lhes causava mais aflição que ver durante os ensaios mulheres com as mãos escondidas nas dobras das saias. (GOETHE, 2009, p. 304)

No trecho retirado do romance de Goethe, notamos o termo ensaio no início do fragmento. Comumente, segundo Patrice Pavis, podemos entendê-lo como: “Trabalho de aprendizagem do texto e do jogo cênico efetuado pelos atores (...)” (PAVIS, 2005, p.129). Porém, atentando para a variação que o termo sofre de acordo com o contexto linguístico⁸, o pesquisador francês, salienta, a partir das ideias do diretor Peter Brook, que:

(...) a palavra francesa evoca um trabalho quase mecânico, ao passo que os ensaios se desenvolvem cada vez de maneira diferente, e são, às vezes criativos. Se não o fossem ou se se prolongassem na repetição infinita da mesma peça, a morte do teatro seria rapidamente perceptível. O alemão *probe* ou o espanhol *ensayo* (“tentativa”) traduz melhor a ideia de experimentação e de tateio antes da adoção da solução definitiva. (PAVIS, 2005, p. 129, ênfase no original)

⁷Estes “aficionados por teatro” eram os chamados *Dramaturg*. O primeiro *Dramaturg* foi Lessing: sua *Dramaturgia de Hamburgo* (1767), coletânea de críticas e reflexões teóricas, está na origem de uma tradição alemã da atividade teórica e prática que precede e determina a encenação de uma obra. “O alemão distingue, diversamente do francês, o *Dramatiker*, aquele que escreve as peças, do *Dramatur*, que é quem prepara sua interpretação e sua realização cênica. As duas atividades são desenvolvidas simultaneamente pela mesma pessoa” (PAVIS, 2005, p. 117).

⁸Podemos verificar, por exemplo: no francês: *répétition*; no inglês: *repetition*, *rehearseal*; no alemão: *probe*; e no espanhol: *ensayo*.



Não podemos deixar de destacar que, mesmo que o enfoque de Brook seja numa perspectiva mais contemporânea, o fragmento do romance mostra que existe a tentativa de uma visão mais arrojada em relação ao teatro que era feito e praticado no contexto de Meister.

Mostra-se no trecho acima, o início de uma preocupação com o **gestual**, diferente do que se ensinava na formação tradicional do ator, onde a educação corporal era quase nula ou inexistente. A maioria dos professores eram mestres na arte do **dizer**. Os atores da época não tinham o costume de ensaiar continuamente. Para entrar em cena e apresentar uma peça para o público, apenas deveriam seguir algumas normas pré-estabelecidas, além dos manuais de retórica, já mencionados anteriormente. Cito algumas destas normas: nunca dar as costas para o público, respeito à cruz cênica (os pés deveriam estar com as pontas separadas) e a posição ereta. Procedimentos que não possuem critérios suficientes para que alguém consiga se tornar um ator, no mínimo, mediano, na arte da atuação.

Os primeiros estudos do corpo como um todo que se têm notícias, são as pesquisas de François Delsarte (1811-1879). Delsarte criou seu *Curso de estética aplicada*, a partir de suas observações sobre os sentimentos expressos na vida real, da tradição clássica e de aulas de anatomia. Seu curso era frequentado por uma gama de artistas de diferentes áreas: pintores, compositores, atores, cantores, além de padres e advogados. Deste curso criou dois grandes fundamentos: a Lei da Correspondência e a Lei da Trindade. Em linhas gerais, ele supunha que "a cada função do espírito corresponde uma função do corpo, a cada grande função do corpo corresponde um ato do espírito" (ASLAN, 2005, p. 37). Delsarte acreditava que o gesto exprimia muito mais que palavras, e, que este deveria partir do coração, com o auxílio da respiração e dos músculos do intérprete. Dividia a emanção dos gestos a partir de nove regiões diferentes, englobadas em três focos (abdominal, epigástrico e torácico) chegando assim à Lei da Trindade, citada acima.

Alguns estudiosos acreditam que por influência da proposta delgartiana, o músico Emile Jacques-Dalcroze criou a ginástica rítmica, primeiro como resposta aos bailarinos da época por esquecerem de que o movimento interior é que dava sentido à expressão e à ação. Seus princípios partem do questionamento das relações entre música e movimento e entre a voz e os gestos. Acredita-se que exista o senso rítmico muscular "que faz de nosso corpo o instrumento em que se representa o ritmo, o transformador onde os fenômenos do tempo se transformam em fenômenos do espaço" (DALCROZE, citado em ASLAN, 2005, p. 41). Como o próprio nome sugere, a técnica parte de exercícios simples tendo como fio condutor a utilização da respiração e outros temas rítmicos. O primeiro a aproximar esta técnica ao teatro foi o diretor Adolphe Appia, que colaborou com Dalcroze. Tanto os estudos de Delsarte como a rítmica de Dalcroze influenciaram os estudos de Jacques Copeau, Constantin Stanislavski e outros estudiosos que iniciaram um método propriamente dito de ensino para os intérpretes, constituindo um novo modo de formação artística.



Copeau em sua tentativa de desconstruir o ator, de todos os seus defeitos e manias, funda em 1913 a Escola *Vieux-Colombier*⁹, dedicando-se à renovação da arte dramática. Dentre seus inúmeros ensinamentos (ginástica-rítmica, acrobacia, dança entre outros), estavam treinamentos específicos como a esgrima.

Em outro trecho do romance de Goethe, os “aficionados pelo teatro” sugerem que todos aqueles atores que fossem representar papéis de militares, deveriam aprender a lutar, outro exemplo de que Goethe estava avançado em relação aos discursos que eram proferidos sobre a arte do teatro em outros pontos da Europa.

Ainda sobre os procedimentos utilizados durante os ensaios da peça, Goethe nos mostra sua preocupação, através de Meister e dos “aficionados” em transformar os atores e, conseqüentemente, o teatro, a partir de técnicas de aperfeiçoamento. Podemos destacar outros trechos que nos levam a pensar desta maneira: “(...) recomendar expressamente aos atores o seguinte ponto fundamental: o dever que tinham de falar em voz alta e clara” (GOETHE, 2009, p. 305). E, para tanto, sugeria exercícios como este:

Este [Meister] pediu a todos que, durante os ensaios, se sentassem nos cantos mais distantes e batessem com uma chave no banco toda vez que não ouvissem claramente. Ele articulava bem, expressava-se com moderação, subia o tom gradualmente e não gritava nem mesmo nas passagens mais violentas. A cada novo ensaio ouvia-se menos o bater das chaves; pouco a pouco os outros foram aceitando a mesma operação, e já se podia esperar que ao final da peça fosse ouvida por todos em todos os cantos da casa. (GOETHE, 2009, p. 305)

A normatização de um método interpretativo moderno e relativo à peça que seria montada só apareceria com estes locais de experimentação, criados por Copeau, na França; por Stanislavski, no Teatro de Arte de Moscou; e, mais tarde, por Grotowski, em Opole.

Outro fato interessante na obra é o papel que Meister ocupa no romance, que – além de adaptar, atuar e dirigir – cria todo o contexto artístico relacionado à montagem da peça *Hamlet*, antecipando o aparecimento de uma figura conhecida posteriormente na história da teoria teatral como encenador. Destaco três trechos do romance nos quais se evidencia esta figura, a partir de alguns fatores que envolvem uma encenação, como: escolha do recorte do texto, escalação do elenco e cenografia/espacialidade da cena.

⁹ Comumente traduzido como “Velho Pombal”.



(...) pude distinguir duas vertentes na composição desta peça: a primeira, refere-se às grandes e íntimas relações das personagens e dos acontecimentos, aos poderosos efeitos derivados dos caracteres e atos dos protagonistas (...) a segunda vertente que deve ser observada nessa peça, refiro-me às relações exteriores das personagens, pelas quais elas são levadas de um lugar ao outro (...). Minha proposta, portanto, é não tocar absolutamente naquelas primeiras e grandes situações, conservando-as tão cuidadosamente quanto possível tanto em seu conjunto quanto ao seu detalhe, mas rejeitar de vez estes motivos exteriores, particulares, dispersivos e dispersadores, substituindo-se por um só. (GOETHE, 2009, p. 290)

Já haviam discutido previamente os papéis: Serlo faria Polônio; Aurelie, Ofélia; Laertes já estava predestinado pelo próprio nome; um jovem recém-chegado atarracado e muito vivo, recebeu o papel de Horácio; quanto ao rei e ao espectro havia um certo embaraço. (GOETHE, 2009, p. 293)

Deveríamos mostrá-los – dizia Wilhelm – em tamanho natural, no fundo da sala, ao lado da porta principal, e o do velho rei, com a armadura completa, como o espectro, deve estar pendurado justamente na parte da sala por onde ele entra. (GOETHE, 2009, p. 306)

Podemos concluir, segundo as palavras de Patrice Pavis, que o encenador é: “Pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo os atores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição” (PAVIS, 2005, p. 128). Continuando com as reflexões relativas ao termo, o autor ainda descreve que seu surgimento situa-se na primeira metade do século XIX, mas existiram indivíduos que praticavam ações semelhantes, que poderiam ser mencionados como seus precursores.

Na Antiguidade Clássica, o *didascalo* era o próprio autor e organizador; na Idade Média, existia o *meneur de jeu*, ou seja, o condutor do jogo. No Barroco e Renascimento eram os arquitetos ou cenógrafos que organizavam de acordo com o seu ofício e, por fim, no século XVIII, os atores Iffland e Schröder serão os grandes ensaiadores, coincidindo com a exposição de Goethe em seu romance.

Segundo Jean-Jacques Roubine (1998, p. 14), a encenação torna-se uma arte autônoma, somente a partir do ano de 1887, quando Antoine funda o *Théâtre-Libre*. Outros estudiosos elencam outras datas que marcam esta nova etapa da história do teatro. São elas: 1866, com a criação da companhia dos *Meininguer*; ou 1880, com



chegada de iluminação elétrica na maioria das salas de teatro da Europa. Não há, portanto, um consenso entre os estudiosos, em relação ao surgimento exato do termo.

Inúmeros fatos desenvolvem-se nos últimos anos do século XIX para a chegada deste dito Teatro moderno, onde a encenação torna-se o centro de um intrincado maquinário teatral. Até aproximadamente os anos de 1840, existia uma fronteira, tanto geográfica quanto política, dos preceitos vindos da França e da estética shakespeariana. A partir de 1860, estas barreiras rompem-se e não existem maneiras de mantê-las restritas à apenas um determinado local. Começam a aparecer em diversas cidades da Europa, espetáculos com certas características que se compõem num movimento que será chamado de naturalismo. Grande parte deste êxito de uma multipolaridade cênica é em decorrência das turnês empreendidas pela companhia dos *Meininger*, por diversos países da Europa, excetuando-se a França, que, pelo que podemos supor, não aceitava as ideias vindas a partir da crítica intelectual do restante da Europa.

Podemos concluir que a partir desta época, o encenador passa a ser o grande responsável pela ordenação do espetáculo. Não só por todas as grandes inovações da época, mas também por um fator que ainda não foi mencionado: o público. "(...) não há mais para os teatros, um público homogêneo (...) não existe mais nenhum acordo fundamental prévio entre espectadores e homens de teatro sobre o estilo e o sentido destes espetáculos" (DORT, citado em PAVIS, 2005, p.122).

Segundo Roubine, por convenção, considera-se Antoine o primeiro encenador do Teatro Moderno, pois foi o primeiro a imprimir uma assinatura na encenação como arte autônoma. Foi um grande inovador e soube como nenhum outro mesclar as inovações científicas com as práticas teatrais. Continuando com as reflexões de Pavis, este propõe a partir dos estudos do escritor francês Alain Veinstein duas definições para o termo encenação. Uma do ponto de vista do público e outra da perspectiva dos especialistas:

(...) o termo encenação designa o conjunto dos meios de interpretação cênica: cenário, iluminação, música e atuação (...). Numa acepção estreita, o termo encenação designa a atividade que consiste no arranjo, num certo tempo e num certo espaço de atuação, dos diferentes elementos de interpretação cênica de uma obra dramática. (VEINSTEIN, citado em PAVIS, 2005, p.122)

Para que todos estes elementos estejam colocados harmoniosamente em cena, perceberemos a necessidade de um indivíduo que possa criar sua obra, conciliando os diversos elementos cênicos. Sua decisão sobre a maneira de apresentá-los poderá privilegiar alguns elementos em detrimento de outros, criando assim uma coerência que, talvez, somente para o pensamento único do encenador faça sentido, mas



assim que posta em cena mostra-se ao grande público como uma apresentação concreta e representável. Uma visão particular que dará forma à nova significação.

Percebemos alguns destes aspectos no personagem de Meister, quando este se coloca no papel de encenador. E também podemos perceber a preocupação de Goethe em colocar esta situação de aprendizado de Meister em destaque, utilizando o próprio teatro como metáfora para reflexão.

Numa passagem do texto em que há uma discussão entre Meister e Jarno – um misterioso personagem que posteriormente descobre-se fazer parte de uma sociedade secreta – este deixa claro que o teatro é um reflexo da vida. “Pois saiba, meu amigo (...), o que descreveu não foi o teatro, mas o mundo, e que poderia eu encontrar em todas as classes sociais personagens e ações suficientes para suas duras pinceladas” (GOETHE, 2009, p. 417). Mas, como reforça Lukács, a escolha do contexto teatral e a peça de William Shakespeare, *Hamlet*, não foram um mero acaso.

(...) para Goethe a questão shakespeariana ultrapassa e muito a esfera do teatro. Shakespeare é, para ele, um grande educador para uma humanidade e personalidade; seus dramas são, para ele, modelos do modo como o desenvolvimento da personalidade atingiu a plenitude nos grandes períodos do humanismo e de como esse desenvolvimento deveria se completar no presente. (LUKÁCS, citado em GOETHE, 2009, p. 583)

CONCLUSÃO

Por esta breve análise, podemos afirmar que Goethe foi um grande fomentador da arte, estando sempre à frente de seu tempo. Auxiliou na construção de um teatro nacional, onde houvesse uma preocupação com a estética, aliada a dramas que se adaptassem aos diferentes países da Europa, como era o caso das peças de Shakespeare. Anteriormente à tentativa de criação deste teatro nacional, só havia os teatros feitos pelas trupes de comediantes itinerantes e o teatro feito, sob encomenda, pela corte. No período em que Goethe foi diretor do Teatro de Weimar, tomou suas melhores realizações e encenou Shakespeare, Schiller, Iffland e peças de sua própria autoria. Podemos concluir essas ideias, a partir da afirmação de Berthold:

As metas propostas e as realizações efetuadas no seu exercício da intendência teatral continuaram a exercer influência direta e às vezes indireta no teatro alemão. Berlim e Viena tinham estreitas ligações com Weimar; nos países de língua alemã, ambas tornaram-se foco do



desenvolvimento e do destino da herança clássica e das formas classicistas. (BERTHOLD, 2001, p. 420)

Segundo a autora, Goethe é autor do manuscrito *Regeln für Schauspieler*¹⁰, que consiste num apanhado de anotações e notas, posteriormente coletadas por John Peter Eckermann, em 1824. Mesmo que este manual não se configure como uma obra de grande significação para a teoria do teatro universal e torne-se obsoleta se comparada a outras, sua importância no campo das artes cênicas calca-se em sua busca por uma linguagem que pudesse refletir a sociedade da época, construindo uma visão acerca de seu futuro, mesclando literatura e realidade. E uma destas importantes ações foi a problematização que propôs através de seu romance *Os anos de aprendizado de William Meister*, em que nos apresenta uma narrativa recheada de intrigas, desenlaces e revelações contundentes muito bem amarradas num contexto de um jovem burguês que busca sua formação através do teatro. Ao mesmo tempo, em que nos dá um panorama teatral da época em que foi escrito, antecipa em muitos aspectos os estudos relacionados à arte do teatro, que só deixariam grandes marcas anos mais tarde.

REFERÊNCIAS

ASLAN, O. *O ator do século XX: evolução técnica, problema da ética*. Tradução de Raquel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BROCA, B. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956.

CARLSON, M. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997.

GOETHE, J. W. von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: 34, 2009.

MAAS, W. P. M. D. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: UNESP, 2000.

MAUGHAM, W. S. Os três romances de um poeta. In: _____. *Pontos de vista*. Rio de Janeiro: Globo, 1964, p. 1-40.

¹⁰ Regras para o ator (BERTHOLD, 2001, p. 418).



PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução e apresentação de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.



REVOLUÇÃO E DECADÊNCIA NA LITERATURA PORTUGUESA DO SÉCULO XIX¹

Bianca Rosina Mattia²

Jair Zandoná³

RESUMO: No cenário da literatura portuguesa do século XIX, Antero de Quental e Eça de Queirós, símbolos da Geração de 70, idealizaram [re]construir Portugal e deram vida à *revolução*. Se Quental marca o espírito pedagógico-revolucionário pretendido pelo movimento, Queirós apresenta-nos sua crítica à sociedade portuguesa – relato da decadência na vida moderna. As Conferências marcaram a vida portuguesa, de modo que o ideal revolucionário permanecesse como inerente à sociedade moderna. A chamada Geração de 70 vestiu-se da modernidade “contraditória em si mesma” (COMPAGNON, 2010). Assim, articulam-se os termos [r]evolução, binômio caro às análises de Antoine Compagnon, e *decadência*, visto como sinônimo de moderno, em seu entrelaçamento ambíguo, como as contradições da vida moderna, ao contexto artístico-literário português desse período.

Palavras-chave: Antero de Quental. Conferências do Casino. Decadência. Eça de Queirós. Literatura Portuguesa.

ABSTRACT: In the scenario of Portuguese literature of the nineteenth century, Antero de Quental and Eça de Queirós, symbols of 70's Generation, idealized to [re]build Portugal and gave life to the revolution. If Quental marks the pedagogical and revolutionary spirit intended by the movement, Queirós presents to us his criticism of Portuguese society – the decadence report in modern life. The Conferences marked the Portuguese life, so it the revolutionary ideal remain as inherent to modern society. The so-called 70's Generation dressed of the modernity "self-contradictory" (COMPAGNON, 2010). Thus, the terms [r]evolution, binomial widely used in the analysis of Antoine Compagnon, and decadence, seen as synonymous with modern in its ambiguous meaning, as the contradictions of modern life, are articulated with the artistic and literary context of the period Portuguese.

Keywords: Antero de Quental. Casino Conferences. Decadency. Eça de Queirós. Portuguese Literature.

¹Artigo recebido em 22 de abril de 2015 e aceito em 9 de julho de 2015. Texto orientado pelo Prof. Dr. Jair Zandoná (UFSC).

²Graduanda do Curso de Letras da UFSC.
E-mail: biancamattia@gmail.com

³Doutor em Literatura pela UFSC. Professor de Literatura da UFSC e editor da revista *Anuário de Literatura* (PPGL/UFSC).
E-mail: jzandona@gmail.com



... para um homem, o ser vencido ou derrotado na
vida depende, não da realidade aparente a que chegou
– mas do ideal íntimo a que aspirava.

(Eça de Queirós)

INTRODUÇÃO

Se a literatura portuguesa do século XIX encontra-se marcada pelo termo *[r]evolução*, binômio caro às análises realizadas por Antoine Compagnon, este não se distancia de outro termo não menos relevante, *decadência* – visto como sinônimo de moderno. Não é, senão juntos, que se torna possível articulá-los à afirmação “tudo o que é sólido desmancha no ar”, de Karl Marx e Friedrich Engels, em *O manifesto do partido comunista*, publicado em 1848. Tal assertiva é rememorada no título do livro de Marshall Berman como qualificadora da sociedade moderna. Sob essa perspectiva, a *revolução*, marca das *Conferências democráticas do Casino*⁴, especialmente na segunda delas, proferida por Antero de Quental, *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos*, em 1871, e a *decadência*, exposta por Eça de Queirós, também conferencista, mas em obra já distanciada em dez anos do movimento, *Os Maias: episódios da vida romântica*, publicado em 1888, são as bases para o desenvolvimento do presente artigo.

Findado o que convencionalmente chamamos de romantismo em Portugal com a *Questão Coimbrã*, em 1865, formada por um grupo de estudantes da Universidade de Coimbra, e após o *Cenáculo*, em 1868, as *Conferências democráticas do Casino*, ocorridas no ano de 1871, demarcam o espaço e o tempo do realismo. Em que pese as *Conferências* tenham sido proibidas e, por conseguinte, interrompidas, os *Vencidos da vida* voltam ao cenário artístico-literário português, em 1887, “a gozar com jantares galhofeiros a sensação dúbia do passar irrecuperável do tempo” (MOISÉS, 1974, p. 140). Passado algum tempo, mais precisamente em 1915, Portugal recebe nas páginas da revista *Orpheu*, um novo tom de revolução⁵. A então geração de escritores e

⁴ As *Conferências do Casino* foram realizadas no Casino Lisbonense, em Lisboa, no ano de 1871. Ao total foram proferidas cinco conferências, cujo programa fora assinado por doze nomes, “Adolfo Coelho. Antero de Quental. Augusto Seromenho. Augusto Fuschini. Eça de Queiroz. Germano Vieira Meireles. Guilherme de Azevedo. Jaime Batalha Reis. Joaquim Pedro de Oliveira Martins. Manuel de Arriaga. Salomão Sáraga. Teófilo Braga” (PIRES, 1992, p. 62). A primeira conferência foi proferida por Antero de Quental, a 22 de maio de 1871, intitulada *O espírito das conferências*. Seguiram-se outras quatro sendo, então, interrompidas, por proibição do rei.

⁵ É importante referir que neste ano comemorou-se o centenário da revista *Orpheu*, com a realização de dois importantes eventos *100Orpheu* em Portugal e no Brasil, nos meses de março e maio de 2015, respectivamente. A revista teve “apenas dois números publicados, o terceiro ficou no prelo por falta de financiamento, mas as marcas de ruptura já haviam sido instauradas pelos seus idealizadores. Depois dela, várias outras revistas surgiram no rastro de *Orpheu: Centauro, Exílio, Portugal Futurista, Contemporânea*,



artistas rompia com a tradição, em vestes de modernidade. Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Santa Rita Pintor, dentre outros artistas e escritores, formaram a Geração *Orpheu*, diferente, sem dúvida, da Geração de 70. Repercutiram de modos distintos, porém ambas moveram-se por ideais de revolução.

Seguindo esse itinerário de acontecimentos que marcaram a literatura portuguesa do século XIX, em sua (então) nova fase, as ideias de revolução e de decadência, em verdadeiro paradoxo, serão analisadas neste texto a partir dos estudos de Berman no que tange, inicialmente, à sua definição proposta para modernidade.

[R]EVOLUÇÃO E DECADÊNCIA: PARADOXOS DA MODERNIDADE

Para Berman, a modernidade configura-se como o conjunto de “experiência(s) de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo” (BERMAN, 1986, p. 15). Assim, “ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (p. 15). Entende-se a modernidade como uma transformação que tem em si a marca da ameaça de ruína. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que o novo surge com ares de progresso, trata-se de um progresso paradoxal, porque lhe é inerente o próprio fracasso, a própria destruição.

Não há modernidade sem ambiguidade. A modernidade tornou-se uma tradição, tradição de ruptura, como nos diz Compagnon: “(...) antigamente a justaposição dessas duas palavras parecia uma contradição ou uma aliança de termos” (COMPAGNON, 2010, p. 9). Por esse viés, caracterizava-se o moderno com a ruptura daquilo que era considerado tradicional, clássico, ao passo que este trazia sua marca justamente na resistência ao moderno. “Falar de tradição moderna seria, pois, um absurdo, porque essa tradição seria feita de rupturas” (p. 9). Contudo, é exatamente na “tradição da ruptura” que se firma a modernidade definida por Compagnon:

(...) uma tradição voltada contra si mesma, e esse paradoxo anuncia o destino da modernidade estética, contraditória em si mesma: ela afirma e nega ao mesmo tempo a arte, decreta simultaneamente sua

Presença, entre outras, que contaram com a participação de alguns dos poetas participantes da primeira. Mas foi a *Revista Orpheu* o marco do Modernismo em Portugal, já que foi ela a grande causadora de escândalos junto ao público. As revistas que a sucederam não obtiveram sucesso no propósito de inovar, como pretendiam” (ZANDONÁ, 2008, p. 34).



vida e sua morte, sua grandeza e sua decadência. A aliança dos contrários revela o moderno como negação da tradição, isto é, necessariamente tradição da negação; ela denuncia sua aporia ou seu impasse lógico. (COMPAGNON, 2010, p. 10)

A modernidade, pensada tanto por Compagnon quanto por Berman, apresenta-se como uma mistura de coisas opostas. O paradoxo da modernidade elucidado por Berman está na desunidade da unidade, ou seja, ao mesmo tempo em que “une a espécie humana, (...) ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx ‘tudo o que é sólido desmancha no ar’” (BERMAN, 1986, p. 15).

A modernidade ocorreria simultaneamente na economia e na política, bem como nas artes, na cultura e na sensibilidade. Em seu discurso, Berman não abre mão de destacar os estudos de Friedrich Nietzsche e Karl Marx como sendo as “vozes mais distintas” (BERMAN, 1986, p. 18) do modernismo do século XIX. Vale lembrar que Marx “não é comumente associado a qualquer modernismo” (p. 18). O estudioso salienta que no *Manifesto* há uma tensão entre a visão sólida e a visão diluidora da vida moderna. O grande impasse está justamente no fato de que o crescimento das produções econômica e cultural liberaria a “capacidade e o esforço humanos para o desenvolvimento: para a mudança permanente, para a perpétua sublevação e renovação de todos os modos de vida pessoal e social” (p. 93).

Porém, a sociedade burguesa não alcançou cumprir a sua promessa de abundância para todos. As crises de superprodução – com excesso de mercadorias sem ter quem as comprasse – geraram as condições para que a aparente solidez da sociedade capitalista também (se) desmanchasse no ar. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que a revolução pressupõe grandes mudanças e avanços, o que poderíamos relacionar como o *sólido* da transformação social, traz a sua insustentabilidade, desmanchando-se no ar, ou seja, a revolução dilui-se na decadência⁶. O progresso, como afirma Compagnon “antes mesmo de ter sido inventado enquanto tal, já é inseparável da decadência” (COMPAGNON, 2010, p. 18).

Dessa forma, o primeiro paradoxo da modernidade apontado por Compagnon, qual seja, “o prestígio do novo” (COMPAGNON, 2010, p. 15-16), no qual se encontram imbricados pares antônimos como “antigo e moderno, clássico e romântico, tradição e originalidade, rotina e novidade, imitação e inovação, evolução e revolução, decadência e progresso etc.” (p. 15-16) solidificam a contradição da modernidade. Esses

⁶ Nesse sentido, Pires, ao dizer que a decadência “é, pois, um conceito dinâmico, linear, a fase final de uma trajetória que atingiu um auge de desenvolvimento que já não pode manter” (PIRES, 1992, p. 17), torna ainda mais possível encontrá-la no âmbito da definição de modernidade, entendida esta como ruptura da tradição – uma tradição que existiu até aquele exato momento em que decaiu; rompeu-se a tradição.



termos – contraditórios quando lidos aos pares – não se separam de modo a serem dois, mas se imbricam tornando-se um todo unitário. Assim é que caracterizam, ou mesmo definem, a modernidade.

ANTERO DE QUENTAL E EÇA DE QUEIRÓS: [R]EVOLUÇÃO E DECADÊNCIA NA LITERATURA PORTUGUESA

Também na literatura é possível encontrar o traço paradoxal da modernidade. No que tange à literatura portuguesa do século XIX, em vista dos termos *revolução* e *decadência*, comecemos por uma breve análise do que foi a Geração de 70. Findado o pensamento romântico que vigorava até então em Portugal – fixam-se como datas limitadoras desse pensamento os anos de 1825 e 1865 (MOISÉS, 1974, p. 12) – pela insurgência da Geração de 70 liderada mais combativamente pelos jovens Antero de Quental e Eça de Queirós. Tal movimento caracterizou-se pelas chamadas *Conferências democráticas do Casino*, cujo propósito era o de levantar discussões acerca das questões atuais de ordem política, literária, religiosa, científica e social. O objetivo não era senão o da “construção de um novo enfoque da história portuguesa” (FRANCHETTI, 2007, p. 101). Como afirma Paulo Franchetti, “é apenas com a Geração de 70 que se vai realmente alterar, em ampla escala, a forma de pensar a vida da nação e o sentido da sua existência” (p. 101).

Dessa forma, fala-se aqui da literatura portuguesa de meados do século XIX. Isso porque na primeira metade do século está a geração romântica e é justamente contra esta que se voltam aqueles da Geração de 70. Esta era formada por escritores engajados na escrita do seu tempo, do presente e sua realidade social. Realidade desmascarada da imitação dos clássicos, porque “foi justamente essa geração que explicitamente banuiu da sua prática literária um gênero que, desde Herculano, desfrutava de prestígio e de público: a novela histórica” (FRANCHETTI, 2007, p. 101).

A revolução proposta não seria conduzida por armas, “mas pela palavra orientadora e surge, assim, a ideia das Conferências do Casino” (BERARDINELLI, 2004, p. 55). A literatura, portanto, foi o instrumento pedagógico da revolução pretendida pelos conferencistas, que buscavam, ademais, a “*moralização da sociedade*, através da denúncia dos seus erros e vícios” (RIBEIRO, 2000, p. 77, ênfase no original).

Antero de Quental, em 22 de maio de 1871, proferiu a primeira conferência, intitulada *O espírito das conferências*, destinada a esclarecer os objetivos do movimento. Cleonice Berardinelli elucida com precisão o escopo das *Conferências*:



A que se destinavam? A dizer aos portugueses que uma inequívoca renovação social se fazia sentir por toda parte, a que só Portugal permanecia alheio. Era urgente a sua participação em movimento tão sério em todos os setores da vida, e as conferências destinavam-se ao esclarecimento das inteligências. (BERARDINELLI, 2004, p. 55)

Não se pode olvidar que a Geração de 70 pretendeu uma ruptura em Portugal onde, nos séculos que se seguiram a Camões, “a linha da tradição poética portuguesa” (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 8) não mais se havia rompido. Diante deste cenário e, “seja como for, seja qual for o nível da capacidade crítica e da capacidade inventiva pessoais, o certo é que a chamada Geração de 70 representa, em Portugal, uma profunda revolução cultural” (MACHADO, 1986, p. 12). Imbuídos de espírito revolucionário, os conferencistas objetivavam “revolver a sociedade estagnada, de reformá-la, de lançar sobre ela um sopro de ar puro e vivificador, de renová-la, enfim” (BERARDINELLI, 2004, p. 52).

Ao dissertar sobre as *Causas da decadência dos povos peninsulares*, Antero de Quental dispõe que a condenação do povo se deu pelo seu passado: “Gememos sob o peso dos erros históricos. A nossa fatalidade é a nossa história” (QUENTAL, 1871, p. 47). O autor destaca como principais causas de decadência dos povos peninsulares: “(...) o Catolicismo do Concílio de Trento, o Absolutismo e as Conquistas” (BERARDINELLI, 2004, p. 55). A ousadia do discurso proferido por Antero, em uma sociedade predominantemente católica, de modelos, marcada pela constante veneração das conquistas do passado, dá o tom da pretensão revolucionária do movimento. Rompe com a estagnação social que vigia na nação portuguesa.

Antero de Quental assume ao mesmo tempo duas posições em seu discurso, a de “historiador philosopho” (QUENTAL, 1871, p. 5); e a que “põe em evidência o *orador*, consciente do poder da palavra como captadora de adesões e como instrumento da Revolução” (PIRES, 1992, p. 64). Ao mesmo tempo em que Antero julga a história, busca prender os leitores e ouvintes, por meio de “duas ideias fundamentais: a de crise (decadência), [e] a de solução da crise (corte com o Passado, Revolução, ‘Cristianismo do mundo moderno’⁷)” (PIRES, 1992, p. 67). Ecoa, das palavras de Antero, que a decadência é o ponto de partida para a revolução pretendida.

De um modo geral, Quental destaca em boa parte de seu discurso o Catolicismo como grande causador do declínio dos povos peninsulares. Oportuno

⁷ Antero de Quental finaliza a Conferência com as seguintes palavras: “O Christianismo foi a Revolução do mundo antigo: a Revolução não é mais do que o Christianismo do mundo moderno” (QUENTAL, 1871, p. 48). Nesse sentido, elucida Pires que “o Cristianismo fora um fator de unificação do mundo romano em decomposição, criando uma nova civilização – a civilização cristã; a Revolução (...) seria para os tempos modernos como o Cristianismo para os tempos da decadência do império romano. Antero é não só um apóstolo do socialismo phoudhoniano – é um profeta de um mundo novo e a sua conferência um documento de messianismo político socialista” (PIRES, 1992, p. 66).



transcrever um trecho da referida conferência, para dar ideia do grau da veemência com que o autor aborda o tema da decadência. Em suas palavras:

Rasga-se porem o seculo 16º, tão prodigioso de revelações, e com elle apparece no mundo a Reforma, seguida por quasi todos os povos de raça germanica. Esta situação cria para os povos latinos, que se conservavam ligados a Roma, uma necessidade instante, que era ao mesmo tempo um grande problema. Tornava-se necessario responder aos ataques dos protestantes, mostrar ao mundo que o espirito religioso não morrera no seio das raças latinas, que debaixo da corrupção romana havia alma e vontade. Um grito unanime de *reforma* saiu do meio dos representantes da orthodoxia, opondo-se ao desafio, que, com a mesma palavra, haviam lançado ao mundo catholico Lutero, Zwingle, Ecolampado, Melanchthon e Calvino. Reis, povos, sacerdotes, clamavam todos *reforma!* Mas aqui apparecia o problema: que espécie de reforma? (QUENTAL, 1871, p. 22-23)

Ao mesmo tempo em que a Reforma emergia como necessidade, não deixava de ser um problema, enquanto se indagava como aconteceria a resposta “aos ataques dos protestantes”. Pensa-se aqui na solidez da revolução que a Reforma poderia representar, mas concomitante a isso, como se diluiu no ar, na medida em que se tornou uma das causas de decadência dos povos. A relação revolução-decadência que a análise de Quental traz ao abordar o tema da Reforma evidencia as contradições inerentes ao discurso moderno.

Segundo Quental o catolicismo anulou portugueses e espanhóis. Para o conferencista “as [nações] mais decadentes são exactamente as mais catholicas!” (QUENTAL, 1871, p. 24-25). Assevera Quental que “as nações mais inteligentes, mais moralizadas, mais pacificas e mais industriasas são exactamente aquellas que seguiram a revolução religiosa do século 16º: Allemanha, Holanda, Inglaterra, Estados Unidos, Suissa (...)” (p. 25). A Reforma, portanto, foi o fator determinante do progresso moral dessas nações, o que não aconteceu com aquelas [ditas] “mais catholicas” (p. 46), com “os portuguezes intollerantes e fanaticos dos seculos 16º, 17º, e 18º” (p. 46)⁸.

⁸ Lutando contra o passado, como solução para a crise, Quental enfatiza em outro trecho da Conferência: “Ha em todos nós, por mais modernos que queiramos ser, ha lá occulto, dissimulado, mas não inteiramente morto, um beato, um fanatico ou um jesuita! Esse moribundo que se ergue dentro em nós é o inimigo, é o passado. É preciso enterral-o por uma vez, e como elle o espirito sinistro do catholicismo de Trento” (QUENTAL, 1871, p. 34).



Antero de Quental lutou contra a inércia e a indiferença do povo português⁹. A Geração de 70, como retrata Berardinelli,

(...) fez de sua arte um instrumento de justiça social, sem todavia apoucar-lhe o valor estético. O conhecimento e a defesa dos homens não os levaram a perder de vista o homem. O aprofundamento no próprio poço não os fez esquecer o mundo exterior. O bom senso e o bom gosto coexistiram. (BERARDINELLI, 2004, p. 61)

Porém, tão modernas foram as *Conferências*, que ao romper com a tradição, apontando as mazelas portuguesas com indicações de causas e efeitos, foram censuradas pelas autoridades sob o argumento de que os discursos apresentavam doutrinas contrárias à religião e às instituições do Estado. Diante da forte presença do Catolicismo em Portugal – à época das *Conferências* – curioso seria se tais conferências não fossem proibidas.

Para Maria Aparecida Ribeiro a “Geração de 70 terá a marca da *ambiguidade*, o que acabará por levá-la a um esgarçamento e à *decadência*” (RIBEIRO, 2000, p. 77, ênfase no original). Mesmo diante de tal constatação, conforme Eduardo Lourenço:

Não é susceptível de discussão o amor (e o fervor) com que a Geração de 70 tentou desentranhar do Portugal quotidiano, mesquinho e decepcionante, *um outro*, sob ele soterrado, à espera de oportunidade de irromper à luz do sol. Mas esse amor foi no mais alto grau da espécie dos *amores infelizes*, como são todos os que se não adequam ao objeto amado e como será *infeliz*, no sentido de Hegel, a forma geral de consciência de toda a geração, particularmente a de Antero. A cisão verificada entre o Portugal real e o Portugal sonhado e exigido, torna-se *mental* e é elevada a uma espécie de dignidade ontológica. (LOURENÇO, 1988, p. 93, ênfase no original)

A Geração de 70 não tinha uma nova doutrina [católica], possuía, ao contrário, um programa, que buscava, democraticamente, apontar os problemas sociais e morais da sociedade portuguesa. Almejava mudança, ruptura, revolução. Se nos

⁹ “(...) somos agora os portugueses indiferentes do século 19º. (...) se o poder absoluto da monarchia acabou, persiste a inercia politica das populações, a necessidade (e o gosto talvez) de que as governem, persiste a centralisação e o militarismo, que annullam, que reduzem ao absurdo as liberdades constitucionaes. Entre o *senhor rei* d’então, e os *senhores influentes* de hoje, não ha tão grande differença: para o povo é sempre a mesma a servidão” (QUENTAL, 1871, p. 46, ênfase no original).



indagarmos: que espécie de revolução? Iremos nos deparar com a mesma pergunta de Quental quando aborda o tema da Reforma: "(...) clamavam todos reforma! Mas aqui aparecia o problema: que espécie de reforma?" (QUENTAL, 1871, p. 23). Com isso é possível perceber o quão "pouco talhado[s] para uma liderança ativa" (BERARDINELLI, 2004, p. 61) foi Antero. Por outro lado, a Geração de 70 foi moderna frente aos contemporâneos, razão pela qual Berardinelli, ao aproximar Antero de Quental e Fernando Pessoa – ícones de gerações diversas – os caracteriza como "agitadores de ideias, dotados de inteligência excepcional, inquiridora, insatisfeita" (BERARDINELLI, 2004, p. 61). Revolucionários, em uma palavra – para o momento.

Interrompidas as *Conferências*¹⁰, indignados e surpresos os organizadores, Quental escreveu um protesto para os jornais bradando pela liberdade de comunicação, de reunião, da palavra. Muitos deles seguiram ativos na política, filiando-se a partidos de modo que, com a proibição das Conferências, o que findou foi a "ação conjunta, quase sempre dirigida por Antero, dessa geração de moços de talento ideal, lançados na busca sôfrega do Novo" (BERARDINELLI, 2004, p. 58).

Eça de Queirós, por sua vez, descrito por Lourenço como o conferencista que apresentou a mais complexa das interpretações da realidade nacional, visto que,

(...) é um Portugal realmente *presente* que ele interroga e que o interpela. É a sua província, a sua capital, os seus pasmosos habitantes, os costumes, os sonhos medíocres hipertrofiados, a inenarrável pretensão de tudo quanto é ou parece ser 'gente' num país sem termos de comparação que possam equilibrar essa doce paranoia de grandezas engendradas a meias pelo tédio e pela falta de imaginação, que Eça *pinta*, caricaturalmente sem dúvida, mas para melhor reduzir a massa confusa do detalhe proliferante à sua verdade palpável. (LOURENÇO, 1988, p. 95, ênfase no original)

O desiderato de Eça, ainda conforme Lourenço, não se justifica tão somente pelo escopo das *Conferências*, mas vai além. O que Eça realmente deseja – com sua literatura – é "descobrir, com mais paixão do que a sua ironia de superfície o deixa supor, a face autêntica de uma *pátria* que talvez ninguém tenha tão amado e detestado. Detestação virulenta, quase ressentida, por essa Pátria não ser *civilizada* (...)" (LOURENÇO, 1988, p. 95, ênfase no original). Assim é que, diferente dos outros conferencistas, Eça prossegue e tempos depois, em 1888, escreve *Os Maias: episódios da vida romântica*, e personifica Portugal em seus personagens. O cenário do país foi

¹⁰ "Os que acorreram, porém ao Casino Lisboense na noite de 26 de junho de 1871, encontraram-lhe a porta fechada e nela afixada uma portaria assinada pelo marquês d'Ávila e Bolama, em nome do rei, pela qual se proibiam as conferências" (BERARDINELLI, 2004, p. 57).



traduzido pela vida d'*Os Maias*. O tédio, a estagnação, o provincianismo contaminava novos e velhos. O baixo nível cultural era mascarado por uma imitação grotesca da vida nos grandes centros europeus, uma imitação, sobretudo de Paris.

Quando, em linhas finais do romance, Carlos dialoga com seu amigo João da Ega, as palavras de Ega não podem ser mais representativas de como Eça entendia sua nação: “– Falhamos a vida, menino!” (QUEIRÓS, 2000, p. 492).

Relato da sociedade burguesa. Porém uma burguesia desencontrada, sem identidade portuguesa, tentando ser a burguesia inglesa ou, mais ainda, francesa. Diluindo-se no ar ao mesmo tempo em que tenta se solidificar.

A comparação que se pode estabelecer entre Pedro e Carlos – pai e filho – soa como uma expressiva crítica de Eça aos modelos educacionais. O que retoma um dos temas das *Conferências*. Em *Os Maias*, porém, Eça refere-se à educação como “uma das principais razões da sua [de Portugal] decadência” (PIRES, 1992, p. 154). Por certo que ambos, pai e filho, viveram em épocas históricas diferentes, o que possibilita uma crítica social ainda mais abrangente.

Fracassaram Pedro e Carlos, também Portugal fracassou. Carlos – pode-se dizer – representa o mesmo início e o mesmo fim das *Conferências do Casino*. Quando Carlos adentra no romance de Eça, tudo nos leva a crer que por receber uma educação diferenciada do modelo romântico educacional de então, teríamos um grande final feliz para o personagem, mas como explica João da Ega a Carlos – no final do romance: “– Que temos nós sido desde o colégio, desde o exame de latim? Românticos: isto é, indivíduos inferiores, que se governam na vida pelo sentimento, e não pela razão...” (QUEIRÓS, 2000, p. 493). Falharam, Ega e Carlos, e Portugal, por permanecerem nos ideais românticos, por não darem vida à revolução. Carlos, assim como as *Conferências*, revela a decadência inerente à [própria] modernidade. Ao mesmo tempo em que propõe romper com a tradição, inaugura-se uma nova, que precisa novamente ser rompida, numa sempre busca do novo, que simultaneamente se torna velho. A tradição será, contraditória e paradoxalmente, de ruptura.

CONCLUSÃO

Em linhas finais, vale pensar que, em sendo a Geração de 70 “o segundo grande momento – e momento crucial cujos ecos chegarão até nós – da história da nossa autognose moderna” (LOURENÇO, 1988. p. 89), não se pode diminuí-la. Distanciaram-se os conferencistas, “a morte levou alguns, a vida absorveu outros; o século XIX foi terminando sem maiores sobressaltos e o XX entrando de manso, como se não entrasse” (BERARDINELLI, 2000, p. 58). Contudo, foram modernos em seu tempo, radicais na sociedade portuguesa:



Nesse radicalismo estava já o germe da *tragédia cultural e humana* (ou a tragédia inteira), pois os instauradores dele ficavam abrangidos pela mesma superlativa exigência crítica, pelo mesmo ideal de *redenção utópica*, menos talvez pelos objetivos que pelos meios e tempo de os poder minimamente alcançar. (LOURENÇO, 1988, p. 91, ênfase no original)

A [r]evolução, aspirada pela Geração de 70, não se limitou a uma palavra [de ordem], em que pese a impressão que ela [a revolução] tenha-se desmanchado no ar antes mesmo de se solidificar. O próximo passo na linha da história nos leva aos *Vencidos da vida*, cujas palavras não tocaram a desencontrada burguesia portuguesa que, depois do fim da *Geração*, preparou-se para a chegada da República. A solidez do ideal da Geração de 70 desmanchou-se no ar? Se pensarmos pela proposta de Marx, lembrada por Berman para caracterizar a modernidade, poderíamos afirmar que sim. Porém, as produções literárias e as *Conferências*, os escritos de Eça de Queirós e de Antero de Quental não se diluíram. As palavras restam sólidas.

E em meio a esse ar decadente, “num período politicamente confuso, num ambiente depressivo e provinciano, Lisboa dá à luz a geração do *Orpheu*” (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 8). Sentem-se tremores – mais fortes do que os de 70 – de outra ruptura em Portugal. Novamente o desejo é o de desmanchar o que está sólido: o conservadorismo, a tradição; de escandalizar a burguesia, e mesmo que tudo isso se desmanche no ar (a revista *Orpheu* não chegou a ter publicada sua terceira edição), a modernidade – decadente que é – em sua mais eloquente representação, ainda hoje se faz sentir. “Em literatura, Portugal não é menos espantoso. Num ambiente desde sempre hostil às letras, produziu poetas que não se poderiam ‘deduzir’ das condições existentes” (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 8, ênfase no original).

Façamos, pois, uma parada – no ano do centenário de *Orpheu* – no itinerário que se trilha, onde já se pode concluir que a revolução pode vir ou gerar a decadência e, mesmo assim, sem separar-se desta, ser a [r]evolução de uma sociedade, de uma literatura, quando vista, porém, do futuro. Se diferente fosse esta conclusão, por certo que não estaríamos a falar de modernidade.

REFERÊNCIAS

BERARDINELLI, C. *Fernando Pessoa: outra vez te revejo...* Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.



BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. 2. ed. Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

FRANCHETTI, P. *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

LOURENÇO, E. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. 3. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.

MACHADO, Á. *A geração de setenta: uma revolução cultural e literária*, v. 4. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa - Divisão de Publicações, 1986. (Coleção Biblioteca breve).

MOISÉS, M. *Presença da literatura portuguesa: romantismo – realismo*, v. 3. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1974.

PERRONE-MOISÉS, L. *Fernando Pessoa: aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

PIRES, A. M. *A ideia de decadência na geração de 70*. 2. ed. Lisboa: Veja, 1992. (Coleção Outras obras).

QUEIRÓS, E. de. *Os Maias: episódios da vida romântica*. São Paulo: Nova Alexandria Ltda., 2000.

QUENTAL, A. de. *Conferências democráticas*. Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos: discurso pronunciado na noite de 27 de maio, na sala do Casino Lisbonense por Anthero do Quental. Porto: Typographia Commercial, 1871.

RIBEIRO, M. A. *História crítica da literatura portuguesa*, v. 4. Lisboa; São Paulo: Verbo, 2000.

ZANDONÁ, J. *De Orpheu ao Hades: itinerário bio/gráfico em Mário de Sá-Carneiro*. Florianópolis, 2008. 126 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-graduação em Literatura.



APONTAMENTOS SOBRE A ÉPICA DE GONÇALO M. TAVARES A PARTIR DAS ÉPICAS ANTIGA E CLÁSSICA¹

Vanessa Hack Gatteli²

RESUMO: O presente artigo apresenta alguns apontamentos sobre a épica antiga e clássica, detendo-se em estruturas como proposição, invocação e dedicatória. Além disso, faz um apanhado das traduções mais recentes para o português de tais obras, trazendo assim uma visão mais atualizada do assunto. O objetivo dessas observações é fazer uma leitura inicial da epopeia *Uma viagem à Índia* (2010), do escritor português Gonçalo M. Tavares, que provoca vários questionamentos ao escrever uma obra em um gênero supostamente morto. Ao final, questiona-se se essa seria uma obra pós-moderna, partindo do princípio que não basta uma obra ser contemporânea para ser pós-moderna.

Palavras-chave: Gonçalo M. Tavares. Épica. Pós-modernismo.

ABSTRACT: This article presents some notes on the epic genre - ancient and classical paying attention to structures such as proposition, invocation and dedication. In addition, provides an overview of the most recent translations into Portuguese of such works, bringing an updated view of the subject. The purpose of these observations is to make an initial reading of the epic *Uma viagem à Índia* (2010), by the Portuguese writer Gonçalo M. Tavares, who causes many questions for writing a work in a supposedly dead genre. At the end, the question is whether this would be a postmodern work, assuming you do not just be a work to be contemporary to be postmodern.

Keywords: Gonçalo M. Tavares. Epic. Postmodernism.

¹ Artigo recebido em 22 de abril de 2015 e aceito em 2 de julho de 2015. Texto orientado pela Profa. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt (UFRGS).

² Mestranda do Curso de Letras (Literatura Comparada) da UFRGS.
E-mail: vanessagatteli@gmail.com

Tem todo o tempo Ítaca na mente.

Estás predestinado a ali chegar.

(Konstantinos Kaváfis)

INTRODUÇÃO

Apesar de algumas tentativas românticas de reviver o épico nos séculos XIX e XX, ele seria já um gênero morto. Contrariando essa hipótese de João Adolfo Hansen, em *Notas sobre o gênero épico* (2008), Gonçalo M. Tavares lançou em 2010 uma epopeia chamada *Uma viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*.

Essa epopeia narra a viagem do personagem principal, Bloom, de Portugal à Índia, assim como o retorno do mesmo a Lisboa. A comparação com outras epopeias é inevitável. Por narrar uma viagem de Portugal até Índia, e, por ser dividida exatamente no mesmo número de canto e estrofes que *Os lusíadas* (2002), um paralelo com a epopeia portuguesa é inevitável. Da mesma maneira, é evidente também o intertexto com a obra *Ulysses* (2012), de James Joyce, já que, entre outros motivos, os protagonistas das duas narrativas têm o mesmo nome: Bloom.

Obviamente, uma epopeia do século XXI certamente é diferente da epopeia clássica - como *Os lusíadas* (2002) - e da epopeia antiga - como a *Ilíada* (2011) e a *Odisseia* (2014). Formalmente, quais seriam essas diferenças? E, além disso, que implicações, que leituras são possíveis a partir dessas diferenças? São essas questões que tentarei responder ao longo deste breve artigo.

Obviamente, dada a extensão de tais obras, não é possível analisá-las na íntegra. Dei preferência para as estruturas que a maioria das epopeias tem em comum, como a proposição e a invocação. Detive-me mais na estrutura conhecida como "dedicatória" por ser própria da épica em língua portuguesa.

Além disso, como trabalhei com traduções e edições mais recentes, cito e discuto também os paratextos que essas edições trazem. Essas introduções e apresentação não trazem um grau tão grande de especificidade, nem são demasiado simplistas. Não tenho o objetivo aqui de analisar a épica antiga e clássica com detalhes, mas sim, de levantar algumas particularidades sobre o gênero que nos ajude a compreender melhor a epopeia *Uma viagem à Índia* (2010).

A EPOPEIA GREGA E A EPOPEIA CLÁSSICA

Como enfatiza D’Onofrio (2007), a *Ilíada* não narra a Guerra de Troia na íntegra, mas somente os acontecimentos do último ano, no qual o herói que se sobressai é Aquiles, ocupando, por assim dizer, o centro da narrativa.

A *Ilíada* é dividida em 24 cantos, porém, em função de pormenores que passam pela questão homérica³, haveria outra divisão estrutural além dos cantos. Evidentemente, esse tipo de informação é difícil de ser provada sem que dúvidas sejam levantadas. No entanto, dada a quantidade de bibliografia sobre o assunto, vale a pena mencionar. Além disso, se pensarmos essa outra divisão da *Ilíada* nos possibilita mais uma possibilidade de leitura da obra *Uma viagem à Índia*.

Na introdução de sua tradução da *Ilíada*, Carlos Alberto Nunes afirma que essa outra divisão se daria em três partes. A primeira parte iria do Canto I ao VIII, a segunda do IX ao XVIII e a terceira e última do XIX ao XXIV. Essa seria uma ordem mais natural para a epopeia ser recitada. Assim como a *Odisseia*, ela seria recitada em festas públicas. Dependendo do público, os episódios poderiam ser contados em ordem desconexa. No entanto, acredita-se que as três partes da *Ilíada* especificadas acima eram recitadas em três dias. Ainda, de acordo com o tradutor:

E, particularidade interessante: esses cantos se encerram justamente com o cair da tarde, coincidindo a hora em que os ouvintes se dispersavam com a interrupção forçada da ação movimentada do poema, pela chegada da noite divina, a que era forçoso obedecer. Mas ainda não é tudo que essas três partes conservam uma certa autonomia, apresentando cada uma delas um aspecto diferente do tema da cólera, que pode ser considerado como um todo de acabamento artístico perfeito, que se integra na unidade maior do plano preestabelecido pelo poeta e executado com precisão admirável. (NUNES, 2011, p. 42)

³ Os dois poemas épicos gregos, a *Ilíada* e a *Odisseia*, são atribuídos a Homero. A questão homérica é não só a dúvida sobre a real existência do poeta, mas também o questionamento sobre a *Ilíada* e a *Odisseia* serem obras de um único poeta. Acredita-se que os poemas atribuídos a Homero tenham sido “criados” a partir de cantos e lendas orais já existentes e que Homero teria apenas compilado esses fragmentos nos dois grandes poemas épicos. Pesquisadores divergem sobre a questão homérica nos mais diferentes aspectos. Carlos Alberto Nunes se posiciona da seguinte maneira: acredita na unidade (apenas um autor) da *Ilíada* e na pluralidade (mais de um autor) da *Odisseia*. Ainda segundo a linha de pensamento pluralista de Carlos Alberto Nunes, através de indícios textuais e implicações narrativas seria possível fazer algumas deduções, como, por exemplo, a Telemaquia, que não contribui para o desfecho da história da *Odisseia*, o que seria uma evidência de que aquele pedaço da epopeia na verdade se tratava de um poema menor que foi incorporado à *Odisseia*. Meu objetivo aqui não é me posicionar contra ou a favor de nenhuma linha de pensamento em relação à questão homérica, apenas apontar a complexidade da questão até os dias de hoje.

O tradutor lembra ainda que essa análise é de Erich Bethe e que os cantos IX e XIX se mostram como duas colunas simétricas, dividindo realmente o poema em três partes, sustentando a teoria.

Além dessa estrutura externa, é importante fazer alguns apontamentos quanto à estrutura interna da épica. Quando algum dos personagens faz uma invocação aos deuses, essa invocação tem um caráter religioso e ontológico, não era possível iniciar o poema sem a presença dos deuses. Na *Ilíada*, já mesmo na exposição do assunto a deusa é invocada (algo que acaba por ser tradição em qualquer epopeia): "Canta-me a cólera – ó deusa! – funesta de Aquiles Pelida, / causa que foi de os Aquivos sofrerem trabalhos inúmeros / e de baixarem para o Hades almas de heróis numerosos / e esclarecidos, ficando eles próprios aos cães atirados" (HOMERO, 2011, p. 55).

Ainda no mesmo canto, Aquiles invoca Tétis, mas um tipo de invocação completamente diferente daquele que vamos observar n'Os *Iusíadas*, por exemplo, (e, sobre cuja estrutura comentaremos mais adiante). Na *Ilíada*, Aquiles invoca a deusa Tétis, sua mãe, e essa responde à sua invocação:

Mãe, já que vida de tão curto prazo me deste, seria
justo que ao menos tivesse honras muitas de Zeus poderoso,
que no alto troa! Ele, entanto, de todo mim não se importa, (...)
Qual a razão do teu choro, meu filho? Que dor te acabrunha?
Ora me conta sem nada ocultar-me; desejo sabê-lo.
(HOMERO, 2011, p. 64)

Como podemos observar, na epopeia grega a invocação aos deuses está diretamente ligada à relação que aquela cultura tinha com os deuses, incomparavelmente mais próxima do que se observa na obra de Camões.

Na *Odisseia*, também podemos pensar em uma estrutura externa para além dos 24 cantos da epopeia. Em 2014, a editora Cosac Naify lançou uma nova tradução da obra⁴, diretamente do grego para o português, publicada em verso. Nessa edição, a apresentação de Richard P. Martin sugere a divisão em quatro partes. A primeira do Canto I ao canto IV, a segunda do Canto V ao Canto VIII, a terceira do canto IX até o XII e a quarta e última do canto XIII ao canto XXIV.

A primeira parte da *Odisseia* seria uma espécie de narração indireta, na qual outras pessoas falam sobre o herói. Sua importância é percebida através da falta

⁴ Tradução e introdução de Christian Werner.

que sua presença faz para sua esposa, filho e até para os deuses. Diferente da visão de Carlos Alberto Nunes, que segue uma linha de pensamento ainda bastante calcada em teorias do século XIX, segundo a qual integrariam outro poema e teriam sido acrescentadas à *Odisseia* com pouco refinamento. Richard P. Martin apresenta uma alternativa de interpretação para essa primeira parte da epopeia, chamada de Telemaquia:

Mas as escassas incoerências que embasaram essa crítica são em muito superadas pelas ressonâncias ricas e significativas que emergem quando lemos a *Odisseia* dessa forma, como a história de um pai sendo aos poucos conhecido por seu filho. Telêmaco, dentro do poema, é como nós, fora dele – um público para o passado heroico. (MARTIN, 2014, p. 13)

Odisseu passa a ser o centro da segunda parte (do Canto V ao VIII), onde são narrados diversos episódios da trajetória do herói, como o período em que ele permanece na Ilha de Calipso. Na terceira parte, do Canto IX ao XII, Odisseu toma a narrativa para si. Nesses cantos, podemos ter uma noção de performance das epopeias nos tempos de Homero, na qual o narrador conta diversas aventuras. No caso de Odisseu, é um narrador em primeira pessoa, já que, além de narrar, ele também vivenciou essas peripécias.

Sabemos que toda *Odisseia* é a narrativa de retorno do herói à Ítaca, mas a quarta e última parte, do Canto XIII até o XXIV é o retorno propriamente dito quando os deuses decidem que é hora de voltar e o auxiliam em seu regresso. É também a redescoberta de Ítaca, a luta final para reconquistar a própria terra dos pretendentes que tentavam tomar seu reino e sua esposa.

A invocação da *Odisseia* é mais explícita que na *Ilíada*, pois o poeta invoca a musa para que inspire o poema épico:

Do varão me narra, Musa, do muitas-vias, que muito
vagou após devastar a sacra cidade de Troia.
De muitos homens viu urbes e a mente conheceu,
e muitas aflições sofreu ela no mar, em seu ânimo,
tentando garantir sua vida e o retorno dos companheiros.
(HOMERO, 2014, p. 123)

No entanto, nesse caso, a invocação ainda é curta e assim como na *Ilíada*, está inserida ainda na proposição do poema. Invocação ainda mais enfática tem a epopeia *Os lusíadas*. Na proposição (estrofe I a III), na qual, como o próprio nome já diz, o poeta explica a que se propõe a cantar os feitos portugueses, tanto aquele que é narrado pela epopeia – o contorno do périplo africano e a chegada à Índia, assim como os feitos narrados dentro do próprio poema, como as batalhas de Ourique e Aljubarrota.

A invocação n'Os *lusíadas* é tão explícita quanto na *Odisseia*, no sentido de invocar a musa para que inspire o poema (ou para que inspire o poeta que vai escrevê-lo). N'Os *lusíadas* essa invocação é maior, tomando duas estrofes inteiras do primeiro canto. Ela é também muito mais específica, pois invoca as Tágides, as ninfas do Tejo:

E vós, Tágides, minhas, pois criado
 Tendes em mim um novo engenho ardente,
 Se sempre em verso humilde celebrado
 Foi de mim vosso rio alegremente,
 Dai-me agora um som alto e sublimado,
 Um estilo grandíloquo e corrente,
 Porque de vossas águas Febo ordene
 Que não tenham inveja às de Hipocrene. (CAMÕES, 2002, p. 14)

Quando fala que tem um “novo engenho ardente” e “Se sempre em verso humilde celebrado” o poeta quer dizer que até então fazia uso de um verso mais simples, não tão nobre como a épica, o que, segundo Aires Filho, é uma referência às *Éclogas* que Camões escrevia, de estilo ténue, pastoril. Ou seja, a inspiração que o poeta pede nessa invocação é especial, dá entender que o autor sabe que está diante de sua obra-prima.

Logo adiante, a partir da estrofe VI até XVIII, temos a estrutura conhecida como Dedicatória. No caso d'Os *lusíadas*, ainda que não cite diretamente o nome dele, sabemos que a epopeia portuguesa é dedicada à Dom Sebastião, ainda vivo à época da publicação d'Os *lusíadas* (Dom Sebastião faleceu na batalha de Alcácer Quibir no Marrocos, em 1578, e *Os lusíadas* foi publicado em 1572). Coincidentemente, tanto *Os lusíadas* quanto o rei Dom Sebastião se tornariam grandes mitos portugueses.

A dedicatória na epopeia é uma particularidade da tradição épica lusófona, tendo sido inaugurada justamente com *Os lusíadas*. Antes do épico de Camões, a *Eneida* (2014) de Virgílio até já apresentava algumas passagens das quais se pode inferir uma espécie de dedicatória, e, tendo em mente que foi uma epopeia encomendada pelo rei Augusto, é bem possível que tais passagens tenham sido interpretadas nesse sentido. Além disso, considerando que a *Eneida* obteve uma

considerável popularidade no mundo romano, é provável que o público tenha recebido essas passagens dessa maneira. Contudo, como estrutura definida e marcada dentro da epopeia, podemos dizer que sim, que *Os Lusíadas* tenham inaugurado essa tradição, por assim dizer.

Talvez não existam tantas epopeias posteriores a *Os Lusíadas* (e certamente nenhuma possui tanta importância, seja literária, estética, política ou mitológica). No entanto, nos primórdios da literatura brasileira, temos algumas epopeias (ou pelo menos tentativas de se criar um épico) que lançaram mão de estrutura muito semelhante a d'*Os Lusíadas*, inclusive com a dedicatória nesses mesmos moldes.

Como já foi mencionado, a dedicatória d'*Os Lusíadas* se dirige diretamente a Dom Sebastião: "Vós, poderoso Rei, cujo alto Império" (CAMÕES, 2002, p. 15), usando a segunda pessoa até o fim da dedicatória. Mais uma vez, Camões dá mostras de saber a grandeza do trabalho que tem a sua frente, pois, em um mundo onde buscar recompensas é visto com maus olhos, ele acredita que não seja vil ser conhecido por versos que exaltem a sua pátria, Portugal:

Vereis amor da pátria, não movido
 De prêmio vil, mas alto e quase eterno;
 Que não é prêmio vil ser conhecido
 Por um pregão do ninho meu paterno.
 Ouvi: vereis o nome engrandecido
 Daqueles que sois senhor superno,
 E julgareis qual é mais excelente,
 Se ser do mundo Rei, se de tal gente. (CAMÕES, 2002, p. 15)

Na sequência, o poeta ainda compara o quanto as façanhas portuguesas, tanto poéticas quanto guerreiras, são maiores que a de outras nações, citando como Orlando, Eneias e Homero. Nesse tom a dedicatória segue até o fim, com o povo e o rei português sendo exaltados em comparação a outros povos e dinastias. Por fim, um último item a destacar na dedicatória (ainda que não seja apenas nela), é algo que dá o tom de toda a epopeia, é a superioridade do cristianismo em relação ao mundo mouro: "Em vós os olhos tem o Mouro frio, / Em quem vê seu exício afigurado; / Só com vos ver, o bárbaro Gentio / Mostra o pescoço ao jugo já inclinado;" (CAMÕES, 2002, p. 17).

Em outras palavras, apenas diante da figura do rei Dom Sebastião, os mouros já sentiriam medo. Novamente, a pena de Camões acabou se tornando uma grande ironia, visto que o mito do Sebastianismo surgiu justamente em função da morte

e sumiço do corpo de Dom Sebastião em uma batalha contra os mouros no norte da África.

UMA EPOPEIA PÓS-MODERNA?

Todos esses apontamentos que fiz até o momento foram para ter um contraponto com a epopeia de Gonçalo M. Tavares. Como já citei anteriormente, já declararam que a epopeia era um gênero literário morto, em desuso. O romance teria tomado o seu lugar de narrativa longa. O verso teria sido trocado pela prosa. Nas palavras de Hegel (1997), o romance é a e epopeia de um mundo sem deuses. Lukács (2000) vai retomar essa noção e vai afirmar que o romance é a epopeia de um mundo abandonado pelos deuses.

Tudo isso nos leva à pergunta: por que Gonçalo M. Tavares optou pelo gênero épico? Narrativamente, para o desenvolvimento do enredo, o autor poderia ter optado pelo romance, sem maiores problemas. Entretanto, perderia as possibilidades que o verso traz. Ainda que opte pelo verso livre, sem métrica e sem rima, a poesia épica de Tavares passa por momentos cômicos, trágicos e até líricos. No caso desse último, acredito que a opção por uma narrativa em prosa causasse grandes perdas a alguns momentos, como a este por exemplo:

Porém, Bloom é um homem que merece
 não perder tempo a discutir a eternidade com uma
 mulher bela. Está vivo e sofreu,
 e procurou ainda fazer do sofrimento
 um sistema para conhecer o mundo
 e os homens. Porque ele conheceu-os, aos homens.
 Foi á Índia, foi roubado. Merece pois apaixonar-se uma vez
 ou fornicar cem. É assim que pensa o seu
 amigo, Jean M, o parisiense. (TAVARES, 2010, p. 376)

Muitas retomadas que aparecem nesses versos, como, por exemplo, "conhecer o mundo e os homens. Por que ele conheceu-os, aos homens", se tornariam uma redundância, um defeito do texto em prosa. No entanto, em verso, três menções a "homens" (contando com o pronome "os") tornam-se apenas uma opção estética em verso (de bom gosto, em minha opinião).

Além disso, quando começamos a ler um romance, não pensamos que estamos diante de uma obra literária cujo gênero a que pertence surgiu a partir da epopeia, nem mesmo o leitor mais letrado faz tal associação. Talvez essa seja uma das grandes chaves de leitura para compreender a obra *Uma viagem à Índia*. Talvez o que esteja em jogo seja justamente isso: o autor quer nos chamar a atenção para os deslocamentos que os valores da epopeia trazem para o século XXI.

Assim como na *Ilíada* e na *Odisseia*, novas leituras possibilitaram novas divisões que, por sua vez, permitiram novas leituras dessas epopeias. Inclusive, para Ítalo Calvino, essa vai ser uma das definições de clássico: "Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer" (CALVINO, 2007, p. 11). Além da divisão em dez cantos, dialogando diretamente com *Os Lusíadas*, é possível ver outras divisões (ou talvez trajetórias) na epopeia de Tavares. No momento em que se chama Bloom, o protagonista de *Ulysses*, de James Joyce, ele também é Odisseu, o herói que busca sua Ítaca.

Ao mesmo tempo em que refaz, de alguma forma, a trajetória da esquadra de Vasco da Gama, saindo de Lisboa para ir à Índia e, depois, efetuando o retorno, ele também é Odisseu, só nos resta saber a que Ítaca que busca nosso personagem Bloom. Essa questão não tenho ambição de responder em trabalho tão breve, mas uma pessoa com tamanha crise existencial como a de Bloom, só pode estar buscando por si mesmo. Essa teoria ainda é reforçada pelo fato de ele se chamar Bloom: se autor quisesse apenas evocar Odisseu, tinha-lhe dado esse nome, mas ele prefere retomar o herói moderno de James Joyce, que erra o dia inteiro pela cidade de Dublin, sem destino definido.

Quanto à estrutura interna da epopeia, especificamente quanto Proposição, Invocação e Dedicatória, podemos dizer que a epopeia de Gonçalo M. Tavares nega todas elas. No entanto, é curioso que ele se dirija a elas para descartar sua funcionalidade dentro da sua obra. Na proposição, enquanto n' *Os Lusíadas* (na *Ilíada* e na *Odisseia* de forma mais implícita e breve), como já foi mencionado acima, o poeta nos informa sobre o que se propõe a cantar, na épica de Tavares temos mais informações sobre o que aquela narrativa não é do que necessariamente sobre o que ela é:

Não falaremos do Três Vezes Hermes
 nem do modo como em ouro se transforma
 o que não tem valor
 - apenas devido à paciência,
 à crença e às falsas narrativas.
 Falaremos de Bloom
 e da sua viagem à Índia.

Um homem que partiu de Lisboa. (TAVARES, 2010, p. 25)

E assim se segue por todas as estruturas, a reafirmação de que aquela narrativa é de apenas um homem (um paradoxo para uma epopeia). No entanto, a estrutura da epopeia e o paralelo com *Os lusíadas* são mantidos até a última estrofe dos dez cantos da epopeia.

É tentador chamar qualquer obra contemporânea e/ou que fuja de uma estética tradicional de pós-moderna (até porque o questionamento da tradição já foi feito pelo próprio modernismo). Contudo, como nos lembra Linda Hutcheon (1988), pós-moderno não significa necessariamente um sinônimo de contemporâneo. De acordo com a teórica canadense, o pós-modernismo é antes de tudo uma força problematizadora. Além disso, diferente de outros contextos histórico-culturais, não apresenta ruptura. Linda Hutcheon arrisca a falar em “nenhuma ruptura” (HUTCHEON, 1988, p.16). Não sei se eu iria tão longe assim, em uma afirmação, mas é interessante pensarmos sob esse ponto de vista. O pós-modernismo antes questiona aquilo que sempre se tomou como verdade, que sempre fez parte do senso comum. Por exemplo, ninguém nunca havia questionado as palavras do narrador de *Robinson Crusóé* (2004) em seu relato. Pelo contrário, a obra de Daniel Defoe se tornou o arquétipo do espírito pragmático do homem inglês.

A obra *Foe* (1986), de J. M. Coetzee, questiona essa “verdade”, ao colocar uma mulher narrando a história. Assim, a cultura pós-moderna abre a possibilidade de a história de Robinson Crusóé ter sido narrada por uma mulher que foi apagada pela história. Linda Hutcheon classifica essa obra dentro do que ela chama de metaficção historiográfica, pois, ainda que não esteja lidando com fatos necessariamente históricos, ao questionar um texto literário consagrado pela historiografia, considerado clássico, ela aponta para o fato de que a própria história possa ter silenciado várias vozes ao longo da história.

Apesar de estruturar sua teoria usando sempre a metaficção historiográfica como ponto de partida (da qual a obra *Foe* é um exemplo), Linda Hutcheon não reduz o pós-modernismo a ela, mas, de certa maneira, estabelece critérios para uma obra ser pós-moderna ou não. Romances classificados como metaficção historiográfica estão estruturados sobre o tripé história, teoria e ficção.

Uma viagem à Índia, ainda que não esteja dando voz a alguma minoria, é uma obra que envolve essas três áreas. Questiona a história ao dialogar com *Os lusíadas*, se pensarmos no valor histórico que a epopeia de Camões possui. *Uma viagem à Índia* também levanta diversas questões teóricas, como discutimos ao longo deste artigo, ao comentar a estrutura da épica em diferentes períodos. Por fim, é também uma obra de ficção, finalizando o tripé estabelecido por Hutcheon. Por esse motivo e também por não estabelecer nenhuma ruptura aparente com o modernismo,

podemos considerar *Uma viagem à Índia* uma obra pós-moderna, dentro da noção de pós-modernismo estabelecida por Linda Hutcheon.

CONCLUSÃO

Acredito que no caso de *Uma viagem à Índia*, ao lançar mão de gênero que já estaria em desuso há séculos, o autor está colocando em pauta uma discussão que não é só estética, mas também literária – e por que não – histórica, se pensarmos que *Os lusíadas* surgiu em um contexto histórico importantíssimo de expansão colonial, que definiu a história do ocidente. Nesse sentido, acredito que sim, que essa obra de Gonçalo M. Tavares é pós-moderna, pois se sustenta sobre o tripé que Linda Hutcheon chama de poética do pós-modernismo: ficção, teoria e história, como foi discutido anteriormente.

REFERÊNCIAS

- D'ONOFRIO, S. *Literatura ocidental: autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 2007.
- CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CAMÕES, L. V. de. *Os lusíadas*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- COETZEE, J. M. *Foe*. London: Penguin Books, 1986.
- DEFOE, D. *Robinson Crusoe*. Tradução de Domingos Demasi. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- HANSEN, J. A. Notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, I. (Org.) *Prosopopeia. O Uruguai. Caramuru. Vila Rica. A Confederação dos Tamoios. I-Juca Pirama*. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial do Estado, 2008, p. 11-23.
- HEGEL, G. *Curso de estética: o sistema das artes*. Tradução de Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução e introdução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Hedra, 2011.
- _____. *Odisseia*. 1. ed. Tradução e introdução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- HUTCHEON, L. *A poetics of postmodernism*. London: Routledge, 1988.

JOYCE, J. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

KAVÁFIS, K. Ítaca. In: HOMERO. *Odisseia*. 1. ed. Tradução e introdução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 617-8.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MARTIN, R. P. Apresentação. In: HOMERO. *Odisseia*. 1. ed. Tradução e introdução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 7-58.

NUNES, C. A. Introdução. In: HOMERO. *Ilíada*. Tradução e introdução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Hedra, 2011, p. 9-51.

TAVARES, G. M. *Uma viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: 34, 2014.

CARTAS QUE DESNUDAM A ALMA: *POBRE GENTE*, DE FIODOR MIKHAILOVITCH DOSTOIEVSKI¹

Maria da Consolação Soranço Buzelin²

RESUMO: *Pobre gente* é o primeiro romance da juventude de Dostoiévski, que o escreveu em 1844. Apresenta uma narrativa em forma epistolar entre Makar e Varvara, os dois personagens principais. Ao identificar esses personagens, de condições sociais semelhantes, demonstraremos que eles fazem parte de uma mesma representação na obra de Dostoiévski, ou seja, a de indivíduos com passado e presente conflituosos. A fim de analisar trechos deste diálogo epistolar, utilizaremos os pressupostos teóricos de Mikhail Bakhtin sobre *O discurso em Dostoiévski* em *Problemas da poética de Dostoiévski*. Ao compreender esse diálogo epistolar, estaremos refletindo sobre a complexidade da alma humana desses personagens, fio condutor de nossa leitura e deste trabalho.

Palavras-chave: Novela epistolar. *Pobre gente*. Dostoiévski.

ABSTRACT: *Poor folk* is the first novel of Dostoevsky's youth, who wrote it in 1844. It offers a narrative in epistolary form between Makar and Varvara, the two main characters. By identifying these characters, that have a similar social condition, we will demonstrate that they are part of the same representation in the work of Dostoevsky, that is, one that shows individuals with a conflictual past and present. In order to analyze portions of this epistolary dialogue, we will use the theoretical assumptions of Mikhail Bakhtin about The word in Dostoevsky, in *Problems of Dostoevsky's poetics*. By understanding this epistolary dialogue, we will be reflecting on the complexity of the human soul of these characters, which is the thread of our reading and of this work.

Keywords: Epistolary novel. *Poor folk*. Dostoevsky.

¹ Artigo recebido em 12 de abril de 2015 e aceito em 22 de junho de 2015. Texto orientado pela Profa. Dra. Sigrid Renaux (UNIANDRADE).

² Mestranda do Curso de Teoria Literária da UNIANDRADE.
E-mail: cbuzelin2004@yahoo.com.br

A literatura... vem a ser uma pintura,
em certo sentido, já se vê; um quadro
e um espelho; um espelho das paixões
e de todas as coisas íntimas; é instrução
e educação ao mesmo tempo, é crítica
e um grande documento humano.

(Makar Diévuchkin)

INTRODUÇÃO

Pobre gente é um romance epistolar iniciado em 1844 e publicado dois anos depois quando Dostoievski tinha 25 anos. É obra importante, pois além de inovar na forma epistolar, totalmente em desuso no século XIX, prenuncia muitos de seus personagens em outros contos e romances, tais como *Noites brancas*, *Os irmãos Karamazov* e *Memórias do subsolo*. A obra de Dostoievski, como é de conhecimento geral, começa a ser reconhecida pela sua representação do homem em suas limitações de ordem material, espiritual e psicológica. Conforme Bakhtin:

Dostoievski partiu da palavra refrativa, da forma epistolar. (BAKHTIN, 2013, p. 234)

Quem fala são Makar Diévuchkin e Várienka Dobrossiélova, limitando-se o autor a distribuir-lhe as palavras: suas ideias e aspirações estão refratadas nas palavras do herói e da heroína. (...). Em sua primeira obra, Dostoievski elabora um estilo de discurso sumamente característico de toda a sua criação e determinado pela intensa participação do discurso do outro. A importância desse estilo na sua obra é imensa: as autoenunciações confessionais mais importantes dos heróis estão dominadas pela mais tensa atitude em face da palavra antecipável do outro sobre esses heróis, da reação do outro diante do discurso confessional destes. (BAKHTIN, 2013, p. 235-6)

Em *Gente Pobre* começa a elaborar-se uma variedade “rebaixada” desse estilo, representada pelo discurso torcido com uma mirada

tímida e acanhada e com uma provocação abafada. (BAKHTIN, 2013, p. 236, ênfase no original)

Em *Pobre gente*, valendo-se do romance epistolar, Dostoiévski representa a existência de Makar e Varvara, que compartilham os seus sonhos e inquietações na troca das cartas.

Para os críticos da época, *Pobre gente* é uma obra gogoliana, por se aproximar de *O capote*, de Gogol. Segundo Otto Maria Carpeaux:

Com efeito, a primeira novela de Dostoiévski, *Gente pobre*, é uma obra gogoliana, e Bielinski, o grande crítico radical, não estava equivocado, ao celebrar a estreia do jovem escritor que frequentava então os círculos revolucionários. (...). Mas Dostoiévski não continuou no realismo. Ao contrário, a sua obra inteira é um protesto apaixonado contra o determinismo, proclamando a liberdade da alma humana, seja para o bem, seja para o mal. (CARPEAUX, 2012, p. 2064)

Conforme a citação de Carpeaux, a alma humana, tema caro a Dostoiévski, permeia sua obra em diálogos que falam sobre a humanidade de seus personagens.

Por meio desta análise visa-se ressaltar, no diálogo epistolar travado entre os personagens Makar Diévuchkin e Varvara Aliekiêievna, os conflitos existentes na vida de ambos, que, ao desejarem uma vida mais digna, confessam as angústias que acabam por desnudar as suas almas - tema de nossa análise. Para situar aquilo a que nos propomos, será feita uma análise dos elementos da narrativa epistolar: enredo, personagens, tempo e espaço, complementados com excertos de algumas dessas cartas, ressaltando-se o caráter intimista e confessional presente nelas.

ELEMENTOS DA NARRATIVA EPISTOLAR

As cartas constituem o enredo do romance e retratam a revelação mútua dos dois personagens principais, que trocam confissões por meio da correspondência epistolar e, nessa troca, aprofundam a sua amizade e acabam revelando o que lhes vai ao âmago da alma.

Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, ao tratar sobre as funções do enredo, afirma:

O enredo em Dostoievski é inteiramente desprovido de quaisquer funções concludentes. Sua finalidade é colocar o homem em diferentes situações que o revelem e provoquem, juntar personagens e levá-los a chocar entre si, mas de tal forma que não permaneçam no âmbito desse contato no interior do enredo e ultrapassem os seus limites. (BAKHTIN, 2013, p. 312)

Em *Pobre gente*, as cartas trocadas entre Makar e Varvara apresentam como enredo não só o diálogo entre os personagens, mas também com o mundo que os cerca. Cada carta participa de uma réplica que ecoa além do próprio diálogo.

A correspondência epistolar inicia-se com a primeira carta de Makar para Varvara e termina quando Varvara encontra um homem mais velho e rico, casa-se e vai embora, enquanto Makar fica sozinho em sua velhice.

Makar é um humilde copista que passa trinta anos de sua vida copiando documentos, mora em uma humilde pensão, único lugar que pode pagar com seu pequeno salário. Varvara é uma pobre órfã injustiçada, parente distante de Makar.

Nas cartas, além de Makar e Varvara, os dois personagens principais, aparecem personagens secundários. Todos possuem problemas financeiros, familiares e de fundo emocional. Temos assim um escritor medíocre, dois oficiais de baixa patente, ébrios, vadios, uma família numerosa de crianças miseráveis e o futuro marido de Varvara, um rico latifundiário.

O tempo é o que determina a duração da história. Como não há especificação da data, pode ser considerado o ano de 1844, quando a novela foi escrita. A duração da história segue na ordem linear das cartas, do dia 8 de abril até o dia 30 de setembro. Como algumas cartas não estão datadas, podemos nos basear no tempo pelas cartas datadas.

Pobre gente tem como cenário principal a cidade de São Petersburgo, capital do império e centro cultural da Rússia nos meados do século XIX, à margem do rio Nievá. Petersburgo foi fundada pelo Czar Pedro I sobre os pântanos finlandeses, abaixo do nível do mar, o que explica estar quase sempre inundada e com temperaturas negativas. A população estava sempre sujeita ao degelo do rio Nievá e às alagações. Como comenta Volkov: "Não havia moradia, comida, nem ferramentas suficientes. Encharcados pelas enxurradas, transportando nas roupas a lama das escavações, atacados por enxames de mosquitos, os infelizes batiam estacas de madeira no solo pantanoso (...)" (VOLKOV, 1997, p. 34).

Dentro desse espaço petersburguense, surgem os personagens Makar e Varvara, conforme cita Leonid Grossman: "(...) dos bairros pobres, onde definham e perecem moradores de miseráveis desvãos" (GROSSMAN, 1967, p. 14), pois as casas em

que Varvara e principalmente Makar habitam apresentam essas características: quartos escuros, habitados por pobretões, ébrios e crianças maltrapilhas.

Quando Makar apresenta o local em que mora, em sua carta a Varvara embora afirme estar bem vestido e morando em uma boa casa - "(...) abri a janela, o sol entrou por ela a rodos (...) tudo estava como devia (...)" (DOSTOIEVSKI, 2008, p. 164) -, essas primeiras descrições são contraditórias e atenuam a pobreza do ambiente quando ele apresenta a escuridão e a sujeira da pensão e das pessoas que nela habitam:

Dantes vivia numa solidão completa (...). Enquanto agora... tudo é barulho (...). Imagine um corredor interminável, muito escuro e muito sujo (...); mas à esquerda estendem-se como num hotel muitas portas uma ao lado da outra (...), e em cada um desses quartos vivem juntas duas ou três pessoas. (...). Isto é uma arca de Noé (...). (DOSTOIEVSKI, 2008, p. 165)

Considerando que: "Ambiente é o espaço carregado de características socioeconômicas, morais, psicológicas, em que vivem os personagens" (GANCHO, 1993, p. 23), deduzimos que Makar, ao apresentar o ambiente em que vive, também é marcado por esse ambiente, que influencia em suas atitudes e no seu estado de espírito.

Ao nos depararmos com as confidências entre Makar e Varvara, compreendemos os anseios desses personagens como reflexo do ambiente, lugar em que vivem, como perspectiva de uma vida melhor. É por meio de confidências que ambos, ao exporem seus conflitos exteriores expõem o seu interior. Como Bakhtin comenta no capítulo *A questão interior do homem - da alma*, em *Estética da criação verbal*:

A alma é o todo fechado da vida interior, o qual é igual a si mesmo, coincide consigo mesmo e postula do ativismo amoroso distanciado do outro. A alma é uma dádiva do meu espírito ao outro. Em arte, o mundo dos objetos em que vive e se movimenta a alma da personagem é esteticamente significativo como ambiente dessa alma. (BAKHTIN, 2011, p. 121)

Ao definir que "a alma é o todo fechado da vida interior", Bakhtin afirma que a significação da vida interior é a alma, lugar no qual o homem se afirma no **outro** além de todos os outros sentidos. Para Bakhtin, essa é a relação do mundo com a imagem onde o exterior do homem combina com a sua alma e a alma do **outro**. Encontramos entre Makar e Varvara essa relação narrada nas cartas, ou seja, nos acontecimentos que se fazem conhecer por meio delas.

CONFISSÕES QUE DESNUDAM A ALMA

As cartas trocadas por Makar e Varvara estão determinadas pelo diálogo em face de si mesmo e também do diálogo com outro, já que ao se corresponderem os dois falam um com o outro e consigo mesmos. Analisaremos excertos de algumas cartas em que Makar e Varvara, ao dialogarem, confessam simultaneamente seus anseios e problemas.

DIA 8 DE ABRIL: MAKAR

Na primeira carta, entre outros assuntos, ao confessar viver em um lugar miserável, Makar tenta disfarçar a sua realidade interior. Ao dizer que tem a consciência tranquila e decoro próprio, antecipa a resposta de Varvara. Essa autoconsciência de Makar é o que transmite o conflito que sente em face de si mesmo:

Para mais não quero acreditar, minha filha, que isso possa aborrecê-la... Nada do que eu faça, nem o fato de ter arranjado um quatinho tão ordinário... Fi-lo somente pela comodidade; nisto, deixei-me guiar unicamente pelo pensamento de o ter achado tão confortável... No entanto devo-lhe confessar também, minha filha, que tenho amealhado algum dinheiro (...). Não, minha filha, não sou assim tão insignificante e possuo precisamente as características dum homem que tem a consciência tranquila, e aquela inteireza que nos empresta o sentimento do decoro próprio. (DOSTOIEVSKI, 2008, p. 167)

DIA 8 DE ABRIL: VARVARA

Em resposta à carta de Makar, Varvara, por sua vez, manifesta sua insegurança quanto a seu futuro:

E toda a manhã e toda a tarde, estive sempre tão contente! Mas agora... voltam outra vez a atormentar-me ideias tristes, indefinidas. Meu Deus, o que vai ser de mim, qual será a minha sorte? O pior é uma pessoa não saber nada, absolutamente nada do que lhe reserva

o destino, não poder dispor do futuro e nem de longe poder adivinhar o que está para acontecer. Esta ideia faz-me sofrer tanto, dá-me tamanho desgosto, que só de pensar meu coração salta. (DOSTOIEVSKI, 2008, p. 168)

DIA 8 DE ABRIL: MAKAR

Ao lançar um olhar para sua interlocutora, Makar pretende que Varvara não pense que ele está se queixando:

Aconteceu que ao relancear a vista à minha volta, tornei a encontrar tudo como dantes... cinzento e insípido. Por todo lado as mesmas manchas de tinta, as mesmas mesas e os mesmos papéis, e inclusive eu próprio tinha permanecido como era antes, exatamente igual... (DOSTOIEVSKI, 2008, p. 169)

As paredes eram... mas, ai ! Para que falar nisso? As paredes eram como todas as paredes do mundo... Não se trata das paredes, mas das recordações que em mim despertam e que me põem triste. A verdade é que essas recordações me afligem. (DOSTOIEVSKI, 2008, p. 170-1)

“Cinzento e insípido”. É assim que Makar parece enxergar seu mundo. As recordações de sua antiga morada, momentos deixados para trás, nada importam diante do que agora lhe acontece.

DIA 25 DE ABRIL: VARVARA

Numa carta de data posterior, Varvara, ao recordar-se da mãe, comenta com Makar de como ela precisa agora conviver com a tristeza de seu presente. Ao lançar um olhar para o seu passado, ela vislumbra a incerteza de seu futuro. Ao pedir a Makar que não se aflija com ela, Varvara reforça para si mesma as incertezas de agora:

Se a mamãe pudesse ver o mal que ela me fez! Mas de Deus ninguém consegue esconder nada... (...). Mas quem teve a culpa, meu Deus! (...). Não consigo explicar o que se passa hoje comigo. Acabo sempre por dar comigo a tremer, a chorar e a soltar suspiros. (...). Peço-lhe meu amigo, que não se preocupe com o meu estado; por Deus, não se apoquente, meu único e bom amigo (...). (DOSTOIEVSKI, 2008, p. 176-177)

DIA 12 DE JUNHO: MAKAR

Em outra ocasião, Makar, ao confessar para Varvara, que ao calar-se diante das injustiças que sofreu em seu trabalho e pela sua modéstia, sempre foi considerado culpado de todo o mal que acontecia na repartição, reflete para si mesmo. Ao confessar ser um bom rapaz, Makar, ao ter consciência disto, pretende que Varvara tenha o mesmo pensamento sobre ele.

No entanto, repare no que vou lhe dizer- lhe, minha filha: sou um homem inculto, estúpido até, se quiser; mas em troca possuo um coração completamente igual ao dos outros homens. Sabe lá, Varienhka, o que me fizeram sofrer os meus companheiros de trabalho! Até me envergonho de dizê-lo. Há de perguntar-me, com certeza, por que se davam afinal todas essas coisas. Pois davam-se precisamente porque eu sou uma pessoa que se cala, um homem modesto, porque eu sou um bom rapaz. Eu não ia pelo seu lado e, por isso, lançavam-me sempre as culpas de tudo. (DOSTOIEVSKI, 2008, p. 204-205)

DIA 27 DE JUNHO: VARVARA

Varvara continua a apresentar suas lamúrias e mais uma vez invoca a Deus em seus questionamentos, acentuando a confissão velada em suas cartas. Varvara sente a tristeza como uma névoa que acontece e turva a sua vida:

Às vezes, sobretudo à tardinha, tenho momentos em que fico completamente só (...) e aí fico a pensar, a pensar... a recordar o

passado, tanto as alegrias como as tristezas; tudo isso passa diante de mim como uma névoa. (...). Os sonhos que eu tenho, quando durmo (...). Estou tão fraca! Esta manhã, quando me levantei, senti-me muito mal, (...). Meu Deus, como é triste a vida, Makar Alieksiéievitch! (DOSTOIEVSKI, 2008, p. 215)

DIA 30 DE SETEMBRO: A CARTA DE DESPEDIDA DE VARVARA

Após a troca de diversas cartas entre junho e setembro, nas quais confessa todo o seu sofrimento, em sua carta de despedida Varvara deixa extravasar toda a angústia e tristeza. E ao autointitular-se de “pobre Várienkha” ela tenta reforçar o seu desgosto ao abandonar o amigo:

Pela última vez me despeço do senhor, meu único, meu fiel, querido e bom amigo. É o meu único parente, o único que me ajudou nas minhas dificuldades! Tenho a alma tão cheia, tão cheia, tão cheia de lágrimas... Ameaçam afogar-me, destroçar-me! Que continue a passar bem Makar Aleksiéievitch! Adeus! Que tristeza! Não me esqueça, não esqueça nunca a sua pobre Várienkha. (DOSTOIEVSKI, 2008, p. 279-280)

A CARTA DE DESPEDIDA DE MAKAR

Por sua vez Makar não quer admitir sua existência sem sentido e, ao dizer: “Escrevo unicamente por escrever, por escrever e nada mais!” (DOSTOIEVSKI, 2008, p. 282), ele continua a enganar-se e a esconder a tristeza que lhe corrói:

Sim, agora é que eu começava a saber escrever... Ah, minha filha! Mas por que falo de estilo? Estou a escrever-lhe sem saber verdadeiramente o que digo, por que não o sei... Sem rever, sem emendar, nem nada! Escrevo unicamente por escrever, por escrever e nada mais!... (DOSTOIEVSKI, 2008, p. 282)

Ao apresentarmos nossa análise dos trechos das cartas acima, devemos nos ater principalmente à profundidade de cada detalhe. No momento em que cada um dos personagens, Makar e Varvara, extravasam seus sentimentos, eles estão extravasando as suas próprias existências e a autoenunciação confessional. Conforme Bakhtin:

Por si só a forma epistolar ainda não predetermina o tipo de discurso. Admite, em linhas gerais, amplas possibilidades do discurso, sendo, porém, mais propícia ao discurso da última variedade do terceiro tipo, ou seja, ao discurso refletido do outro. É própria da carta uma aguda sensação do interlocutor, do destinatário a quem ela visa. Como a réplica do diálogo, a carta se destina a um ser determinado, leva em conta as suas possíveis reações, sua possível resposta. Essa consideração do interlocutor ausente pode ser mais ou menos intensiva, sendo sumamente tensa em Dostoiévski. (BAKHTIN, 2013, p. 235)

Por meio da palavra bem colocada, entre paradas de reticências e recordações, os personagens eclodem além do cenário, das pobres pensões, de homens miseráveis, e da pobreza de suas vidas. Entre sentimentos contraditórios, o íntimo desses personagens fala de desejos, arrependimentos, lembranças, e passa da confissão para o arrebatamento da alma.

De conflito em conflito, o que se nota nas cartas aqui expostas é o lugar em que o amor se vê à mercê de sentimentos subjugados por pensamentos contraditórios. É o que diz Varvara em sua despedida, como visto acima: "Tenho a alma tão cheia, tão cheia, tão cheia de lágrimas. Ameaçam afogar-me, destruir-me!" (DOSTOIEVSKI, 2008, p. 280). E apesar disso, ela aceita casar-se com um homem mais rico para fugir de seu destino de pobreza.

Makar confessa, no final da novela, para disfarçar a dor: "Escrevo unicamente por escrever, por escrever e nada mais!" (DOSTOIEVSKI, 2008, p. 282). Será que é só para disfarçar a dor ou como as palavras usadas na epígrafe, a literatura representa a sua fuga? Como compreender essas personagens que, subjugadas, escondem-se atrás de subterfúgios? Por mais que busquemos respostas, sabemos que não será possível encontrá-las.

CONCLUSÃO

Pobre gente não é obra importante somente pelo seu cunho social, como afirmou o crítico Bielinski na época de seu lançamento. Apesar de o romance retratar o lado social de pessoas humildes, em seus conflitos e muitas vezes em sua intimidade, as cartas entre Makar e Varvara retratam a sociedade petersburguense da época, uma sociedade que despreza as pessoas mais humildes. A percepção de Dostoievski para a apresentação dos personagens com suas inquietações é narrada de forma magistral, pois conforme cita Leonid Grossman, em *Dostoievski artista*:

Dostoievski consiste em mostrar a maneira pela qual a gente pobre está condenada a sofrer o amor. (...). O *leitmotiv* da novela consiste na união espiritual de pessoas nobres e modestas, nas condições cruéis do regime social da época (...). Mas o objetivo de Dostoievski não é o cotidiano e sim o coração do homem, que define de um sentimento profundo por outra criatura igualmente oprimida e infeliz. (GROSSMAN, 1967, p. 66-67)

A genialidade de Dostoievski em *Pobre gente* é, sobretudo, dar autonomia aos seus personagens, e para tanto nos deparamos com Makar e Varvara: sem perspectivas de um futuro melhor, separam-se empurrados por uma realidade de vida onde a fatalidade os move. Makar arruína-se com os presentes que oferece a Varvara, enquanto ela casa-se com um homem rico para fugir da miséria.

Ao se aprofundar na descrição do íntimo dos dois personagens, como revelam os excertos das cartas, o autor abre espaço para que se conheçam os conflitos existenciais, as dúvidas, reflexões e a profundidade dos anseios e sentimentos, pois na correspondência epistolar percebe-se que Makar e Varvara, ao se comunicarem, mostram a força de seus sentimentos; entretanto, ambos sucumbem diante de um mundo implacável de coação e de desesperança. Ao estabelecer um diálogo e compartilharem seus infortúnios, pequenas alegrias e lembranças, os dois falam de si, para si e para o **outro**. Dessa forma eles percebem o mundo que os cerca e refletem sobre as suas existências. Segundo Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoievski*, ao comentar *O diálogo em Dostoievski*:

Em *Gente Pobre*, a autoconsciência do homem pobre revela-se no fundo da consciência socialmente alheia do outro sobre ele. A afirmação de si mesmo soa como uma constante polêmica velada ou diálogo velado que o herói trava sobre si mesmo com um outro, um estranho (...). (BAKHTIN, 2013, p. 237-8)

A autoconsciência do herói em Dostoiévski é totalmente dialogada: em todos os seus momentos está voltada para fora, dirige-se intensamente a si, a um outro, a um terceiro. Fora desse apelo vivo para si mesma e para outros ela não existe nem para si mesma. (BAKHTIN, 2013, p. 292)

Esse não existir para si mesmo, acima referido, é a interpretação da palavra de *outro* sobre si. Ao nos conduzir ao interior desses personagens, Dostoiévski concretiza a consciência de Makar e Varvara por meio dos diálogos epistolares.

Diante da banalidade da vida dessa pobre gente, a obra objetiva também mostrar o formidável interior desses personagens. Ao dar colorido e voz ao mundo de Makar e Varvara, apesar de suas vidas miseráveis, Dostoiévski preserva as suas dignidades.

Entendemos que essa obra apresenta um diálogo onde o mais importante passa a ser o discurso face a si mesmo e face ao outro. Durante a leitura de *Pobre gente* pudemos apreender os gestos de Makar e Varvara ao expressarem suas próprias condições, que ao se abaterem sobre as suas vidas, lhes causaram sofrimento. Varvara, ao casar-se para fugir de sua vida miserável, tem a liberdade de escolher o seu caminho, enquanto Makar, ao dizer em sua última carta: "(...) escrevo só por escrever, por escrever e nada mais" (DOSTOIEVSKI, 2008, p. 282), corrobora mais uma vez a sua paixão pelos anseios da alma.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 6. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

CARPEAUX, O. M. *História da literatura ocidental*, v. 3. São Paulo: Leya, 2012.

DOSTOIEVSKI, F. M. *Pobre gente*. In: _____. *Obra completa*, v.1. Tradução de Natalia Nunes e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. 163-282.

GANCHO, C. V. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2007.

GROSSMAN, L. *Dostoiévski artista*. Tradução de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

VOLKOV, S. *São Petersburgo: uma história cultural*. Tradução de Marco A. Reis. Rio de Janeiro: Record, 1997.

O MORRO DOS VENTOS UIVANTES: A ANIMALIZAÇÃO DE HEATHCLIFF NO ROMANCE E NO CINEMA¹

Maria Clara Versiani Galery²

Renata Cristina Ling Chan³

RESUMO: Este trabalho aborda releituras de *O morro dos ventos uivantes*, único romance de Emily Brontë e objeto de controvérsia na época de sua publicação, em 1847, devido ao caráter transgressor e inovador da narrativa. O enfoque do estudo é a figura de Heathcliff, personagem rebelde de pele escura e origem incerta. O trabalho discute a animalização de Heathcliff no romance, bem como em uma adaptação fílmica da obra, dirigida por Andrea Arnold em 2011, onde um ator negro foi elencado para representar o protagonista de Brontë. A alteridade de Heathcliff é analisada sob a perspectiva do *carno-falogocentrismo* e outras narrativas sobre o sofrimento animal.

Palavras-chave: *O morro dos ventos uivantes*. Romance vitoriano. Animalização. Adaptação fílmica. Alteridade.

ABSTRACT: This work addresses re-readings of *Wuthering Heights*, Emily Brontë's only novel and object of controversy at the time of its publication in 1847, due to the transgressive and innovative character of the narrative. The focus of the study is the figure of Heathcliff, the rebellious and dark character whose background is unknown. This paper discusses Heathcliff's animalization in the novel as well as in a film adaptation directed by Andrea Arnold in 2011, where a black actor was cast in the role of Brontë's male protagonist. His alterity is analyzed according to the notion of *carno-phallogocentrism* and other narratives of animal suffering.

Keywords: *Wuthering Heights*. Victorian novel. Animalization. Film adaptation. Alterity.

¹ Artigo recebido em 17 de abril de 2015 e aceito em 23 de junho de 2015. Texto orientado pela Profa. Dra. Maria Clara Versiani Galery (Universidade Federal de Ouro Preto).

² Pós-doutora em Estudos Literários pela UFMG. Professora Associada de Literaturas de Expressão Inglesa na Universidade Federal de Ouro Preto.
E-mail: mclara.galery@gmail.com

³ Mestranda do Curso de Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas.
E-mail: renata.chan02@gmail.com

INTRODUÇÃO

Brontë's insisted animalization of Heathcliff has received much less recent attention, probably because such a figurative strategy is often seen simply as a component of the dehumanization we associate with racism.

(Ivan Kreilkamp, *Petted Things*)

I'm coming back to his side, to put it right ...

(Kate Bush, *Wuthering Heights*)

O único romance de Emily Brontë, *O morro dos ventos uivantes*, publicado no ano de 1847, foi objeto de controvérsia na época de sua publicação e, apesar da recepção negativa inicial, sua singularidade permitiu que não passasse despercebido pela história literária, conquistando um lugar no cânone. Adaptado para o cinema sob os mais diversos ângulos, seu apelo gótico encontra ressonância na cultura popular: foi um *hit* pop na voz da cantora inglesa Kate Bush nos anos 1980 e é livro de cabeceira do casal Bella e Edward, protagonistas da popular saga *Crepúsculo*, série vampiresca de Stephenie Meyer voltada para o público adolescente. Características góticas reconhecíveis da obra estão presentes tanto no cenário descampado dos *moors* de Yorkshire, como no castelo sombrio de *Wuthering Heights*. A figura do enjeitado embatendo contra a estrutura da família patriarcal; os temas de encarceramento e fuga; e o mote do amor capaz de ultrapassar a barreira da morte são outros componentes emblemáticos do gótico na obra de Brontë. Mas *O morro dos ventos uivantes* vai além de tais convenções: as diversas releituras que o romance tem recebido nas últimas décadas atestam sua complexidade e singularidade, bem como seu caráter transgressor dentro do contexto vitoriano em que está inserido. O romance de Emily Brontë foi incompreendido por uma grande parcela de seus contemporâneos, despreparados para uma obra tão à frente de sua época, sendo considerado inferior a *Jane Eyre*, o livro mais conhecido de Charlotte Brontë, irmã de Emily. Entretanto, a partir do começo do século XX, *O morro dos ventos uivantes* tornou-se objeto de atenção crítica e passou a ser amplamente lido, estudado e adaptado, sob as mais diversas perspectivas.

A estrutura narrativa do romance de Emily é complexa, construída por pontos de vista distintos: uma narrativa está embutida em outra, que não é inteiramente confiável, e na qual estão presentes outras pequenas narrativas, o que deixa fora de alcance qualquer avaliação segura acerca dos fatos narrados (EAGLETON, 2005, p. 136). Tal multiplicidade de vozes, bem como a diversidade de posições na ordem social do universo ficcional, acaba gerando uma rede de tensões que não podem ser resolvidas totalmente. Além disso, *O morro dos ventos uivantes* introduz um dos personagens mais memoráveis do romance vitoriano: o tempestuoso Heathcliff, herói

romântico nos moldes de Byron, simultaneamente altivo e degradado, cruel e apaixonado.

A ANIMALIZAÇÃO E A ALTERIDADE ABSOLUTA DE HEATHCLIFF

A alteridade do personagem é um elemento catalisador para releituras do romance. Heathcliff ocupa o cerne do conflito e sua trajetória na obra está na contramão daquela da moral burguesa.⁴ Um dos mistérios em torno dele foi a omissão de sua origem, uma questão que Emily deliberadamente deixou em aberto. Por mais que a alteridade de Heathcliff seja marcada pelo adjetivo “cigano”, há ainda, na própria narrativa, especulações sobre sua origem étnica, o que torna o termo uma designação genérica de estrangeiro de pele escura na Inglaterra. Isso possibilita que leituras críticas explorem as possibilidades interpretativas sobre sua ascendência. Terry Eagleton especula que Heathcliff tenha sido inspirado nos irlandeses que desembarcaram no porto de Liverpool devido à Grande Fome da Irlanda em meados do século XIX (EAGLETON, 2005, p. 125). Susan Meyer considera que Heathcliff aparece como um coletivo que contém associações com a Índia, China, África e o Caribe, territórios dominados ou visados pelo império britânico (MEYER, 2007, p. 160). Nesse sentido, a descrição da narradora Nelly Dean é muito comentada pela crítica especializada: “You’re fit for a prince in disguise. Who knows but your father was Emperor of China, and your mother an Indian queen (...)” (BRONTË, 2000, p. 71).⁵ Michelle Cliff, por outro lado, associa a origem de Heathcliff ao comércio de escravos centralizado em Liverpool: Top Withens, o antigo casarão em Yorkshire que inspirou a obra de Emily Brontë, fora propriedade de um comerciante de escravos no final do século dezoito. Segundo Cliff, Emily certamente teve conhecimento disso e aí estaria uma das chaves para o caráter ruminante e violento da narrativa de seu texto (CLIFF, 1991, p. 43).

Eagleton aponta paralelos entre a trajetória de Heathcliff e a história de Patrick Brontë, pai de Emily, que de humilde trabalhador irlandês, teve ascensão social e tornou-se um *gentleman* inglês (EAGLETON, 2005, p. 125). Já Ivan Kreilkamp, em um dos estudos recentes mais instigantes da obra, *Petted Things: Wuthering Heights and the Animal*, especula que o predecessor do personagem na família Brontë fora Keeper, o cão de estimação de Emily (KREILKAMP, 2005, p. 99). O ensaio de Kreilkamp aponta diversas manifestações da animalização de personagens, sobretudo Heathcliff. O autor contextualiza o romance de Emily na dinâmica social vitoriana que buscou repensar

⁴ Sobre a moral burguesa, Nancy Armstrong define o termo como “um modo de ler, avaliar e rever categorias de identidade já existentes e os aparatos culturais que as autorizam” (ARMSTRONG, 2009, p. 337).

⁵ “Quem sabe se o seu pai não é o imperador da China e sua mãe uma rainha indiana (...)” (BRONTË, 2010, p. 74). As traduções do original de Brontë que aparecem em nota de rodapé neste artigo são de Rachel de Queiroz. As demais traduções foram feitas pelas autoras deste artigo.

a situação do animal e as relações entre humanos e animais, propulsada por um impulso político, social e filosófico. Na virada do século XVIII para o XIX, ocorreu uma transformação nos modos de pensar o animal. Na Inglaterra, que até então era associada a esportes que envolviam crueldade animal, como *bullbaiting* e rinha de galos, surgiu um movimento de oposição a tais práticas. Segundo o autor, isso não excluiu as cenas de crueldade contra animais do discurso nacional, mas fez com que elas fossem mais discutidas, imaginadas e repaginadas, de modo a suscitar o choque e a indignação moral, o que faz surgir um tipo de narrativa sobre o sofrimento animal. Kreilkamp se refere a Derrida para identificar as motivações por trás de tais narrativas: ele explica que elas são uma forma de repúdio ao investimento prolongado na “virilidade carnívora” (KREILKAMP, 2005, p. 91), em que o sacrifício animal tem a finalidade de definir o ser humano, uma ideologia que Derrida chama de “carne-falogocentrismo” (KREILKAMP, 2005, p. 91).⁶

Para que a Inglaterra vitoriana fosse reconhecida como uma sociedade protetora dos animais, estabeleceu-se então uma categoria de animais “inocentes”, os *pets*, animais para serem amados e protegidos contra os ingleses sádicos e ignorantes. Paralelamente, novos gêneros de escrita vitoriana surgiram, conferindo aos animais de estimação qualidades humanas e subjetividade. São narrativas que não deixam de perpetuar o “carne-falogocentrismo”: ao proteger uma categoria simbólica de animais, os *pets*, a mesma sociedade busca se redimir do ato de matar e comer animais.

Kreilkamp afirma que *O morro dos ventos uivantes* foi influenciado pela perspectiva vitoriana sobre os animais e as “questões de simpatia, antipatia, crueldade e bodes expiatórios” (KREILKAMP, 2005, p. 97) que surgem a partir da nova forma de pensar o animal. Narrativas sobre o sofrimento dos animais, Kreilkamp afirma, constroem três posições de sujeito: “o criminoso sádico, a testemunha sentimental e o espectador cruelmente indiferente ou testemunha” (p. 94).

No romance de Emily Brontë, de longo a longo, Heathcliff é frequentemente comparado a um animal. Adotado como um *pet*, precisa de proteção e hospitalidade. É levado para *Wuthering Heights* por Mr. Earnshaw como se fosse um animal sem dono, encontrado na rua, e é sujeito aos maus-tratos das crianças. Em sua narrativa, Nelly Dean se refere ao menino usando o pronome “it”, quando fala de sua chegada na casa e da reação das crianças: “(...) [t]hey entirely refused to have it in bed with them, or even in their room; and I had more sense, so I put it on the landing of the stairs, hoping it might be gone on the morrow. By chance, or else attracted by hearing his voice, it crept to Mr. Earnshaw’s door, and there he found it on quitting his chamber” (BRONTË, 2000, p. 47).⁷ Nelly o compara a um “cuco”, que expulsa os filhotes do ninho

⁶ Ver: DERRIDA, J. *Eating Well, or the Calculation on the Subject*. In: WEBER, E. (Org.). *Points*. Interviews, 1974–1994. Tradução de Peggy Kamuf et al. Stanford: Stanford University, 1995, p. 255-287.

⁷ “Ambos se recusaram, categoricamente, receber na cama o pequeno, ou mesmo tolerá-lo no quarto. E eu não mostrei mais juízo: pu-lo no patamar da escada esperando que, pela manhã, já houvesse ido embora. Por sorte, ou porque lhe ouvisse a voz, ele se arrastou até a porta do Sr. Earnshaw, que ali o encontrou ao sair do quarto” (BRONTË, 2010, p. 51).

hospedeiro; mais tarde, refere-se a ele como “bird of ill omen”⁸ (p. 128). Seu cabelo é descrito por Edgar Linton como “a colt’s mane”⁹ (p. 72); quando busca dissuadir Isabella de querer conquistá-lo, Cathy declara: “Heathcliff is (...) an unreclaimed creature, without refinement, without cultivation; an arid wilderness of furze and whinstone (...) He’s not a rough diamond – a pearl containing oyster of a rustic: he is a fierce, pitiless, wolfish man”¹⁰ (p. 127). Forasteiro nas categorias sociais, Heathcliff é persistentemente desumanizado no romance e sua animalização torna-se oportunidade para se testar o tratamento que os seres humanos dão aos animais, bem como problematizar a própria condição humana.

Susan Meyer, analisando a cena do romance em que Cathy e Heathcliff são capturados em Thrushcross Grange e o jovem é examinado sob a luz, afirma: “Pulled under the chandelier, scrutinized through spectacles, and pronounced upon as if he were a specimen of **some strange animal species**, Heathcliff is subjected to the potent gaze of a racial arrogance deriving from British imperialism”¹¹ (MEYER, 2007, p. 160, ênfase acrescentada). Kreilkamp considera que Heathcliff, animalizado, encontra-se na fenda fronteira entre afeto e ameaça, animal de estimação e besta feroz. Assim, Thrushcross Grange é comparada a uma casa de triagem de animais, que determina sobre os seres vivos a serem excluídos da convivência humana; os que merecem amor e cuidados; e os servirão como guardas da propriedade privada.

Um dos momentos mais significativos que Emily Brontë expressa o discurso de crueldade contra os animais é na cena em que Cathy e Heathcliff observam, do lado de fora da janela da sala de Thrushcross Grange, Edgar e Isabella brigando por terem machucado um cachorrinho ao disputarem quem iria segurá-lo. Kreilkamp identifica aqui um sacrifício típico do “carne-falogocentrismo”, que retrata o afeto abusivo dos “civilizados” por seus animais de estimação. Assim Heathcliff se depara com uma civilização que se define pela relação abusiva que seus indivíduos mantêm com seus *pets*, determinando o **dentro** dessa civilização em contraposição às criaturas que são mantidas **fora** dela. Heathcliff é um dos que estão do lado de fora.

Terry Eagleton, por sua vez, enxerga no personagem as marcas daquela criatura ambígua chamada pelos gregos de *pharmakos*:

(...) that double-edged being, at once sacred and polluted, who represents the dregs and refuse of humanity, and who poses a radical

⁸ “ave de mau agouro” (BRONTË, 2010, p. 51).

⁹ “uma crina de potro” (BRONTË, 2010, p. 51).

¹⁰ “Diga para ela quem é Heathcliff: um enjeitado, sem cultivo, sem educação; um deserto árido, feito só de espinhos e pedregulhos. (...). Não se trata de um diamante bruto, nem de uma pérola oculta dentro de uma ostra áspera: é um homem duro, implacável, um lobo” (BRONTË, 2010, p. 128).

¹¹ “Puxado sob o lustre, escrutinado por meio de binóculos, e mencionado como se fosse algum estranho espécime animal, Heathcliff é subjugado ao potente olhar da arrogância racial derivado do imperialismo britânico.”

challenge to the community he confronts. If it can transcend its fear and accept this outsider thrust gratuitously upon it, a power for good will flow from this act; if it rejects it, it is cursed.¹² (EAGLETON, 2005, p.139)

Tal indeterminação possibilita a ocorrência daquilo que Meyer (2007) denomina de “imperialismo reverso” no romance. O retorno de Heathcliff e sua vingança contra a opressão da sociedade britânica seguem o roteiro do pior pesadelo do poder imperialista: uma colonização invertida, quando vítima de subjugação se torna tirano cruel (MEYER, 2007, p. 171). Ou, segundo a perspectiva de Kreilkamp, o animal que fora maltratado se converte em viviseccionista, capaz de executar atos de crueldade com frieza e determinação.

ADAPTAÇÃO PARA O CINEMA: ANDREA ARNOLD

O morro dos ventos uivantes foi filmado diversas vezes e cada um dos filmes prioriza um de seus diferentes aspectos. Sua primeira aparição no cinema foi em 1920, sob a direção de A.V. Bramble, entretanto a película perdeu-se. Menos de vinte anos mais tarde, em 1939, ganhou outra versão fílmica, premiada com o Oscar de melhor fotografia, dirigida por William Wyler, com Laurence Olivier no papel de Heathcliff. Já a adaptação de Luiz Buñuel em 1954, *Abismos de pasión*, priorizou a passionalidade exacerbada e trágica dos personagens. Por sua vez, a versão japonesa de Yoshishige Yoshida, *Arashi ga oka*, de 1988, priorizou o misticismo que gira em torno da história, transportando-o para o contexto do Japão feudal.

Linda Hutcheon, em seu livro *Uma teoria da adaptação*, aborda a adaptação como processo criativo de apropriação e recriação, uma “repetição, porém sem replicação” (HUTCHEON, 2011, p. 28), o que diferencia o ato de adaptação de uma mera reprodução. Robert Stam, recorrendo à abordagem intertextual dialógica de Bakhtin, aponta a reavaliação do tropo da adaptação como reprodução para o da adaptação como leitura, concluindo que o texto-fonte possibilita múltiplas leituras:

A teoria da adaptação dispõe de um rico universo de termos e tropos – tradução, realização, leitura, crítica, dialogização, canibalização,

¹² “Esse ser de dois gumes, uma vez sagrado e poluído, que representa as escórias e os refugos da humanidade, e quem coloca um desafio radical para a comunidade que ele confronta. Se ela pode transcender seu medo e aceitar o forasteiro, introduzindo-o gratuitamente, um poder de boa vontade irá fluir desse ato; se ela o rejeitar, será amaldiçoada.”

transmutação, transfiguração, encarnação, transmogrificação, transcodificação, desempenho, significação, reescrita, detournement – que trazem à luz uma diferente dimensão de adaptação. 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 num processo dialógico em andamento. O dialogismo intertextual, portanto, auxilia-nos a transcender as aporias da “fidelidade”. (STAM, 2008, p. 21, ênfase no original)

Em 2011 Andrea Arnold lançou uma nova adaptação do *Morro dos ventos uivantes* que tem uma abordagem inédita das demais. É um filme que dialoga com a dinâmica de raça e império, característica de leituras pós-coloniais do romance; além do mais, é uma leitura da obra de Emily em que a alteridade racial de Heathcliff é enfatizada. Arnold escolheu um ator negro para interpretá-lo, priorizando o ponto de vista do estrangeiro oprimido; assim Heathcliff aparece animalizado, racialmente discriminado e em profunda conexão com a natureza. Por meio da linguagem cinematográfica, que concentra o foco narrativo no personagem, a história é narrada segundo seu ponto de vista. Este é um aspecto fundamental da adaptação, respaldado por leituras pós-coloniais e re-escritas que buscam renegociar a exclusão dos marginalizados por questões de gênero, raça, etnicidade, além de outras categorias constituintes do referencial hegemônico.

Refletindo sobre “o cinema e as letras modernas”, o cineasta franco-polonês Jean Epstein afirma que, para se manterem jovens, “cinema e literatura devem sobrepor suas estéticas” (EPSTEIN, 2003, p. 270). Na adaptação de Arnold, a linguagem fílmica está sobreposta a estéticas literárias, que abarcam não só a narrativa, mas a poesia. É possível encontrar no filme algumas das sobreposições estéticas listadas por Epstein, a saber: estética de proximidade, de sugestão, de sucessão, de rapidez mental e de metáforas. Sobre a “estética da proximidade”, Epstein afirma: “Não olhamos a vida, nós a penetramos” (p. 270). Afirma ainda que “esta penetração permite todos os tipos de intimidade” (p. 270) e a descreve como o “milagre da presença real” (p. 270) que cria um “teatro da pele” (p. 270). Tal sensualidade está presente na versão do *Morro dos ventos uivantes* de Arnold, que prima por explorar diversas imagens sensoriais da natureza. Filmado em Yorkshire, a cinematografia explora a textura rústica da paisagem dos *moors*. O cenário é inóspito, primitivo e selvagem. Animais estão presentes em quase todas as cenas, tanto as exteriores quanto as interiores. São cães, cavalos, cabras, galinhas, pássaros, até mesmo insetos.

Epstein descreve a “estética da sugestão” como uma linguagem em que “não se conta mais nada, indica-se” (EPSTEIN, 2003, p. 271). Permite-se, assim, “o prazer de uma descoberta e de uma construção” (p. 271), sendo que a imagem se organiza de modo “mais pessoal e sem entraves” (p. 271). No romance de Brontë, uma das coisas que marca Heathcliff é o seu laconismo, sua relação precária com a linguagem dominante e seus modos taciturnos. Arnold busca reproduzir essa ausência de palavras no seu filme, sem, entretanto, torná-lo menos comunicativo. Consegue realizar isso por meio de diversas imagens não diegéticas que expressam o universo psíquico de Heathcliff e sua solidão. Diversas representações gráficas de suas emoções são inseridas, tais como o voo livre de pássaros e o abate de animais.

No que tange à “estética da sucessão”, “a primeira fidelidade ao que a vida representa é fervilhar como ela. Um atropelo de detalhes constitui um poema, e a decupagem de um filme sobrepõe e mescla, gota a gota, os espetáculos” (EPSTEIN, 2003, p. 271). O princípio da montagem compõe a linguagem do cinema de Arnold de modo a expressar imagetivamente o que foi narrado com palavras no romance de Brontë. Metáforas visuais estão presentes, à medida em que cenas não diegéticas remetem à situação social e subjetiva dos personagens, expressando elementos como aprisionamento, solidão, felicidade e decadência. Por meio dessas estéticas sobrepostas, há uma diluição da linguagem romanesca nas imagens da adaptação de Andrea Arnold. A cineasta também trabalhou leituras que não foram contempladas em filmes anteriores. Lançado em um contexto social em que as discussões sobre a igualdade racial e o pós-imperialismo estão mais em evidência, o filme confere profundidade e subjetividade ao Outro racial, ao mesmo tempo em que aborda questões raciais e sociais.

Em filmes como o de Wyler ou o do Kominsky, o personagem de Heathcliff é representado por atores que se assemelham à figura do opressor, os ingleses. Assim, a opressão racial que permeia o romance acaba sendo abrandada, de forma que a degradação de Heathcliff é interpretada como uma questão de ilegitimidade familiar e não por questões sociais. Evidenciando a perspectiva de Heathcliff como personagem oprimido que representa o Outro, a versão de Arnold enfatiza questões de alteridade no romance. A cineasta explica o que a motivou a fazer o filme:

When I re-read [*Wuthering Heights*] after many years I found myself fretting about Heathcliff. The ultimate outsider. A vertical invader. I wanted to make it for him. The way he was treated as a boy. The brutality. The way he then turns out. A product of his experience, or of his true nature? Cathy says she is Heathcliff. I think Emily was Heathcliff. I think we might all be Heathcliff.¹³ (OSCILLOSCOPE, 2014)

¹³ “Quando eu reli [O morro dos ventos uivantes] depois de muitos anos, eu me encontrei me atormentando por Heathcliff. O forasteiro definitivo. O invasor vertical. Eu quis fazer isso por ele. O modo como foi tratado quando

No filme, a narrativa onisciente da câmera é transformada em narrativa em primeira pessoa. Conferindo o ponto de vista narrativo a Heathcliff, as imagens e os sons do filme buscam explorar, além dos eventos da narrativa, a psique do personagem. Na primeira cena em que o protagonista vai aos morros com Cathy, a câmera foca detalhadamente a jovem colocando o cabresto no cavalo. Quando estão nos morros, a sonorização, abolindo trilhas sonoras, apresenta os sons do vento, dos passos do cavalo, da grama e do cabelo da menina em movimento. A câmera move-se para mostrar detalhes: ela adentra o cabelo de Cathy quando Heathcliff se aproxima para sentir seu cheiro e foca a mão do rapaz tocando o cavalo. Quando sobem nas pedras, o som dos ventos fica mais intenso na medida em que a câmera mostra os cabelos revoltos de Cathy contra a luz do sol. Posteriormente, ela ensina Heathcliff a falar os nomes dos pássaros por meio da sua coleção de penas de pássaros. Assim, Arnold constrói um discurso visual em que essas imagens se dilatam simbolicamente para abarcar a associação de Cathy com a natureza dos morros e a aquisição de linguagem, enfatizando a intensidade da ligação entre os dois, por compartilharem daquela paisagem. Expressa-se também a ligação de Heathcliff com a natureza. Diferentemente de outras versões, como a de Kominsky e a de Wyler, que assinalam essa relação por meio do diálogo dos atores, a câmera e a sonorização de Arnold falam por si.

Além dos sentimentos afetivos de Heathcliff, as imagens do filme constroem o discurso visual de sua marginalização. Quando ele chega a Wuthering Heights, a câmera mostra cicatrizes em suas costas. Algumas parecem terem sido causadas por açoitamento, enquanto uma, especificamente, se parece com um número ou uma inscrição, demarcando Heathcliff como propriedade. Sua resistência à aculturação é expressa pela maldição, em "algaravias" (*gibberish*), direcionadas a Nelly quando ela tenta lavá-lo. Sua linguagem nativa não é omitida no filme de Arnold. Quando é batizado, o ritual assemelha-se a um afogamento, ou mesmo uma sessão de tortura, no momento que o pastor pergunta-lhe, gritando, se ele rejeita satanás. O pacto de resistência entre Cathy e Heathcliff é expresso quando os dois fogem juntos do batismo. Ouvimos o galopar do cavalo de Hindley se aproximando antes dele agredir Heathcliff, como se fôssemos o próprio personagem. Quando Hindley é enviado para a escola, a sensação de liberdade experimentada por Heathcliff é expressa por um corte não diegético, que mostra dois pássaros voando sobre os morros. Nas cenas em que Heathcliff é açoitado, a violência é explícita. Há uma imagem análoga à do trabalho escravo, em que o rapaz quebra pedras para construir um muro.

Arnold também demonstra o pragmatismo implacável e a competitividade de Heathcliff que sustentam o imperialismo reverso proposto por Meyer. Em uma cena da infância dos personagens, uma câmera em primeira pessoa espia voyeuristicamente por um buraco enquanto Earnshaw recrimina Hindley por agredir Heathcliff. Hindley, que tem a cabeça raspada tal como um *skinhead*, declara: "He's not

menino. A brutalidade. O modo como ele então vai embora. Um produto de sua experiência, ou sua verdadeira natureza? Cathy diz que é Heathcliff. Eu penso que Emily era Heathcliff. Eu penso que todos podemos ser Heathcliff."

my brother, he's a nigga!"¹⁴ (WUTHERING, 2011). Earnshaw o pune fisicamente, batendo em sua mão repetidamente com uma vareta. A câmera denuncia o prazer de Heathcliff ao assistir ao castigo, mesmo quando Earnshaw, seu pai adotivo, fala que espera que ele não tenha sentido prazer nisso. Arnold também não esconde a cena em que Heathcliff chantageia Hindley para ficar com seu cavalo, uma passagem que foi omitida nos filmes anteriores e que exemplifica o pragmatismo de Heathcliff para conquistar o que deseja. Em uma cena em que Cathy e Heathcliff estão de castigo por terem fugido do batismo, Heathcliff imita o choro de Cathy, jogando poeira nos próprios olhos, para comover Earnshaw.

Quando Heathcliff volta a Wuthering Heights depois de seu enriquecimento, a câmera o mostra acumulando os recibos dos aluguéis adiantados de Hindley, planejando sua vingança e a aquisição da propriedade. A inversão de papéis é formada pelo contraste entre a degradação visual de Hindley e a do pequeno Hareton – enfatizada pelo corte que mostra um esqueleto de um animal em decomposição – e o figurino impecável de Heathcliff. É manifesta a brutalidade da inversão de papéis – o imperialismo reverso – na forma como ele agride seus antigos opressores e Isabella. Na versão de Kominsky, Heathcliff, para explicitar seu lado cruel, tem que dizer a ela: "I'm a villain. I'm only after your fortune"¹⁵ (WUTHERING, 1992). Diferentemente, a linguagem cinematográfica da adaptação de Arnold mostra claramente, sem precisar utilizar palavras, que o opressor agora é Heathcliff.

Sua animalização está presente no filme inteiro. Quando chega a Wuthering Heights, ele rosna para um cachorro. Hindley, ao assumir o controle da casa após a morte de seu pai, continua a desumanizar Heathcliff: "Pack up your things and move in with the animals, where you belong"¹⁶ (WUTHERING, 2011). O jovem passa a dormir com os animais; há *closes* e ruídos das vacas do celeiro, que passa a ser seu lugar na casa. Edgar Linton, quando o vê limpo e bem vestido para o jantar, afirma: "He's all dressed up like a little circus monkey"¹⁷ (WUTHERING, 2011). Mais tarde Heathcliff diz a Cathy, quando ela sugere que ele tome um banho: "I like being dirty"¹⁸ (WUTHERING, 2011).

Percebe-se também que os animais preenchem uma função simbólica na adaptação. Uma das imagens iniciais do filme é o desenho de um pássaro, ao lado das letras "CE", de Catherine Earnshaw. Por meio do discurso visual, Arnold desenvolve uma associação entre Cathy e os pássaros. Cenas de pássaros voando nos remetem à menina, correndo selvagem nos morros com seus cabelos esvoaçantes. Ela ensina inglês a Heathcliff mostrando-lhe penas de pássaros. Quando Heathcliff encontra-se com Cathy

¹⁴ "Ele não é meu irmão, é um crioulo."

¹⁵ "Eu sou um vilão. Só estou atrás da sua fortuna."

¹⁶ "Empacote suas coisas e se mude com os animais, onde você pertence."

¹⁷ "Ele está vestido como um macaco de circo."

¹⁸ "Eu gosto de ficar sujo."

em Thrushcross Grange, estando ela já casada com Edgar, há um corte no qual a imagem da jovem é seguida da de um canário aprisionado numa gaiola, sugerindo metaforicamente que a jovem mulher está presa à ordem social. Os cachorros, no filme, também aparecem como sentinelas da civilização doméstica ou como animais de estimação. Cães de guarda latem para Heathcliff em Thrushcross Grange e o põem para correr quando ele transgride as normas daquela casa. Outros cães rodeiam Hindley e Francis fazendo sexo ao ar livre enquanto Heathcliff os observa de longe.

As cenas de crueldade animal exercem uma função específica no filme. Elas mostram a gênese da natureza predatória de Heathcliff à medida que se separa de Cathy. A primeira vez que Heathcliff aparece matando um animal é quando a menina está hospedada em Thrushcross Grange depois de ter sido mordida pelo cachorro dos Linton. Heathcliff aparece matando coelhos que capturou em armadilhas quando Cathy está cavalgando com Edgar Linton. Segundo o conceito de *carne-falocentrismo* de Derrida, apresentado por Kleikamp, Heathcliff passa a matar animais para se definir como humano. Ao mesmo tempo, por meio dessas imagens, sua faceta de vivisector cruel aparece quando ele ainda está na adolescência. Mesmo quando Heathcliff já é adulto, ele enforca o cachorro de Isabella e a cena é mostrada no filme. Reforçando a ideia de que a animalização leva o indivíduo a cometer atos de violência contra animais, no final do filme, Arnold mostra Hareton, ainda criança, reproduzindo comportamentos de Heathcliff, pendurando um cachorro na cerca para enforcá-lo. Tendo isso em vista, a adaptação de Arnold põe em cena o teatro ético das narrativas de sofrimento animal. O espectador pode experimentar compaixão – ou sadismo – ao assistir tanto aos castigos físicos impostos a Heathcliff, como à crueldade contra os animais. Já a câmera, é uma observadora indiferente nas cenas.

No filme, a relação conflituosa entre natureza e cultura é enfatizada, opondo-se Wuthering Heights a Thrushcross Grange. A primeira se assemelha a uma casa de fazenda, lembra Top Withens, o casarão que inspirou Emily Brontë. Assim, o contraste entre o modo de vida dos habitantes de Wuthering Heights e o dos habitantes de Thrushcross Grange, que Eagleton aponta, é inequívoco. Em outras versões fílmicas da obra, Wuthering Heights se assemelha ao que seria Thrushcross Grange se fosse menos luxuosa. Além disso, nesta versão fílmica, a cinegrafia e a sonorização fazem uma exploração ampla da paisagem dos *moors*. Sobre a exploração da natureza, Andrea Arnold afirma:

Nature had to be part of my WUTHERING HEIGHTS (...) I knew this without question from the start without knowing exactly why. Nature can be both beautiful and comforting but also brutal, selfish, furious and destructive. We are part of it, not separate from it, despite how we live. **We are animals**, and not always as in control as we think we are. Heathcliff is a force of nature. We all are. It had to have a big

presence, be woven into every part of the film.¹⁹ (OSCILLOSCOPE, 2014, ênfase acrescentada)

Na medida em que a câmera abrange as paisagens e adentra o micro-espço da biodiversidade dos *moors*, fica evidente como a natureza participa da linguagem fílmica. Um exemplo disso é como o clima é retratado quando Heathcliff sente a ausência de Cathy. Quando ele está sozinho no campo, a natureza se encontra estática, sem o som dos ventos turbulentos que agitam os cabelos de Cathy. Através dessa linguagem, a adaptação de Arnold dá à espiritualidade de Heathcliff uma interpretação mais material do que fantasiosa: ao invés de mostrar ou insinuar a presença do fantasma de Cathy, o filme utiliza a natureza para sugerir a presença dela. Quando Heathcliff sai para exumar o corpo de Cathy, a sonorização apresenta um som de ventos suaves. Ao se aproximar do caixão, o som começa a se intensificar, e Heathcliff desiste de abrir o caixão. Por meio dessa linguagem, há uma sugestão de que a presença se Cathy encontra-se disseminada pela natureza, o que é enfatizado na cena final em que Heathcliff caminha pela paisagem descampada dos *moors*, enquanto é apresentado um *flashback* de sua infância com Cathy no campo. A relação dos dois com a natureza é muito marcada na versão de Arnold. Cathy e Heathcliff estão mergulhados na atmosfera dos *moors*. Ela aparece, de fato, como uma garota meio selvagem, como é descrita por Nelly no romance de Emily. Isso fica claro em uma cena em que Heathcliff e ela jogam e esfregam terra um no outro. Por outro lado, Heathcliff é arrebatado por um grande estranhamento ao se deparar com Cathy usando o vestido que ganhou de Isabella Linton. Em uma cena posterior, já adultos, passeando pelos morros, Cathy indica a paisagem em torno deles e diz: "How could you have left this? How could you have left me?"²⁰ (WUTHERING..., 2011). Em seguida, ela o chuta para o chão e pisa em seu rosto, expressando o ressentimento por sua partida.

CONCLUSÃO

Comparar a versão de Andrea Arnold com as versões de William Wyler e a de Peter Kosminsky é como comparar Thrushcross Grange com Wuthering Heights. Catherine Earnshaw, como é retratada nas adaptações anteriores, parece ter sempre pertencido a Thrushcross Grange. Já na adaptação de Arnold, pode-se perceber

¹⁹ "A natureza tinha que ser parte do meu *O morro dos ventos uivantes* (...). Eu soube disso sem nenhuma dúvida do começo sem saber exatamente porquê. A natureza pode ser ambos bonita e confortante, mas também brutal, egoísta, furiosa e destrutiva. Nós somos parte dela, não separados dela, independentemente se como vivemos. Nós somos animais, e não sempre estamos no controle como pensamos. Heathcliff é a força da natureza. Todos somos. Ela tinha que ter uma grande presença, ser tecida em toda parte do filme."

²⁰ "Como você pôde deixar isto? Como você pôde me deixar?"

como a sua personalidade é antagônica ao papel que deve assumir na ordem social. Nas adaptações de Kominsky e Wyler, a relação de Heathcliff e Cathy com a ordem social e a natureza é expressa superficialmente. Já o filme de Arnold utiliza a linguagem cinematográfica, sobrepondo estéticas literárias distintas – poesia e narrativa – para se encontrar profundamente conectado com a natureza turbulenta dos morros e com o espírito tempestuoso de Heathcliff. De mais a mais, esta versão fílmica do romance ressalta que perscrutar a animalização de personagens em *O morro dos ventos uivantes* constitui uma chave de leitura relevante, proporcionando um novo olhar teórico em releituras do gótico na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

- ARMSTRONG, N. A moral burguesa e o paradoxo do individualismo. In: MORETTI, F. (Org.). *O romance*, v. 1. A cultura do romance. 1. ed. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 335-374.
- BRONTË, E. *Wuthering Heights*. 1. ed. New York: The Modern Library, 2000.
- _____. *O morro dos ventos uivantes*. 1. ed. Tradução de Rachel de Queiroz. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.
- CLIFF, M. Caliban's Daughter: The Tempest and the Teapot. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, v. 12, n. 2, Boulder, 1991, p. 36-51.
- DERRIDA, J. Eating Well, or the Calculation on the Subject. In: WEBER, E. (Org.). *Points. Interviews, 1974–1994*. Tradução de Peggy Kamuf et al. Stanford: Stanford University, 1995, p. 255-287.
- EAGLETON, T. *The English novel: an introduction*. 1. ed. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- EPSTEIN, J. O cinema e as letras modernas. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003, p. 269-275.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. 1. ed. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2011.
- KREILKAMP, I. Petted Things: Wuthering Heights and the Animal. *The Yale Journal of Criticism*, v. 18, n. 1, Baltimore, 2005, p. 87-110.
- MEYER, S. Your Father Was Emperor of China, and Your Mother an Indian Queen: Reverse Imperialism in Wuthering Heights. In: BLOOM, H. *Bloom's Modern Critical Interpretations: Emily Brontë's Wuthering Heights*. 1. ed. New York: Bloom's Literary Criticism, 2007, p. 159-184.

OSCILLOSCOPE. *Wuthering Heights final press notes*. Disponível em: <<http://www.oscilloscope.net/wutheringheights/>>. Acesso em: 24 fev. 2014.

STAM, R. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. 1. ed. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Golçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

WUTHERING Heights. Direção de Peter Kosminsky. USA: Chris Thompson, Mary Selway e Simon Bosanquet; Paramount, 1992. 1 DVD (105 min).

WUTHERING Heights. Direção de William Wyler. USA: Samuel Goldwyn; Hbo/Warner, 1939. 1 DVD (104 min).

WUTHERING Heights. Direção de Andrea Arnold. UK: Robert Bernstein; Artificial Eye, 2011. 1 DVD (123 min).

A INSTÂNCIA DA LINGUAGEM EM *O OUTRO PÉ DA SEREIA* ¹

Leonardo Alonso dos Santos ²

RESUMO: O romance *O outro pé da sereia* apresenta um espaço para que vozes reprimidas possam falar, seja por meio de suas reflexões, hábitos, cultura ou memórias, todas essas tendo sua concretude na língua e na prática literária. No presente artigo buscou-se compreender a materialidade da língua como terreno de conflitos em que a história é criada a partir de vozes silenciadas. Também se observou a língua enquanto meio de expressão da identidade e da cultura, de forma que hábitos e práxis são encontrados no romance. Destaca-se, ainda, o realismo das ações e ambientes entrecruzados com o onírico e a imaginação popular. O elemento fantástico, imigrado das cosmogonias tradicionais, orais, não urbanas, que são introduzidas no texto provocando o estranhamento no leitor.

Palavras-chave: Moçambicanidade. Identidades. Cultura. Humanismo.

ABSTRACT: The novel *O outro pé da sereia* has a space for repressed voices can speak, either through their thoughts, habits, culture or memories, all these having its concreteness in language and literary practice. In this paper we sought to understand the materiality of language as land conflict in the story is created from silenced voices. We also observed the language as a means of expression of identity and culture, so that habits and practice are found in the novel. Noteworthy is also the realism of actions and environments interwoven with the dream and the popular imagination. The fantastic element, immigrated from traditional, oral, non-urban cosmogonies, which are made to the text causing the estrangement in the reader.

Keywords: Moçambicanidade. Identities. Culture. Humanism.

¹ Artigo recebido em 22 de abril de 2015 e aceito em 22 de junho de 2015. Texto orientado pelo Prof. Dr. Silvio Renato Jorge (UFF).

² Mestrando do Curso de Estudos de Literatura na UFF.
E-mail: leonardoalonso@id.uff.br

INTRODUÇÃO

O presente trabalho consiste em uma análise do romance *O outro pé da sereia*, escrito por Mia Couto, no ano de 2006. A abordagem terá por tema central a linguagem, porém, especificamente, através de uma dicotomia que comparece no romance, denunciando uma oposição entre voz e silêncio; e a análise de aspectos que concernem ao uso da língua portuguesa a partir de sua assimilação, ao longo da colonização, passando pela observação de como o negro africano e a diáspora negra aparecem ao longo da história. Ademais, serão abordados aspectos ligados ao enredo da própria obra, expondo algumas características do autor por meio das suas representativas personagens. Esses que, por sua vez, sustentam um forte elo com a língua portuguesa.

Este trabalho justifica-se pela necessidade de conhecimento e compreensão da língua como um grande sistema cultural que não pode ser modificado exclusivamente por um indivíduo, mas pela interação com contexto social. Dessa forma, buscou-se compreender a materialidade da língua como terreno de conflitos em que a história é criada a partir de vozes silenciadas – a das classes dominadas. Também se observou a língua como meio de expressão da identidade e da cultura, de forma que hábitos e práxis são encontrados no romance.

Trata-se de pesquisa de cunho teórico, trabalhando material bibliográfico suficiente para repensar o tema. As informações foram coletadas em livros, artigos publicados em revistas e teses. A pesquisa, por sua natureza descritiva, cuida de descrever os aspectos linguísticos e culturais, promovendo-se interpretação necessária à formulação de possíveis respostas para as questões sobre o tema.

DICOTOMIAS ESTRUTURANTES E VOZES QUE COMPARECEM

No livro são retratados dois tempos distintos: o primeiro desenvolve-se em dezembro de 2002 e, o segundo, de janeiro de 1560 a março de 1561. As divisões dos capítulos indicam lugares determinados, tais como Goa, o Índico, Moçambique e as margens do rio Zambeze. A narrativa de Mia Couto coloca em situação de exposição, confronto e análise as várias culturas e crenças do homem moçambicano, conduzindo a narrativa a um movimento espiralar.

Há, no romance, uma dicotomia que o percorrerá a todo tempo. Trata-se da diferença entre terra e água (ora representada pelo mar, ora pelo rio): “Mwadia Malunga fez uma concha das mãos e recolheu água do rio. Depois, foi derramando uns pingos sobre a pele. Assim, a sua nudez se revelava, gota a gota, fresta

a fresta. A terra a vestia, a água a despia” (COUTO, 2006, p. 36). A terra, nesse contexto, representa certas características culturais e emocionais da personagem que são reveladas a partir do encontro da água com o seu corpo que, por sua vez, cria um estado de contemplação e êxtase na personagem. Até a origem da Mwadia é vista a partir relação dúplice entre a terra e a água: “Quando tomou nos braços. Constança não nutria dúvidas: a menina tinha sido tomada por uma divindade das águas. Mwadia passara a ter duas mães, uma da terra, outra da água” (COUTO, 2006, p. 85).

Sobre a relação entre terra e mar, verificar-se-á a linguagem como voz que marca a terra e o silêncio – humano – como marca do mar. O silêncio do mar é preenchido pela voz dos sujeitos. O mar bravo, em seu silêncio, oferece espaço para que a voz dos hábitos culturais de uma cultura não dominante seja escutada. O clamor, posto na relação humana como recurso criador de uma comunidade, reflete o silêncio do mar:

Enquanto se discutia, um grumete subiu ao cesto da gávea e testemunhou a existência de pingos de cera verde. Era a prova que o navio tinha sido visitado. Em estado de alucinação, os mareantes se encontraram por debaixo da vela grande e em coro saudaram os espíritos: Salve, Salve! (COUTO, 2006, p. 159)

O mar é constantemente posto como indomável e, para tanto, personificam-no como um ser mítico que não fala, mas anseia por sacrifícios e presentes: “O oceano Índico recebia os fardos e exalava perfumes e colorações novas: aos poucos, como uma troca desse sacrifício, as ondas amainaram e a tempestade serenou. (...). A imagem de Nossa Senhora cobria os receios de uns e de outros” (COUTO, 2006, p. 159). Ainda, a voz dos homens que estão no mar é uma voz que carrega desejo e história:

- Sou o que lhe vou dar fogo!, disse o negro, com vaidade.

O orgulho vinha de longe: o ajudante de meirinho não era um simples cafre. Tinha sido capturado no Reino do Congo e enviado para Lisboa em troca de mercadorias que o Rei Afonso I, aliás Mbemba Nzinga, mandara vir de Portugal. Nsundi era um “trocado”, uma moeda de carne. O homem custara uma espingarda, cem espoletas, cinquenta balas de chumbo, um barril de pólvora e uma pipa de cachaça. (COUTO, 2006, p. 53, ênfase no original)

Em relação a isso, para Todorov, a rememoração dos fatos históricos é necessária para construir a identidade social. A memória de um povo é fundamental para a afirmação da sua identidade. Eis o trecho que confirmar tal posicionamento: “A evocação do passado é necessária para afirmar a própria identidade,

tanto a do indivíduo quanto a do grupo. Sem dúvida, um e outro também se definem por sua vontade no presente e seus projetos de futuro, mas não podem dispensar-se dessa primeira evocação” (TODOROV, 2002, p. 195). O jogo entre silêncio e a voz mostra ao leitor hábitos e entes importantes, próprios da particularidade de cada cultura. Nos momentos em que há voz, há também as memórias de determinada comunidade, seja dos moradores de Vila Longe ou dos tripulantes do navio.

É possível observar que Zero Madzero é caracterizado pelo silêncio e ausência. Não obstante, para Madzero, “o silêncio não é a ausência da fala, é o dizer-se tudo sem nenhuma palavra” (COUTO, 2006, p. 14). Apesar de ser quase desprovida de voz, possui grande capacidade irônica, de tal forma a romper com certo ideário religioso:

- Vou no caminho de ser Deus.

Arrependeu-se da ousadia do pensamento. Na igreja lhe ensinaram que Deus só é único, mais que único. Ele que apagasse a multidão de deuses familiares, essas divindades africanas que teimavam em lhe povoar a cabeça. Madzero era um “postori”. Noutras palavras, ele era um crente da Igreja Apostólica, criada por John Marange em 1930. Não seria exatamente um caso de fé, pois aos “vapostori” apenas porque, para ele, o nome soava como um aportuguesamento da palavra pastores, e não de apóstolos. A seita seria onde os pastores pobres como ele se reuniriam e evocariam o dia em que o planeta inteiro se converteria numa reverdejante paisagem. (COUTO, 2006, p. 16, ênfase no original)

O discurso que se fez hegemônico por vias religiosas é desarticulado, e tal desarticulação é feita de forma quase inocente, como uma brincadeira linguística. No entanto, deve-se lembrar: “Ao escritor participante ou militante é solicitado que ele tenha consciência crítica dos processos literários que utiliza” (ABDALA JÚNIOR, 2003, p. 110). Assim, os trechos que parecem desprovidos de criticidade, talvez sejam frutos de certa militância, ainda que não consciente.

O jogo de silêncio e vozes nos revela mais. A voz do Mestre Arcanjo, o barbeiro da Vila Longe, é de um homem amargurado com a política do país, refletindo o inconformismo e a resistência contra o sistema opressor: “Arcanjo Mistura – Mestre Arcanjo, como lhe chamam – é um homem desiludido, amargo com o rumo político do país, inconformado com aquilo que chama o ‘prateleirar’ da Revolução” (COUTO, 2006, p. 119-20). A voz do barbeiro que comparece possibilita uma autorreflexão sobre o romance: “- *O que não é nosso num mundo em que tudo nos roubam?*” (COUTO, 2006, p. 24). O romance moçambicano aqui referido faz-nos refletir sobre a literatura enquanto espaço onde vozes silenciadas podem falar. Assim, o fato de hábitos culturais e críticas

discretas serem formuladas, já indica certa militância pós-colonial, onde outros personagens possuem voz.

A PRODUÇÃO DE UMA NOVA IDENTIDADE E SUAS ESTRATÉGIAS DE NEGOCIAÇÃO DE ESPAÇO E PODER

A noção de uma identidade nacional comumente é seguida pela compreensão de uma história horizontalizada, capaz de descrever como unidade um tempo passado. A pós-modernidade irá repensar certos conceitos, entre eles a relação espaço/tempo, sobretudo após os efeitos da globalização, como aponta Stuart Hall; a linguagem, após a ferida estruturalista promovida inicialmente por Saussure, também será fruto de reflexão, conforme esforços empreendidos por Derrida e outros. Seguramente, devemos observar a influência entre significado e significante, a arbitrariedade do signo linguístico e a existência do inconsciente – em termos Freudianos - como noções auxiliadoras da compreensão de uma língua que é insuficiente para dizer a totalidade da história; as reflexões sobre um espaço que é menos físico e mais constituído por interpelações ideológicas - em termos de Althusser: “A ideologia interpela os indivíduos como sujeitos” (ALTHUSSER, 1983, p. 93) – também originou o início de uma ruptura com uma história linear, formada por um passado reconstituível em sua integralidade.

Homi Bhabha irá possibilitar outra compreensão da história e da noção de espaço. Ao articular tais conceitos com a ideia de nação, uma ruptura será promovida. Bhabha afirma:

(...) o espaço do povo-nação moderno nunca é simplesmente horizontal. Seu movimento metafórico requer um tipo de “duplicidade” de escrita, uma temporalidade de representação que se move entre formações culturais e processos sociais sem uma lógica causal centrada. E tais movimentos culturais dispersam o tempo homogêneo, visual, da sociedade horizontal. (BHABHA, 2010, p. 201, ênfase no original)

Assim, compreende-se que o esforço pela constituição de um “povo”, isto é, de uma representação nacional – homogênea e horizontalizada – não é isenta de interesses de classe. A constituição material da história de uma nação é dada por um confronto de narrativas, assim, pode-se inferir que a luta de classes também é uma luta

discursiva. Aqui não se almeja limitar a constituição de lugares discursivos das classes, pois, como ressalta Stuart Hall, “[a]s pessoas não identificam mais seus interesses sociais exclusivamente em termos de classe” (HALL, 2011, p. 21). No tempo da fragmentação há o surgimento de novas identidades. Coadunando o estudo dessas novas identidades com a literatura, faz-se necessário analisar as posições fronteiriças, palco de conflitos discursivos onde há a negociação entre as diferenças indentityárias.

No romance a identidade é fortemente constituída a partir do discurso proferido pelo navegador D. Gonçalo da Silveira, que deixa Goa, com o objetivo de alcançar o Império de Monomotapa:

O propósito da viagem é realizar a primeira incursão católica na corte do Império do Monomotapa. Gonçalo da Silveira prometeu a Lisboa que baptizaria esse imperador negro cujos domínios se estenderiam até ao Reino de Prestes João. *Por fim, África inteira emergiria das trevas e os africanos caminhariam iluminados pela luz cristã.* (COUTO, 2006, p. 51, ênfase acrescentada)

O discurso se refere à produção de uma identidade específica, o outro “desprovido de luz”, no qual corresponde um espaço e um tratamento social específico. A identidade de tal sujeito é negociada através de uma relação de oposição com outra, a do colonizador. Assim, pode-se afirmar, ocorre uma negociação do lugar ocupado pela construção de tal identidade perante o lugar ocupado pelas identidades hegemônicas, no caso, os viajantes.

A produção de uma identidade específica, também aparece na fala de Benjamin: “- A organização a que pertenço chama-se Save Africa Fund. Estamos combatendo chamado afro-pessimismo. Ouviram falar?” (COUTO, 2006, p. 147). A identidade do africano é vista pelo viajante de maneira limitada, condicionada, apenas, às amarras da história. Desse modo, pode-se afirmar, ocorre a negociação do lugar já ocupado pela construção da identidade africana, que entra em choque com o lugar que a identidade hegemônica norte-americana visa ocupar, no caso, representada pela perspectiva de Benjamin, que afirma estar combatendo o “afro-pessimismo”. Aqui, deve-se observar a criação de um espaço fronteiriço que conduz uma voz em busca de certa negociação – no caso, as condições de existência dessa identidade minoritária: “- Confesso que não, disse Matambira, por causa dessas montanhas aqui nem a voz de Deus nos chega” (COUTO, 2006, p. 147).

A apropriação cultural de uma identidade cultural hegemônica é apresentada quando deparada com uma imagem antagônica. A partir de uma posição fronteiriça, a identidade constituída no discurso rediz o presente através da violência, do caos, do abandono, do esquecimento que existem fora de uma imagem de riquezas, belezas naturais e culturais. A ideia totalizante da cultura africana é contraposta a uma

nova realidade, que, ao mesmo tempo em que constrói um novo espaço, reivindica um novo lugar, no futuro. Desse modo, as palavras de Bhabha devem ser citadas, objetivando sintetizar o motivador do espaço de confronto aberto pelo discurso: "Mais uma vez, é o desejo de reconhecimento, 'de outro lugar e de outra coisa', que leva a experiência da história além da hipótese instrumental" (BHABHA, 2010, p. 29). Até o momento, dois pontos centrais podem ser constatados: primeiramente, a constituição de um novo sujeito que corresponde a uma voz minoritária, a uma identidade em confronto; secundariamente, a reunião de diferenças em única designação – afro-pessimismo, obliterando a fragmentação existente no interior de tal denominação.

As noções de objeto pedagógico e performance narrativa devem ser observadas a fim de se aprofundar a análise do corpus em questão; para tanto, cita-se Bhabha:

(...) a nação se transforma de símbolo da modernidade em sintoma de uma etnografia do 'contemporâneo' dentro da cultura moderna. Tal mudança de perspectiva surge de um reconhecimento da interpelação interrompida da nação, articulada na tensão entre, por um lado, significar o povo como uma presença histórica a priori, um objeto pedagógico e, por outro lado, construir o povo na performance narrativa, seu 'presente' enunciativo, marcado na repetição e pulsação do signo nacional. (BHABHA, 2010, p. 209)

Ao utilizar o sentido de objeto pedagógico para analisar o aparato repressor, verifica-se a circulação histórico-ideológica de sua representação como defensores da ordem, da religião, da lei, implementadores de uma legitimidade ideológica e da justiça. Ao se considerar a noção de performativo, observa-se o deslocamento daquela representação das forças repressoras para um organismo que humilha e comete violência, em vez de garantir a paz. Outro descentramento e disputa fronteiriça em relação ao pedagógico residem no deslocamento da África enquanto lugar inabitável. O performativo se faz claro em Império do Monomotapa, de modo que a África transforma-se em lugar habitável, provocando um conflito identitário quanto ao espaço. Por meio dos conceitos apresentados, conjuntamente com trechos do romance, tentou-se mostrar a produção de uma nova identidade e suas estratégias de negociação de espaço e poder.

A CRIATIVIDADE TEXTUAL: MODO DE MOÇAMBICANIDADE

A língua constitui – seja ela oral e/ou escrita -, em todas as culturas existentes, essencial forma de os indivíduos comunicarem-se em primeira instância para manter a relação entre os membros de uma comunidade. A língua faz-se elemento importantíssimo de comunicação entre os povos, de forma que, sem ela, não teríamos como compreendermos uns aos outros. Pode-se dizer que ela demarca as características de distintos povos – cada qual com a sua específica práxis e experiências. De acordo com Saussure, a língua decorre de um grande sistema da construção humana, conferindo assim uma forma de poder e dominação. Ele sustenta a tese de que a linguagem seria um fenómeno de cunho social e mental, composto de língua e fala. A primeira constitui-se num sistema de regras cujo falante, sozinho, não consegue modificar, e a segunda é a opção que cada indivíduo possui de suprir as suas intenções de comunicar-se com outrem. Essa é a parte mais sólida e peculiar da língua. Em suma, podemos dizer que uma depende da outra assim como o indivíduo não consegue subsistir sem uma sociedade.

Como destaca Pires Laranjeira, a criatividade e inventividade da linguagem, típica do escritor, consiste em afirmar uma diferença linguística e literária no interior da língua do colonizador. A criatividade da linguagem pode ser observada, no nível da sintaxe e do léxico, através da pressão que as estruturas e a fala das línguas africanas exercem sobre a norma europeia, construindo uma norma moçambicana. As falas populares são contempladas no romance, flexibilizando a frase e remodelando as potencialidades da estrutura (LARANJEIRAS, 1995, p. 315). São exemplos, extraídos do romance: “- *Escute bem, mulher. Nós, agora, só vamos até a montanha. Depois voltamos para Antigamente. É pé para lá, pegada para cá, estás a perceber?*” (COUTO, 2006, p.33); “Southman explicou sobre os métodos, a abordagem, a estratégia. Que ele precisava, antes de mais, de fazer um ‘survey’ da comunidade. Foi Jeustino que estranhou: - *Desculpe, vai fazer um ‘salvei?’*” (COUTO, 2006, p. 147).

Vale salientar que nas falas correspondentes a personagens de estratos sociais baixos, a gramática é forçada a adaptar-se a um desempenho inusitado, como por exemplo, o trecho em que é narrada a descrição de Madzero, para Mwadia, sobre a queda da estrela: “O pastor Madzero descreveu o mutilado corpo celeste: uns ferros brilhantes, mais amolgados que sucata tombada de uma desconstelação” (COUTO, 2006, p. 12); há a criatividade que decorre da metáfora: “- Pois eu lhe digo marido: temos que desenterrar essa estrela decadente” (COUTO, 2006, p. 33), pois a palavra “decadente” pode significar tanto um corpo celeste caído quanto um corpo celeste mutilado. Desse modo, as palavras de Laranjeiras devem ser citadas, objetivando ratificar que estruturas e a fala das línguas africanas exercem pressão sobre a norma europeia: “A graça desta linguagem passa por tais recursos, que não se afastam tanto da norma europeia da língua portuguesa, como poderíamos ser levados a julgar por uma intuição falível” (LARANJEIRAS, 1995, p. 315).

Em *O outro pé da sereia* é possível, na materialidade da língua, encontrar a utilização de expressões de língua africanas, indiana e inglesa. O autor utiliza-se da potencialidade das línguas africanas através dos nomes das personagens, da canção e dos nomes da fauna e da flora local. Por exemplo, quando Zero Madzero cantarola uma Canção Chikunda, da língua si-nhungwé, representando uma forma de saudar os sepultados que o antecederam: “Uyo kaluangane / Chenjera kaluangane/ Apatha nkuku kaluangane” (COUTO, 2006, p. 33-4); nos nomes de personagens, tal como Mwadia, que na língua sinhungwé designa canoa.

A potencialidade da língua indiana também é utilizada ao ser representada no nome da personagem Dia Kumari, que afirma não ter esquecido a sua religiosidade e cultura de matriz indiana. E, a língua indiana aparece como forma de negação da identidade, como se observa na origem familiar de Jesustino Rodrigues, que mesmo tendo nascido em solo moçambicano, descendia de um pai indiano. A língua paterna gera estranhamento e negação dessa identidade que é considerada distante:

Em aflição de tristeza ou no calor da zanga seu pai Agnelo falava em gujarate. A primeira vez que o escutou naquela fala incompreensível, Jesustino atirou-se para um canto, em prantos. O seu pai podia ser ausente. Mas essa ausência era inteligível. O que era insuportável era escutar o próprio pai falar em tão estranho idioma. Quando isso sucedia, o velho Agnelo se evaporava num outro mundo, para além de um cortinado translúcido. (COUTO, 2006, p. 282)

A língua inglesa é utilizada com a chegada de Benjamin e Rosie em Moçambique, que são descritos através da ironia presente na voz do narrador e dos diálogos. Casuarino ao tentar se comunicar com Benjamin, de maneira improvisada, não alcança um entrosamento na comunicação:

- What is happening?
- Em português, por favor, eu falo português, avisou o recém-chegado.
- O que se passa, mano, uma tontura?
- Eu só queria beijar a nossa mãe...
- Qual mãe?
- Queria beijar o chão de África...
- Ora o chão, pois, o chão de África, mas veja, meu brada, o melhor chão para ser beijado é noutra local que lh e vou indicar, este chão, é melhor não... (COUTO, 2006, p. 138)

Não se pode olvidar que nessa perspectiva a África é vista como uma grande mãe que acolhe seus filhos, criando fortes laços afetivos entre os africanos nativos e a diáspora africana, que são vistos como irmãos. Benjamin é movido pelo desejo de reencontrar-se na África:

Estava nervosa pelo marido, Benjamin. Aquela viagem era a realização de um sonho maior. África, para ele, não era um lugar. Mas um ventre. O seu primeiro e derradeiro lugar. Mãe e terra. Sangue e pó. Uns baptizam-se na água. Benjamin baptiza-se nesta viagem, pronto a renascer, mais puro, mais vivo. (COUTO, 2006, p. 146)

Destaca-se, ainda, o realismo das ações e ambientes entrecruzados com o onírico e a imaginação popular. O elemento fantástico, imigrado das cosmogonias tradicionais, orais, não urbanas, que são introduzidas no texto provocando o estranhamento no leitor (LARANJEIRAS, 1995, p. 316). Na primeira frase do livro, o leitor é surpreendido com a seguinte afirmação: “- Acabei de enterrar uma estrela!” (COUTO, 2006, p. 11). A narração acaba também por mostrar que aconteceu o incrível: Madzero cumpre os deveres da fé ao cobrir a “defunta” com terra, mas segundo Mwadia o corpo celeste não poderia ser enterrado naquele local, e sim no lugar do sagrado bosque, onde sepultam as crianças.

No que tange ao humor presente no romance, ele é construído através da intriga, de situações e acontecimentos, dos nomes de personagens e da narração (LARANJEIRAS, 1995, p. 316). O humor de intriga, decorrente de uma intriga por si só engraçada ou mirabolante, é muito presente na narrativa. Casuarino, por exemplo, gera muito humor a partir de pequenas falcatruas. Esse personagem representa a figura típica do malandro – o entre-lugar. Isso fica evidente no primeiro encontro com Mwadia: “(...) empresário duvidoso, de ainda mais duvidoso sucesso (...)” (COUTO, 2006, p. 91). Ele representa o surgimento de uma nova identidade social, caracterizada pela posição entre o mando e o desmando da aristocracia rural moçambicana e a incipiente burocracia formada por servidores públicos com amplos poderes.

O humor de personagem, definindo-se pela linguagem, as histórias que conta ou o seu comportamento é característico da narrativa. Lázaro Vivo, que era inicialmente conhecido como “curandeiro”, entretanto, conforme o narrador, “desde os tempos da Revolução que o velho Lázaro Vivo deixara se apresentar como nyanga. Ele era, agora, um conselheiro tradicional” (COUTO, 2006, p. 18). Nota-se, ainda, o estranhamento de Mwadia ao ver Lázaro Vivo com outra aparência: “As tranças deram lugar a um cabelo curto e penteado de risca, a túnica fora substituída por uma blusa desportiva. Debaixo do braço trazia uma tabuleta” (COUTO, 2006, p. 18). Nesse fragmento podemos constatar a valorização das tradições e, simultaneamente, uma

ruptura parcial das mesmas tradições. Ele incorpora produtos típicos da globalização, apesar de estar na periferia, misturando o universo tradicional e o universo moderno: “Lázaro dobrou o tronco para ir ao fundo do bolso e retirar algo que a Zero pareceu um pequeno rádio de pilhas. – Um telemóvel, meus amigos. Zero e Mwadia permaneceram impassíveis enquanto o outro agitava o minúsculo telefone como uma bandeira vitoriosa” (COUTO, 2006, p. 23).

Destaca-se, o humor dos nomes próprios, que funcionam como cartões de apresentação de personagens, como emblemas. O nome, por exemplo, do pastor Zero Madzero, se repetido de maneira rápida, provoca o seguinte efeito àquele que escuta: “zero mais que zero”, refletindo a existência de um sujeito subordinado e alienado. Todavia, não podemos olvidar que “Mad” em inglês representa um sujeito aborrecido, coadunando com a percepção de um ser que fica em silêncio. Outro exemplo interessante é o nome do Mestre Arcanjo Mistura, que conforme o dicionário Houaiss: “Mestre” é aquele que apresenta uma grande fonte de sabedoria; o “Arcanjo” é definido como um anjo mensageiro, que pertence a uma ordem superior; “Mistura”, que consiste no ato de misturar coisa ou pessoa. De fato, esse é o personagem que apresenta uma grande sabedoria, interligando tempos e espaços do passado.

É possível encontrar o humor no modo de contar na fala do boticário da nau Nossa Senhora da Ajuda: “- Se ainda tivessem comido a Europa... Mas os tipos foram logo comer a África. Esse é continente mais venenoso” (COUTO, 2006, p. 157). É utilizado um humor ácido, para demonstrar esse episódio em que os escravos envenenam-se ao comer os mapas. Em certos momentos é utilizado um humor mais leve, quase despercebido: “Era uma Nossa Senhora, mãos postas em centenária prece. As cores sobre a madeira tinham-se lavado, a madeira surgia, aqui e ali, espontânea e nua. O mais estranho, porém, é que a Santa tinha apenas um pé. O outro havia sido decepado” (COUTO, 2006, p. 23). Esse trecho é muito interessante porque mostra a potencialidade e a personificação da imagem da Nossa Senhora, que ora é Santa, ora é kianda.

Nesse sentido, Mia Couto entende o projeto de moçambicanidade como a combinação de linguagens, culturas e humores: “(...) há este mosaico, não tanto de raças, mas de culturas, das culturas que estão a marca parte de uma coisa que é ainda só um projecto: a moçambicanidade” (LARANJEIRAS, 1995, p. 318).

CONCLUSÃO

O presente trabalho analisou, a partir de aspectos mais gerais, o conceito da língua como um grande sistema cultural que, de acordo com Saussure, não pode ser modificado exclusivamente por um indivíduo, mas pela interação com o contexto social. Assim, buscou-se compreender a materialidade da língua como terreno

de conflitos em que a história é criada a partir de vozes silenciadas – a das classes dominadas. Também se observou a língua enquanto meio de expressão da identidade e da cultura, de forma que hábitos e práxis são encontrados no romance. *O outro pé da sereia* apresenta um espaço para que vozes reprimidas possam falar, seja por meio de suas reflexões, hábitos, cultura ou memórias, todas essas tendo seu espaço na língua e na prática literária.

Durante o processo de colonização do povo moçambicano, os portugueses almejavam “reconstruir” outra pátria na tentativa de aniquilar com suas tradições. O colonizador tinha como escopo impor à população as concepções de sua própria cultura, ou seja, esperava-se que esses africanos fossem totalmente integrados dentro da vida social portuguesa. Nesse sentido, para que houvesse essa transformação cultural imediata a fim de que os moçambicanos se tornassem “genuínos” cidadãos lusitanos, era preciso que eles se apropriassem dos modos, dos hábitos, da religiosidade, da literatura e, conseqüentemente, da língua portuguesa. Todavia, a imposição da língua portuguesa aos moçambicanos também permitiu a emancipação desses – com a propagação de suas ideias, sendo possível a troca de elementos culturais entre as diferentes etnias a partir de tal processo.

Portanto, surge em *O outro pé da sereia* a problematização das práxis da sociedade moçambicana e, especialmente, apresenta um espaço para que vozes reprimidas possam falar, seja por meio de suas reflexões, hábitos, cultura ou memórias, todas essas tendo seu espaço na língua e na prática literária. Tal jogo entre passado e memória não engendra uma identidade nacional específica, mas permite refletir sobre o caráter subjetivo que perpassa tais identidades. Uma memória nacional trata-se de uma memória coletiva, em que a marca de hábitos subjetivos de um povo materializa o que se pode considerar como cultura. Trata-se de uma espécie de subjetividade coletiva, em que a história é sempre criação. Essa também possui por hábito silenciar as vozes das classes dominadas. O romance moçambicano aqui referido faz-nos refletir sobre a literatura enquanto espaço onde vozes silenciadas podem falar.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, B. *De vôos e ilhas: Literatura e comunitarismos*. São Paulo: Ateliê, 2003.
- ALTHUSSER, L. *Aparelhos ideológicos do Estado*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- COUTO, M. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 2011.

LARANJEIRA, P. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Coimbra: Universidade Aberta, 1995.

SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

O SERTÃO E A LEI: AS FACES DA JUSTIÇA EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*¹

Samuel Cardoso²

RESUMO: O presente artigo trata da questão da justiça na obra *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, tendo como base a teoria da dupla estrutura narrativa do romance, desenvolvida por Cavalcanti Proença. Pretende-se com isso demonstrar que a justiça, no romance, surge em dois planos: um objetivo, que representa toda a complexidade das relações humanas, e um subjetivo, que ilustra o próprio conflito humano em busca de algo que transcenda a própria existência. O artigo conclui que o sertão de Guimarães Rosa é uma terra fendida entre o real e o simbólico e que a justiça, nas páginas do romance, personifica-se em cada um dos principais personagens.

Palavras-chave: Justiça. Lei. Jagunço.

ABSTRACT: This article discusses the issue of justice in the work *Grande sertão: veredas*, by the Guimarães Rosa, based on the theory of double structure narrative of the novel, developed by Cavalcanti Proença. The objective is to demonstrate that justice, in the novel, comes in two levels: an objective, level which represents all the complexity of human relationships, and a subjective, level which represents the human conflict in search of something that transcends the pure existence. The article concludes that the sertão in Guimarães Rosa is a land cloven between the real world and the symbolic world and that justice, in the novel, impersonates itself on the each one of its main characters.

Keywords: Justice. Law. Jagunço.

¹ Artigo recebido em 22 de abril de 2015 e aceito em 22 de junho de 2015. Texto orientado pelo Prof. Dr. André Cechinel (UNESC).

² Graduando do Curso de Letras da UNESC.
E-mail: samuel100_cardoso@hotmail.com

INTRODUÇÃO

Justiça... Palavra de difícil definição, às vezes tratada como simples conceito, virtude, ou sinônimo de equidade ou legalidade. A ideia de justiça ultrapassa, não raramente, os limites humanos, torna-se transcendente, símbolo dos mais altos valores metafísicos ou mesmo divinos, a "disposição anímica" (MALFETONE, 2005, p. 42) da qual falara Aristóteles, uma espécie de força ou ente dotado de princípios rígidos de ética e moral.

No livro *Grande sertão: veredas*, do modernista mineiro João Guimarães Rosa, a justiça mostra sua face ambivalente. Se em alguns momentos ela representa o poder da lei do estado (quase ausente) ou a vontade dos chefes jagunços (na qual ainda reside certa legalidade), em outros, aparecerá como uma força abstrata, difícil de definir.

Numa característica própria do autor, o real caminha de mãos dadas com o místico e o simbólico. José Carlos Garbuglio, por exemplo, ao retomar a tese de Cavalcanti Proença sobre a dupla estrutura narrativa em *Grande sertão*, relembra a existência de "um plano objetivo" (GARBUGLIO, 1972, p. 21) ao lado de "um plano subjetivo" (p. 21). Em seu plano objetivo, a narrativa apresenta os próprios acontecimentos do enredo, cujo pano de fundo é o grande sertão físico, plano esse que descreve personagens reais e lugares reais, mergulhados em uma emaranhada trama de interesses econômicos e políticos. Já no plano subjetivo, o romance lança seus leitores em um grande sertão místico, onde as pessoas, os lugares e as intenções perdem qualquer contorno nítido. Tal sertão é marcado, no campo narrativo, pelas digressões, e só existe na mente do personagem-narrador. Esse outro sertão é um campo de batalha entre o bem e o mal. Trata-se, ainda segundo Garbuglio, de um "*homo cogitandi*" (p. 23, ênfase no original), ou **homem que relembra**, que só pode surgir após a morte do "*homo actuandi*" (p. 23, ênfase no original), ou **homem que age**.

O presente trabalho pretende investigar esses dois sertões e a forma como a justiça se revela na obra-prima de Guimarães Rosa, começando pelo personagem narrador, passando pelos chefes jagunços e pelo cruel Hermógenes, até a figura enigmática e angelical de Diadorim. A pesquisa contrapõe artigos de estudiosos da literatura rosiana a artigos que exploram a figura do jagunço na literatura brasileira. Mas a principal base para a pesquisa é o próprio romance de Guimarães Rosa, por meio da análise de seus principais personagens, da complexidade de suas ações e das dúvidas de seu protagonista quanto à existência do bem e do mal na terra. Para tanto, o artigo se concentrará na teoria da dupla estrutura narrativa, de Cavalcanti Proença, a fim de demonstrar que a justiça, no romance rosiano, surge em dois planos: um real, mais concreto, que ilustra toda a complexidade das relações humanas, e um simbólico, mais difuso e difícil de definir, que representa o próprio conflito humano em busca do significado da vida.

OS PERSONAGENS DE *GRANDE SERTÃO* E SUA RELAÇÃO COM A JUSTIÇA

Como citado anteriormente, na definição de Garbuglio, existem, no romance, dois sertões, um real e um místico, que dividem a narrativa em dois planos: um "horizontal" (GARBUGLIO, 1972, p. 22) e um "vertical" (p. 22). O plano horizontal é marcado pelas tensões características de uma terra sem lei, abandonada por Deus e pelo mundo; já o plano vertical lança o personagem narrador em uma espécie de limbo, um ponto onde céu e inferno se cruzam, um lugar onde qualquer coisa pode acontecer.

Essa diluição da realidade já era citada por Alfredo Bosi, para quem a obra de Guimarães Rosa é marcada por uma "tensão transfigurada" (BOSI, 1995, p. 391), na qual "o herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade" (p. 391). Também Antonio Candido acreditava que, "no romance rosadiano, o real é inteligível sem o fantástico, e ao mesmo tempo este é o caminho para o real" (CANDIDO, 2002, p. 139); ou ainda: "(...) de fato, o autor quis e conseguiu elaborar um universo autônomo, composto de realidades expressionais, superando por milagre o poderoso lastro da realidade observada, que é sua plataforma" (p. 122). São dois mundos que se cruzam a todo instante e se completam.

Para analisar a profundidade da narrativa, pode-se começar com uma simples pergunta: o que é o sertão? A palavra, por si só, indica sua relação com a solidão. Não necessariamente um lugar deserto no sentido genérico de ausência de vida, mas um lugar solitário, onde "os pastos carecem de fecho; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-Jesus, arredado do arrocho da autoridade" (ROSA, 1994, p. 4). Também uma terra sem fronteiras definidas: "Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados" (p. 403). Mais que isso, uma terra sem lei, onde os homens precisam ser fortes ou não sobreviverão: "O sertão é onde manda quem é forte. Deus mesmo, quando vier, que venha armado!" (p. 20).

Esse sertão gerou uma classe bem definida: os jagunços, homens que, apesar de livres, permanecem presos à terra sertaneja por uma espécie de código de honra. Todos eles têm, ao que parece, uma motivação, uma necessidade que os arrasta cada vez mais para dentro deste sertão, por mais que desejem dele fugir: "A gente tem de sair do sertão! Mas só se sai do sertão é tomando conta dele a dentro" (ROSA, 1994. p. 392).

Em seu ensaio *Jagunços mineiros de Claudio a Guimarães Rosa*, Antonio Candido apresenta a trajetória dessa figura sertaneja que, no romance de Guimarães Rosa, passa do estereótipo do capanga fora da lei para uma espécie de criatura à margem da própria existência, que enxerga na vida de armas uma espécie de código cavaleiresco, algo capaz de transcender a "razão crua" (CANDIDO, 2004, p. 172) de existir. Conceito muito próximo daquele que Giorgio Agamben, em seu *Homo sacer*, identifica como "vida nua" (AGAMBEN, 2004, p. 14) e que traz, como sinal mais doloroso, a perda gradual da própria identidade. Por isso, no grande sertão de Rosa, cada um

desses jagunços, como bem lembra Riobaldo, permanecia preso a algo que lhes dava uma motivação maior do que o próprio viver animal e uma direção a seguir, algo que lhes devolvia a aura de uma existência completa:

Esses homens! Todos puxavam o mundo para si, para o concertar consertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo. Montante, o mais supro, mais sério- foi Medeiro Vaz. Que um homem antigo... Seu Joãozinho Bem-Bem, o mais bravo de todos, ninguém nunca pôde decifrar como ele por dentro consistia. Joca Ramiro - grande homem príncipe! - era político. Zé-Bebelo quis ser político mas teve e não teve sorte: raposa que demorou. Só Candelário se endiabrou, por pensar que estava com doença má. Titão passos era o pelo preço dos amigos: só por via deles, de suas mesmas amizades, foi que tão alto se ajagunçou. Antônio Dó- severo bandido. Mas por metade; grande maior metade que seja. Andalécio, no fundo homem-de-bem, estouvado raivoso em sua justiça. Ricardão, mesmo, queria era ser rico em paz: para isso guerreava. Só o Hermógenes foi que nasceu tigre, e assassim. E o "Urutu-branco"? Ah, não me fale. Ah, esse... tristonho levado, que foi- que era um pobre menino do destino... (ROSA, 1994, p. 16, ênfase no original)

Pode-se, ainda, adicionar, a esse quadro bem traçado de razões, a motivação de Diadorim: a vingança pelo covarde assassinato do pai (Joca Ramiro) nas mãos do cruel Hermógenes, bem como o motivo que fez com que Riobaldo, o personagem-narrador, prosseguisse na vida de jagunço: a paixão magnética pelo companheiro de armas. Como o próprio romance deixa claro, cada um, a seu jeito, seguirá a sua própria concepção de certo e errado.

O próprio romance revela, pouco a pouco, uma complexa teia de intenções, difícil de identificar a primeira vista. Isso ocorre porque, no sertão real, os homens barganham e fazem alianças por interesses em comum. Nesse sertão real, Riobaldo, no começo da guerra entre jagunços, vê-se obrigado a lutar ao lado de Hermógenes (homem por quem alimenta uma profunda aversão), contra seu ex-patrão e amigo Zé-Bebelo (a quem enxerga com admiração). Tempos depois, após o julgamento e absolvição de Zé-Bebelo, que culmina na morte de Joca Ramiro, a aliança se inverte, e agora os antigos inimigos se tornam aliados e os antigos aliados (Ricardão e Hermógenes) se tornam os inimigos, os Judas, a quem Diadorim perseguirá até o fim da história. Além disso, tropas do governo, acreditando que Zé-Bebelo, a quem apoiavam, fora executado, partem ao encalço do exército de Joca Ramiro, trazendo consigo todo o poder do Estado. A justiça do Estado, em *Grande sertão*, assim como na vida real, é confusa, como bem ilustram as palavras de Riobaldo:

(...) aquela soldadama viera para o Norte era por vingar Zé Bebelo, e Zé Bebelo já andava por longes desterrado, e nisso eles se viravam contra a gente, que éramos de Joca Ramiro, que tinha livrado a vida de Zé Bebelo das facas do Hermógenes e Ricardão; e agora, por sua ação, o que eles estavam era ajudando indireto àqueles sebaceiros. Mas, quem era que podia explicar isso tudo a eles, que vinham em máquina enorme de cumprir o grosso e o esmo, tendo as garras para o pescoço nosso mas o pensante da cabeça longe, só geringonciável na capital do Estado? (ROSA, 1994, p. 426)

Alguns personagens do romance acabam por representar interesses bem perceptíveis, como Joca Ramiro, modelo da tradição política do próprio Sertão, a política das armas, que se recusa a subordinar-se à força estrangeira do Estado, representada por Zé-Bebelo, estrategista brilhante, impulsivo e corajoso, que queria livrar o Sertão dos jagunços armados para construir pontes e escolas. Outros personagens, porém, não podem ser associados a nenhuma forma de justiça terrena justamente por representarem forças inteiramente abstratas, como o próprio Hermógenes, o pactário do demônio “nascido tigre” (ROSA, 1994, p. 16), que matava e torturava não por necessidade mas para satisfazer uma espécie de sadismo natural, ou Medeiro Vaz, o mais justo, espécie de cavaleiro errante que, numa atitude antagônica à dos coronéis que queriam arrolar riquezas, desfez-se de sua própria fortuna e lançou às chamas a casa herdada dos avós apenas porque entendeu que os fracos do sertão precisavam de alguém que aplicasse a “Justiça” (p. 55). Completando esse quadro, pode-se ainda apontar Diadorim, que, embora tenha um motivo concreto para lutar (a vingança), em alguns momentos aparecerá dotado de uma espécie de aura transfigurada, que incorpora, ao que parece, o espírito de um sertão rude mais absurdamente belo, sertão este representado por sua própria beleza andrógena de cavaleiro-donzela. Acima de todos esses, está Riobaldo, o jovem jagunço que procura um caminho em meio a esses dois sertões que o esmagam e o transformam; o “pobre menino do destino” (p. 17), jogado de um lado a outro nesse oceano turbulento de significados ocultos. Um homem que aprende e amadurece com o perigo, com a dor e com a perda.

AS DUAS MARGENS DO RIO: UM HOMEM EM BUSCA DE UM CAMINHO

A bipolaridade da narrativa é às vezes tão acentuada que ultrapassa o plano da simples linguagem e deixa marcas visíveis até mesmo no enredo do romance: “O São Francisco partiu minha vida em duas partes” (ROSA, 1994, p. 436). A afirmação

de Riobaldo ajuda a ilustrar a dualidade narrativa de *Grande sertão*, simbolizada pelas duas margens do rio, como explica Antonio Candido:

Atentando para sua função no livro, percebemos com efeito que ele divide o mundo em duas partes qualitativamente diversas: o lado direito e o lado esquerdo, carregados do sentido mágico-simbólico que essa divisão representa para a mentalidade primitiva. O direito é fasto; nefasto o esquerdo. (...). Na margem direita a topografia parece mais nítida; as relações mais normais. (...). Na margem esquerda a topografia parece fugidia passando a cada instante para o imaginário, em sincronia com os fatos estranhos e desencontrados que lá acontecem. (CANDIDO, 1971, p. 124)

Atravessar o São Francisco significa encontrar o desconhecido. Por isso, para chegar ao outro lado, é preciso coragem, como bem lembra Diadorim. Aliás, é com Diadorim que Riobaldo atravessa o São Francisco pela primeira vez, na inusitada cena dos dois meninos que não sabem nadar deslizando sobre o rio turbulento na pesada canoa de peroba que pode submergir a qualquer momento, ou, nas palavras do menino canoeiro: "Esta é das que afundam inteiras" (ROSA, 1994, p. 144). Diadorim menino encoraja o menino Riobaldo: "Carece de ter coragem... - ele me disse. Visse que vinham minhas lágrimas? Dói de responder: - Eu não sei nadar... O menino sorriu bonito. Afiançou: - Eu também não sei. Sereno, sereno" (p. 145).

De fato, a cena representa a futura travessia, da margem direita (margem do menino Riobaldo e de sua mãe, do padrinho Selorico Mendes, de mestre Lucas e de Dona Dindinha, também do futuro fazendeiro narrador, de sua esposa Otacília e do compadre Quelemém) para a esquerda (território do jagunço Urutu-Branco, da caçada ao sanguinário Hermógenes, do pacto nas Veredas-Mortas, do mortal deserto do Suçuarão, da violenta batalha de Tamanduá-tão e da morte de seu grande amor). Diadorim acompanha Riobaldo nessa travessia da mesma forma que acompanhará na outra, como se fossem duas partes inseparáveis do mesmo ser: "Diadorim era um sentimento meu" (ROSA, 1994, p. 439).

A vida ao lado de Diadorim se torna um aprendizado. Com Diadorim, e graças a ele, Riobaldo encontra algumas das belezas do Sertão: oásis, flores à beira do rio, serras, chapadões e o Manuelzinho-da-croa, "o mais belo e gentil de todos os passarinhos" (ROSA, 1994, p. 196). Não que tais belezas estivessem ocultas, mas era preciso olhar para o lugar certo. Nas palavras de Bebedito Nunes: "(...) é Diadorim menino quem introduz Riobaldo no mundo maravilhoso e áspero do sertão, que o Rio simboliza" (NUNES, 1975, p. 160). Além disso, práticas como estupro e roubo eram comuns entre os jagunços, mas Diadorim abominava ambas. Seu senso de justiça era mais aguçado que o do companheiro e acabou por influenciá-lo.

A travessia do São Francisco pode ser considerada o primeiro passo na transformação e no amadurecimento de Riobaldo. Foi o momento em que o medo deu lugar à liberdade. Foi também o início, ainda que simbólico, de sua vida de armas, nas veredas do sertão. Morre o menino Riobaldo, nasce o Jagunço Tatarana.

Um segundo estágio no amadurecimento do protagonista-narrador se iniciou em uma madrugada, no topo de um monte, numa encruzilhada deserta e pedregosa conhecida como Veredas-Mortas. O que aconteceu ali foi, de fato, um mistério, pois nem o narrador consegue discernir os reais efeitos do que fizera, mas o verdadeiro mal fora invocado. Aparentemente, nada ocorrera. Ao contrário do espalhafatoso Mefisto de Goethe, o Demônio, aqui, não se mostrara fisicamente, mas deixou efeitos na mente de Riobaldo: uma maior clareza em seus raciocínios e a futura ausência de sonhos. Além disso, em futuros combates, seu corpo parecerá à prova de balas ou facadas, como na velha lenda sertaneja do "corpo-fechado" (ROSA, 1994, p. 199). Nasce o dilema que o perseguirá até a velhice, e o medo disfarçado da existência do Diabo.

O pacto fora uma forma de equiparar-se a Hermógenes (outro pactário, conforme diziam alguns), mas não apenas isso. Foi, antes de tudo, a maneira encontrada para atingir a liberdade, para que nenhum outro o dirigisse, uma espécie de autoiluminação. Como bem lembra Eduardo Subirats, o demônio, aqui, possuiu também as características dos antigos demônios gregos: a iluminação e a revelação das realidades do mundo. O Pacto de Riobaldo³ "se cristaliza, sim, como uma aliança entre a vontade subjetiva de ser e a plenitude existencial de ser" (SUBIRATS, 2014, p. 376). E, apesar da visível maldade que surge depois da invocação, maldade percebida apenas por Diadorim, após a madrugada nas veredas mortas, Riobaldo se tornou mais lúcido e mais sábio, como se os segredos do mundo lhes fossem, repentinamente, revelados, de forma que até mesmo a passagem pelo perigoso Liso do Suçuarão tornou-se fácil. Morre, nas Veredas-Mortas, o jagunço Tatarana, nasce o perigoso chefe Urutu-Branco.

O último estágio na evolução de Riobaldo, a última légua na estrada que o formaria como homem, começou com a morte de Diadorim e a revelação de que o amigo de armas era, na verdade, uma mulher, na cena mais trágica e mais conhecida do romance. Depois da morte de Diadorim, Riobaldo embarca em uma espécie de iluminação eclesiástica e percebe toda a vaidade da vida debaixo do sol e a futilidade das mortes desnecessárias de tantos amigos e inimigos. As razões para o combate, que antes pareciam tão concretas, perdiam agora qualquer sentido. Com a morte de Diadorim, morre também o valente chefe Urutu-Branco. Nasce, em seu lugar, o fazendeiro pacífico do Curralzinho. Morre o "*homo actuandi*" (GARBUGLIO, 1972, p. 23, ênfase no original); nasce o "*homo cogitandi*" (p. 23, ênfase no original).

O que permanece, no fim da história contada ao longo de seiscentas páginas, é o caminho percorrido por um menino que se torna homem e, por meio da vida

³ Citação traduzida do original em espanhol pelo autor deste artigo.

de Riobaldo, percebemos que a justiça não é um fim, mas uma longa estrada a ser percorrida, uma Vereda nesse grande sertão que tem o tamanho do mundo:

Só o que eu quis, todo o tempo, o que eu pelejei para achar, era uma só coisa – a inteira – cujo significado e vislumbrado dela eu vejo que sempre tive. A que era: que existe uma receita, a norma dum caminho certo, estreito, de cada uma pessoa viver. (ROSA, 1994, p. 692)

JOCA RAMIRO, ZÉ-BEBELO E MEDEIRO VAZ: A JUSTIÇA DOS CHEFES JAGUNÇOS

Para Antonio Candido, as condições ásperas do Sertão “fazem da vida uma cartada permanente (...) e obrigam as pessoas a criar uma lei que colide com a lei da cidade e exprime essa existência em fio da navalha” (CANDIDO, 2002, p. 127). No Sertão, a justiça do estado, a justiça que protege e acalenta, não expõe sua face. Ladrões, assassinos e malfeitores têm seu caminho livre. Graças a isso, surgem os chefes jagunços. A lei, que deveria ser “pública” (PACHECO, 2008, p. 187), torna-se “privada” (p. 187). A realidade desse Sertão condiz com a época em que a história se desenrola, na virada do século XIX para o XX, e aquilo que o romance chama **chefes-jagunços**, o leitor cidadão, em tom muitas vezes pejorativo, chamará de **coronéis**. Esses homens representam a esperança de justiça em um lugar onde a justiça do estado falhou. São, ao mesmo tempo, os legisladores, os juízes, os jurados e os carrascos.

O primeiro a surgir no romance, em ordem cronológica, é Joca Ramiro, o pai de Diadorim, como depois será revelado. Homem bravo, valente, a força que impera no Sertão. Joca Ramiro é, ao mesmo tempo, o representante e a representação da lei das armas, a lei mais antiga da terra sertaneja. São de Diadorim menino as primeiras palavras do romance sobre Joca Ramiro: “Meu pai disse que não se deve ter medo. Meu pai é o homem mais valente deste mundo” (ROSA, 1994, p. 145). O próprio narrador deixa transparecer sua admiração por aquilo que Joca Ramiro representava, quando fala de sua voz, na qual não havia hesitação ou dúvida, “uma voz que continuava” (p. 346), da aspereza de sua figura e de seu porte largo de montanha. É dito também que, quando Joca Ramiro “se levantava, puxava as coisas consigo (...) as pessoas, o chão, as árvores desencontradas” (p. 395), o que demonstra toda a autoridade contida em sua pessoa. Com a dura realidade de sua morte, representante e representação se confundem, e surge a pergunta: “Joca Ramiro podia morrer? Como podiam ter matado?” (p. 417).

Terceiro chefe jagunço, em ordem cronológica, Zé-Bebelo, ou José Rabelo (seu nome verdadeiro), era, assim como Joca Ramiro, um rico fazendeiro.

Querendo aprender a ler e a fazer contas, contrata o jovem professor Riobaldo. Esperto, tempos depois, já sabia mais que o mestre. Zé-Bebelo era volátil, audacioso, estava sempre em movimento. Nas palavras de Riobaldo, “Zé-Bebelo ia, voltava, como um vivo demais de fogo e vento, zás de raio, veloz como o pensamento” (ROSA, 1994, p. 437). Não era um morador do sertão, mas tinha o sonho de livrar o sertão dos jagunços que desdenhavam da lei para, então, construir escolas, pontes e outras coisas que a modernidade exigia. Assim como Joca Ramiro, Zé-Bebelo era, ao mesmo tempo, um representante e uma representação. Representava a força do Estado brasileiro que chegava, ainda que atrasada, ao interior do país. Mas, assim como a lei do Estado, Zé-Bebelo era inconstante em sua justiça, como bem relembra o narrador ao descrever o julgamento de dois irmãos parricidas:

Ao que, fosse Medeiro Vaz, enviava imediato os dois para tão razoável forca. Mas porém, o chefe nosso, naquele tempo, já era – o senhor saiba Zé Bebelo! (...). Com Zé Bebelo, oi, o rumo das coisas nascia inconstante diferente, conforme cada vez. (ROSA, 1994, p. 98)

No confronto entre os dois chefes jagunços, vence Joca Ramiro, mas Zé-Bebelo, mesmo preso, não se rebaixa ante a figura do outro. Zé-Bebelo e Joca Ramiro trocam acusações. Diz Joca Ramiro: “(...) o senhor veio querendo desnortear, desencaminhar os sertanejos de seu costume velho de lei” (ROSA, 1994, p. 364). Ao que Zé-Bebelo responde: “Velho é, o que já está de si desencaminhado. O velho valeu enquanto foi novo” (p. 364). No fim do julgamento de Zé-Bebelo, os dois percebem que não eram tão diferentes. Aliás, o julgamento, por si só, é um fato à parte, como bem lembra Ana Paula Pacheco: “Para desconcerto do leitor cidadão, racionalidade, equanimidade e impessoalidade atuam num julgamento no meio do sertão ‘bárbaro’, numa terra distante dos ‘braços da lei’” (PACHECO, 2008, p. 183). Zé-Bebelo, contando com a defesa do próprio Riobaldo, é solto. Derrotado, mas não humilhado, parte para longe do Sertão até a morte de Joca Ramiro.

O segundo chefe jagunço (novamente, em ordem cronológica) é um caso à parte. Dos três principais comandantes da história, é o único que não se enquadra como representante de nenhuma força terrena. Enquanto Joca Ramiro lutava para manter o velho sistema, útil a ele e a seus aliados, e Zé-Bebelo andava pelo sertão levando o que acreditava ser o progresso porque queria ser deputado, os motivos de Medeiro Vaz são misteriosos. Retomando-se a separação de Candido entre as duas margens do rio e seu “significado simbólico” (CANDIDO, 1971, p. 124), Medeiro Vaz é o único dos três chefes jagunços que pertence ao território à esquerda do São Francisco, onde a própria realidade se dilui. Isso explica o motivo pelo qual sua motivação parece inatingível pela razão, já que na margem esquerda o que impera são as sensações.

Sobre a diferença entre Joca Ramiro e Medeiro Vaz, afirma Riobaldo:

Fato que Joca Ramiro também igualmente saía por justiça e alta política, mas só em favor de amigos perseguidos; e sempre conservava seus bons haveres. Mas Medeiro Vaz era duma raça de homem que o senhor mais não vê; eu ainda vi. Ele tinha conspeito tão forte, que perto dele até o doutor, o padre e o rico, se compunham. Podia abençoar ou amaldiçoar, e homem mais moço, por valente que fosse, de beijar a mão dele não se vexava. Por isso, nós todos obedecíamos. Cumpríamos choro e riso, doideira em juízo. Tenente nos gerais – ele era. A gente era os medeiro-vazes. (ROSA, 1994, p. 55)

Sua origem como líder pende para o místico e surge da reflexão introspectiva. A atitude de se livrar de seus próprios bens e atear fogo a casa que herdara lembra um rito de passagem:

Mas vieram as guerras e os desmandos de jagunços – tudo era morte e roubo, e desrespeito carnal das mulheres casadas e donzelas, foi impossível qualquer sossego, desde em quando aquele imundo de loucura subiu as serras e se esprou nos gerais. Então Medeiro Vaz, ao fim de forte pensar, reconheceu o dever dele: largou tudo, se desfez do que abarcava, em terras e gados, se livrou leve como que quisesse voltar a seu só nascimento. Não tinha bocas de pessoa, não sustinha herdeiros forçados. No derradeiro, fez o fez- por suas mãos pôs fogo na distinta casa-de-fazenda, fazendão sido de pai, avô, bisavô – espiou até o voejo das cinzas; lá hoje é arvoredos. Ao que, aí foi aonde a mãe estava enterrada – um cemiteriozinho em beira do cerrado – então desmanchou cerca, espalhou as pedras: pronto, de alívios agora se testava, ninguém podia descobrir, para remexer com desonra, o lugar onde se conseguiam os ossos dos parentes. Daí, relimpo de tudo, escorrido dono de si, ele montou em ginete, com cachos d'armas, reuniu chusma de gente corajada, rapaziagem dos campos, e saiu por esse rumo em roda, para impor a justiça. (ROSA, 1994, p. 54-55)

Suas ações eram retas, mas não carregavam sentido prático, não beneficiavam ninguém em especial, nem a ele próprio. Daí a razão da: "Doideira em juízo" (ROSA, 1994, p. 55). Junte-se a tudo isso o fato de ter estado, pelo menos uma

vez, à beira da loucura e ter dela escapado. Como resultado, temos um personagem tão enigmático quanto a justiça que queria impor. De fato, sua justiça não era a justiça dos fazendeiros, de Joca Ramiro, nem a justiça do político, de Zé-Bebelo, mas a justiça em seu sentido mais puro, que pende para o metafísico, como uma espécie de força consciente, a justiça por excelência.

Medeiro Vaz morre como um verdadeiro cavaleiro, sem deixar herdeiros ou herança. Mas seu nome permanece no sertão como “o mais supro, o mais sério” (ROSA, 1994, p. 16).

DIADORIM E HERMÓGENES: OPOSTOS QUE SE ANULAM

Outro personagem saído da margem esquerda do rio São Francisco, Hermógenes é a representação do mal: “Hermógenes- demônio. Sim só isto. Era ele mesmo” (ROSA, 1994, p. 61). Sua figura estranha causara assombro em Riobaldo já à primeira vista: costas curvadas, andar arrastado, voz arrastada, chapéu de couro em forma de coco formando o que parecia uma segunda cabeça, enquanto a sombra da aba cobria a face até a boca. A aparência de Hermógenes era híbrida, mistura de animais, como em uma criatura saída do inferno dantesco: “Como era o Hermógenes? Como vou dizer ao senhor...? Bem, em bró de fantasia: ele grosso misturado- dum cavalo e duma jiboia... ou um cachorro grande” (p. 288). Pactário presumido, mantinha-se resguardado pelo próprio chefe do inferno, conforme criam muitos: “(...). É o Demônio Rabudo que pune por ele...’, Nisso todos acreditavam” (p. 83).

Moralmente, Hermógenes cumpria todos os requisitos de um pactário, a começar pela maldade nata, como fica claro durante a tortura e morte de um inimigo:

Mas o Hermógenes era fel dormido, flagelo com frieza. (...). Ele gostava de matar, por seu miúdo regozijo. Nem contava valentias, vivia dizendo que não era mau. Mas, outra vez, quando um inimigo foi pego, ele mandou: – “Guardem este.” Sei o que foi. Levaram aquele homem, entre as árvores duma capoeirinha, o pobre ficou lá, nhento, amarrado na estaca. O Hermógenes não tinha pressa nenhuma, estava sentado, recostado. A gente podia caçar a alegria pior nos olhos dele. Depois dum tempo, ia lá, sozinho, calmoso? Consumia horas, afiando a faca. Eu ficava vendo o Hermógenes, passado aquilo: ele estava contente de si, com muita saúde. (ROSA, 1994, p. 235)

Seu bando saqueava e matava mesmo quando não era necessário e espalhava o terror pela banda esquerda do rio, e até mesmo sua própria esposa o via com repulsa: “Eu tinha ódio dele” (ROSA, 1994, p. 859).

Comparado a seu comparsa (ou chefe) Ricardão (O segundo Judas), Hermógenes é visto como ente maldoso por natureza, ao contrário do outro (habitante da margem direita do São Francisco), maldoso por interesse: “Ricardão, mesmo, queria era ser rico em paz: para isso guerreava. Só o Hermógenes foi que nasceu formado tigre, e assassim” (ROSA, 1994, p. 17).

Se falar de Hermógenes é difícil, por sua natureza abstrata e perversa, ainda mais difícil é falar de Diadorim. Seu nome se repete em todas as páginas do romance, sempre acompanhado de pensamentos e adjetivos conflitantes e, às vezes, opostos.

Após a morte de seu pai, Joca Ramiro, Diadorim embarca em uma sede de vingança alucinada: “Diadorim chiou, por detrás dos dentes. Diadorim queria sangues fora de veias” (ROSA, 1994, p. 511). Na verdade, Diadorim não perdera, com a morte de Joca Ramiro, apenas um parente, perdera, antes de tudo, a razão de viver. O pai era, para ele, um símbolo, um modelo, a lembrança de que a vida no sertão valia a pena. Por isso, o leitor de *Grande sertão: veredas* não deve se enganar com a face furiosa de Diadorim. Seu personagem é muito mais complexo que isso.

De fato, antes da morte de Joca Ramiro e em alguns raros momentos depois dela, Diadorim surgirá como um ser místico, mágico. Na visão de Benedito Nunes, a imagem andrógena do homem perfeito de *O banquete*, de Platão, o ser criado à imagem de Eros que enfureceu Zeus por sua autossuficiência (NUNES, 1976, p. 164). Diadorim surge como a imagem da própria terra sertaneja, imagem onde não só a dor e a tristeza mas também a beleza e a liberdade convivem em um só corpo. Diadorim é o sertão.

Há uma oposição declarada entre Diadorim e Hermógenes. A começar pelo ódio que os coloca em rota de colisão. Como afirma Eduardo Subirats:

Tanto Hermógenes como Diadorim estão imersos em um mundo contingente e conflitante no qual o Bem e o Mal se contrapõe como forças originárias de uma guerra permanente, sem conciliação no final. Tanto Diadorim como Hermógenes representam também a mescla do medo e do ódio, e da vida com a morte que atravessa esta contenda eterna do Bem contra o mal. (SUBIRATS, 2014, p. 401)

Ou ainda: “Por isso, Diadorim e Hermógenes se destroem mutuamente em uma luta final corpo a corpo, sem que nenhum deles prevaleça sobre o contrário” (SUBIRATS, 2014, p. 401).

De fato há uma batalha física entre Diadorim e seu oposto, batalha na qual os corpos e o sangue se misturam:

Sangue. Cortavam toucinho debaixo de couro humano, esfaqueavam carnes. Vi camisa de baetilha, e vi as costas de homem remando, no caminho para o chão, como corpo de porco sapecado e rapado... Sofri rezar, e não podia, num cambaleio. Ao ferreiro, as facas, vermelhas, no embrulhável. A faca a faca, eles se cortaram até os suspensórios... O diabo na rua, no meio do redemunho... Assim, ah – mirei e vi – o claro claramente: ai Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes... Ah, cravou – no vão – e ressurtiu o alto esguicho de sangue: porfiou para bem matar! (ROSA, 1994, p. 855)

Mas essa batalha violenta e mortal deve ser entendida, antes de tudo, a partir da batalha que ocorrera, anteriormente, na mente do narrador. Se, nas ações do enredo, o verdadeiro oposto de Hermógenes seria Medeiro Vaz, na mente de Riobaldo, era Diadorim, seu grande amor, que se opunha ao inevitável e poderoso ódio por Hermógenes. É na mente de Riobaldo que as duas figuras se opõem de forma tão avassaladora, oposição que se materializará, então, no sangrento duelo.

Diadorim e Hermógenes não podiam sobreviver: estavam fadados a destruir-se. Assim como o mal absoluto e o bem absoluto não podem existir em si mesmos, assim como o amor absoluto e o ódio absoluto não podem subsistir no coração do homem, Diadorim e Hermógenes se dissolvem no nada que representa o nada da existência humana, o que demonstra que nenhum ser humano pode ter em si apenas o mal ou apenas o bem: “Em lugar do triunfo final do Bem sobre o Mal, a épica rosiana dissolve seus extremos em uma concepção dinâmica do ser” (SUBIRATS, 2014, p. 401).

Fica, da parte de Riobaldo, o lamento pela perda da pessoa que mais amara na vida, mas com um amor tão intenso, tão poderoso, que, de fato, jamais poderia ter se concretizado.

O senhor mesmo, o senhor pode imaginar dever um corpo claro e virgem de moça, morto à mão, esfaqueado, tinto todo de seu sangue, e os lábios da boca descorados no branquiço, os olhos dum terminado estilo, meio abertos' meio fechados? E essa moça de quem o senhor gostou, que era um destino e uma surda esperança em sua vida?! Ah, Diadorim... E tantos anos já se passaram. (ROSA, 1994, p. 263)

Acima de tudo isso, um amor tão forte que ofusca e dissolve todas as lembranças, até mesmo as felizes: “Diadorim é minha Neblina” (ROSA, 1994, p. 27).

CONCLUSÃO

Os jagunços, no romance de Guimarães Rosa não são apenas capangas, são homens perdidos em um mundo confuso, homens em busca de uma identidade. Para escapar da vida nua do sertão, recorrem às armas, montam bandos, que criam suas próprias regras e se movem a partir de um código particular. O próprio narrador não passa de um "pobre menino do destino" (ROSA, 1994, p. 16) em busca de um sentido para a própria existência, alguém que aprende e amadurece com a vida difícil do sertão, não apenas com a dor e com a perda, mas também com o amor e com o ódio.

Em *Grande sertão: veredas*, a estrutura dualista da narrativa acaba por criar uma noção dinâmica de justiça, que muitas vezes penderá para o metafísico ou o místico. Alguns personagens se enquadram melhor naquilo que Cavalcanti Proença chama de narrativa "objetiva ou horizontal" (PROENÇA, citado em GARBÚGLIO, 1972, p. 21), como Joca Ramiro, representante da tradição política das armas, ou Zé-Bebelo, que representa o progresso do Estado e a modernidade. Outros personagens, porém, encarnam forças completamente abstratas, como Medeiro Vaz, símbolo de uma forma idealizada de justiça, ou Hermógenes, o mal absoluto, que não possui razões para matar ou torturar além do sadismo e da maldade. Estes podem ser enquadrados no que Cavalcanti Proença (p. 21) chama de narrativa subjetiva.

Diadorim é um personagem ainda mais complexo: representa a própria terra do sertão, rude e bela, mas é também a presença andrógena de Eros no coração do protagonista e seu Alter ego na travessia pelo sertão. Diadorim e Hermógenes externam a luta interior do mal contra o bem e do amor contra o ódio, luta essa presente na mente de Riobaldo, por isso se anulam e se excluem. No mundo ambíguo de Guimarães Rosa, nenhum homem pode ser polar: bem e mal se dissolvem na formação de um ser mais completo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BOSI, A. *A história concisa da literatura brasileira*. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

CANDIDO, A. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In:_____. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 147-179.

_____. O homem dos avessos. In:_____. *Tese e antítese*. 4. ed. São Paulo: Queroz, 2002, p. 121-139.

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

MALFETTONNE, S. *A ideia de justiça de Platão a Rawls*. Tradução de Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NUNES, B. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: _____. *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 143-171.

PACHECO, A. P. Jagunços e homens livres e pobres. *Novos Estudos*, v. 1, n. 81, São Paulo, jul. 2008, p. 179-188.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SUBIRATS, E. *Mito y literatura*. 1. ed. México: Siglo XXI, 2014.

A MEMÓRIA DA LEOA: UMA ABORDAGEM SOBRE A (IN)DEISCÊNCIA DA PERCEPÇÃO FENOMENOLÓGICA ¹

Mario Ribeiro Morais²

RESUMO: Este artigo traça um paralelo entre os narradores-personagens Mariamar e Arcanjo Baleiro do romance *A confissão da leoa*, de Mia Couto (2012), no que se refere à deiscência da percepção fenomenológica, ou seja, vislumbra a memória coletiva e individual, as experiências como essenciais para a formação cognitiva e consciente do indivíduo, sendo que a protagonista, Mariamar, contrariando esse processo, torna-se indeiscente, por não se abrir para as experiências vitais, por não romper as fronteiras do silêncio, da opressão e da paixão incorrespondida. A memória é evidenciada como deiscência da percepção, sendo o conceito de deiscência arquitetado em sua dimensão fenomenológica, ou seja, como abertura ou encontro criativo que possibilita a existência do duplo.

Palavras-chave: Memória. Deiscência. Indeiscência. Percepção. Fenomenologia.

ABSTRACT: This article draws a parallel between the narrators-characters Mariamar and Arcanjo Baleiro the novel *The Confession of Lioness*, Mia Couto (2012), in relation to dehiscence of the phenomenological perception, that is, sees the collective and individual memory, experiences as essential for cognitive and conscious formation of the individual, and the protagonist, Mariamar, contrary to this process, it is indehiscent, not open to the life experiences, not to break the boundaries of silence, oppression and inmatched passion. Memory is evidenced as dehiscence of perception, and the concept of dehiscence architected in its phenomenological dimension, that is, as opening or creative meeting which enables the existence of the double.

Keywords: Memory. Dehiscence. Indehiscence. Perception. Phenomenology.

¹ Artigo recebido em 22 de abril de 2014 e aceito em 23 de junho de 2015. Texto orientado pelo Prof. Dr. Márcio Araújo de Melo (UFT).

² Mestrando do Curso de Letras da UFT.
E-mail: moraismarioribeiro@gmail.com

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta o conceito de memória voltado para a percepção fenomenológica. Veremos que é nas experiências coletivas que a memória individual se forma e consolida. Negar as relações transcendentais e imanentes do ser é fechar-se para a existência, para os aspectos básicos da vida, pois só podemos existir significativamente no duplo, na relação de alteridade.

A memória aqui é apresentada como deiscência da percepção, como abertura para a existência, ao passo que seu fechamento para as experiências coletivas é denominado de indeiscência. Ambos os termos são cunhados pela fenomenologia de Merleau-Ponty, citado em Dupond (2010).

A confissão da leoa de Mia Couto (2012) é uma obra que evoca muitas das características da memória indeiscente (notaremos em Mariamar) e da deiscente (veremos em Arcanjo Baleiro). Com esse olhar, procuraremos estabelecer um paralelo entre os protagonistas.

Para traçarmos essa comparação entre os narradores-personagens, Mariamar e Arcanjo Baleiro, do romance *A confissão da leoa*, atinente à deiscência (abertura) e indeiscência (fechamento) da percepção, abordaremos inicialmente, nesta ordem, o conceito de fenomenologia e memória como deiscência da percepção, posteriormente, faremos uma incursão pela obra buscando mostrar as memórias e/ou experiências deiscentes e indeiscentes dos dois protagonistas.

MEMÓRIA E DEISCÊNCIA DA PERCEPÇÃO FENOMENOLÓGICA

Para Peirce (2005), a fenomenologia seria a descrição e análise das experiências que estão em aberto para todo homem. Santaella (1995, 2003, 2005, 2005a), Nöth (1995) e Pignatari (1979), empreendendo um estudo sobre Peirce, postularam que a fenomenologia tem por função apresentar as categorias formais e universais das maneiras como os fenômenos aparecem à percepção e à mente. Em Santaella, o fenômeno é entendido como sendo qualquer coisa que esteja presente à mente, seja ela externa (um raio de luz, um cheiro de jasmim), seja ela interna (uma lembrança, um desejo), “quer pertença a um sonho, ou uma ideia geral e abstrata da ciência” (SANTAELLA, 2003, p. 32), sendo, portanto, real ou não, físico ou psíquico. Em outras palavras, o fenômeno:

(...) não se restringia a algo que podemos sentir, perceber, inferir, lembrar, ou a algo que podemos localizar na ordem espaço-temporal que o senso comum nos faz identificar como sendo o 'mundo real'. Fenômeno é qualquer coisa que aparece à mente, seja ela meramente sonhada, imaginada, concebida, vislumbrada, alucinada... Um devaneio, um cheiro, uma ideia geral e abstrata da ciência... Enfim, qualquer coisa. (SANTAELLA, 1995, p. 16)

Nas discussões de Santaella (1995), fica patente a imbricação da fenomenologia na memória, pois os fenômenos – a exemplo das lembranças, das ideias, dos sonhos – são entendidos como qualquer coisa que esteja presente à mente, que são percebidos pelos sentidos.

Braum, citado em Santaella (2005), defende a ideia de que o processo da percepção de algo tem pelo menos três facetas: (a) a recepção de um sinal externo que excita um órgão correspondente dos sentidos; (b) a transformação dessa informação em um sinal nervoso; e (c) o transporte desse sinal e a modificação que ele sofre até chegar ao cérebro, dando a sensação de haver sentido algo. A informação que chega por meio exterior é recebida e transformada em sinais nervosos pelo cérebro, por vias dos mecanismos físico-químicos. Assim sendo, os cinco sentidos, fixados pela tradição, (visão, audição, tato, olfato e paladar) exercem o papel de transformadores de sinais físico-químicos em sinais elétricos que são transmitidos pelos nervos.

O papel dos sentidos é perceber as distintas informações baseadas em fenômenos químicos e físicos que se apresentam na natureza, cujos fenômenos foram categorizados por Peirce. A luz, percebida pelos olhos, é parte da radiação magnética. O tato e o ouvido se baseiam em fenômenos que dependem de deformações mecânicas. O ouvido registra ondas sonoras que se formam por variações na densidade do ar. Outro tipo de informação é percebido pelo cérebro por meio de moléculas químicas captadas pelo paladar e/ou olfato (SANTAELLA, 2005).

A formação de compostos, de agregados e de memórias é consolidada pela forma como apreendemos os fenômenos sígnicos, sejam físicos, químicos ou psíquicos presentes na natureza. Destes enleios, cheguemos ao conceito de memória, pois: "Não há tempo sem um conceito de memória; não há presente sem um conceito do tempo; não há realidade sem memória e sem uma noção de presente, passado e futuro" (IZQUIERDO, 1989, p. 89). Segundo Izquierdo:

Memória são as ruínas de Roma e as ruínas de nosso passado; memória tem o sistema imunológico, uma mola e um computador. Memória é nosso senso histórico e nosso senso de identidade pessoal (sou quem sou porque me lembro quem sou). Há algo em comum entre todas essas memórias: a conservação do passado através de

imagens ou representações que podem ser evocadas. (IZQUIERDO, 1989, p. 89)

Candau postula que a memória é história, identidade, passado, presente e se imbrica no tempo, como também memória e identidade estão indissolavelmente ligadas. A memória, ao mesmo tempo em que modela o indivíduo, é também por ele modelada. Considerando primeiramente a memória, ainda conforme Candau, “com exceção de alguns casos patológicos, todo indivíduo é dotado dessa faculdade que decorre de uma organização neurobiológica muito completa” (CANDAU, 2011, p. 21). No caso da identidade, ela pode ser um estado, no que se refere ao indivíduo, e uma representação, concernente à identidade cultural ou coletiva.

Assim, podemos afirmar que a memória alimenta a identidade, ou seja, ela trabalha na construção da identidade do indivíduo. Logo, a identidade está enraizada em um processo memorial. Ainda, a identidade é a capacidade que cada indivíduo tem de permanecer consciente de sua vida através das mudanças, das relações, das construções culturais e sociais, das crises e rupturas. O jogo da memória que funda ou constrói a identidade é feito de lembranças evocadas e esquecimentos. A memória é a identidade em ação. As lembranças que guardamos de cada época de nossa vida se reproduzem sem cessar e permitem que se perpetue o sentimento de nossa identidade (RICOEUR, 2007; CANDAU, 2011). Com base ainda em Candau:

Cada memória é um museu de acontecimentos singulares aos quais está associado certo nível de evocalidade ou de memorabilidade. Eles são representados como marcos de uma trajetória individual ou coletiva que encontra sua lógica e sua coerência nessa demarcação. A lembrança da experiência individual resulta, assim, de um processo de seleção mnemônica e simbólica de certos fatos reais ou imaginários – qualificados de acontecimentos – que presidem a organização cognitiva da experiência temporal. São como átomos que compõem a identidade. (CANDAU, 2011, p. 98-99)

Na linha do tempo, a memória se consolida ou se armazena no cérebro a partir das experiências individuais dos homens. Para Izquierdo, “memória significa aquisição, formação, conservação e evocação de informação. A aquisição é também chamada de aprendizado ou aprendizagem: só se grava aquilo que foi aprendido. A evocação é também chamada de recordação, lembrança (...)” (IZQUIERDO, 1989, p. 11).

A memória dos homens é o armazenamento e evocação de informação adquirida através de experiências, que são pontos intangíveis do presente, sendo adquiridas nas relações interpessoais. Assim, postulamos que a memória se

apresenta como a base da aprendizagem, pelos processos de formação, consolidação e evocação de informações adquiridas.

Squire e Kandel (2003) e Cosenza e Guerra (2011) postulam que o aprendizado e a memória são essenciais para a experiência humana e que novos conhecimentos adquiridos acerca do mundo nas relações interpessoais são armazenados na memória e posteriormente utilizados pelo indivíduo para atuar, agir e pensar de novas maneiras, formando memórias novas. Para esses autores, o processo pelo qual aquilo que é aprendido persiste ao longo do tempo denomina-se memória.

Oliveira apresenta o conceito de memória como sendo a:

(...) deiscência da percepção, sendo o conceito de deiscência arquitetado em sua dimensão fenomenológica, ou seja, como abertura ou encontro criativo que possibilita a existência do duplo. E é essa memória, concebida inseparável do modo de existência de cada formação textual, que, dependendo de cada dimensão discursiva que a tenha gerado e/ou gerido, apresentará repertórios, ou conjuntos harmônicos de interpretantes, diferentes (repertório homonímico - o repertório criado e contemplado pela literatura ou pelos textos com escopo primordialmente expressivos, por exemplo; repertório paronímico – fundado no dêitico, o repertório dos textos jornalísticos ou daqueles basicamente informativos, por exemplo; e repertório sinonímico – fundado no símbolo, o repertório dos textos científicos ou daqueles com escopo fundamentalmente genérico ou silogístico, por exemplo). (OLIVEIRA, 2013, p. 64-65)

Ainda de acordo com Oliveira, a memória, compreendida como deiscência da percepção ou abertura intelectual que só existe no duplo, ou seja, no jogo da alteridade, sempre se alojará num lócus preciso, no qual já se encontram outros conceitos que apresentam congruência com o novo conceito vinculado ao repertório. A memória, dependendo de cada dimensão discursiva interacional que a tenha gerado, apresentará repertórios ou conjuntos harmônicos de interpretantes diferentes, quais são: repertório homonímico – fundado na metáfora; repertório paronímico – fundado no dêitico; e repertório sinonímico – fundado no símbolo ou na alegoria. Em outras palavras:

(...) essa congruência pode ser homonímica, quando o conceito não se referir a um conteúdo ou significado preciso – sendo aberto a interpretações e exegeses particulares; paronímica, quando o conceito apreendido ajuda a delimitar o sentido de um ser ou uma coisa precisa; ou, ainda, sinonímico, quando o conceito abrangido se refere a um gênero, e não a um indivíduo. (OLIVEIRA, 2013, p. 65)

A memória pode ser chamada também de modos de mais-significar, ou de reiteração significativa. A memória é assim, a historicidade da vida, que capta as formações discursivas como excesso do que se queria fazer, dizer e pensar, excesso que abre aos outros a possibilidade de retomada e de criação. Memória é história. O ser sociocognitivo se faz na percepção do tempo e do espaço. "A memória se faz do excesso, do vir a ser de algo a mais; a memória é então luz, é *lógos*, é busca do não-esquecimento (...)" (OLIVEIRA, 2013, p. 65).

Memória é história, é luz, é *logos*, é não-esquecimento, é identidade, é sentimento de pertença, é experiência construída/adquirida nas relações interpessoais. A memória, sendo construída socialmente, é uma faculdade básico-inata de cada ser humano. Nesta direção, Izquierdo defende a ideia de que o aprendizado e a memória são propriedades básicas do sistema nervoso; não existindo, portanto, atividade nervosa que não inclua ou não seja afetada de alguma forma pelo aprendizado e pela memória. "As memórias são feitas por células nervosas (neurônios), se armazenam em redes de neurônios e são evocadas pelas mesmas redes neuronais ou por outras" (IZQUIERDO, 2011, p. 14).

É relevante salientarmos que Izquierdo (2011) reserva o uso da palavra memória, no singular, para designar a capacidade geral do cérebro e dos outros sistemas para adquirir, guardar e lembrar informações e utiliza a palavra memórias, no plural, para designar a cada uma ou a cada tipo de informações adquiridas, guardadas e lembradas. Le Goff descreve sumariamente a memória, ao afirmar que:

A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas. (LE GOFF, 1990, p. 424)

Para Hume (s. d.), a memória e a imaginação surgem como as faculdades responsáveis pela formação de compostos, de agregados ou conjunto de ideias que preenchem nossa mente. Como empirista, Hume chega à conclusão de que tudo que contém a mente, a memória são percepções. As percepções são formadas de ideias e impressões. Este autor descreveu a origem e a formação das ideias a partir das impressões. As impressões são as percepções mais vivas, fortes e mesmo violentas, envolvendo sensações, paixões, emoções em suas apresentações iniciais. Já as ideias são as imagens enfraquecidas, embaçadas das impressões que persistem no pensamento ou na memória.

O percurso de Hume consiste em apontar nas impressões e nas ideias a origem do conteúdo da consciência. A memória repete impressões e reproduz as ideias com sua figuração vivida, de modo fiel à sua aquisição. A memória é a capacidade

humana capaz de retornar a ordem em que apreendemos as ideias. A outra faculdade de manejar ideias é a imaginação, que pode separá-las e recompô-las com liberdade.

A proposta de Hume considera a memória como faculdade de representação do passado. No entanto, ela trabalha no indivíduo em três dimensões diferentes: uma memória do passado (dos balanços, dos lamentos, das recordações); uma da ação (um presente, sempre evanescente) e, por último, uma de espera (a memória dos projetos, das promessas, das esperanças e dos engajamentos em direção ao futuro) (CANDAU, 2011). Portanto, a memória envolve passado, presente e futuro.

Ao analisar as formas como a memória se manifesta de acordo com os sujeitos, grupos e sociedade, Candau apresenta as taxonomias da memória. Essas taxonomias são, na verdade, uma apresentação tipológica da memória dividida na tríade protomemória ou memória de baixo nível, memória propriamente dita ou de alto nível e metamemória.

A memória de baixo nível ou protomemória enquadra os saberes e as experiências mais resistentes e mais bem compartilhadas pelos membros de uma sociedade. Esse termo refere-se à memória procedural, que pode ser subdividida em memória repetitiva ou memória hábito (como exemplo citado, o cavaleiro que luta sem se preocupar com a sua montaria) e memória social incorporada (múltiplas aprendizagens adquiridas na infância e mesmo durante a vida intra-uterina: técnicas do corpo, memórias gestuais, rotinas, “costumes introjetados no espírito sem que neles se pense ou sem que disso se duvide, traços, marcas e condicionamentos constitutivos do *ethos* e mesmo alguns aspectos que jamais são verbalizados” (CANDAU, 2011, p. 22). A memória propriamente dita ou de alto nível é de recordação ou reconhecimento. Esta memória é a evocação deliberada ou involuntária de lembranças autobiográficas (situações vividas individual e coletivamente) ou pertencentes a uma memória enciclopédica (saberes, crenças, sensações, sentimentos). Já a metamemória é a representação que cada indivíduo faz de sua própria memória, o conhecimento que tem ou diz dela. A metamemória é, portanto, reivindicada, construção explícita da identidade.

A DEISCÊNCIA E A INDEISCÊNCIA EM *A CONFISSÃO DA LEOA*

O conceito de memória é ideado como deiscência da percepção, ou seja, como abertura para a percepção dos fenômenos, das experiências que contribuem para a historicidade da vida, para a reiteração significativa ou abertura aos outros da possibilidade de retomada e criação. Como abertura ou encontro criativo que possibilita a existência do duplo, num processo de alteridade ou alternância, a memória de um dos protagonistas da obra *A confissão da leoa* é apresentada neste trabalho como indeiscente, fechada; por outro lado, de forma paralela, não contrariando o processo da deiscência, encontra-se o outro protagonista, Arcanjo Baleiro.

Assim, abordamos a memória de Mariamar sob o prisma da indeiscência e a de Arcanjo Baleiro, sob o foco da deiscência, tendo como norte teórico a fenomenologia perceptiva da memória, destacando o conceito de deiscência do vocabulário de Merleau-Ponty (*déhiscence*), ou seja, a noção de abertura, aqui, com o prefixo in, fechamento ou não-abertura, resultando o termo indeiscência.

O autor da obra *A confissão da leoa* é o moçambicano Mia couto, nascido em 5 de julho de 1955, na Beira, a segunda cidade mais populosa do país. Anos depois, em Lourenço, inicia os estudos em medicina, mas logo abandona para se dedicar ao jornalismo e à literatura. Tem publicado livros de poemas (*Raiz de orvalho; Vozes anoitecidas; O desanoitecer da palavra*), crônicas (*Cronicando; O país do queixa andar*), contos (*Cada homem é uma raça; Estórias abensonhadas; Contos do nascer da terra; Na berma de nenhuma estrada*), novela (*Mar me quer*) e romances (*A varanda do frangipani; Vinte e zinco; Terra sonâmbula; Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra; O último voo do flamingo*) (SECCO, 2006).

Para Secco, Mia couto apresenta em seu discurso ou fazer literário uma dicção poética, pela consciência crítica da história de opressão e da identidade híbrida se eu país. "Mia couto sabe-se herdeiro de cruzamentos culturais múltiplos e tem clareza de que sua produção se alimenta não só de estratégias orais do narrar africano, mas de jogos lúdicos universais que fazem de sua prosa um tecido híbrido e poético" (SECCO, 2006, p. 271).

Passemos à obra: com a forte lembrança dos relatos coletados em suas andanças, Couto materializa as histórias individuais e coletivas de Moçambique, estabelecendo elos com a vivência de seu país. Este fato é notado na fala do autor, na explicação inicial do romance: "Vivi esta situação muito de perto. Frequentes visitas que fiz ao local onde decorria este drama sugeriam-me a história que aqui relato, inspirada em factos e personagens reais" (COUTO, 2012, p. 8).

A confissão da leoa apresenta ataques de leoas às mulheres da aldeia de Kulumani, norte de Moçambique, provocando pânico na comunidade. O alerta se espalha pelo país, e o caçador, Arcanjo Baleiro, é enviado à aldeia para dar cabo das feras. A história é narrada em primeira pessoa por dois personagens, em dezesseis capítulos alternados: o próprio caçador (foco narrativo apresentado como diário do caçador) e uma moça da aldeia, Mariamar (foco apresentado como versão de Mariamar), cuja irmã, Silência, foi a vítima mais recente. "Ambos convocam lembranças que trazem vozes do passado, assim como de outros personagens, permitindo questionamentos sobre a vida e a sociedade" (CAMPOS, 2014, p. 160).

Em torno dos protagonistas, Mariamar e Arcanjo Baleiro, gravitam histórias de incesto, possessão, assassinato, adultério, metamorfose, opressão política e sexual, desvendando uma África profunda e sombria, onde a luta rumo à liberdade e a uma vida digna é continuamente obstruída (COUTO, 2012). Pelos sinuosos monodialogos

ou monólogos interiores dos dois narradores-protagonistas,³ tomamos conhecimento de que houve um encontro entre ambos, anos antes, quando Mariamar era adolescente.

Pelas vozes que povoam a narrativa, conhecemos os dramas dos protagonistas. O de Arcanjo Baleiro é o da sua paixão pela mulher de seu irmão, que se internou num hospício após ter matado o pai com um tiro, cujo drama não o deixa fechado ou indeiscente para a existência. Mariamar, pelo contrário, se fechando para as experiências vitais, tem seu drama secreto materializado nas lembranças atormentadoras de sua infância, na figura obscena do pai e na suspeita de ter um pacto com uma leoa.

Busquemos, neste momento, algumas imagens da memória indeiscente de Mariamar, que, na visão de Campos (2014), se transformou em Leoa, juntamente com Naftalinda, Hanifa e Luzilia, outras mulheres da aldeia. Assim, buscaremos descrever as experiências/memórias da leoa narradora-protagonista, tendo como pano de fundo a abertura caracterizadora da memória coletiva, que é fundamental para a constituição da individual, pois esta é formada na/pela coletividade, pelas interações dos grupos sociais, como defende Halbwachs (2006), Izquierdo (1989, 2011) e Candau (2011).

A narrativa se inicia com a construção de acontecimentos da aldeia de Kulumani por meio das memórias da leoa que desvenda um passado de tradições milenares, repassado pela tradição oral, na contação de histórias pelos ancestrais:

Nesse outro tempo, falávamos a mesma língua dos mares, da terra e dos céus. O meu avô diz que esse reinado há muito que morreu. Mas resta, algures dentro de nós, memória dessa época longínqua. Sobrevivem ilusões e certezas que, na nossa aldeia de Kulumani, são passadas de geração em geração. Todos sabemos, por exemplo, que o céu ainda não está acabado. São as mulheres que, desde há milênios, vão tecendo esse infinito véu. Quando os seus ventres se arredondam, uma porção de céu fica acrescentada. Ao inverso, quando perdem um filho, esse pedaço de firmamento volta a definhar. (COUTO, 2012, p. 13)

O passado de tradição cultural da aldeia, com base na memória de Mariamar, é sufocado pelo presente repleto de ilusões, incertezas, medo e silêncio, de mulheres silenciadas e oprimidas. Mariamar, por meio do monólogo interno, afirma que sua mãe, Haninfa, "Se fosse dona da sua vontade, (...) teria fugido para longe, numa correria sem fim. Mas Kulumani era um lugar fechado, cercado pela geografia e atrofiado pelo medo" (COUTO, 2012, p. 21). É esse medo, a morte, o vazio e a crise existencial

³ O narrador-protagonista "não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um ponto fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos" (LEITE, 1987, p. 43).

que caracterizam a memória indeiscente de Mariamar e de todas as mulheres de Kulumani. Sem voz, a leoa sacode suas lembranças cinzentas, de azedos antigos e na negação da deiscência deseja ser nada:

Hanifa Assulua tinha razão: talvez eu, sem saber, já estivesse enterrada. De tanto desconhecer o amor, eu estava enterrada. A nossa aldeia era um cemitério vivo (...). As casas descoloridas, tristonhas, como que arrependidas de terem emergido do chão. Pobre Kulumani que nunca desejou ser aldeia. Podre de mim que nunca desejei ser nada. (COUTO, 2012, p. 44)

O medo de amar e de viver preenche a memória de Mariamar, deixando-a bloqueada, isolada do mundo. A indeiscência das reminiscências da leoa acaba por impedir que ela alcance o prazer da existência transcendental, atributo da deiscência, uma vez que Merleau-Ponty emprega essa noção “em seus últimos textos para subtrair o campo transcendental do primado da consciência, da subjetividade ou da imanência” (DUPOND, 2010, p. 14). Com base nos estudos do filósofo sobre deiscência, podemos afirmar que o transcendental em Mariamar não é concebido como evento da abertura do seu corpo e espírito para ela mesma e para o mundo, cuja abertura a faria nascer para si e para o outro, nas relações vitais. A indeiscência do seu amor lança-a sobre as águas do rio Lideia na tentativa de fuga de temores presentes e dos futuros pesadelos. No dizer da leoa:

São razões de amor que me fazem sair de Kulumani, distanciando-me de mim, dos temores presentes, dos futuros pesadelos. Não é tanto a vontade de romper amarras que me conduz à desobediência. O motivo maior é outro: cometo esta loucura por causa da anunciada chegada dos visitantes. Por causa de um deles, afinal: Arcanjo Baleiro, o caçador. Esse homem, em tempos, caçou-me a mim. Desde então nunca mais tive sossego. Fugir de um amor é o modo mais total de lhe obedecer. Quanto mais senhora de mim, mais escrava desse amor. (COUTO, 2012, p. 49-50)

A imagem do rio Lideia como lugar de travessias, de fronteiras, de terceira margem seria uma alternativa de liberdade para a memória da leoa, no entanto, esse mesmo rio, em seus remansos, guarda-lhe uma surpresa: a presença de uma leoa por entre as folhagens da berma impediu-a de descer rio abaixo. É desse encontro que Mariamar desvenda o seu pacto com a leoa:

E, de súbito, ela ali está: a leoa! Vem beber naquela suave margem do rio. Contempla-me sem medo nem alvoroço. Como se há muito me esperasse, ergue a cabeça e crava-me fundo o seu inquisitivo olhar. Não há tensão no seu porte. Dir-se-ia que me reconhece. Mais do que isso: a leoa saúda-me, com respeito de irmã. Demoramo-nos nessa mútua contemplação e, aos poucos, um religioso sentimento de harmonia se instala em mim. (COUTO, 2012, p. 55)

Do regresso do rio, restava para Mariamar a alternativa de rememorar o passado e se deixar moldar pelo presente, pois a memória é um jogo de esquecimentos e lembranças, como postula Ricouer (2007). A leoa, sem maturidade perceptiva e intuitiva, não se abre para as experiências a dois. Para Oliveira e Oliveira, “a fenomenologia indica igualmente a maturidade perceptiva que leva a pensar o ‘dois’ sobre o fundo de ‘um’. A experiência, conseqüentemente, deve ser pensada como fissão e não com acoplamento (...)” (OLIVEIRA; OLIVEIRA, 2011, p. 245-246, ênfase no original).

A deiscência ou abertura é igualmente compreendida como experiência. Em contraposição, no final dos anos 1950, a experiência (...) é uma ‘fissão’ ou uma ‘deiscência’ no tecido do mundo, e a preocupação de Merleau-Ponty, invertendo a orientação de 1945, é mostrar que essa fissão que faz nascer, um para o outro, o vidente e o visível, longe de nos separar da coisa, ao contrário nos abre para ela: é preciso, então, que a discrepância, sem a qual a experiência da coisa ou do passado iria a zero, também seja a abertura para a própria coisa, para o próprio passado (...). (DUPOND, 2010, p. 28, ênfase no original)

Ao se fechar para o passado, Mariamar acopla-se para a experiência ou discurso que é pensado como *lógos* interior ao ser, ou *lógos endiathétos*. Segundo Oliveira e Oliveira: “O *lógos endiathétos* é o discurso, ou o símbolo ou a imagem, que sustenta o indivíduo pela reversibilidade fenomenológica, já que sujeito e discurso (subjetividade e objetividade) podem ser vivenciados como duplicidade na unidade” (OLIVEIRA; OLIVEIRA, 2011, p. 246, ênfase no original). Mariamar se perde em suas experiências, pois suas memórias não são aberturas, fazendo com que se perca em sua busca. A reversibilidade para a experiência ser também deiscência, não está presente nas contemplações da leoa, pois sua memória episódica não se apresenta reversível, reverberante, transcendente, mas assoladora, amedrontadora.

Os dias passam, mesmo com a presença do caçador, Arcanjo Baleiro, em Kulumani, Mariamar mantém-se distante, alheia, na penumbra da existência e

acorrentada pelas suas memórias trágicas. Os traumas da infância violentada pelo pai insistem em vir à tona no seu subconsciente: "(...) durante anos, meu pai, Genito Mpepe, abusou das filhas. (...). Assim que me despontaram os seios, fui eu a vítima" (COUTO, 2012, p. 187). Também, as vozes silenciadas das mulheres da aldeia ecoam nos labirintos de sua memória: "Kulumani e eu estávamos enfermos (...)" (p. 87); e ainda: "Num mundo de pólvora e sangue inventávamos silenciosas brincadeiras. Naquele noturno esconderijo aprendi a rir para dentro, a gritar sem voz, a sonhar sem sonho (...)" (p. 121).

A indeiscência para a existência deixa Mariamar doente, paralisada, infértil, condenada: "Uma mulher infértil, em Kulumani, é menos que uma coisa" (COUTO, 2012, p. 121). Agravado o seu estado de loucura, de inumanidade, a metamorfose zoomórfica se materializa em seu corpo de leoa:

Nesses ataques (...), eu me distanciava de tudo o que era conhecido: andava de gatas, com destreza de quadrúpede, as unhas raspavam as paredes e os olhos resolviam-se sem pausa. Fomes e sedes faziam-se urrar e espumar. Para aplacar as minhas raivas, Silência espalhava pelo chão pratos com comida e tigelas com água. Encurralada num canto, minha irmã, aterrorizada e em prantos, rezava para não mais me ver lambendo água e mordendo os pratos. (COUTO, 2012, p. 122)

A memória indeiscente da leoa projeta-a para um sonho mortal como meio de possível libertação do passado de pesadelos e de uma paixão incorrespondida, pois o Caçador, que há dezesseis anos livrou-a de um estupro, prometendo uma vida feliz em outro lugar, não retorna para este fim. Desse modo, é no sonho que Mariamar tenta se entregar ao último abandono: "O sonho me ensinou uma decisão: eu queria morrer afogada. (...). Morrer na água é um regresso" (COUTO, 2012, p. 161). O fechamento de Mariamar, ideado também em seus sonhos, não a impede de viver. A morte não redimiria sua opaca existência, pois:

Morrer era pouco. Os mortos não estão ausentes: permanecem vivos, falam-nos nos sonhos, pesam-nos na consciência. O castigo que me estava reservado era o exílio absoluto. Não de Kulumani, mas o exílio da razão e da linguagem. Fui declarada louca. A loucura é a única ausência perfeita. Na insanidade mental eu estava visível, mas fechada; doente, mas sem ferida. Magoada, mas sem dor. (COUTO, 2012, p. 189)

Como declara Mariamar, a loucura ou insanidade mental deixou a debilitada, fechada para o mundo, indeiscente para as relações sociais, restando-lhe apenas uma confissão de leoa, desvendando um animal que havia em si e um fim desolador. Passemos primeiramente à confissão: “É isso que sou: uma leoa em corpo de pessoa. A minha forma era de gente, mas a minha vida seria uma lenta metamorfose: a perna convertendo-se em pata, a unha em garra, o cabelo em juba, o queixo em mandíbula” (COUTO, 2012, p. 235). Quanto ao seu fim, na cena de encerramento, sem razão e fala, Mariamar, enlouquecida, é conduzida para tratamento em Palma. Antes, porém, como último abandono, no reencontro com Arcanjo Baleiro, após a morte de uma leoa e de seu pai, Genito, enquanto sua mãe, Hanifa, prepara-a para a viagem, tem seu olhar negado pelo caçador: “Quando o seu olhar cruza com o meu, uma tontura me fulmina. De súbito, aqueles olhos de mel transportam-me para um passado que parecia desvanecido. Desvio o rosto, sou caçador, sei fugir das armadilhas” (p. 249).

Se Mariamar apresenta lembranças que deseja esquecer, mas não consegue superá-las ou conviver com elas para ter uma vida deiscente, tendo uma vivência isolada das pessoas, Arcanjo Baleiro, pelo contrário, supera seus conflitos familiares e alcança seu sonho de amar Luzilia, que, na narrativa, é casada com o irmão do caçador, mas leva uma vida infeliz, pois Rolando Baleiro estava internado em um hospício.

O fato culminante para a deiscência amorosa de Arcanjo Baleiro para com Luzilia é a superação do tempo de espera para que esse amor fosse correspondido. O episódio que desencadeia a deiscência no caçador foi uma carta enviada por seu irmão pelas mãos da enfermeira. Através da carta, Arcanjo Baleiro compreende as causas do ato e a ausência de amar do irmão. Eis um trecho da epistola:

Meu querido irmão: imagino que te dou a minha condição. Quero-te dizer que não sofro. Pelo contrário, sou feliz porque nunca mais posso voltar a ser um Baleiro. Despi-me do meu herdado nome com o mesmo prazer que certas viúvas queimam as vestes do marido que as tiranizou. (...). Estou vazio, como apenas pode estar um santo. Lembras-te como a mãe nos chamava? Meus anjos, era assim que ela dizia. Aqui onde estou, neste asilo, não são precisos demônios nem anjos. Nós mesmos nos bastamos. Sim, fui eu que matei o nosso pai. Matei-o e voltarei a matá-lo sempre que ele volte a nascer. Obedeço a ordens. Essas ordens foram-me dadas sem palavras. Bastou o olhar triste da minha mãe (...). Ao matar o velho Baleiro eu mesmo me suicidei. (...). Não é a morte que confere ausência. (...). O único modo de deixarmos de existir é a loucura. Só o louco fica ausente. (COUTO, 2012, p. 205-206)

Na sequência do romance, Luzilia corresponde o sentimento de Arcanjo Baleiro, desdobrando lentamente o segundo papel, uma carta de amor que, algures, o caçador havia enviado-lhe e, avançando para ele, beija-o.

A deiscência em Arcanjo Baleiro é apresentada nas relações sociais estabelecidas com outras personagens da narrativa. As primeiras trocas de experiências se dão com Gustavo Regalo, escritor que o acompanha na missiva das caças na aldeia. Depois, outros laços são estabelecidos, com o administrador de Kulumani e com a comunidade local. Assim o narrador-personagem conta da sua chegada à aldeia: "No meio da multidão alguém me prende o braço. (...). Num momento, cedendo a um estranho impulso, começo a acenar à multidão. Lembro outras ocasiões em que fui recebido como um salvador" (COUTO, 2012, p. 76).

Enquanto Mariamar, de forma indeiscente, finaliza a sua participação na narrativa, demonstrando suas dores, loucura, temores, opressão e silêncio e sendo conduzida para um hospício; Arcanjo Baleiro, deiscentemente, retorna para os braços da sua mulher amada que o esperava em Palma. Sendo levada pelo caçador, a leoa recebe de sua mãe, Hanifa, a corda do tempo, que pode representar uma possível construção de maternidade, o renascimento de Mariamar das cinzas, como uma fênix: "Todas as mulheres da família contaram os meses da gravidez naquele cordão" (COUTO, 2012, p. 250). Para Baleiro, Hanifa entrega outra corda do tempo: a confissão da leoa, um segredo que ele levaria, pois o caçador sabia quantos leões eram, mas não sabia quem eram. Passemos, para finalizar, à última confissão da leoa Hanifa, no diálogo com Arcanjo Baleiro:

- Eu sou a leoa que resta. Esse é o segredo que só você conhece, Arcanjo Baleiro.

- Por que me conta isto, Dona Hanifa?

- Esta é a minha confissão. Esta é a corda do tempo que deixo em suas mãos (COUTO, 2012, p. 251)

CONCLUSÃO

Do paralelo traçado entre os narradores-personagens, podemos afirmar que a protagonista Mariamar apresentou uma memória indeiscente, contrariando a abertura para a percepção fenomenológica, fechando-se para as experiências interpessoais, acabando por naufragar nos seus sonhos e ilusões perdidas, e comprometendo a formação consciente e transcendental de sua memória individual; enquanto que Arcanjo Baleiro não se apresenta fechado para as experiências coletivas e

individuais. Se para Mariamar o amor foi incorrespondida, para o caçador ele foi experienciado.

É relevante frisarmos também que as características das duas personagens sugerem uma classificação tipológica em actantes redondas. Na narrativa, ao longo dos dezesseis capítulos, as personagens em questão vão se desvendando surpreendentemente. Ambas finalizam suas tramas explorando ações e espaços múltiplos. Portanto, são personagens redondas e não planas, pois para não surpreender, com base em Foster (1998), deviam ser reconhecidas com facilidade sempre que aparecessem, sendo reconhecidas pelo olho emocional do leitor.

A memória da leoa, ou seja, de Mariamar, não busca nas ações passadas o preenchimento dos vazios existenciais. A protagonista, diferente de Arcanjo Baleiro, ao olhar o passado, não introjeta no presente novas experiências, deixando de criar, assim, possíveis alternativas na travessia dos medos, dos traumas, das decepções e das perdas. É nesse sentido que a voz ou a memória de Mariamar, como figura das demais mulheres moçambicanas, especialmente de Kulumani, devido seu estado final de loucura e insanidade e falta de percepção dos fenômenos, não alça voo para a tão sonhada independência e autonomia.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, P. da S. Mia Couto: A confissão da leoa ou das leoas? "eis a questão". Revista *Graphos*, v. 16, n. 1, João Pessoa, 2014, p. 161-169.

CANDAUI, J. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011. (Coleção Linguagem e ensino).

COSENZA, R. M.; GUERRA, L. B. *Neurociência e educação: como o cérebro aprende*. Porto Alegre: Artmed, 2011.

COUTO, M. *A confissão da leoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DUPOND, P. *Vocabulário de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FOSTER, E. M. *Aspectos do romance*. 2. ed. Tradução de Maria Helena Martins. São Paulo: Globo, 1998.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HUME, D. *Investigação sobre o entendimento humano*. 2. ed. Tradução de André Campos Mesquita. São Paulo: Escala, s.d. (Coleção Grandes obras do pensamento universal).

IZQUIERDO, I. Memórias. *Estudos avançados*, v. 3, n. 6, São Paulo, 1989, p. 89-112.

_____. *Memória*. 2. ed. rev. e ampl. Porto Alegre: Artmed, 2011.

LE GOFF, J. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão et al. Campinas, SP: UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios).

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1987. (Série Princípios).

NÖTH, W. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume, 1995.

OLIVEIRA, L. R. P. F. de. Memória – a deiscência da percepção. Vertentes & interfaces I: estudos literários e comparados. *Fólio – Revista de Letras*, v. 5, n. 1, Vitória da Conquista, jan./jun. 2013, p. 63-80.

OLIVEIRA, A. N. P. F. de; OLIVEIRA, L. R. P. F. de. O retrato e a “indeiscência” de Oscar Wilde: uma aplicação da fenomenologia aos estudos literários. *Entreletras*, Revista do Curso de Mestrado em Ensino de Língua e Literatura da UFT, n. 3, Araguaína, 2011-2, p. 243-251.

PEIRCE, C. S. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PIGNATARI, D. *Semiótica e literatura: icônico e verbal, oriente e ocidente*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cortez e Moraes, 1979.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain Franções et al. Campinas, SP: UNICAMP, 2007.

SANTAELLA, L. *A teoria geral dos signos: semiose e autogeração*. São Paulo: Ática, 1995.

_____. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2003. (Coleção Primeiros passos).

_____. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal – aplicações na hipermídia*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2005.

_____. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005a.

SECCO, C. L. T. R. Mia Couto e a incurável doença de sonhar. In: SEPÚLVEDA, M. do C.; SALGADO, M. T. (Orgs.). *África e Brasil: letras em laços*. 2. ed. São Caetano do Sul: Yendes, 2006.

SQUIRE, L. R.; KANDEL, E. R. *Memória: da mente às moléculas*. Tradução de Carla Dalma e Jorge A. Quillfeldt. Porto Alegre: Artmed, 2003.

PERCURSOS DO HUMANO: NARRADOR E PERSONAGEM EM *A HORA DA ESTRELA*, DE CLARICE LISPECTOR¹

Antônio Máximo Ferraz²

Merissa Ferreira Ribeiro³

RESUMO: Em *A hora da estrela* nos é narrada a vida sem brilho de Macabéa, uma nordestina do interior de Alagoas, que imigra para o Rio de Janeiro. Macabéa não compreende o mundo em que está inserida, e jamais se questiona sobre si própria. No entanto, através do narrador Rodrigo S. M., não assistimos apenas ao destino da personagem. Ele manifesta questões acerca da existência e da condição humana, reflete sobre a linguagem e o ato de escrever, o que termina por fazer com que a obra constitua uma meditação sobre o lugar da literatura no mundo. O trabalho discorre sobre essas questões, mostrando que elas se configuram na obra através do entrelaçamento de percursos do narrador e da personagem Macabéa.

Palavras-chave: *A hora da estrela*. Clarice Lispector. Narrador. Personagem. Questões.

ABSTRACT: In *A hora da estrela* (The hour of the star) it's told the brightless life of Macabéa, a Northeastern of the interior of Alagoas, who immigrates to the city of Rio de Janeiro. Macabéa doesn't understand the world that she lives, and never make questions about her own self. However, through the narrator Rodrigo S. M., not only we witness the fate of the character. He manifests questions about the existence and the human condition, reflects about the language and the act of writing, which ends up making a reflection of the place of literature in the world. This paper discuss those issues, showing that they are in the book through the intertwining paths of the narrator Rodrigo S. M. and the character Macabéa.

Keywords: *The Hour of the Star*. Clarice Lispector. Narrator. Character. Issues.

¹ Artigo recebido em 22 de abril de 2015 e aceito em 22 de junho de 2015. Texto orientado pelo Prof. Dr. Antônio Máximo Ferraz (UFPA).

² Doutor em Letras (Ciência da Literatura) pela UFRJ. Professor do Curso de Letras da UFPA.
E-mail: profmaximoferraz@gmail.com

³ Graduanda do Curso de Letras da UFPA.
E-mail: merissafribeiro@gmail.com

INTRODUÇÃO

Clarice Lispector, em sua última obra publicada em vida, *A hora da estrela*, manifesta, além de conteúdos de caráter social, reflexões acerca do homem, do mistério da existência, sobre Deus, o tempo e a linguagem. Obra publicada no mesmo ano da morte da autora, foi denominada por muitos estudiosos como o seu canto de cisne:

Muito da fama subsequente de Clarice Lispector, sua duradoura popularidade junto a um público amplo, repousa nesse livrinho, no qual ela conseguiu juntar todos os fios de sua escrita e de sua vida. Explicitamente judaico e explicitamente brasileiro, ligando o Nordeste da infância ao Rio de Janeiro da vida adulta, “social” e abstrato, trágico e cômico, unindo suas questões religiosas e de linguagem com a força narrativa de seus melhores contos, *A hora da estrela* é um monumento digno da “genialidade insuportável” de sua autora. (MOSER, 2011, p. 632-633, ênfase no original)

Na obra, paralelamente à narração das desventuras de Macabéa — uma nordestina ingênua, imigrante, que vive no Rio de Janeiro, trabalhando como datilógrafa —, temos o percurso do próprio narrador, Rodrigo S. M. No romance, assistimos ao drama da construção de uma narrativa, em que o narrador se identifica de perto com a figura da jovem: “Pareço conhecer nos menores detalhes essa nordestina, pois se vivo com ela. E como muito adivinhei a seu respeito, ela se me grudou na pele qual melado pegajoso ou lama negra” (LISPECTOR, 1998, p. 21).

A personagem está grudada na pele de Rodrigo S. M., pois este a experimenta como uma questão que move o ato criador. Macabéa vive em seu narrador, o qual, ao narrá-la, se narra. O narrador enfrenta suas próprias questões, tais como o sentido da literatura e de sua própria existência, transfiguradas em Macabéa. Para narrar a vida da nordestina, ele exercita a escuta de si: “Verifico que escrevo de ouvido assim como aprendi inglês e francês de ouvido” (LISPECTOR, 1998, p. 18).

Através de Rodrigo S. M., o narrador-personagem, manifesta-se a pergunta fundamental do existir: “Se tivesse a tolice de se perguntar 'quem sou eu?' cairia estatelada e em cheio no chão” (LISPECTOR, 1998, p. 15), diz o narrador sobre Macabéa. Quem se pergunta quem é arrisca encontrar um destino, um sentido para a existência, algo que a nordestina não tem e que a própria literatura tem dificuldade de encontrar, em um mundo funcionalizante, que reduziu a arte à mercadoria e que valoriza mais o ter do que o ser. Qual o valor ético do narrar, qual seu compromisso com a vida,

sem deixar, por outro lado, que se torne um discurso retórico o qual, por detrás de boas intenções, procure, na verdade, persuadir o leitor do certo e do errado, suprimindo sua liberdade? De fato, não se assiste, na obra, ao narrador manifestar pena de Macabéa, ele não a trata como uma coitadinha oprimida. Rodrigo não tem pena dela, ele a ama, como diz no romance, pois com ela se confunde no ato de narrar. Ele procura, na verdade, ao construir a personagem, sondar o sentido da vida humana. Dando à criação a missão de desvelar uma existência, a obra adentra em reflexões sobre a linguagem e sobre o ato de escrever, conferindo ao texto uma dimensão crítica sobre o papel da literatura.

A voz masculina do narrador também constitui uma crítica da autora à instituição da crítica literária, pois é uma espécie de resposta àqueles que reduzem sua obra a uma sensibilidade feminina, incapaz de abordar as assim chamadas questões sociais. Sobre isso o autor-narrador ironiza: "Aliás — descubro eu agora — também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escritor escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas" (LISPECTOR, 1998, p. 14).

MACABÉA: ELA NÃO SABE GRITAR

*Mas a história não é só isso, é sobre uma inocência
pisada, sobre uma miséria anônima⁴.*

(Clarice Lispector)

A "personagem-questão"⁵ (TAVARES, 2012, p. 12), Macabéa, vive sem se perguntar sobre si própria, sem consciência daquilo que vive e a rodeia, pois a ela falta o "delicado essencial" (LISPECTOR, 1998, p. 12). Falta a esta nordestina a escuta da questão que todo ser humano é. Seus únicos saberes são aqueles transmitidos pela Rádio Relógio:

Era a rádio perfeita pois também entre os pingos do tempo dava curtos ensinamentos dos quais talvez algum dia viesse precisar saber. Foi assim que aprendeu que o Imperador Carlos Magno era na terra dele chamado Carolus. Verdade que nunca achara modo de aplicar

⁴ Trecho retirado de uma entrevista televisionada da autora, concedida ao jornalista Júlio Lerner, para a TV Cultura de São Paulo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ohHP1I2EVnU>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

⁵ Termo utilizado por Manuel Antonio de Castro para distanciar a ideia de um personagem como mera ficção e evidenciar o sentido deste como um refletor de questões.

essa informação. Mas nunca se sabe, quem espera sempre alcança. Ouvira também a informação de que o único animal que não cruza com filho era o cavalo. (LISPECTOR, 1998, p. 37)

Por meio do narrador, vemos um pouco de Macabéa — e um pouco de nós mesmos. Quantos, a exemplo da personagem, cairiam estatelados ao chão, se fizessem a pergunta “quem sou eu?” (LISPECTOR, 1998, p. 15). Os homens costumam levar a vida presos à ordem do dia, aos afazeres cotidianos, e raramente se perguntam sobre o sentido do existir.

De “esvoaçada magreza” (LISPECTOR, 1998, p. 19), dezenove anos, órfã — os pais morreram de febre no sertão de Alagoas —, foi criada em Maceió, de forma rígida, pela tia. Esta arruma um emprego para a sobrinha no Rio de Janeiro, onde passa a desempenhar a função de datilógrafa (apesar de seus muitos erros ortográficos). Após a morte da tia, Macabéa passa a viver sozinha, compartilhando um quarto com mais quatro moças de ocupação subalterna como ela. A vida anódina da datilógrafa sofre alguma mudança quando começa a namorar Olímpico de Jesus — homem ambicioso, que trabalha como metalúrgico, também nordestino e marginalizado.

A relação de Macabéa e Olímpico é breve e de pouca intensidade. Suas diferenças de personalidade fazem com que Olímpico termine o namoro com a moça, quando conhece Glória, sua colega de trabalho. Esta, aos olhos ambiciosos do nordestino, representa uma via de ascensão social, visto que Glória, além de ser de uma família do Sudeste, “tinha mãe, pai e comida quente em hora certa. Isso tornava-a material de primeira qualidade. Olímpico caiu em êxtase quando soube que o pai dela trabalhava num açougue” (LISPECTOR, 1998, p. 59-60).

Mas é somente este o percurso de Macabéa em *A hora da estrela*? Certamente não. A personagem não compõe apenas um aglomerado de atributos que se justificam através de um enredo. Macabéa representa a imagem da instrumentalização da vida, algo que ela nem de longe pode perceber: “Nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável” (LISPECTOR, 1998, p. 29). O narrador, sim, se dá conta de sua condição: “Aliás — descubro eu agora — também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria” (p. 14). Não será essa uma das missões essenciais da literatura, fazer com que percebamos dimensões profundas, que permanecem escamoteadas para a maioria? Rodrigo S. M., de certo modo, dá voz à Macabéa e a todos os oprimidos pela máquina de um sistema que instrumentaliza a vida.

Na figura desta personagem está também a nossa: “A dor de dentes que perpassa esta história deu uma fígada funda em plena boca nossa” (LISPECTOR, 1998, 11). Nós, como leitores, somos chamados a refletir sobre a condição humana. Apesar de inventada, diz o autor-narrador da obra, a história é verdadeira. É verdadeira

na medida em que convoca quem com ela dialoga a se indagar sobre seu próprio sentido:

Em verdade, a autora cria personagens-questões para que nós, leitores, vejamos neles as questões que se tornarão decisivas em nossas vidas, aquelas questões que decidirão o sentido do que somos. De maneira alguma tais personagens são ficcionais no sentido de que servem para nos lançarem numa narração que serve para nos envolver e divertir, desligada a narração e seus personagens de nosso viver, daquilo que vulgarmente se chama realidade. Tal impressão tende a surgir pela comparação de nossas circunstâncias cotidianas e vivenciais com a dos personagens. E não notamos nada disso porque não somos levados a pensar que justamente tal narração da vida dos personagens e das circunstâncias e conjunturas em que vivem apenas são meios e procedimentos narrativos para exporem as questões que só aparentemente são dos personagens. Em verdade, a obra de arte sempre fala de questões que envolvem a todos os leitores, de uma maneira mais intensa em alguns, de uma maneira possível em outros. (CASTRO, citado em TAVARES, 2012, p. 12)

O relato sobre a nordestina vai muito além dos contextos sociais opressores nos quais está inserida. A importância da obra não se resume à superfície do enredo, mas reside no drama da narração:

Ao nível do enredo, a narrativa de Clarice Lispector é *banal*. O termo sublinhado tem o propósito deliberado de chocar aqueles que, por acaso, conseguem ler o que escrevemos até aqui. São poucos. Mas esses poucos imediatamente compreenderão que a estória não é a tônica do romance em Clarice Lispector, muito menos uma estória com princípio, meio e fim. (...). Daí o termo *banal*, pois são do cotidiano os acontecimentos postos em sua narrativa, neles inserindo-se o problema essencial do ser. O mesmo se dirá em relação ao ambiente, pois a situação romanesca ou pano de fundo em que se movimentam as personagens existe apenas para não colocá-las no vazio. No caso, quando há minúcia descritiva, é para dar uma interpretação subjetiva do ambiente, ou a reação das personagens diante das coisas, num diálogo existencial. O tempo não existe em termos de sucessividade irreversível, pois sai de dentro das personagens, que são o centro ontológico da narrativa, que se faz a cada momento. (AZEVEDO, 1972, p. 790, ênfase no original)

O percurso da obra dá voz às angústias que fazem parte de todas as existências, retira-nos da mudez em que frequentemente caímos, face à dificuldade de oferecer uma resposta às nossas questões mais urgentes. “Só uma vez se fez uma trágica pergunta: quem sou eu? Assustou-se tanto que parou completamente de pensar” (LISPECTOR, 1998, p. 32). Esta perplexidade é também a nossa quando nos perguntamos quem somos. O próprio narrador faz o percurso por quem ele é ao narrar a vida miserável de Macabéa: “A moça é uma verdade da qual eu não queria saber” (p. 39).

RODRIGO S. M.: A TRANSFIGURAÇÃO EM OUTRO

*Esse eu que é vós pois não aguento ser apenas
mim, preciso dos outros para me manter de pé, tão
tonto que sou, eu enviesado, enfim que é que se há
de fazer senão meditar para cair naquele vazio pleno
que só se atinge com a meditação. Meditar não
precisa de ter resultados: a meditação pode ter como
fim apenas ela mesma.⁶*

(Clarice Lispector)

Há uma transfiguração do narrador na personagem de Macabéa, em razão de este ser atingido por tudo aquilo que acomete a nordestina: “(...) se Rodrigo S. M. é um narrador em terceira pessoa, quando aborda Macabéa assume o ponto de vista de um *eu* que indaga a si mesmo, levando adiante obsessiva perquirição sobre o como narrar a vida da personagem” (HELENA, 2006, p. 132, ênfase no original). O narrador é assaltado pela dor de Maca⁷, e as suas histórias parecem, em determinados momentos, se fundir.

Rodrigo ama uma personagem que forçou dentro dele a sua existência. Ela já o habitava, como uma urgência incessante de questões sobre si próprio e sua condição de escritor, obrigando-o a escrever devido a um motivo, como ele próprio diz, de “força maior” (LISPECTOR, 1998, p. 18).

⁶ Trecho da *Dedicatória do autor*, presente na obra.

⁷ Apelido de Macabéa, criado pelo narrador.

Esta pedra no meio do caminho de Rodrigo S. M. faz com que a trama de *A hora da estrela* se estruture como se fosse uma dobra na qual a narrativa da história de Macabéa se reúne ao infortúnio do narrador. Ele, ao mesmo tempo, narra e pergunta como narrar. E, ao fazê-lo, pergunta-se (e ao leitor): quem estaria vivendo o drama maior? — Eu, Rodrigo S. M., que trilho com suor e dúvidas uma senda já muito visitada — a de narrar a penúria do nordestino? — Ou ela, Macabéa, que vive a dureza da vida que me cabe contar por ofício e opção? A pergunta, sem resposta, tende a evidenciar uma questão nada fortuita: a discussão sobre o ato da criação e o da autoria, que perpassa, na junção da ficção com a biografia, essa obra extremamente sensível e original. (HELENA, 2006, p. 132)

Tal transfiguração ocorre em razão da identificação do autor-narrador com sua personagem, do modo como se ligam e se fundem dentro da narrativa. Ao indagar sobre Macabéa, percebemos que o narrador indaga a si próprio: “Refletindo-se em Macabéa, com quem se identifica antes mesmo que esta se apresente por inteiro, de corpo presente, Rodrigo S. M. também se faz personagem” (NUNES, 1995, p. 163).

Ao se ler a obra, percebe-se que seu início, até quase a metade, é tomado antes de tudo pela reflexão sobre o ato de escrever, da parte de Rodrigo S. M. Aos poucos é que a história de Macabéa vai ganhando forma. É como se ela viesse de dentro das angústias do narrador, fosse parida de dentro de suas próprias questões. Mas não são questões de ordem pessoal, que dissessem respeito somente a ele, e, sim, aquelas que dizem respeito à missão de um escritor comprometido com a reflexão sobre a condição humana. Daí é que Macabéa deixa de ser somente uma imigrante nordestina oprimida, e se torna a imagem da indignidade de uma vida que não se questiona. Ao narrar a vida dessa personagem, Rodrigo S. M. nela se transfigura, e o próprio leitor é chamado a não apenas encará-la como um tipo social, mas a com ela se fundir, porque as questões da existência humana alcançam, evidentemente, a todos nós.

A CONFLUÊNCIA DAS DIMENSÕES SOCIAL E POÉTICA

Das obras de Clarice Lispector, *A hora da estrela* é a que possui uma dimensão social mais nítida. Um dos temas é, efetivamente, o da exclusão de uma imigrante em uma cidade grande na qual não tem qualquer visibilidade, não passa de uma peça descartável. Entretanto, a obra não incorre naquele tipo de realismo decorrente de uma construção em que a voz narrativa se limitasse, distanciadamente, a objetivar os fatos que compõem a vida da personagem. A poética da narrativa traz um envolvimento total do narrador com a matéria sobre a qual discorre. Mas esse

envolvimento não se faz de modo ingênuo, se apiedando de uma personagem sofrida. Ele se pergunta sobre o sentido ético da literatura face à matéria da narração. E, neste diapasão, termina se vendo obrigado a refletir radicalmente sobre o ato de narrar. Neste sentido, termina por haver uma confluência entre a dimensão social e poética da obra — seu modo de construção —, uma vez que a exclusão experimentada por Macabéa possui paralelo na exclusão do escritor e, por conseguinte, da própria literatura em uma sociedade regida por um baixo pragmatismo. Rodrigo S. M. reconhece-se um excluído social, tanto quanto Macabéa, já que as classes mais desfavorecidas jamais chegam a ele. Para a média burguesia, a literatura não passa de uma válvula de escape:

Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente. Faço aqui o papel de vossa válvula de escape e da vida massacrante da média burguesia. Bem sei que é assustador sair de si mesmo, mas tudo o que é novo assusta. (LISPECTOR, 1998, p. 30-31)

Concomitantemente à narrativa da história da jovem datilógrafa, o narrador reflete sobre o sentido da literatura, o que faz com que a obra apresente diferentes camadas. Para Benedito Nunes, há neste romance de Clarice três planos: o primeiro, representado pela história de Macabéa; o segundo, do narrador que se revela também como personagem; e um terceiro, composto das considerações do narrador acerca do narrar:

Três histórias se conjuram, num regime de transação constante, em *A hora da estrela*. A primeira conta a vida de uma moça nordestina (...). A segunda história é a desse narrador interposto, Rodrigo S. M., que reflete a sua vida na da personagem, acabando por tornar-se dela inseparável (...). Mas essa situação, que os envolve, ligando o narrador à sua criatura, como resultante do enredamento pela narrativa em curso, das oscilações do ato de narrar, hesitante, digressivo, a preparar a sua matéria, a retardar o momento inevitável da fabulação, constitui uma *terceira história* — a história da própria narrativa. (NUNES, 1995, p. 161-162, ênfase no original)

Ao estruturar a poética da obra, de modo a refletir sobre o sentido da narração e da literatura, o narrador termina por ter de encarar a sua própria condição social:

Antecedentes meus do escrever? Sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo um desonesto. E só minto na hora exata da mentira. Que mais? Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim. (LISPECTOR, 1998, p. 18-19)

O narrador-personagem Rodrigo S. M. experimenta a mesma sorte da nordestina, sentindo na carne a exclusão a que é submetida por um contexto social e ideológico que desvaloriza tanto a vida quanto a arte. É essa exclusão que une a dimensão poética e social da obra, fazendo da narração um compromisso ético que afasta o ato de contar uma história da simples veiculação de fatos, sem refletir, ele mesmo, sobre o que narra. É assim que, como diz Helena: “No texto de Clarice Lispector, a realidade desliza movediça entre o contar da história de Macabéa e o questionamento desse mesmo ato” (HELENA, 2006, p. 132).

A MORTE ENQUANTO UM ENCONTRO

Macabéa, seguindo o conselho de sua colega de trabalho, Glória, consulta uma cartomante, Madama Carlota, que acerta tudo a respeito de seu passado sem brilho e, quanto ao futuro, prenuncia maravilhas: a jovem casará com um estrangeiro, loiro e rico, chamado Hans. Através das previsões da cartomante, Macabéa já se sente outra ao sair da consulta: “Assim como havia sentença de morte, a cartomante lhe decretara sentença de vida” (LISPECTOR, 1998, p. 79).

As previsões feitas por Madama Carlota colocam a personagem diante de uma grande abertura do destino. Ela finalmente parece encontrar um sentido para a vida. Após deixar a cartomante, ao atravessar a rua, Macabéa, no entanto, é atropelada por um Mercedes-Benz amarelo. A estrela é o símbolo de um Mercedes-Benz. No chão, com a cabeça sangrando, ela pensa: “(...) hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci” (LISPECTOR, 1998, p. 80). De modo semelhante ao personagem Ivan Ilitch, da obra *A morte de Ivan Ilitch*, de Leon Tolstoi, Macabéa tem seu suspiro de vida no momento do arquejar da morte:

— Acabou! — disse alguém por cima dele.

Ouviu essas palavras e repetiu-as em seu espírito. “A morte acabou — disse a si mesmo. — Não existe mais.”

Aspirou ar, deteve-se em meio do suspiro, inteiriçou-se e morreu.
(TOLSTÓI, 2009, p. 76)

A morte, nessa perspectiva, constitui, em ambos romances, um encontro com o próprio e intransferível de uma vida. É quando, finalmente, Macabéa tem a sua hora da estrela: a hora da morte. Hora em que ganha existência não apenas para ela própria, mas para os outros que, formando um aglomerado, ficam parados olhando para a jovem atropelada — os mesmos que nunca corresponderam sequer a um sorriso seu, pois nem a percebiam.

No chão, Macabéa estava em posição fetal. Estava prestes a nascer. Nascer no encontro com ela mesma: “A morte é um encontro consigo” (LISPECTOR, 1998, p. 86).

CONCLUSÃO

No romance de Clarice, os percursos do narrador-personagem Rodrigo S. M. e da personagem Macabéa se entrelaçam e confluem. Na figura desses dois personagens-questões, temos a revelação da própria condição humana, lançada em dúvidas, questionamentos e procura de sentido. O modo como a obra é construída une a reflexão sobre a condição social das camadas do povo brasileiro menos favorecidas, que sofrem grandes privações, representadas por Macabéa, e a condição e papel do escritor diante de um quadro opressivo.

O compromisso ético que comporta narrar a vida de uma pessoa tão humilhada como Macabéa não leva o narrador, entretanto, a incorrer em um apiedamento retórico. Ele percebe que não é possível narrar com verdade aquela vida que não se questiona sem que ele mesmo se questione. Ele se transubstancia na personagem da qual trata. E, nesse sentido, temos uma narração feita com sangue, suor e lágrimas. Rodrigo S. M. se narra para poder narrar Macabéa, nela se fundindo, de modo a resgatar a dignidade da personagem e, por extensão, da própria condição humana.

Ao mergulhar na questão do humano, este pequeno-grande romance, o qual, em entrevista, Clarice, no conjunto de sua obra, disse amar especialmente, nos fala do percurso e da grandeza de cada um, pois o leitor é convidado a refletir sobre si mesmo, perguntando quem ele mesmo é. Unindo narrador, personagem e leitor em um mesmo horizonte, o da interrogação sobre o sentido da vida, a leitura da obra nos conduz a um percurso em que nós próprios somos a questão a ser percorrida. Afinal: “Inútil procurar um caminho fora da condição humana, pois dentro do homem é que está o Absoluto, como dentro de todas as coisas” (AZEVEDO, 1972, p. 793).

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, L. de. Revista de Cultura Vozes. *A metacomunicação na linguagem de Clarice Lispector*, v. 66, n. 10. Petrópolis, dez. 1972, p. 785-794.

HELENA, L. *Nem musa, nem medusa: Itinerários da escrita em Clarice Lispector*. 2. ed. Niterói: EdUFF, 2006.

LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MOSER, B. *Clarice - uma biografia*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NUNES, B. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

TAVARES, R. *Do silêncio à liberdade: uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2012.

TOLSTÓI, L. *A morte de Ivan Ilitch*. 2. ed. São Paulo: 34, 2009.

FICÇÃO E MEMÓRIA EM *QUASE MEMÓRIA, QUASE ROMANCE*, DE CARLOS HEITOR CONY¹

Elizane de Oliveira Santos²

RESUMO: O processo narrativo da obra *Quase memória, quase romance*, de Carlos Heitor Cony, estabelece um diálogo entre ficção e realidade, em que o narrador-personagem reconstitui a identidade singular da figura paterna. A narrativa abarca a essência da realidade, recriada e subvertida pela memória, em uma mescla intrincada de biografia e traços autobiográficos, em níveis variáveis de ficcionalidade. O ponto de partida deste trabalho, portanto, são os conceitos de memória e romance como gêneros literários. Também são discutidos os conceitos de memória coletiva e histórica e a relação da memória, não só com o passado, mas também com a identidade e (indiretamente) com a própria persistência no futuro, no entrelaçamento essencial de memória-esquecimento, segundo Paulo Rossi.

Palavras-chave: Memória. Ficção e realidade. Carlos Heitor Cony.

ABSTRACT: The narrative process of *Quase memória, quase romance*, by Carlos Heitor Cony, establishes a dialogue between fiction and reality, in which its character-narrator reconstructs the singular characteristics of his father's figure. The narrative encompasses the essence of reality as recreated and subverted by memory, in what turns out to be an intricate merging of biography and signs of autobiography, at variable levels of fictionality. The starting point of this work, therefore are the concepts of memory and novel as literary genres. Also discussed are the concepts of historical and collective memory and the relationship of memory not only with the past, but with identity and (indirectly) with its very persistence in the future in the essential interlocking of memory and forgetfulness, according to Paolo Rossi.

Keywords: Memory. Fiction and reality. Carlos Heitor Cony.

¹ Artigo recebido em 22 de abril de 2015 e aceito em 8 de junho de 2015. Texto orientado pela Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE).

² Mestranda do Curso de Teoria Literária da UNIANDRADE.
E-mail: elizane.santos@uniandrade.edu.br

Com razão, disse Temístocles aos que lhe queriam ensinar a arte de exercitar a boa memória, então descoberta por Simônides, que teria preferido aprender a arte de esquecer em vez da arte de ter em mente.

(Francesco Petrarca)

INTRODUÇÃO

Quase memória, quase romance, de Carlos Heitor Cony, é uma narrativa em primeira pessoa, cujo narrador-protagonista relata as memórias da vida aventureira de seu pai. A narrativa contrapõe **romance** e **memória** como gêneros literários. O livro seria, então, um quase romance? Uma quase memória? Uma quase biografia de Ernesto Cony Filho ou quase autobiografia de Carlos Heitor Cony? No prólogo, intitulado jocosamente *Teoria geral do quase*, assinado com as iniciais C.H.C., o autor provoca o leitor sobre o que ou quem seria ficção na obra. Para classificá-la como romance, segundo a teoria do quase, “falta-lhe, entre outras coisas, a linguagem. Ela oscila, desgovernada, entre a crônica, a reportagem e, até mesmo, a ficção” (CONY, 1995, p. 7). O autor prefere classificá-lo de “quase romance” (p. 7), pois, “além da linguagem, os personagens reais e irreais se misturam, improvavelmente, e para piorar, alguns deles com os próprios nomes do registro civil. Uns e outros são fictícios” (p. 7). O trecho de meia página é uma amostra do que aguarda o leitor: o humor leve e inteligente do jogo de palavras e a familiaridade de tratamento, que a voz narrativa em primeira pessoa imprime ao texto.

O leitor é levado a se deleitar com as peripécias do pai do autor, Ernesto Cony Filho, transformado em personagem, sempre otimista, crente de que tudo o que fazia iria dar certo e que o amanhã era sempre para se fazer grandes coisas. Desse modo, a narrativa parece transformar-se ora em autobiografia, ora em biografia, ora em memória e ora em romance fantástico.

Deriva daí a necessidade de rever os conceitos de romance e memória, a fim de examinar as características dos gêneros no texto de Cony e cumprir o objetivo do presente trabalho: analisar o diálogo entre ficção e realidade, no processo narrativo da obra.

Massaud Moisés define romance como “composição em prosa, (...) forma literária universalmente considerada a mais independente, a mais elástica, a mais prodigiosa de todas” (MOISÉS, 1984, p. 451-452, ênfase no original). Memória é o

relato, na primeira pessoa do singular, que visa à reconstituição do passado com base nas ocorrências e nos sentimentos gravados, segundo as duas formas (a voluntária e a involuntária) que pode assumir. Para Moisés, memória(s) “implicam um à vontade na reestruturação dos acontecimentos e a inclusão de pessoas com as quais o biógrafo teria entrado em contato” (p. 50).

O narrador-personagem estava, no dia 28 de novembro de 1995, almoçando com a secretária e alguns amigos no Hotel Novo Mundo, no Flamengo, Rio de Janeiro, quando foi abordado pelo porteiro do hotel, que lhe entregou um embrulho. Quando viu seu nome no envelope, identificou imediatamente a letra de seu pai: só ele escreveria o nome do narrador daquela maneira. As dobras no papel, o nó no barbante ordinário que só ele daria, tudo o identificava. O impressionante é que seu pai havia falecido há dez anos. A vista do embrulho característico desperta no narrador-personagem reminiscências nostálgicas do passado, em um mecanismo de memória involuntária. A avalanche de recordações constituirá o enredo do livro a que se acrescenta novo elemento, a fantasia.

MEMÓRIA E FICÇÃO

Paulo Rossi indica que na tradição aristotélica a memória se liga ao mundo da fenomenologia sendo “psicofisiologia” (ROSSI, 2007, p. 16) o termo usado. A memória e a imaginação pertencem à mesma parte da alma, e lembrar é a recuperação de conhecimento e de sensações anteriormente experimentados. Já na tradição platônica a memória se apresenta ligada à doutrina misteriosófica da reencarnação: “(...) a anamnese platônica (...) não deriva dos sentidos: é um reconhecimento de essências, de coisas inteligíveis e universais. Todo o conhecimento é uma forma de lembrança e a anamnese atua num nível que não é o da empiria e da psicologia” (p. 16).

A propósito dos significados de memória, Paolo Rossi detalha alguns pontos: a) “a memória parece referir-se a uma persistência, a uma realidade de alguma forma intacta e contínua” (ROSSI, 2007, p. 15); b) um voltar a lembrar, que requer um esforço da mente, uma busca voluntária entre os conteúdos da alma (p. 16); c) rememoração que se dá por fixação do que antes se viu, ouviu e experimentou; em suma, uma espécie de pesquisa (p. 16).

Rossi considera que a memória como ato de lembrar é a capacidade de recuperar algo que se possuía antes e que foi esquecido. Sua concepção inclina-se, desse modo, para a tradição aristotélica, para a qual os sentidos são importantes na recuperação de lembranças, ou memórias, do já conhecido ou experimentado. Na obra de Cony, o narrador-personagem é mergulhado nas lembranças, a princípio pela visão geral do embrulho bem conhecido, depois por sensações específicas, dentre elas as olfativas:

Sobre a mesa de trabalho o embrulho-envelope parece cheirar mais e melhor. Eu nem preciso aproximar o rosto: sinto-lhe o cheiro de alfazema. Mas logo desconfio que, continuando a contemplá-lo, começo a sentir dentro do cheiro maior outros cheiros menores, que identifico como dele embora em escala diferente. Um cheiro vivo, mas distante, da brilhantina que ele usava, um potezinho pequeno e redondo com bonito rótulo dourado. Não esqueci o cheiro, mas não lembro o nome, era francês, talvez Origan, de Gally, qualquer coisa parecida. (CONY, 1995, p. 17)

Associado às lembranças provocadas pelo cheiro da brilhantina o narrador lembra um episódio ocorrido em sua chegada ao seminário quando Padre Cipriano, o responsável pelos alunos novos, confisca o pote de brilhantina que o pai lhe dera. Algum tempo mais tarde o personagem descobre, entre os pertences do padre, o pote confiscado, vazio. Outro cheiro, perceptível no embrulho, é o aroma marcante de manga madura que o faz lembrar-se do episódio cômico e vexaminoso que vivera, ainda no tempo de seminário, por ocasião do enterro do pai de um dos superiores, o padre Motinha. O narrador-personagem fazia parte da procissão de seminaristas que acompanhava, compungida, o carro fúnebre quando, repentinamente:

Ouviu-se o baque de um corpo que caía. O estrondo fez o pranto parar, emudeceram os gritos, calaram-se os gemidos. (...). Todos olharam na direção de onde viera o estrondo. Temendo pelo pior, fui dos últimos a olhar. (...). Havia uma mangueira, uma vasta e verde mangueira, ao lado do jazigo perpétuo dos Mota de Santa Cruz. (...) alguém subira na árvore e tentara cutucar os frutos que ameaçavam amadurecer. Apesar de dominar a técnica para momentos que exigiam equilíbrio e sangue-frio, o pai cometera algum erro fatal: caiu em cima da carroça que trazia as coroas que seriam depositadas no jazigo perpétuo dos Mota de Santa Cruz. (CONY, 1995, p. 31)

Este é apenas um dos episódios cômicos recorrentes nos relatos das aventuras do pai, na voz do narrador. Pai e filho são personagens de uma história em que se revezam no papel de agentes da trama.

À memória involuntária, deflagrada pelo embrulho, associa-se todo um processo de resgatar, com maior ou menor esforço, reminiscências do passado, isto é, um mecanismo de memória voluntária, próprio do gênero literário memórias.

Para o narrador-personagem, uma lembrança leva a outra e ele, parado, olhando o embrulho, vai buscando e reconstruindo as histórias fantásticas, cuja estrela principal era sempre o pai. O pai fora o herói da sua infância, capaz de recorrer a

quaisquer expedientes para dar o melhor para a família. Quando perdeu o emprego no jornal, vendeu rádio, instalou antenas, criou e vendeu galinhas e ovos. Era um homem bom, proativo e trabalhador que ainda arrumava tempo para sua grande paixão: a confecção dos balões de Santo Antônio. O pai era muito cuidadoso e muito entendido na arte de confeccionar, soltar e apanhar os balões. Houve até um gigante que voltou para ele:

O importante, no caso, é que o balão, além de ser gigante, fora o mesmo que ele fizera durante semanas (...). Eu temia que o pai se perturbasse, se atrapalhasse na hora de receber o gigante que vinha do céu e voltava para ele. (...). Foi então que o pai, que há muito não pegava um colosso daqueles, mostrou que ainda era o apanhador de balões de São Cristóvão (...). (CONY, 1995, p. 164-165)

Lê-se admiração inabalável na descrição épica da habilidade do pai em construir pacientemente o balão imenso, “até erigir o monumento de cor e luz que atravessou duas vezes o céu da cidade e ali estava, prostrado, vencedor do bom combate, cadáver” (CONY, 1995, p. 167).

Ao conceito de memória como gênero literário, contrapõem-se aqui as características de elasticidade, pluralidade, liberdade e complexidade da ação, apontadas no romance por Massaud Moisés. A construção de *Quase memória, quase romance* é, na realidade, exemplo de flexibilidade narrativa, servindo-se de recursos próprios de vários gêneros: o tom elevado da epopeia, a comicidade da paródia e da sátira, a intertextualidade, relatos da história do período e, principalmente, as referências extratextuais das narrativas de vida.

Aventamos, no início, a hipótese de categorizar *Quase memória, quase romance* como romance biográfico ou, mesmo, autobiográfico, mas descartando, de imediato, a possibilidade de biografia ou autobiografia canônicas. Os referentes extratextuais – Carlos Heitor Cony e Ernesto Cony Filho – são óbvios, como óbvia é a identidade autor-narrador-personagem, indispensável para que se estabeleça o pacto autobiográfico entre leitor e autor. Trata-se do conceito básico de Philippe Lejeune para identificação da autobiografia: a verdade do relato é assegurada pela “assinatura” (LEJEUNE, 2008) no texto, isto é, o nome do autor na capa do livro, idêntico ao do personagem-narrador.

O nome Carlos Heitor Cony, estampado na capa do livro, repete-se já nas primeiras páginas, quando o narrador-personagem recebe o envelope: “Uma das faces estava subscritada, meu nome em letras grandes e a informação logo abaixo, sublinhada pelo traço inconfundível: ‘Para o jornalista Carlos Heitor Cony. Em mão’” (CONY, 1995, p. 10). A partir deste ponto é possível identificar autor e narrador-personagem, mas não caracterizar autobiografia, gênero definido por Lejeune como

“narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). O foco principal da narrativa em análise são as aventuras e a maneira de ser do homem mais velho, Ernesto Cony Filho, e não a personalidade do narrador-personagem. São características das memórias, mas não da autobiografia. O embrulho misterioso, cujo conteúdo e origem não são esclarecidos, constitui um recurso do fantástico, o que afasta, ainda mais, a possibilidade de verdade referencial. Por outro lado, mesmo na autobiografia canônica, por mais que o autor mergulhe nas lembranças de coisas que ele mesmo testemunhou, usará amplamente dos recursos da ficção para preencher lacunas e estabelecer coerência narrativa com a consequência de reinventar e ficcionalizar episódios rememorados.

Quase memória, quase romance compõe-se de vinte e cinco capítulos e é escrito em primeira pessoa, sem obedecer à sequência dos fatos. O narrador-personagem descreve com riqueza de detalhes fatos e personagens reais e fictícios. O pai é o foco principal de um momento memorialístico e nostálgico do narrador.

Dispomos, então, de duas formas distintas: memórias e romance, o que resulta em um conjunto híbrido:

(...) memória e/ou autobiografia e ficção. Embora seja essa uma prática comum entre romancistas contemporâneos, não deixa de ser uma dificuldade para o crítico de orientação teórica: como será possível combinar duas modalidades discursivas de formatos tão diversos? Em que medida a ficção pode se meter na biografia de uma pessoa cuja vida não é segredo? Em termos abstratos só uma resposta parece cabível: desde que a ficção, sem se diluir a si mesma, respeite o percurso biográfico. (LIMA, 2006, p. 265)

Para Luiz Costa Lima (2006), quando o autor narra a sua vida, a obra, frequentemente contém momentos da sua face interna, ele vê a si próprio, e o narrador assume a função de personagem. Em *Quase memória*, como mencionado anteriormente, a maioria dos incidentes narrados têm a figura do pai como ator-protagonista, descritos e comentados pelo narrador. Intercalam-se momentos particulares vividos por ele, reflexões subjetivas de caráter íntimo. O relato simultâneo de situações factuais e situações imaginárias construídas por lembranças vagas e imprecisas do narrador dificulta o enquadramento da obra como gênero literário: romance, autobiografia, biografia ou um híbrido de ficção e referencialidade.

Assim como o embrulho trouxe à tona um turbilhão de pensamentos e lembranças para o narrador-personagem, para Paolo Rossi (2007), existem inúmeros lugares que estão presentes na forma de imagens com a função de trazer alguma coisa à memória. Podemos percebê-las em cemitérios, cemitérios de guerra, sacrários,

monumentos que nos remetem a um passado de grandes eventos ou de grandes tragédias. No excerto abaixo, o narrador-personagem, por causa do embrulho, também é levado a rememorar um episódio histórico-cultural de que seu pai fora testemunha:

Anos depois, com a vitória da Revolução de 30, enquanto Vargas não chegava ao Rio para receber o espólio do movimento militar, o povo do Rio de Janeiro ficou assanhadíssimo. (...). Colocou um lenço vermelho no pescoço e, já que não chegara a haver uma batalha que desse glória a todos, fez o que estava a mão: quebrou vidraças, botou fogo em algumas repartições do governo, empastelou *A Crítica*, de Mário Rodrigues, e incendiou *O Paiz*. (CONY, 1995, p. 64)

Nas situações histórico-culturais, no aspecto de entrelaçamento entre memória-esquecimento, a existência de um passado é tão forte quanto o futuro. Segundo James Baldwin: "Enquanto nos recusarmos a aceitar o nosso passado, em lugar nenhum, em nenhum continente, teremos um futuro diante de nós (...). Tenha consciência de suas origens: se conhecer suas origens, aí não haverá limites que você não possa superar" (BALDWIN, citado em ROSSI, 2007, p. 31). Na obra de Cony, são lembrados fatos, como o golpe militar de 1964, que fazem parte da história da nação brasileira:

Tudo começou com o movimento militar daquele ano. Na virada de março para abril veio o golpe, com a deposição do presidente João Goulart. Bem pior do que em 30, começaram as prisões, as delações, a caça às bruxas, a miséria humana irrompendo de todos os cantos e contaminando tudo. (CONY, 1995, p. 172)

É fundamental a reflexão de Paolo Rossi sobre o apagamento das lembranças do passado: "Todos os que dedicam sua vida a lembrar de um passado mais ou menos distante sabem que passado é um 'país estrangeiro', sabem que ele deve ser reconstruído com fadiga no decurso de cada geração" (ROSSI, 2007, p. 30, ênfase no original). Em meio a descrições jocosas das peripécias de Ernesto Cony Filho, ouve-se a voz do narrador-personagem, cujos comentários põem em relevo a gravidade da situação do país:

(...) a situação agora não era para folclore. Falavam em fuzilamentos, em gente que era embarcada nos aviões militares e atirada em alto-mar. Havia muita confusão. Sempre que há mudança violenta de poder, a regra dos entendidos é sumir, evaporar-se, não se expor, nos

primeiros momentos da rebordosa, um sargento qualquer pode decidir sobre um fuzilamento. Depois as coisas se organizam, até mesmo a violência é estruturada, até mesmo o arbítrio. Mas quem, no meio tempo, foi fuzilado, fuzilado fica. (CONY, 1995, p. 175)

A expressão coloquial “rebordosa” e a frase “quem foi fuzilado, fuzilado fica” seguem o padrão humorístico predominante no texto, que soa incongruente, mas paradoxal, ao pôr em evidência a crueldade de qualquer ditadura, quer se trate do getulismo de trinta ou da ditadura militar de 1964. O interesse do autor em deixar um testemunho palpável de um tempo de exceção exemplifica o conceito de Rossi sobre a ânsia do homem em preservar a memória do passado e impedir o esquecimento, sempre tentando, de modo aceitável, conectar num conjunto o passado, o presente e o futuro. Apagar a memória tem a ver com esconder, despistar, ocultar, confundir os vestígios, afastar a verdade, destruir a verdade. O convite ao esquecimento tem a ver com as ortodoxias, de maneira a levar todo pensamento cativo a um enrijecimento de conceito de mundo. Rossi lembra que na Idade Média centenas de pessoas foram vítimas de aprisionamento, torturas e execuções cruéis, acusadas de heresia. Entretanto, persistem no século vinte medidas que se destinam ao apagamento da memória de um passado histórico, que não convenha às posições ideológicas dos detentores do poder, e a pretensão absurda de erradicar até mesmo o pensamento de opositores:

A história do século XX, conforme bem sabemos (...), está cheia de censuras, apagamentos, ocultações, sumiços, condenações, retratações públicas e confissões de inúmeras traições, além de declarações de culpa e vergonha. Obras inteiras de história foram reescritas, apagando os nomes dos heróis de um período; catálogos editoriais foram mutilados, assim como foram subtraídas fichas nos catálogos das bibliotecas; foram publicados livros com conclusões diferentes das originais, passagens foram retiradas, textos foram montados em antologias numa ordem favorável a documentar filiações ideias inexistentes e ortodoxias. (ROSSI, 2007, p. 33)

O embrulho leva o narrador-personagem a reconstruir, paralelamente à história de vida de seu pai, um quadro de que muitas partes foram oficialmente apagadas da memória do povo brasileiro. Carlos Heitor Cony, o autor, nasceu em 1924, mas cria um *alter ego* que relata as reverberações dos acontecimentos de 1930, quando teria apenas seis anos de idade. É possível divisar, por trás da entidade **narrador em primeira pessoa**, a presença do autor dando vida a acontecimentos que não testemunhou, mas que julga devam ser recuperados. Serve-se para isso, não só de sua

experiência como jornalista e do acesso irrestrito a arquivos de notícias, mas, da vivência no seio de uma comunidade que acompanhou, em paralelo, os fatos narrados.

MEMÓRIA INDIVIDUAL E MEMÓRIA COLETIVA

Na obra *A memória coletiva (La mémoire collective)*, estudo teórico reeditado várias vezes, desde 1950, após a morte do autor num campo de concentração nazista, o sociólogo Maurice Halbwachs defende o argumento de que é impossível conceber o problema da evocação e da localização das lembranças se não nos referirmos aos quadros sociais reais que embasam o processo de reconstrução chamado memória.

Coerente com seu ponto de vista de sociólogo, Halbwachs (2006) argumenta que a memória individual necessita da memória dos outros como ponto de apoio e reforço, pois é como componentes de grupos que recordamos. Ecléa Bosi explica que Halbwachs entende:

(...) que já no interior da lembrança, no cerne da imagem evocada, trabalham noções gerais, veiculadas pela linguagem, logo, de filiação institucional. É graças ao caráter objetivo, transubjetivo, dessas noções gerais que as imagens resistem e se transformam em lembranças. (BOSI, 1994, p. 59)

Aos que discordam de seu ponto de vista, que subordina a memória do indivíduo ao mecanismo de reconstrução coletivo, Halbwachs ressalta a importância da memória individual no processo: para que nos utilizemos das lembranças coletivas é preciso que guardemos recordações individuais das experiências compartilhadas:

Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seu depoimento: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e as outras para que a lembrança que nos recorda possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que essa reconstrução se opere a partir de dados e noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele

e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. (HALBWACHS, 1990, p. 34)

Quando temos dificuldade em resgatar a lembrança de um episódio que vivemos, o testemunho de outros pode ajudar, desde que existam pontos de contato e a reconstrução se dê sobre uma base comum. Evocado individualmente, nenhum quadro do passado comum é verdadeiramente exato, mas, quando reconstruído coletivamente, é evidente que a aproximação da veracidade dos fatos seja mais provável.

Pode-se dizer que mesmo nossos sentimentos e pensamentos mais pessoais têm origem nas circunstâncias sociais. Trata-se de memória coletiva “quando evocamos um fato que tivesse lugar na vida de nosso grupo e que víamos, que vemos ainda agora no momento em que o recordamos, do ponto de vista desse grupo” (HALBWACHS, 2007, p. 41).

O momento epifânico, que traz de roldão as lembranças do pai do personagem que narra, combina o processo de recordação individual — o aspecto característico do embrulho que somente ele poderia identificar naquela circunstância — com sua identidade de componente de um grupo, familiarizado com o endereçamento de correspondência. Mas a capacidade do escritor de tornar prazerosa a narrativa eleva ao ápice a imaginação do indivíduo que recria lembranças particulares. Examinando o envelope, o narrador estranha a simplicidade do subscrito: “Para o jornalista Carlos Heitor Cony. Em mão” (CONY, 1995, p. 10) — que contrasta com a verbosidade de endereçamento característica do pai:

Lembro de ter recebido em Paris, quando lá fiquei indevido tempo, um pacote de mangas carlotinhas que ele me mandou por intermédio de um amigo que tinha o apelido de “Caveirinha”. Pois lá estava no envelope que arrematava o embrulho: “Por Especial Favor do Desembargador, Professor e Bacharel João de Deus Falcão, o Caveirinha”. (CONY, 1995, p. 16)

Não apenas se evidencia o aspecto do entrelaçamento memória coletiva-memória individual, mas da oposição ficção-realidade. O leitor que conhece a biografia de Carlos Heitor Cony, o autor em carne e osso, sabe certamente de seu exílio voluntário em Paris durante a ditadura militar. Lá está o referente extratextual transformado em personagem de uma narrativa que oscila entre os gêneros **romance**, província do fictício e da imaginação, e **memória**, que teoricamente respeita a veracidade dos fatos.

O nó no cordão que amarrava o embrulho é fator relevante para identificá-lo como de autoria do pai. A descrição cheia de humor de como o pai aprendera a dar o famoso nó mescla o individual do narrador, que vira centenas de exemplos, e o testemunho reconstruído do protagonista central das memórias. O pai conhecera um marinheiro holandês no bar do Zica, na Praça Mauá, reduto boêmio, no térreo do edifício do jornal *A noite*, onde substituíra um colega em férias. A história é **meio enrolada**, mas pitoresca.

O marinheiro sabia poucos ofícios em terra. Mesmos assim, depois de dormir o dia inteiro, à noite se instalava numa mesinha dos fundos do bar do Zica e ali ficava ensinado truques de baralho e outros truques – nem todos inocentes, como o de transformar uma nota de dez qualquer coisa (dólares, pesos, francos, liras, coroas ou cruzeiros) em uma de cem. (CONY, 1995, p. 41)

Como o pai já mudara mais de uma vez a versão da gênese do nó, levantam-se dúvidas sobre sua veracidade. Prossegue a narrativa com outros relatos ilustrativos da personalidade excêntrica do protagonista. O pai contara também uma versão própria de como o jornal em que trabalhava na época, e que passava por grande dificuldade financeira, resolvera lançar um terceiro candidato à presidência da república. Isso iria tirar o jornal do buraco e o novo presidente, que seria mineiro, salvaria o Brasil. Uma história hilariante, e difícil de acreditar, das artimanhas que dois golpistas usaram para extorquir o governador de Minas Gerais, que seria o dito candidato, explorando a vaidade do político que aspira ao poder. Mas “o resultado de tudo isso foi que, o pai, além de ficar sem salário aquele mês, logo depois ficaria sem emprego” (CONY, 1995, p. 126).

A respeito das próprias reminiscências do narrador, que abrangem os primeiros anos de vida, convém citar novamente Halbwachs, que enfatiza a relevância da memória coletiva, na formação do pensamento e da identidade individual. As lembranças não são percebidas, na primeira infância, em que os reflexos dos objetos exteriores não se misturam com imagens e pensamentos de outras pessoas e grupos. Para Halbwachs (2007), só se pode ter lembranças depois que a pessoa se torna um ser ativamente social. Na infância, em muitos momentos, a família não está por perto, a criança, então, passa por circunstâncias inevitáveis, podendo se chocar e ferir, começando aí, a preparação para a vida adulta. O narrador-personagem passou por momentos difíceis na infância, no período escolar. Biografias do autor informam que o menino começou a falar com cinco anos de idade, depois de levar um susto com o barulho de um hidroavião que se aproximou da praia onde estava brincando com o pai. Em consequência, sempre teve problemas de dicção:

Tudo por causa do diabo de minha dicção. Eu não pudera, até então, frequentar regularmente os colégios. Além de criar problemas com colegas – que caíam em cima de mim, maltratando-me, fazendo com que eu me habituasse à solidão que no fundo eu ainda não desejara, os professores desanimavam de me ensinar a pronunciar certos ditongos, perdiam a paciência, chamavam o pai, aconselhavam a que me arranjasse outro colégio. (CONY, 1995, p. 103)

Na obra em análise, provavelmente o narrador-personagem se recorda muito bem desse tempo porque sofria *bullying* na escola. Esta parte da lembrança é muito forte para ele, e não precisaria se apoiar em nenhuma memória coletiva para relembrar os fatos. Já em contrapartida a família é o seio do lar para uma criança, lugar onde ela participa mais intimamente nesta época de sua vida, lugar de presença, segurança e felicidade:

Sabendo que era uma festa, ele me acordava, embora minha mãe reclamasse, acordar uma criança por causa tão boba, os balões demorariam a ser feitos, haveria tempo para aproveitar aquilo tudo, ela não entendia que eu tinha pressa, e o pai também. Se tínhamos que ser felizes, queríamos ser felizes já. (CONY, 1995, p. 96)

O narrador-personagem descreve histórias e acontecimentos entre sentimentais, nostálgicos e hilariantes, mas todos inesquecíveis. O leitor se deleita com a maneira de narrar e segue, de um episódio a outro, a construção deliciosa da personagem das memórias escritas por Carlos Heitor Cony. Os prováveis exageros e invenções falam em favor da imaginação do autor e de maneira genial, fazem com que o leitor se deleite com os relatos divertidos, como, por exemplo, o episódio em que o pai resolveu fabricar perfumes com o amigo Giordano, sem nada conhecer. Como era de esperar, o experimento não deu muito certo:

As duas gotas que colocara no pulso esquerdo de Giordano, pelo natural das coisas e pelos rumos inexoráveis da ciência, já deviam estar evaporando. Mas o fixador (...) em vez de fixar o perfume havia fixado o álcool. A chama descontrolada do colossal pavio lambeu o pulso de Giordano, o álcool (...) já havia se entranhado nos poros do italiano. Assim obtivemos, aos gritos, a terceira e última palavra de Giordano naquela noite: - *Merda!* (Vai em destaque porque foi proferida em italiano, embora soe e se escreva de modo igual ao português). (CONY, 1995, p. 38)

No dizer de Mark Twain, não existe humor no céu, porque o humor é cruel, envolvendo sempre o desagrado ou o constrangimento de quem é alvo do riso. Existe, sim, um ressaibo de amargura nas quase-memórias de Carlos Heitor Cony, seja nas esperanças não realizadas ou, principalmente, nas injustiças sofridas pelas personagens.

CONCLUSÃO

Na obra *Quase memória, quase romance* o narrador-personagem se mostra um contador de causos, de maneira deliciosa e muitas vezes nostálgica, de “tempos que ficaram fragmentados em quadros, em cenas que costumam ir e vir de minha lembrança, lembrança que somada a outras nunca forma a memória do que eu fui ou do que outros foram para mim” (CONY, 1995, p. 95). Assim, percebe-se que a narrativa abarca a essência da realidade, recriada e subvertida pela memória, em uma mescla intrincada de biografia e traços autobiográficos, em níveis variáveis de ficcionalidade.

Como diz o próprio autor: “Uma quase-memória, ou um quase-romance, uma quase-biografia. Uma quase-quase que nunca se materializa em coisa real como esse embrulho, que me foi enviado tão estranhamente. E, apesar de tudo, tão inevitavelmente” (CONY, 1995, p. 95).

Na obra, o entrelaçamento entre o real e o imaginário evoca um passado distante onde a figura paterna ganha vida e os limites da individualidade são ultrapassados pelos eventos histórico-culturais retratados nas lembranças do narrador. Repetimos, à guisa de reforço, a citação de Rossi: “(...) a memória (...) sem dúvida tem algo a ver não só com o passado, mas também com a identidade e, assim (indiretamente), com a própria persistência do futuro” (ROSSI, 2007, p. 24).

O personagem Cony comenta fatos históricos que fazem parte da memória e da identidade nacional, levando, assim, o diálogo entre a ficção e a realidade ao campo das Memórias como historiografia, narrativas da história de vida de grandes vultos. Em guinada de cento e oitenta graus, no entanto, optamos pela categorização do texto como romance, cujo mecanismo de construção é a memória. É impossível ler como gênero referencial, seco e objetivo, um texto em que a memória é mecanismo de construção literária, mas equilibrado pela técnica narrativa variegada, pela adequação de estilo e pela agudeza do humor, que satiriza homens e instituições.

REFERÊNCIAS

BOSI, E. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CONY, C. H. *Quase memória, quase romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva: memória individual e memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

_____. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice; Revista dos Tribunais, 1990.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico, de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LIMA, L. C. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 4. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1985.

ROSSI, P. *O passado, a memória, o esquecimento*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: UNESP, 2007.

A MENINA QUE ROUBAVA LIVROS: ANÁLISE DA OBRA LITERÁRIA E DA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA ¹

Manuela Campos Machado Alécio ²

Verônica Daniel Kobs ³

RESUMO: O presente artigo analisa a obra *A menina que roubava livros* (2007), de Marcus Zusak, relacionando-a com o filme homônimo (2014), com direção de Brian Percival. O romance de Markus Zusak recria o panorama que vai de 1939 a 1943, já que a obra se passa na época do Nazismo, em plena Alemanha comandada por Adolf Hitler. A história tem a Morte como narradora. A partir do elemento da voz narrativa, bem como das análises do enredo, do figurino e da representação dos personagens, no cinema e na literatura, busca-se discutir, neste trabalho, a relação interartes, com base nos estudos de Robert Stam.

Palavras-chave: *A menina que roubava livros*. Literatura. Imagem. Cinema. Segunda Guerra Mundial.

ABSTRACT: The present article analyzes the work *The book thief* (2007), by Marcus Zusak, and the homonymous film (2014), with direction of Brian Percival. Markus Zusak's romance recreates the panorama that is going from 1939 to 1943, since the work happens at that time of the Nazism, in the middle of the Germany commanded by Adolf Hitler. The history has the Death as narrator. Starting from the element of the narrative voice, as well as of the analyses of the plot, of the model and of the characters' representation, in the movies and in the literature, it is looked for to discuss, in this work, the interartistic relations, with base in Robert Stam's studies.

Keywords: *The book thief*. Literature. Image. Cinema. Second World War.

¹ Artigo recebido em 12 de abril de 2015 e aceito em 8 de junho de 2015. Texto orientado pela Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE e FAE).

² Mestranda do Curso de Teoria Literária da UNIANDRADE.
E-mail: manuelaalecio@me.com

³ Doutora em Estudos Literários pela UFPR. Professora do Mestrado em Teoria Literária da UNIANDRADE e da Graduação de Letras da FAE.
E-mail: anfib@bol.com.br

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem o objetivo de fazer uma análise das linguagens literária e cinematográfica, a partir do romance *A menina que roubava livros*, de Marcus Zusak. As relações entre literatura e cinema são múltiplas e caracterizadas por uma forte intertextualidade. Contemporaneamente, a multiplicidade de ligações entre a literatura e o cinema é bastante enfatizada na área de interartes.

Para o crítico de cinema e colunista do jornal *O Estado de São Paulo*, Luiz Zanin, quando se leva uma obra ao cinema está-se fazendo mais uma transposição de um meio a outro do que uma adaptação propriamente dita (ZANIN, 2011).

A fim de mais bem exemplificar esse tema, o *best-seller A menina que roubava livros*, de Markus Zusak, abrange os anos entre 1939 e 1943. A obra, lançada em 2005, na Austrália, e em 2007, no Brasil, se passa na época do Nazismo, em plena Alemanha de Adolf Hitler. Os caminhos da Morte, que narra a história, e da personagem principal, Liesel Meminger, se cruzam pelo menos três vezes em apenas quatro anos. Mas a protagonista impressiona a narradora, que, dessa forma, decide contar sua história, que envolve miséria, morte, destruição e ódio. Percebe-se, no decorrer da narrativa, que o livro e o ato da leitura aproximam Liesel dos outros personagens da trama e dão sentido à sua existência. Assim, o autor vai revelando o panorama dessa época cruel, em meio à experiência de Liesel com os livros e à convivência da protagonista com os demais personagens.

Este artigo tem como substrato a Segunda Guerra Mundial e a importância das palavras nessa época. Desse modo, forma-se uma espécie de contraponto, que chega a eufemizar a tragicidade e a violência do contexto histórico que serve de pano de fundo para a narrativa.

O longa homônimo, de 2014, lançado nove anos após o lançamento do livro, manteve o espaço literário e representou o cenário da vida de Liesel na rua Himmel, uma área pobre de Molching, cidade próxima a Munique. É lá que, em 131 minutos, o espectador acompanha a história da garota, de suas relações familiares e de amizade: com o melhor amigo, os pais adotivos, o judeu Max e até com pessoas improváveis, como a mulher do prefeito.

Neste trabalho, analisar-se-á a transposição do texto literário para o cinema, de modo a caracterizar a ligação interartes, com base nos estudos de Robert Stam. No primeiro momento, haverá breve explanação acerca das diferenças e aproximações entre as diferentes mídias. Em seguida, será dado destaque aos personagens (Liesel, personagem principal; Hans Hubermann e Rosa Hubermann, pais adotivos de Liesel; Rudy Steiner, melhor amigo e o namorado que ela nunca teve; Ilsa Hermann, a mulher do prefeito; e Max Vandenburg, o judeu refugiado no porão dos Hubermann). Posteriormente, serão analisados os principais espaços da história, com ênfase à função deles no enredo e no contexto histórico.

ADAPTAÇÃO DA LITERATURA PARA O CINEMA

Filmes e livros a respeito do Nazismo existem vários, cada um abordando o acontecimento a sua maneira. No romance *A menina que roubava livros* (2005) e no longa de mesmo nome (2014) o leitor/espectador é apresentado pela Morte à menina Liesel Meminger, filha de mãe comunista, que também sofreu com o regime alemão.

No início, tanto do livro quanto do filme, o público acompanha a árdua jornada da garota. A mãe de Liesel, perseguida pelo Nazismo, decide levar a menina e o irmão para o subúrbio pobre de uma cidade alemã, onde um casal tinha oferecido dinheiro para adotá-los. O irmão mais novo morre no trajeto, deixando a menina ainda mais sozinha e desamparada. A paixão da menina pelos livros inicia-se no enterro de seu irmão, quando o coveiro deixa cair um livro, *Manual do coveiro*, que é rapidamente **roubado** por Liesel. É a partir desse momento que os focos da trama passam a ser a convivência e as relações pessoais da menina, durante os anos de 1939 a 1943, e a forma como os livros estreitam esses relacionamentos.

O livro do australiano Markus Zusak, lançado em 2007, foi um sucesso editorial e permaneceu 99 semanas seguidas na lista de mais vendidos da revista *Veja*, na qual aparece agora na vigésima posição, acumulando mais de 150 semanas não consecutivas na relação. Já o filme homônimo, lançado no final de janeiro de 2014, arrecadou R\$ 1.362.395 até o mês de março (KUSUMOTO, 2014).

O autor nasceu em 1975, em Sydney, na Austrália. Sua mãe, Lisa, é alemã, e seu pai, Helmut, é austríaco e foi justamente sua origem que serviu de tema principal ao romance: "(...) pensei em escrever sobre as coisas que os meus pais tinham visto, ao crescerem na Alemanha nazista e na Áustria (...) quando pensei na importância das palavras naquela época, naquilo que elas conseguiam levar as pessoas a acreditar, assim como levá-las a fazer" (ZUSAK, 2013, p. 480).

Tanto a obra literária original quanto a adaptação são narradas pela Morte. Porém, para quem assiste ao filme sem ler o livro, a ideia da Morte como narradora não fica bem clara, em algumas cenas, fazendo com que o narrador da adaptação possa ser entendido, em determinados momentos, como um narrador qualquer.

A literatura e o cinema são linguagens diferentes, pois se baseiam em visões diferentes. Para a adaptação da linguagem da literatura para o cinema, o roteirista faz uma transformação de formatos, altera a ordem dos acontecimentos e omite algumas passagens. Porém, mudanças são necessárias em qualquer adaptação, pois se trata de outra linguagem. É como se o filme negasse o livro, em alguns momentos, para poder encontrar mais facilmente um modo de "traduzi-lo" para um novo sistema sógnico.

Essa observação permite citar o problema mais agudo das adaptações de obras literárias – a tal da fidelidade. Sempre existiu a preocupação em não “trair” (REYNAUD, 2014) a fonte literária original. Por mais detalhistas que os livros possam ser, pessoas que leem o mesmo livro nunca vão imaginar os mesmos cenários, vestimentas ou personagens. Isso faz com que o livro apresente infinitas possibilidades a diferentes leitores e cada adaptador é um leitor. Em um roteiro estão presentes imagens descritas, para que por elas se imagine como será o produto final. Quando se adapta um livro para um roteiro, a questão principal é achar a história que o livro traz e expor no roteiro, priorizando a linguagem imagética. Portanto, não importa estar descrito num roteiro como o personagem se sente; importa se a imagem exterioriza o que o personagem sente e como isso aparece (FIELD, 2009).

De acordo com Robert Stam, professor da Universidade de Nova Iorque, se o estudo das adaptações parece, à primeira vista, uma área relativamente desprezada dentro da teoria e análise cinematográficas, por outro lado ele também pode ser visto como algo central e importante. Isso ocorre não apenas porque as adaptações literárias formam uma alta porcentagem dos filmes já realizados (e, especialmente, uma alta proporção das produções de prestígio e ganhadores do *Oscar*), mas também pelo fato de todos os filmes poderem ser vistos, de certo modo, como “adaptações” (STAM, 2006, p. 49).

Para transformar as 478 páginas do livro em 131 minutos de filme, o roteirista Michael Petroni alterou a ordem dos acontecimentos e omitiu algumas passagens. Alguns cortes foram necessários, mas a essência do texto foi preservada. Na adaptação, é possível dizer que pouco da obra literária se perdeu. Inclusive, nas partes seguintes deste artigo, serão feitas comparações que demonstram algumas mudanças feitas para adaptar as características do texto literário ao formato fílmico e aos seus recursos específicos.

A REPRESENTAÇÃO DOS PERSONAGENS NA LITERATURA E NO CINEMA

A análise comparativa tem início com uma breve relação dos trechos que descrevem os personagens no romance e nas cenas do filme:

a) Liesel Meminger: “Seu cabelo era um tipo bem próximo do louro alemão, mas seus olhos eram perigosos. Castanhos-escuros. Ninguém gostaria realmente de ter olhos castanhos-escuros na Alemanha daquela época” (ZUSAK, 2013, p. 32). Na adaptação ao cinema, a personagem é vivida pela atriz canadense Sophie Nélisse, que faz uma Liesel forte e delicada, mais delicada que a personagem do livro. Uma diferença física importante é a cor dos olhos. No longa, a personagem tem olhos

claros, contudo, não há qualquer explicação por parte do roteirista Michael Petroni e do diretor Brian Percival a respeito dessa importante mudança.



Figura 1: Liesel Meminger

Disponível em: <<https://tequiladiaria.wordpress.com/2014/01/15/a-menina-que-roubou-o-meu-coracao/>>

b) Hans Hubermann: "(...) um homem muito alto saiu da casa" (ZUSAK, 2013, p. 29); "Ele adorava fumar. O que mais gostava no fumo era de enrolar os cigarros. Tinha ofício de pintor de paredes e tocava acordeão" (p. 33). Na adaptação cinematográfica Hans não aparece em momento algum fumando ou enrolando cigarros e não há menção do diretor com relação a essa evidente mudança. Já no romance há a descrição frequente desse hábito. Observa-se, inclusive, que, no livro, a primeira conversa entre Liesel e Hans é sobre a forma de enrolar cigarros: "- Sabe enrolar cigarros? - perguntou à menina, e durante mais ou menos um hora os dois ficaram sentados no poço crescente de escuridão, brincando com o tabaco e os papéis dos cigarros, que Hans Hubermann ia fumando" (p. 33). Na adaptação, a aproximação se dá pelo olhar afetuoso de Hans, por sua mão estendida, pelo apelido dado por ele à Liesel (ele a chamava de **majestade**) e pela apresentação da rua **Paraíso** à menina.



Figura 2: Hans Hubermann

Disponível em: <<http://jthiemereading.blogspot.com.br/2014/11/the-book-thief-part-one-saumensch.html>>

c) Rosa Hubermann: "(...) parecia um pequeno guarda-roupa com um casaco jogado por cima. Havia em seu andar um gingado muito distinto. Ela era quase engraçadinha" (ZUSAK, 2013, p. 29).

Rosa tinha um metro e cinquenta e cinco de altura e prendia os fios castanhos acinzentados do cabelo elástico num coque. Para complementar a renda do Hubermann, lavava e passava roupa para cinco famílias mais ricas de Molching. Sua comida era atroz. Ela realmente possuía a habilidade singular de irritar quase todas as pessoas que encontrava. Mas realmente amava Liesel Meminger. (ZUSAK, 2013, p. 34)

Rosa Hubermann, vivida por Emily Watson, na adaptação, também é forte, dura, mantém a disciplina e o respeito dentro de casa e ainda é a responsável pelo sustento da família nos tempos da guerra, exatamente como livro. Rosa, nas duas obras, tem um difícil convívio com a filha adotiva e com o marido Hans. As responsabilidades da mãe, de cuidar da casa e de prover a família, mostram uma dura realidade.



Figura 3: Rosa Hubermann

Disponível em: <<http://mercedesazzoparde.weebly.com/the-book-thief-blog/character-sketch-rosa-hubermann>>

d) Rudy Steiner: "(...) o garoto da casa ao lado, que era obcecado com o atleta negro norte-americano Jesse Owens" (ZUSAK, 2013, p. 42); "Ele era oito meses mais velho que Liesel e tinha as pernas ossudas, dentes afiados, olhos azuis esbugalhados e cabelos cor de limão. Estava permanentemente com fome. Na rua Himmel, era considerado meio maluco" (p. 46). No longa, Rudy, vivido por Nico Liersch, é também um garoto divertido e apaixonado por esportes, que sonha em ser como o atleta norte-americano Jessie Owens e insiste, desde o momento em que conhece Liesel, por um beijo na boca. O beijo somente acontecerá, nas duas obras, após a morte de Rudy, pois é nesse momento que Liesel percebe o quanto ama o seu melhor amigo e o beija com suavidade:

Inclinou-se, olhou para o seu rosto sem vida, e então beijou a boca de seu melhor amigo, Rudy Steiner, com suavidade e verdade. Ele tinha um gosto poeirento e adocicado. Um gosto de arrependimento à sombra do arvoredado e na penumbra da coleção de ternos do anarquista. Liesel beijou-o demoradamente, suavemente, e quando se afastou, tocou-lhe a boca com os dedos. (ZUSAK, 2013, p. 466)

Rudy também é o responsável pelo título do livro, quando chama Liesel de **roubadora de livros**.⁴

⁴"Boa noite, roubadora de livros. Era a primeira vez que Liesel se via marcada por seu título, e não pode esconder que isso lhe agradou muito. Como nós sabemos, ela já tinha furtado livros, mas no fim de outubro de 1941 a coisa se tornou oficial. Nesta noite, Liesel Meminger transformou-se verdadeiramente na menina que roubava livros" (ZUSAK, 2013, p. 258).



Figura 4: Rudy Steiner

Disponível em: <<http://lemoncoloredhair.tumblr.com/post/77603162655/im-not-ready>>

e) Ilsa Hermann - a esposa do prefeito - tem um papel de grande importância no incentivo à leitura da garota. “Um roupão de banho atendeu à porta. Dentro dele, uma mulher de olhar assustado, cabelos que pareciam lanugem e uma postura de derrota postou-se diante da menina” (ZUSAK, 2013, p. 41); “E Frau Hermann, a mulher do prefeito, parada com seu cabelo fofo e toda trêmula no vão enorme e frio da porta. Sempre calada. Sempre sozinha. Nem uma palavra, nem uma vez” (p. 85). São poucos os momentos em que Ilsa Hermann aparece fora de casa e sem o roupão de banho, constantemente descrito por Liesel:

Foi estranho para Liesel vê-la sem o roupão de banho. O vestido de verão era amarelo, com debrum vermelho. Havia um bolso com uma florzinha. Nada de suásticas. Sapatos pretos. Até então, a menina nunca havia notado as canelas de Ilsa Hermann. A mulher tinha pernas de porcelana. (ZUSAK, 2013, p. 454)

Na adaptação para o cinema, Ilsa Hermann aparece de forma superficial em relação ao livro. Mas, como ocorre em toda adaptação, algumas passagens e acontecimentos sempre são cortados. Já, no romance, a esposa do prefeito, sem essa vírgula tem papel fundamental na leitura e no desenvolvimento de Liesel. Por diversas vezes, Liesel **rouba** livros na biblioteca de Ilsa, com seu consentimento.

A atriz Barbara Auer aparece em várias cenas de roupão branco, exatamente como na descrição do livro, e seus cabelos estão sempre presos em uma trança baixa.



Figura 5: Ilsa Hermann

Disponível em: <<http://jacobandmatthew.weebly.com/8-point-projects.html>>

f) Max Vandenburg: “Em 1940, quando Max chegou à cozinha da rua Himmel, número 33, tinha 24 anos. Sua roupa parecia vergá-lo com o peso, seu cansaço era tamanho” (ZUSAK, 2013, p. 168). Max, o judeu refugiado no porão dos Hubermann, é um dos portos seguros de Liesel e passa boa parte de seus momentos inerte, doente e ouvindo a menina ler os livros **roubados** da biblioteca de Ilsa Hermann:

Com as cortinas bem cerradas, ele dormia no chão, com uma almofada sob a cabeça, enquanto o fogo ia apagando e se transformava em cinzas.

De manhã, voltava para o porão.

Um ser humano sem voz.

O rato judeu, de volta a sua toca. (ZUSAK, 2013, p. 193)

Na adaptação, Max, vivido por Ben Schnetzer, encontra refúgio no porão de Hans e Rosa incentiva a leitura da garota, mas, no longa, ele não tem impacto tão profundo sobre a protagonista como Hans e Ilsa. A relação que ele tem com Liesel é pouco explorada e o desenvolvimento dele é superficial, em razão de várias passagens importantes terem sido deixadas de lado, no filme.



Figura 6: Max Vandenburg

Disponível em: <<http://www.conversandocomalua.com/2014/01/filme-menina-que-roubava-livros-resenha.html>>

OS ESPAÇOS DO LIVRO E DO FILME

O principal espaço da história é a rua em que Liesel morava e essa característica é mantida na adaptação fílmica. A família de Hans morava nos arredores de Munique, em uma cidade chamada Molching, na rua Himmel⁵:

UMA FOTOGRAFIA DA RUA HIMMEL

As construções pareciam grudadas umas as outras, quase todas as casas pequenas e edifícios de ar nervoso.

Havia uma neve suja, estendida feito um tapete.

Havia concreto, árvores nuas que pareciam porta-chapéus, e um ar cinzento. (ZUSAK, 2013, p. 28)

Na adaptação de Brian Percival, o cenário tenta se manter fiel à descrição acima, com casas pequenas, grudadas umas as outras, neve nas ruas e ar cinzento constante. A única alteração mais relevante é a tradução do nome da rua, que passa de **Céu** para **Paraíso**, de modo a reforçar a metáfora bíblica.

⁵“(…) (tradução = céu)” (ZUSAK, 2013, p. 27-28).



Figura 7: Rua Himmel

Disponível em: <http://gatos-e-livros.blogspot.com.br/2013_10_01_archive.html>

Ao final da história, a rua Himmel foi bombardeada e arrasada. Todos morrem, menos Liesel: "Só uma pessoa sobreviveu. Ela sobreviveu porque estava sentada no porão, lendo a história de sua própria vida, verificando os erros" (ZUSAK, 2013, p. 123). Na adaptação, Rudy estava vivo ainda, quando Liesel o viu; no livro, porém, o menino já estava morto.

A Morte vaga invisível pelos amplos espaços. Ela caminha pelas ruas vazias, à noite. O lado mais poético e humano da Morte é demonstrado tanto no livro como no filme, pois a narradora costumava observar e descrever detalhadamente as cores do céu durante seu **serviço**:

Quando terminei, o céu estava amarelo como jornal em chamas. Se olhasse de perto, eu podia ver as palavras, as manchetes das notícias, comentando o progresso da guerra e assim por diante. Como gostaria de derrubar aquilo tudo, de amarrotar o céu de jornal e jogá-lo fora! Meus braços doíam e eu não podia me dar ao luxo de queimar os dedos. Ainda havia muito trabalho a fazer. (ZUSAK, 2013, p. 295)

No romance de Zuzak, a Morte narra que Liesel viveu até uma idade avançada, na cidade de Sydney, Austrália, sem descrever a idade da protagonista, mas mencionando seus três filhos, seus netos e seu marido (ZUSAK, 2013, p. 477). Já, na adaptação, há a citação da idade precisa, noventa anos, dos três filhos, dos netos e de seu marido, sem citar a cidade em que Liesel vivia, naquela época.

Outro espaço que merece destaque é a praça, local público em que os livros são queimados pelos nazistas. Considerando que o livro e o filme retratam a época do Nazismo, os cenários das ruas e da praça ganham importância maior, porque

abrangem ações e cenas icônicas do regime nazista. A queima dos livros representa o cerceamento da liberdade e a estagnação imposta por Hitler. Nas ruas, a ação dos militares e a ausência de pessoas, depois de determinado horário, têm o mesmo intuito: demonstrar a opressão e supremacia do regime ditatorial que vigorava na Alemanha da época.

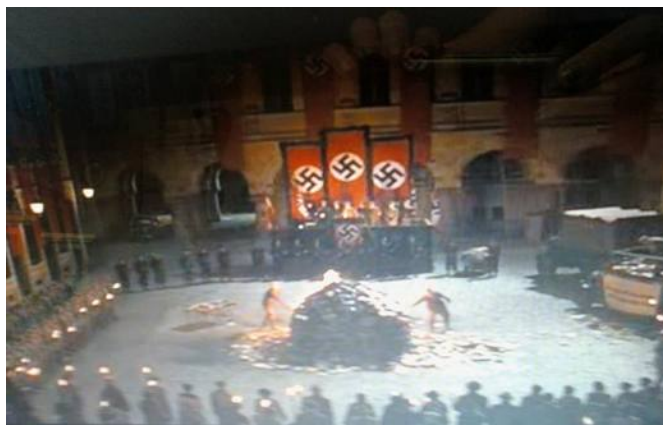


Figura 8: Visão geral da cerimônia da queima de livros⁶

A cena, ritualística e de caráter político-ideológico, representa bem não apenas o trecho do livro que adapta esse momento histórico, mas também o fato em si, que, na *Enciclopédia do Holocausto*, é descrito desta maneira:

Em 6 de abril de 1933, a Associação Nazista Estudantil Alemã divulgou nacionalmente um "Ato contra o Espírito Não Germânico", o qual culminou em uma "depuração" ou "limpeza" literária pelo fogo. Em um ato simbólico de envergadura profética, em 10 de maio de 1933 os estudantes universitários atearam fogo em mais de 25.000 livros por eles considerados "não alemães", pressagiando uma era de censura política e de controle cultural nazista sobre toda a população. Naquela noite, estudantes de direita, em trinta e quatro cidades universitárias na Alemanha, marcharam à luz de tochas em desfiles organizados para protestar "contra o espírito não alemão". (...). Em Berlim, cerca de 40.000 pessoas se reuniram para ouvir pessoalmente o discurso de Joseph Goebbels. (ENCICLOPÉDIA DO HOLOCAUSTO, 2015, ênfase no original)

⁶ A foto dessa cena foi tirada por Verônica Daniel Kobs, uma das autoras deste artigo, durante a reprodução do filme, em DVD (*A MENINA que roubava livros*, 2014).

No filme, o discurso de abertura exalta o ato, pela “personalidade única da nação” (A MENINA, 2014) e ressalta a necessidade de o povo alemão “separa-se de qualquer lixo intelectual” (A MENINA, 2014). Liesel, portanto, age contra o regime, de modo instintivo, movida pela atração inexplicável que tinha pelos livros. A determinação da garota é algo que assusta Hans Hubermann, quando esse descobre que ela tinha resgatado, em meio às brasas de uma pilha de livros, um título considerado inapropriado pelo regime Nazista. A queima dos livros pela população de Molching é certamente uma das mais longas e importantes passagens do livro. A adaptação segue o texto literário com fidelidade, neste importante momento de ambas as obras:

Liesel aproximou-se:

O calor ainda era bastante forte para aquecê-la, quando parou ao pé da pilha de cinzas. Quando estendeu a mão, levou uma mordida, mas na segunda tentativa ela se certificou de ser bem rápida. Fisgou o livro mais próximo. Estava quente, mas também molhado, queimado apenas nas bordas, mas, afora isso, intacto. Era azul. (ZUSAK, 2013, p. 110)



Figura 9: Queima de livros

Disponível em: <<http://cineposforrest.blogspot.com.br/2014/10/a-menina-que-roubava-livros-2013.html>>

Na ocasião, Liesel tirou da fogueira a obra *O homem invisível*, de H. G. Wells, a qual, posteriormente, ela lê para Max, no porão, enquanto esse está doente, delirando de febre e lutando para sobreviver. A escolha dessa obra foi do diretor, Brian Percival, que conseguiu unir o tema do livro, em que o protagonista, por meio da ciência, desafia a ordem natural das coisas, a uma metáfora para a condição de Max, que estava, de certa forma, invisível, no porão da casa dos Hubermann.

A biblioteca do prefeito é um espaço de importância ímpar, tanto no livro quanto no filme, pois demonstra a relação intensa de Liesel com as histórias. O

momento de maior importância, sem dúvida, é quando a biblioteca é conhecida pela garota, momento em que as cenas são descritivas e lentas, de modo a refletir o valor daquela descoberta para a vida da protagonista. Uma das passagens mais tocantes no livro e também uma das cenas mais emocionantes do filme é quando Liesel entra na biblioteca e se depara com uma quantidade enorme de livros:



Figura 10: A biblioteca do prefeito

Disponível em: <<http://otomesvsotaku.blogspot.com.br/2014/05/a-menina-que-roubava-livros-livro.html>>

Cada parede era provida de estantes apinhadas, mas imaculadas. Mal se conseguia ver a tinta. Havia toda a sorte de estilos e letras diferentes nas lombadas dos livros, pretos, vermelhos cinzentos, de toda cor. Era uma das coisas mais lindas que Liesel Meminger já tinha visto. (ZUSAK, 2013, p. 123)

A menina fica maravilhada e sem palavras. Nesse momento, a câmera focaliza seu olhar e seus dedos, que passam pelos livros de diferentes tamanhos, cores e tipografias. Nesse instante, mais uma vez os livros são decisivos para o destino de Liesel, pois eles aproximam a menina da mulher do prefeito, ao mesmo tempo em que expandem o repertório da protagonista, que aprende coisas e palavras novas, e servem de antídoto para Max, que se mantém atento, mesmo em estado febril, para ouvir as histórias que Liesel lê para ele, sem parar, por dias a fio.

CONCLUSÃO

A literatura e o cinema são linguagens diferentes e baseiam-se em visões diferentes dos escritores/roteiristas e diretores de cinema. Para Robert Stam, as

adaptações de filmes a partir de romances têm sido vistas como um processo de perda, em que o romance ocupa um lugar privilegiado (STAM, 2006). Já na opinião do crítico de cinema Luiz Zanin, adaptações literárias para o cinema ultrapassam o texto escrito (ZANIN, 2011).

O filme dirigido por Brian Percival segue a obra de Markus Zusak e, na medida do possível, com fidelidade. Entre as alterações realizadas, destacam-se a amenização dos horrores da guerra, a suavização dos personagens, a omissão dos pequenos furtos de frutas e outras pequenas coisas que Liesel e Rudy cometiam, além dos livros: “- Ano passado – listou ela – roubei pelo menos trezentas maçãs e dezenas de batatas. Não tenho dificuldade com cercas de arame farpado e posso ficar à altura de qualquer um aqui” (ZUSAK, 2013, p. 242). Sem dúvida, isso está relacionado à condensação, processo necessário em qualquer adaptação fílmica.

Entretanto, a adaptação fílmica, de modo coerente com o texto-base, ressalta a importância da palavra como instrumento de manipulação e de libertação e reflete a contradição do ser humano, capaz de praticar, paradoxalmente, atos de bondade e maldade. Sobre isso, ao final de ambas as obras, há esta frase, dita pela Morte: “Uma última nota de sua narradora: Os seres humanos me assombram” (ZUSAK, 2013, p. 478).

REFERÊNCIAS

A MENINA que roubava livros. Direção Brian Percival. Fox Film do Brasil, 2014. 1 DVD (131mm).

DINIZ, A. *A menina que roubava livros*. Disponível em: <<http://omelete.uol.com.br/menina-que-roubava-livros/cinema/menina-que-roubava-livros-critica/#.VGnd8odMSRt>>. Acesso em: 21 jan. 2014.

ENCICLOPÉDIA DO HOLOCAUSTO. *Queima de livros*. (Artigo resumido). Disponível em: <<http://www.ushmm.org/wlc/ptbr/article.php?ModuleId=10007978>>. Acesso em: 14 abr. 2015.

FIELD, S. *Roteiro: os fundamentos do roteirismo*. Curitiba: Arte & Letra, 2009.

FURTADO, J. *A adaptação literária para cinema e televisão*. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/port/conexoes/adaptac.htm>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

KUSUMOTO, M. *A menina que roubava livros se perde em salada de temas*. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/a-salada-de-temas-em-a-menina-que-roubava-livros>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

REYNAUD, N. *Estreia: A menina que roubava livros mantém essência do best-seller*. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2014/01/estreia-menina-que-roubava-livros-mantem-essencia-do-best-seller.html>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

SIMAS, A. *Estreia: A menina que roubava livros*. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/gaz/cinema-e-tv/cinema/estreia-hoje-a-menina-que-roubava-livros/>>. Acesso em: 15 nov. 2014.

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

ZANIN, L. *Literatura e cinema: uma relação muito particular*. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/literatura-e-cinema-uma-relacao-muito-particular/>>. Acesso em: 21 jan. 2014.

ZUSAK, M. *A menina que roubava livros*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

SHAKESPEARE INTO FILM: COMPARING ORSON WELLES' AND OLIVER PARKER'S *OTHELLO*¹

Janaina Mirian Rosa²
Ketlyn Mara Rosa³

RESUMO: O objetivo deste artigo é oferecer uma análise comparativa de cenas de dois filmes, um dirigido por Orson Welles e outro por Oliver Parker, ambos adaptações da peça *Othello* de William Shakespeare. A análise concentra-se nos aspectos de *mise-en-scene* e cinematografia, com enfoque nas particularidades do personagem Iago e suas estratégias manipulativas. Welles apresenta um uso inovativo de *deep focus* na cinematografia do filme que enfatiza as habilidades manipulativas de Iago, oferecendo uma perspectiva intensa das suas múltiplas facetas. Esta característica é retratada de uma maneira distinta no filme de Parker através do tratamento de diferentes cenários e a interação entre personagens baseada na proximidade.

Palavras-chave: Orson Welles. Oliver Parker. *Othello*. Adaptação de filmes.

ABSTRACT: The aim of this article is to offer a comparative scene analysis of two films, one by Orson Welles and another by Oliver Parker, that were adapted from William Shakespeare's *Othello*. The analysis mainly concentrates on aspects of *mise-en-scene* and cinematography, focusing on the particularities related to the character Iago and his manipulative strategies. Welles presents an innovative use of deep focus cinematography that highlights Iago's manipulative skills by offering an intense view of his multiple facets. This characteristic is portrayed in a distinct way in Parker's film with the management of different settings and character interaction based on close proximity.

Keywords: Orson Welles. Oliver Parker. *Othello*. Film adaptation.

¹ Artigo recebido em 4 de março de 2015 e aceito em 2 de julho de 2015. Texto orientado pela Profa. Dra. Anelise Reich Corseuil (UFSC) e pelo Prof. Dr. José Roberto O'Shea (UFSC).

² Doutoranda do Curso de Letras da UFSC.
E-mail: janainamrosa@yahoo.com.br

³ Doutoranda do Curso de Letras da UFSC.
E-mail: ketlynrosa@yahoo.com.br

INTRODUCTION

William Shakespeare's plays have been adapted to movies by a variety of filmmakers since the early years of cinema. Movies like *King John* (DICKINSON; DANDO, 1899), *The Taming of the Shrew* (TAYLOR, 1929), and *Henry V* (OLIVIER, 1944) marked the beginning of a series of films bringing to the screen the timelessness of Shakespeare's themes. Through the decades, movies have been exposed to changes in cinematic style and audience expectation creating an array of different filmic works until contemporary days, with for instance *Much Ado About Nothing* (WHEDON, 2012) and *Romeo and Juliet* (CARLEI, 2013). In this article, the two specific movies chosen for analysis are adaptations of the play *Othello*. The first movie was directed by Orson Welles and released in 1952, and the second *Othello* was directed by Oliver Parker, his directorial debut, in 1995. The objective of this article is to compare one scene that portrays the theme of persuasion from each movie, one by Welles and another by Parker, and analyze them in terms of mise-en-scene and cinematography, focusing on the roles and characteristics surrounding the character Iago in his persuasive strategies.

When analyzing a play turned into film, it is necessary to keep in mind some characteristics that are inherent to the film medium. Jack J. Jorgens comments in *Shakespeare on film* that "sensitive cameras and microphones and multiple prints allow us to see and hear the performance better and more often [and] large budgets make possible better casts and quests for perfection seldom found in live theater" (JORGENS, 1977, p. 2). Each medium will have its advantages and characteristics, and in film one positive side is the possibility of the reenactment of events with greater visual accuracy. Although film has some tools that can help portray stories with authenticity in terms of setting, costumes and action, movies must also be focused on telling the story in a meaningful and deep way by utilizing the themes and subtexts that can be constructed from the original plays. Jorgens also points out that "a film can help us focus not only on what is said, but on how, why, and to whom, it is said" (p. 3). Therefore, close analysis of scenes of movies can be extremely insightful in the understanding of the overall filmic work.

FILMIC ADAPTATIONS OF SHAKESPEARE'S PLAYS

The first Shakespearean adaptation into film that will be dealt in this article is Welles' *Othello*, released in 1952. Welles himself plays the role of Othello and Michéal MacLimmóir plays Iago. Liana de Camargo Leão in the article entitled *Shakespeare no cinema* mentions that the shooting of the film started in 1948, but due

to extensive intervals it would only be finished five years later. She also highlights the fact that critics complained about some characteristics such as fast-paced editing and lack of lines from the play that were translated into images (LEÃO, 2008, p. 282). On the other hand, Leão states that these same traits were acknowledged as positive features of the film by other critics, along with complements concerning the unusual and creative angles used by Welles (p. 282).

As for Anthony Davies in *Filming Shakespeare's plays*, Welles' *Othello* has achieved a distinctive place in adaptations of Shakespeare's works into film:

The techniques of *Othello* are considerably more refined. The theatricality of constructed décor gives way to the realism of sea and sky, and to the architectural polarities of Venice and Mogador. For the first time (...) we are faced with a film which aims at reconciling theatrical drama with the realism of non-theatrical spatial elements. The sustained insistence with which the film achieves this reconciliation, and its integration of architectural realism not simply as a justification for cinema but as a thematic statement, is the major distinction which distances Welles's *Othello* from every other major Shakespearean film. (DAVIES, 1994, p. 100)

In 1995, Oliver Parker directed his own film adaptation of *Othello*. Leão observes that one of the greatest highlights in the film is the choice of casting (LEÃO, 2008, p. 295). Laurence Fishburn as Othello represents the first African-American actor to play this role in cinema. The well-seasoned actor playing Iago, Kenneth Branagh, demonstrates his familiarity with Shakespearean language and works. Another aspect of this production that Leão mentions is that it was criticized by the cuts on the text, reducing it to its most well known lines (p. 295). There is an ongoing debate among critics and scholars over what could be cut from the Shakespearean playtext, how it should be done, or even if something should be cut. That is a significant issue that screenwriters and film directors have to work with when adapting Shakespeare's works. In fact, Allan Dessen in *Rescripting Shakespeare* comments on the decisions of a director in cutting speeches in theatrical adaptations of Shakespeare's plays. He proposes two terms, "rescripting", which "denotes the changes made by a director in the received text in response to a perceived problem or to achieve some agenda" (DESSEN, 2009, p. 3), and "rewriting" (p. 3), a term used when "a director or adapter moves closer to the role of the playwright so as to fashion a script with substantial differences from the original" (p. 3).

Before beginning the comparative analysis, it is most compelling to examine the significance of the character Iago in the play. It seems almost impossible not to mention the fact that Iago in some ways shadows the importance of other

characters in *Othello*. Edna Ligieri in *Shakespeare, Otelo, anjos e demônios*, gives the idea that among the three main characters of the play, Othello, Iago, and Desdemona, it is Iago who stands out in the story. In Ligieri's own words: "A tragédia é de Otelo, mas a peça é de Iago"⁴ (LIGIERI, 2003, p. 97). Ligieri continues by emphasizing the importance of the character when she claims that Iago is the one who plots and all the rest of the characters only respond to his schemes and calculations (p. 98). The "honest Iago" in all his villainy has captured people's attention perhaps more than it was expected.

Although Iago defines himself as a man with battlefield experience, he manipulates other characters in the play through the power of rhetoric. Depending on the character that he is having an interaction with and the moment that he is approaching them, he speaks as a dear friend that has good advice to share, he comforts others in despair, and he silences when the situation itself favors his plans. Iago apparently has also the power of influencing dangerous habits, as he did with Cassio when convincing the latter to drink wine during the watch, even though Cassio warns Iago about his drinking problems. Also Roderigo, persuaded by Iago, puts himself in a dangerous position when he engages in a fight with Cassio on the island of Cyprus. Iago has turned himself into a master of controlling conversations. It is Iago's power and ability of convincing other characters that will be observed in the comparative analysis of one scene in Welles' *Othello* and Parker's *Othello*.

The main theme of both film scenes is the process of persuasion started by Iago concerning the characters Roderigo and Cassio, which can be observed in Act 2, scenes 1 and 3 of the play. In both movies, the conversation is initiated with Iago and Roderigo when the former tries to convince the latter to provoke Cassio and, as a consequence, to cause a kind of turmoil or fight. By using his manipulative skills, Iago supplies Roderigo with convincing arguments that touch his weakness in relation to his devotion to Desdemona. By implying that Desdemona is in love with Cassio and that they have some sort of relationship, Iago convinces Roderigo that he must act to prevent this situation. Iago's next move is to convince Cassio to drink with him and take advantage of the fact that the lieutenant has a weak constitution when it comes to alcohol. Cassio gives in and Iago succeeds in the early schemes of his overall plan to get the lieutenant demoted.

One of the most fascinating aspects of human creativity is to be able to recreate the same plot but with completely different characteristics and visual features. Welles and Parker managed to do that in the aforementioned film scenes by highlighting different aspects of the characters and using distinct cinematic techniques. Welles' scene is unique in its use of cinematography, while Parker's version relies on character interaction and setting.

⁴ It is Othello's tragedy, but the play belongs to Iago. The translation into English was provided by the authors of this article.

SCENE ANALYSIS: WELLES' AND PARKER'S DEPICITIONS OF IAGO'S STRATEGIES

In Welles' adaptation, Iago's ability to convince other characters can be observed in his conversation with both Roderigo and Cassio almost simultaneously. The sequence starts with Iago (Micheál MacLiammóir) walking with Roderigo (Robert Coote) and trying to convince him to ambush Cassio (Michael Laurence) in his nightwatch. Iago presses Roderigo against the wall in a medium shot, thus physically showing the audience how much he can overpower Roderigo not just in ideas but in strength (see fig. 1).



Figure 1: Iago pressures Roderigo (WELLES, 1952)

The remaining of this scene will be cinematographically based on a deep focus shot⁵. After convincing Roderigo to go ahead with the plans of ambushing Cassio, Iago calls out the lieutenant who acknowledges from a distance and walks toward him (see fig. 2). The audience visualizes all three characters at the same time and contemplates Iago's abilities of changing mood and conversation from one prey to another. Deep focus allows the viewer more freedom to be able to choose where one's gaze will be directed, which character will be observed, and what calls more attention, and therefore stands as the main focus of the scene.

⁵ According to Louis Giannetti in *Understanding movies*, a deep focus shot is the "type of shot that captures objects at close, medium, and long ranges simultaneously, all of them in sharp focus" (GIANNETTI, 2002, p. 13). In this process of layering image planes, the director is able to pack the image with more information than when using just one of the planes, for instance, placing action only in the foreground or background.



Figure 2: Deep focus shot (WELLES, 1952)

The technique of deep focus cinematography has been the subject of massive discussion by film theorists and filmmakers, including André Bazin in the essay *The evolution of the language of cinema*. He believes that "shooting in depth is not just a more economical, a simpler, and at the same time a more subtle way of getting the most out of a scene, (...) it also affects the relationships in the minds of the spectators to the image" (BAZIN, 1992, p. 163). According to Bazin, the interpretation and understanding of the whole sequence will be highly influenced by this flow in the image that does not necessarily make use of editing (p. 163). Therefore, the deep focus in this particular scene in Welles' film is not just a matter of shot economy, but a way to intensify Iago's cold and focused strategies that reveal his evil character.

The scene continues with the interaction between Iago and Cassio as the lieutenant comes toward him. Now both are in the foreground in a medium shot (see fig. 3). Iago is with his back turned to the camera while the audience can see his plan successfully unfolding as Cassio accepts to drink. Iago knows this will be Cassio's downfall and this apparent merry and harmless situation will turn into a tragic event involving all characters in the story.



Figure 3: Cassio succumbs to Iago's plan (WELLES, 1952)

By using deep focus cinematography, Welles combines the moment when Iago convinces Roderigo to scheme against Cassio, the coming of his next target, and the accomplishment of Iago's intentions in convincing Cassio to drink. The deep focus shot enhances the lack of scruples portrayed by the character Iago and highlights the many faces he can adopt during the story. Therefore, this sequence is not merely a management of foreground, middle ground, and background action, but a way of intensifying Iago's cold strategies as a manipulator.

The interaction of these three characters is captured and portrayed in a very different manner in Parker's *Othello*, focusing especially on the mise-en-scene aspects of setting and proximity of figures. The strategy of speaking to Roderigo and convincing Cassio is separated into two smaller sequences of shots in different places. The initial shot of this sequence is a chariot in which a couple is having sex and Roderigo (Michael Maloney) is sitting under it. The whole conversation will happen under the chariot, which is an interesting choice of setting that highlights a sexual environment. The visual focus on the sexual desire and act might symbolize the mood in which Roderigo can be found at that moment and which Iago will take advantage of it for his plans. Soon after, Iago comes crawling towards Roderigo to start the process of persuasion.

The proximity of both characters calls attention when Iago gets extremely close to Roderigo as he tries to convince him (see fig. 4). Giannetti points out that the proxemic patterns of characters in a scene are of vital importance in the understanding of connections. He describes proxemic patterns as "the relationships of organisms within a given space" (GIANNETTI, 2002, p. 77) and separates into four major patterns: intimate, personal, social, and public distances. Iago and Roderigo are definitely at an intimate distance, which ranges from skin contact to eighteen inches. The intimate distance is reserved for physical involvement, displays of love and affection, and depending on the situation and conversation, it might be considered intrusive (p. 77). In this case, Iago is clearly invading Roderigo's space and appealing to a sexual reminder that touches his desire for Desdemona. As Roderigo is already desolated and has been drinking, he becomes an easy target for Iago, who claims to have a close friendship with him.



Figure 4: Iago and Roderigo's physical proximity (PARKER, 1995)

After this conversation, the movie changes the setting to the weapons room with Cassio (Nathaniel Parker), Iago and Roderigo. The choice of having this scene in the armor room is quite valuable in the sense of matching the feeling of danger and risk of the situation with threatening weapons around them. Then, Iago proceeds to convince the lieutenant to drink some wine in celebration. Cassio and Iago stay close to the head of the table in a medium shot as Roderigo appears in the background (see fig. 5). This shot also makes use of image layers, but in a different way. The main action is happening in the foreground as Iago hands over the wine cup to Cassio. In the background, the figure of Roderigo is extremely important to the following events in the movie because he is the one who will raise havoc. At that moment Roderigo appears blurred, as if not made to be noticeable especially by Cassio, yet perceivable by the audience who is aware of the schemes.



Figure 5: Iago convinces Cassio to drink (PARKER, 1995)

By separating the conversations with Roderigo and Cassio, Parker fragments the impact of Iago's plotting and diminishes his fast-paced ability to change faces that constitute noticeable characteristics in Welles' *Othello*. However, the splitting of the sequence into two different settings gives a sense of more time devoted between actions and highlights a careful devotion and effort to the plans that are going to be executed. Both movies make use of cinematic techniques to show peculiarities of characters without having to necessarily express them solely with words.

CONCLUSION

In conclusion, the adaptation of Shakespeare's plays enables filmmakers to create beyond the plot by using cinematic devices along with the language of the play. This can be seen in Welles' and Parker's adaptation of *Othello* in which they apply features of cinema in order to portray the inventiveness of Iago's traits when persuading other characters for his own benefit. In Welles' version the difference lies in the fact that the deep focus enhanced the flow of action. The same location was used with both Cassio and Roderigo appearing in the same shot, relying on a cinematic economy that allowed the audience to enjoy both the foreground all the way to the background of the shot. It was up to the viewer to choose where their eyes would be focused on. In Parker's version, the focus of the scene is much more commanded by different settings and assembly of images. The viewer is guided through the images of Roderigo and then Cassio to understand Iago's plot and intentions. The array of themes and details that can be found in Shakespeare's plays is one of the reasons why so many works of art, in this case, adaptations to cinema, can be made in such different ways depicting everlasting peculiarities of human nature.

REFERENCES

- BAZIN, A. The evolution of the language of cinema. In: MAST, G.; COHEN, M.; BRAUDY, L. *Film theory and criticism*. New York: Oxford University Press, 1992, p. 155-167.
- DAVIES, A. *Filming Shakespeare's plays*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- DESSEN, A. *Rescripting Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- GIANNETTI, L. *Understanding movies*. New Jersey: Prentice Hall, 2002.
- JORGENS, J. *Shakespeare on film*. Bloomington & London: Indiana University Press, 1977.
- LEÃO, L. Shakespeare no cinema. In: LEÃO L.; SANTOS, M. *Shakespeare, sua época e obra*. Curitiba: Beatrice, 2008, p. 265-300.
- LIGIERI, E. Shakespeare, Otelo, anjos e demônios. In: MAIA, R.; RODRIGUES, M. *Caderno do Folias especial: Otelo*. São Paulo: Folias d'Arte Produções Artísticas, 2003, p. 96-99.
- OTHELLO. Direção de Orson Welles. EUA: Julien Derode; Mercury Productions, 1952. 1 DVD (90 min).
- OTHELLO. Direção de Oliver Parker. EUA: Luc Roeg e David Barron; Castle Rock Entertainment, 1995. 1 DVD (123 min).

LISBELA E O PRISIONEIRO: CAMINHOS PARA A RENOVAÇÃO DA ARTE ¹

Prila Leliza Calado ²

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo analisar a transmutação da peça *Lisbela e o prisioneiro*, de Osman Lins, para a linguagem cinematográfica, quarenta e dois anos passados de sua primeira encenação teatral. Por meio dos estudos sobre intertextualidade, intermedialidade e adaptação, enfatiza-se como o cinema e seus recursos próprios podem interferir na literatura, preservando não só a intencionalidade e as características do texto de partida, mas também trazendo possibilidades de novas leituras semióticas. Já a contribuição inovadora do roteiro adaptado busca na metaficção um meio para tornar o filme um sucesso de público, provocando diferentes sensações nos espectadores, mas, acima de tudo, instigando relações inteligentes entre ficção e realidade.

Palavras-chave: Intertextualidade. Intermedialidade. Adaptação. Metaficção.

ABSTRACT: This study aims to analyze the transmutation of the play *Lisbela e o prisioneiro*, written by Osman Lins, to film language, forty-two years past its first theatrical performance. Through the study of intertextuality, intermediality and adaptation, it is emphasized how cinema and its own resources can interfere in literature, preserving not only the intentionality and the characteristics of the original text, but also bringing opportunities for new semiotic readings. The innovative contribution of the adapted screenplay searches in metafiction a means to make the film a blockbuster, causing different feelings in viewers, but, above all, encouraging smart relations between fiction and reality.

Keywords: Intertextuality. Intermediality. Adaptation. Metafiction.

¹ Artigo recebido em 22 de abril de 2015 e aceito em 17 de maio de 2015. Texto orientado pela Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE e FAE).

² Mestranda do Curso de Teoria Literária da UNIANDRADE.
E-mail: pri_la@hotmail.com

INTRODUÇÃO

Em 1960 o autor pernambucano Osman Lins escreveu *Lisbela e o prisioneiro* para o teatro, texto encenado pela primeira vez em 1961, no Rio de Janeiro. Em 1964, a peça foi publicada em livro e reeditada pela editora Planeta. Em 1993, sob a direção de Guel Arraes, a peça foi adaptada para a TV, em forma de minissérie. Quarenta e dois anos depois de sua primeira encenação nos palcos, em 2003, a história atingiu sucesso no cinema, também sob a direção de Guel Arraes.

O regionalismo é característica marcante na obra *Lisbela e o prisioneiro* e, segundo a autora Sandra Nitrini, que escreveu o prefácio da edição de 2003, a obra resulta de incidentes testemunhados por amigos, familiares e pelo próprio Osman Lins, assim como de ditados e expressões populares encontrados em pára-choques de caminhões. Costumes e linguagem típica tecem essa peça, a qual é regada por uma equilibrada dosagem de leveza, comicidade e ternura, levando o texto a deixar as portas abertas para outros tempos e outros espaços (LINS, 2003, p. 4).

O roteiro adaptado para o cinema leva a assinatura da figura carismática e experiente do também pernambucano Guel Arraes (*O auto da compadecida*), que se soma a outros dois grandes talentos: o cineasta gaúcho Jorge Furtado (*O homem que copiava*), mestre em construir roteiros interativos com o espectador e histórias fragmentadas, entrecortadas e sobrepostas, que se unem convincentemente, formando um todo muito divertido; e Pedro Cardoso (*O que é isso companheiro?*) –roteirista e ator, indicado para o *Emmy* internacional de melhor ator em 2008 e com diversas atuações marcantes na TV, veículo em que se destaca principalmente pela comicidade – que também assina o roteiro de *Lisbela e o prisioneiro*.

O presente trabalho tem por objetivo analisar a adaptação da peça teatral escrita em 1961 para a produção cinematográfica de Guel Arraes, levando em consideração conceitos propostos pelos teóricos Robert Stam, Claus Clüver e Júlio Plaza, em estudos sobre adaptação, intersemiótica e intermedialidade. Além disso, em um segundo momento do trabalho, será explorada a metaficção presente no filme de 2003, com base nos estudos de Roman Jakobson, Linda Hutcheon e Haroldo de Campos a respeito das funções metalinguísticas e da narrativa metaficcional.

Para analisarmos aspectos da adaptação da peça ao filme, é necessário considerar que o cinema, mais que um suporte, é uma nova linguagem, infinitamente diferente da linguagem verbal. Em razão disso, entraremos em dois campos, com significados múltiplos, porém de diálogo permanente. A adaptação de um livro pode recriar na tela significados tão expressivos quanto os que se encontram no texto de partida, utilizando-se de diferentes recursos narrativos e estilísticos, próprios do cinema. Já a metaficção tem papel fundamental durante toda a película, pois constrói, paradoxalmente, um mundo ficcional extremamente conectado às experiências da platéia. A história vai se completando, à medida que o filme vai chegando ao fim,

transformando o espectador em co-autor / co-produtor da rede de significados criada a partir da obra a que assiste.

CRIATIVIDADE E INTELIGÊNCIA A SERVIÇO DA ARTE

As analogias entre literatura e cinema são múltiplas e muitas vezes complexas, caracterizadas por uma forte intertextualidade. A relação dialógica e dinâmica existente entre livros e filmes quase sempre favorece o estabelecimento de uma hierarquia entre as formas de expressão. Em decorrência disso, examina-se uma possível **fidelidade** da tradução. A insistência na fidelidade da adaptação cinematográfica à obra literária pode resultar em julgamentos superficiais, que frequentemente valorizam o texto literário em detrimento da adaptação, sem uma reflexão mais profunda. Os filmes são julgados criticamente porque, de um modo ou de outro, considera-se que eles não são **fiéis** à obra **modelo**.

Robert Stam, professor da New York University, descreve algumas raízes do preconceito, que colocam as adaptações fílmicas em desvantagem perante a literatura:

1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaico-islâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo da aparências dos fenômenos); 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na "religião do livro", a qual Bakhtin chama de "palavra sagrada" dos textos escritos); 5) anti-corporalidade, (um desgosto pela "incorporação" imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso); 6) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente "menos": menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme "puro"). (STAM, 2006, p. 21, ênfase no original)

Percebemos, por meio de estudos sobre intertextualidade e intermedialidade, que as relações entre literatura e cinema vêm se modificando, deixando

para trás a necessidade de fidelidade entre si e assumindo um caráter transacional, interativo, o qual não mais admite uma via de mão única entre as artes, mas sim inúmeros caminhos pelos quais se pode transitar. Assim, as adaptações, da mesma forma que os textos de partida, também têm como objetivo fascinar o público, que não necessariamente será o mesmo que já leu o texto fonte anteriormente. O diretor ou o roteirista de um filme ou de uma série televisiva também é um autor e visa reconquistar um público já conhecedor do texto literário. Além disso, também almeja conquistar um público novo, diferente, que talvez possa nunca ter tido contato com o texto fonte. A transposição de uma obra literária para o cinema é um novo produto, um novo texto, que, por meio da intertextualidade, projeta-se como uma nova leitura do texto base, com novas combinações e intenções. De acordo com Anna Stegh Camati:

Quando um texto é transformado em roteiro cênico ou cinematográfico, o resultado é sempre uma transcrição ou novo texto, com diversos graus de aproximação ou distanciamento em relação ao texto-fonte, que pressupõe uma série de transformações, visto que os diversos suportes são regidos por diferentes códigos e convenções. (CAMATI, 2009, p. 294)

A partir de tal pressuposto é possível compreender que novas visões podem ser transmitidas pelas adaptações, dependendo das relações intertextuais e intermediárias que o diretor/roteirista fizer, ao utilizar os vários materiais a que teve acesso durante a produção da transposição. Sobre isso, Tânia Pellegrini afirma:

(...) a câmera não é neutra. Há sempre alguém por trás dela que seleciona, recorta e combina, extraindo uma nova síntese do material desordenado que o mundo visível oferece. Portanto, “a técnica mais exata ainda pode conferir às suas criações um valor mágico” e, apesar de toda a perícia do olho por trás da câmera, (...), cada um pode descortinar o acaso, “a realidade [que] chamuscou a imagem”. (PELLEGRINI, 2003, p. 27, ênfase no original)

A linguagem fílmica utiliza-se de recursos específicos na construção da película, os quais nem sempre podem ser explorados no universo da escrita. Essa é uma questão relevante e que vem sendo aprofundada durante as últimas décadas, por meio de estudos na área de tradução intersemiótica. Com o desenvolvimento tecnológico e de comunicação, esse campo de análise nasceu da necessidade de estudar os trânsitos de textos e signos entre as variadas mídias. Sendo assim, quando examinamos uma adaptação de um texto cênico para um cinematográfico, por exemplo, temos uma tradução intersemiótica, pois o texto-fonte, verbal, foi transposto para outra linguagem,

que combina signos verbais e não-verbais. O teórico Júlio Plaza define “tradução intersemiótica” (PLAZA, 1987, p. 14) da seguinte maneira:

Tradução como prática criativo-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogos de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamentos em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (PLAZA, 1987, p. 14)

A partir do momento em que os estudos a respeito de intertextualidade e intersemiótica começam a se desenvolver, surge a **solução** para as ideias pré-definidas que tanto rebaixavam o cinema e outras formas de arte perante a literatura. O que Robert Stam destaca é que, com o surgimento de novas teorias e estudos, as transposições começaram a ganhar espaço e reconhecimento. Ainda de acordo com o autor:

A teoria da intertextualidade de Kristeva (enraizada e traduzindo literalmente o “dialogismo” de Bakhtin) e a teoria da “intertextualidade” de Genette, similarmente, enfatizam a interminável permutação de textualidades, ao invés da “fidelidade” de um texto posterior a um modelo anterior, e desta forma também causam impacto em nosso pensamento sobre adaptação. A nivelção provocativa da hierarquia entre crítica literária e literatura de Roland Barthes, do mesmo modo, funciona analogamente para resgatar a adaptação ao cinema como uma forma de crítica ou “leitura” do romance, que não está necessariamente subordinada a ele ou atuando como um parasita de sua fonte. (STAM, 2006, p. 21-22, ênfase no original)

É claro que tantos anos de conceitos enraizados sobre fidelidade X traição, superioridade X inferioridade, sagrado X profano, clássico X moderno não são facilmente atualizados, porém, por meio de muitas pesquisas já é possível reconhecer mudanças nas opiniões, fato que abre espaço para a valorização de todas as formas artísticas. Ainda conforme Tânia Pellegrini:

Essas rápidas e incompletas reflexões sobre o funcionamento das categorias narrativas, na sua relação com o horizonte técnico da produção das imagens – desde as estáticas até as eletrônicas –, que criou novas formas de percepção e representação, constituem, de

fato, a formalização de uma preocupação maior, de caráter ético, digamos, com relação aos caminhos que se abrem para a literatura neste novo século. (PELLEGRINI, 2003, p. 33)

A adaptação livre tem como resultado uma produção fílmica em que o espectador pode reconhecer a obra original, mesmo que haja transformações decisivas. Foi o que aconteceu com a transposição da peça teatral *Lisbela e o prisioneiro* (1961), de Osman Lins, para o cinema; vários fatos e cenas foram modificados, excluídos, inseridos, sem, no entanto, fazer com que o produto final ficasse menos interessante.

Lisbela e o prisioneiro foi a primeira peça do autor a ser encenada, com retumbante sucesso. E, com certeza, é a que até hoje teve mais alcance de público. No caso específico dessa peça, destaca-se a função do texto, porque se inscreve no ideário do teatro tradicional, escrita por um autor obsessivo com a arquitetura da história e com a atenção à palavra. Desse modo, trata-se de uma peça que pode ser lida com prazer, tanto pelo leitor que se contenta apenas com o entretenimento, como por aquele mais exigente, que busca, além da fruição, incursões em diferentes níveis de significação que a obra lhe oferece. As ações desenvolvidas na cadeia de Vitória de Santo Antão são muito bem amarradas e estruturadas tradicionalmente, com exposição, desenvolvimento, falso clímax, clímax e o desfecho de situações vivenciadas pelas personagens nordestinas.

O que constatamos, em *Lisbela e o prisioneiro*, é um universo moldado por ideologias e discursos marcantes, representados, na obra, por meio de um viés cômico e irônico. Por esse motivo, os personagens envolvidos na trama adquirem um perfil caricato: temos a mocinha sonhadora, frequentadora assídua do cinema da cidade, que, de certo modo, reproduz também em seu discurso os valores que absorve das telas. Ela está ali representando milhares de mocinhas de sua região, seus anseios, suas buscas, seus amores; Leléu é um andarilho, um artista, e traz em si a aventura e o desconhecido. Ele faz uso da esperteza para ganhar a vida. É um tipo comum em todo o mundo, sobretudo nas regiões onde reinam a pobreza e a ingenuidade. Inaura é o avesso de Lisbela, pois seu discurso reflete bem a intolerância com que determinadas regiões encaram o adultério feminino. Na história, ela está solta, sem família, sem destino, sem amigos, amando sem ser amada. O tenente Guedes representa o autoritarismo da polícia, mas que comicamente não consegue nem mesmo administrar sua própria cadeia, muito menos guiar sua filha Lisbela. São discursos entrecruzados, absorvidos de incontáveis fontes, que retratam a realidade de uma região, de um povo.

Conforme mencionado anteriormente, as adaptações trazem muito da obra em que se inspiram. Todavia, podem alterar diversos aspectos. Na película de mesmo nome (2003), dirigida por Guel Arraes, algumas cenas foram incluídas, alguns personagens foram eliminados e o espaço foi ampliado. Algumas falas foram mantidas exatamente como foram escritas para a peça, ao passo que outras foram substituídas. Tais mudanças de forma alguma tornaram o resultado menos atraente e significativo,

sendo o filme um grande sucesso da indústria cinematográfica brasileira: *Lisbela e o prisioneiro* foi o sétimo filme mais visto em 2003, no Brasil, tendo levado 3.146.461 pessoas aos cinemas (ADORO CINEMA, 2015), além de ter sido indicado na categoria de melhor longa de ficção, em 2004, pela Academia Brasileira de Cinema (ACADEMIA BRASILEIRA DE CINEMA, 2015). As cem páginas da obra de Osman Lins visavam ao equilíbrio do regionalismo e da tradição oral nordestina, desde o sotaque até os ditados populares, e Guel Arraes não eliminou esse equilíbrio. Mesmo com a condensação das situações da peça em um número menor de papéis, a riqueza dos diálogos foi explorada, dando matéria-prima às boas atuações das personagens. O ritmo frenético, inundado de cortes, segue a tendência do diretor, acostumado com o sistema televisivo, em que é preciso, acima de tudo, prender a atenção do público.

Na peça, todo o espetáculo se desenrola na cela da cadeia e o cinema da cidade não é fundamental para a continuidade da peça; já, no filme, vários são os cenários: o circo, a cadeia, a igreja, as diferentes cidades, e o cinema é peça-chave no desenrolar da trama, pois é por meio desse espaço que a metalinguagem se materializa na película – como poderemos verificar a seguir. No teatro, a narrativa é linear, ou seja, cada fato é mostrado em uma sequência cronológica e o personagem de Lisbela é quase que neutro. No entanto, durante a película, podemos perceber o personagem de Lisbela se destacando em uma espécie de papel condutor. Ela é atuante, mais heroína que donzela. Toda a filmagem é permeada por *flashbacks* e *flashforwards*, além da câmera lenta – recursos que o cinema utiliza frequentemente e que proporcionam ao telespectador novas visões da história. Uma cena engraçada do filme – a cena do casamento de Lisbela e Douglas – por exemplo, foi criada para o cinema, já que não se realizava nos palcos. Essas e outras mudanças são evidências de que uma adaptação cinematográfica pode manter a qualidade do texto de partida, mesmo tendo modificado algumas passagens. Não se pode esquecer de maneira alguma que, conforme já mencionado, roteiristas e diretores são também autores, e que a obra que resulta do processo de adaptação, que envolve (re)criação, não pode ser, em hipótese alguma, simplesmente subordinada ao texto base. Segundo o teórico Júlio Plaza:

Recuperar a história é estabelecer uma relação operativa entre passado-presente e futuro, já que implica duas operações simultâneas e não-antagônicas: de um lado, a apropriação da história, de outro, uma adequação à própria historicidade do presente, estratégia esta que visa não só vencer a corrosão do tempo e fazê-lo reviver, mas visa também sublinhar que as coisas somente podem voltar como diferentes. (PLAZA, 1987, p. 5-6)

Assim – mesmo com todas as alterações sofridas – podemos verificar que, na transposição fílmica, o espírito regionalista de Osman Lins não se perdeu, mesmo

42 anos depois de sua primeira encenação, sendo complementado pelos recursos que a linguagem cinematográfica oferece. Ainda conforme Júlio Plaza:

Operar sobre o passado encerra um problema de valor. Não é escolher um dado do passado, uma referência passada; é uma referência a uma situação passada de forma tal que seja capaz de resolver um problema presente e que tenha afinidade com suas necessidades precisas e concretas de modo a projetar o presente sobre o futuro. (PLAZA, 1987, p. 6)

Podemos observar isso especificamente na passagem da peça em que o personagem Heliodoro – eliminado na adaptação fílmica – relata a Leléu a nova mania de sua esposa, a qual o chama de “Dorinho”, e Leléu pergunta: “Quem é Dorinho?” (LINS, 1964, p. 51). Já na transposição para a tela, o cabo Citonho é que assume essa fala, sendo chamado por sua esposa de “Cici”; Leléu então pergunta: “Quem é Cici?” (LISBELA, 2003). Percebemos aqui uma alteração realizada no roteiro do texto cênico, que manteve o teor engraçado do texto base, apesar da retirada do personagem Heliodoro do elenco. Ou seja, de acordo com a afirmação de Júlio Plaza, uma referência passada foi escolhida, mas com a necessidade de diminuição no número de personagens, realizou-se uma modificação alinhada com tal exigência.

Da mesma forma, durante várias passagens da película, observam-se cenas que não estavam presentes no roteiro original, mas que contribuem imensamente para o aumento do conteúdo humorístico da adaptação. Uma delas é a cena do casamento de Lisbela e Douglas – correspondente ao personagem Noêmio da peça. Nessa passagem, Frederico Evandro aproxima-se de Douglas para avisá-lo que Leléu pretende roubar a noiva.

Frederico Evandro (cochichando): O gavião tá rondando o terreiro.
Cuidado com a ninhada.

Douglas: Hein?

Frederico Evandro: O amigo urso tá preparando outro abraço.

Douglas: Não tô entendendo xongas!

Frederico Evandro (gritando): Vigie sua mulher! Que aquele Leléu tá vindo roubar ela! (LISBELA, 2003)

Nesse momento é possível visualizar que o roteiro do filme foi acrescido de um diálogo composto por orações provenientes da cultura popular, aumentando ainda mais o caráter regionalista da obra. Logo, por meio da seguinte

passagem do texto de Robert Stam, podemos verificar como as alterações no roteiro são decisivas durante a produção das adaptações.

(...) o romance original ou hipotexto é transformado por uma série complexa de operações: seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, popularização, reacentuação, transculturalização. O romance original, nesse sentido, pode ser visto como uma expressão situada, produzida em um meio e em um contexto histórico e social e, posteriormente, transformada em outra expressão, igualmente situada, produzida em um contexto diferente e transmitida em um meio diferente. O texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar. (...). Em termos não-linguísticos, numa linguagem mais Deleuziana, as adaptações redistribuem energias, provocam fluxos e deslocamentos; a energia lingüística do texto literário se transforma em energia áudio-visual-cinética-performática da adaptação. (STAM, 2006, p. 50)

Portanto, conclui-se que a tradução é um processo natural do ser humano. A própria percepção do mundo ao nosso redor se dá pela tradução, processo em que aquilo que é percebido é traduzido em signos ao chegar à mente. Depois, esses signos irão estruturar outros processos essenciais, como a comunicação e o pensamento. Toda tradução envolve uma complexidade de sistemas culturais, tecnológicos e políticos. Intersemiótico é tudo o que diz respeito a mais de um meio, mais de uma semiótica. Uma tradução intersemiótica, então, é uma tradução de uma coisa de um meio para outro. A própria tradução é um processo de recriação. A tradução intersemiótica é uma recriação ainda mais ousada e complexa, um grande desafio, pois nesse processo códigos sempre serão perdidos, afinal, a mídia está mudando. E, já que as mídias são tão diferentes, diferentes também são as possibilidades de resultado. Além disso, o que vemos no filme é uma tradução que recebe interferências de inúmeros profissionais, como diretor, roteirista, produtor, figurinista, que influenciam muito no processo de tradução de uma história que era formada apenas na imaginação do leitor e que, ao ser transposta para o cinema, deverá se apresentar concreta e visualmente ao espectador. De acordo com Stam, no desfecho de seu artigo sobre teoria e prática da adaptação:

Ao adotar uma abordagem intertextual em oposição a uma abordagem que faz julgamentos baseados em suposições sobre a putativa superioridade da literatura, nós não abandonamos todas as noções de julgamento e avaliação. Mas nossa discussão será menos moralista, menos comprometida com hierarquias não admitidas. Nós ainda

podemos falar em adaptações bem feitas ou mal feitas, mas desta vez orientados não por noções rudimentares de “fidelidade” mas sim, pela atenção à “transferência de energia criativa”, ou às respostas dialógicas específicas, a “leituras” e “críticas” e “interpretações” e “re-elaboração” do romance original, em análises que sempre levam em consideração a lacuna entre meios e materiais de expressão bem diferentes. (STAM, 2006, p. 50-51, ênfase no original)

Dessa forma, destacamos que a interpretação está intrínseca no processo de reconhecimento e adaptação do conteúdo. Assim, jamais podemos considerar como superior uma obra ou outra, principalmente quando estão inseridas em diferentes formas de expressão artísticas.

METAFICÇÃO NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA *LISBELA E O PRISIONEIRO*

A segunda questão a ser abordada nesta análise fará referência à metalinguagem. Esse termo designa a linguagem que se debruça sobre si mesma. Em seu estudo sobre as funções da linguagem, Roman Jakobson considera função metalinguística como a propriedade que tem a língua de voltar-se para si mesma: “(...) podemos falar em português (como metalinguagem) a respeito do português (como linguagem-objeto) e interpretar as palavras e as frases do português por meios de sinônimos, circunlocuções e paráfrases portuguesas” (JAKOBSON, 1977, p. 46). Segundo Jakobson, a função metalinguística da linguagem não é importante apenas para os estudos científicos e literários, mas desempenha um papel de destaque também em nossa linguagem cotidiana. O linguista cita como exemplos expressões que utilizamos quando necessitamos verificar se o remetente e o destinatário de uma determinada mensagem estão utilizando o mesmo código: “Entende o quero dizer?” (p. 47), “Como assim?” (p. 47), “Você pode explicar melhor?” (p. 47). Nesses casos, há uma reflexão sobre o próprio código utilizado, a fim de garantir a eficácia do processo comunicativo. A função metalinguística na linguagem literária, muitas vezes, assume papel semelhante. O poeta, por exemplo, ao refletir sobre a linguagem, expõe ao leitor seu processo de escrita, compartilhando com ele o momento da criação do poema.

Os processos metalinguísticos não são, porém, exclusivos da literatura ou da língua. A metalinguagem se faz presente com certa frequência nos filmes (*Cinema Paradiso*, *A rosa púrpura do Cairo*, entre outros), como ocorre em *Lisbela e o prisioneiro*, adaptação na qual percebemos o constante processo autorreflexivo de um filme narrando a experiência cinematográfica, aqui denominada então de metaficção.

Os dicionários de etimologia informam que o prefixo de origem grega *metá* significa, dentre outras coisas, **reflexão**, **posteridade**, **transcendência**. Assim, é possível observar que a constante contemplação sobre a arte do cinema faz parte da narrativa adaptada pelos roteiristas de *Lisbela e o prisioneiro*.

A personagem Lisbela, logo na primeira sequência da película, descreve para seu noivo Douglas qual assento ocupar e como se comportar no cinema, explica como se deve assistir a um filme e quais sentimentos são despertados pelas histórias:

Lisbela: A gente tem que sentar a uma distância certa da tela...

Douglas: Aqui tá beleza?

Lisbela: Não, um tiquinho mais pro lado... (empurra Douglas). Aqui!

Douglas: Mas porque aqui?

Lisbela: Porque aqui na frente tem dois casais e no meio deles um lugar vazio... pouca gente vem ao cinema sozinho... aí vai ficar essa brecha aqui na minha frente.

(...)

Douglas: (...). Que tipo de história vai ser?

Lisbela: Comédia romântica com aventura! Tem um mocinho namorador que nunca se apaixonou por ninguém, até conhecer a mocinha. Tem a mocinha que vai sofrer bem muito porque o amor do mocinho é cheio de problemas. Tem um bandido que só quer saber de matar o mocinho, ou de ficar com a mocinha, ou as duas coisas. Tem uma mulher que também quer o mocinho, mas ele não quer nada com ela. E tem também mais uma ruma de personagens que vão ficar fazendo graça pra animar a história. Uns vão terminar quase tão bem quanto o mocinho e a mocinha, e outros quase tão mal quanto o bandido, conforme eles ajudem ou atrapalhem o romance.

Douglas: Você já viu?

Lisbela: Não, mas é sempre assim. (LISBELA, 2003)

Enquanto Lisbela faz o resumo do filme que está prestes a começar, nós, espectadores, visualizamos os nomes dos atores que estrelam a película de Guel Arraes. Logo, quando Lisbela fala sobre o mocinho, vemos o nome do ator Selton Mello; quando fala do vilão, vemos o nome de Marco Nanini, e assim por diante.



Figura 1: Lisbela e Douglas no cinema.
Disponível em: <<https://www.google.com.br/search>>³.

Em um dos episódios de *As metamorfoses da alma* ocorre uma ligação do enredo com a história de Lisbela, já que a protagonista se imagina na tela do cinema, como a mocinha da série, e, enquanto o narrador da série faz a locução, Leléo aparece como o mocinho. Os dois mundos – o da ficção e o da realidade – mesclam-se, interpenetram-se, e o saldo dessa **confusão** é, paradoxalmente, o distanciamento, que evita que o receptor os confunda. Entretanto, o espectador mais desatento pode se **perder** durante o filme, caso não perceba o jogo metaficcional proposto pelo roteiro adaptado. De acordo com a autora canadense Linda Hutcheon, em seu livro *Narcissistic narrative*, o leitor/receptor/espectador tem papel fundamental para o entendimento deste jogo metalinguístico, que muitas vezes está presente na literatura, música, poesia e cinema: “O que a narrativa narcisista faz de fato ao expor e escancarar seus sistemas ficcionais e linguísticos à ótica do leitor, é tornar o processo de produção parte do prazer compartilhado da leitura” (HUTCHEON, 1984, p. 20)⁴.

Em outra passagem da produção de Guel Arraes, Lisbela e Leléo se encontram dentro do cinema. Leléo se declara a Lisbela e pede que ela abandone Douglas para ficar com ele. Nesse momento, o narrador da série estrangeira *Um coração despedaçado* anuncia os próximos acontecimentos da história que se passa na tela do cinema. É interessante perceber que os atores da série parecem assistir à discussão do casal protagonista da adaptação de Guel Arraes, conforme mostra a figura 2. Tais anúncios feitos pelo narrador são o *flashforward* da história de Lisbela e Leléo, os quais entrelaçam as duas narrativas, misturando o mundo da realidade e do cinema, ou seja, o universo da realidade dos protagonistas e o universo da nossa realidade como espectadores da adaptação, capazes de separar, mas ao mesmo tempo de fazer relações

³ Link completo de onde foram retiradas as figuras: <https://www.google.com.br/search?hl=pt-BR&site=img&tbm=isch&source=hp&biw=1366&bih=632&q=lisbela+e+o+prisoneiro&oq=lisbela+e+o+&gs_l=img.3.0.0i19.5833.9498.0.10638.12.9.0.2.2.0.545.1260.3-2j0j1.3.0.msedr...0...1ac.1.62.img..7.5.1267.Sm0RQA9Y3lc>. Acesso em: 22 dez. 2014.

⁴ “What narcissistic narrative does do in flaunting, in baring its fictional and linguistic systems to the reader’s view, is to transform the process of making, of *poiesis*, into part of the shared pleasure of reading.” Citação traduzida pela autora do artigo.

entre as histórias, por meio da metalinguagem cinematográfica:

Lisbela: E o que vai ser de minha vida Lelê?

Lelê: O que a senhora quiser fazer dela.

Lisbela: E não sei direito... quer dizer... eu sei, mas não é direito!

Lelê: Mas eu tenho o direito de saber... eu posso voltar aqui pra lhe ver?

Narrador: Um rio de lágrimas...

Lisbela: Mas você não sabe que eu sou noiva?

Narrador: Um incêndio de paixões...

Lelê: E a senhora ainda vai ter coragem de casar com ele?

Narrador: Um alvoroço de sentimentos...

Lisbela: E o que é que você quer que eu faça?

Narrador: Não perca no próximo episódio de *Um coração despedaçado*. (LISBELA, 2003)



Figura 2: Os atores da série parecem **assistir** ao beijo de Lisbela e Lelê.
Disponível em: <<https://www.google.com.br/search>>.



Figura 3: Lisbela e Lelê no cinema
Disponível em: <<https://www.google.com.br/search>>.



Figura 4: Antecipação do que está para acontecer com Leléu.
Disponível em: <<https://www.google.com.br/search>>.

Ao fim da adaptação, há mais dois trechos nos quais a metaficção se realiza. No primeiro deles, Lisbela e Leléu conversam sobre o público, como se soubessem que estavam participando de um filme, inclusive olhando para a câmera, à frente. Novamente Lisbela faz comentários a respeito da experiência de assistir a um filme e de como nos sentimos quando esse chega ao fim:

Lisbela: Espere um pouquinho!

Leléu (freando bruscamente): Osh, o que que foi?

Lisbela: É que o melhor do cinema é o jeito que termina.

Leléu: E como é isso hein?

Lisbela: Advinha?

Leléu: Com todo mundo olhando?

Lisbela: É só no começo, depois o filme acaba.

Leléu: Então tá bom da gente se apressar, porque o povo já entendeu que tá acabando e é capaz de começar a sair sem prestar mais atenção na gente.

Lisbela: É, mas talvez nessa sala tenha pelo menos um casal apaixonado que vai assistir até o finalzinho. E mesmo depois do filme acabar, eles vão ficar parados, um tempão, até o cinema esvaziar todinho... E aí vão se mexendo devagar, como se estivessem acordando, depois de sonhar com a história da gente.

Leléu: Tomara que eles tenham gostado.

Lisbela e Leléu beijam-se. (LISBELA, 2003)



Figura 5: O casal no caminhão de Leléu
Disponível em: <<https://www.google.com.br/search>>.



Figura 6: O casal no caminhão de Leléu, como que **conversando** com o espectador
Disponível em: <<https://www.google.com.br/search>>.

Assim que os atores se beijam começamos a ouvir a música *O amor é filme*, interpretada pelo grupo musical pernambucano Cordel do Fogo Encantado. É possível considerar essa inserção como mais um recurso metalinguístico, já que a letra da composição discorre a respeito de cinema, estilos de filmes e sentimentos desencadeados por eles. O diálogo existente entre música e roteiro aprofunda ainda mais a ligação com o texto base, já que podemos dizer que a obra fílmica se enaltece de poeticidade e dramaticidade. Esta investigação nos proporciona também uma melhor compreensão do discurso implícito, ou seja, das mensagens ocultas, do não dito, do subentendido, extrapolando os limites do texto e do filme, multiplicando assim as possibilidades de leituras semióticas.

O amor é filme

O amor é filme

Eu sei pelo cheiro de menta e pipoca que dá quando a gente ama

Eu sei por que eu sei muito bem como a cor da manhã fica

Da felicidade, da dúvida, dor de barriga

É drama, aventura, mentira, comédia romântica.

(...)

É quando as emoções viram luz, e sombras e sons, movimentos
 E o mundo todo vira nós dois,
 Dois corações bandidos
 Enquanto uma canção de amor persegue o sentimento
 O Zoom in dá ré e sobem os créditos.

O amor é filme e Deus espectador! (FALCÃO; MORAES, 2014)

Enquanto a música toca, os créditos começam a aparecer na tela, sobrepostos à imagem de uma sala de cinema cheia de espectadores, que assistiam à história de Lisbela e Leléu e que começam a se retirar do local. Nesse momento, conforme mostra a figura 7, tem início a última cena em que o recurso metalinguístico pode ser observado: os atores Selton Mello e Débora Falabella, que interpretam os personagens Leléu e Lisbela, estão sentados na plateia e saem da sala de cinema abraçados, por último (o espectador que não assistir até o fim não vai perceber esse detalhe). Ou seja, cena demonstra a metalinguagem utilizada pelo diretor Guel Arraes, criando um universo intermediário, que insere um filme dentro do outro e que, ao mesmo tempo, imita o ato de ver um filme em uma sala de cinema, propiciando intensa identificação entre o casal protagonista e o espectador.



Figura 7: Lisbela e Leléu saindo do cinema
 Disponível em: <<https://www.google.com.br/search>>.

Há ainda outras inúmeras cenas nas quais a metaficção se faz presente durante a produção do diretor pernambucano. Contudo, por meio de todas as cenas analisadas no presente trabalho, observa-se claramente a presença constante de elementos metalinguísticos e metaficcionais ao longo da adaptação cinematográfica – uma alteração feita no texto base, para dar um novo enfoque à adaptação, atualizando-a e dinamizando-a.

A metaficção se realiza paradoxalmente no filme, pois, ao mesmo tempo em que clarifica o processo de produção artística cinematográfica, às vezes confunde o entendimento do espectador, que pode se perder entre ficção e realidade. Esse tipo de metalinguagem quer dar mostras do processo de produção artística, mas acaba irremediavelmente envolvendo o leitor, já que todo estilo de metalinguagem é um jogo, é crítica, com os objetivos de repensar, redefinir, atualizar a arte. O escritor Haroldo de Campos, em seu livro *Metalinguagem e outras metas*, comenta, logo no prefácio: "Crítica é metalinguagem. Metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem. O objeto - a linguagem-objeto - dessa metalinguagem é a obra de arte, sistema de signos dotado de coerência estrutural e de originalidade" (CAMPOS, 1992, p.11).

CONCLUSÃO

Após a análise sobre o complexo trabalho de transformar o texto teatral em texto cinematográfico, notamos que as opções de cada autor precisam ser entendidas e, sobretudo respeitadas, já que não existe uma sistematização de procedimentos, tornando cada caso único e particular. Uma história pode ser contada de vários modos: no momento em que ocorre a transposição de uma linguagem à outra é necessário verificar como o drama foi adaptado e como os personagens foram caracterizados – se em menor ou maior detalhe, permanecendo mais enigmáticos ou mais determinados – enfim, como o filme tece a narrativa e como ele nos faz ganhar consciência do que trata a história.

A partir de um olhar intersemiótico, a função do cinema passa a ser a de transferir para a tela não apenas uma história, cuja mensagem é veiculada por meio de personagens, mas também canalizar para ela os mecanismos necessários à organização interna da montagem, que pressupõe estética, criatividade e linguagem própria. A noção de adaptação está no centro das discussões teóricas, desde as origens do cinema, pois está ligada a elementos de especificidade e fidelidade. Uma adaptação visa avaliar ou descrever e analisar os processos de transposição de uma obra literária para o roteiro e depois para o filme, podendo focar gêneros textuais, personagens, lugares, estruturas temporais, a época em que acontece a ação, a sequência de acontecimentos etc.

Outra proposta de análise do presente artigo foi investigar como aspectos metaficcionais e de metalinguagem trabalharam para desvendar o processo artístico criativo, possivelmente visando à renovação da arte.

Na transposição fílmica de *Lisbela e o prisioneiro* constatou-se que uma adaptação de texto cênico para o cinema foi possível, plausível e, acima de tudo, coerente com a proposta de renovação e inovação entre os meios artísticos e semióticos. Além disso, com o artifício da metaficção sendo tão presente durante toda a produção

fílmica, lançou-se uma película inteligente e dinâmica, capaz de instigar diferentes leituras do público, bem como novas maneiras de ver e pensar uma narrativa, já que temos a constante impressão de uma história estar dentro da outra.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE CINEMA. *Lisbela e o prisioneiro*. Grande prêmio 2004 longa-metragem. Disponível em: <<http://www.academiabrasileiradecinema.com.br>>. Acesso em: 8 abr. 2015.

ADORO CINEMA. *Lisbela e o prisioneiro*. Curiosidades. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-202191/curiosidades/>>. Acesso em: 8 abr. 2015.

CAMATI, A. S. Sonho de uma noite de verão no cinema: travessias e transações intermediárias. *Revista da Anpoll*. Disponível em: <<http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/revista/article/view/152/162>>. Acesso em: 22 dez. 2014.

CAMPOS, H. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

HUTCHEON, L. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen, 1984.

JAKOBSON, R. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1977.

FALCÃO, J. MORAES, A. O amor é filme. In: LETRAS.MUS.BR. *Cordel do fogo encantado*. Disponível em: <<http://letras.mus.br/cordel-do-fogo-encantado/153398/>>. Acesso em: 22 dez. 2014.

LINS, O. *Lisbela e o prisioneiro*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964.

_____. *Lisbela e o prisioneiro*. São Paulo: Planeta, 2003.

LISBELA e o prisioneiro. Direção de Guel Arraes. BRA: Paula Lavigne; Fox Film do Brasil, 2003. 1 DVD (106 min).

PELLEGRINI, T. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: _____ et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac, 2003, p. 15-35.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

STAM, R. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>>. Acesso em: 8 nov. 2014.

ASPECTOS SOCIAIS E DE ATUALIZAÇÃO NAS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS DE *O GRANDE GATSBY*¹

Fabiana Passos de Melo²

Verônica Daniel Kobs³

RESUMO: O artigo tem como objeto de estudo o romance *O grande Gatsby*, de Francis Scott Key Fitzgerald (1925), em comparação com as adaptações cinematográficas feitas pelos diretores Jack Clayton (1974) e Baz Luhrmann (2013). Na análise, com base nos estudos de Irina Rajewsky e Robert Stam, são focalizados o conceito de intermedialidade e, conseqüentemente, as especificidades das mídias literária e fílmica. Além disso, tendo como pressupostos as características e as críticas relacionadas a cada filme, são discutidos os aspectos sociais priorizados nas duas adaptações, os quais resultaram na atualização da história e na revisão histórica dos processos da autoinvenção e do sonho americano.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Intermidialidade. Aspectos sociais. *O grande Gatsby*.

ABSTRACT: The article has as study object the novel *The great Gatsby*, by Francis Scott Key Fitzgerald (1925), in comparison with the cinematographic adaptations done by directors Jack Clayton (1974) and Baz Luhrmann (2013). In the analysis, based on Irina Rajewsky and Robert Stam's studies, the intermediality's concept and, consequently, the specificities of the literary and filmic medias are commented. Besides, starting from the presuppositions of the characteristics and criticisms related to each film, the main social aspects are discussed, considering the adaptations, the modernization of the history and the historical review of the self-making and American dream processes.

Keywords: Literature. Cinema. Intermediality. Cultural identity. Social aspects. *The great Gatsby*.

¹ Artigo recebido em 22 de abril de 2015 e aceito em 11 de junho de 2015. Texto orientado pela Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE e FAE).

² Graduanda do Curso de Letras da FAE.
E-mail: fpmelo1964@hotmail.com

³ Doutora em Estudos Literários pela UFPR. Professora do Mestrado em Teoria Literária da UNIANDRADE e da Graduação de Letras da FAE.
E-mail: anfib@bol.com.br

INTRODUÇÃO

Neste estudo será avaliado como o romance *O grande Gatsby*, do escritor americano F. Scott Fitzgerald (1925), foi adaptado para o cinema por Jack Clayton (1974) e por Baz Luhrmann (2013). O processo de transposição da linguagem escrita para a audiovisual será analisado, sob os aspectos de estilo, conteúdo, linguagem, público e contexto histórico.

A partir da pesquisa das características midiáticas de cada arte e dos mecanismos de que se vale o cinema para colocar em imagens o contexto da história do romance, serão identificados como esses processos foram usados por Jack Clayton e por Baz Luhrmann, em 1974 e 2013, respectivamente, para mostrá-lo aos dois públicos, separados por décadas entre si e em relação à narrativa escrita.

Para tanto, num primeiro momento, será apresentada a fundamentação teórica acerca da relação entre literatura e cinema, no que diz respeito às especificidades de cada mídia e à relação de intermedialidade que entre elas se estabelece, na adaptação de texto escrito para cinema. Após, serão analisadas as duas produções cinematográficas, a partir de tais conceitos técnicos e de textos de crítica de cinema, oferecendo-se, ao final, a síntese dos resultados encontrados, visando a solucionar a situação-problema que dá base a esta pesquisa.

ASPECTOS DA RELAÇÃO INTERMIDIÁTICA DA LITERATURA E DO CINEMA

Verificar a aproximação e o distanciamento entre os discursos literário e fílmico exige evidenciar, de início, as características de cada um, para, na sequência, ser possível perceber que em cada mídia há elementos que lhe são típicos. Ao tratar dos vínculos entre os dois, Marinyse Prates de Oliveira (2005), em *Laços entre a tela e a página*, destaca que a relação entre as mídias é mais estreita do que se imagina, sendo que no romance as palavras estimulam os sentidos do leitor, formando-se uma imagem em sua mente, e no cinema o espectador decodifica as imagens em movimento que lhe são apresentadas.

A partir dessa ideia, tem-se que em ambos há uma representação imagética que se forma na mente do leitor ou espectador, ora oriunda das palavras, no caso da literatura, ora das imagens, quando se trata de cinema, circunstância que revela sempre, ainda que em variados graus, uma participação do público na compreensão do texto, literário ou fílmico. A diferença reside, primordialmente, na constatação de que na literatura a imagem se forma na mente do leitor diretamente, a partir da escrita, ao passo em que no cinema há uma série de leitores intermediários, como o roteirista e o

diretor, os quais, conforme suas leituras individuais da obra, apresentam ao espectador uma leitura conjunta, decorrente da tradução intersemiótica, e que o aproximará de uma realização material do texto que serviu de inspiração àqueles:

Na realidade, enquanto a literatura possibilita a projeção da imagem, do movimento e do som na mente do leitor, os meios tecnológicos facultam sua plena exteriorização, por meio da projeção de imagens em uma tela que se oferece à contemplação do olhar e à apreensão dos sentidos. (OLIVEIRA, 2005)

Portanto, a análise concreta da relação entre uma adaptação cinematográfica e o texto-fonte, objeto específico deste artigo, pressupõe o conhecimento das singularidades da transposição da linguagem escrita para o cinema. Para tanto, passa-se à apresentação de conclusões a que chegaram alguns estudiosos do tema, as quais permitem traçar e executar um roteiro de análise das duas produções sob enfoque.

Em *A adaptação literária para cinema e televisão*, Jorge Furtado (2005) elenca, dentre as muitas existentes, três diferenças entre a narrativa escrita e a fílmica, as quais ele entende merecerem destaque. A primeira delas diz respeito à impossibilidade de acesso ao fluxo de consciência dos personagens na linguagem audiovisual, pois toda a informação deve ser visível ou audível, ou seja, o roteirista só pode escrever o que pode ser visto. A segunda refere-se ao processo de formação da imagem na mente do público, uma vez que na literatura ela se forma a partir do conhecimento prévio da realidade que tem o leitor, e no cinema, de sua vez, a formação da imagem é feita pelo roteirista e pelo diretor a partir do que é possível ser visto e não meramente imaginado, e é então apresentada pronta ao espectador, razão por que às vezes uma sequência de quadros da obra literária tem que ser mostrada de uma só vez, na linguagem imagética, prejudicando o efeito da surpresa presente no romance. A terceira diferença relaciona-se ao tempo de apreensão das informações, pois no cinema ele é definido exclusivamente pelo autor, enquanto que é o leitor que decide o ritmo de leitura de um texto escrito, podendo inclusive reler quando a compreensão lhe parecer deficiente.

Entretanto, ainda que no cinema haja a apontada necessidade de colocação de ideias sob a forma de imagens, o seu conteúdo não está adstrito àquilo que aos olhos humanos ordinariamente é possível ver, uma vez que a mídia permite alteração na ordem cronológica dos fatos, tanto quanto o é cabível no romance, na forma de *flash* do pensamento, por exemplo, dando ao público acesso ao pensamento do personagem e à explicação de um fato do presente por meio de uma imagem do passado.

É exatamente isso que ocorre na adaptação de *O grande Gatsby* de Baz Luhrmann (2013). O filme começa mostrando Nick Carraway internado em uma clínica para tratamento de dependência de álcool, e toda a história de Jay Gatsby é revelada ao público pelas imagens de sua memória, pois, por recomendação médica, Nick escreve um livro sobre o assunto.

Tampouco é incontestável a afirmação de que o tempo de decodificação da imagem está limitado à sua duração na tela. Isso até pode ser verdade em relação à projeção feita em uma sala de cinema, mas não se ignora que atualmente os aparelhos domésticos de exibição, aí incluída a rede mundial de computadores, permitem ao espectador coordenar o tempo de codificação, pois tais veículos possibilitam avançar e retroceder as imagens.

Nesse passo, acredita-se que a transposição de uma mídia para outra esteja mais relacionada à escolha do conteúdo a ser mostrado, e à respectiva sequência, que às limitações que teoricamente haveria em desfavor da linguagem cinematográfica. Para esclarecer a questão, citando as diretrizes indicadas por Linei Hirsch, Cristina Brandão apresenta os procedimentos técnicos que podem ser utilizados nessa tarefa:

Eliminação – seria a exclusão sumária de determinados elementos da estrutura da obra narrativa; Condensação – procedimento que realiza a diminuição, o resumo de determinados elementos da estrutura narrativa, especialmente os fatos; Estes primeiros procedimentos, em geral, segundo Hirsch, têm motivação no Ponto de Vista do dramaturgo e, especialmente, no caráter da Necessidade do gênero dramático; Ampliação – é um mecanismo oposto à condensação porque funciona como uma lente de aumento para focar determinado assunto ou personagem. Pode, ainda, como já comentamos acima, trazer ao universo dramático aspectos de outras obras do autor enfocado, que, de algum modo, têm relação com a obra de base; Fragmentação – procedimento que extrai da obra de base uma unidade, fraciona-a e redistribui-a pela obra dramática. Ao fracionar essa unidade, os elementos ficam, evidentemente, menores e, por essa razão são passíveis de ampliação posterior; Associação – é oposta à fragmentação. Tem por objetivo unir episódios que se encontram em capítulos diferentes, na obra de base e coloca-los em uma ordem sequencial na peça. Tal mecanismo permite ao dramaturgo alterar a Trama, sem com isso alterar a Fábula da obra de base. (HIRSCH, citada em BRANDÃO, 2005)

Nas adaptações em estudo, duas situações podem ser mencionadas para ilustrar a utilização dos processos de eliminação e ampliação.

Como uso da ferramenta de eliminação, é pertinente a análise do personagem Henry C. Gatsby, pai de Jay Gatsby. No romance ele aparece apenas após a morte de seu filho e, em breve conversa com Nick Carraway, ele esclarece que Jay desde jovem estava determinado a mudar de vida, a alcançar o sucesso econômico-social e, seguindo uma organização ímpar, que incluía estudo e poupança, por seus próprios méritos desenvolveu-se intelectualmente e construiu fortuna. Aí estão a explicação do método de autoinvenção e a demonstração da realização do sonho americano, fenômenos sociais do pós-Primeira Guerra Mundial, nos Estados Unidos.

Na adaptação de 1974, o personagem aparece e intervém exatamente como mostrado no livro, afinal era um público ainda bastante vinculado àquele momento histórico, supondo-se desnecessários outros elementos para contextualizar e desvendar a vida de Jay Gatsby. Em 2013, Baz Luhrmann optou por eliminar a aparição do personagem Henry C. Gatsby, e os aspectos da origem e trajetória sociais de Jay são aos poucos mostrados ao espectador desacostumado com as questões sociais do começo do século XX, diretamente pelo próprio Jay ou em *flashes* de memória de Nick Carraway e Jordan Baker, quando esta conta como Daisy e Jay se conheceram e se separaram, pela superveniência da Primeira Guerra Mundial e devido às condições econômicas inferiores deste último.

No que toca à ampliação, coteja-se a presença das flores no encontro de Jay e Daisy, na casa de Nick. Diz-se, no romance, que Jay enviou para a casa de Nick “verdadeira estufa com infinitos vasos” (FITZGERALD, 2011, p. 146). No filme de 1974 vê-se que há vários vasos com flores na sala, mas a imagem não causa espanto. Já, no de 2013, há uma quantidade enorme de flores tanto na sala de estar de Nick quanto na área externa por onde passará Daisy. Ora, há evidente aumento da presença das flores, para tornar explícitos ao público o poder econômico alcançado por Jay e sua tentativa de mostrar a Daisy que agora ele está em condições sociofinanceiras de tê-la ao seu lado.

Também tratando do fenômeno de transposição intermediática, Irina Rajewsky dissecou-o em três subcategorias: transposição midiática, combinação de mídias e referências intermediáticas. Na transposição midiática, ocorre o que a autora chama de “intermedialidade ‘genética’” (RAJEWSKY, 2012), voltada para a produção na qual o texto literário é a fonte do novo produto de mídia, que se formará por meio de um processo de transformação obrigatoriamente intermediático. Já na combinação de mídias, o produto é resultado de uma mescla, e cada mídia contribui para a construção do significado do produto final. Por fim, quanto às referências intermediáticas, uma mídia se apropria de estruturas de outra para a formação de seu produto específico.

No diálogo entre obra literária e cinema, a autora considera haver elementos das três subcategorias mencionadas:

Em relação a essa divisão tripartida, é importante notar que uma única configuração midiática pode preencher os critérios de dois ou até de

todas as três das categorias intermediáticas apresentadas acima. Como filmes, por exemplo, as adaptações cinematográficas podem ser classificadas na categoria de combinação de mídias; como adaptações de obras literárias, elas podem ser classificadas na categoria de transposições midiáticas; e, se fizerem referências específicas e concretas a um texto literário anterior, essas estratégias podem ser classificadas como referências intermediáticas. Pois é claro — e isto é de fato o que quase sempre acontece — o produto resultante de uma transposição midiática pode exibir referências à obra original, além e acima do próprio processo de transformação midiática, obrigatório em si. Assim, no caso da adaptação fílmica, o espectador “recebe” o texto literário original ao mesmo tempo em que vê o filme, recebendo especificamente o texto literário em sua diferença ou em sua equivalência à adaptação. Esta recepção ocorre não (apenas) devido a um conhecimento anterior ou à bagagem cultural que o espectador possa ter, mas por causa da própria constituição específica do filme. Abrem-se assim camadas adicionais de sentidos que são produzidos especificamente pelo ato de se referir, ou de relacionar, filme e texto. Em vez de ser simplesmente *baseada* numa obra literária original pré-existente, uma adaptação cinematográfica pode, então, constituir-se em relação à obra literária, caindo assim também na categoria de referências intermediáticas. (RAJEWSKY, 2012, ênfase no original)

Nota-se a transposição intermediática, na adaptação de 2013, por exemplo, quando Jay Gatsby leva, em seu carro, Nick Carraway a Nova Iorque, pois as manobras do condutor são feitas em tempo acelerado, em descompasso com o movimento dos demais veículos. Nessa cena, Jay despeja sobre Nick uma série de informações a seu respeito, deixando o novo amigo um tanto quanto atordoado, sequência que parece estar no ritmo do veículo, daí porque mais rápido do que o que de ordinário acontece com os outros elementos da cena, humanos ou não.

Outro momento de uso específico dos recursos imagéticos é o passado de Jay sendo revelado por meio das palavras de Jordan Backer, uma vez que ela conta a sua participação na Primeira Guerra Mundial e cenas de guerra são mostradas ao espectador no mesmo momento. É um exemplo de imagem de pensamento, que é possível apenas na mídia cinematográfica, quando comparada com a literária.

Além disso, impõe-se observar, como pondera Robert Stam, que o cineasta promove mudanças de acordo com a ideologia e os discursos da época da produção, o que se faz por meio de uma atualização do romance:

Já que as adaptações fazem malabarismos entre múltiplas culturas e múltiplas temporalidades, elas se tornam um tipo de barômetro das tendências discursivas em voga no momento da produção. Cada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas do romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação. (STAM, 2006, p. 48)

Menos do que uma relação de inferioridade do cinema adaptador em relação ao texto literário que serviu de inspiração, defende Stam que há uma releitura do texto escrito em acordo com a dinâmica cultural da época da produção fílmica, e que:

Ao adotar uma abordagem intertextual em oposição à uma abordagem que faz julgamentos baseados em suposições sobre a putativa superioridade da literatura, nós não abandonamos todas as noções de julgamento e avaliação. Mas nossa discussão serão menos moralista, menos comprometida com hierarquias não admitidas. Nós podemos ainda falar em adaptações bem feitas ou mal feitas, mas desta vez orientados não por noções rudimentares de “fidelidade” mas sim, pela atenção à “transferência de energia criativa”, ou às respostas dialógicas específicas, a “leituras” e “críticas” e “interpretações” e “re-elaboração” do romance original, em análises que sempre levam em consideração a lacuna entre meios e materiais de expressão bem diferentes. (STAM, 2006, p. 50, ênfase no original)

Em 1974, o personagem Meyer Wolfsheim aparece demonstrando a participação dos judeus no mercado especulatório de Wall Street, e sua ligação com Jay não é explicitamente revelada, dando a entender tratar-se de negócio envolvendo o comércio ilícito de bebidas alcoólicas, exatamente como é mencionado no romance. E não precisaria mais, pois o público de 1974 ainda vivia as consequências da crise econômica de 1929, tinha conhecimento da participação da comunidade judaica no mercado norte-americano de capitais, sendo-lhe possível vincular o período referido no livro à Lei Seca. Por outro lado, em 2013 esses elementos implícitos não seriam suficientes para contextualizar o público, de sorte que o mesmo personagem é interpretado por Amitabh Bachchan, ator indiano que então representa essa etnia nas relações comerciais dos Estados Unidos na atualidade, além de que são mostradas cenas de engarrafamento de bebida alcoólica e de um estabelecimento que revela o gangsterismo, isto é, personalidades do mundo do comércio ilícito em contato com aristocratas e políticos. Isso tudo para levar o espectador do século XXI até a terceira década do século XX.

Assim, o roteirista e o diretor extraem determinada informação do romance, com base em seus conhecimentos prévios, selecionam os eventos a partir das técnicas de eliminação, condensação, ampliação, etc., e os organizam na forma possível

de ser mostrada na mídia cinematográfica, sempre sob a influência de suas concepções pessoais, da ideologia em evidência e de acordo com os elementos socioculturais pertinentes ao público consumidor, de maneira que, evidentemente, o produto do cinema será uma obra nova, fruto de uma interpretação, e que poderá guardar em relação ao texto literário maior ou menor grau de fidelidade, sem que se comprometa, por outro lado, a apreensão do assunto pelo espectador.

O GRANDE GATSBY NO CINEMA: IDENTIDADE CULTURAL E CONTEXTUALIZAÇÃO

F. Scott Fitzgerald publicou *O grande Gatsby* em 1925, período marcado pelas consequências da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e conhecido como auge do sonho americano, que caracterizou o *american way of life*. Se, na Europa, a nobreza decadente encontrava dificuldades para se ajustar à nova realidade de mobilização das classes operárias, nos Estados Unidos da América o sistema capitalista de produção permitia a ascensão de trabalhadores a um patamar econômico equivalente ao das famílias mais tradicionais, por um processo de autoinvenção, o que não era visto com bons olhos pela aristocracia, e é nesse cenário histórico-cultural que são revelados os personagens do romance. Como sintetizam Perini e Quianzala:

A narrativa gira em torno de nosso personagem central, Jay Gatsby, mas os percursos criados por nossa leitura nos revelam o retrato da vida na sociedade americana, bem como nos fazem viajar pela década de 20, através deste personagem que, na terra das oportunidades, atingiu poder aquisitivo (mito do American dream) e conseguiu ter um nome e adquirir bens através de esforço (self-made man), porém não atingiu a felicidade que almejava. Assim, Fitzgerald aborda, de forma concisa e relevante, o mito do self-made man e do American dream. Trata-se da história de uma obsessão fatal, do materialismo e da determinação de Gatsby em ser bem sucedido para ter de volta o coração da mulher que ama. A vida de Gatsby foi marcada por uma grande ilusão, já que não recuperou o amor e a companhia de Daisy, e acabou perdendo a vida em nome deste amor, ou melhor dizendo, deste ideal. (PERINI; QUIANZALA, 2013, p. 88)

Como apresentar essa ideia a diferentes públicos? É preciso oferecer ao espectador elementos culturais contemporâneos à produção e que lhe permitam perceber o que a imagem está mostrando, o que se faz por um processo de atualização.

Com roteiro de Francis Ford Coppola e direção de Jack Clayton, a adaptação que estreou em 1974 sofreu severas críticas. Com efeito, Roger Ebert, por exemplo, foi incisivo ao questionar a qualidade da nova obra: “I wonder what Fitzgerald, whose prose was so graceful, so elegantly controlled, would have made of it: of the willingness to spend so much time and energy on exterior effect while never penetrating to the souls of the characters”⁴ (EBERT, 2015).⁵

Entretanto, penetrar na alma dos personagens não é tarefa livre de polêmica, pois, afinal, quem poderia comprovar que determinada interpretação vai de encontro ao que é meramente fruto de imaginação? E imaginação cada um tem a sua. Cada leitor do romance constrói o que se poderia chamar de alma do personagem a partir de seu conhecimento prévio de mundo e de sua história particular e, dessa construção, que se espera ver no cinema, é que pode surgir alguma frustração, que será apenas pessoal e não leva a um rebaixamento do filme em relação ao romance. Inexiste no romance uma verdade a ser extraída e que se vincula ao conteúdo do filme. Para esclarecer a questão, cita-se outro trecho do mesmo crítico:

But we can't penetrate the mystery of Gatsby. Nor, to be honest, can we quiet understand what's so special about Daisy Buchanan. Not as she's played by Mia Farrow, all squeaks and narcissism and empty sophistication. In the novel, Gatsby never understands that he is too good for Daisy. In the movie, we never understand why he thought she was good enough for him. And that's what's is missing.⁶ (EBERT, 2015)

Mais uma vez, o que se tem é uma interpretação. Observe-se que conclusão diametralmente oposta pode ser tirada sem maiores dificuldades. Tome-se, para análise, a cena do primeiro encontro de Nick Carraway com sua prima Daisy Buchanan. Nick é recebido por Tom, que o conduz até a sala em que se encontram Daisy e uma amiga. O romance descreve: “A brisa que entrava na sala agitava as cortinas de lá para cá, feito bandeiras pálidas, revirando-as em direção ao teto fosco (...)” (FITZGERALD, 2011, p. 72). A adaptação de 1974 mostra exatamente isso e, para aquele público, seria possível concluir que a sutileza no movimento das cortinas indicava um ambiente descontraído, livre de preocupações, próprio da aristocracia. Já para o público

⁴ “Eu gostaria de saber o que Fitzgerald, cuja prosa era tão graciosa, tão elegantemente controlada, teria feito disso: do entusiasmo para gastar tanto tempo e energia com efeitos exteriores sem penetrar na alma dos personagens.”

⁵ Todos os trechos em inglês aqui citados foram livremente traduzidos por Fabiana Passos de Melo, uma das autoras deste artigo.

⁶ “Mas nós não podemos penetrar no mistério de Gatsby. Nem, para ser honesto, podemos nós entender o que é tão especial sobre Daisy Buchanan. Não como ela é interpretada por Mia Farrow, um todo de murmúrios, narcisismo e sofisticação vazia. Na novela, Gatsby nunca entende porque ele é muito bom para Daisy. No filme, nós nunca entendemos porque ele pensa que ela é boa o bastante para ele. E é isso que está faltando.”

de 2013 a cena é, e isso também é apenas uma valoração subjetiva, mais agressiva. De fato, as cortinas são longas e o movimento decorrente da brisa faz com que invadam a sala de um lado a outro, tanto que Tom e Nick têm que se livrar delas com as mãos, para ter acesso visual a Daisy. Então, pergunta-se: O espectador de 2013 acha um exagero ou isso a que se chama de exagero é para o público atual um elemento de identidade cultural que lhe permite aferir o nível socioeconômico daqueles personagens?

Ainda quanto ao aspecto de atualização cultural, verifica-se que o tabagismo aparece na produção de 1974 como determinante do padrão socioeconômico dos personagens. É notório que a década de 1970 foi significativa para a expansão da indústria do tabaco e o cinema, assim como os demais meios de comunicação de massa, além de refletir o que se passava na sociedade, era veículo de publicidade do hábito. Conforme acentua Luís Viviani (2015), o cinema americano divulgou, por meio de seus ídolos, a noção cultural daquele momento histórico, de que fumar era símbolo de charme e elegância. Para o espectador daquela época, o fato de os personagens fumarem permitia uma identificação com um signo de riqueza material e requinte pessoal, por conta de um elemento cultural do tempo da exibição, o qual tem ligação íntima com o tema do romance, na medida em que o casal Daisy e Tom Buchanan representava a aristocracia americana da década de 1920, cujo status social era almejado por Jay Gatsby e o motivou na sua empreitada de autoinvenção.

Em processo inverso, Baz Luhrmann valeu-se de elementos atuais para demonstrar a extravagância e a leviandade do estilo de vida dos aristocratas americanos descritos por F. Scott Fitzgerald. É o caso da cena em que Tom e sua amante dão uma festa no apartamento, em Nova Iorque, na companhia de Nick e outros conhecidos. No livro e no filme de 1974, Nick abusa do consumo de álcool e se embriaga. Na versão de 2013, além de ingerir bebida alcoólica, Nick recebe, de uma das mulheres presentes na festa, um comprimido, sugerindo tratar-se de substância entorpecente ilícita, que, apesar de atualmente proscrita, é muito consumida. É um elemento atual, que permite ao público de hoje tirar conclusões sobre o comportamento dos personagens, o qual não se surpreenderia com o mero consumo de bebida alcoólica, ainda que tivesse o prévio conhecimento de que os americanos então viviam sob a égide da Lei Seca. Isso porque, neste século, o uso de substâncias entorpecentes é que figura como alvo de repressão, estando o consumo de álcool relegado a um plano secundário, tanto que é permitido e aceito como hábito cultural. Apresentar o personagem Nick embriagado não seria suficiente para mostrar o desprezo da aristocracia pela legislação repressora. Foi preciso ir além, e isso se fez com cena de uso de droga agora proibida.

Passados trinta e nove anos do lançamento da versão de 1974, chega ao público do século XXI, em 2013, a versão escrita por Baz Luhrmann e Craig Pearce, dirigida pelo primeiro. As técnicas de filmagem evoluíram e o 3D acentua cores e movimentos. Mais uma vez a crítica reclama da falta de sutileza da narrativa e condena imagens exageradas:

Além de transformar o filme em um ode à esperança e à superação, Luhrmann retira qualquer subtexto e sutileza, tudo é muito bem explicado pela narração em off de Nick Carraway, todos os sentimentos e pensamentos dos personagens. A mistura que Gatsby faz ente Daisy e o dinheiro que deseja, o choro de Daisy frente às “lindas camisas”, tudo isso é destrinchado para o espectador, não fica nenhum esforço de entendimento. (SINAY, 2015, ênfase no original)

Para Luiz Fernando Gallego, o público foi tratado “como infantilizado e incapaz de acompanhar uma trama com lacunas intencionais que só seriam preenchidas de modo mais contundente no final” (GALLEGO, 2015), apontando, por exemplo, a desnecessidade de se ter mostrado o trágico acidente que causa a morte da amante de Tom Buchanan, evento que não é descrito no romance e que, na adaptação de 1974, aparece em forma de elipse. O crítico também destaca a inadequação das interpretações:

A construção e dramaturgia cinematográficas se mostram pífias no que seria uma cena clímax entre os quatro personagens “da elite” em um quarto de hotel, totalmente sem ritmo ou pathos. E o desastre também atinge – para a surpresa de quem a admirou em outros filmes – a jovem Carey Mulligan, totalmente inexpressiva e sem a menor identificação com a personagem. Não é apenas a fala de Gatsby sobre sua voz que falta ao filme: a voz da atriz não sugere o “brilho” do ouro e sua presença se mostra apagada, jamais transmitindo a futilidade atraente com que Mia Farrow também surpreendeu – só que favoravelmente – os que a consideravam de antemão inadequada. (GALLEGO, 2015, ênfase no original)

Ocorre que, em se tratando de outra interpretação e de outra releitura do romance, a avaliação de uma atuação não pode ser feita sem se levar em conta que atores diferentes certamente interpretam segundo impressões diferenciadas. Para um público especializado em cinema, literatura e intermídia, existe uma construção personalíssima de expectativa em relação à adaptação, e que pode levar à frustração quando não se percebe no cinema a impressão extraída do romance. Contudo, para o público médio, às vezes não familiarizado com o livro, e muito menos com as técnicas de colocação de literatura em mídia imagética, a satisfação com o resultado advém mais da simpatia com o estilo pessoal de interpretação dos atores do que de uma identificação dessa interpretação com os traços dos personagens mostrados no texto escrito. De qualquer forma, a preferência por uma ou outra interpretação não conduz, por si só, à conclusão de que o romance não foi mostrado ao público do cinema. Ao contrário, o que se tem é apenas outra forma de apresentação da década de 1920 a um público que vive

quase cem anos depois. A rapidez e o excesso de cores são características das relações interpessoais atuais, nas quais tudo acontece ao mesmo tempo e uma demora ou espera pode representar distração do espectador e prejudicar a apreensão do significado do filme. O espectador do século XXI é capaz de ler um texto fílmico em que se mesclam imagens, música, vozes e narrativa parcialmente escrita, extraindo disso tudo o que lhe parece essencial. É um público que pede o acúmulo de informações e as rejeitaria, caso essas lhe fossem passadas em sequência pausada, como foi feito na versão de 1974. Além disso, é importante destacar que a rapidez e o exagero são marcas do estilo de Baz Luhrmann, as quais, evidentemente, fazem parte da produção fílmica decorrente da leitura que ele, individualmente, fez do romance.

As cenas iniciais do filme de 2013 apresentam ao público a Nova Iorque do começo do século XX com uma sequência de imagens em diversos planos, como numa montanha russa, em conjunto com a narrativa em *off*, de Nick. O espectador da era da internet e da imagem em 3D consegue ler o texto imagético porque essa mescla faz parte do seu contexto diário.

Há também, na versão de 2013, elementos de cultura da década de 1920, os quais trazem muitas informações acerca do momento histórico vivido pelos americanos, quando o romance foi publicado. Ao analisar a presença negra no filme, Joshua L. Lazard (2015) menciona a pertinência do jazz e do hip-hop na trilha sonora como elementos que permitem ao público deste século perceber que a música de origem negra tinha destaque naquela época, o que contribui para a contextualização histórica. O cidadão médio do século XXI rejeita o preconceito racial e não discrimina a contribuição do negro americano na formação daquela sociedade, sendo-lhe possível perceber a presença dos mencionados estilos musicais como elemento cultural influente em seu estilo de vida.

Ao revés, no livro e no filme de 1974, a questão racial aparece na cena em que Tom Buchanan faz uma referência ao livro que está lendo e que trata da aniquilação da raça branca por impérios de cor. Não se pode perder de vista que o romance foi escrito durante a vigência do regime de segregação racial nos Estados Unidos, que só acabou em 1964, com a Lei dos Direitos Civis, tratando-se, inclusive, de época de intensa atuação do movimento social de ódio conhecido como Klu Klux Klan, além de que, na época da produção do filme de 1974, a segregação racial ainda era bastante presente no cenário mundial, como o Apartheid sul-africano, que durou de 1948 a 1994.

Portanto, a atualização, feita por elementos de identidade cultural, é o que permite ao espectador de um filme entender o contexto histórico-social em que se desenvolveu a história narrada no romance, e as escolhas feitas por Jack Clayton e Baz Luhrmann foram fundamentadas, como se viu, em públicos bastante diferentes, daí porque geraram resultados igualmente distintos, sem que isso tenha afastado o espectador do conteúdo do livro.

CONCLUSÃO

Uma vez considerada a intermedialidade na adaptação de uma obra literária para o cinema como fenômeno inevitável no processo intersemiótico, foi possível analisar as adaptações de 1974 e de 2013 de *O grande Gatsby* a partir de um nível de equivalência estética entre literatura e cinema, sem se falar em superioridade da primeira. Os filmes são releituras do livro, com todos os aspectos subjetivos de uma interpretação que daí possam resultar, e não simplesmente um exercício de exibição de um mesmo texto por meio de uma linguagem diferente.

Aplicados os conceitos teóricos aos dois filmes, verificou-se que o contexto histórico-social do romance foi mantido, e que, para revelá-lo ao público, os diretores cuidaram de introduzir elementos culturais da época das respectivas produções, a fim de permitir ao espectador interpretá-lo com base nos conhecimentos que tem da vida cotidiana de seu tempo.

Observou-se que a versão de 1974 tem um grau maior de aproximação com o romance, no que diz respeito ao conteúdo dos diálogos e à sequência dos eventos, e notadamente quanto à sutileza nas referências ao contexto histórico-social. Pode-se inferir que isso foi possível devido ao fato de que o público ainda tinha um conhecimento prévio a esse respeito, porque ainda vivia as consequências dos fatos que ocorreram nas primeiras décadas do século XX. Por exemplo, aquele público sabia que na vigência da Lei Seca houve intensa atividade de gângsteres no comércio ilegal de bebidas alcoólicas e que este tipo de atividade ajudou a construir novos ricos, como é o caso de Jay Gatsby.

Já na adaptação de 2013, houve necessidade de dizer explicitamente ao público o que acontecia nos Estados Unidos, na época em que se desenvolveu a história do romance, e assim foi feito, por cenas que mostram o proibido comércio de bebidas alcoólicas, a atividade de gângsteres, o luxo e a futilidade da vida dos aristocratas, tudo isso para mostrar que trajetórias como a de Jay Gatsby, de pobre a milionário, por mérito próprio, foi algo não só possível como marcante naquela sociedade.

Nos dois filmes são mostrados ao público o contexto histórico-social que possibilitou o surgimento do *self-made man* e a realização do *American dream*, dados essenciais à interpretação do romance. Mas, para mostrar isso a públicos diferentes, os realizadores priorizaram algumas informações e as mostraram por intermédio de referências culturais contemporâneas à cada produção, pois é esse o recurso que permite ao espectador ligar-se com o contexto histórico que não é por ele vivido. Essas escolhas, como visto, não comprometem a proximidade do público do cinema com o romance; ao contrário, são elas que a permitem.

REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, C. *Algumas palavras sobre roteiro*. Disponível em: <<http://www.oclick.com.br/colunas/brandao63.html>>. Acesso em: 25 jun. 2005.
- EBERT, R. *The great Gatsby movie review*. Disponível em: <<http://www.rogerebert.com/reviews/the-great-gatsby-1974>>. Acesso em: 1 jan. 2015.
- FITZGERALD, F. S. *O grande Gatsby*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- FURTADO, J. A. *A adaptação literária para cinema e televisão*. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/port/conexoes/adaptac.htm>>. Acesso em: 23 jul. 2005.
- GALLEGO, L. F. *O grande Gatsby*. Disponível em: <<http://criticos.com.br/?p=3832>>. Acesso em: 4 jan. 2015.
- LAZARD, J. L. *The American Blackness of The Great Gatsby*. Disponível em: <<http://uppitynegronetwork.com/2013/06/04/the-american-blackness-of-the-great-gatsby/>>. Acesso em: 3 jan. 2015.
- O GRANDE Gatsby. Direção de Jack Clayton. USA: Newdon Productions & Paramount Pictures; Paramount Pictures, 1974. 1 DVD (138 min).
- O GRANDE Gatsby. Direção de Baz Luhrmann. USA: Baz Luhrmann; Warner Bros., 2013. 1 DVD (142 min).
- OLIVEIRA, M. P. de. *Laços entre a tela e a página*. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/estudos.html>>. Acesso em: 23 jul. 2005.
- PERINI, C. M.; QUIANZALA, G. M. C. Uma leitura do romance *The great Gatsby* de Franz Scott e os mitos que o constituem. *Ícone*, n. 11, São Luís de Montes Belos, jan. 2013, p. 81-90.
- RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*, v. 1. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p.16-45.
- SINAY, I. *Crítica: O grande Gatsby, e o exagero de Baz Luhrmann*. Disponível em: <<http://www.posfacio.com.br/2013/06/07/critica-o-grande-gatsby-e-o-exagero-de-baz-luhrmann/>>. Acesso em: 1 jan. 2015.
- STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do desterro*, n. 51, Florianópolis, jul./ dez. 2006, p. 19-53.
- VIVIANI, L. *É proibido fumar*. Disponível em: <<http://jpress.jornalismojunior.com.br/2013/10/proibido-fumar/>>. Acesso em: 3 jan. 2015.

OLHOS NEGROS: O CINEMA REVISITA TCHEKHOV¹

Assiria Maria Linhares Masetti²

RESUMO: O presente estudo tem por objetivo examinar a adaptação fílmica *Olhos negros* (1987), com direção de Nikita Mikhalkov, comparando-a com alguns contos de Anton P. Tchekhov, nos quais teria sido inspirada. A análise enfocará aspectos tais como aproximação e distanciamento entre hipertexto e hipotextos; interpretação e (re)criação de personagens e situações; e, ainda, a transposição espaço-temporal. Assim, procurar-se-á mostrar como os elementos emprestados dos contos foram ressignificados com a utilização de códigos e convenções próprios do cinema. Para fundamentar a análise, serão utilizadas considerações de Linda Hutcheon, Robert Stam, Gérard Genette e outros teóricos.

Palavras-chave: Tchekhov. Adaptação fílmica. Recriação. Intermedialidade.

ABSTRACT: The aim of this article is to analyse the film adaptation *Dark eyes* (1987), directed by Nikita Mikhalkov, in comparison with some short-stories by Anton P. Chekhov, which might have inspired the making of the film. The analysis focuses on certain aspects, such as the similarities and discrepancies between hypertext and hypotexts; interpretation and (re-)creation of characters and situations, as well as the spatial and temporal transposition. Thus, evidence will be provided on how the elements borrowed from the short-stories took on different meanings by the use of cinematic codes and conventions. Theoretical perspectives by Linda Hutcheon, Robert Stam, Gérard Genette and other critics will be used to shed light on the analysis.

Keywords: Chekhov. Film adaptation. Recreation. Intermediality.

¹ Artigo recebido em 22 de abril de 2015 e aceito em 25 de junho de 2015. Texto orientado pela Profa. Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE).

² Mestranda do Curso de Teoria Literária da UNIANDRADE.
E-mail: si.masetti@hotmail.com

INTRODUÇÃO

A adaptação de obras de arte, sua transposição para mídias de mesma ou diferente materialidade é, hoje, considerada um “fenômeno onipresente” (HUTCHEON, 2011, p. 17). Quem transita pelo mundo acadêmico também sabe que, além de estar em todos os lugares, a adaptação não é um fenômeno novo. Um exemplo muito citado pelos teóricos é Shakespeare, que se apropriou de histórias de sua cultura e de diversas outras, transcodificando-a em forma de peças para o teatro, principalmente. Diversos outros artistas poderiam ser apontados como intérpretes e recriadores de obras que, com a utilização de novos códigos e convenções, se transmutaram em peças teatrais, óperas, pinturas, poemas sinfônicos e, mais recentemente, em filmes, histórias em quadrinhos, animações, jogos de videogame, entre outras, uma vez que as adaptações podem ser consideradas “recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos para outro” (p. 40). As possibilidades de adaptação são inúmeras e, com o desenvolvimento de novas tecnologias e o consequente aparecimento de novas mídias, o espectro de possibilidades se amplia cada vez mais, pois “contar histórias é sempre a arte de repetir histórias” (BENJAMIN, citado em HUTCHEON, 2011, p. 22). Em meio às diversas modalidades de transposição de uma mídia para outra, encontra-se a literatura servindo como fonte para o cinema – a adaptação fílmica se torna um hipertexto que, como resultado de releitura, reinterpretação e transformação de uma obra preexistente, joga uma nova luz no texto literário, que funciona como hipotexto, segundo terminologia de Gérard Genette. No presente trabalho, analisaremos a adaptação fílmica *Olhos negros*, uma produção ítalo-estadunidense-russa de 1987, em cujos créditos lemos que foi inspirada em certos escritos de Anton Tchekhov.

O escritor e dramaturgo Anton P. Tchekhov viveu na segunda metade do século XIX, na Rússia. Começou a escrever cedo, antes de entrar na universidade, e, no princípio, seus contos se caracterizavam por um teor satírico e humorístico. Entre as inúmeras obras que produziu, acham-se contos, novelas e peças teatrais. Suas obras deixam transparecer o interesse pelo cotidiano, dramas e tragédias de pessoas comuns. Um dos traços marcantes de Tchekhov é “a apreensão do trágico não como algo terrível e excepcional, mas como ordinário e cotidiano (...)” (BELINKY, 2009, p. 8). Seus contos, escritos em linguagem simples, carregados ao mesmo tempo de densidade e sutileza, mais sugerem que esclarecem, caracterizando-se, ainda, por apresentar final aberto. O próprio autor, em uma carta a seu editor, afirmava: “(...) quando escrevo, confio inteiramente no leitor, supondo que ele mesmo acrescentará os elementos subjetivos que faltam ao conto” (TCHEKHOV, 2002, p. 296).

Para este trabalho, interessam-nos especificamente os contos *The party* (1888) – sem tradução para o português, *Anna no pescoço* (1895), traduzido por Maria Aparecida Botelho Pereira Soares, e *A dama do cachorrinho* (1899), com tradução de Boris Schnaiderman, por serem as obras que teriam servido como texto de partida

para a adaptação fílmica a ser analisada. Quanto ao filme, teve roteiro de Alexander Abadachian, Nikita Mikhalkov e Suso Cecchi D'Amico, com direção de Nikita Mikhalkov, cineasta russo que dirigiu e atuou em inúmeros filmes. Em 1995, teve seu filme *Burnt by the sun* (1994) laureado com o Oscar de melhor filme estrangeiro. No elenco de *Olhos negros* estão Marcello Mastroianni (Romano) – que recebeu por sua atuação no filme o prêmio de melhor ator no Festival de Cannes de 1987, Elena Sofonova (Anna), Silvana Mangano (Elisa), Vsevolod Larionov (Pavel) e Marthe Keller (Tina).

O título, *Olhos negros*, é uma clara alusão à Rússia e a sua cultura. A canção homônima, provavelmente a mais famosa canção russa do gênero romance, já se tornou uma marca desse país. Ela é executada durante a exposição das gravuras que servem de pano de fundo aos créditos do filme.

OS CONTOS COMO FONTE DE INSPIRAÇÃO PARA O FILME

Ao analisar o filme como uma adaptação, comparando-o com os textos-fonte, pode-se perguntar: "(...) que eventos (...) foram eliminados, adicionados ou modificados na adaptação (...)?" (STAM, 2006, p. 40). Sabendo-se que o critério fidelidade não se sustenta quando se trata de adaptação, uma vez que o hipertexto é produto de uma recriação, de uma leitura muito subjetiva do adaptador, os termos mais apropriados são aproximação e afastamento em relação ao hipotexto. Em *Olhos negros*, quando se analisam situações e eventos, percebem-se algumas aproximações: 1) Um homem casado – Gurov –, que costuma trair sua esposa, vai a um local com clima ameno para descansar. Lá encontra uma senhora jovem, também casada, que está sempre acompanhada de um cachorrinho. Gurov e Ana apaixonam-se um pelo outro. Cada um volta para sua cidade de origem. Ele, após algum tempo, percebe que não fora meramente uma aventura, mas amor de verdade. Arranja um pretexto para ir à cidadezinha onde ela mora com o intuito de vê-la. Esses elementos são desenvolvidos por Tchekhov em *A dama do cachorrinho*. 2) Ânía é jovem, casada com um homem rico e muito mais velho. Casara-se com o intuito de dar amparo a seu pai, viúvo, alcoólatra, e a dois irmãos mais jovens. Tal temática pode ser encontrada em *Anna no pescoço*, o segundo conto que teria servido como texto de partida para o filme. 3) No terceiro conto utilizado como inspiração pelo cineasta, *The party*, encontram-se os seguintes elementos: Olga, uma mulher muito rica, casada, cujo marido – Pyotr – é caracterizado como um Don Juan, é mostrada em sua casa, por ocasião de uma festa a que comparecem familiares e amigos. Ela faz um grande esforço para ser gentil com os hóspedes, embora não esteja se sentindo bem. A casa é grande, a festa se prolonga. Em dado momento ela e o marido se desentendem, ela se altera, diz-lhe palavras pesadas, acusando-o de ser mentiroso e de ter-se casado por interesse. Em seguida, começa a

chorar e, desesperada, tranca-se no quarto. Há um menino pianista que se apresenta durante a festa.

Para conceber o filme, o diretor serviu-se desses elementos, mesclando-os a outras situações e criando uma história que lembra Tchekhov, mas é, ao mesmo tempo, diferente, ou “repetição com variação, (...) conforto do ritual combinado à atração da surpresa” (HUTCHEON, 2011, p. 25). A ambientação da história também sofreu alterações: o que nos textos literários se situava na Rússia, na segunda metade do século XIX, agora está ambientado em 1903, a maior parte na Itália, alguns eventos em um navio e outros na Rússia. Ao transportar histórias russas para outro contexto, para outra cultura, além de adequá-las a um novo tempo e novo lugar, o cineasta enfatiza o que elas têm de universal e atemporal: o adultério, os casamentos arranjados, a hipocrisia da convivência social, amores que fenecem com o tempo, o nascimento do verdadeiro amor e a dificuldade de vivê-lo.

O QUE SUGEREM AS GRAVURAS PROLÉPTICAS?

Olhos negros começa com os créditos sendo apresentados sobre um pano de fundo em que gravuras em sequência mostram o Porto do Pireu, em Atenas, e a partida de um navio. Ouvem-se gritos de gaivotas, vozes de crianças e adultos, que falam italiano, e apitos de navio.

A respeito desse prólogo, pode-se perceber que algumas gravuras de abertura, “sobre as quais são projetados os créditos, (...) prenunciam o desenvolvimento da narrativa” (REICHMANN, 2011, p. 120). São, ao todo, 11 gravuras, que vão mostrando as etapas de um embarque em navio. Essas gravuras, porém, não são meros desenhos a servir de pano de fundo para os créditos. Elas vêm acompanhadas de sons, o que nos leva a pensar em combinação de mídias. Esse processo ocorre quando pelo menos duas mídias convencionalmente distintas se articulam, mantendo cada uma sua materialidade e contribuindo, “de maneira específica, para a constituição e o significado do produto” (RAJEWSKY, 2012, p. 24). De acordo com a ordem em que são mostradas, tem-se: 1) A imagem do entorno do porto do Pireu; sons de apito e deslocamento de um trem; gritos de gaivotas; barcos e navios ancorados. 2) Uma mulher com sua bagagem, que espera na plataforma; ela segura o chapéu para impedir que o vento o leve; veem-se barcos ao fundo; ouve-se um apito de navio e uma voz infantil que vende jornais; começa a tocar a música *Olhos negros*. 3) Algumas pessoas subindo a rampa que dá acesso ao navio (tomada à distância); uma mulher que segura o chapéu por causa do vento; a música e os gritos de aves continuam a se ouvir; vê-se o nome do navio: Ulisses. 4) A imagem anterior, com maior aproximação; vozes; barulho de carruagem que se desloca; apito; pelas janelinhas do navio, veem-se imagens de pessoas que guardam malas nas cabines. 5) Parte mais alta da rampa, já chegando ao convés; um

homem dá a mão para ajudar uma menina acompanhada de uma mulher; outra mulher, no convés, cujo cachecol esvoaça com o vento; vozes; a música; barulho do motor de um barco. 6) Imagem parcial do navio no mar, visto de perto; barulho de vento forte; apito; a música. 7) O mesmo navio visto de mais longe, inteiro; música; vento forte; apito; gritos de aves ao longe; mar encapelado. 8) Pessoas no convés; um homem conversa com uma mulher sentada em uma *chaise-longue*; vozes baixas, quase sussurradas; vento. 9) Pessoas em um espaço interno, onde um casal está sentado a uma mesa; duas crianças à janela; gritos de aves. 10) Pessoas apoiadas a uma grade de sustentação, no convés, uma das quais acena para alguém que ficou; o lenço com o qual acena levantado pelo vento; gritos de aves; som de vento forte. 11) Um homem que olha por um janelão para dentro de um ambiente; sons longínquos de aves.

Percebe-se que há um diálogo intermediário entre certas cenas mostradas nesse prólogo e o desenrolar da narrativa relacionada com os acontecimentos no navio. Assim, pode-se dizer que as gravuras são prolépticas no que se refere à diegese, mostrando o embarque de pessoas que vão à Itália, entre as quais estão Anna e Pavel. A primeira gravura, por exemplo, é o Porto do Pireu, em Atenas, local da partida. Pavel, quando se apresenta a Romano, conta-lhe que chegara a Atenas por terra e faria o cruzeiro de navio até a Itália. Teria ele vindo no trem cujo barulho se ouve antes de começar o embarque? Possivelmente. Mostram também diversos ambientes externos e internos do navio, onde as pessoas irão circular ou descansar. Anna, especialmente, estará descansando no convés, em uma *chaise-longue*, quando Pavel for chamá-la para almoçar e conhecer Romano. O próprio Pavel tem uma gravura específica para si, mostrando-o que olha através da janela do restaurante. Nesse momento, acontece a transição de uma mídia (desenho) para outra (filme) – o homem que olha pela janela vai adquirindo cor e movimento, e ali está o personagem Pavel Aleksêitch, pronto para entrar no restaurante do navio. E assim se inicia a diegese propriamente dita.

Há, ainda, em várias dessas gravuras, a presença do vento, que ora parece querer arrancar o chapéu de uma senhora, ora mexe com echarpes, com um lenço de quem acena para os que ficam, mexe com a água do mar. Ele que já aparece em *A dama do cachorrinho*: "(...) o vento arrastava a poeira em turbilhão e arrancava os chapéus" (TCHEKHOV, 1999, p. 317). Vento que em diversos momentos da diegese, especialmente nas partes que tratam da relação de Anna e Romano, vai se manifestar. "Por causa da sua intangibilidade e da sua rápida mudança de direção, o vento é símbolo de fugacidade, de inconstância e de futilidade" (BECKER, 1999, p. 293). A fugacidade é a marca do amor e da felicidade no destino de Anna: dos momentos de verdadeira felicidade que descobre na companhia de Romano, no *spa*; do amor, que para eles, dura tão pouco. O vento estará presente logo em um dos primeiros encontros, quando leva o chapéu de Anna para dentro da piscina de lama medicinal. Estará presente nas cenas passadas em São Petersburgo, aonde Romano vai a fim de obter uma autorização para dirigir-se à cidade de Sissoiev, onde ela mora. Lá, o vento é mostrado tal como no conto de Tchekhov, arrastando a poeira em turbilhão e carregando o chapéu de uma menina, pouco antes de Romano chegar e ser recepcionado por autoridades que acreditam que

ele trará progresso com a instalação de uma fábrica de vidro. O vento é mostrado nas cortinas da casa dela, na cena em que ele a procura e a segue até o galinheiro. E, finalmente, na última cena do filme, quando Pavel vai acordá-la para almoçar, o vento faz esvoaçarem as roupas leves de Anna (Figura 1), como se fosse carregá-las, momentos antes do encontro que, provavelmente, mudará sua vida mais uma vez.



Figura1: O motivo recorrente do vento estampado na capa do DVD

Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=oci+ciornie&espv=2&biw=1366&bih=643&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=_OcnVdP0A4O-ggSN3YPADg&ved=0CAcQ_AUoAg&dpr=1#imgrc=Vwo3g>

A DIEGESE: MUDANÇAS DE FORMA E CONTEÚDO

O filme, diversamente dos contos inspiradores, cuja narrativa é estruturada linearmente, é desenvolvido de forma analéptica: Romano, garçom em um navio de cruzeiro, narra a história de sua vida a Pavel, um russo que viaja de Atenas para a Itália com a esposa. A narração é feita em *flashback*, no restaurante do navio, a partir de um ponto no passado e, pela voz de Romano, fica-se sabendo que ele fora casado com uma mulher muito rica, filha de um banqueiro italiano; que conhecera uma russa num *spa*, por quem se apaixonara; que arranjava um pretexto para ir à Rússia com o intuito de reencontrá-la; que, ao revê-la, lhe prometera voltar à Itália e contar tudo para sua esposa, retornando logo em seguida à Rússia para unir-se a ela. Que, finalmente, não tivera coragem de revelar a verdade à esposa e nunca mais soubera da

rusa. Pavel, de uma forma muito mais breve, também conta sua história: casara-se com uma mulher mais jovem, que conhecia desde que ela era criança. Ela havia se mudado com a família para outra cidade, onde se casara, e ele nunca mais a tinha encontrado. Até que, sete anos antes, a reencontrara em Moscou, morando na casa de uma tia e com muitos problemas familiares; havia até tentado suicidar-se. Ele havia se apaixonado e a pedira insistentemente em casamento, mas ela nunca o aceitara. No nono pedido, finalmente, ela disse que aceitaria, declarando que não o amava, mas ser-lhe-ia fiel. Fazia sessenta e sete dias que estavam casados! Quando Pavel termina sua narração, Romano é interpelado pelo gerente do restaurante, o qual lhe diz que faltam apenas dez minutos para que as refeições comecem a ser servidas. E Pavel vai ao convés para convidar sua jovem esposa para almoçar e conhecer Romano.

“Como transposição criativa e interpretativa de uma ou mais obras reconhecíveis, a adaptação é um tipo de palimpsesto intensivo, e com frequência, ao mesmo tempo, uma transcodificação para um diferente conjunto de convenções” (HUTCHEON, 2011, p. 61). Assim, os contos que deram origem à adaptação fílmica *Olhos negros*, tendo sido produzidos por um autor que se caracterizou por uma escrita concisa e a capacidade de construir personagens delineados apenas por alguns traços, ao serem transpostos para outra mídia, sofreram um processo de ampliação e transformação, tanto no que se refere ao número de personagens, quanto ao conjunto de características empregadas para a construção de cada um deles. Essa travessia do modo contar para o modo mostrar, ou seja, a passagem de uma mídia escrita para uma mídia híbrida, em que o visual e o auditivo exercem o papel antes atribuído à imaginação do leitor, também exigiu do diretor a multiplicação do tempo e dos espaços, já que, como adaptador, “ele tem a capacidade de misturar diferentes tipos de temporalidade e espacialidades” (STAM, citado em HUTCHEON, 2011, p. 94). A música, ainda, é um elemento presente nos códigos utilizados pelo cinema. Nos filmes, é ela que estabelece a ligação entre aquele que assiste e o espetáculo projetado na tela, “pois invoca uma dimensão de profundidade e interioridade emprestada das reações de nossos próprios corpos ao ouvirmos à insistente produção de ritmos, tonalidades de cores e mudanças na dinâmica” (KRAMER, citado em HUTCHEON, 2011, p. 95).

METAMORFOSES E PERSONAGENS MULTIFACETADAS

Com relação às personagens, nota-se que houve tanto expansão quanto modificação daquelas trazidas das obras-fonte, como também criação de outras, inteiramente novas: Tina, esposa de Mânlio, amiga de Elisa e também amante de Romano; Mânlio, um jovem industrial afeito ao trabalho, amigo da família de Elisa; e Pavel, segundo marido de Anna, um comerciante russo, são criações do adaptador. Modest, marido de Anna, apresenta traços do marido de Ânia combinados com

características introduzidas pelo diretor. Já as personagens de maior relevância são também as que mostram maior complexidade em sua construção. Elisa, a esposa de Romano, provavelmente inspirada em Olga, é uma bela mulher, muito rica, filha única de um banqueiro italiano, que se casou com um arquiteto recém-graduado. Ela é mostrada em sua casa, durante uma festa a que compareceram amigos e familiares, mas onde não se vê somente alegria. Durante a festa, Elisa conversa com o advogado que cuida de seus negócios, e é comunicada de falência iminente. A tensão é enorme. Mas ela se esforça para ser uma anfitriã gentil, procurando demonstrar uma serenidade que está longe de sentir. Além disso, incomoda-se com o comportamento de Romano, que pensa somente em divertir-se, permanecendo alheio aos problemas enfrentados por ela. Em um desentendimento, ela deixa claro que desconfia dele, chamando-o de falso.

Anna é a personagem que mais apresenta traços dos textos de partida. Uma mulher jovem, casada com um homem rico, muitos anos mais velho, anda sempre acompanhada de um cachorrinho branco. Ingênua, tímida, um tanto insegura, na carta que deixa a Romano, autodenomina-se medíocre, pois casou-se para poder amparar um pai alcoólatra e dois irmãos mais jovens. Entrega-se a Romano por amor, porém sente-se envergonhada, julga que agiu contra seus códigos morais. Por isso, parte inesperadamente, deixando-lhe a carta. É importante ressaltar a presença do cachorrinho, que por estar sempre junto a Anna, é como se fizesse parte de sua caracterização como personagem. Numa das primeiras imagens dela, no *spa*, a câmera a mostra de baixo para cima, com o cachorro ao lado, seguro pela guia. Em todos os momentos importantes da relação de Anna e Romano, o cão estará presente, seja quando se veem pela primeira vez no salão de refeições; na cena com o mágico, em que Romano pega em suas patinhas e faz com que bata palmas para aplaudir Anna; quando ela está no parque, chorando, e o cão praticamente “vai chamar” Romano; ou quando se relacionam sexualmente e ela está chorando, envergonhada, e o cão dorme ao pé da cama; em Sissoïev, quando Romano a segue até o galinheiro, o cão permanece do lado de fora, como que cuidando dela. Essa insistência em mostrar Anna sempre acompanhada do cachorrinho tanto pode ser interpretada como uma escolha de prestar homenagem ao autor do texto-fonte, na tentativa de, ao transpor a dama do cachorrinho para a tela, realmente promover uma encarnação da personagem, quanto pode ser uma forma de mostrar o cão como símbolo da fidelidade e “mítico ajudante e protetor, sobretudo das mulheres e das crianças” (BECKER, 1999, p. 55).

Romano é charmoso, irresistível para as mulheres e, ao mesmo tempo, um homem com alma de artista e atitudes de bufão. Para compor essa personagem, o adaptador lançou mão de alguns traços encontrados nos contos – algo de Gurov, algo de Pyotr –, que selecionou, e combinou-os com outros elementos de sua escolha, o que ajudou a multiplicar a complexidade da personagem. Romano parece não saber o que deseja realmente. Casou-se com a mulher a quem amava, mas não foi feliz. Tornou-se um *bon-vivant*, que, além de viver às custas da esposa, desfrutando do que sua riqueza podia lhe proporcionar, ele a traía. Chegou até a manter um caso com a melhor amiga da mulher. Não trabalhava. Sua vida era um constante divertir-se. Quando

decidiu ir para o *spa* em busca de cura, já sabia que os negócios de Elisa iam mal, que ela estava à beira da falência. Mas não hesitou em deixá-la sozinha nesse momento difícil. E, assim que chegou, passou a ter um caso com uma hóspede. Então, conheceu Anna. Passaram a ficar sempre juntos, no *spa*. Comportou-se com ela como um verdadeiro apaixonado: tratava-a bem, cumulou-a de gentilezas, soube compreendê-la nos momentos de insegurança e autocensura. Segundo Hutcheon, nas adaptações fílmicas, “algumas cenas (...) podem assumir um valor emblemático (...)” (HUTCHEON, 2011, p. 93). Em *Olhos negros*, há uma cena reveladora da transformação sofrida por Romano. Ele entra numa piscina de lama medicinal para apanhar o chapéu de Anna, levado pelo vento. Ele entra na piscina de lama negra, vestido inteiramente de branco. Além de apanhar o chapéu, ainda colhe uma flor que oferece a ela (Figura 2).



Figura 2: A cena da piscina

Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=oci+ciornie&espv=2&biw=1366&bih=643&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=_OcnVdP0A4O-ggSN3YPADg&ved=0CAcQ_AUoAg&dpr=1#imgrc=Vwo3g>

O contraste entre a lama e a brancura da roupa quer significar a mudança de Romano, como se ele tivesse passado por uma purificação, pois a partir daí ele parece deixar para trás seu sarcasmo, sua bufonaria, suas mentiras. Desse momento em diante, Romano passa a dedicar-se somente a Anna. Mas a mudança não acontece apenas com ele. Sua atitude provoca igualmente em Anna uma resposta, uma transformação. A expressão fisionômica da personagem revela o encantamento, a percepção de ser valorizada e amada, sentimento até então desconhecido por ela.

Essa nova faceta de Romano vai durar até o encontro com Elisa, na volta da Rússia, onde estivera para rever Anna e propor-lhe que se separasse do marido. O que faz ele, então? Ao ser pressionado por Elisa para que dissesse a verdade sobre se havia uma mulher russa a quem amava, ele titubeia, se acovarda e nega. Volta a ser o mesmo de sempre, a fazer palhaçadas, divertir-se e viver às custas dela. Até que sai de

casa e acaba trabalhando como garçom no navio de cruzeiro. Deixou passar diversas oportunidades de ser feliz; sua vida foi dissipada na ociosidade e com amores volúveis. Permitted que a vida simplesmente passasse por ele. Romano, sendo uma personagem complexa, não pode apresentar um comportamento previsível. Ele é, no dizer de Strindberg, uma figura “sem caráter” (STRINDBERG, s. d., p. 21), uma vez que é tão difícil “ser apreendido, classificado ou vigiado” (p. 21). Pode-se dizer que tal personagem, com suas características contraditórias, sua imprevisibilidade, sua multiplicidade de facetas, assemelha-se ao sujeito pós-moderno, o qual assume “identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (HALL, 2011, p. 13, ênfase no original). Esse é Romano, que traz dentro de si identidades conflitantes, as quais o impulsionam em direções diversas.

CONCLUSÃO

Nesta análise, procurou-se mostrar como alguns contos de Anton Tchekhov foram transpostos para a mídia híbrida do cinema. Gravuras prolépticas, servindo de suporte aos créditos do filme, promoveram um diálogo com parte da diegese. Personagens foram recriadas, algumas com características marcadamente tchekhovianas, outras completamente renovadas. O adaptador transpôs para a Itália do início do século XX uma grande parte do que havia se passado inteiramente na Rússia do século XIX. Porém os dramas, as expectativas, os sofrimentos, as alegrias, os sentimentos, o humor, os lados brilhante e escuro do ser humano mostrados no filme (1987), e que também estão presentes nos textos de partida, poderiam muito bem ter sido trazidos para o século XXI, pois “a adaptação não é vampiresca: ela não retira o sangue de sua fonte, abandonando-a para a morte ou já morta, nem é mais pálida do que a obra adaptada. Ela pode, pelo contrário, manter viva a obra anterior, dando-lhe uma sobrevida que esta nunca teria de outra maneira” (HUTCHEON, 2011, p. 234).

REFERÊNCIAS

- BECKER, U. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Edwino Royer. São Paulo: Paulus, 1999.
- BELINKY, T. Apresentação a Um homem extraordinário e outras histórias. In: TCHEKHOV, A. P. *Um homem extraordinário e outras histórias*. Tradução de Tatiana Belinky. Porto Alegre: L & PM, 2009, p. 5-9.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG – Faculdade de Letras, 2006.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Tradução de Tomaz T. da Silva e Guacira L. Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 2011.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cequinel. Florianópolis: UFSC, 2011.

OLHOS negros. Direção de Nikita Mikhalkov. Itália-EUA-Rússia: Exelsior TV – Raiuno; Monroe Stahr, 1987, 1 DVD (115 min).

RAJEWSKY, I. O. Intermidialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*, Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 15-45.

REICHMANN, B. T. Gravuras prolépticas: um diálogo midiático entre o prólogo e a diegese do filme *Os outros*. *Scripta Uniandrade*, v. 9, n. 1, Curitiba, jan./jun. 2011, p. 119-140.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

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

STRINDBERG, A. Prefácio a *Senhorita Júlia*. In: _____. *Senhorita Júlia e A mais forte*. Tradução de João Marschner. São Paulo: Ediouro, s. d., p. 17-33.

TCHEKHOV, A. P. Anna no pescoço. In: _____. *A dama do cachorrinho e outras histórias*. Tradução de Maria Aparecida Botelho Pereira Soares. Porto Alegre: L & PM, 2011, p. 102-117.

_____. A dama do cachorrinho. In: _____. *A dama do cachorrinho e outros contos*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: 34, 1999, p. 314-333.

_____. *Cartas a Suvórin*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: EDUSP, 2002.

_____. *Sem trama e sem final (99 conselhos de escrita)*. Seleção e prefácio de Piero Brunello. Tradução do italiano e notas de Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. The party. Disponível em: <http://www.online-literature.com/anton_chekhov/1252/>. Acesso em: 24 nov. 2014.

CHAMADA PARA PUBLICAÇÃO – NÚMERO 14



A Revista *Scripta Alumni* (ISSN 1984-6614) é uma publicação eletrônica semestral do Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – Uniandrade. A publicação tem como objetivo promover e divulgar a produção acadêmica dos mestrandos da Uniandrade e de outras IES, além de incentivar a troca de ideias e a reflexão crítica sobre os estudos literários, nos mais diversos campos artísticos ligados à literatura, tais como: cinema, teatro e dramaturgia, pintura, entre outros.

A *Scripta Alumni* lançará, em dezembro de 2015, o décimo quarto número da publicação. Os interessados em publicar artigos devem fazer a submissão, por meio da plataforma eletrônica (<http://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaAlumni/index>), até **25 de setembro de 2015**. Serão aceitos: artigos de graduandos e pós-graduandos da Uniandrade e de outras IES; e artigos de autoria conjunta (orientador e orientando). Não serão aceitos trabalhos que não informarem o nome de um professor como orientador ou coautor. Para o número 14, serão aceitos artigos que atendam ao tema **Da literatura clássica à contemporânea: recursos e estratégias**. Diante disso, os textos podem abordar o diálogo entre as literaturas clássica e contemporânea, ou simplesmente eleger apenas uma delas, para apresentar e discutir diferentes recursos e estratégias de composição artístico-literária.

Link de acesso à plataforma (em construção) para o envio de trabalhos:

<http://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaAlumni/index>

Endereço eletrônico para contato: anfib@bol.com.br

NORMAS PARA FORMATAÇÃO DOS ARTIGOS



- 1) **ASPAS SIMPLES:** Devem ser usadas apenas em trechos entre aspas duplas, para sinalizar termos que estão entre aspas duplas no texto original. Ex.: "O significado do termo 'novela', nesse contexto (...)."
- 2) **CITAÇÃO DE UM AUTOR EM OUTRO.** Ex.: (DRUMMOND, citado em BRAYER, 1978, p. 101).
- 3) **CITAÇÕES:** Citações de até 4 linhas devem ser incluídas no próprio texto, entre aspas. Citações com mais de 4 linhas devem ser destacadas do texto, alinhadas a 6 cm da margem esquerda da página, digitadas com espaçamento 1,0 fonte Arial 10 e não conter aspas. Não colocar ponto depois dos parênteses que indicam a fonte, nas citações longas.
- 4) **DESTAQUES NAS CITAÇÕES:** Os destaques devem ser marcados com itálico ou negrito. As expressões "ênfase acrescentada" ou "ênfase no original" devem vir logo depois do número da página. Ex.: (PROUST, 1999, p. 89-90, ênfase acrescentada) ou (PROUST, 1999, p. 89-90, ênfase no original).
- 5) **DIVISÕES DO TEXTO:** O texto deve conter as partes intituladas "Introdução", "Conclusão" e "Referências". O corpo do texto deve ser redigido em dois ou mais blocos, sendo que cada um deles deve ter título próprio. As partes do texto não devem ser numeradas. O título de cada parte do texto deve ser alinhado à esquerda e redigido em caixa alta, sem negrito. Usar 2 espaços entre o fim do texto anterior e o novo título; usar 1 espaço apenas entre o título e o início do texto seguinte.
- 6) **ENVIO DO ARTIGO:** O artigo deve ser inserido na plataforma <<http://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaAlumni/index>>. O formato do texto deve ser "Word" (modo de compatibilidade).

7) EPÍGRAFE: Deve vir após o título da parte a que se destina a epígrafe, alinhada à direita, em itálico, sem aspas. Na linha seguinte, informar o nome do autor, entre parênteses, sem itálico e alinhado à direita. Ex.:

Mesmo ao jantar é preciso conhecer a literatura.

(Petrônio)

8) ESPAÇAMENTOS: 1,5 no corpo do texto.

1,0 nos resumos e nas citações longas.

9) FIGURAS: Devem vir centralizadas e trazer legenda, também centralizada, em letra Arial 9 e espaçamento simples, com as seguintes informações: Número da figura, título e fonte. Remover o hiperlink dos endereços eletrônicos citados nas legendas. Para isso, basta selecionar o endereço eletrônico e seguir os comandos: Inserir > Hiperlink > Remover link. As fontes das imagens devem ser citadas, de modo completo, na lista de "Referências". Quando houver figuras em sequência, elas devem ser dispostas uma abaixo da outra.

Ex. de legenda para figura cuja fonte é eletrônica:

Figura 1: *Il paese della cuccagna* .
Disponível em: <site consultado>.

Ex. de legenda para figura cuja fonte é impressa:

Figura 2: *Lavadeiras*. (ANDERSEN, 1983, p. 302)

10) NOTAS: Usar apenas notas de rodapé (não são admitidas notas de fim), em letra Arial 9 e espaçamento simples. Caso haja transcrição de trechos nas notas, usar aspas e informar a referência logo após a citação, incluindo, entre parênteses, sobrenome do autor em caixa alta, ano e número da página. As notas não devem ser usadas para indicar as referências completas das citações. Essa função cabe à última parte do artigo, intitulada "Referências".

11) NOVO ACORDO ORTOGRÁFICO: Os artigos submetidos à análise do conselho editorial devem seguir as regras do novo acordo ortográfico da língua portuguesa. O conselho reserva-se o direito de recusar textos que não atendam a este item ou que apresentem muitas incorreções.

12) PAGINAÇÃO: As páginas do artigo não devem ser numeradas.

13) REFERÊNCIAS: Sob o título "Referências", constituem a última parte do artigo. Devem ser apresentadas em ordem alfabética, depois da "Conclusão". Seguem exemplos e normas que devem ser usados nas "Referências":

a) Autores: O(s) primeiro(s) nome(s) do(s) autor(es) deve(m) ser abreviado(s). Ex.: GOMES, C. Quando houver dois ou mais autores, separar os nomes usando ";" (o "&" não deve ser usado). Ex.: GUINSBURG, L.; FERNANDES, S. Quando duas ou mais obras do mesmo autor fizerem parte das "Referências", usar um traço de cinco espaços da tecla do sublinhado para indicar a autoria, a partir da segunda obra. Ex.:

ALENCAR, J. de. *Iracema*. São Paulo: Livraria Martins, 1941.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1964.

b) Coleção: Deve ser informada ao final da referência, entre parênteses. CARTAL, D. *Arte contemporânea*, v. 1. São Paulo: Ática, 1992. (Coleção Arte de todos os tempos).

c) Edição: Pode ser informada logo após o título, neste formato: GOMES, C. *Metodologia científica*. 2. ed.

d) Editora: Apenas o nome da editora deve ser citado. Não incluir antes dele a palavra "Editora" ou a abreviatura "Ed."

e) Modelo de entrada para artigos publicados em revistas e periódicos:

ALMEIDA, R. Notas sobre redação. *A palavra*, v. 1, n. 4, Rio de Janeiro, abr. 2003, p. 101-124.

Observar a ordem das informações: autor, título do texto, título do periódico, volume, número, cidade, data e número de páginas.

f) Modelo de entrada para filmes:

A MARVADA carne. Direção de André Klotzel. BRA: Cláudio Kahns e Tatu Filmes; Embrafilme, 1985. 1 DVD (77 min).

Observar a ordem das informações: nome do filme com a primeira palavra em caixa alta (ou com as duas primeiras em caixa alta, se a primeira for artigo), direção, país de origem, nome do produtor, nome do distribuidor, ano, quantidade e tipo de mídia e número de minutos entre parênteses.

g) Modelo de entrada para livros:

GOMES, C. *Metodologia científica*. 2. ed. São Paulo: Atlântica, 2002.

h) Modelo de entrada para textos eletrônicos:

LIMA, G. *A importância das formas*. Disponível em: <<http://www.format.com.br>>. Acesso em: 21 set. 2006.

(Remover o hiperlink dos endereços eletrônicos citados nas referências. Para isso, basta selecionar o endereço eletrônico e seguir os comandos: Inserir > Hiperlink > Remover link.)

i) Modelo de entrada para textos impressos:

CASTANHO, A. Como fazer projetos. In: GOMES, C. *Metodologia científica*. 2. ed. São Paulo: Atlântica, 2002, p. 20-34.

Nesse exemplo, observar que apenas o título do livro deve ser grafado em itálico. O título do texto não recebe itálico. Além disso, depois do ano, é preciso acrescentar o número das páginas inicial e final do texto consultado.

j) Organização: Em coletâneas, o nome do organizador deve abrir as referências. Nesse caso, depois do nome, deve-se incluir "(Org.)". Ex.: SEVERO, T. (Org.). *Estudos sobre textualidade*.

k) Referências duplas: Não devem ser usadas. Em caso de artigos publicados em periódicos, mas acessados eletronicamente, deve-se seguir o "Modelo de entrada para textos eletrônicos" (ver item 13 h).

l) Subtítulos: Não devem ser grafados em itálico. As iniciais maiúsculas devem ser usadas apenas na primeira palavra dos títulos e nos substantivos próprios. Ex.: *O pós-dramático*: Um conceito operativo?

m) Títulos: Devem ser grafados em itálico. As iniciais maiúsculas devem ser usadas apenas na primeira palavra dos títulos e nos substantivos próprios. Ex.: *Metodologia científica*.

n) Tradução: Após o título, citar o nome do tradutor da obra, que deve ser antecedido pelos termos "Tradução de". Ex.:

LEHMANN, H. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

o) Volume: Deve ser informado logo após o título, neste formato: CARTAL, D. *Arte contemporânea*, v. 1.

14) REFERÊNCIAS DOS TRECHOS CITADOS: Depois das citações, incluir, entre parênteses e separados por vírgula, sobrenome do autor em caixa alta, ano de publicação e número da página. Ex.: (MILLER, 2003, p. 45). Não informar o ano da obra antes da citação, para não repetir a informação. O ano deve ser mencionado apenas depois do trecho transcrito, no padrão exemplificado acima, ou seja, acompanhado do sobrenome do autor e do número da página. Quando a fonte de uma obra já estiver mencionada no parágrafo, de modo completo, basta colocar, nas demais fontes do parágrafo, o número da página, usando apenas: (p. 45). Entretanto, ao iniciar novo parágrafo, a fonte deve novamente ser informada de modo completo. Todos os trechos transcritos no artigo, sejam de textos impressos, eletrônicos, filmes, etc., devem informar as referências entre parênteses.

15) RESUMOS E PALAVRAS-CHAVE: Primeiro devem ser apresentados em português e depois em inglês. Devem respeitar o limite de 100 a 120 palavras

e devem ser colocados logo após o título do artigo e antes da "Introdução". As palavras "Resumo" e "Abstract" devem vir em caixa alta e negrito. Os termos "Palavras-chave" e "Keywords" devem vir em caixa baixa e negrito. Depois de cada resumo, incluir as palavras-chave (de 3 a 6), separadas por ponto final. Ex.: **Palavras-chave:** Intermidialidade. Arte contemporânea. Palavra. Imagem.

16) SUPRESSÃO DE TRECHOS NAS CITAÇÕES: Usar reticências entre parênteses: (...). As reticências entre parênteses devem ser usadas inclusive nas citações que iniciam com letra minúscula, o que indica que houve a supressão do início do trecho transcrito.

17) TAMANHO DO ARTIGO: Mínimo de 10 páginas e máximo de 20 páginas.

18) TIPO E TAMANHO DAS LETRAS: Arial 12 no texto. Arial 10 nos resumos e nas citações longas.

19) TÍTULO DO ARTIGO: Caixa alta, sem negrito e centralizado, antes do resumo em língua portuguesa. Deve ser apresentado o título em português, seguido do título em inglês.

20) TÍTULOS DE TEXTOS E OBRAS: Quando aparecerem no texto, devem ser grafados sem aspas e em itálico. Independentemente do fato de serem em língua portuguesa ou estrangeira, devem ter inicial maiúscula apenas a primeira palavra do título e os substantivos próprios.

21) TRADUÇÃO DE TRECHOS CITADOS: Caso o autor do artigo tenha traduzido trechos de obra escrita em língua estrangeira, informar isso em nota de rodapé vinculada à primeira tradução. Não usar "Tradução minha" ou "Tradução nossa".

IMPORTANTE:

- Os trabalhos submetidos à análise do Conselho Editorial da Revista devem obedecer rigorosamente às normas de publicação. Caso contrário, os textos podem ser recusados ou devolvidos para correção. Há duas etapas de revisão: a de formatação e a de conteúdo.
- Os autores poderão submeter apenas um trabalho para publicação por ano.
- Trabalhos em coautoria devem ser escritos, no máximo, por dois autores.

