

@ 2015 by Mestrado Acadêmico em Letras (UESPI)

Direitos reservados ao Mestrado Acadêmico em Letras (UESPI)

Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida ou duplicada sem autorização expressa dos autores e do editor.

Capa: Diego Lopes

Edição e preparação dos originais: Diógenes Buenos Aires de Carvalho

Revisão: Autores

L649 LETRAS EM REVISTA – v. 06, n. 01, 2015. Teresina: Mestrado Acadêmico em Letras, 2015.

Semestral.

ISSN: 2318-1788

1. Estudos Literários. Estudos Culturais - Periódico. 2. Universidade Estadual do Piauí.

CDD 613.703



GOVERNADOR DO ESTADO
Wellington Dias

REITOR
Nouga Cardoso Batista

VICE-REITORA
Bárbara Olímpia Ramos de Melo

PRÓ-REITORIA DE ENSINO E GRADUAÇÃO
Ailma do Nascimento Silva

PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
Geraldo Eduardo da Luz Júnior

PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO, ASSUNTOS ESTUDANTIS E
COMUNITÁRIOS
Luís Gonzaga Medeiros de Figueredo Júnior

PRÓ-REITORIA DE ADMINISTRAÇÃO E RECURSOS HUMANOS
Raimundo Isídio de Sousa

PRÓ-REITORIA DE PLANEJAMENTO E FINANÇAS
Benedito Ribeiro da Graça Neto

COORDENAÇÃO DO MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS
Algemira de Macêdo Mendes

LETRAS EM REVISTA

Publicação do Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí.

Equipe Editorial

Editor Chefe

Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho

Comitê Editorial

Profa. Dra. Algemira de Macêdo Mendes

Prof. Dr. Elio Ferreira de Sousa

Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho

Profa. Dra. Maria do Socorro Baptista Barbosa

Conselho Editorial

Profa. Dra. Adriana Bebiani (Universidade de Coimbra)

Prof. Dr. Alfredo Cordiviola (UFPE/CNPq)

Prof. Dr. Anselmo Peres Alós (UFMS)

Profa. Dra. Ana Margarida Ramos (Universidade de Aveiro)

Profa. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho (UFC)

Prof. Dr. Flavio Garcia (UERJ)

Prof. Dr. Francisco Antonio Ferreira Tito Damazo (UNITOLEDO)

Profa. Dra. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo (UFG/CNPq)

Profa. Dra. Luiza Lobo (UFRJ)

Profa. Dra. Marcia Manir (UFMA)

Profa. Dra. Maria do Socorro Fernandes de Carvalho (UNIFESP)

Profa. Dra. Regina Zilberman (UFRGS/CNPq)

Profa. Dra. Sandra Regina Goulart Almeida (UFMG/CNPq)

Prof. Dr. Sebastião Alves Teixeira Lopes (UFPI)

Profa. Dra. Socorro de Fátima Pacífico Barbosa (UFPB/CNPq)

Profa. Tania Regina de Oliveira Ramos (UFSC)

Profa. Dra. Vera Teixeira de Aguiar (PUCRS/CNPq)

Consultores *Ad hoc*

Ana Claudia Munari (UNISC), Carlos Augusto Viana da Silva (UFC),
Daniela Maria Segabinazi (UFPB), Daniela Pedreira Aragão (UESPI/PNPD),
Deline Assunção (UEMA), Diana Navas (PUCSP), Eduíno José de Macedo Orione (UNIFESP),
Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira (UNESP), Eloisa Porto Corrêa,
Enilce Albergaria, (UFJF), Fabrício Flores Fernandes (UESPI),
Feliciano José Bezerra Filho (UESPI), Flavia Brocchetto Ramos (UCS),
Flavio Pereira Camargo (UFI), Gínia Maria de Oliveira Gomes (UFRGS),
Ildney de Fátima Souza Cavalcanti (UFAL), José Alberto Miranda Poza (UFPE),
José Batista de Sales, Josilene Pinheiro-Mariz (UFCEG),
Juracy Saraiva (FEEVALE), Lia Duarte Mota, Luciana Coronel (FURG),

Marcelo Peloggio (UFC), Márcia Rios (UNEB), Maria Aparecida Junqueira (PUCSP),
Maria Eunice Moreira (PUCRS), Maria Silvia Betti, Mariarosaria Fabris (USP),
Marie Helene Catherine Torres (UFSC), Marinês Andrea Kunz (FEEVALE),
Neiva Panozzo (UCS), Odalice Castro (UFC), Paula Mastroberti (UFRGS),
Renata Philippov (UNIFESP), Ricardo Ramos, Rosane Maria Cardoso (UNISC/UNIVATES),
Thais Flores Nogueira Diniz (UFMG).

Apresentação

*Dossiê: Diálogos entre literatura e outras artes
(música, pintura, dança, cinema, teatro): relações interartísticas.*

Com muita satisfação e entusiasmo, os coordenadores desta publicação, Profa. Dra. **Marly Gondim Cavalcanti Souza** (UESPI), Prof. Dr. **Francisco Antonio Ferreira Tito Damazo** (UNITOLEDO) e a Profa. Dra. **Mônica Luiza Socio Fernandes** (UNESPAR), colocam, nas mãos dos leitores da revista *Letras em Revista*, os vinte e quatro textos selecionados para compor o dossiê *Diálogos entre literatura e outras artes (música, pintura, dança, cinema, teatro): relações interartísticas*.

O objetivo do presente dossiê é abrir um espaço para reflexões e discussões sobre as relações que a literatura pode estabelecer com outras artes, almejando, assim, ampliar e aprofundar os estudos e a pesquisa de literatura comparada, considerando as homologias possíveis de serem estabelecidas entre elas.

Os artigos selecionados para compor este dossiê perpassam algumas das diversas áreas de atuação dos pesquisadores, tais como:

- transposição do gênero dramático para o musical;
- conceitos Bakhtinianos como “bivocalidade”, “gênero” e “polifonia” na análise literária;
- adaptação de poemas e de peça teatral para quadrinhos;
- relação entre literatura e música, bem como entre canção e hipertexto;
- o romance e suas relações com a pintura, a fotografia, a ilustração;
- pintura, literatura e cinema;
- do jazz à literatura;
- romance e transposição midiática;
- literatura como fonte para a criação de outras obras artísticas;
- romance e ópera.

Assim sendo, pela amplitude e profundidade com que cada aspecto é tratado nessas relações intersemióticas, a presente publicação, a nosso ver, oferece um recorte de formas e possibilidades de estudos e pesquisa da intersemiose e da literatura comparada aos que se dedicam e se interessam por esse campo de trabalho.

Boa leitura!

SUMÁRIO

1.	A criação literária e música.....	08
	Luiz Antonio de Assis Brasil PUCRS	
2.	A canção de câmara brasileira e o hipertexto: possibilidades e interseções....	16
	Cláudia Araújo Garcia UEMG	
3.	Genêro e homofonia em <i>Um romance de geração</i>, de Sérgio Sant’anna.....	32
	Gustavo Matte PUCRS	
4.	Notícia de agouro, notícia do norte, notícia de morte.....	45
	Telma Borges da Silva/Fernanda Nayanne Barbosa e Alves UNIMONTES	
5.	O jazz, a <i>Rayuela</i> e o Cortázar.....	58
	Leonardo Mendes Neves Félix UFRJ	
6.	Singularidades e inter-relações entre literatura e outras artes no conto <i>A terceira margem do rio</i>, de João Guimarães Rosa.....	81
	Kelly Fabíola Viana dos Santos UNB	
7.	O pescador que virou tenor <i>Cavalleria rusticana</i>: dos antecedentes da novela à ópera.....	97
	Mariarosaria Fabris USP	
8.	O trágico e o dramático em “<i>Bodas de Sangue</i>”: do teatro de Frederico García Lorca ao musical de Carlos Saura.....	112
	Roney Jesus Ribeiro USC	
9.	Cenário para Tennessee Williams.....	126
	Elizabeth Belleza Flandoli USP	
10.	O retrato de Robin Goodfellow: uma adaptação para quadrinhos de <i>Sonho de uma noite de verão</i>.....	140
	Beatriz Cristina Godoy UEM	
11.	Poemas de Victor Hugo em quadrinhos: ilustração ou tradução?.....	158
	Dennys da Silva Reis UNB	
12.	<i>O pintor de retratos</i>: os liames entre a pintura e a fotografia.....	173
	Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani UNB Ana Paula Ribeiro Câmara UNB	
13.	Esgotamento e similitudes das imagens do texto e do “eu” em <i>Wittgenstein’s Mistress</i>.....	192
	Davi Alexandre Tomm UFRGS	

14.	Imagem para ler, palavra para ver	212
	Daiane Padula Paz/Jaqueline Rosa da Cunha/Michelle Chagas de Farias IFRS	
15.	Transposição de arte pictórica de Jan Luyken em <i>Às avessas</i>, de Joris-Karl Huysmans	228
	Elenara Walter Quinhones/Anselmo Peres Alós UFSM	
16.	Tantas ressacas: aspectos da figuração tantas de Capitu	241
	Leonardo Barros Medeiros Universidade de Coimbra/Portugal	
17.	A ilustração como possibilidade de ressignificar a personagem criança	
	Margarida Pontes Timbó UFC	
18.	Do livro à tela: Carlo Collodi, Paula Rego e a terra da brincadeira	256
	Alberto Filipe Araújo Universidade do Minho Joaquim Machado de Araújo Universidade Católica Portuguesa	
19.	A máquina do mundo e a árvore da vida: alegorias da origem na literatura e no cinema	272
	Alessandra Cristina Valério UNIOESTE	
20.	O outro eu como inimigo: <i>O Homem Duplo</i> de Saramago e sua adaptação para o cinema	283
	Sharmilla O'hana Rodrigues da Silva UFPI	
21.	Ficção e morte em <i>O desaparecimento de García Lorca</i>	301
	Syntia Alves PUCSP	
22.	O monstro como espelho do feminino: leituras pós-modernas de Chapeuzinho Vermelho em <i>A Companhia dos Lobos</i> e <i>A Garota da capa vermelha</i>	314
	Camila Aparecida Virgílio Batista UFG/Catalão	
23.	Moça com brinco de pérola: uma leitura intertextual	334
	Hermínia Maria Lima da Silva /Maria Margarete Fernandes de Sousa UFC	
24.	Intertextualidade em <i>Eça de queirós</i>: muito além das releituras e recortes de obras outras, um processo de criação e amadurecimento	353
	Juliana Rodrigues Salles UEFS	

A criação literária e música

The literary creation and music

Luiz Antonio de Assis Brasil
PUCRS

*Dans deux trios de Londres de Haydn a lieu
un événement très rare: des phrases qui se
répondent et que ont presque du sens. Elles sont à la limite du langage humain¹.*
QUIGNARD, p. 77

Resumo: Este artigo traça, de maneira sintética, as possíveis relações entre a música, seja na forma instrumental ou cantada, com a literatura, através de percepção diacrônica e crítica. Evidencia-se que desde suas primeiras manifestações, a música veio acompanhada da palavra, numa interação sempre produtiva e enriquecedora.

Palavras-chave: Criação literária. Música e literatura. Textos cantados. História da Música.

Abstract: *This article provides, in a summary way, the possible relationships between music, whether instrumental or sung form, with literature, through diachronic and critical perception. It is evident, since its first manifestations, the music was accompanied by the word, always in a productive and enriching interaction.*

Keywords: *Creative writing. Music and literature. Sung texts. History of Music.*

Aparentemente estaremos a tratar de temas – música e literatura – díspares em sua dimensão ontológica, mas que se apresentam convergentes enquanto prática. Sabemos das limitações dessas formas artísticas, mas ambas pretendem atingir o ser humano tocando-o em sua sensibilidade e, para isso, utilizam meios que, de maneira quase inconsciente, se expressam através de artifícios que soam ao ouvido. Note-se, a propósito, o quanto a epígrafe de Pascal Quignard é precisa no uso do léxico: ao referir às produções de Joseph Haydn escritas em sua famosa estada na Inglaterra, ocorrida na maturidade do grande músico austríaco, Quignard usa o vocábulo *phrases* [*frases*] e a expressão *langage humain* [*linguagem humana*] e, ainda, que *se répondent* [*se respondem*] isto é, estabelecem um diálogo feito de

¹Nos dois trios de Londres, de Haydn, tem lugar um acontecimento muito raro: as frases que se respondem e quase fazem sentido. Estão no limite da linguagem humana. [Trad. livre do autor deste artigo].

perguntas e respostas, à semelhança da conversação habitual. Aqui cabe lembrar que as *phrases*, no contexto da citação, são as executadas pelos instrumentos musicais dos trios – o violino, o violoncelo e a flauta – quando nossa primeira interpretação seria de frases gramaticais, portanto, frases escritas ou ditas. Ao referir-se que estão no limite da *langage humain*, o escritor francês faz mais que uma analogia; ele estabelece uma aproximação tão estreita entre a música e o texto literário que, ao final, quase se identificam [*estão no limite*]. Em que pese a relevância do pensamento de Quignard – vencedor do prêmio Goncourt e músico eminente – a matéria é conhecida há muito dos estudiosos; o mérito de Quignard é mostrar o tema de maneira tão simples quanto sofisticada, resumindo num período gramatical tudo o que já foi dito e escrito até agora sobre o assunto.

As relações entre a música e a literatura são tão antigas quanto essas duas formas de expressão artística. Pode-se dizer que surgiram juntas. Sabe-se que isso decorreu de um fato pouco lembrado: a humanidade canta desde sempre, e quando a voz humana não mais dava conta de todas as aventuras vocais, criaram-se os instrumentos, que atingiam gamas sonoras em que a voz falhava. Assim, a música instrumental surgiu de uma deficiência do aparelho vocal humano. O mesmo Pascal Quignard, em outra obra, *La Leçon de Musique*, mas não só, desenvolve a interessante teoria de que a mudança da voz, ocorrida com os rapazes a partir da puberdade, desencadeou o interesse para criar artefatos [os instrumentos musicais] que viessem, de certo modo, consolar quem perdia sua maviosa voz [feminina]. Nesse sentido, Quignard refere ao privilégio feminino de manter para sempre intacta sua voz.

Se fizermos uma investigação acurada sobre os meios expressivos de que o ser humano dispõe desde a mais remota Antiguidade, veremos que o texto literário adapta-se à música, e a música se adapta ao texto literário, mais precisamente, ao poema. Seria extremamente penoso, no âmbito deste comunicado, expor todas as experiências que a arte fez para atingir a fusão entre música [vocal ou instrumental] com a palavra. Os exemplos são tão abundantes que ficaremos pelos mais vistosos espécimes dessa fusão. Basta lembrar, por exemplo, *O Cântico dos Cânticos* e os *Salmos*, que foram escritos com a finalidade de serem recitados ou cantados ao som de instrumentos musicais; nos *Salmos*, em especial, encontramos inúmeras indicações destinadas aos músicos, tais como no Salmo 4, onde consta: “Ao mestre de canto: com instrumentos de cordas”. Outras vezes consta “com flautas” e, em certas ocasiões, indicações bem precisas de técnica, como: “uma oitava abaixo”. Isso revela não apenas um precoce e sofisticado desenvolvimento da técnica musical, mas um conhecimento consolidado em que a palavra, o verso, são cantados, em vez de serem recitados. São célebres as ilustrações que mostram Davi empunhando uma harpa. De resto, na Antiguidade grega e

romana, era quase inadmissível que um poema fosse dito sem que se fizesse acompanhar de música: para tanto, o texto materializava-se em frases de cadência favorável ao canto, e mediante regras mais ou menos uniformes. Dessa forma, conhecemos os diferentes modos [escalas] gregos [jônico, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólico, lórico], capazes de darem conta da riqueza rítmica dos versos que acompanhava. Pensando em Roma, impossível não referir a Nero, celebrizado pelo cinema por Peter Ustinov, empunhando uma harpa enquanto incendiava a capital do Império: era não apenas uma melodia [executada pela harpa], mas uma elegia literária à cidade que perecia nas cinzas.

A busca foi sempre uma só: captar o ouvinte pela palavra e pela música *ao mesmo tempo*. Isso acontece, de forma mais evidente e atual, nos cânticos religiosos de todas as igrejas cristãs em que, ao fascínio da música, alia-se o sentido apologético do texto, a ponto de não se saber o que é mais importante, se o texto ou a música. Martin Luther, por exemplo, no intuito de contrapor-se ao Papado, criou poemas que eram logo postos em música, deixando-nos uma impressionante quantidade de hinos que até hoje são cantados nas igrejas reformadas de quase todas as confissões. Na Idade Média, passou ao imaginário cultural a figura do *trovador*, ao mesmo tempo poeta e músico, perambulando pelas aldeias com seu alaúde e seus poemas de caráter ora jocoso, ora erótico, ora satírico, ora de caráter sagrado, estes últimos celebrando cenas da vida dos santos ou na lembrança dos Sacramentos da Igreja. Muito raramente a música era apenas instrumental: exceto no caso das danças, a melodia conjugava-se à palavra. Poucos se tornaram conhecidos por seus nomes, mas cabe referir à importância de um mestre como Roger von der Vogelweide, um típico exemplo de poeta e tocador de alaúde.

O Renascimento e o protobarroco vieram a dar uma contribuição que permanece até nossos dias. Os compositores do período, talvez – e isso os musicólogos ainda não esclareceram de modo cabal – imaginando que o *coro* de tragédia clássica significasse o grupamento musical que modernamente leva esse nome, criaram a *música per drama*. Vemos aí que era não apenas o poema que instigava as imaginações, mas o texto dramático. Desse equívoco surgiu a *ópera* moderna, que mantém suas características quase inalteradas há cerca de quatro séculos. O que é a ópera? Fundamentalmente, uma peça de teatro – portanto, *literatura* – que recebe tratamento musical. Vários compositores seduziram-se por esta nova forma, passando pelo pleno Barroco, pelo Classicismo, pelo Romantismo, pelo Impressionismo e pela música contemporânea. Talvez seja Richard Wagner aquele que melhor entendeu os propósitos da ópera, denominando-a de *Gesamtkunstwerk*, ou a “obra de arte total”. Wagner foi um criador artístico que durante muito tempo hesitou entre a carreira literária e a carreira musical: ele próprio foi o autor da maioria dos textos de suas óperas. Essa

indecisão não foi exclusiva do Mestre de Bayreuth: sabemos o quanto o compositor Robert Schumann era, e talvez com a mesma excelência, um poeta e crítico literário. Retrocedendo um pouco nessa visão diacrônica, ressalta a obra de Molière que, trabalhando em conjunto com o todo-poderoso mestre de orquestra Jean-Baptiste Lully, criou algumas das obras capitais do Ocidente, como, *O burguês fidalgo*, em que não sabemos o que mais no envolve: se o texto do dramaturgo ou a música de Lully; são rigorosamente inseparáveis, e é de lamentar quando grupos teatrais apresentam apenas o texto que, assim, sofre uma visível amputação. Parece que a tendência de unir música e texto tornou-se uma constante no cenário das artes, tanto que hoje é extremamente difícil encontrarmos músicos *puros*, isto é, músicos que deixam aos outros o tratamento literário de suas composições. Como exemplo do Século XX temos Karl Orff, em sua célebre *Carmina Burana*, cuja introdução *O fortuna* serviam de introdução aos espetáculos de Michael Jackson. Orff musicou com extrema competência uma série de poemas medievais, elevando-os à grandeza de arte total.

A música interage com literatura de duas maneiras: por um lado, as formas musicais podem representar-se na música e, por outro, a música poderá dar o andamento rítmico ao período gramatical. Quanto ao primeiro aspecto – as formas musicais representadas na narrativa – é preciso rever, de modo esquemático, a questão da forma na arte dos sons, a que abaixo referirá Carpentier. As peças de música erudita, ou música de concerto [melhor que “música clássica”] a que estamos acostumados a ouvir submetem-se a esquemas mais ou menos rígidos: assim, a sonata, a sinfonia e o quarteto, por exemplo, articulam-se dentro de um padrão fixo que os divide em quatro movimentos, que no período clássico fixaram-se em *allegro – andante – menuetto e finale*, em geral um *presto* [rápido]. Interiormente, esses movimentos – em especial o primeiro – desenvolvem-se com a exposição do tema, reexposição, segundo tema, desenvolvimento, *coda*. Tudo isto pode parecer, como alguém disse, uma matemática da música; talvez fosse melhor falar em *arquitetura da música*, pois implica no *imaginar*, e segundo cânones. Assim compuseram Mozart e Haydn. Apenas alguns músicos, como o Beethoven dos últimos quartetos, ousaram romper. Como surgiram esses cânones? Não foi de um dia para o outro, isso é certo. Representaram uma evolução do antigo concerto do período Barroco que, a propósito, possuía apenas três movimentos: um rápido, um lento e um rápido. Foi a escola de Mannheim, no século XVIII, que fixou a fórmula que hoje conhecemos. Não se pense, entretanto, que esta gramática da música teve qualquer efeito de estilizar, empobrecer ou abstrair a inspiração e a beleza: ao contrário: disciplinando a emoção, obteve um pacto mais familiar com o ouvinte. Sabia-se o que se ia ouvir quanto à forma: essa segurança propiciava um clima adequado à fruição estética do ouvinte, que ficava à espera de como o compositor se haveria no manejo desse instrumental.

O texto literário é, de todas as artes, o mais suscetível de ser influenciado por outras maneiras de expressão, e hoje é possível afirmar que os movimentos da forma-sonata têm muito a ver com os capítulos ou segmentos da narrativa literária. É claro que não se fala de uma influência direta, rígida, e constatável à primeira leitura: trata-se mais de uma espécie de atitude narrativa que segmenta o texto em fragmentos que, muitas vezes, alternam as expressões do introspectivo com o extrospectivo, o cômico com o sério, a ação com a reflexão. Exemplos há, na História da Literatura, que são modelares nesse aspecto. Evoca-se aqui, em especial, o escritor cubano Alejo Carpentier; este autor, como se sabe, foi músico na juventude, sendo um pianista de reais méritos – aliás, sua história familiar o levava a isso: teve uma avó que foi aluna de César Frank, e seu pai, um famoso arquiteto francês, foi aluno de violoncelo de Pablo Casals. Carpentier foi musicólogo, crítico musical e autor, por exemplo, de uma antológica *História de la Música en Cuba*, até hoje atual. Ele nunca negou a importância da forma musical na composição de seus romances, e aqui seria importante ouvi-lo em uma entrevista dada em 1963 à Radio-Télévision Française, referindo-se a *El Acoso (O Cerco)*. Apenas para lembrar: a ação narrativa dá-se em um teatro de Havana, durante uma execução da 5ª Sinfonia de Beethoven; um ativista político é perseguido pelo interior do teatro enquanto a orquestra toca. Diz Carpentier:

Como antes trabajé sobre música, quise hacer un relato que fuera un poco en forma de sonata, una construcción tripartita. Hay una primera parte que es la exposición de los tres personajes, es decir, de los tres temas; hay un juego de variaciones centrales; hay, al final, lo que en música, corresponde a la coda. Entonces, traté de hacer una novela que pudiera leerse literalmente de un tirón y que quedara encerrada en el mínimo de tiempo real. Tomé como base una sinfonia de Beethoven y, como se su ejecución dura generalmente cuarenta e cinco minutos, situé mi acción en el lapso de los cuarenta e cinco minutos. (CARPENTIER, 1985, p. 92).

Em 25 de julho de 1973, numa entrevista ao jornal *Siempre* do México, ele afirma:

Y creo que un defecto que tienen muchos escritores es no conocer bastante las estructuras musicales, porque las estructuras musicales, por su lógica, por su manera de ordenar el pensamiento, por su manera de ordenar el material sonoro, se relacionan mucho con las estructuras que pudieran ser literarias. [...] Yo creo que la meditación de una sinfonia, en sus conceptos estructurales, la meditación de un drama lírico determinado, se está bien estructurado, puede ayudar a un escritor a concebir una estructuración de relato que sea válida y útil. CARPENTIER, idem, p. 197.

Um crítico europeu, citado pelo mesmo Carpentier, disse que *El reino de este mundo* era um quarteto; *El acoso*, uma sonata; *El Siglo de las Luces* uma sinfonia. Não se pretende, aqui, um reducionismo dessa natureza, mas o caso de Carpentier é exemplar de um escritor que deixou pública

sua admiração e a influência sofrida pelas formas musicais. A simples análise da estrutura narrativa de alguns dos melhores romances de nossa literatura revela uma fidelidade espantosa a uma organização prévia na qual não raramente estäviva a disposição em algo que poderíamos chamar de *movimentos*. Uma obra como *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado, é uma amostra bem nítida. Alternando vozes narrativas que se cruzam, trazendo história mediante a visão sucessiva de várias personagens, estabelece uma exposição de temas que ganham inúmeras variações no decorrer da trama. Não por nada que *Os sinos da agonia* erige-se à dimensão de obra literária superior.

Em segundo lugar, e esta é uma influência mais do que clara, a música é importante no próprio escandir das frases. Sem falar na poesia, que é o gênero literário sonoro mais evidente, tanto que a métrica ou o simples ritmo é um dos pontos capitais de qualquer texto dessa natureza, é impossível negar que também a narrativa, quando bem tratada, leva em consideração a cadência da frase. Temos aqui o caso exemplar de Flaubert, que recitava a plenos pulmões parágrafos inteiros de *Madame Bovary*, o que é atestado por seus vizinhos. E o fazia na intenção de dar um aspecto sonoramente bom ao material literário. A frase inaugural de *Madame Bovary* serve de exemplo: *Nous étions à l'étude, quand le proviseur entra, suivi d'un nouveau habillé bourgeois e d'un garçon de classe que portait un grand pupitre.* [FLAUBERT, 1996, p. 7] Observe-se aí uma frase praticamente composta por três compassos de oito acentos. Aliás, como vimos no início, na denominação musical, o termo *frase* é de uso regular, mostrando a analogia entre essas duas formas artísticas: a música e a literatura. No caso de Flaubert, foi uma busca consciente, predeterminada. Ele refere em uma carta que seus vizinhos conheceram previamente *Mme Bovary* porque o autor a declamava a plenos pulmões no jardim. Há outra passagem na correspondência, desta vez com Louis Bouilhet, datada de 5 de outubro de 1856, em que ele reclama que teria de mudar um nome de jornal em *Mme Bovary*, e isso iria desestruturar toda sua escrita. É curioso saber disso contado de maneira saborosa por ele mesmo:

J'ai reçu, ce matin, une lettre de Frédéric Baudry, qui me prie, dans les termes les plus convenables, de changer dans la Bovary le *Journal de Rouen* en: *Le progressif de Rouen*, ou tel autre titre pareil. (...) Mais c'est si beau, le «Journal de Rouen» dans la Bovary! (...) Je ne sais que faire. (...) Réfléchis, **ça va casser le rythme de mes pauvres phrases! C' est grave!**²[destaque nosso].

É deveras curioso: antes de rebelar-se contra a indevida intromissão em sua liberdade criativa, Flaubert está mais preocupado com o ritmo de suas frases, que iriam perder com a mudança do

²Recebi, está manhã, uma carta de Frédéric Baudry que me pede, nos termos mais respeitosos, e mudar, na *Bovary*, o *Journal de Rouen* por *Le Progressif de Rouen*, ou algo do gênero. (...) *mas é tão bonito Journal de Rouen na Bovary!* (...) Não sei o que fazer. (...) Olha bem: isso vai tirar o ritmo de minhas pobres frases! É grave! [Trad. Livre] Disponível em <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1856.htm>

simples nome de um jornal. Ritmo, como sabemos, é um dos elementos da música, junto com a melodia e harmonia. Em palavras mais simples: Flaubert estava preocupado com musicalidade de suas frases.

É, entretanto aceitável que os outros autores tenham obtido essa sonoridade de modo inconsciente. O ritmo, portanto, incorpora-se de modo imperceptível à escrita, e o leitor sabe detectar quando esse ritmo é tropelado.

Cabe referir aqui a um episódio tão insólito quanto célebre, relatado por Agostinho nas suas *Confissões*. Diz ele que chegava à Catedral de Milão e entrou na escritório do Bispo, que seria depois Santo Ambrósio e Doutor da Igreja. Espantou-se porque Ambrósio não lia em voz alta o texto que tinha sob seus olhos. *Os olhos percorriam as páginas, e o coração sondava o sentido, enquanto sua voz e sua língua descansavam*³. Dessa passagem tiraram-se as mais variadas interpretações, mas de certo modo, há uma coincidência em considerar que Ambrósio teria sido o criador da leitura silenciosa. Discussões à parte, o espanto de Agostinho é justificado. Numa época de poucos letrados, a leitura era uma demonstração de alto cultivo intelectual, e quando se chegava ao estágio de uma leitura não declamada, é porque estávamos perante um intelectual completo. Todavia, não é inútil referir que a leitura, mesmo silenciosa, implica um movimentar específico do diafragma, a mover-se, e movendo os pulmões no sentido da articulação sonora. Isto é, em outras palavras que, mesmo que leiamos em silêncio, obedecemos organicamente a todas as operações necessárias ao ritmo. Daí a preocupação de Flaubert com a entonação de suas frases. Ele sabia que o leitor acompanharia, com todo seu corpo, o deslizar da prosa que notabilizou o autor francês criador do Realismo literário.

A música, dessa forma, articula-se à literatura de duas maneiras: no primeiro caso, que diríamos *extrínseco*, a música estabelece formas exteriores ao texto; no segundo, a música colabora especialmente com o ritmo. O leitor, mesmo desconhecendo os cânones musicais, percebe, de modo difuso – mas nem por isso menos verdadeiro – o quanto o texto pode agradar por uma instância extra-literária, que é a instância musical. Não é outro o ensinamento de Provost, que deixamos voluntariamente no idioma em que foi escrito para que não se perca a sonoridade original.

This sentence has five words. Here are five more words. Five-word sentences are fine. But several together become monotonous. Listen to what is happening. The writing is getting boring. The sound of it drones. It's like a stuck record. The ear demands some variety. Now listen. I vary the sentence length, and I create music. Music. The writing sings. It has a pleasant rhythm, a lilt, a harmony. I use short

³...sed cum legebat, oculi ducebantur per paginas et cor intellectum rimabatur vox autem et linguam quiescebant. Conf. VI iii3

sentences. And I use sentences of medium length. And sometimes when I am certain the reader is rested, I will engage him with a sentence of considerable length, a sentence that burns with energy and builds with all the impetus of a crescendo, the roll of the drums, the crash of the cymbals-sounds that say listen to this, it is important. (PROVOST, 1985, p. 27).⁴

Mesmo que a afirmativa do autor contemporâneo – referente à escrita – tenha algo de patético, especialmente em seu final persuasivo, temos de convir que seu autor opera no terreno dos sons musicais, o que se verifica por uso de um vocabulário típico: *rhythm, harmony, crescendo, drums, cymbals*.

Os exemplos poderiam multiplicar-se *ad infinitum*. É até possível dizer que não autor que não tenha, de alguma forma, refletido sobre o tema. Optamos por mostrar apenas estes pela relevância de seus autores. O fato é que hoje, não podemos ultrapassar o fato de que a música não envolve apenas a nós, leitores, em nosso cotidiano, mas principalmente envolve os criadores literários que, como bons obreiros do texto, consideram a música como parte integrante, e essencial, de suas composições – ou melhor, de suas escrituras.

Referências

- AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Paulinas, 1984. Trad. M.L.Amarante.
CARPENTIER, Alejo. *Entrevistas*. Havana: Letras Cubanas, 1985.
FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Montréal : Gutenberg&Associés, 1995. p.7.
PROVOST, G. *100 Ways to Improve Your Writing*. New York: Mentor, 1985.
QUIGNARS, Pascal. *La Leçon de musique*. Paris: Gallimard, 1987.
QUIGNARD, Pascal. *La Haine de la Musique*. Paris: Gallimard, 1996.

Luiz Antonio de Assis Brasil

Doutor em Letras (PUCRS), Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS.
Músico e Romancista.

Recebido em 01 de fevereiro de 2015.

Aceito em 01 de março de 2015.

⁴Esta sentença tem cinco palavras. Aqui estão mais cinco palavras. Sentenças de cinco palavras são ótimas. Mas muitas juntas tornam-se monótonas. Escute o que está acontecendo. A escrita está se tornando tediosa. Sua sonoridade é um rumor. É como uma gravação travada. O ouvido pede mais sonoridade. Ouça agora. Eu mudo o tamanho da sentença e crio música. Música. A escrita canta. Tem um ritmo agradável, cadência, harmonia. Eu uso sentenças pequenas. Uso sentenças de tamanho médio. E muitas vezes, quando vejo o leitor muito quieto, eu o capturarei com uma sentença de tamanho considerável, uma sentença que queima com energia e edifica, com todo ímpeto, um *crescendo*, rufar de tambores, estrépito de címbalos, que dizem: “ouça isso, isso é importante.” [Trad. livre]

A canção de câmara brasileira e o hipertexto: possibilidades e interseções

*Brazilian chamber of song and hypertext:
possibilities and intersections*

Cláudia Araújo Garcia
UEMG

Resumo: Construída na relação entre poesia e música, a canção vai além da linguagem e (des)vela imagens, histórias e tramas que nos conduzem ao instigante campo da hipertextualidade. Com o intuito de estabelecer um diálogo entre literatura e música, pretendemos, neste artigo, identificar na canção de câmara brasileira – e através dela – os seis princípios que, conforme o filósofo Pierre Lévy, caracterizam o hipertexto. Para ilustrarmos cada um desses aspectos, utilizaremos a obra de importantes nomes do nacionalismo do começo do século XX, como Heitor Villa-Lobos, Oscar Lorenzo Fernandez e Mário de Andrade.

Palavras-chave: Hipertexto. Canção de câmara brasileira. Nacionalismo.

Abstract: *Built in the relationship between poetry and music, the song goes beyond language and reveals images, stories and plots that lead to exciting field of hypertextuality. In order to establish a dialogue between literature and music, we intend in this article to identify the Brazilian art song - and through - the six principles, as the philosopher Pierre Lévy, featuring hypertext. To illustrate each of these aspects, we will use the work of major beginning of nationalism names of the twentieth century, as Heitor Villa-Lobos, Oscar Lorenzo Fernandez and Mario de Andrade.*

Keywords: *Hypertext. Brazilian art song. Nationalism.*

A canção de câmara brasileira, por sua riqueza e diversidade, se revela como um importante campo de estudo que nos permite olhares múltiplos e complementares. Dentre essas muitas possibilidades optamos, neste artigo, por observar a canção sob o viés do hipertexto, ou seja, pensá-la como linguagem que se constrói na interseção e nas relações com outras criações, contextos e expressões. Para isso, recorreremos a algumas obras de importantes compositores nacionalistas como Heitor Villa-Lobos, Oscar Lorenzo Fernandes e Mário de Andrade a fim de identificar na canção – e através dela – os seis princípios hipertextuais propostos por Pierre Lévy.

No entanto, precisamos antes conhecer não só como o hipertexto se opera na literatura, como também o que é canção e como ela se desvela sob esse outro olhar.

A ideia de hipertexto foi elaborada originalmente no âmbito tecnológico por Vannevar Bush, em 1945. Baseado no funcionamento cognitivo humano, esse cientista idealizou um dispositivo de armazenamento de informação, denominado Memex, que funcionaria não de maneira hierárquica ou sequencial, mas através de associações, interconexões e redes de fácil acesso.

Foi somente no início da década de 1960 que o pioneiro da tecnologia da informação Theodor Nelson criou o termo **hipertexto** (cujo prefixo vem do grego e significa sobre, além) para denominar a forma não linear de escrita e leitura na informática. É dele também o projeto Xanadu, que tinha como objetivo a criação de um ambiente literário universal, como um grande banco de dados, onde todas as informações disponíveis em textos, imagens e sons estariam conectadas e acessíveis por meio de um sistema operacional.

Para além do âmbito tecnológico onde foi imaginado, o hipertexto adquiriu outras significações e passou a ser utilizado no contexto teórico dos estudos literários como uma forma de compreender um texto a partir das diversas vozes que nele habitam. Ribeiro (2006) explica que

[...] navegar por um texto não é algo restrito ao suporte digital, como a tela, por exemplo, mas refere-se ao percurso que o leitor pode fazer em determinado objeto de leitura (texto, gráfico, legenda, sumário, índice), de acordo com suas escolhas, a partir de opções de caminho. (RIBEIRO, 2006, p.22).

Importantes estudiosos ampliaram e discutiram o conceito de hipertexto, porém nosso enfoque neste trabalho está nas proposições do filósofo francês Pierre Lévy. Para o autor, o hipertexto pode ser entendido como um conjunto de nós ligados por conexões não lineares e cujo funcionamento ocorre através da associação das informações dentro de uma rede. Esse nós podem ser palavras, sons, imagens ou mesmo os aspectos musicais e literários da canção que, em sua complexidade e diversidade, constroem um hipertexto. Caminhar por essas trilhas dependerá de cada interpretante e das relações que podem ser estabelecidas a partir das vivências, leituras, histórias e contextos.

O acesso a essa rede, no entanto, não tem um começo ou fim determinado. Pode-se ingressar por qualquer ponto e transitar por essas conexões ou vozes sem que elas se percam ou obedeçam a uma hierarquia. Essa percepção de um texto através de suas conexões múltiplas e polifônicas, marcadas não por pontos centrais ou um desenvolvimento linear, mas sim pela

abertura e ramificações descentradas também se constituem como a base do que os pensadores Gilles Deleuze e Félix Guattari designariam como obra “rizoma”. Este termo, emprestado da biologia,

propõe a metáfora do “texto plural”, sem início nem fim, que se multiplica segundo um processo de germinação, assim como ocorre no crescimento descentrado de certas ervas e tubérculos, como o gengibre, com crescimento desvinculado de uma raiz-mãe. (DUTRA, 2009, p. 35).

Utilizando como suporte o rizoma e as relações em rede, Lévy (2001) propõe seis princípios abstratos que caracterizariam o hipertexto: metamorfose, heterogeneidade, multiplicidade e encaixe de escalas, exterioridade, topologia, e mobilidade de centros. Vejamos agora o que é a canção e como esses princípios podem permear e revelar outro olhar sobre esse todo feito de sons e linguagens.

A canção

Mário de Andrade entende a canção como sendo o “canto solista acompanhado por instrumento solista” (ANDRADE apud BAROGENO, 2005, p. 927) e nos aponta uma importante e complexa questão: a relação entre música e palavra. Para o escritor, esses dois aspectos, pertencentes a domínios independentes, se unem na canção, dando origem a uma nova unidade poético-musical, em que a música, com seus recursos expressivos próprios, mantém sua liberdade em relação à palavra. Porém, a escolha desses elementos na criação musical seria conduzida ou exigida pela “densidade e intensidade” do poema; por essa razão, ambos, música e palavra, deveriam possuir a mesma importância e preocupação no processo de criação da canção.

Ainda sobre essa questão, Pádua (2009) explica que, por utilizar e interatuar diferentes meios ou “sistemas de significação” (verbal e musical), a canção aparece como uma obra multimídia, ou seja, “pode ser considerada como uma ação conjunta que envolve a transposição de elementos de uma mídia a outra, a criação de uma obra multimídia original e a recriação da mídia original” (PÁDUA, 2009, p. 78). No entanto, a autora ressalta que a canção vai além dessa transposição, pois, ao recriar o texto poético, a música o modifica, não só em sua estrutura ou duração, mas, também, ao criar diálogos e ambientações, em seu sentido. Assim,

poema e música, ao serem entoados, se unem de tal forma que a canção não pode ser mais vista apenas pelo viés literário ou pelo viés musical, e esta união torna-se tanto mais real à medida que o intérprete traduz em palavras e sons musicais o conteúdo da partitura. O processo final por que passam os

intérpretes de uma canção é de estarem totalmente mergulhados nesse todo formado de palavras e sons. (PÁDUA, 2009, p. 79-80).

Como nosso enfoque está no repertório camerístico, em seu viés erudito, é importante ressaltar que:

a canção de câmara é reconhecida como um gênero de música vocal no qual um poema é musicado por um compositor que, através de uma obra musical escrita, “interpreta” com sua música o poema escolhido, do qual, geralmente, não é autor. (DUTRA, 2009, p. 23).

O compositor Osvaldo Lacerda, ao analisar uma de suas obras (*O menino dorme*) em um artigo para a Atravez (Associação Artística Cultural), relata a cuidadosa relação entre música e texto no processo inventivo de uma canção:

Antes de iniciar a composição de uma canção, declamo várias vezes a poesia, a fim de embeber-me do seu ritmo, de captar-lhe a “atmosfera” e de penetrar-lhe o sentido mais profundo. A seguir, analiso a sua estrutura, à qual deve adaptar-se a estrutura da canção. (LACERDA, 1989).

No Brasil, os poetas mais musicados foram os modernistas, porém estudiosos como Vasco Mariz (1997) e Mário de Andrade (1972) teceram sérias críticas direcionadas à escolha e ao tratamento dado a esses textos selecionados por nossos compositores. Esse tipo de canção, além do registro em notação musical (tanto da melodia para o canto quanto do acompanhamento, geralmente para piano, violão ou pequenos conjuntos instrumentais), apresenta uma importante característica que lhe justifica o nome: são obras que, destinadas a essa pequena formação musical, encontram em ambientes reduzidos (salas ou “câmaras”) os locais acusticamente adequados à sua prática.

Para estabelecermos esse diálogo entre palavra e música, escolhemos algumas canções de três importantes nomes que marcaram de maneira decisiva o repertório nacionalista: Heitor Villalobos, Oscar Lorenzo Fernandez e Mário de Andrade. Com isso, poderemos entrelaçar os seis princípios propostos por Lévy (2001), citados anteriormente, e observarmos como eles se operam na canção de câmara brasileira. Indo além dos aspectos teóricos, este é também um convite ao leitor para uma nova escuta das canções que serão apresentadas no decorrer deste texto.

Possibilidades e Interseções

Pensar o hipertexto e a canção nos coloca frente ao todo, em um processo no qual precisamos observar aspectos muitas vezes indissociáveis e integrados, porém algumas categorizações tornam-se necessárias a fim de elucidar nosso estudo. Por isso, partiremos dos seis princípios abstratos que caracterizam o hipertexto e suas relações com a canção, tendo em mente, entretanto, que este é apenas um olhar diante da totalidade e das infinitas possibilidades de significações.

Segundo Lévy (2001), o primeiro princípio – **metamorfose** – envolve as contínuas transformações da rede hipertextual à medida que mais textos são inseridos, construídos e renegociados. Sobre este aspecto, as características sonoras e as especificidades instrumentais podem, de alguma forma, determinar, ou, no mínimo, influenciar a natureza da canção. Quando pensamos nas diferenças de timbre, sonoridade, extensão e em tantos outros aspectos musicais de dois dos principais instrumentos acompanhadores da voz, o piano e o violão, percebemos que suas singularidades estão impressas e, ao mesmo tempo, são determinantes para a configuração da canção.

Outro fator importante a ser considerado é que, em muitas obras acompanhadas pelo piano, podemos identificar determinados aspectos musicais que pertencem ou remetem ao universo do violão popular. Com isso, a linguagem violonística, deslocada de seu espaço original, ganha expressão através do piano, não só “modificando” a percepção da canção como também imprimindo e (re)negociando sua sonoridade e simbolismos, como o que acontece nas modinhas, por exemplo.

Para Mário de Andrade (1972) essa “**transposição**” é um importante processo para a nacionalização e utilização da riqueza e variedade de recursos que a música brasileira oferece. Inicialmente, o autor recomenda que, pela dificuldade de incorporação a formações eruditas, os instrumentos típicos deveriam fazer parte da criação camerística através da transposição de seus elementos para instrumentos tradicionais. Em seguida, alerta para os perigos desse processo e cita alguns exemplos do que considera como um material adequado a este fim, nos quais estão presentes alguns usos do violão e da viola:

[...] acho que as possibilidades de transposição ainda são maiores do que o já feito. Ou menores... Porque a transposição pode desvirtuar ou desvalorizar o instrumento. Como é o caso por exemplo de certas passagens do violino (especialmente os pizzicatos da "Sertaneja") na "Suite para canto e violino" de

Villa-Lobos (ed. Mg Eschig). Mas nossos ponteios, nossos refrões instrumentais, nosso ralar, nosso toque rasgado da viola, os processos dos flautistas e dos violonistas seresteiros, o oficleide que tem para nós o papel que o saxofone tem no jazz, etc. etc. dão base larga para transposição e tratamento orquestral, de câmara ou solista. (ANDRADE, 1972, p. 59-60).

Ao abordar esse processo, o literato defende ainda que não se trata de procedimentos imitativos, mas da articulação e ampliação das possibilidades instrumentais sem, no entanto, implicar a perda de suas características fundamentais. Podemos aqui pensar como exemplo a canção, em que o piano, ao “transpor” ou “traduzir” o violão – sem tentar “bancá-lo” –, recorre a elementos e à linguagem deste instrumento, mas mantém, obviamente, suas particularidades técnicas e sonoras.

Eu tenho sempre combatido os processos técnicos e o critério instrumental que enfraquecem ou desnaturam os caracteres do instrumento e o fazem sair para fora das possibilidades essenciais dele. Porém não me contradigo que não: que o violino banque o violão, que a gente procure fazer do piano um realejo de rua, uma caixinha-de-música ou uma orquestra são coisas que não me interessam e na maioria das vezes são coisas de fato detestáveis. Não se trata disso. (...) Uma transposição (não falo propriamente de imitação) da técnica e dos efeitos dum instrumento sobre outro pode até alargar as possibilidades deste e pode caracterizar nacionalmente a maneira de o conceber. (ANDRADE, 1972, p. 60).

Essas conduções realizadas pelos baixos do violão funcionariam como um importante recurso para conferir à música erudita feições nacionais:

Onde já os processos de simultaneidade sonora podem assumir maior carácter nacional é na polifonia. Os contracantos e variações temáticas superpostas empregadas pelos nossos flautistas seresteiros, os baixos melódicos do violão nas modinhas, a maneira de variar a linha melódica em certas peças, tudo isso desenvolvido pode produzir sistemas raciais de conceber a polifonia. (ANDRADE, 1972, p. 52).

O uso desses elementos na canção não só modifica sua sonoridade, como também as imagens produzidas. Assim, esse acompanhamento instrumental, mesmo sem a linguagem verbal, possui estruturas capazes de despertar associações e imagens tanto no processo composicional quanto no interpretativo e estético. Essas diferentes representações podem ser percebidas, por exemplo, na obra Modinha nº5 de Heitor Villa-Lobos, através de seu original com acompanhamento para piano e sua versão feita pelo violão solo.

A canção como um texto multimídia, onde observamos a articulação de aspectos literários e musicais, ilustra outro importante princípio: o da **heterogeneidade**. Essa capacidade de reunir diferentes formatos e conectar linguagens diversas suscita a criação de inúmeras alusões, imagens,

e ambientações. Dutra (2009, p. 43) explica que

Ao escrever uma CCB [Canção de Câmara Brasileira], o compositor frequentemente se baseia em um poema ou texto folclórico. Esse texto naturalmente irá suscitar no compositor imagens, sons, palavras e sensações, conexões lógicas e afetivas bastante diferentes das que suscitariam em outro compositor. Cada compositor irá, portanto, utilizar processos de escrita musical relacionados às associações construídas com as informações de que dispunha anteriormente, realizando um processo sócio-técnico, que levará em conta as pessoas e os estilos composicionais que conheceu, as outras músicas escutadas e outras leituras textuais realizadas além do conhecimento técnico musical pré-adquirido e das múltiplas e variadas experiências associativas que formam a sua cognição.

Sobre esse processo é importante compreender que, ao buscar a construção de uma música genuinamente nacional, os modernistas foram encontrar no folclore e nas manifestações populares o material necessário para tentar concretizar seus ideais. Porém, essa articulação entre os meios popular e erudito aconteceu de forma lenta e irregular, começando por Carlos Gomes (1836-1896) que foi um dos primeiros compositores a utilizar elementos nacionais em sua obra, como a tão citada temática indígena de *O Guarani*. Contudo, isso não seria suficiente para a criação de uma canção com caráter nacional, pois, apesar de inspirado na cultura indígena brasileira, Peri ainda aparece vestido da tradicional linguagem operística italiana. Era preciso ir além desse exotismo – cultivado pelos indianistas e posteriormente tão combatido por Mário de Andrade – e buscar uma forma de expressão que se aproximasse de nossa cultura, que falasse ao brasileiro e pelo povo brasileiro. Era preciso uma mudança que envolvesse o idioma.

A primeira transformação significativa foi feita por Alberto Nepomuceno (1864-1920), que, a partir do lema “não tem pátria o povo que não canta na sua língua”, iniciou um processo de ruptura com o uso dos tradicionais idiomas europeus. Mesmo compondo também em francês, alemão e italiano, foi Nepomuceno quem introduziu o canto em português. Com isso, abriram-se novas possibilidades, sonoridades e também preocupações, principalmente em relação ao nível poético e musical dentro da canção que, assim como no *Lied* alemão e na *Mélodie* francesa, deveriam estar equiparados.

No Brasil, apesar de o nacionalismo musical ter impulsionado o desenvolvimento da canção de câmara, foram muitos os problemas enfrentados por nossos compositores na busca pela criação de um *Lied* nacional. Esse gênero, construído a partir das obras de grandes nomes da literatura alemã, apresentava um nível de expressividade e simbiose entre palavra e música que se tornou sua grande marca. Ele seria o parâmetro pelo qual os compositores brasileiros

ambicionariam a excelência. Para isso, no entanto, era preciso estudar a fundo nosso idioma, conhecer suas possibilidades e relações com a sonoridade musical.

Não foi exatamente o que aconteceu. Sem o peso da tradição, como a carregada pelo *Lied* europeu, a canção de câmara no Brasil ia tateando e se desenhando entre o pensamento musical nacionalista e o uso ainda recente da língua portuguesa. Além do problema de adequação entre melodia e texto, muitas vezes os poemas escolhidos não eram adequados, ou ainda seu sentido não era compreendido resultando em uma atmosfera musical desconectada da expressividade poética.

Apesar da dificuldade na escolha dos textos, das falhas na prosódia e dos problemas de enlace entre música e palavra, a canção de câmara se desenvolvia, sob o olhar atento e crítico de Mário de Andrade. A orientação dada por esse mentor intelectual à maior parte dos compositores nacionalistas ia ao encontro da principal característica do *Lied* europeu, no qual música e poema, apesar de serem elementos autônomos, precisariam ser trabalhados de forma equiparada e unificada dentro da canção. Afora esse equilíbrio, a música vocal deveria possuir algo de identitário, de genuíno; alguma coisa que a credenciasse como brasileira. Assim, além da mudança de idioma, seria necessária uma grande e decisiva transformação na linguagem musical. Passando por um processo antropofágico, a música brasileira precisava descobrir (ou inventar) suas origens, tradições e características, para que pudesse se (re)conhecer e expressar artisticamente sua autenticidade. Impulsionando esse processo, o movimento nacionalista determinaria as feições do nosso modernismo e imprimiria na música – e na canção – marcas fundamentais.

Sobre essa junção entre poema e música não poderíamos deixar de citar a obra *Viola quebrada* (1926), modinha composta por Mário de Andrade e harmonizada por Villa-Lobos¹. Nessa canção, a temática versa sobre a vida no campo e da “Maroca” que “arresorveu por gosto seu” abandonar o “rapaiz muito capaiz de trabaia”. Desenhando esse tema amoroso dito através de expressões e pronúncias do dialeto caipira, a melodia nos remete ao “jeito” de cantar do homem do interior. Conforme explica Mário de Andrade (1972, p. 56-57),

¹ Mário de Andrade, em carta enviada ao poeta Manuel Bandeira, no ano de 1926, explica que: “Sobre a Maroca... Você quer escutar uma confidência só mesmo pra você? Pois isso é o pasticho mais indecentemente plagiado que tem. No que aliás não tenho a culpa porque toda a gente sabe que não sou compositor. A Maroca foi friamente feita assim: peguei no ritmo melódico de Cabocla do Caxangá e mudei as notas por brincadeira me vestindo. Tenho muito costume de sobre um modelo rítmico qualquer inventar sons diferentes pra me dar uma ocupação sonora quando me visto. Assim saiu a Maroca que por acaso saindo bonita registrei e fiz versos pra. Só o refrão não é pastichado da rítmica melódica da obra de Catulo [da Paixão Cearense]. E a linha que inventei tem dois dos tais torneios melódicos que especifiquei na Bucólica, coisa que aliás só verifiquei agora pois nunca tinha ainda matutado nisso. Aliás o refrão não tem nada de propriamente brasileiro com aquele tremido sentimental...” (MORAES, 2001, p. 309).

Nosso timbre vocal possui um carácter passível de se aperfeiçoar. No canto nordestino tem um despropósito de elementos, de maneiras de entoar e de articular, susceptíveis de desenvolvimento artístico. Sobretudo o ligado peculiar (também aparecendo na voz dos violeiros do centro) dum glissando tão preguiça que cheguei um tempo a imaginar que os nordestinos empregavam o quarto-de-tom. Pode-se dizer que empregam sim.

Evidentemente não se trata dum quarto-de-tom com valor de som isolado e teórico, baseado na divisão do semitom [...]. Mas o nordestino possui maneiras expressivas de entoar que não só graduam seccionadamente o semitom por meio do portamento arrastado da voz, como esta às vezes se apóia positivamente em emissões cujas vibrações não atingem os graus da escala. São maneiras expressivas de entoar, originais, características e dum encanto extraordinário.

Vejamos toda a letra:

Quando da brisa no açoite a frô da noite se acurvou
Fui s'incontrá co'a maroca, meu amor
Eu tive n'arma um choque duro
Quando ao muro já no escuro
Meu oiá andou buscando a cara dela e não achou

Minha viola gemeu
Meu coração estremeceu
Minha viola quebrou
Teu coração me deixou

Minha maroca resorveu para gosto seu me abandonar
Pruquê os fadista nunca sabe trabaiaá
Isso é besteira que das frô que bria e chera a noite inteira
Vem depois as fruita que dá gosto de saborea

Pru causa dela eu sou rapaz muito capaz de trabaiaá
Os dia inteiro e as noite inteira capinar
Eu sei carpir pruçê minh'arma ta arada e loteada
Capinada co'as foiçada dessa luz do teu oiá

Escrita em 1925, por Heitor Villa-Lobos, a canção Modinha (Seresta nº5) nos apresenta uma interessante ilustração para a **multiplicidade e encaixe de escalas**. De acordo com esse princípio, cada texto se revela, integra e se desdobra em uma trama de conexões e essa obra, como nó em uma rede, faz parte de um ciclo de 14 canções intitulado “Serestas”. Conectada a esse ciclo não só por seu título – uma vez que a modinha também faz parte da seresta ou serenata em sua vertente popular –, esta canção escrita para voz e piano utiliza diversos recursos musicais que nos remetem ao ambiente dos violões que acompanhavam as cantigas de amor apresentadas sob as janelas das amadas, nas noites de lua. Além disso, o poema de Manuel Bandeira (1886-1968), ou Manduca Piá (seu pseudônimo), evidencia alguns elementos essenciais da modinha

como: a confissão do amor incondicional, a tristeza de não ser correspondido e a figura do trovador, que revela esses sentimentos cantando para sua amada. Passemos a voz para o poeta:

Na solidão da minha vida
Morrerei, querida,
Do teu desamor.
Muito embora me desprezes,
Te amarei constante,
Sem que a ti distante
Chegue a longe e triste voz
do trovador.

Feliz te quero!
Mas se um dia
Toda essa alegria
Se mudasse em dor,
Ouvirias do passado
A voz do meu carinho
Repetir baixinho
A meiga e triste confissão
do meu amor.

O próximo princípio abordado por Lévy (2001) é o da **exterioridade**. Nele, a criação da rede hipertextual depende dos fatores externos a ela e dos nós que podem ser acrescentados. Dutra (2009) explica que existem “inúmeros nós, externos à obra em si” que “constituem elementos ativadores ou inibidores dos significados da obra”. Em relação à canção de câmara brasileira, é fundamental estabelecer conexões e relações que vão muito além da análise musical. Uma canção traz em si um registro de épocas, pensamentos, ideologias e práticas. Assim, para compreendê-la precisamos também tecer o fio da história, abordando contextos, pessoas, locais e práticas que influenciaram e contribuíram para a configuração da canção brasileira.

Panoramicamente, a canção brasileira se estruturou a partir de dois importantes gêneros musicais: a modinha e o lundu. Apesar de o último ter em sua história o berço e a identificação popular, foi a modinha que conquistou uma dimensão e um acolhimento sem igual tanto no meio erudito quanto no popular. Em seu viés camerístico, podemos observar o desenvolvimento da canção a partir da interlocução entre o repertório tradicionalista – que imperava nas escolas e nas salas de concerto, como a técnica do *bel canto* e a ópera italiana – e nossas mais diversas e genuínas manifestações culturais que, paulatinamente, contribuíram para a aclimação dos consagrados gêneros vocais europeus.

É claro que a convivência e a conseqüente mistura de todos esses elementos e gêneros não ocorreria sem conflitos e tensões. Ora, se a prática vocal erudita procurava reproduzir a

forma de canção já então consolidada na Europa, não seria de maneira simples que esta canção em língua estrangeira, tradicionalmente acompanhada pelo piano e executada nas salas de concerto com toda a impositação da técnica lírica, conviveria com as expressões da nossa cultura popular. Afinal, aqui a canção era geralmente praticada na voz de gente simples, acompanhada pelo violão, no mais “tradicional” estilo seresteiro. No entanto, para entendermos o desenrolar deste processo, precisamos compreender o contexto histórico que o envolve e perceber o quanto o movimento nacionalista influenciou e encontrou caminhos para articular muitas dessas questões.

Enquanto, na Europa, os vanguardistas promoviam uma revolução nas artes, no Brasil, o gosto musical da população nos principais centros culturais, como Rio de Janeiro e São Paulo, ainda estava circunscrito às obras consagradas da tradição clássica-romântica europeia. Foi somente por volta de 1920 que

os modernistas, preocupados com o ideal de atualização técnico-estética do Brasil no campo musical em face dos modernismos europeus, passaram a defender, com veemência, a construção de um projeto em prol da criação de uma teia de significantes representativos da música brasileira nacionalista em suas especificidades rítmicas, timbrísticas, formais. (CONTIER, 1992, p. 270-271).

Essa construção não seria simples. A sociedade brasileira estava passando por um período de grandes transformações devido à Primeira Guerra Mundial. O país estava imerso em um ambiente político conturbado, nas lutas entre oligarquia rural e burguesia industrial. As grandes cidades passavam por um intenso processo de “civilização”, o que provocou o surgimento de novos espaços urbanos: de um lado, a elite brasileira, cujo comportamento se inspirava na *Belle Époque* francesa; de outro, a população excluída, expulsa para morros e subúrbios. Foi nesse ambiente que, influenciados pelos movimentos modernistas europeus, ocorreram, em 1917, as primeiras manifestações de renovação das artes no Brasil, com a polêmica exposição da pintora Anita Malfatti (1889-1964) e a crítica jornalística de Oswald de Andrade (1890-1954), que apontava o atraso do meio artístico paulistano. Travassos (2000) explica que não é possível precisar uma data inaugural e limítrofe para o movimento, porém os estudiosos o situam entre 1922 e 1945.

A Semana de Arte Moderna, planejada para ser uma semana de escândalos e ruptura com concepções estético-ideológicas “passadistas”, aconteceu no mesmo ano do centenário da independência política do Brasil e foi, sem dúvida, um marco para o modernismo. Composta de

conferências, concertos, palestras, contou com a participação de jovens artistas engajados com o movimento, como Villa-Lobos, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, dentre outros. Importantes compositores, como Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Lorenzo Fernandes, também tiveram intensa participação ao longo da construção do movimento nacionalista.

De modo geral, ao observarmos as direções tomadas pelo modernismo no Brasil, percebemos que a busca por uma atualização estética esteve afinada não com a intensa pesquisa e reformulação das linguagens artísticas, conforme a que vinha acontecendo na Europa, mas sim com a tentativa de se construir uma identidade essencialmente brasileira. Um dos preceitos que conduzia esse ideal dentro da criação musical era a utilização de elementos originados e cultivados pelo povo, livre das influências estrangeiras, praticadas no ambiente rural, onde estariam as fontes mais “seguras”: as manifestações folclóricas. Nas palavras de Mário de Andrade (1972, p. 29),

o compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore. Este, em muitas manifestações caracteristiquíssimo, demonstra as fontes donde nasceu.

Entretanto, para Gilberto Mendes (2007), compositor da vanguarda que se seguiu ao nacionalismo, as teorizações de Mário de Andrade provocaram um atraso no desenvolvimento geral da música brasileira em relação à música contemporânea ocidental. Para o autor, ocorreu uma interpretação equivocada do que deveria ser a “música brasileira”. Ela acabou sendo só um aproveitamento de motivos folclóricos trabalhados nos esquemas românticos.

Após este panorama dos elementos externos e históricos que influenciaram a construção da canção de câmara no Brasil, voltemos à apresentação das estruturas hipertextuais.

Conforme o princípio da **topologia**, o hipertexto possui um funcionamento espacial, movimentando-se por proximidade. Assim, podemos pensar a canção como um espaço, no qual o uso de determinados recursos musicais nos conduzem a outras imagens e sonoridades. É o que acontece quando o acompanhamento pianístico, valendo-se dos recursos sonoros próprios da prática violonística, como o uso das conduções melódicas de baixo, por exemplo, remonta os ambientes em que esse violão era tocado. Podemos notar que essa ambientação está presente em algumas obras que possuem a indicação “modinha”, onde o piano confere à canção o som e o sabor seresteiro dos violões do início do século XX.

Muitos compositores nacionalistas foram inspirados pela temática e características desse gênero, utilizando-o como tema, título ou mesmo indicação de gênero, como é o caso de Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948). Os textos escolhidos pelo compositor para as canções em que **modinha** aparece como especificação de **gênero** têm como inspiração poemas que tratam do amor e do ser amado no mais adequado sentimentalismo, tão característico da canção popular. Em *As tuas mãos*, escrito em 1937 e dedicado à irmã do compositor (Amália), o poema de Ronald de Carvalho fala, de maneira delicada e repleta de imagens, sobre o riso, a voz e as mãos – como “duas borboletas brancas, voando sobre papoulas e tinhorões, na luz da manhã” – da pessoa amada. Já em *Meu coração* (1926) e em *A velha história* (1945), o sujeito poético passa por uma desilusão amorosa que, na primeira canção, deseja superar – “meu coração, não temas o futuro/ que o teu esforço não será em vão;/ esquece agora o teu passado escuro/ que hás de vencer altivo coração” – e, na segunda, percebe a saudade que restou – “depois o sonho azul passou/ e tímido, o amor fugiu:/ a minha tristeza voltou,/ e, nela, a saudade floriu!”.

Musicalmente, podemos ilustrar a ideia de topologia com as direções melódicas – ideias de subida e descida – construídas a partir do poema de Belmiro Braga, em *Ó vida da minha vida*, também escrita pelo mesmo compositor. Assim, nos trechos “quando subo a encosta agreste” e “a subida é tão suave”, por exemplo, o sentido do poema é usado para determinar a direção ascendente do material melódico vocal.

Por fim, temos o princípio da **mobilidade de centros** que, percebendo a canção sob o viés da hipertextualidade, nos permite encontrar não apenas um centro e sim, variadas e móveis possibilidades de observação. Pode-se analisar uma canção partindo de seus aspectos musicais, ou literários, iniciando pelas histórias ou contextos que a envolvem, enfim, pode-se percorrer as linhas dessa rede por diversas direções, sem seguir linearidades ou hierarquias.

A rede não tem centro, ou melhor, possui permanentemente diversos centros que são como pontas luminosas perpetuamente móveis, saltando de um nó a outro, trazendo ao redor de si uma ramificação infinita de pequenas raízes, de rizomas, finas linhas brancas esboçando por um instante um mapa qualquer com detalhes delicados, e depois correndo para desenhar mais à frente outras paisagens do sentido. (LÉVY apud DUTRA, 2009, p. 46).

Considerações finais

Ao observamos a canção através dos princípios que compõe hipertexto – metamorfose, heterogeneidade, multiplicidade e encaixe de escalas, exterioridade, topologia, e mobilidade de centros – tecemos aspectos que vão além de palavras e sons e descortinam outras dimensões.

Vimos, através dos exemplos musicais, como a sonoridade do instrumento acompanhador, as escolhas composicionais, os poemas e os aspectos históricos e contextuais nos permitem navegar por ambientes, imagens e sons, partindo de qualquer ponto e percorrendo diversas e ilimitadas trilhas.

Nessa “rede de significações”, a canção está constantemente sendo criada, transformada e renegociada não só pelos agentes envolvidos (obra-intérprete-ouvinte), mas também pela articulação dos elementos heterogêneos que a compõem: a linguagem musical e a verbal. Nessa construção,

o aspecto sonoro do poema se alia à sonoridade da música e estes apontam para uma significação que suplementa o sentido comunicativo da canção. A música, ao ser compartilhada com o texto poético, amplia as possibilidades de significação em ambos os domínios. (PÁDUA, 2009, p. 107).

A união dessas linguagens dissolve as fronteiras entre música e literatura, possibilitando um diálogo complementar e interartístico entre esses dois campos do conhecimento. Nessas interseções, o hipertexto opera para além do âmbito tecnológico em que foi criado e do pensamento literário, chegando também à esfera musical, onde confere novas perspectivas. Por isso, pensar a canção de câmara brasileira e suas inúmeras conexões nos desafia a percorrer os caminhos que a leitura hipertextual apresenta.

No entanto, é importante ressaltar que os vários elementos da canção observados a partir dos seis princípios hipertextuais elaborados por Lévy (2001), não nos afastam de sua totalidade. Mas antes, aproximam e validam a canção como hipertexto, em seus aspectos múltiplos e transpassados. Assim, ao longo deste trabalho, foi possível compreender um pouco mais sobre o hipertexto e as relações que ele pode estabelecer com a canção, modificando, recriando e construindo novas paisagens.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1972.
- BARONGENO, Lucia. O ensaio sobre as treze canções de amor. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), XV, 2005, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 2005, p. 924-931.
- CONTIER, Arnaldo. Modernismos e brasilidade; música, utopia e tradição. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 259-287.
- DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. Traduções da lírica de Manuel Bandeira na canção de câmara de Helza Camêu. 2009. 227 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários – Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.
- FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. *Meu coração*. São Paulo: Edição Bevilacqua E.S.D.A., s.d. 1 partitura (3 p.). Op. 41. Canto e piano.
- FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. *Ó vida da minha vida*. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, s.d.. 1 partitura (2 p.). Canto e piano.
- FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. *As tuas mãos*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1962. 1 partitura (3 p.). Canto e piano.
- FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. *A velha história*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1962. 1 partitura (3 p.). Canto e piano.
- LACERDA, Osvaldo. Análise de O menino doente, para canto e piano. In: *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, nº 2. São Paulo: Atravez, 1989. Disponível em: <http://www.atravez.org.br/ceam_2/menino_doente.htm>. Acesso em: 01 out. 2015.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Trad. Carlos Irineu da Costa. 10.ed. São Paulo: Editora 34, 2001.
- MARIZ, Vasco. *Vida musical*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- MENDES, Gilberto. A música. In: ÁVILA, Affonso. *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 127-138.
- MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Edusp/ IEB, 2001, p. 309.
- PÁDUA, Mônica Pedrosa de. *Imagens de brasilidade nas canções de câmara de Lorenzo Fernandez: uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia*. 2009. 259 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários – Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.
- RIBEIRO, A. E. *Texto e leitura hipertextual: novos produtos, velhos processos*. Linguagem & Ensino, v. 9, n.2, 15-32, jul/dez.2006.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Modinha. Seresta nº 5*. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, 1926. 1 partitura (3 p.). Canto e piano.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Viola quebrada. Canções típicas brasileiras*. Paris: Max Eschig, 1929. 1 partitura (3 p.). Canto e piano.

Cláudia Araújo Garcia

Professora na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e no Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado. É doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa no da

PUC Minas, Mestre em Performance Musical pela UFMG, especialista em Princípios e Recursos Pedagógicos em Música e bacharel em Violão pela UEMG.
E-mail: claudia.violao@gmail.com

Recebido em 20 de fevereiro de 2015.

Aceito em 25 de março de 2015.

Genêro e homofonia em *Um Romance de Geração*, de Sérgio Sant'anna

Gender and homophonic in Um romance de geração, of Sérgio Sant'anna

Gustavo Matte
PUCRS

Resumo: Por se apresentar como um “teatro-ficção”, ou um “romance que é uma peça teatral”, o livro *Um Romance de Geração*, de Sérgio Sant'Anna, é um híbrido de tipo especial, com uma estética bastante particular. Para analisar essa estética, conceitos Bakhtinianos como “bivocalidade”, “gênero” e “polifonia” serão trazidos à discussão. Trata-se, aqui, de investigar uma polifonia de gêneros, e não de discursos sociais individualizados ou representados por narradores e personagens. Demonstrarei de que maneira Sant'Anna se vale dos gêneros romanesco e dramático para criar uma bivocalidade de gênero, em que a palavra serve *simultaneamente* ao teatro e à ficção. Partindo disso, tentarei argumentar que o *Romance de Geração* – ao contrário da polifonia Dostoiévskiana ressaltada por Bakhtin – funciona numa estrutura de acordes, muito mais próxima do conceito de *homofonia* da teoria musical.

Palavras-chave: Homofonia. Gêneros literários. Teatro-ficção. Teoria literária. Teoria musical.

Abstract: *Shown as a “drama-fiction”, or a “novel that is a play”, Um Romance de Geração, a book by Sergio Sant'Anna, is a hybrid of a special kind, with a very particular aesthetics. In order to analyze this aesthetics, we will use Bakhtin concepts like “bivocality”, “genre” and “polyphony”. However, we will investigate a polyphony of genres, and not one of social discourses individualized or represented by narrators and characters. We will show how Sant'Anna uses the novelistic and dramatic genres in order to create a bivocality of genres, in which the words fit simultaneously in the drama and in the fiction. Based on that, we will argue that Um Romance de Geração – unlike the Dostoyevsky polyphony highlighted by Bakhtin – works in a structure of chords, close to the concept of homophony from music theory.*

Keywords: *Homophony. Literary genres. Drama-fiction. Literary theory. Music theory.*

1 Introdução

A influência do teatro e do universo teatral parece ser uma linha condutora que une grande parte da obra de Sérgio Sant’Anna, principalmente em sua primeira fase, que abrange as décadas de 1970 e 1980. Em 1980, quando publicou *Um romance de geração*, essa influência em sua imaginação e textos já era bastante evidente. Apenas a título de exemplos, podemos citar o livro VIII das *Confissões de Ralfo* (1975), que recebe o nome sugestivo de *AuThéâtre*; e *Simulacros*, livro publicado em 1977, que mostra personagens às voltas com a necessidade de representar papéis distintos e cambiantes como membros de uma experiência científica. Ainda, depois do *Romance de Geração*, a linha teatral de Sant’Anna segue forte, destacando-se o livro *A tragédia brasileira*, de 1987, definido pelo próprio autor como um “romance-teatro”.

Outra constante muito marcante na obra de Sérgio Sant’Anna é a discussão metaliterária, a problematização do ofício de escrever e da própria literatura enquanto arte – fator essencial para entender suas narrativas, inclusive as citadas acima: o personagem/escritor Ralfo, por exemplo, passa por uma espécie de julgamento num tribunal literário no livro IX (também sugestivamente intitulado *Literatura*) das *Confissões*; e *Simulacros*, por sua vez, é o texto resultante do relato de Jovem Promissor, outro personagem/escritor, sobre as experiências científicas na qual toma parte, sendo que a escrita de seu livro é um pressuposto da própria experiência, e a experiência seria algo como a própria escrita do livro, problematizada constantemente.

No *Romance de Geração* essas duas características (a intromissão do teatro e a problematização metaliterária) trabalham juntas e adquirem importância fundamental, pois é pelo atravessamento mútuo entre o próprio texto teatral e o ficcional que a discussão metaliterária acontece. Se, nas obras anteriores, como *Confissões de Ralfo* ou *Simulacros*, o universo teatral e seus elementos apareciam como influência numa narrativa que, por sua vez, possuía características formais perfeitamente ficcionais, no *Romance de Geração* é o próprio texto que se apresenta como um texto teatral – com didascálias, apartes etc –, construindo uma hibridização que, além de mais complexa, é também mais aparente – elevando ao extremo suas experiências anteriores.

Assim, muitos livros de Sérgio Sant’Anna são livros que apenas se realizam conforme suas próprias estruturas vão sendo discutidas, utilizando, para tal, dentre outros artifícios, também a introdução no texto ficcional de recursos típicos de outros gêneros textuais, literários e/ou formas artísticas, reconhecidamente uma característica da prosa romanesca segundo o teórico russo Mikhail Bakhtin¹. No presente estudo, tomarei o *Romance de Geração* – um romance que é uma peça de teatro, ou vice-versa – como objeto para tentar compreender de que maneira isso acontece e quais os efeitos resultantes em termos de uma estética romanesca: que tipo de híbrido é o *Romance de Geração*?

Numa perspectiva Bakhtiniana, o romance é uma forma literária naturalmente mista. Na dimensão da prosa, segundo Irene Machado, “os discursos e processos de transmissão das mensagens se deixam contaminar, permitindo o surgimento dos híbridos” (2005, p. 154), em que “discursos heterogêneos entre si são empregados ainda que não haja nenhuma regra combinatória aparente” (2005, p. 154 - 155). Portanto, por ressaltar essa natureza híbrida do universo prosaico, o pensamento de Mikhail Bakhtin parece ser o mais adequado para pensarmos aqueles aspectos de *Um Romance de Geração* que me proponho a analisar neste estudo. Conceitos Bakhtinianos como “bivocalidade”, “gênero” e “polifonia” serão trazidos à discussão para ajudar na compreensão do texto de Sérgio Sant’Anna e refletirmos sobre a natureza – bastante original – de seu hibridismo.

Trata-se, aqui, de investigar uma polifonia de gêneros, e não de discursos sociais individualizados ou representados por personagens – o que pode até ser marcante no texto, mas mereceria uma investigação diferente da que estou propondo para o momento. Demonstrarei de que maneira Sérgio Sant’Anna se vale dos gêneros romanesco e dramático para criar uma bivocalidade de gêneros, em que a palavra serve *simultaneamente* ao teatro e à ficção. Partindo disso, tentarei argumentar que o *Romance de Geração* – ao contrário da polifonia Dostoiévskiana ressaltada por Bakhtin, que remete a uma ideia de *contrapunctus* – funciona numa estrutura de acordes, muito mais próxima do conceito de *homofonia* da teoria musical.

¹Conforme afirma Irene Machado, pensando a filosofia de Bakhtin: “Por se reportar a diferentes tradições culturais, o romance surge como um gênero de possibilidades combinatórias não apenas de discursos como também de *gêneros*” (2005, p.153).

2 Bakhtin e Teoria Musical

Em Bakhtin, a língua não é vista como forma objetual, reificada e meramente sincrônica, mas como um plurilinguismo de “línguas” estratificadas que representam pontos de vista sobre o mundo (BAKHTIN, 1993, p. 99) – em eterno e constante processo dialógico de transformação: “para a consciência que vive nela, a língua não é um sistema abstrato de formas normativas, porém uma opinião plurilíngue concreta sobre o mundo” (BAKHTIN, 1993, p. 100).

Bakhtin, assim, argumentará que a cultura prosaica – e sua forma literária máxima, o romance – caracteriza o momento em que o uso artístico da língua funciona no sentido de integrar e redimensionar seu uso social, reproduzindo na arena literária o dialogismo plurilíngue que constrói a língua no mundo. O romance, para Bakhtin, é um conjunto heterogêneo – pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal – (mas harmonioso), onde várias unidades estilisticamente multiformes e várias manifestações sociodiscursivas diferentes são orquestradas num todo superior:

a originalidade estilística do gênero romanesco está justamente na combinação dessas unidades subordinadas, mas relativamente independentes (...), na unidade superior do ‘todo’: o estilo do romance é uma combinação de estilos; sua linguagem é um sistema de ‘línguas’ (BAKHTIN, 1993, p. 74).

E, no meio dessa diversidade de línguas que povoam o romance, a língua literária é apenas uma delas – sendo ela própria longe de unitária, mas estratificada (BAKHTIN, 1993, p. 82):

a própria língua literária oral e escrita (...) é estratificada e plurilíngue no seu aspecto concreto, objetivamente semântico e expressivo. Essa estratificação é determinada, antes de tudo, pelos organismos específicos dos *gêneros*. Estes ou aqueles elementos da língua (...) estão estreitamente unidos com a orientação intencional e com o sistema geral de acentuação destes ou daqueles gêneros (...). Estes ou outros elementos da língua adquirem o perfume específico dos gêneros dados: eles se adequam aos pontos de vista específicos, às atitudes, às formas de pensamento, às nuances e às entonações desses gêneros. (BAKHTIN, 1993, p. 96).

Assim, a estratificação da língua literária é determinada, sobretudo, pelas especificidades dos *gêneros*, de tal forma que, além do discurso do autor, dos narradores e das personagens, uma das formas de introdução do plurilinguismo no romance destacadas por Bakhtin é aquilo a que

denomina “gêneros intercalados”², referindo-se ao uso estético, por parte da prosa romanesca, de gêneros textuais diversos tais como a carta, poemas, textos jornalísticos, científicos etc. Esses gêneros intercalados entram no romance como um de seus componentes menores, integrando-se ao todo orquestrado, mas, em alguns casos, o papel estrutural exercido por um determinado gênero no romance é tão importante que chega a determinar a estrutura do conjunto: temos, então, fenômenos como o romance epistolar, o romance-reportagem, o relato de viagem etc³. Segundo Bakhtin, “todos esses gêneros que entram no romance introduzem nele as suas linguagens e, portanto, estratificam a sua unidade linguística e aprofundam de um modo novo o seu plurilinguismo” (1993, p. 125).

A ideia dos “gêneros intercalados” é fundamental para o prosseguimento deste estudo, que irá investigar justamente o uso de gêneros diversos – mais especificamente teatro e ficção – para a composição de uma obra literária em especial. Precisaremos, no entanto, fazer alguns ajustes em relação à terminologia Bakhtiniana para que possamos dar conta das especificidades e originalidades desse *Romance de Geração*.

Antes de mais nada, é necessário destacar que os gêneros aqui estudados não são *intercalados*, mas *simultâneos*. Ao contrário das *Confissões de Ralfo*, onde gêneros os mais variados como a carta, o diário, a canção, até o guia turístico aparecem intercaladamente, em sequência bem delimitada, no *Romance de Geração* texto teatral e ficcional estão amalgamados de uma forma tal que seria impossível estabelecer seus limites. O que acontece, e pode ser argumentado, é que a primeira parte do livro possui a estrutura de um texto teatral, enquanto a segunda é uma espécie de texto argumentativo, ensaístico ou metaliterário, sendo que o que caracterizaria o livro como um romance seria a *junção intercalada* e *orquestração* dessas duas unidades em um todo superior, o romance. Isso, apesar de verdade, é insuficiente: pois, para uma reflexão mais aprofundada a respeito da obra, será necessário, conforme demonstrarei, pensar, além dos gêneros intercalados que constituem a primeira e segunda parte do livro em sequência, também os gêneros simultâneos que caracterizam essa primeira parte, especificamente. Por isso, irei sugerir, para este estudo, a noção de *gêneros simultâneos*, ou *bivocalidade de gênero*, que será melhor elucidada e exemplificada mais adiante.

²“o discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance” (BAKHTIN, 1993, p. 74 – 75).

³ Será possível argumentar que, a essa lista de Bakhtin, Sérgio Sant’Anna adiciona o “romance-teatro”?

Além do mais, a noção de romance polifônico *versus* monofônico de Bakhtin também precisará ser reformulada para que receba uma nova terminologia: a de *homofonia*. Pois, no *Romance de Geração*, o aspecto aqui investigado não se manifesta em articulação contrapontística, como nos romances de Dostoiévski⁴. Ao invés disso, as vozes dos gêneros simultâneos são conduzidas em bloco, como numa formação de acordes, característica da *homofonia* musical. Essa ampliação da terminologia Bakhtiniana com base na terminologia da teoria musical me parece natural, tendo em vista que o universo teórico do próprio Bakhtin apresenta uma série de recorrências a termos tais como “orquestração”, “timbre” e, é claro, “polifonia”.

3 Um Romance de Geração

3.1 Os Gêneros simultâneos do *Romance de Geração*

Um dos principais efeitos estilísticos causado pela introdução do plurilinguismo no romance é o que Bakhtin denomina “construções híbridas” bivocais. As construções híbridas bivocais são, de acordo com o próprio autor, aqueles enunciados que pertencem a um único falante, ao menos nos aspectos gramatical/sintático e composicional; porém, na realidade, são construções que manifestam “dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas ‘linguagens’, duas perspectivas semânticas e axiológicas” (BAKHTIN, 1993, p. 110). Ou seja: é quando alguma outra voz (seja ela de algum personagem, seja a voz de uma opinião corrente coletiva etc.) interfere em outra voz sem que haja qualquer marcação sintática sinalizando essa interferência, como o uso de aspas ou a introdução de discurso direto.

No *Romance de Geração*, justamente, uma das formas de introdução do plurilinguismo é através de enunciados que pertencem a um único gênero em seus aspectos composicionais, mas que na verdade manifestam dois gêneros simultâneos, a voz de um gênero interferindo na voz do outro sem que haja qualquer marcação estrutural dessa interferência. É importante ressaltar, mais uma vez, que entendo a coexistência dos gêneros no *Romance de Geração* como uma coexistência *simultânea* – não

⁴Não quero com isso negar a existência da polifonia Bakhtiniana no *Romance de Geração*, apenas apontar que não é esse meu objeto de análise no presente estudo. Análises futuras poderão se debruçar especificamente na busca de vozes polifônicas em *contrapunctus* no *Romance de Geração*, sem prejuízo das conclusões aqui levantadas.

apenas intercalada!⁵ – de gêneros diversos, sobretudo a ficção e o teatro. Agora, debrucemo-nos para um exame mais detalhado do aspecto.

Para começar, ao abrir o livro, já na folha de rosto o leitor perceberá o título e, logo abaixo, a seguinte definição: “teatro-ficção”. Folheando mais uma vez, na primeira página do texto do *Romance de Geração*, deparar-se-á com um típico texto de roteiro teatral:

PERSONAGENS:

Ele (O escritor)

Ela (A jornalista)

CENÁRIO: *Apartamento de quarto e sala, pequenos e conjugados, (...) (SANT'ANNA, 2009, p. 5)*

Percebe-se, assim, que Sérgio Sant'Anna não apenas se apropria de elementos cênicos, mas do próprio texto de teatro para compor o *Romance de Geração*. Toda e qualquer interação entre as personagens se dá de forma aparentemente direta, aparentemente sem intervenção de um narrador⁶, somente por instruções cênicas, didascálias, o que marca o texto teatral. Segundo Dominique Maingueneau (1995, p. 143), as didascálias, “diferentemente das réplicas das personagens, são enunciados diretamente reportáveis ao autor e dizem respeito ao metadiscorso”⁷, sendo que, por não serem enunciadas no momento da encenação, não caracterizam a presença de um narrador – ou seja: as didascálias “somem” do texto no momento da encenação para dar lugar aos movimentos, aos gestos das personagens e aos cenários. No *Romance de Geração*, no entanto, uma voz estranha interfere constantemente no texto das didascálias, que deixam de ser apenas indicações cênicas e passam a ter o tom de uma voz que participa da cena, carregada de subjetividade própria. É possível perceber, por exemplo, essa presença ainda nos primeiros parágrafos:

Cara a cara, eles hesitam entre o gesto de apenas se apertarem as mãos – **pois nunca se encontraram** – ou beijarem-se no rosto. (...) Eles riem, aflitos e desajeitados, mas **percebe-se** que isso serviu para quebrar o formalismo do

⁵ Isso não exclui o fato de que, conforme também já salientado, os gêneros intercalados se manifestem na obra. O *Romance de Geração*, como se percebe em sua leitura, é dividido em duas partes, cada uma delas estruturada com a linguagem de determinado(s) gênero(s), estando as tais partes intercaladas entre si. O fenômeno dos *gêneros simultâneos* manifesta-se na primeira parte, e é tão importante para o conceito do livro que a parte segunda é nada mais nada menos que a própria discussão sobre a simultaneidade de gêneros da primeira.

⁶ Apenas aparentemente, pois, na verdade, conforme demonstraremos, há um narrador que se esconde nas didascálias do *Romance de Geração*.

⁷ “Ces didascalies, à ladifférencedes repliques despersonnages, sontdesénoncésdirectementrapportables à l'auteur et relèventdumétadiscours”, tradução minha.

encontro. **O que explicará** a descontração, embora um pouco forçada, de ambos, logo a seguir. (SANT'ANNA, 2009, p. 6. Grifos meus em negrito.)

As partes destacadas no trecho selecionado marcam a presença desse narrador, que sabe mais sobre as personagens e dá mais informações sobre elas e sobre os acontecimentos do que poderia ser encenado num palco teatral. Como poderia o público saber, por exemplo, que esse era o primeiro encontro entre as personagens, sem que lhe seja fornecida essa informação pela voz de alguém? Como fazer o público “perceber” que a situação ajuda a “quebrar o formalismo do encontro”?

ELA: (...) Ficou decepcionado? Eu não sou como você imaginava?

ELE: (*confuso*) – Não. Quer dizer, sim. Você é legal. Mas não é isso. É que se eu imaginasse você louca, bonita, de óculos, você nunca seria assim.

ELA: (*segura de si, porque **sabe que não é feia***) – Ah, você me acha feia, então? (SANT'ANNA, 2009, p. 7. Grifo meu em negrito.)

Como mostrar, no palco, que a personagem “sabe que não é feia”, simplesmente através das didascálias, sem que isso apareça na fala das personagens? Ou como fazer o público perceber, na página 9, que a atitude do personagem masculino caracteriza uma pessoa com (especificamente) neurastenia⁸, sem qualquer menção a isso no texto efetivamente pronunciado no palco? São, enfim, apenas alguns exemplos ilustrativos que aparecem nas primeiras páginas do livro, e que caracterizam – pela impossibilidade de encenação e pelo teor de percepção subjetiva que carregam – não meras didascálias, mas a presença de um narrador prosaico que se esconde na estrutura das didascálias.

O que temos aí é uma narrativa em que os gêneros se comportam como duas ondas contínuas que se interpenetram e complementam, tangenciando-se e afastando-se entre elevações e depressões onde, quando um gênero está em evidência, o outro fica em segundo plano, *sem no entanto deixar de marcar sua presença*, para logo depois a relação ser invertida, e assim sucessivamente. É isso que caracteriza a bivocalidade de gênero no *Romance de Geração*: a palavra serve a dois ou mais gêneros, simultaneamente. Quando, por exemplo, temos as situações evidenciadas acima, podemos perceber que, apesar da estrutura teatral, em didascálias e indicações cenográficas, o texto denota na verdade um narrador romanesco que testemunha a cena, julgando a situação como se ele próprio fosse parte da plateia, tornando impossível a representação teatral de toda essa subjetividade.

⁸“Ele: (*impaciente, mas falando agora mais baixo, num tom de raiva controlada, **revelando sintomas de neurastenia***) – Não foi isso. Eu não falei que (...)” (SANT'ANNA, 2009, p. 9. Grifo meu.)

Além disso, a bivocalidade de gênero também se manifesta quando o texto sugere apartes em que ator e personagem perdem sua unidade:

ELE: (*carinhosamente, com as duas mãos na cintura dela e **dirigindo-se à personagem e à atriz***) – Você é mesmo inteligente, hein? Pensa rápido, pegou logo o clima. Então me mata esta: se a gente chegar à janela e olhar não mais para cima, mas em frente, o que vai ver? (SANT’ANNA, 2009, p. 28. Grifo meu em negrito.)

*Ela se envaidece, faz um ar de inteligência e **nota-se que ambas foram atingidas pelos elogios: a personagem e a própria atriz enquanto atriz.** Mas quando ele se infla todo para a próxima fala, **percebe-se** que ele se referia muito mais à própria inteligência e cultura, **enquanto personagem e ator.*** (SANT’ANNA, 2009, p. 16. Grifos meus em negrito.)

Se, de acordo com Anatol Rosenfeld (1993, p. 21), “a base do teatro é a fusão do ator com a personagem” – então como executar no palco as passagens em que o texto propõe tal separação entre os dois? Não há nada de absolutamente importante no restante do texto que possa *influir decisivamente* sobre a percepção do espectador de que, naquele momento da encenação, ator e personagem estão cindidos e as circunstâncias da peça agem sobre ambos. Na verdade, o que temos aí é novamente a presença de um narrador buscando expressar sua percepção e/ou revelar dados aos quais só teve acesso por seu poder onisciente – e, como o texto dessas didascálias desapareceria numa eventual encenação, essa interferência do narrador e sua percepção/consciência desapareceria também, eliminando a possibilidade de levar esses conteúdos ao palco, e marcando outra vez um ponto de relevo na costura entre o texto teatral e o ficcional no *Romance de Geração*.

É claro que essa característica bivocal de gênero subsiste apenas na primeira parte do livro, sendo deixada de lado na segunda para que apareça um texto argumentativo e metaliterário onde se discute a própria natureza dessa primeira parte: teatro ou romance? O texto da segunda parte é ambíguo, horas tomando o partido da ficção⁹ – embora de maneira arbitrária, conforme admite o próprio narrador (2009, p. 109), que assina como Sérgio Sant’Anna –, horas deixando em aberto a possibilidade de que o texto se tenha realmente realizado na forma de uma peça de teatro¹⁰.

⁹“Para a hipótese, porém, do texto jamais vir a ser encenado, vale-se o autor agora de um artifício muito simples: transformar o texto teatral num texto de ficção, para ser apenas lido. Uma pequena novela ou mesmo, ousamos dizer, um ‘romance de geração’” (SANT’ANNA, 2009, p. 105)

¹⁰É o que acontece quando diz: “o que subsiste até agora, concretamente, é apenas esse único ato que vocês acabam de ler (**ou de assistir?**)” (SANT’ANNA, 2009, p.103, grifo meu) – deixando ainda a questão em aberto: o que veio antes era um romance ou uma peça teatral?

No entanto, ao contrário do que o narrador afirma, o *Romance de Geração* não é uma peça teatral que se transforma em romance pela simples transposição entre espaços literários, sem que lhe seja alterada uma linha sequer; trata-se, isso sim, de um texto que já é híbrido desde o início, e que não precisa de nenhuma “transposição” para que transite entre os gêneros. Essa operação de transposição seria apenas possível ou necessária se o texto inicial da primeira parte fosse (*indiscutivelmente*) um texto de teatro – e nada mais.

3.2 A Estrutura homofônica do *Romance de Geração*

Uma das consequências claras da presença simultânea de gêneros no texto pode ser aquilo que Bakhtin denomina “presença extraposta”. De acordo com Irene Machado (2005, p. 161), “Bakhtin entende que uma linguagem é sempre uma imagem criada pelo ponto de vista de uma outra linguagem” – de tal forma que é possível afirmar que, no *Romance de Geração*, a linguagem de um gênero pode, por contraste, ajudar a definir e marcar o outro. Isso é algo simples de ser constatado se pensarmos que a interação dialógica entre romance e teatro no texto preserva a unidade dos gêneros, sem exatamente fundi-los, mas a presença concomitante dos dois revela, pelo contraste óbvio, as características de ambos – enriquecendo-se mutuamente¹¹.

Essa formação de vozes simultâneas, mas distintas, é muito parecida com a ideia de um acorde musical, em que várias notas (representando várias vozes) são executadas simultaneamente – a mesma duração, mas em frequências sonoras diferentes. Na verdade, a progressão do *Romance de Geração* parece ser uma constante progressão de acordes, pois, ao menos na primeira parte, a cada movimento do romance, o teatro anda junto, e vice-versa (movimentos de notas/gêneros diferentes, mas simultaneamente). Vamos, por enquanto, chamar esse fenômeno de um “acorde de gêneros”, para mais adiante entrarmos na discussão de um novo termo, o de “homofonia”.

Bakhtin, em seus textos, nos traz o conceito de bivocalidade que, da maneira como o define, pode ser facilmente compreendido como a presença no discurso de “acordes de vozes”. Os acordes

¹¹Conforme Bakhtin: “Colocamos à cultura alheia novas perguntas e a cultura alheia nos responde descobrindo diante de nós seus novos aspectos, suas novas possibilidades de sentido (...) No encontro dialógico duas culturas não se fundem nem se mesclam mas cada uma conserva sua unidade e sua totalidade aberta, mas ambas se enriquecem mutuamente” (1993, p. 7)

de gêneros partem da mesma premissa: são dois ou mais gêneros em movimentação simultânea e paralela, sendo que o texto produz, com um só enunciado, mais de um gênero simultaneamente. Às vezes um gênero assume a nota em maior evidência, às vezes outro, mas o fato é que, em todos os momentos, ambos estão presentes. É necessário, porém, que percebamos que além dos gêneros teatral e ficcional – sempre presentes, como “tônica” e “quinta” – também aparecem, em determinadas alturas, outras vozes que se somam às primeiras e ajudam a compor acordes mais completos (com “terças”, por assim dizer) e até mais complexos (“sétimas” ou “nonas”), chegando a momentos em que até quatro vozes soam ao mesmo tempo. Observemos o que diz Regina Dalcastagnè:

Um romance de geração, que transcorre em menos de cem páginas, tem a estrutura de uma peça de teatro. Também traz o encontro entre um homem, o escritor Carlos Santeiro, e uma mulher, a jornalista Cléa. Um pouco peça (são dadas as marcações de fala e de espaço), um pouco entrevista (a repórter vai até a casa do escritor em busca de uma frase de efeito sobre a “geração de 64”), um pouco manifesto (ele faz longos discursos altissonantes sobre a literatura de sua geração), o texto seria, afinal, o romance fracassado de Santeiro que, cínico, se compraz em exibir os próprios desacertos (...) (DALCASTAGNE, 2007, p. 57)

Temos, assim, conforme muito bem salienta Regina Dalcastagnè, a presença no *Romance de Geração* de gêneros diversos: um pouco teatro, um pouco entrevista, outro pouco de manifesto e, no fim das contas, romance. O que deve ser adicionado à constatação de Dalcastagnè, no entanto, para que o presente estudo se justifique, é que os gêneros sempre se acumulam numa estrutura de acordes: quando aparecem a entrevista ou o manifesto (até ambos simultaneamente), o gênero ficcional e o teatral não deixam de marcar sua presença – não deixam de “soar”. E, por conta dessa progressão *paralela* de duas, três ou até quatro vozes, parece-me necessário acrescentar à discussão um novo termo, pego de empréstimo à teoria musical, que é o de *homofonia* – já que a polifonia Bakhtiniana não me parece corresponder ao fenômeno em questão.

Ao contrário da polifonia, em que múltiplas vozes se desenvolvem com um alto grau de independência entre si, preservando a individualidade melódica e rítmica, e da monofonia, em que as vozes cantam em uníssono ou há apenas uma voz solitária em uma única linha melódica, na homofonia todas as vozes se movem no mesmo padrão rítmico, produzindo uma sucessão de acordes, sobre os quais pode ou não haver uma linha melódica em solo¹². Assim, no *Romance de*

¹²Todas essas definições da terminologia musical foram extraídas do *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980).

Geração, a estética homofônica revela-se na articulação simultânea das vozes dos vários gêneros, sendo que, como na homofonia musical, quando há movimento em um gênero/nota, os outros entram num movimento concomitante. Duas vozes estão sempre presentes: a teatral e a ficcional; e outras permanecem caladas durante boa parte do tempo, mas aparecem em determinados momentos, como a entrevista ou o manifesto, somando-se às duas primeiras.

E, no *Romance de Geração*, são essas vozes de gêneros, juntas, que produzem a sucessão harmônica (de acordes) sobre a qual, como na música homofônica, eventualmente percebemos vozes em solo, melodias que se destacam através das vozes sociais e autorais que são possivelmente orquestradas por Sérgio Sant'Anna em seu texto. Algo, talvez, como a *Sarabande No1*, ou *Les fils des Étoiles*, ou ainda outras composições de Erik Satie, com seus acordes fortes e suas melodias breves e esparsas¹³; ou, por que não, como na música popular e no *rock'n'roll*, em que, por sobre a sequência harmônica (de acordes), linhas vocais, solos de guitarra, teclados ou sopros revezam-se e respondem-se conduzindo a voz da “narrativa”.

Mas essa é outra história – outra pesquisa, que possivelmente virá a seguir.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora Unesp, 1993.
- DALCASTAGNÈ, Regina – *Nas tripas do cão: a escrita como espaço de resistência*. In: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº 29. Brasília, janeiro-junho/2007, pp. 55-66.
- MACHADO, Irene. *Gêneros discursivos*. In: BRAIT, Bath (org.) Bakhtin: conceitos chave. São Paulo: Contexto, 2005, pp. 151-166.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Edition mise à jour. Paris: Dunod, 1995.
- ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, EdUSP; Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- SADIE, Stanley (editor). *The New Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1995.
- SANT'ANNA, Sérgio. *A tragédia brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfó: uma autobiografia imaginária*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

¹³É conhecida a admiração que Sérgio Sant'Anna nutre por Erik Satie, que já foi declarada em várias entrevistas. Em *A pianista* (SANT'ANNA, 2011), inclusive, as *Trois Gnossiennes*, de Satie, são executadas por uma personagem ao piano.

SANT'ANNA, Sérgio. *O livro de Praga: narrativas de amor e arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANT'ANNA, Sérgio. *Simulacros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

SANT'ANNA, Sérgio. *Um romance de geração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Gustavo Matte

Mestrando em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Bacharel em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde produziu pesquisa sobre tradução de literatura australiana;. Desenvolve, também, pesquisa sobre artistas multimídia, como José Agrippino de Paula. Bolsista CNPQ. Endereço eletrônico: gustavo.a.matte@gmail.com.

Recebido em 10 de fevereiro de 2015.

Aceito em 15 de abril de 2015.

Notícia de agouro, notícia do norte, notícia de morte

Omen news, north news, death news

Telma Borges da Silva
Fernanda Nayanne Barbosa e Alves
UNIMONTES

Resumo: Este artigo pretende desenvolver uma análise comparativa entre a passagem em que o personagem Gavião-Cujo transmite aos jagunços a notícia da morte de Joca Ramiro em *Grande Sertão: veredas* e a música “Notícia do Norte” do grupo paulista Nhambuzim. As relações intersemióticas devem ser exploradas de modo a proporcionar novas possibilidades de estudo, trabalho e interpretação. Para tanto, foi utilizada a semiótica como ferramenta teórica a partir da perspectiva de autores como Hildo Honório Couto e Lúcia Santaella, além de outros que nos ajudaram no aspecto musical, como Murray Schafer e James Russel. Ao analisarmos o processo intersemiótico, bem como ao avaliarmos até que ponto a música se assemelha ao romance, chegamos à conclusão de que esses sistemas são complementares e ganham novas dimensões quando contrapostos.

Palavras-chave: Música. Literatura de Minas Gerais. Semiótica.

Abstract: *This article aims to develop a comparative analysis between the passage which the character–Gavião-Cujo transmits to the gunmen the new of Joca Ramiro's death in Grande Sertão : veredas and the song "Northern News " by the Nhambuzim group of São Paulo. The intersemiotic relations should be explored to provide new possibilities of studies, work and interpretation. Therefore, semiotics was used as a theoretical tool from the perspective of authors such as Hildo Honório Couto and Lucia Santaella, and others who helped in the musical aspect, as Murray Schafer and James Russell. When we analyze the intersemiotic process as well as to evaluate how far the music resembles the novel, we come to the conclusion that these systems are complementary and gain new dimensions when opposed.*

Keywords: *Music. Minas Gerais literature. Semiotics.*

Grande sertão: veredas, do autor mineiro João Guimarães Rosa, é um romance de leitura inesgotável. Por essa razão, propomo-nos uma análise intersemiótica entre a cena da morte de Joca Ramiro e a música “Notícia do Norte”, de autoria do grupo paulista Nhambuzim, baseada

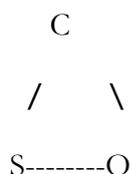
nessa cena do romance. Para tanto, utilizaremos a semiótica, esclarecendo que ela é a ciência que representa inúmeras formas de linguagem, incluindo fenômenos linguísticos e culturais. A palavra semiótica vem do termo grego ‘semeion’, que denota signo. Hildo Honório Couto descreve-a como uma “(...) ciência geral dos signos ou, melhormente, a ciência dos sistemas de signos.” (COUTO, 1983, p. 15). Tentando compreender o que é semiótica, Santaella nos propõe refletir sobre a relação existente entre imagem e palavra, por exemplo, qual a relação entre a palavra guerra e sua representação. Pensando em *Grande Sertão: veredas*, guerra é um signo forte, que está conectado à morte. A batalha é desencadeada por causa da morte de Joca Ramiro, representando, nesse contexto, um mecanismo de vingança, e termina com a morte de Diadorim, consequência advinda do signo guerra em sua significação mais literal: “Luta armada entre nações ou partidos; conflito.” (FERREIRA, 2001, p. 357).

Santaella nos atenta para o cuidado com a simplificação do que seja signo. Ela nos propõe reflexões sobre a relação entre signo, objeto e interpretante, formando um processo ordenado. Há outra ressalva da autora:

[...] o signo perde o seu caráter de significante perfeito (isto é, genuíno) se a série de interpretantes sucessivos vier a ter fim, implica o fato de que nenhum interpretante de nenhum signo pode ser tido como absoluto ou definitivo. Faz parte da própria forma lógica de geração do signo que ela seja a forma de um processo ininterrupto, sem limites finitos. (SANTAELLA, 2008, p. 18).

Isso quer dizer que as interpretações atuais devem ser reinterpretadas e gerar novas interpretações. Santaella conclui: “Em síntese, a ação que é própria ao signo é a de crescer.” (SANTAELLA, 2008, p. 19). O signo cresce quando é ressignificado, quando passa a ter outros sentidos ou ganha novas interpretações, para além do convencional. Dizer que o signo deve crescer é dizer que as palavras precisam ganhar novas significações de modo constante ou frequente.

Hildo Honório Couto nos apresenta o seguinte triângulo, no qual “C” representa a ciência ou conhecimento, “S” o sujeito intérprete e “O” o objeto cognoscível ou objeto do conhecimento.



Nota-se pelo esquema que o conhecimento é que conecta o sujeito ao objeto cognoscível. A reafirmação da semiótica na postura de ciência é apresentada pelo próprio Couto: “a semiótica é, como uma ciência, parte da ciência em geral; por outro lado, a ciência como linguagem, é objeto da semiótica” (COUTO, 1983, p. 18).

O canadense Raymond Murray Schafer, no livro *O ouvido pensante* (1991), apresenta o conceito musical “paisagem sonora”. Schafer definiu música como, “sobretudo, nada mais que uma coleção dos mais excitantes sons concebidos e produzidos pelas sucessivas operações de pessoas que têm bons ouvidos” (SCHAFER, 1991, p. 187). Para ele, “a mais vital composição musical de nosso tempo está sendo executada no palco do mundo”. (SCHAFER, 1991, p. 187). Isso quer dizer que os sons que nos rodeiam são interpretados como música. Rael Tofollo nos argumenta que a partir do termo *Landscape*, que significa paisagem, Murray Schafer criou o neologismo *Soundscape* (paisagem sonora). Segundo Tofollo, inicialmente, os estudos de Schafer “tinham como preocupação analisar o ambiente acústico a sua volta e realizar um mapa sonoro das regiões estudadas (geralmente o próprio Canadá) criando um catálogo dos sons característicos de cada região.” (TOFOLLO; OLIVEIRA; ZAMPRONHA, 2003, p. 03). Todavia, as mudanças sonoras nas paisagens decorrentes de processos como urbanização e industrialização atrapalharam os planos do pesquisador. A paisagem sonora ficou compreendida como um conjunto de sons (ambiente acústico) que remete a uma paisagem visual (região, cidade ou mesmo lugar específico) e deve permitir ao ouvinte reconhecer um ambiente apenas através do som.

Utilizamos também em nosso trabalho a noção de “circumplexo”, de Russell, que se apresenta sob a forma de um plano cartesiano contendo, naturalmente, dois eixos: um vertical e outro horizontal. O eixo vertical nos apresenta o grau de atividade, o que significa dizer se a música provoca maior (para cima) ou menor (para baixo) agitação. O eixo horizontal guarda as valências positiva (para a direita) e negativa (para a esquerda). As sensações e emoções promovidas pelas músicas são apuradas de forma genérica, e não individualmente. No gráfico, as descrições gerais dos sentimentos ficam sempre nas bordas, formando quase um círculo, porque o centro, o encontro dos eixos, é nulo, ou seja, representa a ausência de sentimentos. Vejamos na figura 1 o modelo de circumplexo:

Figura 1: Modelo circumplexo de Russell.



Fonte: GERLING; SANTOS; DOMINICI, 2009, p. 55.

Neste trabalho, apresentamos a música como arte complementar à literatura, pois como afirma Gabriela Reinaldo, “(...) o que a palavra em seu uso ordinário não diz, a música sugere.” (REINALDO, 2005, p. 22). Guimarães Rosa, em correspondência com o crítico Günter Lorenz, disse que “a música da língua deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer (ROSA, apud LORENZ, 1983, p. 88)” (PESSÔA, 2008, p. 01). Lembramos ainda que tal relação surgiu em tempos remotos, quando as trovas não permitiam a separação entre música e literatura.

No que diz respeito à aproximação a música e *Grande sertão: veredas*, Gabriela Reinaldo afirma que há cadência rítmica nas frases da obra e denomina essa rítmica de “música subjacente”. Não há como determinar o ritmo que atende à produção em questão, mas basta ler Guimarães Rosa para notar a musicalidade expressiva de seus relatos. O próprio autor afirmou a presença da musicalidade em sua obra: “Sou precisamente um escritor que cultiva a ideia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro (ROSA, apud LORENZ, 1983, p. 88)” (PESSÔA, 2008, p. 01).

Retomemos o signo guerra, para, com ele, relacionarmos *Grande Sertão: veredas* à música “Notícia do Norte”. Guerra é o laço que une os dois sistemas semióticos: literatura e música. Em *Grande Sertão: veredas*, variadas guerras acontecem em vários momentos, com finalidades distintas. Todavia, focaremos na cena em que os jagunços pertencentes ao bando de Joca Ramiro recebem

a notícia do assassinato de seu chefe, e, por tal, resolvem vingar a vida do homem que os guiava, gerando nova guerra.

Tudo começou quando Zé Bebelo que, apesar de ser jagunço, decidiu entrar para a política e acabar com a jagunçagem. Por esse motivo, o bando de Joca Ramiro enfrentou o bando dos Bebelos e capturou o chefe, a fim de julgá-lo. Hermógenes, companheiro fiel de Joca Ramiro, pronunciou-se a favor da pena de morte para Zé Bebelo. Contudo, após ouvir vários pronunciamentos, Joca Ramiro sentenciou Zé Bebelo apenas ao desterro, sem carecer da pena de morte. Hermógenes não gostou de ter sido contrariado: “Mesmo eu vi o Hermógenes: ele se amargou, engulindo de boca fechada. – ‘Diadorim’ – eu disse – ‘esse Hermógenes está em verde, nas portas da inveja...’” (ROSA, 2001, p. 298-297).

A música a ser analisada (anexo A) apresenta o motivo que desencadeou a principal guerra da obra: a morte de Joca Ramiro. A morte nos aparece, então, como causa para o aparecimento do signo guerra. É interessante notarmos na letra da canção o jogo do título com a notícia, tal como é apresentada na música: Notícia do Norte, Notícia de Morte. A troca de um único fonema nos descreve a notícia, amplia os sentidos da letra e produz maior carga imagética, uma vez que essa troca nos possibilitaria saber o tema da notícia.

Ainda na introdução da música há a representação de alguns sons que fazem referência àqueles descritos na cena de chegada da notícia como a chuva, reproduzida por um instrumento percussivo conhecido como Pau de Chuva, e o barulho das garças, reproduzido por apitos “Bateu o primeiro toró de chuva.” (ROSA, 2001, p. 310); “As garças é que praziam de gritar, o garcejo delas (...)” (ROSA, 2001, p. 310-311). Toda a letra da música é composta de palavras fortes, tais como ódio, traição e vingança e formam signos intensos caminhando para um sentimento fúnebre, cujo apogeu desemboca na própria notícia: o fim de Joca Ramiro. A música em compasso binário (2/4) e ritmo de baião (figura 2), que tem o segundo tempo com marcação forte prolongada (síncope), traduz o estilo sertanejo tão presente na obra. O uso do triângulo, outro instrumento percussivo, reafirma essa presença sertaneja.

Figura 2: Desenho rítmico do baião



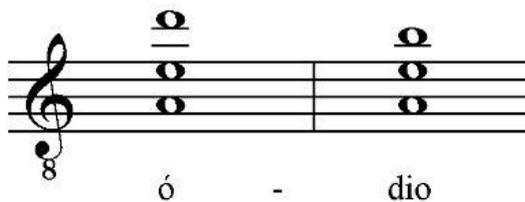
Fonte: NOVAES, 2012.

Segundo Alex Ross, a sequência de segundas descendentes desencadeia sentimentos tristes nos ouvintes. “Notícia do Norte” possui uma sequência de acordes que formam segundas descendentes (de dó para si e de si para lá) nos encaminhando para o pesar da notícia. Temos então, aqui, uma concretização daquilo que afirma Gabriela Reinaldo: “(...) o que a palavra em seu uso ordinário não diz, a música sugere.” (REINALDO, 2005, p. 22). Isso quer dizer que a música acrescenta novas ideias à palavra. O som auxilia a compreensão daquilo que se quer dizer. O ritmo, a harmonia, as cadências, as escalas, os tipos de instrumentos, dentre outros, ajudam a compor a ideia do texto.

A música é interpretada por três vozes que se alternam, como se não fosse possível a um só cantar ou, no caso, a um só dar a notícia. Como se fosse necessário um fôlego extra para se conseguir repassá-la, tal qual ocorre na narrativa: “O Gavião-Cujo abriu os queixos, mas palavra logo não saiu, ele gaguejou ar e demorou (...)” (ROSA, 2001, p. 311).

No sexto verso – “No céu brotaram as nuvens do ódio” – a palavra ódio é cantada pelos três intérpretes, que fazem três melodias diferentes: primeira voz, segunda voz e terceira voz (figura 3). O fato de três vozes cantarem a palavra ódio nos faz entender que, mesmo de maneiras diferentes, o ódio pertencia a todos, era sentido por todos.

Figura 3: Desenho das três vozes em partitura.



Fonte: NOVAES, 2012.

No sétimo e oitavo versos – “Um bramava, um calava / Um outro caía” – as três vozes se entrecruzam numa espécie de representação da letra e da própria cena. O uso de notas longas tem como função preencher o tecido musical e, no caso, promover a encenação dos jagunços bramando, gritando e caindo, como apresentado na figura 4:

Figura 4: Vozes entrecruzadas na partitura.

The image shows a musical score for three voices in 2/4 time. The first voice has the lyrics "Um ca - la - va" and the second voice has "Um bra - ma - va, um ca - la - va". The third voice has the lyrics "Um ou - tro - ca - í - a". The score includes triplets and descending notes.

Fonte: NOVAES, 2012.

É relevante notar que a palavra “caía” literalmente cai, uma vez que a partitura nos mostra notas descendentes. No plano da narrativa, caía também comunga desse sentido literal, assumindo a postura de descendência, de ir para baixo. Diadorim caiu no sentido de ser atraído pela gravidade. É possível, ainda, observar esse verbo no sentido de uma retirada de alicerce. Diadorim caiu porque perdeu sua base, sua muleta, representada pela figura de Joca Ramiro, seu pai.

Logo após o décimo verso – “Zunido de bala” –, há uma sequência de notas (figura 5) que faz alusão à viola, instrumento de tradição sertaneja. Essa sequência se apresenta em forma de solo, acompanhada apenas por um instrumento percussivo que vai perdendo sua intensidade evidenciando, assim, o som do piano que executa esse solo. Esse tipo de desenho musical provoca inquietação e suspense, conforme o circunflexo de Russel, por causa da velocidade e repetição das notas:

Figura 5: Sequência de notas tocadas pelo piano em alusão à viola caipira.

The image shows a musical score for piano in 2/4 time, featuring a sequence of notes in the right hand and a simple accompaniment in the left hand.

Fonte: NOVAES, 2012.

Esse suspense e inquietação podem fazer alusão à relação de Riobaldo com Hermógenes, autor do crime. “Aquele Hermógenes (...) Eu criava nôjo dele, já disse ao senhor. Aversão que revém de locas profundas.” (ROSA, 2001, p. 203). Riobaldo nunca gostou do Hermógenes, mesmo antes de ter algum motivo para isso. No decorrer da narração, vão sendo deixadas pistas de maus pressentimentos de Riobaldo em relação ao Hermógenes. O solo supracitado sugere esses pressentimentos.

Ao final da música, fica-se repetindo, como arranjo de fundo, a frase “sabe sinhô”, em caráter dialógico¹, como se fosse Riobaldo contando a história ao doutor do sertão. Também são reproduzidos alguns gritos enfatizando a dor provocada pela notícia. Seguimos observando o trecho da obra ao qual a música se refere:

O Gavião-Cujo levantou um braço, pedindo prazo. À fé, quase gritou:
– “Mataram Joca Ramiro!...”

Aí estralasse tudo – no meio ouvi um uivo doido de feras! Que no céu, só vi tudo quieto, só um moído de nuvens. Se gritava – o araral. As vertentes verdes do pindaibal avançassem feito gente pessoas. Titão Passos bramou as ordens. Diadorim tinha caído quase no chão, meio amparado a tempo por João Vaqueiro. Caiu, tão pálido como cera do reino, feito um morto estava. Ele, todo apertado em seus couros e roupas, eu corri, para ajudar. A vez de ser um desespero. O Paspe pegou uma cuia d’água, que com os dedos espiçou nas faces do meu amigo. Mas eu nem pude dar auxílio: mal ia pondo a mão para desamarrar o colete-jaleco, e Diadorim voltou a seu si, num alerta, e me repeliu, muito feroz. Não quis apoio de ninguém, sozinho se sentou, se levantou. Recobrou as cores, e em mais vermelho o rosto, numa fúria, de pancada. Assaz que os belos olhos dele formavam lágrimas. Titão Passos mandava, o Gavião-Cujo falava. Assim os companheiros num estupor. Ao que não havia mais chão, nem razão, o mundo nas juntas se desgovernava. (ROSA, 2001, p. 311-312).

A música foi dividida em seis partes para a confrontarmos com a passagem referida de *Grande sertão: veredas*. A primeira parte equivale aos quatro primeiros versos – “Brabo pardo chegou banhado de lama / Gavião-cujo que veio do norte/ Trouxe agouro e notícia de morte/ Notícia do fim de Joca Ramiro” –, que reproduzem a chegada da notícia e a notícia em si. Não houve grande alteração entre os sistemas semióticos. Edson Penha, compositor da música, se manteve bastante fiel à obra, deixando transparecer a notícia da morte de Joca Ramiro e o portador da notícia: Gavião-Cujo. O compositor relatou ainda o lugar de onde se trazia a notícia (Norte) e como se encontrava Gavião-Cujo (banhado de lama). O uso do verbo “banhar” faz analogia ao motivo pelo qual Gavião-Cujo estava naquele estado: havia tomado muitas chuvas: “Era um brabo nosso, um cafuz pardo, de sonome o Gavião-Cujo, que de mais norte chegava. Ele tinha

¹Toma-se caráter dialógico, aqui, com o sentido de diálogo, conversa entre duas ou mais pessoas.

tomado muitas chuvas, que tudo era lamas, dos copos do freio à boca da bota (...)” (ROSA, 2001, p. 311). Há na música uma pequena alteração na ordem dos fatos em relação à obra. Em *Grande sertão: veredas*, primeiro narra-se o nome do portador da notícia, depois de onde ele vinha e por último como ele estava, ao passo em que na música, primeiro se relata o estado do portador da notícia, seguido por seu nome e pelo local de onde vinha. A inversão na ordem desses fatos nos permite produzir sentidos variados. Essa troca de lugar enfatiza elementos diferentes. No romance, enfatiza-se o estado físico do Gavião-Cujo, chamando atenção para a chuva no sertão que abastece as veredas. Já na música, a ênfase maior fica para o lugar de onde o Gavião-Cujo vinha. A música muda o foco para consolidar seu título “Notícia do Norte”. Porém, ambos os textos nos apresentam esses fatos gradativamente, como se fossem nos preparando para a notícia. Tanto a música quanto a literatura consegue nos tencionar para um fato posterior a partir de descrições anteriores.

A segunda parte é composta pelos versos cinco, seis, dezenove, vinte, vinte e um, e vinte e dois – “No céu moídas as nuvens da dor / No céu brotaram as nuvens do ódio/ Vazio ficou o chão/ E o mundo se perdeu da razão/ Vazio ficou o chão/ E o mundo se perdeu da razão” – e mimetiza o que a notícia provocou: dor, ódio, vazio e perda da razão. Todos esses substantivos abstratos foram concretizados com a partida de Joca Ramiro, ele não era apenas um chefe, era um amigo, um homem de grande caráter e de muitos conhecimentos: “Ah, Joca Ramiro para tudo tinha resposta: Joca Ramiro era lorde, homem acreditado pelo valor.” (ROSA, 2001, p. 275). Também foram representados na música outros elementos que nos remetem à obra, como as nuvens e o vazio do chão. Não há na música a citação de um mundo desgovernado, fazendo alusão ao papel de chefe do bando atribuído a Joca Ramiro, o que pode vir a dificultar o entendimento do ouvinte, já que esse fato intensifica a dor da perda. Há de se ressaltar que a variação do texto entre diferentes sistemas semióticos é previsível, até porque os próprios sistemas são diferentes e possuem características específicas.

A terceira parte aborda as formas como a notícia foi recebida. Ela é marcada pelos versos sete, oito, dezesseis, dezessete e dezoito – “Um bramava, um calava/ Um outro caía/ Caiu e de fúria explodiu/ Um rio de lágrimas sobre a face vermelha/ Um rio de lágrimas”. O sétimo e oitavo versos relatam as reações gerais dos jagunços, enquanto os outros versos caracterizam a reação específica de Diadorim. Ele caiu e teve seus olhos embriagados de lágrimas. A música intensifica o choro de Diadorim mais do que no romance. A narrativa não menciona um rio de lágrimas, apenas diz que lágrimas se formaram nos olhos de Diadorim. É interessante ressaltar

então a situação hiperbólica criada pela música, talvez com o intuito de dimensionar a dor do filho que perde um pai, haja vista que não haveria espaço suficiente na música para detalhar esse sentimento.

A reação exacerbada de Diadorim tinha um motivo: Joca Ramiro era seu pai. Ele mantinha em segredo o verdadeiro motivo de sua dor. Riobaldo desconfiava: “Mas Diadorim pensava em amor, mas Diadorim sentia ódio. Um nome rodeante: Joca Ramiro – José Otávio Ramiro Bettancourt Marins, o Chefe, o pai dele?” (ROSA, 2001, p. 444) “– ‘Riobaldo, escuta, pois então: Joca Ramiro era o meu pai...’” (ROSA, 2001, p. 54) .A paternidade de Joca Ramiro explica o desejo de vingança de Diadorim. Era papel dos filhos vingarem a morte dos pais. “Filho, isso é a tua maioridade. Na velhice, já tenho defesa, de quem me vingue...” (ROSA, 2001, p. 126). “(...) Diadorim tanto não vivia. Até que viesse a poder vingar o histórico de seu pai (...)” (ROSA, 2001, p. 46).

A parte quatro, construída pelos versos nove e dez – “Traição pelas costas/ Zunido de bala” –, guarda as informações de como ocorreu a morte de Joca Ramiro. Ele foi baleado pelas costas por um homem que pertencera ao seu bando e agora o traía: Hermógenes. “– ‘... Matou foi o Hermógenes...’” (ROSA, 2001, p. 312). “Aí, atiraram em Joca Ramiro, pelas costas, carga de balas de três revólveres... Joca Ramiro morreu sem sofrer.” (ROSA, 2001, p. 314). Mesmo sem dizer o nome do traidor, a música esclarece dois fatos importantes da história: houve uma traição e Joca Ramiro foi morto a tiro. Em apenas dois versos pequenos, Edson Penha foi capaz de descrever o acontecimento sem que houvesse prejuízo de sentido ou incompreensão. Desse modo, nota-se a música como sendo bastante pertinente à obra.

A quinta parte, versos onze e doze – “Trouxe raiva e vingança de morte/ Vingança ao fim do grande Ramiro” –, tem a temática da vingança. Chegamos a um ponto importante do nosso trabalho. A vingança é a consequência da morte de Joca Ramiro, pois se este não tivesse sido assassinado não haveria uma nova guerra. Mas a vingança pode ser interpretada também como a causa da guerra, pois foi por querer vingar que uma nova guerra se iniciou. Há que se refletir, então, que a vingança como causa (motivo que gera a guerra) é, simultaneamente, a consequência da morte de Joca Ramiro, pois foi para vingar tal morte que a guerra se desencadeou. A morte gera a guerra e a guerra vem como consequência da morte. Para vingar a morte de Joca Ramiro, era preciso matar seu assassino, ou seja, só uma morte poderia pagar outra morte. Assim, mais uma vez a música se apresenta em sintonia com a obra: “– ‘Hem, diá! Mas quem é que está pronto em armas, para rachar Ricardão e Hermógenes, e ajudar a gente na

vingança agora, nas desafrontas? (...)” (ROSA, 2001, p. 313). “Era a outra guerra.” (ROSA, 2001, p. 314).

Por fim, a última parte é composta de um só verso: o verso quinze – “Amigo olhar-de-esmeralda”. Essa expressão se comporta como uma metonímia do nome Diadorim, pois este tinha olhos verdes, tal qual a cor da esmeralda. Também devemos pontuar que a esmeralda é uma pedra muito valiosa. Assim, é possível depreender que eram cheios de valores e preciosos os olhos de Diadorim. Logo, a expressão escolhida pelo grupo musical para substituir o nome Diadorim foi de extrema pertinência e inteligência. “Olhei: aqueles esmerados esmarteres olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma, até que me repassasse.” (ROSA, 2001, p. 119-120). A fixação de Riobaldo pelos olhos de Diadorim é constante em toda a narrativa. A própria citação (acima) da cena da chegada da notícia da morte de Joca Ramiro faz referência aos olhos de Diadorim por meio do adjetivo belos: “Assaz que os belos olhos dele formavam lágrimas.” (ROSA, 2001, p. 312). Logo no primeiro encontro entre os personagens, Riobaldo e Diadorim, Riobaldo destaca o que lhe chamou atenção: “(...) era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes.” (ROSA, 2001, p. 118). Também no segundo encontro, ocorrido anos mais tarde, Riobaldo novamente chama atenção para os olhos de Diadorim: “Os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas (...)” (ROSA, 2001, p. 154). Sobre esses dois encontros, é curioso o jogo realizado por Guimarães com relação às aparições de Diadorim: primeiro ele aparece no porto, depois aparece na porta. Tanto o porto quanto a porta são lugares de entremeio, que dividem dois espaços distintos sugerindo a travessia, tão marcante na obra. Também a semelhança sonora entre essas palavras desencadeia a “música subjacente”, teorizada por Gabriela Reinaldo. Fazem parte dessa música rosiana outras palavras e expressões presentes no relato, que contêm sonoridades muito singulares e que, discretamente, evocam ritmo e musicalidade como “vuvu vavava”, “ronda-roda”, “garcejo”, “dansa”, “sofrezinho”, “cavalheiro-da-sala”, “jagunçosisso”, “burumbum”, “desmorder os dentes”, “cabeleira sem cabeça”, “versegurar com os olhos”, “feito coisa-feita”, entre muitas outras.

Guimarães Rosa pode ser considerado um escritor compositor pelo fato de produzir uma literatura carregada de musicalidade. Não é à toa que encontramos uma quantidade considerável de músicas compostas a partir das suas obras. São gravados CDs inteiros apenas com músicas baseadas na literatura rosiana, como por exemplo o CD *Rosário*, de onde vem a música “Notícia do norte”, e o CD *Imaginário Roseano*, de João Araújo, Geraldo Vianna e Rodrigo Delage, sem

mencionar outras músicas que são inspiradas na musicalidade de outras obras de Guimarães. Neste trabalho, realizamos a análise da música “Notícia do Norte” em relação ao romance a partir de conceitos como significante e significado, música subjacente e sistemas semióticos. Se a tradução da ideia deve exceder a tradução do signo, então temos um excelente trabalho realizado pelo grupo Nhambuzim, já que as principais ideias da cena selecionada de *Grande Sertão: veredas* estão presentes na música. A música em questão integra ou mesmo facilita a compreensão da obra, reforçando ou apresentando novas ideias, ou ainda talvez propondo um novo olhar para o trecho ao qual se refere. Nesse ponto, notamos a relevância de casar música e literatura, concluindo que esses sistemas são, além de pertinentes um ao outro, complementares. Nosso trabalho pretendeu, portanto, contribuir para o desenvolvimento da crítica no âmbito da semiótica, expandindo métodos de trabalho com a literatura e apontando novos olhares para a produção rosiana.

Referências

- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio: O minidicionário da língua portuguesa século XXI*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- GERLING, Cristina Capparelli; SANTOS, Regina A. Teixeira dos; DOMINICI, Catarina. A comunicação das intenções interpretativas no repertório musical de estudantes de piano. V *SINCAM – Simpósio de Cognição e Artes Musicais*. Anais. Goiânia, GO: Editora UFG, 2009. p. 51-61.
- NHAMBUZIM. Disponível em: <<http://www.nhambuzim.com>>. Acesso em: 22 de ago. 2012.
- PESSOA, André Vinícius. A musicalidade na obra de João Guimarães Rosa. *Educação Pública*. Maio 2008. Disponível em: <<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/literatura/0008.html>>. Acesso em: 21 de ago. 2012.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ROSS, Alex. Chacona, lamento, walking blues: Linhas de baixo da história da música. In: ROSS, Alex. *Escuta só*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia das Letras, 2011. p. 40-75.
- SANTAELLA, M. L. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. 3 reimpressão da 1ª edição de 2000. São Paulo: Cengage Learning, 2008.
- SANTAELLA, M. L. Palavras, imagem e enigmas. *Revista USP*, nº16. 92/93. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/16/04-luciasantaella.pdf>>. Acesso em: 6 de set. 2012.
- SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*; trad. Marisa Trenc de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. Araraquara, SP: UNESP, 1991.
- SIQUEIRA, Ivan Cláudio Pereira. *A música na prosa de Guimarães Rosa*. São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-11022010-114131/pt-br.php>>. Acesso em: set. 2012.
- TOFFOLO, Rael B. Gimenes; OLIVEIRA, Luis Felipe; ZAMPRONHA, Edson S. *Paisagem Sonora: uma proposta de análise*. 2003.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Anexo A

Notícia do Norte

Música: Joel Teixeira

Letra: Edson Penha

Inspirada em *Grande sertão: veredas*

- 1 Brabo pardo chegou banhado de lama
- 2 Gavião-cujo que veio do norte
- 3 Trouxe agouro e notícia de morte
- 4 Notícia do fim de Joca Ramiro
- 5 No céu moídas as nuvens da dor
- 6 No céu brotaram as nuvens do ódio
- 7 Um bramava, um calava
- 8 Um outro caía
- 9 Traição pelas costas
- 10 Zunido de bala
- 11 Trouxe raiva e vingança de morte
- 12 Vingança ao fim do grande Ramiro
- 13 No céu moídas as nuvens da dor
- 14 No céu brotaram as nuvens do ódio
- 15 Amigo olhar-de-esmeralda
- 16 Caiu e de fúria explodiu
- 17 Um rio de lágrimas sobre a face vermelha
- 18 Um rio de lágrimas
- 19 Vazio ficou o chão
- 20 E o mundo se perdeu da razão
- 21 Vazio ficou o chão
- 22 E o mundo se perdeu da razão

Telma Borges da Silva

Professora do mestrado e da graduação em Letras (UNIMONTES), Doutora em Estudos Literário (UFMG). Coordena o *Grupo de Pesquisa Nonada*. É autora do livro *A escrita bastarda de Salman Rushdie*, Organizou o livro *Ser Tao João*, editado em 2011, pela editora Annablume. E-mail: t2lm1b3rg2s@yahoo.com

Fernanda Nyanne Barbosa e Alves

Mestranda em Literatura Brasileira (UNIMONTES), Graduação e em Letras Português (UNIMONTES). Concluiu o curso técnico em Violão Clássico pelo Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernandez em 2008. Apaixonada por música e literatura, trabalha unindo essas linguagens em uma mesma comunicação através do romance *Grande sertão: veredas*. É bolsista pela CAPES que financia suas pesquisas. E-mail: nandanayd@hotmail.com

Recebido em 20 de março de 2015.

Aceito em 15 de abril de 2015.

O jazz, a *Rayuela* e o Cortázar

The jazz, the Rayuela and the Cortázar

Leonardo Mendes Neves Félix
UFRJ

Resumo: Esse trabalho analisa a relação entre o jazz e a literatura de Julio Cortázar, partindo do conto “El perseguidor” em direção ao romance *Rayuela*. Para tanto nos concentramos na comparação entre determinadas técnicas que permeiam a ambos, mas sobretudo naquelas transpostas da música para a escrita de Cortázar. Sua apropriação do jazz contribui para o distanciamento do saber literário da metafísica e do eurocentrismo.

Palavas-chave: Literatura. Jazz. Cortázar.

Abstract: *This work examines the relationship between the jazz and the literature of Julio Cortázar, based on the short story "El perseguidor" toward the novel Rayuela. Therefore we focus on the comparison between certain techniques that permeate both, but especially in those transposed of music for Cortázar's writing. His Jazz appropriation contributes to differentiate the literary knowledge and the metaphysical ones.*

Keywords: Literature. Jazz. Cortázar.

“[...] esto lo estoy tocando mañana” (CORTÁZAR, 2004, p. 243)

Johnny Carter solta essa frase no meio de um ensaio com Miles Davis, após largar bruscamente o sax, “[...] justamente em esse momento, quando Johnny estava como perdido em su alegría” (CORTÁZAR, 2004, p. 243), comenta o narrador. A obsessão por não se repetir o acoitava para uma temporalidade diversa, realizada na frase pela contraposição entre o tempo da locução verbal “*estoy tocando*”, no presente, e o advérbio “*mañana*”, apropriado para acompanhar um verbo no futuro. A preocupação com o tempo aparece na segunda fala de Johnny, quando retruca asperamente seu amigo Bruno com os seguintes dizeres: “– Tú no haces más que contar el

tiempo[...]”. Johnny compara o amigo à amante, pouco antes de revelar que perdera o sax no metrô. Bruno lhe pergunta, de maneira conscientemente inútil, sobre o que sucedera: “Por el silencio siguiente me he dado cuenta de que ha sido *tiempo* perdido” (CORTÁZAR, 2004, p. 241, grifo nosso). Embora o termo que ligue os dois seja “igual”, a relação entre a maneira de contar o tempo atribuída a Bruno e a fúria de Dédée é bastante cifrada nesse momento inicial, pendendo para a ausência de ligação, possível apenas na cabeça desta figura que se desenha nitidamente em torno do transtorno: o saxofonista Johnny Carter.

Desde o primeiro momento o narrador-personagem Bruno não esconde a impressão causada pela cena: “[...] *No hace frio*, pero he encontrado a Johnny envuelto en una fraza” (CORTÁZAR, 2004, p. 240, grifo nosso); e ao descrevê-la não resiste à introdução do comentário que escamoteia a lógica dos acontecimentos narrados. Esse clima de desconforto e de assombro é instaurado antes de irromper a segunda fala, que responde em conformidade à aclimatação, isto é, comprova a ausência de ligação comum às atitudes e à fala de Johnny. É claro que ele era o protagonista da miséria na qual estavam metidos, com sua loucura e irresponsabilidade que resultaram na perda do sax. A carreira do músico vinha em ascensão, por conta do reconhecimento obtido na turnê pela Europa, a qual lhe rendera um contrato, ameaçado pela perda do instrumento. Rapidamente se delineiam posições contrastantes em relação ao tempo: de um lado os que se utilizam de números, dias e prazos, do outro apenas o músico.

A discussão sobre o cumprimento do contrato enche o ambiente de gravidade, pois se trata da situação econômica de Johnny e Dédée, cuja decadência é exposta desde a primeira página do conto: o sofá despedaçado, o bocal da luz pendurado e com mau contato, a escassez de luz natural no ambiente, para citar algumas características do quarto de hotel em que se encontram. Além disso, a maconha e o álcool consumiam parte do dinheiro. Esses planos, cheios de intencionalidade dentro da narrativa, se sobrepõem à discussão, de tal maneira que, ao Dédée desdenhar a diferença entre os dias da semana de trabalho no estúdio, revela sua insatisfação com Johnny. Isso porque da fala de Dédée podemos depreender que na verdade era ela quem guardava as datas; sua fala mimetiza o descaso dele, é a imagem de Johnny refletida na resposta de Dédée. Não é possível precisar as intenções do saxofonista, mas sua resposta é surpreendente: “-¿Cómo lo mismo da? No es lo mismo. Pasado mañana es después de mañana, y mañana es mucho después de hoy” (CORTÁZAR, 2004, p.

242). Johnny simplesmente ignora ou desconhece os segundos planos que compõem a fala da amante, e a toma no sentido literal, devolvendo uma imagem invertida, na qual ele mimetiza a concepção dela e de Bruno sobre o tempo. Esse jogo de espelhos sobrepostos revela que a simulação ou repetição da atitude de Bruno está carregada de uma crítica, logo a imagem produzida por Dédée se distancia da concepção frouxa de tempo em direção à rigidez das convenções do calendário ocidental. A mesma distância podemos observar quando Johnny executa algo análogo como resposta, com o que zomba dos outros dois personagens.

A diferença na percepção do tempo havia tomado Johnny à época das pelepas intermináveis de seus pais, em que o sentia mais largo, lento. A música o colocava no tempo e, apesar de seus limites, como uma realidade intransponível, conseguia encaixar frases melódicas de grandeza inimaginável. Nesse ponto da narrativa começa a pensar diretamente o tempo. É bem de lembrar que a concepção de pensamento em questão se opõe à abstração, de tal maneira que afirma: “[...] yo empiezo a entender de los ojos para abajo, y quanto más abajo mejor entiendo. Pero no es realmente entender, en esto estoy de acuerdo” (CORTÁZAR, 2004, p. 245). Além de excluir a principal área do corpo a que se atribuem as abstrações, o cérebro, Cortázar produz uma sentença que inicia com a contestação séria e explora o humor do personagem, como se a própria frase sintetizasse a crítica e o caminho a ser percorrido. O riso, no entanto, nem de longe é da ordem da leveza, esta apenas uma face do ato criador e subversivo da frase, visto que é produzido pelo pensamento, embora a ênfase seja transformada e o caminho encarado por uma ótica oblíqua. O entendimento para Johnny não pode se basear em conceitos que interditem o corpo, por isso a autenticidade do verbo – “entender” – para expressar o sentimento referido é posta em dúvida. Ele não procura outra palavra, com o que possibilita a abertura de um espaço de reflexão sobre ela. Não cabendo a nós entrar em uma conceituação sobre o riso, apenas ressaltamos que os seus efeitos, até mesmo para o leitor, vão de encontro à necessidade de entender seriamente a frase, gerando um campo de tensão que não se resolve facilmente. Na verdade, o texto acumula uma série de suspensões de sentido que se precipitam em oposição ao lugar ocupado por Bruno e Dédée.

[...] Es verdad, Bruno. Nunca he pensado en nada, solamente de golpe me doy cuenta de lo que he pensado, pero eso no tiene gracia, ¿verdad? [...] Para el caso es lo mismo que si pensaras tú o cualquier otro. No soy yo, yo. Simplemente saco

provecho de lo que pienso, pero siempre después, y eso es lo que no aguanto (CORTÁZAR, 2004, p. 244).

O pensamento, para Johnny, tem de estar fincado em um presente absoluto, como se a percepção e o pensado coincidissem, fora disso existe uma defasagem que o assombra, que o aliena de si mesmo. Esse desajuste de tempo, espécie de retorno retardado, parece ser o que de repente impossibilitou Johnny de dar vazão àquela felicidade quando da gravação com Miles. Lançara-se tanto na tentativa de ser ele mesmo - “eu, eu” –, aprofundara-se em tal medida no intervalo entre o emitir a nota e o saber que ia emitir que o futuro já era demasiado previsível. A identidade e a segurança, que muitos visualizavam em nomes como “*Jazz*” e “Johnny”, não eram compartilhadas pelo músico, o qual não tocava por prazer, mas pelo desejo.

A frase do saxofonista que abre esta análise ganha em verossimilhança se a compararmos com Charlie Parker, a quem Cortázar dedica o conto e em quem inspira seu personagem. James L. Collier, em seu *Jazz*: a autêntica música americana, afirma que uma das principais características dos solistas de *jazz* é a velocidade em adiantar padrões a serem executados na música, e a “[...] capacidade de Charlie Parker antecipar seu pensamento era tão grande que ele podia mudar a música diversas vezes na cabeça antes de executá-la” (COLLIER, 1995, p. 58). Isso porque não há tempo para inventariar conscientemente as várias possibilidades e suas relações com os acordes a serem executados. As frases melódicas são rapidamente modificadas e crivadas pela audição do instrumentista e pela dinâmica do instrumento; ambas aliadas deixam soar um conjunto de notas, muitas vezes tendo sua duração alongada ou encurtada em relação a uma aparição anterior. Ou ainda um turbilhão de notas quando antes havia de ter uma, um vibrato, uma pausa. Muitos são os recursos de cada instrumento e instrumentista para produzir frases notáveis.

Carter já havia tentado relatar a Jim a mudança do tempo revelada pela música, entretanto não obteve êxito na comunicação, pois o colega, apesar de ter concordado, afirmara ser um acontecimento comum a todos, fruto da *abstração*; ao que Johnny corrige para Bruno com a seguinte frase: “[...] Solamente que cambio de lugar” (CORTÁZAR, 2004, p. 247). E então inicia a primeira grande virada do conto, com os três exemplos utilizados para explicar ao amigo do que se tratava toda aquela conversa. A propósito do deslocamento, após a citação imediatamente acima, inicia o período com o exemplo do elevador, chamando Bruno a visualizar a cena em que, durante uma

conversa, rapidamente se passam os andares. A conversa é o marcador do tempo, enquanto “[...] pasa el primer piso, el décimo, o veintiuno, y la ciudad se queda ahí abajo [...], y tu estás terminando la frase que habías empezado al entrar” (CORTÁZAR, 2004, p. 247). E enfim o período que começa com a aparição do elevador no conto termina no 52º andar, como a própria frase de elevador sugerida pelo personagem. A compressão do espaço no tempo é realizada na frase de modo a imprimir velocidade pela sucessão da conjunção coordenada “y”, cujo valor sintático-semântico só é revelado no decorrer da oração. A conjunção não adianta o sentido por vir, deixando o leitor sem saber se lerá sobre a passagem do tempo ou sobre o deslocamento no espaço. Para esclarecer, tomemos a seguinte sequência: “[...] tu estás en el ascensor hablando con la gente, y no sientes nada raro, y entre tanto pasa el primer piso[...]” (CORTÁZAR, 2004, p. 247). Na primeira não há deslocamento no espaço, apenas se instaura uma duração pelo gerúndio “hablando”. A relação entre as duas primeiras orações é incerta, varia entre a adição à normalidade da cena cotidiana e a raridade adversativa que assombra por ser destacada a negação da anormalidade, ou seja, a constatação de que tudo está em seu lugar estremece a calma pelo simples fato de colocá-la em evidência. A segunda oração se concentra na sensação subjetiva que perdura durante todo o movimento. Na verdade o sentido previsto é o que a terceira oração irá coroar com a articulação da duração do tempo e do deslocamento no espaço introduzida pela adversativa “entre tanto”. Depois de o deslocamento variar três vezes o mesmo tema (“o primeiro *andar*, o décimo, vigésimo primeiro”), rompe-se a inércia com mais três orações introduzidas pela conjunção “y”, sendo observados os seguintes motivos respectivamente: o lugar/ deslocamento; o tempo/ duração; a duração e o deslocamento articulados. Quando Johnny tocava, podia negar aquilo que fazia o tempo se arrastar lentamente em casa, por isso era o que o colocava no tempo. Com a figura da bolsa (*valija*) ele afirma os limites aparentemente intransponíveis de um intervalo de tempo, mas ressalta: “[...] Lo mejor es cuando te das cuenta de que puedes meter una tienda entera en la valija, cientos y cientos de trajes, como yo meto la musica en el tiempo” (CORTÁZAR, 2004, p. 248). O segundo exemplo clareia ainda mais o entendimento sobre a extensão do tempo que o perturbava há muito. Por fim se detém no metrô, reconhecido por Johnny como uma grande invenção do homem e que lhe revelou o caso da bolsa. A compressão do espaço no tempo o impele a pensar na música, sendo as notas as correlatas do deslocamento entre uma estação e outra do tempo, marcado pelas palavras. No exemplo do metrô as estações marcam o

tempo, enquanto no do elevador são as próprias palavras. O metrô amplia o tempo primeiro por percorrer um espaço maior em uma mesma quantidade de tempo, e segundo por conta da marcação que deixa de ser por horas ou minutos e passa a ter como grande referencial as estações, com o que ganha a elasticidade que o remeteu à imagem da bolsa. O que está em questão não é apenas a sensação subjetiva do tempo, mas sua extensão. Se no exemplo do metrô e do elevador o deslocamento é o elemento fundamental na relação do espaço com o tempo, o exemplo da bolsa possui a particularidade de ser estático; o que se destaca não é a velocidade do percurso, mas a extensão da bolsa, os limites do tempo. Quando os limites do pensamento abstrato são as palavras, para bem e para mal, há de submetê-la ao procedimento análogo, como Johnny já havia feito com a palavra “entendimento” e mais tarde fará com a palavra “pensamento” empregadas no mesmo campo semântico. Nos solos do músico, o percurso e a extensão da bolsa podem ser comparados às frases colocadas numa unidade de tempo.

Existe um movimento intermediário marcado pela lembrança irônica da perda do sax no metrô, antes de nos depararmos com a figura transtornada de um rosto inclassificável. Riso, choro e tosse se misturam na composição, em traços com direções distintas, os quais apenas se encontram quando as lágrimas de Johnny descem até a boca risonha, para serem bebidas. Momentaneamente o tempo parece ser um tema passado, mas retorna a dizer que ele também é maleável, pois no metrô sua contagem não se baseia nos minutos, mas no anúncio da passagem das estações. Daí a analogia com a bolsa, na qual pode caber uma quantidade inimaginável; do que também deriva sua conclusão: “todo es elástico, chico” e acrescenta após uma breve pausa: “- ... una elasticidad retardada”. Com essa frase enfim o narrador e amigo é fisgado. (Como dizer que Johnny não possui fala ou é um bárbaro? Somente se aceitamos o uso da palavra bárbaro que faz Cortázar em *Teoría del Túnel*.)

É interessante como se configura o movimento circular do conto. Ao perceber o interesse do amigo, o saxofonista lembra do instrumento perdido no metrô, e assim rompe as expectativas de Bruno em torno do que falava sobre o tempo, desvelando o quão rasteiros são os dramas que supõem sua loucura ou vícios: “[...] y ahora que estoy realmente interesado por lo que va a decir, y él se dá cuenta y me mira más socarronamente que nunca” (CORTÁZAR, 2004, p. 248). Cortázar mantém o paralelismo da conjunção “y” no fluxo de consciência do narrador, o qual extrapola os limites parciais de um personagem observador, ao afirmar que Johnny havia percebido seu interesse.

Tal afirmação não é mediada por elemento algum que pusesse em dúvida a certeza do acontecimento, o que configura um rasgo na finitude do narrador. É como uma realidade objetiva ou intersubjetiva.

O pensamento sedutor sobre o tempo é calcado na sensualidade de imagens que potencializam poderosamente acontecimentos cotidianos, tais como lidar com a bolsa, tomar um elevador e, sobretudo, andar de metrô. É um passo duplo. Por um lado confirma a estratégia de se opor às abstrações, visto que não busca tematizar o tempo com arranjos conceituais, mas o aborda com analogias a experiências comuns, aparentemente desvinculadas do tema; por outro, concede um novo brilho às experiências. A importância concedida ao metrô pode muito bem ser justificada pelos acontecimentos que abrem o conto; seria uma maneira mais eficaz de Johnny Carter mostrar que possuía dignidade e que não era apenas um drogado. Além disso, está de acordo com a própria definição do conto de que parte Cortázar em “Do conto breve e seus arredores”, onde afirma ser necessário colocar no conto apenas o indispensável para o desenvolvimento da narrativa. Essa condensação de elementos faz com que muito dificilmente, na primeira página de um conto inesquecível, não estejam seus elementos fundamentais.

Ao perguntar se Bruno conseguiria arrumar um saxofone, o tema de abertura do conto retorna com a brusca interrupção do fluxo contínuo de ideias e imagens em torno do tempo. O tema do sax perdido retorna com uma nova roupagem, inevitavelmente ligado ao desenvolvido até então. É como se Johnny esfregasse na cara dos dois o que estavam perdendo com seus dramas rasteiros e sua contagem de tempo.

Johnny executa em seu discurso o norte de sua música, rompe as expectativas do receptor, pois não cede ao fácil reconhecimento do tema. Ao contrário do que diz (e dos críticos que o identificam como bárbaro), como observa Bruno, ele conhece seu instrumento, a linguagem falada, e percebe o clima do ambiente, o interesse do amigo, e interrompe. A fala cessa, como uma pausa no lugar da nota fundamental que deveria soar após a dominante, preparação prevista pela harmonia ocidental. Há algumas falas Johnny variava o mesmo tema, o tempo, agregando elementos novos e desenvolvendo outros, como um solista treinado que dominasse a técnica da improvisação. A pausa no tema do tempo ocorre quando chega ao exemplo do metrô, que vinha no mesmo fluxo. No

entanto, ao voltar a falar, ocorre uma inversão de papéis: a variação do tema toma o centro, o metrô em vez do tempo: “-Bueno, de acuerdo, pero antes le voy a contar lo del *métrô* a Bruno” (CORTÁZAR, 2004, p. 250). Nada pode apagar aquela pausa, sobretudo porque, ao retomar o discurso, parte de onde parou, mas com uma tônica diversa, como notas que eram complementares e agora tomam o centro da música, carregando o espectro do acorde anterior. Por isso não podemos afirmar que se trata de algo inacabado.

Ao breve incurso no novo tema sucede a pergunta de Johnny: “-¿Cuánto hará que te estoy contando este pedacito?” (CORTÁZAR, 2004, p. 251). O tempo retorna de maneira inesperada para mostrar que o metrô é na verdade um sub-tema, como todos sabíamos e, ainda assim, duvidamos. Pela ausência de conexão esperada da cabeça de um louco drogado, é verossímil a mudança brusca ou a mera perda do foco da conversa. O fato de o narrador ser Bruno é fundamental para manter o equilíbrio das direções conflitantes da interpretação: a loucura e a sanidade, o tempo do relógio e a ampliação do tempo, pois serve de espelho para o leitor nos avanços e recuos em relação aos movimentos do músico. Entretanto não há sequer um comentário do narrador entre a “história do metrô” e a pergunta de Johnny, isto é, não há preparação alguma, o que acentua o pareamento entre o narrador e o leitor, ambos jogados na cena, à mercê da persuasão.

Bruno e Johnny chegam à conclusão de que se o relato sobre seu pensamento no metrô fosse completo duraria uns quinze minutos, mas enquanto pensou se passaram apenas um e meio. Essa diferença é onde o músico quer penetrar, na abertura do tempo.

– Bruno, si yo pudiera solamente vivir como en esos momentos, o como cuando estoy tocando y también el tiempo cambia... Te das cuenta de lo que podría pasar en un minuto y medio... *Entonces un hombre, no solamente yo sino ésa y tu y todos los muchachos*, podrían vivir cientos de años, si encontráramos la manera podríamos vivir mil veces más de lo que estamos viviendo por culpa de los relojes, de esa manía de minutos y de pasado mañana (CORTÁZAR, 2004, p. 252, grifo nosso).

A última aparição do personagem na primeira seção do conto coroa a estratégia de surpreender Bruno, quando Johnny expõe sua nudez, numa cena que mistura mais uma vez de modo dilacerante o humor, a tragédia e a estratégia de romper as expectativas. A questão, para Johnny, é muito mais do que a definição de critérios de composição artística, não há separação entre os

princípios de sua música e o seu modo de estar no mundo. As fronteiras se borram na contramão da compartimentação e especialização que caracterizam o desenvolvimento da vida moderna.

A fala de Johnny está impregnada da esperança de comunicação com outros homens (como se observa na parte grifada do trecho acima). Esse desejo de participação mútua está arraigado desde o início do *jazz*, não é uma particularidade de nosso personagem; e isso por conta da influência negra em sua constituição, a qual se juntou ao gosto europeu pela música de conjunto. A música tribal do oeste africano buscava não apenas proporcionar prazer aos ouvintes, ou envolvê-los com um ritmo dançante, nem tampouco despertar sentimentos religiosos, mas sobretudo fortalecer a união do grupo. Não havia expectadores passivos, sentados em uma sala de concerto: “[...] As pessoas de uma tribo dançavam, cantavam, batiam palmas, ou simplesmente mexiam os corpos acompanhando-a” (COLLIER, 1995, p. 34). Eram co-participantes do espetáculo, na medida em que supriam o ritmo. Esse princípio perdurou nos Estados Unidos, como podemos observar na tradição negra das igrejas, quando em torno dos *spirituals*, a música executada, se organizavam pessoas se movimentando em círculos, cantando e soltando expressões de êxtase religioso, isto é, o *ring shout*. Dentro da estrutura prefixada dos *spirituals*, cujos temas eram conhecidos da maioria dos participantes, “[...] Os membros da congregação ou de um grupo de trabalhadores costumavam cantar em movimento paralelo [...]; por vezes [...] podiam acrescentar algum melisma de acordo com o espírito do momento” ou ainda “[...] introduzir um novo verso” (COLLIER, 1995, p. 35). Esse aspecto inovador dentro da estrutura fixa será o posteriormente desenvolvido quando o *jazz* se torna uma música de solistas e irrompe o espírito individual dentro do conjunto. Entretanto, mesmo esse individualismo não faria sentido sem o contraste com a base estabelecida pelo tema comum.

O desenvolvimento posterior do *jazz* secularizou esse espírito comunitário, espalhando-se inicialmente pelos “concert saloons”, ambiente surgido para dar vazão a uma mudança de mentalidade que atravessava os EUA. O vitorianismo deixava de fazer sentido para a geração do começo do século XX, não sendo mais que um grande peso repressor. Além disso, o *boom* industrial que atravessou os EUA entre 1880 e 1900 viabilizou um anonimato materialmente contrário à organização familiar das cidades, com a aglomeração de pessoas em uma arquitetura cada vez mais vertical. Com isso, uma centelha de liberação dos desejos se voltou contra o recatado ambiente vitoriano. Nesses ambientes clandestinos, profundamente influenciados pelos imigrantes, vindos das

mais variadas partes do mundo para fornecer mão de obra, poder-se-ia beber e fumar sem medida, inclusive as mulheres, as mais violentadas pelos aparelhos repressores. Os músicos negros, rejeitados pela maioria dos conservatórios, senão pela totalidade, encontravam nesses ambientes um espaço para tocar e viver de sua música. Com o crescimento da indústria do entretenimento, que rende tanta fama e dinheiro aos Estados Unidos, muitos negros puderam ascender socialmente às custas da comprovação não apenas de sua técnica mas da superação dessa com a inserção de uma intencionalidade imprevisível. O *jazz* não é apenas uma busca intelectualizada, mas um movimento que envolve todo o corpo em um êxtase muito além e aquém de qualquer pensamento metafísico. É exigido de sua platéia um sentimento menos contemplativo que participativo, ideia que de várias formas ecoa nos cantos da obra crítica e, sobretudo, literária de Cortázar.

Os dizeres do personagem Morelli sobre a literatura se direcionam ao leitor, com vistas a transformá-lo ou deslocá-lo do confortável lugar de receptor de imagens bem acabadas. A constante movimentação exigida da literatura impede o estabelecimento de moldes da criação e conseqüentemente repele os tão almejados parâmetros estéticos que comprovariam o belo, afora a multidão de leitores. Ao ver as relações entre a literatura e outras áreas do conhecimento, observamos sua figura ser desenhada ora se voltando contra a razão, ora contra a tecnologia, mas sobretudo rechaçando qualquer “coagulação das formas”, quaisquer sistemas de pensamento ou produção que se baseiem na construção de conceitos abstratos que escondem as partes e os corpos, que planificam os desejos e *tecnologizam* os caminhos. O que se esconde em tal dialética idealista é nada menos que a humanidade, quando o universal retorna para o homem como regra, lei, ou método.

A construção de Rayuela tensiona com o centro europeu em várias instâncias e sua oposição é vista desde a abertura do texto, quando apresenta formas diversas de leitura. Entretanto, outras camadas de ataques são agregadas, dentro das quais a descentralização do autor como o lugar de significação do texto ganhou um papel bastante relevante para a compreensão de literatura instigada na obra. Como vemos na seguinte Morelliana:

[...]Hay primero una situación confusa, que sólo puede definirse en la palabra; de esa penumbra parto, y si lo que quiero decir (si lo que quiere *decirse*) tiene suficiente fuerza, inmediatamente se inicia el *swing*, un balanceo rítmico que me saca a la superficie, lo ilumina todo, conjuga esa matéria confusa y el que la padece en una tercera instancia clara y como

fatal: la frase, el párrafo, la página, el capítulo, el libro. [...]Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrela, inventar la purificación purificándose; tarea de pobre shamán blanco con calzoncillos de nylon (CORTÁZAR, 2008a, p. 371, cap. 82).

A função do sujeito no processo de criação artística é claramente descentrada na citação acima e evidenciada pelo pareamento das expressões “si lo que quiero decir” e “si lo que quiere decirse”. Se na primeira o sujeito implícito é o “yo”, primeira pessoa do singular, o segundo dissolve a precedência do sujeito com a construção de uma oração impessoal, concebendo o escritor menos como dominador do que como um ser constrangido a dar vazão à pressão de algo que quer emergir. As duas organizações sintáticas não dizem o mesmo de maneira diferente, mas compõem situações distintas, tensionadas pelo emprego dos parênteses. A função do autor pode ser comparada à da consciência, na medida em que ele sabe tanto do sentido total de sua obra quanto o “eu” sabe das intenções inconscientes. Retém imagens a serem interpretadas, como uma figura, diria Morelli, o que implica em uma nova geração.

A concentração exacerbada em torno do sujeito autocentrado gerou a vontade de dominação da realidade, seja pelo conhecimento absoluto das forças estranhas, seja pela sobreposição de modelos pré-concebidos sobre a realidade, reduzindo o diferente ou o aniquilando. Não é de se estranhar que *Rayuela* é declaradamente um ensejo anti-psicologista e anti-individualista, isto é, visa sobretudo borrar as barreiras do ego. Se concordarmos com Theodoro W. Adorno e Max Horkheimer sobre a simultaneidade do surgimento da razão e do ego, Cortázar se mostra absolutamente coerente com o intuito de produzir um ponto de basta no desenvolvimento cego da cultura ocidental, levando em conta que a história do esclarecimento é a história do avanço da razão. Expurgando os demônios do não conhecimento e antecipando todo o desconhecido, a infinidade heterogênea é reduzida à fórmula, cujo modelo é a própria palavra. Cortázar busca uma palavra motivada pela experiência íntima com as coisas, utopicamente despida de todo gregarismo da repetição, de todo lugar comum que nos distancia da urgência do presente e de nós mesmos. Busca revitalizar o aspecto mitopoético, e segundo Saúl Yiurkievich, por isso se aproxima da poesia, que instaura relações opostas às abstrações, pois explora a capacidade orgiástica e erótica da pulsão humana condensada na palavra.

Trata-se do ritmo cinésico, dessa concordância psicossomática em que a língua acolhe o escandido que lhe dita a base corporal da fonação; se trata desse pneuma

pulsativo, aliterante, pré-gramatical. Dessa impulsão maternomusical com a qual Cortázar busca se sincronizar, infundir à sua palavra para que a escritura devesse condutora dessa síncope espinhal. Tal coincidência com um centro energético é também concordância com o centro imaginante, devolve à memória germinal, à placenta semântica, ao império do dinamismo promotor preliminar, à matriz mticometafórica. O *swing* reclama a anunciação oracular: por ela, a subjetividade aflui inteira para se manifestar mediante o fluxo associativo, mediante condensados simbólicos da experiência preconceitual, coágulos figurais que são captações globais e súbitas do vivencial mais íntimo”.

A poesia instaura uma relação oposta às abstrações, pois busca construir ligações inesperadamente motivadas, singulares e não gerais, procurando explorar a capacidade orgiástica e erótica da pulsão humana condensada na palavra. Ela não é submetida à lógica racionalista ou realista, logo não há sujeição à organização histórica do tempo, do passado ao futuro. O centro produtor da poesia é a analogia, é o que a aproxima do mago ou do feiticeiro, como afirma Cortázar em “Para uma poética”, é o que faz o escritor ser um xamã branco.

Yurkievich vê as raízes desse impulso poético no *jazz*, que possui a capacidade de se conectar com o somático em sua totalidade, quando toda a materialidade da música incide no indivíduo, arrebatando-o para um tempo e lugar inaugurais. Essa incidência corporal acomete o personagem Oliveira como uma oposição à razão pura, expressa na voz do narrador do capítulo 56: “[...] Nada de todo eso [a busca pelo centro] podía pensarse, pero en cambio dejaba sentir en términos de contracción de estómago, territorio, respiración profunda o espasmódica, sudor en las palmas de las manos”. A reverberação dos elementos corporais são o que colocam o personagem no tempo presente: “[...] era bueno haberse sentido profundamente ahí durante un tiempo inconmensurable, sin pensar nada” (CORTÁZAR, 2008a, p. 315) . A instalação no presente, no entanto, é tão fugaz que, no período seguinte ao da citação imediatamente acima, o narrador decai no pensamento cuja dialética parece inviabilizar qualquer síntese, ou esperança de unidade. Tal incômodo pelo atraso da reflexão também acometia Johnny Carter e o impedia de se perder em sua alegria quando ensaiava com Miles Davis.

É inevitável não notar o “swing” nos dizeres de Morelli. Essa figura rítmica tão cara ao *jazz* é colocada no centro da concepção da composição literária. Com tal imagem ele aborda a necessidade que paulatinamente vai ganhando território dentro da existência do escritor e o envolve, fazendo da

escrita uma consequência dos ouvidos atentos. A afirmação de Davi Arrigucci Jr., de que “[...] o *jazz* equivale a um parâmetro da criação artística, a uma linguagem inventiva que serve ao mesmo tempo de paralelo e modelo para a criação literária”, se confirma. Entretanto, se Yurkievich destaca a ênfase corporal desse transplante da música para a palavra, sobretudo com o descentramento do logocentrismo, Arrigucci afirma o caráter de busca metafísica do *jazz* e da *Rayuela*. Isso talvez decorra do fato de o crítico brasileiro assumir o olhar do personagem Horácio Oliveira, em quem é evidente a busca metafísica, a qual, quando não expressa com essas palavras, aparece na busca pelo centro. Os duplos que se espalham em vários pólos de fato se concentram em torno de Oliveira. Porém o romance transcende a visão do personagem.

As várias polarizações servem para dispersar qualquer centralização, como entre França e Argentina, entre fragmentação e unificação. Refletindo sobre a temporalidade, Milagros Ezquerro levanta a hipótese de que as duas primeiras partes do romance – “De lado de acá” e “Del lado de allá” – ocorreriam simultaneamente, pois a primeira se passa no inverno e a segunda no verão e os dois países são de hemisférios diferentes. Essa perspectiva se justifica por questionar as noções de causa e efeito, assim como o vetor linear que encadeia o tempo para um desfecho determinado. A organização aberta dos capítulos viabiliza essa mudança, a possibilidade de ler de forma diversa é sempre uma escolha à mão, bastante tentadora. Mesmo a sincronia dos acontecimentos não seria capaz de destruir a bipolaridade de Europa e América, grifada pelos marcadores espaciais *allá* e *acá*, não fosse a introdução do terceiro termo: “De otros lados” (EZQUERRO, 1994, p. 619). Ao contrário do que poderia parecer, esse último termo não é a síntese daquela oposição. Até a polaridade entre escritor e leitor é dispersada pelo conjunto de pontes e passagens que caracterizam o romance e pelo fato de o segundo ter que escolher a maneira como lerá. A leitura que parte do capítulo 73 possui a particularidade de ter que folhear o livro durante a passagem dos capítulos; isso impõe uma familiarização com o objeto livro e o tempo gasto nesse processo possibilita a reflexão sobre o imediatamente lido. Tal plano de leitura, que talvez seja o que Cortázar adotou para si como leitor de *Rayuela*, impede que o leitor saiba quanto falta para terminar o livro, o que contribui à noção de infinitude selada pelo circuito final entre os capítulos 131, 58, 131, 58... A ausência do desfecho marca a recusa em cerrar a caminhada com enunciados que cristalizassem um sentido apenas. No corpo do romance encarna o espírito de reflexão não apenas sobre ele mesmo, mas sobre a ideia de

vida humana, embora não individualista. Não há separação entre forma e conteúdo, a base metafísica da estética, ou entre essência e aparência. A consubstanciação de corpo e espírito, metáfora explorada na fundação do cristianismo, se espraia pelos vários níveis da narrativa: os personagens, muito pouco caracterizados física e psicologicamente se deixam conhecer sem grandes mediações do narrador, quando há. A técnica que analisamos acima usada em “El perseguidor”, quando o leitor fica jogado na cena, à mercê da persuasão do saxofonista, é largamente utilizada em *Rayuela* (um dos capítulos mais interessantes a esse respeito é o 99, onde os personagens empreendem uma vasta discussão a respeito da linguagem na obra de Morelli). É Horácio quem acusa seu outro em Traveler em uma das cenas mais comoventes do romance, do capítulo 56, e não na função de narrador tão desempenhada nas duas primeiras partes da leitura corrente – “Del lado de acá” e “Del lado de allá” –, mas na de personagem: “[...] Hablando de sustituciones, nada me extrañaría mo decís que vos y yo fuéramos el mismo, uno de cada lado” (CORTÁZAR, 2008a, p. 329, cap. 56). Ao que o narrador completa:

[...]en el fondo Traveler era lo que él hubiera debido ser con un poco menos de maldita imaginación, era el hombre del territorio, el incurable error de la especie descaminada, pero cuánta hermosura en el error y en los cinco mil años de territorio falso y precario, cuánta hermosura en esos ojos que se habían llenado de lágrimas y en esa voz que le había aconsejado (CORTÁZAR, 2008a, p. 331, cap. 56).

Traveler seria o que Oliveira teria sido, entre outras coisas, caso não houvesse entrado em contato com a obra de Morelli, personagem que durante o desenrolar do romance ganha uma força tremenda e tensiona em Horácio a disjunção entre fragmentação e unidade “[...] oferecendo textos e modelos de práxis que fossem exemplo e ao mesmo tempo trampolins para as séries metadiscursivas sobre o caminho do Ocidente ou a errônea retórica de sua literatura”. Ante os “razonamientos” Horácio erigia sua fortaleza lúdica, composta de fios e bacias de água, os quais materializam a distância entre ele e Traveler. Tanto os textos atribuídos a Morelli quanto sua prática, a qual excede o campo ficcional na execução do próprio romance de Cortázar, precedem a emergência das teorias de Derrida, do dialogismo bahktiniano e da estética da recepção, como bem assinalou Barrenechea, com a implicação de alguns conceitos postos à disposição pelas vanguardas do início do século XX e que protagonizam grande parte das discussões das quais se ocupam o pensamento ocidental a partir da segunda metade do século passado.

Johnny Carter, por sua vez, não queria apenas produzir o choque das concepções cotidianas, ele sentia o mundo esponjoso, como uma geléia, não possuía a mesma segurança que supunha haver nos outros. Laçar-se na liberdade da busca e da criação contínua foi o caminho encontrado para “morder a realidade que se lhe escapa todos os dias”, frase que sintetiza a relação entre sua práxis vital e sua arte, as quais se imbricam de maneira visceral. Para comunicar essa conexão fundadora é necessário exceder os modos de representação desgastados da fala e da música.

A negação da circunscrição à esfera literária pode ser estendida ao desespero de Johnny em não se repetir dentro do campo seguro de padrões que apenas funcionam corretamente. No caso do saxofonista, o correlato da ideia é o pressentimento que o dilacera na tentativa de tomar a realidade, de tal maneira que não se restringe a uma arte da composição musical, ou a uma concepção filosófica, mas lhe toma por completo, explorando todos os poros de contato com o mundo exterior, por assim dizer, todo o corpo. Johnny é acometido por uma série de incessantes safanões, os quais o impedem de se contentar com os encontros fáceis do *jaz* tradicional. Por conseguinte, a mudança de lugar almejada por ambos exige a capacidade de provocar um estranhamento, que funciona como um corrosivo lançado na superfície da realidade, devolvendo-lhe o brilho esmaecido pela repetição vazia.

O leitor a que Cortázar se refere deve ser impelido a ultrapassar os limites do consumidor pacífico que sabe a diferença entre a realidade empírica, baseada em princípios racionais, e a literatura, tomada como artifício da beleza, o leitor idealizado pelo texto, sobre o qual se constrói parte da conceituação das teorias da recepção está bem delimitado no romance. Vale lembrar o quanto esse intuito de romper a passividade do leitor está imbricado no espírito do *jaz*, como observamos acima a respeito da influência da cultura negra em sua origem. A descrição racional da realidade é apenas uma, e seus frutos já mostraram que não é a mais eficaz para a emancipação do homem.

[...]Si de esse magma que es el día, la sumersión en la existencia, queremos potenciar valores que anuncien por fin la antropofanía. ¿que hacer ya con el puro entendimiento, con la altiva razón razonante? Desde los eleatas hasta la fecha el pensamiento dialéctico ha tenido tiempo de sobra para darnos sus frutos. Los estamos comiendo, son deliciosos, hierven de radiactividad. Y al final del banquete, ¿por qué estamos tan tristes, hermanos de mil novecientos cincuenta y pico? [...] (CORTÁZAR, 2008a, p. 368, cap. 79).

Sem dúvida esse “entendimento” se opõe diametralmente ao “entendimento” a que Johnny se referia. A cortante ironia com que Morelli se volta à racionalidade aponta, a um só tempo, o seu desgaste enquanto fornecedor de explicações e de definições do homem, e expõe sua ligação com a bomba atômica e com os desastres ao redor do século XX. O questionamento das bases da razão não se dá por meio de um discurso linear, fincado na argumentação coerente exposta na apresentação das causas e dos efeitos. Estratégia próxima da adotada por Johnny Carter na construção da frase em que se opunha às abstrações – “cuanto más abajo mejor entiendo”. A mirada cortazariana investe de maneira atravessada contra seu inimigo, interpelando o leitor com a imagem traiçoeira em que primeiro afirma a quantidade de tempo e de frutos produzidos sob a égide da razão. Depois, coloca-nos comendo tais frutos deliciosos, apesar de radioativos e, com esse tempero final, rompe bruscamente a imagem suculenta que vinha construindo. É como se, após fazer-nos comer do banquete, revelasse o fato de estar envenenado. E haveria veneno tão danoso para o homem quanto a *razón razonante*? Distante da suposta objetividade de seus métodos, Morelli quer fazer o leitor se sentir integrante do grande desastre representado pela humanidade e não construir uma imagem bem acabada da razão de tal maneira que facilmente consiga se desvencilhar, como comumente fazem, por exemplo, os cristãos de hoje quando se referem à inquisição, ou, como os maiores direitistas e esquerdistas conseguem facilmente se desvencilhar dos massacres executados por conta de suas convicções dogmáticas.

A figura da racionalidade desenhada em *Rayuela* é construída a partir das críticas feitas por Morelli e pelos personagens que se debruçam diante de sua obra, sobretudo quando apresenta a literatura como oponente e alternativa, como uma mão estendida para sairmos da burrada em que estamos metidos.

A literatura, ao contrário do que se poderia supor, não está livre da decadência no conformismo ou no hábito (“la gran costumbre”), pois quando a técnica é supervalorizada em detrimento do ato criador, o movimento pende para a repetição, a qual reduz a intensidade da experiência única a uma cadeia de sentido tranquilizadora, exumando do sujeito a responsabilidade de seu sucesso ou fracasso. A posição segura que se esconde atrás do método possui o demérito de privar o excesso da glória. Como consequência, o prazer se limita ao reconhecimento com

determinada explicação pretérita e com o louvor do medo de explorar terras não pisadas pelo homem.

O medo é o que impulsiona o “esclarecimento”, cujo esforço se volta para o saber e, conseqüentemente, para o poder sobre o não conhecido. O caminho tomado pela ciência moderna nessa direção foi o método, a repetição que assegura o resultado e evita surpresas desagradáveis. Tudo estaria bem, não fosse a atrofia da imaginação e a barbárie resultante dos princípios que regeram a civilização ocidental, fazendo recair sobre os próprios homens a brutalidade da dominação, como observamos na imagem construída em *Rayuela* dos frutos radioativos produzidos pela razão.

Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, em *Dialética do esclarecimento*, desenvolvem seu argumento declarando que todo o esforço do esclarecimento, a veia mestra de desenvolvimento do pensamento ocidental, é se distanciar da imaginação em direção ao saber. Tal procedimento implica necessariamente o desencantamento do mundo em prol do conhecimento, deixando para trás toda a obscuridade dos antropomorfismos característicos do mito para que a clareza da concatenação lógica possa brilhar diante da explicação do mundo.

As formas de pensamento mitológicas, antes mesmo do advento da escrita e de Homero, apresentam seu impulso à dominação nos rituais que envolvem as divindades, submetendo-as à vontade humana por meio dos sacrifícios e da circunscrição das manifestações divinas ao espaço restrito dos santuários. Ao se submeter às forças supra-humanas e reconhecer e conhecer seus modos de manifestação, o homem erigiu as primeiras cadeias lógicas segundo as quais eles se relacionam entre si e com o mundo dos deuses. No estágio mágico, os homens abordavam o caos do mundo por meio da aproximação mimética, pela imitação: “[...] O feiticeiro torna-se semelhante aos demônios; para assustá-los ou suavizá-los, ele assume um ar assustadiço ou suave [...]” (ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p. 21). Constatação que testemunha a ligação entre as formas aparentes e as coisas. Na medida em que se enfraquece a ideia de que se poderia dominar a realidade por meio da repetição ou da imitação, sobretudo com a condenação do mundo sensível e das manifestações do múltiplo identificadas nas qualidades específicas de cada objeto, o pensamento abstrato substitui as deidades pelas entidades ontológicas, acusando os mitos de superstição e engano. A laicização do

pensamento expulsa os deuses e estabelece como alvo da dominação a realidade e a natureza, devendo ser executada não mais pela aproximação, mas pelo distanciamento do sujeito em relação ao objeto, procurando captar suas leis específicas de funcionamento.

A cena desenhada no capítulo 56, cuja polarização já foi analisada acima, ganha mais vigor quando observamos que a marca distintiva entre Horácio e Traveler é justamente a imaginação. Traveler encarna os 5 mil anos de engano do pensamento ocidental. *Rayuela* vai de encontro ao movimento de avanço do esclarecimento, não apenas quando nomeia a grande burrada do rumo tomado pelo mundo ocidental, mas sobretudo quando ataca a ideia de abstração, inerente a todo o conhecimento que se restrinja à redução da pluralidade dos acontecimentos a regras imutáveis. Deflagra a inversão no contato com a realidade: em vez da invenção, a descoberta é posta no centro da preocupação com a verdade, mentindo sobre o caráter inventivo do conhecimento. A objetividade do produtor de literatura, assim como a do analista que se debruce sobre o romance de Cortázar, é desmentida desde o primeiro momento de leitura, quanto à estrutura dos capítulos. Não é possível operar o distanciamento em relação ao objeto, princípio legitimador das práticas de discurso laico desde a Grécia Arcaica (Ver DETIENNE, 2013; Adorno & Horkheimer, 2006): autor e leitor se imbricam na escolha do caminho a seguir diante do “tablero de dirección”. Logo o autor não sabe que romance chega às mãos do leitor, e este, por sua vez, vê-se numa encruzilhada em que uma série de preconceitos e projeções particulares desfecham seu destino.

Os surrealistas já se aventuravam pelas terras ainda não pisadas, esse era um dos lemas de André Breton. A importância de sua revolta, junto com os dadaístas, se manifesta ainda com os ataques à concepção engessada de produção e recepção de textos, o primeiro por substituir a “poesia do album pela vida poética”, o segundo por construir poemas com colagens aleatórias, com o que puseram à disposição uma série de conceitos a serem pensados dentro da teorização sobre a literatura. Apesar de Cortázar se ligar às vanguardas tanto pela necessidade de delinear os limites da instituição literária quanto pela inclusão do pensamento sobre a “práxis vital”, sabe que nenhum caminho garante a eficácia, não há método para fugir do método. Aliás, no romance *Rayuela*, ele expressa sua desconfiança a respeito da liberação verbal dos surrealistas em relação à estrutura racionalista burguesa do ocidente:

[...]Los surrealistas se colgaron de las palabras en vez de despegarse brutalmente de ellas, como quiera hacer Morelli desde la palabra misma. Fanáticos del verbo en estado puro, pitonisos frenéticos, aceptaron cualquier cosa mientras no pareciera excesivamente gramatical [...](CORTÁZAR, 2008a, p. 403, cap. 99).

O escritor inconformista, conceituado em *Teoría del túnel*, é aquele que se rebela contra a linguagem a partir dela mesma, extrapolando o uso estético da língua para se lançar em sua dimensão existencial, por isso afirma ser um bárbaro: “[...] quer estar em seu romance com a mesma imediatez que esteve nas vivências que geraram o romance” (CORTÁZAR, 1994, p. 73) – tocam-se a concepção de “escritor bárbaro” com o que muito posteriormente ele defende em “Do conto breve e seus arredores”. Para tanto, tem de destruir os lugares comuns do idioma, por isso o escritor é seu maior inimigo (ver CORTÁZAR, 1994, p. 73). Essa destruição visa uma mirada extraliterária, uma espécie de restituição do saber poético que recobra o caráter de conhecimento.

Cortázar se alia aos que retornam à revolta dos românticos no que tange a inclusão do ideal de uma reforma social e espiritual. Por isso o louvor da figura do poeta ganhou aspecto messiânico, sobretudo no romantismo alemão. Em reação à hipervalorização da poesia, surge a concepção do livro como objeto estético, isto é, “[...] a renúncia crescente em utilizá-lo com função panfletária”. Enquanto o romantismo valoriza o livro por motivos existenciais, o realismo o faz por razões estéticas, o “objeto de arte” substitui o “diário de uma consciência” (CORTÁZAR, 1994, p. 34). Ao espírito revoltado do primeiro, Cortázar agrega a negação do produto docente do segundo na construção de *Rayuela*. Em “Algunos aspectos del cuento” ele também expressa sua ojeriza à pedagogia ou à demagogia literária, sobretudo por subestimar a capacidade dos leitores. Além disso, destaca que a literatura fica deslocada, ou perde sua função, quando se propõe a simplesmente registrar os contos populares na variante escrita, pois cada um possui uma especificidade de recursos formadores da própria narrativa.

O desenvolvimento da literatura na modernidade caminhou em direção à especialização do campo, de tal maneira que a valorização da forma (“o estético em sentido mais estrito”) em detrimento do conteúdo coincide com o estabelecimento do poder político da burguesia na metade do século XIX. O que, muito mais do que uma coincidência, se trata da consequência da racionalidade de fins que acompanha a classe em sua ascensão. O status de autonomia da instituição arte soa como um atestado de invalidez.

Somente a partir das vanguardas se pode ter a clareza desse movimento, quando os surrealistas se opuseram ao lugar reservado à arte até aquele momento, ao mesmo tempo que esses movimentos do início do século XX só foram possíveis por ter se consolidado a separação entre a práxis vital e a arte. No caso do desenvolvimento do romance, avança pelo princípio do século XX a desconfiança de que o uso estético da linguagem reduz a experiência e mente quando se passa pela objetividade. O homem se afasta tanto de si a ponto de a multiplicidade de rostos se reduzir a uma generalidade estéril quando em contato com outros homens. Walter Benjamin afirma que os surrealistas foram responsáveis por destruir o domínio da literatura a partir de dentro, para tanto a experiência valia mais do que as teorias:

[...] A vida parecia digna de ser vivida apenas quando se dissolvia, em cada um, o limiar entre sono e vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, oscilantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos 'sentido' (BENJAMIN, 2012, p.22).

A recorrência ao sonho e, naturalmente, à lógica do inconsciente permitiu o afrouxamento da ilusão do eu, podendo talvez relacionar a necessidade de sentido às resistências da consciência que deformam o material inconsciente até torná-lo aceitável a ponto de poder se fixar como uma imagem na vida de vigília.

Se rapidamente nos lembrarmos da rejeição cortazariana à repetição e ao encadeamento lógico, não é necessária qualquer declaração extraliterária para perceber a filiação de Cortázar ao surrealismo. As várias afirmações do personagem Morelli, de *Rayuela*, em direção à destruição da literatura a partir de dentro são quase repetições do ideal vanguardista, e a organização dos capítulos flerta com as técnicas de composição dadaístas, embora alguns críticos insistam em estruturas fixas que não permutam indefinidamente. No entanto, Morelli se diferenciaria mais especificamente do surrealismo por buscar se afastar das palavras. Ele se aproveita do caminho aberto, mas inverte o sentido do percurso: quer se desligar das palavras. Walter Benjamin assinalara a precedência da linguagem na construção surrealista (BENJAMIN, 2012, p. 23). Em contrapartida, o *jazz* se apresenta como uma via alternativa, justamente por ser construído e pensado sem palavras, isto é, se baseia na relação entre os sons e sua função dentro do campo harmônico. Se, no entanto,

observarmos que a organização dos sons dentro da escala possui uma sintaxe, vemos o romance se aproximar ainda mais do *jaz*, pois o movimento musical tensiona as regras a partir de dentro, assim como o texto literário o faz com as palavras.

A escrita dos contos nasce, para Cortázar, “de um estado de transe, anormal para os cânones da normalidade”, e seu êxito se dá pela capacidade de concentrar no texto a série de procedimentos necessários a produzir um efeito correspondente no leitor. Para tanto, se vale da analogia com o sonho, pois a imagem que na vida onírica pode parecer nítida, ao acordar se coagula desordenadamente. Na escrita o processo é inverso, trilha-se um caminho em direção à nitidez da imagem. O contista, qual fotógrafo, tem que delinear imagens significativas, ou seja, “[...] capazes de atuar no expectador ou no leitor como uma espécie de abertura “ (CORTÁZAR, 1994, p. 371). Tais aberturas são responsáveis pela porosidade que permite o trânsito entre o insólito e o habitual. Para obter o efeito avassalador pretendido, é necessário construir um ambiente normal, que seduza o leitor com sussurros de relações de causa e efeito ou de psicologias definidas, para citar apenas algumas aporias da cultura ocidental. Desse ambiente deve irromper o insólito por vias inesperadas.

A analogia com o sonho ajuda a compreender esse procedimento, pois, se o material inconsciente já venceu duas barreiras até se fixar na lembrança do indivíduo na vida de vigília, o conto quer desfazer os mecanismos miméticos da consciência que visam moldar a mensagem do inconsciente dentro de parâmetros aceitáveis. Daí sua força transformadora. A irrupção do insólito pode ainda ser comparada com a constituição das dissonâncias, as suspensões de acordes e toda sorte de frustração às expectativas tão caras ao *jaz*. Para que se sinta a estranheza de uma nota alheia ao esperado é necessário deixar soar antes as que compõem o campo harmônico, as ansiadas pelos ouvidos. A ausência da nota fundamental existe quando a terça do acorde dominante é tocada, pois semitona com a nota que dita a relação de todos os outros acordes, isto é, a fundamental. O deslocamento executado pela música corresponde a uma verdade para Johnny Carter, que como Cortázar, não vê uma clara distinção entre escrever e viver. A série de deslocamentos executados por *Rayuela* se justifica pela tentativa de comunicar esse estado movediço do escritor para o leitor, fruto da impossibilidade de estar totalmente em qualquer sistema interpretativo da realidade que se sobreponha à novidade do presente. A eficácia de tal comunicação requer o afastamento do relato biográfico que acabaria por alienar o leitor na falta de comunicação e exige a exploração das

estratégias necessárias ao transplante do lugar de receptor para o de coparticipante na criação e não apenas no produto acabado. A finalização do produto no caso de *Rayuela* se restringe à ordem de leituras escolhidas.

O contista tem como inimigo o tempo. Se comparado a uma luta de boxe, Cortázar afirma que o conto ganharia por nocaute, enquanto o romance por pontos. Em “El perseguidor”, Cortázar realiza esses procedimentos quando acumula uma série de falas e de imagens mediadas pelo narrador que insinuam a loucura de Johnny, as quais se transformam a partir da primeira virada do conto, como desenvolvemos acima, provocando um efeito retroativo de avaliação não apenas das falas e atitudes aparentemente sem sentido do personagem, como das concepções do leitor que compactue com Bruno e Dédée. Esse é o golpe desferido por Cortázar, que não nocauteia o leitor apenas porque este é salvo pelo gongo, ou melhor, pela pausa do conto. No caso de *Rayuela*, os golpes variados e insistentes, flertando com o infinito, promete ganhar a luta, mas apenas se soarem o gongo. Se não possui fim, a luta acabaria quiçá com a desistência do leitor.

Referências

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução: Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado: a destruição poética em Julio Cortazar*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BARRENECHEA, Ana María. “Génesis y circunstancias” e “*Rayuela*, uma búsqueda a partir de cero”. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición crítica: Julio Ortega y Saúl Yurkievich (coordinación). Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires, 1994.
- BENJAMIN, Walter. “O surrealismo: último instantâneo da inteligência europeia”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosacnaify, 2012.
- COLLIER, James Lincoln. *Jazz: a autêntica música americana*. Tradução de Carlos Sussekind e Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Colômbia: Ediciones Alfa, 2008a.
- CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Tradução: Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- CORTÁZAR, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1968.
- CORTÁZAR, Julio. *Los relatos, 3: pasajes*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica vol. I e II*. Madrid: Alfaguara, 1994.

CORTÁZAR, Julio. *Último round tomo I*. Trad. Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008b.

EZQUERRO, Milagros. “*Rayuela*: estudio temático”. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición crítica: Julio Ortega y Saúl Yurkievich (coordinación). Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires, 1994.

YURKIEVICH, Saul. “La pujanza insumisa”. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición crítica: Julio Ortega y Saúl Yurkievich (coordinación). Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires, 1994.

Leonardo Mendes Neves Félix

Doutorando em Ciência da Literatura/ Teoria Literária (UFRJ), orientado pelo prof. Dr. Eduardo F.

Coutinho, na qual se concentra na compreensão da literatura e da mimese como um saber. Mestre em Letras (Estudos Literários) pelo PPGL/ UFES Graduado em Licenciatura em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

Recebido em 28 de fevereiro de 2015.

Aceito em 30 de maio de 2015.

Singularidades e inter-relações entre literatura e outras artes no conto *A terceira margem do rio*, de João Guimarães Rosa

Singularities and inter-relationship between literature and other arts in the tale “A terceira margem do rio”, by João Guimarães Rosa

Kelly Fabíola Viana dos Santos
UNB

RESUMO: O conto *A terceira margem do rio*, de João Guimarães Rosa, em sua trajetória pública, propiciou a produção de obras artísticas em diversas linguagens. A partir da análise das transposições do conto à canção de Caetano Veloso e Milton Nascimento e, desta à instalação artística de Guto Lacaz, pretende-se verificar como cada arte mantém sua singularidade quando da ocorrência de uma tradução intersemiótica. A proposta deste estudo é, portanto, analisar as singularidades de cada linguagem artística diante de seus inter-relacionamentos com a literatura.

Palavras-chave: Interartes. Singularidades. Intersemiótica.

ABSTRACT: *The tale A terceira margem do rio, by João Guimarães Rosa, in its public path, afforded the production of artistic works in several languages. Since the analysis of the transposition from the tale to the song of Caetano Veloso and Milton Nascimento and from that to the artistic installation by Guto Lacaz is intended to verify how each art maintains its uniqueness in the event of an intersemiotic translation. This study is therefore to analyze the specific features of each artistic language before their interrelationships with the literature.*

Keywords: *Interarts. Singularities. Intersemiotic.*

O conto *A terceira margem do rio* relata um acontecimento extraordinário: a história de um homem que constrói uma canoa e decide ir viver dentro dela, num rio, afastado do convívio familiar para sempre. Ele não aporta numa margem, nem na outra, mas permanece sempre dentro do rio, inexplicavelmente. Um dos filhos, o narrador da história, tenta durante toda a vida compreender as razões que impuseram ao pai tamanho sacrifício.

“Nosso pai”, como o narrador se refere ao canoeiro enigmático, nunca mais disse palavra alguma, permanecendo indiferente às tentativas das pessoas de estabelecerem com ele alguma comunicação e, principalmente, de dissuadi-lo daquela ideia de ir viver no rio. O tempo passa, as

peças se mudam, mas o narrador permanece vivendo nas proximidades do rio, sem conseguir se distanciar muito do pai. Em sua velhice, ele finalmente consegue obter do pai um gesto de interação, ao propor substituí-lo em sua canoa, mas no instante seguinte, tomado de pavor, recua e foge assustado. Daí então, o narrador tenta construir um relato a respeito do pai, numa tentativa de redenção.

O conto influenciou a produção de muitas outras obras, como teatro, cinema, canção e até mesmo uma instalação artística. A análise da transposição do conto de Guimarães Rosa à canção homônima de Caetano Veloso e Milton Nascimento e, desta, à instalação artística de Guto Lacaz, também intitulada *A terceira margem do rio*, contempla as averiguações a que este estudo se propõe. Portanto, serão analisadas as transposições artísticas do conto (prosa), à linguagem melopoética (canção) e à linguagem visual (instalação artística).

A canção *A terceira Margem do rio* foi composta por Caetano Veloso e Milton Nascimento. Conforme afirmam em vídeo, a canção remete ao conto de Guimarães Rosa. Milton Nascimento compôs primeiro a melodia, então convidou Caetano a compor a letra. Em relação à instalação artística originada a partir da canção e, conseqüentemente, do conto, foi criada por Carlos Augusto Martins Lacaz, conhecido como Guto Lacaz, artista brasileiro multimídia, ilustrador, designer, desenhista e cenógrafo. Participou do projeto *A imagem do som de Caetano Veloso* (TABORDA, 1998), com a obra *A terceira margem do rio*, em que duas canoas (nomeadas com títulos de outras canções de Caetano) são dispostas paralelamente com um espelho entre elas. Uma canoa, de nome Odara, recebe cor amarela. A outra canoa é dividida em duas partes por meio de cores diferentes. De um lado recebe cor azul e o nome Terra, do outro lado recebe cor vermelha e o nome cajuína escrito ao contrário. Por meio do reflexo no espelho, forma-se a ilusão ótica de uma terceira canoa.

De modo geral, os relacionamentos entre as artes podem ocorrer por meio de correspondências entre códigos e símbolos. Dessa forma, o que se pretende com isso é criar analogias entre as diferentes linguagens artísticas envolvidas. Assim, a correspondência ocorre quando se procura, por exemplo, determinar a cor do som, o desenho da coreografia, a música de uma pintura ou poema numa escultura.

De outro modo, há também os relacionamentos interartes que buscam mesclar recursos estéticos de duas ou mais linguagens artísticas, formando uma arte híbrida. A poesia visual contemporânea é um exemplo desse tipo de correspondência em que imagem e palavra se unem

para formar uma composição artística significativa. O mesmo ocorre com os poemas concretos, ao se formarem desenhos com as palavras.

Entretanto, neste estudo interartes de *A terceira margem do rio*, a correspondência entre as obras estudadas (conto, canção e instalação artística homônimas), não se dá apenas por analogias ou pelo hibridismo, mas também pela tradução intersemiótica (PLAZA, 2003), uma vez que as obras se utilizam de elementos expressivos próprios para dar conta de relatar, cantar e mostrar a mesma história. Nesse sentido, a tradução intersemiótica diz respeito às acomodações necessárias quando da transposição de uma obra à outra que se utiliza de linguagem diferente.

A proposta deste tipo de correspondência é, portanto, a transposição de linguagens artísticas, o que se apresenta como uma espécie de tradução. Contudo, diferentemente do trabalho de tradução de um texto de uma língua a outra, que ocorre dentro de um mesmo sistema de signos, ou seja, os da linguagem verbal, na tradução intersemiótica, isso se faz entre diferentes sistemas de signos.

Quando se trata de tradução intersemiótica, o que se observa é a maneira como cada linguagem artística conserva os seus elementos expressivos e se utiliza de recursos estéticos específicos para comunicar uma mensagem anteriormente apresentada por obra de linguagem distinta. Para tanto, é importante compreender certos sistemas de sinais inerentes a cada linguagem, uma vez que

a criação de sistema de sinais é fundamental para o intercâmbio de mensagens entre o homem e o mundo. Cada sistema de sinais constitui-se segundo a especialidade que lhe é característica e que pode ser articulada com os órgãos emissores-receptores, isto é, com os sentidos humanos. (PLAZA, 2003, p. 45).

Assim, cada linguagem artística, conforme sua singularidade compõe-se de um sistema de sinais por meio do qual alcança os sentidos humanos, emitindo mensagens e causando efeitos específicos. Embora todos os sentidos humanos sejam amplamente estimulados por meio de obras artísticas, principalmente as de vanguarda, pode-se averiguar que

dentre os sentidos humanos, três foram os que historicamente se caracterizaram como geradores de extensões capazes de prolongar e ampliar a função de cada um desses sentidos em meios produtores de linguagem. São eles: o visual, o tátil e o auditivo. (PLAZA, p.45/46).

As obras analisadas neste estudo (conto, canção e instalação artística nomeadas *A terceira margem do rio*) propiciam investigar os efeitos comunicativos do conteúdo explorado no conto por cada um desses três sentidos, conforme a linguagem usada na transposição. Pela leitura do conto se verifica, portanto, como a informação estética se processa visual (conforme as imagens que a

palavra suscita na mente do leitor) e auditivamente, formando significados. Embora a canção também processe informação estética por meio dos mesmos sentidos que o conto, o efeito causado no receptor é diferente porque diferentes são as formas com que a canção se utiliza das palavras e dos sons. Já a instalação artística, ao se utilizar dos sentidos visual e tátil, de maneira interativa, amplia os modos de percepção da mensagem.

Assim, é importante observar que a transposição de ideias de uma linguagem artística a outra proporciona aos receptores das obras experiência estética diferenciada. Embora se trate da mesma ideia, é possível transmiti-la por meio de sistemas de signos diversos e, desse modo, alcançar diferentes públicos, conforme os sentidos que cada obra faz despertar.

Todos os sentidos interferem significativamente na apreensão do real e também da obra. Isto significa que

os receptores no ouvido interno nos informam da nossa posição em equilíbrio durante o movimento, assim como a posição da cabeça e do corpo. Os receptores do tato, instalados na pele, nos informam constantemente das qualidades do ambiente e, sobretudo, o movimento sacádico dos olhos está coordenado com o movimento e a manipulação de objetos no mundo. (PLAZA, 2003, p. 46).

Embora as inter-relações entre as artes possibilitem ao receptor experimentar, a partir de uma mesma ideia, diferentes sensações estéticas e, assim também, configurar melhor o seu lugar no mundo, não intentam apreender o real. Ou seja, a transposição de uma linguagem artística a outra não é uma espécie de competição em que se busca averiguar por qual signo melhor se reproduz a realidade.

Cada meio artístico pelos quais se expressam a realidade, os sentimentos e os pensamentos produzidos pelo ser humano é dotado de signos e de elementos expressivos próprios. Naturalmente, devido à sua singularidade, cada meio artístico provoca estímulos sensoriais diversificados. Estes estímulos, somados à perceptividade própria de cada indivíduo ou de uma comunidade, dão significado à obra.

A literatura, ao utilizar-se da palavra como meio expressivo, produz os estímulos sensoriais que a leitura comporta. Está sujeita, portanto, aos limites e potencialidades da palavra para gerar sentidos e significados. Seu canal de comunicação é o verbal e seu valor é determinado pela forma como os elementos verbais são distribuídos e trabalhados de modo a formar uma composição significativa, inteligível e harmoniosa.

O texto literário se constitui de conteúdo e forma (E o não literário, não?). Em seu conteúdo, pode abarcar ideias, pensamentos, sentimentos e imagens imateriais suscitados pelo uso que se faz da palavra. Por meio da palavra o autor expressa seus pensamentos e consegue reproduzir a sua visão de mundo, recriar a realidade.

A forma diz respeito à maneira pela qual o artista se utiliza das palavras para expressar determinado conteúdo. O texto literário se caracteriza pelo uso da função poética da linguagem, pela seleção e combinação das palavras. Em prosa, como no conto, ou em versos, como na letra da canção, a intenção principal do texto é a própria mensagem, ou seja, é pela forma especial de se comunicar que o texto literário atinge seu objetivo.

Os elementos expressivos utilizados pelo autor de literatura são a polifonia, a plurissignificação, a desautomação da percepção, a conotação. A polifonia permite que a palavra seja atribuída a diversos personagens e, assim, sejam verificadas as diferentes possibilidades expressivas de indivíduos e grupos sociais distintos. No conto em questão, a narrativa em primeira pessoa dá voz ao personagem narrador e, por meio dele, a outros personagens, como à mãe que, em sua fala: “– Cê vai, ocêfique, você nunca volte!” (ROSA, 2001, p.80) demonstra ser uma mulher firme, determinada. Já a letra da canção atribui voz até mesmo às coisas: “oco de pau que diz: ‘Eu sou madeira’”. Dessa forma, a literatura se apresenta como um campo onde se misturam muitas vozes, legítimas e ilegítimas, autênticas e estereotipadas.

Pela plurissignificação as palavras assumem diversos significados, dependendo do contexto e da forma como são usadas. Guimarães Rosa é bastante conhecido por seus neologismos e pelo uso incomum das palavras para alcançar sentidos surpreendentes. Quando o narrador diz: “– Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado.” (ibidem, p.85). A palavra “calado”, embora signifique habitualmente a qualidade do que é silencioso, de poucas palavras, aqui Rosa a utilizou para significar a situação de algo que não aconteceu. Ou seja, a palavra “calado” que é utilizada em referência à falta de voz, foi utilizada em referência à falta de atitude, ao impedimento de uma situação que poderia ter acontecido. Também a letra da canção quando se refere à “asa da palavra”, cria significados diversos para o substantivo “asa”, além dos habituais que remontam à anatomia das aves.

Em sequência, ocorre ainda, a desautomação da percepção. Conforme Compagnon (1999, p. 41): “a literatura ou a arte em geral, renova a sensibilidade linguística dos leitores através de procedimentos que desarranjam as formas habituais e automáticas da sua percepção”. A palavra “asa” é percebida geralmente por seus significados usuais, definidos nos dicionários. Na

literatura, porém, a palavra e todo o contexto desafiam a percepção usual e convidam o leitor à liberdade, em vez da automatização da maneira de se perceber a linguagem e o mundo.

O uso predominante do sentido conotativo das palavras torna o texto literário mais subjetivo e sujeito a inúmeras formas de interpretação. O uso de figuras estilísticas, quando bem empregadas, auxilia na composição e compreensão da mensagem, porque o texto literário visa mais do que a simples informação, sendo também o resultado de um trabalho estético. Então, por se utilizar de recursos estilísticos e de uma linguagem mais conotativa, a leitura do texto literário requer habilidades de associação que relacionem todo o contexto, pois frases isoladas podem distorcer e até mesmo contrariar o seu significado geral.

Enfim, “as formas literárias não são diferentes das formas linguísticas, mas sua organização as torna (pelo menos algumas delas) mais visíveis.” (COMPAGNON, 1999 p. 43). A organização do texto literário, em seu conteúdo e forma, visa à adequação comunicativa e estética da linguagem. Conteúdo e forma são, portanto, indissociáveis, muito embora em determinados contextos e situações um possa prevalecer sobre o outro conforme o objetivo que se intenta atingir. Sobre isso Bourdieu comenta:

Fazer triunfar a maneira de dizer sobre a coisa dita, sacrificar o “assunto”, outrora diretamente sujeito à demanda, à maneira de o tratar, ao jogo puro das cores, dos valores e das formas, coagir à atenção para a linguagem, tudo isso equivale, em definitivo, a afirmar a especificidade e o caráter insubstituível do produto e do produtor, ressaltando o aspecto mais específico e insubstituível do ato de produção. (idem, 1996, p. 334).

Além disso, como obra de arte, a literatura tem o seu valor determinado de acordo com os períodos históricos e pelo contexto social ao qual é inserida. O texto literário é assim considerado conforme o julgamento estético que se faz dele, num determinado período, pelos que possuem conhecimento e autoridade nesse campo. De acordo com o autor:

A questão do sentido e do valor da obra de arte, como a questão da especificidade do julgamento estético, apenas pode encontrar sua solução em uma história social do campo associada a uma sociologia das condições da constituição da disposição estética particular que ele pede em cada um de seus estados. (ibidem, p. 324).

O texto literário é, pois o resultado que se obtém da forma de se utilizar a linguagem para comunicar ideias, juntamente com o contexto histórico e social que o recebe e analisa. Ao comunicar-se por meio do texto o artista se submete aos atributos da linguagem escrita que lhe permite expressar suas ideias e pensamentos, mas também aos julgamentos de valor que lhe serão

imputados pela sociedade, em especial por aqueles dotados de poder de atuação no campo artístico.

Quanto à canção popular, trata-se de um gênero musical que tem como elementos a letra poética, a voz humana e o acompanhamento de instrumentos musicais. A letra poética é normalmente escrita em versos. Ritmo, melodia e harmonia fazem parte da composição de uma canção. As composições são criadas conforme o contexto, a sociedade e os valores sonoros definidos pela época e o lugar.

Ao agrupar os sons conforme a duração e intensidade, o compositor determina o ritmo da canção. A letra poética, embora possa apresentar ritmo próprio para leitura, como um poema, tem seu ritmo marcado principalmente pela composição musical. Enquanto o ritmo do poema se rege pelos sons das palavras e pela acentuação tônica, o ritmo da canção acompanha o compasso, que é dividido em tempos. Conforme Luiz Tatit (1995, p. 11): “compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar”.

A melodia pode ser definida como sequência de sons e silêncios em intervalos regulares, capaz de proporcionar sentido e fruição estética. Na canção popular, a voz humana conduz a melodia, acompanhada pelos instrumentos musicais. Ou seja, os instrumentos musicais emitem sons e notas diferentes, porém em harmonia com a voz do cancionista.

Portanto, harmonia se refere ao encadeamento dos sons executados simultaneamente. A superposição dos sons, organizados de maneira a combinarem-se entre si e cada um com o conjunto, forma a harmonia musical. A harmonia também está relacionada à elaboração de acordes (grupo de notas musicais tocadas simultaneamente). A formação de acordes é feita de forma específica para cada instrumento. Também é possível criar harmonia entre vozes humanas e instrumentos musicais.

A união de vozes em alturas e timbres diferentes pode formar uma composição harmoniosa e agradável. No vídeo de Jonioj, Caetano Veloso e Milton Nascimento falam sobre o processo criativo envolvido na elaboração da canção, e cantam juntos. A harmonia entre as vozes dos artistas se deu por meio da altura, sendo a voz de Milton Nascimento mais grave e a de Caetano mais aguda, além da marcação dos timbres, em que Milton Nascimento fez a primeira voz e Caetano a segunda.

Quanto aos instrumentos, o uso da percussão marca o início da música com sons ocultos que evocam uma atmosfera de mistério. A voz de Caetano chega a assemelhar-se a um sussurro,

aumentando a sensação enigmática, semelhante à de quando alguém pretende revelar um segredo. A harmonia reafirma o clima de mistério, formando uma impressão que remete a lugares de mata fechada. Então, a introdução de um chocalho lembra também os perigos existentes às margens dos rios, como o de deparar-se com serpentes.

Enfim, a elaboração da harmonia na canção de Caetano Veloso e Milton Nascimento consegue transmitir sensações que lembram ambientes beira-rio, com seus enigmas e perigos iminentes. Os sons ocos e sibilantes favorecem a atmosfera de rio em mata fechada. Então, a voz sussurrante, que vai se libertando aos poucos até tornar-se quase um clamor, entoava versos que remetem ao conto e também aos atributos enigmáticos da própria palavra, nos versos: “água da palavra, água de rosa dura/ proa da palavra/ duro silêncio, nosso pai”.

Com essa análise é possível verificar que, ao se comunicar por meio de sons instrumentais, vozes e letra poética, a canção popular proporciona fruição estética gerada pelo uso da palavra em harmonia com os sons. Comunica ideias e sensações de maneira única, proporcionadas por meio de seus recursos sonoros e verbais específicos. Além disso, a canção popular no Brasil é também um importante meio de difusão da cultura e de reflexão social.

A canção popular brasileira mantém fortes vínculos com a literatura, portanto, tem sido fonte de estudos de diversos trabalhos de análises literárias. Quanto às artes visuais, seus vínculos com a literatura são menos evidentes, devido a utilizarem-se de linguagem comunicativa díspares. Enquanto na literatura e na letra da canção popular há o predomínio da comunicação verbal, nas artes visuais impera a comunicação não verbal.

No entanto, artes visuais e literatura, historicamente, mantêm conexões de grande importância produtiva. As artes visuais, apesar de explorarem signos não verbais, também possuem capacidade de fornecer relatos, narrativas, documentários, informações. As obras figurativas podem representar cenas de uma história real, ilustrar o clímax de uma narrativa, transmitir informações sobre pessoas, épocas e lugares. Assim, a linguagem não verbal também pode encerrar um texto, desde que lhes sejam atribuídos sentidos a partir da leitura de seus signos.

Por meio de signos visuais, é possível expressar qualquer ideia, embora sua organização e elaboração estejam sujeitas às potencialidades e aos limites da imagem. Isso significa que, assim como os códigos da linguagem verbal devem ser estudados para se compreender as mensagens verbais, os códigos da linguagem não verbal também devem ser estudados para se compreender mensagens não verbais. Entretanto, não basta conhecer determinado código para se compreender

uma mensagem, pois a leitura é mais do que simples decodificação, ela requer também atribuição de sentidos.

Antes de se analisar as implicações socioeducativas das imagens, é relevante averiguar quais são os recursos estéticos e os elementos utilizados pelas artes visuais para comunicar mensagens. Afinal,

sempre que alguma coisa é projetada e feita, esboçada e pintada, desenhada, rabiscada, construída, esculpida ou gesticulada, a substância visual da obra é composta a partir de uma lista básica de elementos. Não se devem confundir elementos visuais com os materiais ou o meio de expressão, a madeira ou a argila, a tinta ou o filme. Os elementos visuais constituem a substância básica daquilo que vemos, e seu número é reduzido: o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala, o movimento. (DONDIS, 2003, p. 51).

Como recursos estéticos visuais podem-se elencar, então, os elementos e os materiais utilizados pelos artistas visuais na composição de suas obras. Cada um dos elementos visuais propiciam múltiplas possibilidades de comunicação e expressão, a depender da maneira como são organizados. Isoladamente ou em conjunto, reproduzem ideias, comunicam sensações, sugerem movimentos, determinam ritmos, representam sombras, luzes, formas e volumes.

O ponto é um elemento básico da comunicação visual e, embora possa parecer insignificante, sua utilização como marca gráfica e simbólica é capaz de fomentar inúmeras possibilidades criativas. Da junção de pontos formam-se as linhas e, destas, as formas. Conforme explica a autora:

Quando os pontos estão tão próximos entre si que se torna impossível identificá-los individualmente, aumenta a sensação de direção, e a cadeia de pontos se transforma em outro elemento visual distintivo: a linha. Também poderíamos definir a linha como um ponto em movimento ou a história do movimento de um ponto (Ibidem, p. 55).

As linhas podem ser utilizadas com diversos fins artísticos, simbólicos e decorativos. Por meio delas o artista pode expressar movimento, direção, energia. Elas definem as formas e as figuras, são usadas em esboços e desenhos para recriar a realidade ou expressar abstrações. Portanto, “a linha é o meio indispensável para tornar visível o que ainda não pode ser visto, por existir apenas na imaginação.” (Ibidem, p. 56).

A partir da linha é possível criar representações diversas, dar forma gráfica às ideias, seja livremente ou utilizando-se de formas padronizadas. As formas geométricas, como círculo, quadrado e triângulo permitem ao artista articular inúmeras possibilidades expressivas. Essas

formas básicas são muito utilizadas na criação de ícones e símbolos, delas derivam figuras e representações abstratas da natureza, de pensamentos e sensações do artista. Também interferem na composição do tom e da direção da mensagem visual, o que contribui significativamente para criar efeitos perceptivos na obra.

Em se tratando de resultados perceptivos da obra, os estudos sobre a expressividade das cores demonstram o quanto seus efeitos são relevantes para o resultado final das produções visuais. Afinal, pelo uso das cores é possível provocar efeitos emocionais e psicológicos no espectador. Assim, as cores afetam os sentidos e podem induzir a estados emocionais suscitados pelas combinações criadas pelo artista.

Cores quentes, ou seja, derivadas do vermelho e do amarelo produzem excitação, provocam sensação de energia, causam tensão. Cores frias, derivadas do azul, proporcionam sensação de paz e conforto. Além disso, por meio das cores também é possível criar ilusão de distância e profundidade. As cores claras tendem a ampliar espaços e objetos, enquanto as cores escuras tendem a reduzi-los. Estas são algumas possibilidades de uso das cores no tocante à reação que elas podem provocar, entretanto,

existem muitas teorias da cor. A cor, tanto da luz quanto do pigmento, tem um comportamento único, mas nosso conhecimento da cor na comunicação visual vai muito pouco além da coleta de observações de nossas reações a ela. Não há sistema unificado e definitivo de como se relacionam as matizes. (Ibidem, p. 65).

Assim, às cores são atribuídos significados associativos e simbólicos, que podem estar ligados à luminosidade e ao pigmento. Afinal, a cor é um fenômeno físico que não existe de forma independente da luz. Raios luminosos refletem-se dos objetos e atingem a retina, provocando a percepção da cor. Os pigmentos (tintas e outras substâncias coloridas) funcionam como seletores de raios luminosos e, portanto, auxiliam na percepção das cores. Enfim, o artista utiliza-se da luz e do pigmento para criar efeitos diferenciados de cores e estimular sensações.

As três canoas da instalação de Guto Lacaz foram pintadas com cores que se harmonizam com seus nomes. Terra é a canoa azul, Cajuína é representada em vermelho-escuro, e Odara em amarelo. Os nomes provêm do título de outras canções de Caetano Veloso. A canção Terra menciona fotografias em que o planeta foi capturado inteiro e na cor azul. Cajuína compara a existência humana do nordestino ao fruto vermelho-escuro típico do Nordeste. Finalmente, a canção Odara que exalta a paz, a alegria, também expressa na cor amarela da canoa, (cor quente e

vibrante) a luz, o calor, enfim um estado de espírito que é odara. Verifica-se, então, que a obra reuniu significados verbais e não verbais numa combinação harmoniosa.

Além disso, o emprego de cores diferentes em cada lado de uma das canoas é que determina a impressão forjada no espelho, de Cajuína. A visualização da terceira canoa só foi possível pela combinação das cores, das letras invertidas e da posição do espelho. As cores obedecem ainda a uma escala de cores primárias, que intensifica a vibração em Cajuína e Odara, (pintadas em cores quentes), amenizando-se em Terra (pintada de azul, cor fria).

As dimensões do espelho em relação às duas canoas concretas também interferem no resultado, afinal a sua função é refletir Cajuína, logo, deve se ajustar a uma dimensão que permita a visualização da terceira canoa através dele. As duas canoas concretas são do mesmo tamanho e foram posicionadas paralelamente, sem intenção visual de movimento, a não ser pelas mudanças de reflexos no espelho. Os materiais e cores empregados na instalação são lisos, sem sugestões de texturas.

Entretanto, textura, dimensão, escala e movimento podem ser forjados visualmente pelo uso de pontos, linhas e cores. Logo, ao produzir uma obra bidimensional como o desenho e a pintura, por exemplo, o artista visual consegue criar efeitos que formam a ilusão destes elementos. Obras tridimensionais como escultura e arquitetura, por sua vez, buscam os mais diversos efeitos expressivos ao destacar cada um desses elementos de maneira apropriada. Dessa forma, seja criando a ilusão da textura, da dimensão, de escalas e de movimentos, ou pela maneira como esses elementos são realmente trabalhados, a expressividade visual que eles propiciam faz grande diferença na composição da obra.

Por meio das técnicas de utilização dos elementos da linguagem visual, o artista elabora imagens que podem expressar ideias, pensamentos, sensações ou comunicar mensagens. Conforme afirmou Joly (2007, p. 61): “quer ela seja expressiva ou comunicativa, podemos admitir que uma imagem constitui sempre uma mensagem para o outro, mesmo quando este outro é o próprio autor da mensagem.” Portanto, imagens podem auxiliar a aproximação entre o Eu e o Outro (Outro com “O” maiúsculo, conforme LACAN, 1998), utilizando-se de formas não verbais de comunicação.

Conquanto o Outro de quem se pretende aproximar pode ter distintos rostos, inúmeras também são as formas com que a arte intenta a aproximação. Por isso, cada arte, em sua singularidade, traz oculta a face daquele que a produziu. Os elementos visuais, trabalhados de

maneira particular por cada artista, produzem no espectador os efeitos que são próprios da linguagem visual. Então, os estímulos visuais produzidos pela imagem revelam que

os instrumentos plásticos da imagem, qualquer que ela seja, mesmo os próprios instrumentos das artes plásticas, fazem dela um meio de comunicação que solicita a fruição estética e o tipo de recepção que a ela está ligada. O que significa que comunicar pela imagem (mais do que pela linguagem) vai necessariamente estimular o espectador a um tipo de expectativa específico e diverso daquele que uma mensagem verbal estimula. (JOLY, 2007, p. 68).

Imagens são capazes de provocar sensações estéticas imediatas, e a contemplação visual de uma imagem ocorre de maneira bastante distinta daquela que se faz de um poema, por exemplo. A recepção de uma imagem, considerando-se a teoria da recepção de Jauss (1994) está ligada aos elementos visuais que foram utilizados em sua produção. Assim, obras compostas por texturas proporcionam sensações táteis, enquanto obras compostas por cores claras e planas proporcionam sensação de monotonia. A recepção depende ainda do tipo de expectativa que o observador conserva a respeito da composição.

Enquanto o cinema manipula imagens bidimensionais em movimento, escultura, arquitetura e, entre as vanguardas, a instalação artística (todas?), compõem-se, sobretudo de imagens tridimensionais estáticas. As imagens bidimensionais podem insinuar a terceira dimensão pelo uso de técnicas específicas, assim como as imagens estáticas insinuem movimento pela maneira como suas formas se direcionam no espaço.

As artes que produzem imagens estáticas, ao insinuar uma narrativa ou um discurso, precisam selecionar e paralisar o instante. Ou seja, ao artista cabe ressaltar um momento e aprisioná-lo nas formas de sua arte, como na famosa escultura do artista renascentista Michelangelo, que retrata o herói bíblico Davi. Outras esculturas foram construídas para retratar o herói, entretanto, Michelangelo foi considerado inovador, não somente pelo impressionante realismo anatômico da obra, mas também pela escolha do momento a ser retratado. Enquanto outros artistas como Donatello e Verrochio optaram por retratar o herói após a vitória contra o gigante Golias, Michelangelo optou pelo momento imediatamente anterior à batalha. E logrou infundir na obra as inquietações do espírito humano diante da tomada de uma decisão difícil. A obra, em vez de apresentar o Davi vitorioso após o combate, apresenta-o entre a postura firme de quem tomou uma decisão consciente e a tensão corporal (observadas nas veias sobressaltadas e nos olhos expressivos), de quem se prepara para lutar contra um inimigo mais forte.

Figura 01 – Davi, de Michelangelo



Dentro de seus limites temporais, as artes que elaboram imagens estáticas, podem se prevalecer da complexidade e da intensidade que um pequeno instante pode vir a comportar. A instalação artística tem se demonstrado como uma arte efêmera que, portanto, privilegia o instante à perenidade. Não obstante, por se tratar de obra interativa, uma instalação pode sugerir diferentes momentos, conforme a apreciação do espectador.

A instalação de Guto Lacaz, ao expor as duas canoas vazias e pela sutileza do uso do espelho, proporciona ao espectador vivenciar diferentes momentos do conto “A terceira margem do rio”? muito embora as imagens tridimensionais da instalação permaneçam fixas. Assim, se o espectador decide entrar em uma das canoas, assume a personificação do canoeiro; se resolve apenas apreciar à distância, assume a personificação do filho. Em se tratando de *mimesis*, no entanto, tais identificações são intercambiáveis. Dessa feita, o espectador pode decidir personificar o filho que assume o lugar do pai na canoa, ou do pai antes de entrar nela, ou, ainda, elaborar outras situações que possam ser mimetizadas, como por exemplo, um retorno do pai à primeira margem.

Figura 2 – Participação do público à exposição no Parque Ibirapuera (2010)



Cada linguagem artística provoca estímulos sensoriais e reflexões estéticas conforme utilização e combinação de seus meios expressivos. Ao utilizar-se de uma obra de linguagem verbal para produção de outra obra de linguagem não verbal, o artista realiza uma tradução intersemiótica, pois terá de comunicar a mesma ideia por meio de signos e de elementos expressivos diferentes.

Além disso, a tradução intersemiótica de uma obra de linguagem verbal em obra de linguagem não verbal pressupõe, antes, percepção e interpretação da obra original para a formação de um “juízo perceptivo”. Logo, “representar esses objetos de forma tangível, no entanto, pressupõe a tradução dos “juízos perceptivos” dentro dos limites e potencialidades de um determinado meio e uma determinada linguagem.” (PLAZA, 2000, p. 48).

Toda manifestação artística é constituída de forma e conteúdo. As obras analisadas aqui apresentaram um mesmo conteúdo de forma diferente, cada uma se valendo de seus recursos estéticos a fim de tornar o conteúdo significativo em sua linguagem. É importante ressaltar que todo conteúdo pode ser apresentado das mais diferentes formas e linguagens, estando sujeito, no entanto, às acomodações exigidas pela singularidade de cada linguagem.

Sendo assim, as transposições do conto *A terceira margem do rio* às outras linguagens artísticas não visam a uma simples repetição do conteúdo exposto primeiramente por Guimarães Rosa. A canção visa transcrever em linguagem musical, por meio da composição, do ritmo, da

melodia, um pouco do que Rosa apresentou em linguagem escrita. A instalação artística, por meio da organização e exposição de imagens concretas, visa aproximar ludicamente o espectador da atmosfera mística do conto. Assim, cada linguagem oferece uma nova forma de se ver e apreciar determinados aspectos do conto.

Referências

- ACHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo: Papyrus, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. Org. e trad. Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Hedra, 2008.
- BENJAMIM, Walter. A obra de arte no tempo da sua reprodutibilidade técnica. In: BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular – História e imagem*. Edusc: São Paulo, 2004.
- CARAMELLA, Elaine. *História da arte: fundamentos semióticos: teoria e método em debate*. Edusc, 1998.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Plano, 2004.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- DONIS, A. Donis. *Sintaxe da Linguagem Visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Editora 70, 2007.
- JONIOJ. 31/01/2011. Milton Nascimento (Caetano Veloso) Terceira Margem do Rio.mp4. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j32B7tz-5Cs>. Acesso em: 25 de outubro de 2015
- JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.
- LACAN, Jacques. O seminário, livro II, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PRAZ, Mário. *Minemosyne: el paralelismo entre la literatura y las Artes Visuales*. Madri: Taurus, 1979.
- RIBEIRO, Solange. Literatura e as outras artes hoje: o texto traduzido. Revista Letras nº 34. *Literatura, outras artes e cultura das mídias*. Santa Maria, 10 de janeiro de 2007.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001
- SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- TIRAPELI, Percival. *Arte brasileira. Arte moderna e contemporânea. Figuração, abstração e novos meios*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

Kelly Fabíola Viana dos Santos

Mestre em Literatura pela Universidade de Brasília, especialização em Língua Portuguesa pela Universidade Salgado Oliveira RJ (2000) e graduação em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (1995). Atualmente é professora de Arte pela Secretaria de Estado de Educação do DF e autora de livros de ficção e artigos acadêmicos. É presidente da ASLAS - Academia Samambaiense de Letras, ocupando a cadeira nº 01.

Recebido em 10 de abril de 2015.

Aceito em 15 de maio de 2015.

O pescador que virou tenor. *Cavalleria rusticana*: dos antecedentes da novela à ópera

*The fisherman who has turned into a tenor.
“Cavalleria rusticana”: from short story’s antecedents to opera*

Mariarosaria Fabris
USP

Resumo: O jovem pescador Ntoni Toscano, personagem do romance *I Malavoglia* (1881), de Giovanni Verga, transforma-se no camponês Turiddu Macca na novela *Cavalleria rusticana* (1881). Levada com sucesso para os palcos como peça (1884), pelo próprio autor, e como ópera (1890), pelo maestro Pietro Mascagni, *Cavalleria rusticana*, além de ser uma das obras mais representativas do Verismo, é um bom exemplo para refletir sobre transposições de gênero nas artes.

Palavras-chave: Literatura italiana. Verismo. *Cavalleria rusticana*. Ópera.

Abstract: *The young fisherman Ntoni Toscano, character in the Giovanni Verga’s novel The house by the medlar tree (1881), turns into the peasant Turiddu Macca in the short story Rusticchivalry (1881). Enacted successfully as play (1884), by the same author, and as opera (1890), by the maestro Pietro Mascagni, Rusticchivalry, is one of the most representatives works of Verismo and a good example to reflect about transpositions of genre in arts.*

Keywords: *Italian literature. Verismo. Rusticchivalry. Opera.*

Em 1874, com a publicação da novela “Nedda”, Giovanni Verga deixava momentaneamente de lado os romances mundanos ambientados no mundo da burguesia e da aristocracia¹, que haviam lhe permitido consolidar sua fama de escritor, e dava início a uma virada em sua carreira, ao contar a história de uma pobre catadora de azeitona, que pecava levada pela paixão.

¹Enquanto *Una peccatrice* (1886), *Storia di una capinera* (1871) e *Eva* (1873) são anteriores a “Nedda”, *Tigre reale* (1875), *Eros* (1875) e *Il marito di Elena* (1882) foram publicados depois.

“Nedda” inaugurava a fase madura de Verga, quando este se aproximou do Verismo, levado pelo conterrâneo Luigi Capuana, grande divulgador do ideário do movimento, e influenciado por novas leituras, principalmente de autores franceses, dos quais extraiu antes a sugestão de um método do que um modelo, valendo-se dos preceitos do Naturalismo apenas na medida em que o ajudaram a enxergar melhor a realidade da nativa Sicília.

O Verismo (o termo deriva de *vero*, no sentido de *reale* = “real”, “realidade”) nasceu da penetração da tendência naturalista no meio intelectual italiano pós-unitário por volta de 1870, tendência que se afirmou a partir dos debates sobre o Realismo que agitaram Milão durante uma década, abrindo caminho para uma renovação da literatura, com abordagens mais modernas da realidade. Embora adotasse alguns postulados do movimento francês, o Verismo teve um caráter regionalista, tendendo a retratar antes ambientes rurais com sua massa camponesa do que os espaços urbanos em que conviviam todas as classes sociais.

Com o sucesso de “Nedda”, os editores solicitaram ao escritor outras narrativas breves, que deram origem às coletâneas de novelas que tinham como tema principal o mundo popular da terra natal, dentre as quais *Vita dei campi* (1880) e *Novelle rusticane* (1883). A esse período fecundo de sua produção pertence também *Padron Ntoni*, um “esboço marinharesco”, que Verga havia começado a elaborar em 1874, mas que não o satisfazia. O texto permanecia inédito, embora o autor tivesse tornado a redigi-lo quatro vezes, dedicando-se a ele com afincio, como se deduz de uma carta ao amigo Capuana, datada de 14 de março de 1879 (VERGA, 1975, p. 114):

confio em *Padron Ntoni* e gostaria [...] de ter-lhe dado aquela marca de fresco e sereno recolhimento, que deveria estabelecer um imenso contraste com as paixões turbinas e incessantes das grandes cidades, com aquelas necessidades fictícias, e aquela outra perspectiva das ideias ou, diria eu, também dos sentimentos. Por isso teria desejado ir refugiar-me no campo, à beira-mar, no meio daqueles pescadores e colhê-los vivos, como Deus os fez. Mas, talvez não seja ruim, por outro lado, que eu os considere a certa distância, no meio da atividade de uma cidade como Milão ou Florença. Não lhe parece que, para nós, o aspecto de certas coisas só tem importância se visto de um determinado ângulo visual? E que nunca conseguiremos ser tão sincera e eficazmente verdadeiros como quando fazemos um trabalho de reconstrução intelectual e substituímos nossos olhos por nossa mente?

Finalmente, em janeiro de 1881, o escritor publicou o episódio da tempestade em *La nuova antologia*, sob o título de “Poveri pescatori”, e, em fevereiro, lançava o romance, do qual, em abril do ano anterior, havia cortado as quarenta e duas páginas iniciais, para que a obra resultasse mais eficaz e interessante (ciente de sacrificar paisagem, ambiente e personagens) e mudado o título. *I Malavoglia* foi o primeiro livro do ciclo *La marea*, mais tarde intitulado *I vinti*, integrado

posteriormente por *Mastro-don Gesualdo* (1889), projeto que confirmava a adesão de Verga ao Verismo².

I Malavoglia narra a história dos Toscano, vulgo os Malavoglia, uma família de pescadores chefiada pelo patriarca Padron 'Ntoni, cuja ruína começa depois de uma frustrada tentativa de obter um lucro suplementar com a venda de uma carga de tremoços. O jovem 'Ntoni, ao servir na Marinha, descobre o mundo e tenta em vão apartar-se da vida de sacrifícios que os outros membros da família aceitam com resignação. Se 'Ntoni acaba derrotado, os irmãos que conseguiram superar os lutos e as desgraças que se abateram sobre a “casa da nespereira”, lutam para reconstruir a unidade familiar.

O itinerário de Giovanni Verga verista está todo contido nas obras concebidas no mesmo período: as novelas e os dois romances dos anos 1880, considerados suas obras-primas. Para o escritor, as narrativas breves eram esboços, estudos preparatórios para os textos maiores; redigidas paralelamente, as novelas permitem verificar como temas, personagens e técnicas narrativas foram aproveitados nos vários gêneros aos quais o autor se dedicou, inclusive o teatral.

A gestação de *I Malavoglia*, por exemplo, refletiu-se na elaboração de *Vita dei campi* (e vice-versa) e *Novelle rusticane*. O imobilismo social a que estão condenados o velho pescador e sua família em “Fantasticheria” (1879, publicada em seguida na primeira coletânea) espelha a mesma condição que aprisionará Padron 'Ntoni e seu núcleo familiar, enquanto “Pane nero” (1882, depois anexada à segunda) pode ser considerada um desdobramento cínico de *I Malavoglia*, com a degradação da figura do chefe de família e a afirmação de uma nova provedora, que reconstitui o lar desfeito graças a seu corpo oferecido como mercadoria de troca. O caso mais significativo para entender esse trânsito entre gêneros é “Cavalleria rusticana” (1880), que integra *Vita dei campi*: o início da novela deriva diretamente do episódio romanesco em que o jovem 'Ntoni, ao voltar do serviço militar, namorica as garotas da aldeia (VERGA, 2002, p. 83-87):

²O projeto deveria ter sido completado com *La duchessa delle Gargantàs* (depois *La duchessa di Leyra*), *L'onorevole Scipioni* e *L'uomo di lusso*. A protagonista do terceiro romance do ciclo deveria ter sido Isabella, suposta filha de Gesualdo e futura condessa de Leyra. O núcleo do romance, portanto, já estava na obra de 1889. Em *La duchessa di Leyra*, Verga voltaria aos temas dos romances burgueses, retratando a vaidade aristocrática e suas paixões. O texto foi redigido em várias etapas: em 1898, *La nuova antologia* anunciou sua publicação; em 1907, o autor comunicou a Édouard Rod, seu tradutor francês, que estava trabalhando nele, mas, em 1918, queimou o manuscrito, sinal evidente de que a experiência verista havia chegado ao fim. Depois da morte do escritor, Federico De Roberto publicou o primeiro capítulo do romance e o fragmento do segundo, encontrados entre seus papéis, na revista *La lettura* (1º de junho de 1922).

O 'Ntoni tinha chegado em dia de festa, e andava de porta em porta a cumprimentar os vizinhos e os conhecidos, de modo que onde passava todos ficavam a olhar para ele; os amigos seguiam-no em cortejo, e as moças debruçavam-se às janelas; mas a única que não se via era a Sara da comadre Tudda.

– Foi com o marido até Ognina, disse-lhe a Santuzza. Casou com o Menico Trinca, que era viúvo com seis filhos pequenos, mas rico como um porco. [...]

A comadre Venera [...] queria gozar da cara que o 'Ntoni faria com aquela notícia. Mas também para ele o tempo tinha passado, e costuma-se dizer “longe dos olhos, longe do coração”. O 'Ntoni agora usava a boina sobre a orelha. – O compadre Menico quer morrer chifruado, disse ele para consolar-se [...].

O 'Ntoni foi-se embora todo gabola, rebolando os quadris, com um cortejo de amigos, e gostaria que todos os dias fosse domingo para passear com sua camisa de estrelas [...].

Enfim, o 'Ntoni passou o dia inteiro se divertindo [...].

Na chalupa caçoavam dele porque a Sara dera-lhe o fora [...]. – “Carne de porco e homens de guerra duram pouco”, diz o provérbio; por isso a Sara deu o fora em você. [...]

– Namorada é o que não me falta, respondeu o 'Ntoni; em Nápoles corriam atrás de mim feito cachorrinhos.

Na transposição do triângulo amoroso para a novela, o jovem 'Ntoni, pescador, torna-se Turiddu Macca, camponês, Sara transforma-se em Lola e Menico Trinca em compadre Alfio (VERGA, 2001, p. 65-67):

Turiddu Macca, o filho de nhá Nunzia, terminado o serviço militar, todos os domingos pavoneava-se na praça com o uniforme de *bersagliere* e o barrete vermelho, feito o homem do realejo quando arma a barraca com o periquito. Indo à missa com o nariz escondido no xale, as moças comiam-no com os olhos e os moleques, como moscas, zumbiam ao redor dele. Ele trouxera também um cachimbo talhado, com o rei a cavalo que parecia vivo. E, levantando a perna como para dar um pontapé, acendia os fósforos nos fundilhos das calças. Apesar disso tudo, a Lola do seu Angelo não apareceu nem na missa nem na sacada, pois comprometera-se com um tal, natural de Licodia, que era carroceiro e tinha quatro mulas de Sortino no estábulo. Como soube disso, logo no início, Turiddu – diacho – queria arrancar as tripas do fulano de Licodia, ora se queria! No entanto não fez nada e desabafou indo cantar as canções de desdém que sabia sob a janela da moça.

– Mas esse Turiddu, filho da nhá Nunzia, não tem nada pra fazer – diziam os vizinhos – pois passa as noites cantando como um pássaro desacompanhado?

Finalmente ele topou com Lola que voltava da romaria à Nossa Senhora dos Perigos e, ao vê-lo, não ficou nem pálida nem corada, como se não fosse da sua conta.

– Felizardo quem lhe vê! – disse ele.

– Oh, compadre Turiddu, disseram-me que você havia voltado no início do mês.

– Para mim, disseram outras coisas mais! – respondeu ele – é verdade que você vai se casar com compadre Alfio, o carroceiro?

– Se Deus quiser – respondeu Lola, puxando sobre o queixo as duas pontas do lenço.

– A vontade de Deus pra você é aquela que mais lhe convém. A vontade de Deus foi que eu havia de voltar de tão longe pra ter essas ótimas notícias, nhá Lola!

O pobre diabo ainda tentava bancar o valente, mas a voz tornara-se-lhe rouca e andava atrás da moça gingando, de forma que a borla do barrete lhe dançava sobre os ombros de um lado para outro. Ela, no íntimo, tinha pena de vê-lo tão abatido, mas não queria iludi-lo com lisonjas.

– Escute, compadre Turiddu – disse finalmente – deixe eu alcançar minhas amigas. Que diriam na vila ao me ver com você?...

– Tá certo – respondeu Turiddu – agora que vai se casar com o compadre Alfio, que tem quatro mulas no estábulo, o povo não deve falar. Minha mãe, no entanto, coitada, teve que vender a nossa mula baia e as poucas videiras na beira da estrada durante o tempo que eu servia o exército. Mas tudo isso passou e você não pensa mais no tempo que nos falávamos pela janela do quintal e você me deu um lenço antes de eu ir embora. Só Deus sabe as lágrimas que derramei nele ao partir para tão longe, onde nem o nome sabiam da nossa terra. Então adeus, nhá Lola, vamos fazer de conta que choveu e parou e a nossa amizade acabou.

Nhá Lola casou-se com o carroceiro e aos domingos ficava na sacada, as mãos sobre o ventre para mostrar todos os grandes anéis de ouro que o marido lhe dera. Turiddu continuava indo e vindo pela viela, com o cachimbo na boca, as mãos no bolso e o ar indiferente, de olho nas moças. Mas por dentro roia-se, pois o marido de Lola possuía aquele ouro todo e ela fingia não reparar nele quando passava.

Para desferrar-se, Turiddu torna-se capataz de Cola, um rico vinhateiro, pai de Santa, com a qual o jovem começa a flertar. Lola, enciumada, consegue enredá-lo de novo e Santa, para vingar-se, conta tudo a compadre Alfio, que, na véspera da Páscoa, lança um desafio ao rival. No dia seguinte, ao alvorecer, os dois se enfrentam e compadre Alfio, apesar de ferido, consegue matar Turiddu.

Atendendo aos apelos do amigo Giuseppe Giacosa, afamado dramaturgo lombardo, Verga transpôs a novela para o palco, em 1883. No dia 12 de outubro, escrevia-lhe Luigi Capuana (MUSCARÀ, 2014, p. 133):

Li e confirmei minha ideia, ou seja, que, pelo que nós entendemos por romance e por novela, deles ao drama propriamente dito há apenas um passo e não é muito difícil. Alguém que tenha a mão *acostumada a todas as malícias da cena* não teria sabido adaptar melhor do que você fez sua novela para o teatro. Está tudo lá: o ambiente, a rapidez da ação, o efeito³.

³Afinal, ao comentar um dos postulados do Verismo, a impessoalidade – isto é, uma narrativa caracterizada pelo dialogismo e pela ausência de comentários, na qual o escritor “desaparecia” –, Federico De Roberto (2004, p. 1641), terceiro grande nome do movimento, no prefácio de *Processi verbali* (1889), afirmou: “A impessoalidade absoluta só pode ser alcançada no puro diálogo, e o ideal da representação objetiva consiste na *cena* tal como se escreve para o

De fato, segundo Pietro Gibellini (1993), havia uma “teatralidade latente” na novela, a qual, em sua primeira parte, ao lado de momentos de comédia (como a corte de Turiddu a Santa), “tem a cadência de um drama”, enquanto, na segunda parte, “o tom é o da tragédia ou da epopeia trágica”, passagem marcada pelo convite de Lola ao jovem para visitá-la⁴.

A adaptação levou a algumas modificações: ao lado dos personagens já presentes na narrativa breve – Turiddu Macca, Santuzza, Compadre Alfio di Licodiano, Nhá Lola, sua esposa – ganham vida Nhá Nunzia, mãe de Turiddu (antes apenas citada), Tio Brasi, estribeiro, Comadre Camilla, sua esposa, Tia Filomena e Pippuzza, que anunciará a morte de Turiddu; a questão econômica (com Lola que se casa com um homem mais rico e aos domingos ostenta sua riqueza) passa em segundo plano diante da paixão e do ciúme declarados de Santuzza, que adquire um destaque maior no novo gênero; o duelo entre os dois rivais não é encenado.

A tentação de mostrar essa cena de efeito dramático garantido era grande, no entanto, e Verga não foi poupado do desgosto de assistir a uma montagem (janeiro de 1908) em que o famoso ator siciliano Giovanni Grasso modificou o desfecho, como relatou Ignazio Burgio (s.d.):

Antes que baixasse a cortina, [...] voltava para o palco de improviso, e, enquanto era perseguido pelos atores que personificavam os carabineiros, mostrava aos espectadores aterrorizados a faca toda avermelhada (provavelmente de tomate!) com a qual tinha matado o rival Turiddu.

E pensar que o autor, em 18 de agosto de 1884, havia comentado com o amigo Capuana (MUSCARÀ, 2014, p. 136): “Esta pequena comédia deve ser *interpretada mal* para *render bem*, isto é, sem ênfase nem efeitos teatrais. Eu quero a mesma simplicidade e a mesma naturalidade de pessoas que falem e se movam como os camponeses e que não saibam interpretar”.

A peça estreou no Teatro Carignano de Turim, no dia 18 de janeiro de 1884, tendo Eleonora Duse no papel de Santuzza. A incerteza quanto à recepção do público, fez com que o autor custeasse figurinos e cenário da que deveria ter sido a única apresentação de *Cavalleria rusticana* (MUSCARÀ, 2014, p. 133):

teatro. O acontecimento deve desenrolar-se por si, e as personagens devem significar o que são por elas mesmas, por meio de suas palavras e de suas ações”.

⁴Carla Riccardi (2001, p. XXVI) teceu esse mesmo tipo de considerações ao sugerir que *Mastro-don Gesualdo* é um romance “teatral” em sua estrutura, não só porque o “protagonista-herói age numa sociedade baseada na ficção”, mas também pelo recurso aos diálogos e às cenas com multidão que parecem atos de uma comédia.

Atento às nuances, aos mínimos detalhes, tendo consciência [...] de que tudo contribui para explicitar a verdade da qual os personagens são portadores, havia escrito a Capuana, a fim de que lhe enviasse fotos de camponeses e lugares, desenhos e esboços, amostras e objetos, e ao irmão, para que providenciasse, em Vizzini, os figurinos minuciosamente descritos.

Dessa forma, estava tudo lá: “o acre Verismo, o código de honra silencioso e arcaico, os rituais atávicos, os elementos folclóricos, antropológicos e de costume, capazes de fascinar por seu exotismo”. Pensando no efeito cênico, o escritor ambientava “o drama na ‘pracinha da aldeia’, renovando a cena italiana apinhada de interiores burgueses”, como observou Sarah Zappulla Muscarà (2014, p. 133).

O sucesso de público e de crítica foi estrondoso, também devido à fama do escritor e, principalmente, à atuação de Eleonora Duse⁵. Em relação a esta interpretação, anos mais tarde, Luigi Capuana será uma voz discordante, talvez em virtude da recusa da grande dama do teatro italiano em protagonizar sua peça *Giacinta*, representada desde 1888, adaptação do polêmico romance homônimo, que tanto havia escandalizado ao ser publicado em 1879. No prefácio de *Teatro dialettale siciliano* (em cujos cinco volumes reuniu suas peças rurais, entre 1911-1912 e 1920-1921), ao comparar montagens diferentes de *Cavalleriarusticana*, escreverá: “a ‘Santuzza-Duse’ tinha parecido aos meus olhos de siciliano ‘uma espécie de falsificação da apaixonada criatura de Giovanni Verga, nos gestos, na expressão da voz, nas roupas’”, ao contrário daquela “‘viva e real’, ‘de primeiríssima ordem’, de ‘uma pobre atriz da província’, ou de intérpretes excepcionais como Marinella Bragaglia e Mimì Aguglia” (MUSCARÀ, 2014, p. 136).

Os lucros aferidos com a atividade teatral animaram o autor a continuar por esse caminho, pois dedicar-se apenas a novelas e romances rendia menos do que escrever para o palco, trabalho este, aliás, facilitado pelas obras narrativas nas quais frequentemente se baseava. Apesar disso, a questão financeira não pode ser vista como o único estímulo para essa atividade, uma vez que, já no início de sua carreira, Verga havia enveredado pela dramaturgia com a comédia de costumes *I nuovi tartufi* (datada de 1865, porém inédita até 1982)⁶, e com o drama *Rose*

⁵Sucesso comprovado também pelas paródias *Cavalleria pocch paroll*, apresentada no Teatro Milanese pela trupe de Eduardo Ferravilla e Eduardo Giraud, e *Fanteria rusticana: scene livornesi*, montada pela companhia Ciotti-Serafini no Teatro Nuovo de Florença. Ao contrário, *I Malavoglia*, quando de seu lançamento, foi um fiasco, desmanteando o público e a crítica.

⁶Na peça, cujo título alude a *Tartufe* (*Tartufo*, 1664), de Molière, o escritor opõe os valores familiares às intrigas e à hipocrisia da política.

*caduche*⁷ e a comédia *L'onore*⁸, ambos de 1869. Desse mesmo período, seria também outra peça, *Nuvole d'estate*, da qual não se tem muitas notícias, e a obra teatral que o autor tentou extrair do romance *Storia di una capinera*⁹.

Cavalleriarusticana, ao ser publicada em 1884, dava início ao teatro verista. Na peça seguinte, *In portineria* (1885), Verga (1975, p. 207-208) tentou mudar de registro, conforme escreveu, no dia 5 de junho, ao amigo Capuana: “Eu quis que o drama fosse rigorosamente *íntimo*, todo com nuances de interpretação, como acontece realmente na vida; e, nesse sentido, era mais um passo na busca do real”, salientando que, ao ambientar suas histórias no meio proletário milanês, pretendia retratar “um outro lado da vida popular: fazer para a raia miúda da cidade o que eu já havia feito para os camponeses sicilianos”. Partindo da novela “Il canarino del n. 15” (1882), que faz parte da coletânea *Per le vie* (1883), o texto teatral, além de ter sido um fracasso em sua primeira encenação, recebeu violentas críticas, o que amargurou o escritor; contudo, no ano seguinte, graças a uma nova montagem com Eleonora Duse, recebeu o aplauso do público. Extraída da novela homônima (que integra *Vita dei campi*), *La lupa*, representada em 1896, também teve êxito, apesar de seu conteúdo polêmico¹⁰; nesse mesmo ano, a peça foi publicada, junto com *In portineria* e *Cavalleria rusticana*, num volume único pelo editor Treves.

Verga esboçou ainda, em 1886, um texto teatral baseado em “Dramma intimo” (1883), novela publicada antes em *Drammi intimi* (1884) e depois em *I ricordi del capitano d'Arce* (1891), e, em 1887, sem concluí-lo, o terceiro ato da comédia *Il come, il quando ed il perché*, (baseada na novela homônima que integrou a edição de 1881 de *Vitadeicampi*), título que aparece também no manuscrito do segundo ato de outra comédia de ambiente mundano, depois intitulada *Le farfalle* (1890). Da narrativa breve “Il mistero” (1882), publicada em *Novellerusticane*, o escritor, com a colaboração de Giovanni Monleone, extraiu a homônima sacra representação da Paixão de

⁷Inspirando-se basicamente em *La dame aux camélias* (*A dama das camélias*, 1848/o romance; 1852/a peça), de Alexandre Dumas Filho, *Rose caduche* focaliza um tema constante na obra verguiana: a disparidade de intensidade e de duração do desejo amoroso num casal. A peça não foi encenada na época (a primeira montagem é de 1960) e será publicada apenas em 1928.

⁸Em que pesem algumas tentativas para retomá-la, em 1872, em 1876 e em 1878, a peça não foi concluída, mas o autor aproveitará parte de suas personagens na chamada trilogia do amor – *Eva*, *Tigre reale* e *Eros* – e em *Il marito di Elena*, enquanto permanecerão inacabadas as que deveriam ter protagonizado duas das obras do ciclo de *I vinti*: a duquesa de Gargantàs e o advogado Scipioni.

⁹Dessa obra existem três esboços com títulos diferentes, *La sposa di Gerico* (apenas o argumento), *Cenerentola* (texto mais completo, com atos, cenas e personagens) e *Dolores* (três esquemas), provavelmente da década de 1890, além de uma tentativa de 1913.

¹⁰Em 1919, *La lupa* foi musicada pelo maestro Pietro Tascia, mas essa nova versão será encenada só em 1932.

Cristo, com música de Domenico Monleone¹¹. De outra narrativa breve que não integra nenhum volume, “Caccia al lupo” (1897), a qual guarda certo parentesco com “Jeli il pastore” (publicada em *Vitadeicampì*), o autor extraiu o ato único homônimo, o qual, junto com *Cacciaallavolpe*, foi encenado em 1901 e publicado em 1902; enquanto na peça seguinte, *Dal tuo al mio*, montada em 1903, fez o caminho inverso, do texto dramático para o narrativo, ao transformar a comédia num romance com o mesmo título (1906), lançado sem êxito¹².

Voltando à encenação de *Cavalleriarusticana*, o sucesso da peça levou o escritor a pensar em musicá-la e, para tanto, em 22 de março de 1884, escreveu ao maestro Giuseppe Perrotta, seu amigo de infância, pedindo-lhe uma pequena sinfonia que servisse de epílogo à obra, a ser executada antes da abertura das cortinas, “algo que tenha a eficácia da simplicidade, como a comédia, que tenha cor, o sopro realmente siciliano e campestre” (MUSCARÀ, 2014, p. 136). A primeira apresentação do prelúdio sinfônico se deu no dia 29 de julho de 1886, no Arena Pacini de Catânia, sob a regência do maestro Perrotta. Dois anos mais tarde, Gian Domenico Bartocci Fontana escreveu o libreto *Mala Pasqua*, musicado pelo maestro Stanislao Gastaldon. O drama lírico em três atos, representado no Teatro Costanzi de Roma, em 9 de abril de 1890, não obteve sucesso, ao contrário da triunfal ópera de Pietro Mascagni, *Cavalleria rusticana*; em 1907, foi a vez de outro melodrama com o mesmo título, de Domenico Monleone. Com Mascagni, o ideário verista adentrava o mundo da ópera, no qual, ao lado deste compositor, se destacaram ainda Giacomo Puccini, Ruggero Leoncavallo, Umberto Giordano, Francesco Cilea, Alfredo Catalani e Riccardo Zandonai, dentre outros.

Tanto Mascagni quanto Gastaldon tinham participado da mesma edição do concurso que o editor musical Edoardo Sonzogno, de Milão, costumava realizar entre compositores que ainda não tinham conseguido a representação de uma ópera de sua autoria. O concurso teve setenta e três candidatos e, enquanto Gastaldon inscrevia *Mala Pasqua* (que foi a última classificada), Mascagni propunha *Cavalleria rusticana*, com libreto de Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci, conquistando o primeiro lugar, o que lhe assegurava uma montagem financiada por Sonzogno. Encenada no Teatro Costanzi, no dia 17 de maio de 1890, a ópera de Mascagni teve

¹¹Um novo libreto de *Il mistero*, escrito em 1921, será publicado pela revista *Scenario* em 1940.

¹²Ao ambiente teatral Verga dedicou outras novelas, reunidas em *Don Candeloro e C.i* (1893): “Paggio Fernando” (1889); “Don Candeloro e C.i”, “Le marionette parlanti” e “La serata della diva” (1890); “Il tramonto di Venere” (1892).

um sucesso extraordinário, mas, nos créditos, não havia nenhuma menção a Verga, cujo nome passou a ser incluído só depois que este se manifestou¹³.

Apesar de não ter sido informado *a priori* dessa adaptação, o escritor exigiu apenas o que lhe caberia pela lei dos direitos autorais. Mesmo o maestro Gastaldon, autorizado pelo autor a transformar *Cavalleria rusticana* em ópera, não se opôs a um contrato entre Verga e Mascagni, ou entre o escritor e o editor musical, a quem o compositor havia cedido o drama lírico. Não chegando a um acordo quanto ao valor da porcentagem a ser paga, Verga enfrentou uma longa disputa judicial com Sonzogno para recuperar uma parte dos grandes dividendos obtidos com o melodrama de Mascagni, encerrada em 1893, com parecer favorável ao escritor.

Vale lembrar que o triunfo operístico, ao lado do sucesso teatral da obra de Verga, determinou a mudança do título da coletânea que a novela homônima integrava, o qual passa de *Vita dei campi* para *Cavalleria rusticana ed altre novelle*, na edição de 1892, e despertou o interesse da sétima arte por sua trama, levada para as telas no início do século XX, o que vinha confirmar a penetração do Verismo também no cinema. A dupla paternidade de *Cavalleriarusticana*, no entanto, causou alguns problemas, uma vez que nem sempre foi possível estabelecer se um filme se baseava na novela ou na peça de Verga, ou então no drama lírico de Mascagni. A longa querela entre o autor siciliano e o compositor toscano repetia-se no campo cinematográfico. Por exemplo, em 1916, o escritor presenciou as filmagens da realização de Ugo Falena, enquanto a de Ubaldo Maria Del Colle teve o beneplácito do maestro e de seu editor musical, os quais desautorizaram a execução da ópera durante a projeção de outras adaptações cinematográficas também intituladas *Cavalleriarusticana*. Ao realizar sua versão em 1982, Franco Zeffirelli a extraiu da novela e da ópera.

De *Cavalleriarusticana* derivaram outros cinco filmes com o mesmo título, os de Mario Gallo (1908)¹⁴, Émile Chautard (1910)¹⁵, Mario Gargiulo (1924), Amleto Palermi (1939) e

¹³Embora no libreto se afirme que este foi extraído da novela de Verga, sua concepção está mais próxima da estrutura da peça.

¹⁴Esta versão, realizada à revelia do autor, correspondia às filmagens da encenação da peça durante a turnê da companhia teatral de Giovanni Grasso na Argentina.

¹⁵Foi a primeira vez que Verga autorizou a transposição cinematográfica de uma obra de sua autoria, mas não gostou deste roteiro de *Cavalleria rusticana*; assim mesmo, consentiu que a “Association Cinématographique des Artistes Dramatiques” o rodasse, na esperança de assegurar por mais tempo o sucesso que as representações teatrais da peça homônima estavam tendo na França. Lançado no ano seguinte, o filme dirigido por Chautard desagradou à crítica e ao escritor, o qual, apesar da experiência negativa, não renunciou a colaborar com a indústria cinematográfica, como confidenciou à sua companheira, a condessa Dina Castellazzi di Sordevolo, em 20 de fevereiro de 1912: “*Cavalleria* ou não *Cavalleria*, o cinematógrafo hoje invadiu de tal forma o campo e precisa de *arguments* ou temas com os quais

Carmine Gallone (1954), além de uma primeira transposição em chave cômica, datada de 1901, *Cavalleria rusticana?!¹⁶*, e “Cavalleria rusticana oggi”, primeiro episódio da comédia *Io uccido, tu uccidi* (1965), de Gianni Puccini¹⁷.

Outras novelas de Verga que chegaram às telas foram “La lupa”, da qual foram extraídas as transposições homônimas de Alberto Lattuada (1953) e Gabriele Lavia (1996), “Caccia al lupo”, “L’amante di Gramigna” e “Rosso Malpelo”, filmadas com o título original por Giuseppe Sterni (1917), Carlo Lizzani (1968) e Pasquale Scimeca (2007), respectivamente, e “Libertà”, na qual Florestano Vancini se inspirou para realizar *Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* (1972)¹⁸. Dentre os romances, estão *Storia di una capinera*, *Una peccatrice*, *Eva*, *Tigre reale*, *Il marito di Elena*,¹⁹ todos adaptados com o mesmo título. O primeiro foi filmado por Giuseppe Sterni (1917), Gennaro Righelli (1943) e Zeffirelli (1993), respectivamente; o segundo, pela Polifilm de Nápoles (1918); o terceiro por Ivo Illuminati (1919); o quarto por Giovanni Pastrone (1916)²⁰; o quinto por Riccardo Cassano (1921). As obras-primas do escritor siciliano também tiveram uma versão audiovisual: *I Malavoglia* foi levado para as telas por Luchino Visconti, em *La terra trema* (*A terra trema*, 1948)²¹, e por Scimeca, em *Malavoglia* (2010); *Mastro-don Gesualdo* deu origem à série televisiva homônima (1964), dirigida por Giacomo Vaccari²².

embrutecer o público e cegar as pessoas” (MUSCARÀ, 1999, p. 73). As relações do escritor com o cinema sempre foram ambíguas, pois ele não queria rebaixar sua arte, mas, ao mesmo tempo, como outros literatos, deixou-se atrair pelo lucro fácil que a venda dos direitos autorais de suas obras ou de um roteiro lhe assegurava. Além disso, em 1916, Verga tornou-se sócio da “Silentium Film” de Milão, à qual enviara alguns roteiros, sempre com o intuito de popularizar sua produção literária.

¹⁶Esta adaptação também foi realizada à revelia do escritor. Verga, que, como já acenado, sempre se bateu pelo reconhecimento de seus direitos autorais, esteve entre os fundadores da “Società Italiana degli Autori” (1882). Em 1920, a recém-fundada “Società Autori Cinematografici” o convidará a associar-se, por ser um dos autores da sétima arte mundialmente mais conhecidos e apreciados.

¹⁷*Tequila: historia de una pasión* (2011), do diretor mexicano Sergio Sánchez Suárez, é um bom exemplo de outros filmes que se inspiraram em *Cavalleriarusticana*.

¹⁸Das novelas até agora não citadas, “L’amante di Gramigna” (1880) e “Rosso Malpelo” (1878) foram recolhidas em *Vita dei campi*, enquanto “Libertà” (1882) integrou *Novellerusticane*.

¹⁹Estas foram as últimas filmagens a que Verga pôde assistir, pois faleceu no mesmo ano.

²⁰Nos créditos de *Tigre reale*, aparece o nome do escritor como roteirista. De fato, algumas adaptações das obras verguianas para as telas contaram com a colaboração do próprio autor, embora nem sempre as assinasse. Verga exerceu a atividade de roteirista de 1912 até 1920, porém, algumas vezes, quem redigia os roteiros era De Roberto, enquanto a condessa Sordevolo era encarregada das adaptações, mas sempre com a supervisão do escritor.

²¹*La terra trema* continua sendo a expressão máxima de um texto verista no cinema. No início dos anos 1940, Visconti estava ligado ao grupo da revista *Cinema*, em cujas páginas, com o artigo “Verità e poesia: Verga e il cinema italiano” (1941), Mario Alicata e Giuseppe De Santis haviam aberto um debate sobre a obra do escritor siciliano. A redescoberta de Verga, como mestre do almejado realismo, e a premência de levar para a tela sua “arte revolucionária, inspirada numa humanidade que sofre e espera” (FABRIS, 2013, p. 636) estavam ligadas ao desejo de opor uma cultura enraizada na realidade social e popular do país à retórica da cultura oficial do Fascismo. Visconti estava interessado em adaptar “L’amante di Gramigna”, mas, ao ser impedido de levar adiante o projeto (o roteiro não foi liberado pelo Ministério da Cultura Popular), sua escolha recaiu sobre *I Malavoglia*, atraído também pela

Retomando o discurso sobre *Cavalleria rusticana*, ao ser transformada em libreto, a obra sofreu mais algumas modificações: Santuzza, que, na peça, era o segundo personagem, foi alçada a protagonista; a mãe de Turiddu, agora chamada Lucia, passou a ter uma maior presença cênica; tornado-se o terceiro personagem da ópera; o coro da vizinhança ganhou destaque nas árias entoadas pelos aldeões ao retornarem da labuta, na taberna, na igreja ou na praça. A ação continuou bem sintetizada, como na peça, em que era respeitada a unidade espaciotemporal típica do teatro grego. Tudo se passa na praça de um lugarejo siciliano, no domingo de Páscoa, e fatos importantes que antecedem esse dia e explicam o comportamento dos personagens são recuperados pelas falas, como nesse desabafo de Santuzza a Lucia (TARGIONI-TOZZETTI; MENASCI, 2014, s.p.):

Você sabe, mãe,
antes de ser soldado,
Turiddu havia jurado fidelidade
eterna a Lola.
Retornou, e ela havia se casado; e
com um novo amor quis apagar a
chama
que lhe queimava o coração:
me amou, o amei.
Ela invejou os meus prazeres
esqueceu seu esposo, ardeu em
ciúmes...
Roubou-me... Impedida da honra
estou:
Lola e Turiddu se amam,
eu choro, eu choro!

A personagem de Santuzza, apenas esboçada na novela e que foi ganhando espaço na peça e na ópera, acaba por aproximar-se psicologicamente da protagonista de *La lupa*, ao antepor a força de sua paixão às leis da comunidade. O crescimento da moça seduzida e desprezada por seu amado e da mãe de Turiddu desloca o eixo da obra, a qual, de um drama entre dois rivais masculinos se transforma numa tragédia da impossibilidade feminina de romper certas barreiras sociais.

musicalidade e pela plasticidade presentes em alguns trechos da obra-prima verguiana, que serão elementos-chave do filme.

²²Numa carta à condessa Sordevolo (8 de maio de 1912), ao discorrer sobre quais escritos de sua autoria poderiam ser transpostos para a tela, Verga – além de descartar “Le storie del castello di Trezza” (1875), “Certi argomenti” (1876), *I ricordi del capitano d’Arce* e *Il marito di Elena* – acrescentava: “Com *Mastro-don Gesualdo* e com *I Malavoglia*, eu também acho que não se pode fazer nada por causa do gosto desse público” (MUSCARÀ, 1999, p. 73).

Entre 18 e 29 de outubro de 2014, o Teatro Municipal de São Paulo propôs uma nova versão de *Cavalleria rusticana*²³, desta vez com direção cênica de Pier Francesco Maestrini, o qual, em sua leitura da ópera, introduziu uma série de licenças poéticas. Em vez do tradicional cenário da praça da aldeia, com a igreja, à esquerda, e a taberna e a casa de mãe Lucia, à direita, preferiu descortinar diante dos olhos do público uma paisagem mais ampla, com o lugarejo no topo de uma colina e circundado por vales e montes (com uma profundidade de campo quase cinematográfica) e trazer o local da ação para fora do povoado, num espaço que se presta a acolher os vários acontecimentos. Dessa forma, a encenação recupera um elemento fundamental da arte de Verga: a paisagem. Na primeira cena, antes que os camponeses comecem a colheita de laranjas, numa espécie de platô, à esquerda, surgem Turiddu e Lola se amando ao amanhecer. O local de encontro entre os amantes chama a atenção pelo fato de remeter aos rochedos à beira-mar onde 'Ntoni Valastro e Nedda²⁴ namoravam em *La terra trema*.

A movimentação dos aldeões no palco é muito animada, arrancando, dessa forma, o coro de seu papel de mero espectador e comentador (como na novela, na peça e em algumas passagens do libreto), em que ele apenas sublinha as falas de personagens principais. Nesse sentido, aproxima-se do coro coletivo de toda a aldeia de Acitrezza, em *I Malavoglia*, com seus diálogos e seu disse-me-disse, extremamente vivazes e coloridos, aos quais Visconti também não conseguiu resistir, recuperando-os, de forma magistral, principalmente na primeira sequência narrativa do filme, em que o movimento incessante da câmera, que guia o olhar do espectador de um ponto a outro da praia, é ditado pelo ritmo sonoro da grande polifonia constituída pela fala quase incompreensível dos pescadores sicilianos. O canto de *Aleluia* que ressoa na igreja e na praça é substituído por uma procissão de grande efeito cênico, que dialoga com as procissões presentes nas transposições cinematográficas de 1939 e 1954, por exemplo. A *pietà*, transportada num andor, transforma-se na paródia de um *tableau vivant*, pois quando a padiola ornamentada é

²³A ópera, encenada pela primeira vez no Brasil no Teatro São José (São Paulo, 9 de fevereiro de 1892), foi apresentada no Teatro Municipal de São Paulo em várias ocasiões, conforme catálogo dessa instituição: 1º de outubro de 1913, agosto de 1914, setembro de 1915, outubro de 1922, junho de 1924, outubro de 1925, maio-junho e agosto de 1926, dezembro de 1928, julho de 1933, novembro-dezembro de 1934, maio de 1938, outubro de 1941, outubro de 1942, setembro de 1944, fevereiro e junho de 1947, agosto de 1948, outubro de 1949, junho de 1950, janeiro, maio e setembro de 1951, setembro de 1956, novembro-dezembro de 1957, setembro de 1958, abril de 1962, outubro de 1963, outubro-novembro de 1965, outubro de 1968, outubro de 1974, novembro de 1981, novembro de 1993, dezembro de 2000, outubro de 2013 – o que atesta sua grande penetração no nosso meio cultural.

²⁴No filme, o sobrenome da família de pescadores passou a ser Valastro e a Sara do romance tornou-se Nedda.

colocada no chão, Nossa Senhora ajeita o Cristo que estava apoiado em seus joelhos e se junta aos demais fiéis, que estão entoando o canto religioso, seguida logo depois pelo filho.

Compadre Alfio não é mais um carreteiro, mas um chefe mafioso que anda num carro preto com seus capangas, sem que se traia de todo a concepção da obra, ao pensar que esta organização de tipo patriarcal está baseada nos mesmos valores ligados à honra e à posse de bens dos personagens verguianos. Tampouco está excluída uma referência a *The godfather III* (*O poderoso chefe III*, 1990), de Francis Ford Coppola, que incorporou o prelúdio da ópera à sua trilha sonora. Do duelo entre os dois rivais, ausente no libreto, é mostrado só o início, com Turiddu sendo subjugado pelos capangas; e seu corpo será jogado por estes na frente da casa da mãe, logo depois do famoso grito que anuncia sua morte: “Hanno ammazzato compare Turiddu!” (“Mataram o compadre Turiddu!”). Neste caso, o efeito visual se sobrepõe ao canoro, e o elemento masculino ao feminino, mas nada consegue superar a força impetuosa de Santuzza.

A intertextualidade²⁵ que preside essa montagem da ópera remete às diferentes possibilidades de leitura às quais a trama de *Cavalleria rusticana* esteve sujeita desde que foi concebida e às várias camadas de interpretação que se interpõem entre ela e seus apreciadores hodiernos, que nada mais fazem do que enriquecê-la e comprovar a força criadora de Giovanni Verga.

Referências

BURGIO, Ignazio. “Giovanni Verga e il cinema: l'eterna battaglia contro cineasti, censura, Mascagni e ...se stesso”. [s.d.]. Disponível em: cataniacultura.com/blog109.htm. Acesso: 25 abril 2011.

FABRIS, Mariarosaria. “Verga e o cinema”. In: MOURÃO, Maria Dora G. et al. (org.). *Estudos de Cinema e Audiovisual – SOCINE: anais de textos completos*. São Paulo: SOCINE–Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, 2013. p. 631-638 [recurso eletrônico].

²⁵É interessante notar que esse tipo de intertextualidade caracterizou também o diálogo de Verga com cineastas italianos em obras que não eram transposições de uma novela ou de um romance de sua autoria. Por exemplo, Visconti fez de *Rocco e i suoi fratelli* (*Rocco e seus irmãos*, 1960) a continuação de *La terra trema*, enquanto em *Il gattopardo* (*O leopardo*, 1964), embora tenha se baseado no romance homônimo de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, acrescentou uma pitada verguiana na descrição do jovem soldado encontrado morto no jardim do príncipe Salina, que ele retirou da novela “Carne venduta” (1885). O mesmo fizeram Paolo e Vittorio Taviani quando filmaram “La giara”, episódio de *Kaos* (1984), ao emprestarem a Dom Lolló, um dos protagonistas da novela e da peça de mesmo nome de Luigi Pirandello, alguns traços do avaro Mazzaró de “La roba” (1880), uma das narrativas breves de *Novelle rusticane*. Zeffirelli, ao contrário, em *Storia di una capinera* (*Sonho proibido*), para as sequências da peste, valeu-se da descrição que Alessandro Manzoni fez da epidemia em *I promessi sposi* (1840-1844).

- GIBELLINI, Pietro. “Tre coltellate per compare Turiddu: lettura antropologica di *Cavalleria rusticana*”. 1993. Disponível em: [https://it.wikipedia.org/wiki/Cavalleria_rusticana_\(novella\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Cavalleria_rusticana_(novella)). Acesso em: 24 junho 2015.
- MUSCARÀ, Sarah Zappulla. “*Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga fra teatro, melodramma e cinema”. 2014. Disponível em: <http://apcz.pl/czasopisma/index.php/TSP/article/viewFile/TSP-w.2014/007/4730>. Acesso em: 25 junho 2015.
- MUSCARÀ, Sarah Zappulla. “Giovanni Verga invisibile burattinaio-artista, fra teatro, melodramma e cinema”. In: *Giovanni Verga: una biblioteca da ascoltare*. Roma: Edizioni De Luca, 1999. p. 41-81.
- RICCARDI, Carla. “Introduzione”. In: VERGA, Giovanni. *Tutte le novelle*. Milano: Mondadori, 2001. p. VII-XXX.
- ROBERTO, Federico de. “Prefazione” [a *Processi verbali*] In: ROBERTO, Federico De. *Romanzi, novelle e saggi*. Milano: Mondadori, 2004. p. 1641-1642.
- TARGIONI-TOZZETTI, Giovanni; MENASCI, Guido. Libreto de *Cavalleria rusticana*. Tr. Igor Reyner. In: *Cavalleria rusticana + I pagliacci*. São Paulo: Fundação Theatro Municipal de São Paulo, s.p., 2014. [catálogo].
- VERGA, Giovanni. “Cavalleria rusticana”. Trad. Loredana de Stauber Caprara. In: VERGA, Giovanni. *Cenas de vida siciliana*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2001. p. 65-72.
- VERGA, Giovanni. *Lettere a Luigi Capuana*. Firenze: Le Monnier, 1975.
- VERGA, Giovanni. *Os Malavoglia*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

Mariarosaria Fabris

Doutora em Artes (USP). Docente dos Programas de Pós-Graduação em Letras (Língua e Literatura Italiana) e Ciência da Comunicação da Universidade de São Paulo (USP).

*Recebido em 02 de abril de 2015.
Aceito em 30 de maio de 2015.*

O trágico e o dramático em “Bodas de Sangue”: do teatro de Federico García Lorca ao musical de Carlos Saura

The tragic and the dramatic in “Bodas de Sangue”: theater of Federico García Lorca to musical of Carlos Saura

Roney Jesus Ribeiro
USC

Resumo: O trágico e o dramático estão muito presentes em Bodas de Sague. Tal obra do gênero dramático foi escrita pelo poeta e dramaturgo espanhol Federico García Lorca. Neste artigo proporemos um breve “olhar” sobre o dramático, o gesto e o musical a partir de um estudo analítico, para identificar a construção da dimensão trágica da peça em Bodas de Sangue de García Lorca na perspectiva de Carlos Saura. A fim de realizar boas discussões em torno de Bodas de Sangue de García Lorca e a versão em forma de musical, sob a direção de Carlos Saura, passaremos pela definição do trágico moderno, e depois discutiremos um pouco em torno da câmera e do gesto em Bodas de Sangue na perspectiva de Saura e García Lorca. Para realizar as discussões em torno dos temas propostos será necessário consultar as pesquisas de Alves (2011), Calabrese (1988), Deleuze (1998), Junior (2010), García Lorca (2004) Gibson (1989), Nietzsche (1999), dentre outros que se fizerem necessários.

Palavras-chave: Bodas de Sangue, o trágico, o dramático, García Lorca, Carlos Saura.

Abstract: *The tragic and Dramatic are very present in Bodas de Sangue. Such dramatic genre work was written by the Spanish poet and playwright by Federico García Lorca. In this article we propose a brief "look" about the dramatic, the gesture and the musical from an analytical study to identify the construction of the tragic dimension of the piece in Bodas de Sangue of García Lorca in the perspective of Carlos Saura. In order to achieve good discussions around García Lorca's Bodas de Sangue and the version in the form of musical, directed by Carlos Saura, we pass by the definition of the modern tragic, and then we'll discuss a little around the camera and gesture in Bodas de Sangue in the perspective of Saura and García Lorca. To perform the discussions around the proposed themes will be necessary to consult the research of Alves (2011), Calabrese (1988), Deleuze (1998), Junior (2010), García Lorca (2004) Gibson (1989), Nietzsche (1999) among others that may be necessary.*

Keywords: *Bodas de Sangue, the tragic, the dramatic, García Lorca, Carlos Saura.*

Introdução

É inegável que a tragicidade acompanhe *Bodas de Sague*, obra do gênero dramático do poeta e dramaturgo espanhol Federico García Lorca. Sendo assim, neste artigo apresentaremos um breve “olhar” sobre o dramático e o musical para identificar a construção da dimensão trágica em *Bodas de Sangue*. Para alcançar o que esperamos, exploraremos a obra original de García Lorca, cujo nome mencionamos anteriormente e a versão em forma de musical, sob a direção do cineasta Carlos Saura.

Neste estudo, como aludimos brevemente já, trataremos das representações do trágico e do dramático em “*Bodas de Sangue*”, realizando um estudo crítico e analítico a partir do teatro lorquiano e a performance musical na dança flamenca de Carlos Saura. Para chegar aos resultados esperados lançamos como questões norteadoras as seguintes argumentações: o que é trágico moderno? Em sem tratando de “câmera e gesto” em *Bodas de Sangue* na perspectiva de Saura e García Lorca, que diálogo podemos traçar? Como se constitui a releitura de *Bodas de Sangue* na produção de Saura e Gades?

Em consideração às relações do trágico e do dramático que perpassam em *Bodas de Sangue*, tanto na versão dramática de García Lorca, quanto no de musical do cineasta Saura, será fundamental nos apoiarmos a estudos de pesquisadores e teóricos como Alves (2011), Calabrese (1988), Deleuze (1998), Junior (2010), García Lorca (2004) Gibson (1989), Nietzsche (1999), dentre outros que se fizerem necessários, para enriquecer as pontuações aqui a serem realizadas. Proporemos neste artigo além das pontuações analíticas e críticas, uma reflexão sobre o trágico e o dramático em *Bodas de Sangue*, a partir da visão de Lorca e de Saura.

O trágico moderno: breves reflexões

A arte surge como uma forma de necessidade social e a ciência estética vai modernizando a forma de entender e perceber a arte. Nietzsche em seu livro “O nascimento da tragédia” faz referência sobre o quanto é importante compreender não só nascimento, mas também a evolução da arte a partir da duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*, que podem ser entendido como dois impulsos artísticos. “Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à inteligência lógica, mas à certeza imediata da intuição de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco* (...)” “da mesma maneira como a procriação

depende da dualidade dos sexos (...)", (NIETZSCHE, 1999, p.27). Assim compreendemos que é nessa dualidade que a arte se ascende e certamente essa reflexão possibilitar perceber a modernização da tragédia.

A fusão dos impulsos artísticos do *apolíneo* e o *dionisíaco*, embora sendo dois opostos, trás a luz da ciência estética um grande acontecimento. Azeredo (2008, p. 276) acrescenta que "a maior criação se dá somente no momento em que tais impulsos se encontram ou se entrelaçam. Como ápice dessas produções tem-se a tragédia Ática que não é nem só apolínea, nem só dionisíaca, mas resultante de ambos os impulsos".

O que Nietzsche, (1999, p.27), logo dirá que "(...) através de um miraculoso ato metafísico da 'vontade' helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia Ática". De fato é essa dualidade expressa em linhas anteriores que nos remetemos ao desenvolvimento e evolução da arte grega e a Tragédia Ática. Não nos apetece aprofunda em tal discussão, pois nossa intenção neste discurso se localiza na ideia de mostrar que tais proposições foram importantes para a evolução da tragédia, possibilitando assim sua modernização.

Conforme Borges Junior (2010, p. 01), em estudos sobre as representações da "tragédia moderna" Hauser (1965) "aponta, como substancial diferença entre esta", a tragédia moderna e a clássica, "o entendimento do "trágico", o "mythos" aristotélico". Ainda em reflexão, Borges Junior (2010, p. 01) *apud* Gerd A. Bornheim (1969), que na tragédia grega a intervenção do divino se dá a partir das representações do oráculo, que por sua vez, introduz a ideia do elemento trágico, ou seja, "o impedimento de caráter sobrenatural que mostra ao homem sua impotência e pequenez ante um destino que se levanta inexorável e absoluto".

No entanto, o que podemos concluir com as discussões tecidas aqui na expectativa de tentar definir brevemente o fator 'trágico' na modernidade é que na tragédia moderna "o trágico" não é considerado "de procedência divina" porque não se impõe ao homem como um castigo; "antes, está dentro da alma humana, é parte de sua constituição, como uma enfermidade congênita". O homem então vai guardar em seu íntimo aquilo que possibilitará a destruição de seu próprio ser, uma vez que se desperta o "íntimo inimigo" é o que ressalta Gerd A. Bornheim (1969).

O teatro de Federico García Lorca: Breves intuições trágicas

Federico García Lorca (1898-1936)¹ foi um importante poeta e dramaturgo espanhol. Boa parte de sua produção é dedicada aos temas ligados às suas origens andaluzes. Seu texto tem como forte influência a cultura cigana. A obra que nos propomos a analisar neste estudo, cujo nome é *Bodas de Sangue*² é uma peça de teatro que faz parte da trilogia formada por “*Yerma e A casa de Bernarda Alba*”.

Sempre que se põe em discurso a obra de Lorca há-se o consenso em relação à tamanha criatividade do autor espanhol “como poeta, historicamente equiparado, em qualidade literária, a conterrâneos como Lope de Vega, Valle-Inclán, Calderón de la Barca e, claro, Miguel de Cervantes” (CASTRO FILHO, 2007, p. 20). No entanto, às vezes se questiona muito suas peças, tendo como ponto de vista a carga poética de seus textos e acabam deixando passar despercebida a engenhosidade do dramaturgo como autor dramático.

Quando se trata de criatividade artística e literária, inevitavelmente um importante escritor como Lorca será posto em questionamento com grande frequência. No entanto, o que se deve levar em consideração é sua grandiosidade enquanto poeta e dramaturgo. Acredita-se que o teatro e a poesia por mais correlatos que pareçam ser tais poéticas se completam em sua integralidade. Sendo assim, conforme nos ressalta o próprio García Lorca (2004, v. I, p. 11) o teatro é “a poesia que se levanta do livro e se faz humana”. A partir de tal posicionamento nos parece ser possível abordar a obra deste memorável autor espanhol sem ter que nos esbarrarmos em tais constantes de ter de ficar criando definições mais para o valor poético e para o teatral.

Lorca em seu percurso como dramaturgo produziu muitas peças de grande prestígio, mas aqui centraremos nossas reflexões sobre *Bodas de Sangue*. Isso se dá dado ao fato de percebermos em tal obra marcas da tragédia. Conforme acrescenta García Lorca (2004, v. III, p. 93) *Bodas de Sague* compõe a primeira parte da “trilogia dramática da terra espanhola”, de um projeto artístico inacabado, com o qual García Lorca (1973) propunha a realizar uma visita, ou melhor, uma viagem no solo trágico grego, na perspectiva de “dar a luz a tragédia soterrada”. Não pode esquecer que a ideia da obra não surgiu a esmo. García Lorca escreveu *Bodas de Sangue* após ler no jornal madrilenho ABC uma trágica notícia que certamente foi ponto decisivo para despertar sua atenção, sobre “um assassinato cometido, às vésperas de um casamento, em

¹Federico García Lorca nasceu nos arredores de Granada, Espanha, no dia 15 de junho do ano de 1898 e faleceu em 1936, foi um poeta e dramaturgo espanhol. Considerado um dos grandes nomes da literatura espanhola. Levou para sua poesia a paisagem e os costumes da terra natal. Estudou direito, mas logo revelou interesse pela música, pintura e teatro.

² É uma peça de teatro, pertencente à trilogia formada por *Yerma e A Casa de Bernarda Alba*.

região rural próxima à cidade andaluza de Níjar” (GIBSON apud CASTRO FILHO, 2007, p.58-59).

Conforme nos esclarece Szondi (2001, p. 27) “a perspectiva histórica requer a abstração também da tragédia grega, já que sua essência só poderia ser reconhecida em um outro horizonte.” Já para Castro Filho (2007), ressalta por meio de seus estudos críticos em torno do trágico e o dramático que na perspectiva lorquiana há uma questão de fundo ético e social versus às questões existenciais. Sendo assim em *Bodas de Sangue* passamos a verificar que:

García Lorca, ele próprio, procura delimitar as fronteiras entre o tratamento trágico e a configuração dramática em seu teatro, de maneira que o drama englobaria questões de fundo ético e social, ao passo que a tragédia, segundo suas modernas possibilidades, daria conta de questões existenciais mais intimamente ligadas à natureza arquetípica do humano. (CASTRO FILHO, 2007, p. 49).

Não nos resta a pensar em muitas variáveis de um amor que leva ao assassinato, mas em se tratando de *Bodas de Sangue* “o propósito desta representação é demonstrar a acidentalidade do amor,” que por sua vez “pode dar-se à margem da heterossexualidade e, ao mesmo tempo, pôr em evidência a mentira profunda das convenções do teatro burguês, que é também a mentira da sociedade que o sustenta” (GARCÍA LORCA, 2004, v. II, p. 13). Tendo como referência as proposições de García Lorca (2004), atingimos a reflexão de que:

A tragédia e o teatro estimulariam, assim, o prazer do excesso, da não conservação de si e do que já está estabelecido, insuflando o gosto pela experimentação radical e violenta das aventuras a que podem levar uma ideia ou pulsão levadas a suas últimas consequências (FERRAZ, 2002, p. 238-239).

Portanto, a partir dos discursos apresentados por Castro Filho (2007, p. 49), pode-se pensar que não só em *Yerma*, mas também em *Bodas de Sangue* funcionam com resultado, ou mesmo “a culminância de um processo de delimitação lorquiano em torno da tragicidade” como uma matéria específica do teatro por excelência. Tais proposições “nos dá uma ideia extraordinária do nível intelectual de um povo” (ARTAUD, 1999, p. 59).

A obra de Carlos Saura e a Trilogia Flamenca

Como se sabe Carlos Saura (1932)³ é considerado um dos maiores expoentes do cinema espanhol nas décadas de 70 e 80. É um cineasta engajado, tendo em seu percurso profissional tratado de diversos temas, mas no período da ditadura Saura trabalhava basicamente com temas

³Nasceu em Huesca, no dia 04 de janeiro de 1932, estudou engenharia industrial. Iniciou a carreira no cinema trabalhando como fotógrafo. - Trabalhou como ator em dois filmes, "El Píspito" (1959) e "El Cochecito" (1960). Hoje é um renomado cineasta e roteirista espanhol. Também nutre grande interesse pela dança e outras modalidades artísticas.

de essencial teor político. Nota-se que após a morte do ditador Franco, ocorrida no ano de 1975, que Saura torna seu modo de trabalho mais eclético e passa a trabalhar com tema de cunho mais artístico, cultural e social. Conforme nos esclarece Alves (2011, p.107) “No período da ditadura espanhola de Franco o cineasta buscou metáforas diversas para compor seus filmes sem que fossem barrados pela censura local”.

Saura teve como sua morada os palcos, e sob a pressão do medo e da opressão teve de viver por certo tempo em Barcelona, Madrid e Valência. A maior parte de seus filmes transparecem o horror que sentia ao pensar em guerras e forte sensação de melancolia que essas ocasiões lhe causavam. Após a ditadura abaixar a guarda com relação à censura cultural, conforme ressalta Alves (2011) “na década de 80, elabora uma estética própria, marcante de sua obra, que dialoga com a luz, com a dança, com a câmera”, (p. 107). Trabalhou em inúmeras produções cinematográficas.

Certamente as obras do diretor e cineasta Carlos Saura é uma homenagem e também uma representação da cultura espanhola. Nota-se nos filmes de Saura uma forte declaração de amor a cultura e a tradição espanhola, tendo em vista que, em seu filme ora se percebe o dedilhar das castanholas, ora o choro de um lamento cigano. Conforme ressalta Alves (2011, p. 103) Bodas de Sangue na perspectiva de Carlos Saura pode ser entendida como “a expressão da complexidade e da relação entre arte e emoção, características do flamenco”. É com a expressão da arte, da emoção, dos gestos e da cena que Bodas de Sangue de García Lorca ganha uma nova vida. É com base nesta ideia que nos ressalta Alves (2011) que:

Em “Bodas de Sangue”, uma companhia de dança ensaia um espetáculo de dança inspirado na peça teatral homônima do espanhol Federico García Lorca. Na história de García Lorca, uma jovem camponesa foge com seu amante no dia em que se casara com outro homem. O marido, então, vai atrás dos amantes para limpar sua honra (ALVES, 2011, p.12-13).

Carlos Saura ainda que não quisesse realizar uma obra que funcionasse como uma releitura do drama de García Lorca acabou sendo envolvido pelas experimentações que fez a convite do produtor espanhol Emiliano Piedra (1931 - 1991). “O interesse pelos ensaios de dança aparece em toda a Trilogia Flamenca, - e também em “Tango” (1998) - funcionando, no cinema, como metalinguagem, como se os bastidores fossem o lugar privilegiado para assistir ao espetáculo”. Evidentemente, dessa forma, “Saura exalta o próprio fazer do artista, pois ver dos bastidores é participar, é estar dentro, ver de perto”. (ALVES, 2011, p.113).

A companhia de dança que ensaia Bodas de Sangue é dirigida por Antonio Gades, que realiza ensaio geral. O filme de Gades dar vidas de modo muito realístico ao drama lorquiano por

meio da dança, e nesse momento “a vigorosa coreografia exalta os sentimentos e torna-se elemento fundamental na narrativa”. E por meio de elementos como “as formas, os sons, o canto, as sombras e as composições dão intensidade ao espetáculo, apresentando uma abordagem musical diferente”. O espetáculo está montado e após todos os planejamento e ensaio o filme vai se realizando. Assim não restam dúvidas de que “aquilo que poderia ser apenas mais um musical de bastidores se torna um espetáculo à parte que faz uso das estratégias cinematográficas para narrar uma história sem diálogos, apenas com música, dança e sentimento”. (SOUZA, 2005, p. 264).

Como esclarece Souza (2005, p. 264) por meio de seus estudos que “a originalidade desse primeiro filme não foi superada pelas produções seguintes apesar do sucesso da trilogia”. Mas quando o ensaio de fato começa, concretiza-se a certeza de que o filme vai se transformando na verdadeira história de Bodas de Sangue. Todas as cenas se traduzem nos momentos de cada acontecimento da peça. Todas as cenas são realizadas em minúcias de detalhes, e são esses pequenos detalhes que conferem beleza, brilho e valor à produção de Saura e Gades.

Bodas de Sangue: um diálogo entre a câmera e o gesto

Ao trazer a peça teatral Bodas de Sangue para um estudo crítico e analítico, realizando um contra ponto com o musical de Carlos Saura. Tal musical, pode ser entendido como um espetáculo que se configura numa verdadeira produção cinematográfica. Essas obras, possibilitam-nos, um breve estudo sobre as relações entre as poéticas da visualidade⁴ (texto e imagem) em Bodas de Sangue. Certamente desta forma, tentaremos ampliar uma análise das duas obras escolhidas para este estudo, enfatizando não só as semelhanças como também a diferenças entre ambas a partir das categorias do trágico e do dramático. Para realizar as análises no interior de Bodas de Sangue de Frederico García Lorca, e a releitura produzida por Carlos Saura será necessário levar em consideração não somente a estrutura das obras, como demais elementos de tamanha importância. Conforme acrescenta Todorov (2010):

A verdadeira noção central da pesquisa estética não deve ser o material, mas a arquitetônica, ou a construção, ou a estrutura da obra, entendida como um ponto de encontro e de interação entre o material, forma e conteúdo. (TODOROV, 2010, p. 3).

Antes de traçar uma análise em torno da produção artística em Bodas de Sangue, entendemos a importância de nos pautar basicamente em algumas ideias do crítico Omar

⁴Entendemos como ‘Poéticas da Visualidade’ neste estudo, as relações de possibilidades de estudos entre texto e imagens, som e gestos.

Calabrese (1988) que ressalva que “pormenor” e “fragmentos”, sinônimos do termo “parte” pode ser considerado um sistema que se constitui nas polaridades parte/ todo. Tal sistema constitui categorias tanto para construção, elaboração e também análise das obras de arte. Conforme o teórico comentado

[...] a análise das obras através do uso do pormenor ou do fragmento é, não só comum, como também materialmente evidente (pensamos em todos os pormenores que a história da arte nos mostra, ou em todos os fragmentos que a arqueologia utiliza). E, novamente, de um ponto de vista criativo, é muito frequente os artistas contemporâneos precederem ao fabrico de obras-pormenor ou de obras fragmento. As novas tecnologias, enfim, propõem-nos hoje maneiras renovadas de entender o pormenor e o fragmento, sobretudo no seio dos meios de comunicação. (CALABRESE, 1988, p. 84).

A obra é entendida como um sistema dotado de conteúdos que nem sempre estão evidentes, ou seja, tais conteúdos podem estar ocultos, assim como acrescenta Alves (2011, p. 154) “cada porção é remetida ao significado global, e produz sentido a mais níveis, segundo o sistema de relações pelo qual estas se integram com as outras”. “Na prática analítica do pormenor, há uma tendência para sobre avaliar o elemento enquanto capaz de fazer repensar o sistema: o detalhe é então, por assim dizer, excepcionalizado”, é o que esclarece (CALABRESE, 1988 apud ALVES, 2011, p. 154).

A relação entre texto e imagem é um sistema que se concretiza, ou seja, o texto se transforma numa ação imagética. O texto de “Bodas de Sangue” de García Lorca carrega em sua essência uma carga literária de grande importância. Tal característica visualmente se expande quando as relações imagéticas presente em Bodas de Sangue, a releitura, se convertem no espetáculo incarnado no musical de Carlos Saura. Essa relação, nos faz perceber a importância que tais poéticas das visualidades tem uma para outras, sem que nenhuma anule, ou supere a outra.

Antes mesmo de ver a releitura de Bodas de Sangue como um produto cinematográfico, a produção em discurso pode ser vista como um “espetáculo, o ensaio de um espetáculo que se converte no próprio filme”. (ALVES, 2011, p. 152). É importante se levar em conta que a dança na produção de Saura além de assumir uma forma múltipla desvela forte representação de detalhes interiores e exteriores no percurso da evolução histórica e produção das artes. Sendo assim Alves (2011) fazendo referência à poética Lorquiana, acrescenta que, em Bodas de Sangue na perspectiva de Saura “a paisagem interior da Andaluzia apenas se vislumbra. E a exterior, jamais” (p.152). Nesse cenário o clímax do cenário trágico é revelado por meio do ballet, no momento em que bailarinos e coreógrafos entram e cena com sua sincronia. Sendo assim:

(...) Gades e Saura transcendem a paisagem, eliminando seu desenho do texto, procurando, na forma exata do *ballet* dirigido pelo olho do diretor do filme, o clímax dramático da tragédia. Resta o gesto. É ele que produz os sentidos possíveis do todo. O gesto que traduz a linguagem do texto para a linguagem do corpo. O gesto que se mostra e se faz perceber pela dança flamenca, expressiva das angústias, do dia-a-dia e da cultura da Andaluzia, cenário da tragédia lorquiana. (ALVES, 2011, p.152).

Na junção das mímicas, os movimentos e os gestos agrupados harmonicamente surge o filme de Saura. São esses elementos que dão sentido real ao filme que remete à Bodas de Sangue, história narrada por García Lorca. Neste contexto se percebe uma tentativa conjunta de Gades e Saura para criar um cenário onde a ideia de drama e tragédia se construa sem perder sua essência. Que o filme/musical não esgote as possibilidades de análise do fato trágico contido no interior da obra original escrito por García Lorca. A ideia é dar a mesma vida que García Lorca dar na peça Bodas de Sangue, ou seja, fazer uma releitura a altura da obra original. Para isso, Gades e Saura constroem uma produção que dialoga com “transcrição lírica e dramática, em que várias linguagens se digladiam para construir a linguagem universal do grito coletivo, da grande tragédia” (ALVES, 2011, p. 153).

No cenário construído por Saura e Gades em sua releitura de Bodas de Sangue, os detalhes de pormenores se constitui harmonicamente dando maior expressividade à obra. Com os elementos constituídos nos detalhes dos pormenores se fundem e em detrimento disso pode-se realizar uma observação dialógica entre o filme e o conceito de diálogo/encontro esboçado por Deleuze (1998) em seus estudos filosóficos. Deleuze (1998) apud Alves (2011, p. 153), “os devires são geografias, são orientações, direções, entradas e saídas. Os devires são o que há de mais imperceptível. São atos que só podem estar contidos numa vida e expressos num estilo”. E estilo, todavia, para Deleuze (1998) seria:

[...] a propriedade daqueles de quem habitualmente se diz <<não têm estilo...>>. Não é uma estrutura significativa, nem uma organização refletida, nem uma inspiração espontânea, nem uma orquestração, nem uma musiquinha. É um agenciamento, um agenciamento de enunciação. Um estilo é conseguir gaguejar na sua própria língua. Não ser gago nas suas palavras, mas ser gago na própria linguagem. Ser como um estrangeiro na sua própria língua. Traçar uma linha de fuga. (DELEUZE, 1998, p.14).

O estilo neste contexto é um elemento de grande importância. É com base nessa importância que Saura e Gades tentam construir uma obra capaz de seguir de encontro ao pensamento deleuziano sobre o ‘estilo’. A ideia de produzir uma obra que propusesse um rico diálogo com a música, a dança e a cena tomando como inspiração a peça de Bodas de Sangue de García Lorca, transforma a produção de Saura e Gades num verdadeiro espetáculo, que forte expressão artística. Espetáculo este que dar vida a uma ‘Trilogia Flamenca’ a altura das peças de García Lorca. E em se tratando da Trilogia de Saura e Gades, Alves (2011) ressalva:

[...] tomando o pensamento deleuziano, é possível afirmar que Gades e Saura criaram um estilo na sua “Trilogia Flamenca”. Segundo Souza (2005), mesmo que os filmes da trilogia flamenca de Saura sejam considerados filmes de dança, o uso criativo da coreografia e, conseqüentemente, da música espanhola enquanto instrumento narrativo, permite sua análise como sendo uma nova etapa na produção do gênero musical, uma nova abordagem do musical. (ALVES, 2011, p. 154).

A obra *Bodas de Sangue* neste contexto criado por Saura e Gades é o resultado do encontro entre dois elementos de composição da arte. Tal releitura não seria possível sem o encontro do cinema, da dança, da literatura e da música. Embora cada um desses processos seja paralelo, nessa produção ‘artística, cultural e literária’, ambos se completaram para dar vida a uma nova forma de pensar “*Bodas de Sangue*”.

Conforme nos acrescenta Alves (2011, p. 154), “o filme está entre e fora da tragédia lorquiana”. Acredita-se que talvez isso aconteça dado ao fato dos diálogos serem suprimidos pelos gestos que vão aos poucos se transformando em mímicas que enaltecem a presenças dos personagens que executam tais gestos. Sendo assim, Souza (2005, p. 262) não nos dar alternativa a não ser pensar que Carlos Saura e Gades “possibilitaram uma nova abordagem do gênero musical, repleta da emoção e da intensidade das manifestações artísticas de seus países, associadas diretamente à visão peculiar de mundo desses diretores”.

Sobre as relações de aproximações e diferenças contidas em algumas obras artísticas e literárias, Deleuze (2006) antecipa em esclarecer que:

Os reflexos, os ecos, os duplos, as almas não são do domínio da semelhança ou da equivalência; e assim como não há substituição do possível entre os gêmeos idênticos, também não há possibilidade de se trocar a alma. Se a troca é o critério da generalidade, o roubo e o dom são critérios da repetição[...] (DELEUZE, 2006, p. 20).

Sendo assim, “*Bodas de Sangue*” nas perspectivas de García Lorca e de Saura em nosso modo de ver não poder ser entendida como obras ‘gêmeas idênticas’. Descartamos qualquer possibilidade de similaridade que podem tornar tais obras idênticas. Tais poéticas aqui analisadas são distintas em diversos critérios. A versão produzida por Saura e Gades é uma reinvenção do cenário flamenco que é criado na obra dramática de García Lorca. Analisa-se ainda que a tentativa de Saura em recriar a trágica “*Bodas de Sangue*”, numa versão musical/filme não era de repetir a produção de García Lorca e sim possibilitar novos olhares e percepções sobre a tragédia que se realiza no desfecho na referida produção. O diretor e cineasta espanhol consciente de que a “[...] repetição não é a generalidade”, não quis produzir sua obra na mesma perspectiva que García Lorca, primando exatamente pela criatividade de uma releitura e não pela prática da cópia fiel de uma obra existe. No entanto seus esforços artísticos leva a conclusão que a “[...] repetição deve ser distinguida da generalidade de várias maneiras”, (DELEUZE, 2006, p. 19).

O intuito e ânsia de Saura e Gades ao realizar uma produção musical/ filme era dar a mesma vida, ao que se refere aos aspectos ‘do trágico e do dramático’ que García Lorca deu a sua obra. Certamente os anseios de Saura e Gades são concretizados. É natural perceber aspectos e elementos do trágico e do dramático na obra lorquiana, tais características se percebe também na produção sauriana. As obras amparadas neste estudo são constituídas de diferenças e aproximações. O próprio gênero e abordagem em que cada umas delas se constrói as distanciam. Um outro ponto naturalmente presente em Bodas de Sangue de García Lorca é a tragicidade e dramacidade, ambas as características são também percebidas na produção de Saura. São nesses e outros pontos que residem as aproximações e diferenças que norteiam tais obras. Conforme Deleuze (2006, p. 19) “entre a repetição e a semelhança, mesmo extrema, a diferença é de natureza”.

As personagens trabalhadas tanto na obra de García Lorca, quanto na releitura de Saura tem correspondências próprias. Na versão original de Bodas de Sangue percebe-se tamanha dramaticidade, dado ao cenário trágico em que essas personagens são apresentadas. Já na perspectiva de Saura, ainda se percebe elementos da dramaticidade, a ideia de tragicidade é construída por meio das expressões corporais. Já que a poética proposta por Saura e Gades se realiza por meio de relações ‘do sensível’ e ‘do gesto’, que se converte em dança e música, é necessário um esforço maior para recriar todo um ar trágico. Nesse caso, as personagens de ambas as obras são resposta do objeto de dramaticidades propostas pelos autores. Em discurso sobre a ideia de autor e personagem, Bakhtin (2010) acrescenta que:

[...] cada elemento de uma obra nos é dado na resposta que o autor lhe dá, a qual engloba tanto o objeto, quanto na resposta que a personagem lhe dá (uma resposta à resposta); nesse sentido, o acentua cada particularidade de sua personagem, cada traço seu, cada acontecimento e cada ato de sua vida, os seus pensamentos e sentimentos, da mesma forma como na vida nós respondemos axiologicamente a cada manifestação daqueles que nos rodeiam; na vida, porém, essas respostas são de natureza dispersas, são precisamente respostas as manifestações particulares e não ao todo do homem, a ele inteiro; e mesmo onde apresentamos definições acabadas de todo o homem - bondoso, mau, bom egoísta, etc.[...] (BAKHTIN, 2010, 3).

A tragicidade e o teor dramático que García Lorca traz em seu livro Bodas de Sangue, na releitura de Saura são representados a partir de gestos, pois nesta produção os diálogos são representados por outro mecanismo e método, ou seja, substitui-se as falas por movimentos, som em que se realizado o flamenco espanhol. O texto dramático se configura numa representação imagética a partir dos movimentos realizados pelos bailarinos, o suor que brota do rosto de cada um, a respiração ofegante e som produzido pelo choque dos sapatos deste bailarino ao atingir o solo do palco.

Em sum, no que tange esse discurso final, ao colocar versão original e releitura, lado a lado, analisamos que, as palavras tão sagradas na versão original de Bodas de Sangue de García Lorca, na produção de Saura são basicamente desnecessárias, pois elas são substituídas por palmas, as vozes e o sapateado da realização do flamenco, eis então, mais um ponto que distanciam as obras exploradas neste estudo. Analisamos ainda, que Saura na audaciosa ideia de reinventar novas perspectiva e olhares sobre a literatura dramática de García Lorca, consegue produzir uma obra de tamanha credibilidade e prestígio ao espectador que a ela recebe. Para isso o cineasta não precisou se valer de uma cópia, e sim de muita criatividade. Ainda que tais poéticas tragam em sua essência artística e literária, características que as distanciam, no entanto, é pela sua proximidade temática, que essas obras se completam.

Considerações Finais

Propor este estudo analítico em torno de Bodas de Sangue de Frederico Garcia Lorca e a releitura produzida por Carlos Saura e Gades possibilitou conhecer melhor a obra produzida em gênero dramático e uma nova visão da referida obra a partir do prisma do cinema em forma de musical. Atestamos com isso que a tragicidade é um elemento muito forte e extremamente presente em Bodas de Sague. Sabe-se que as mais representativas obras do poeta e dramaturgo espanhol Frederico García Lorca foram pensadas no gênero dramático. No entanto para trazer tal comentário à tona, discutimos Bodas de Sangue e esta por sua vez é uma peça de teatro que faz parte da trilogia formada por “Yerma e A casa de Bernarda Alba”.

Desenvolvemos nossas análises e discurso calcados num olhar direcionado no elemento “dramático” e o “musical”. Ambos os elementos também foram associados ao gesto e ao cenário e assim seguimos na expectativa de identificar a construção da dimensão trágica da peça em Bodas de Sangue. Nos preâmbulos da peça encontramos vários pontos que revelam a tragicidade. Um deles eles é o ato de se lavar a alma com a morte do outro. Nas análises realizadas percebemos que tanto na peça de García Lorca, quanto no musical de Saura a atmosfera trágica se constitui a partir da intensidade como os personagens vivem o ato.

As representações do trágico e do dramático em “Bodas de Sangue” são latentes e para chegar tal conclusão trabalhamos a versão original da peça escrita por Frederico García Lorca e a releitura em forma de filme com um verdadeiro espetáculo de dança flamenca dirigido por Carlos Saura. Na expectativa de alcançarmos as reflexões desejadas trabalhamos as seguintes ideias: “O

trágico moderno: breves reflexões”, com intuito de estabelecer algumas alusões ao que se refere à constituição do trágico na atualidade com base numa breve interpretação filosófica. Exploramos, também “O teatro de Federico García Lorca: a partir da realização de breves intuições trágicas” em torno de sua produção cênica e literária. Trabalhamos também algumas intercessões na “A obra de Carlos Saura e a constituição da Trilogia Flamenca”. Por fim, tratou-se neste artigo um breve diálogo em “Bodas de Sangue: Um diálogo entre a câmera e o gesto”.

No que tange as proposições incitadas neste breve estudo analítico, concluímos que a releitura de Bodas de Sangue, dirigida por Carlos Saura e Antonio Gades não se limita a uma simples revisão da obra original, mas uma nova forma de perceber a instauração a dramaticidade e da tragicidade, porem reelaborando essa perspectiva a partir da dança e do cinema. Certamente a intenção de Saura nunca foi limitar a criatividade teatral de García Lorca a uma produção musical e sim possibilitar o espectador a novos olhares a partir do preâmbulo do trágico e do dramático em Bodas de Sangue.

Referências

- ALVES, Marcela Loureiro. “*Bodas de Sangue*”, de Carlos Saura: releitura do musical **clássico**. São Paulo: [s.n.], 2011. 164f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. 2011.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- AZEREDO, Vânia Dutra de. *Nietzsche e os gregos*. Revista Hypnos, São Paulo, número 21, p. 273-287, 2º semestre 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 5 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 2010.
- BORGES JUNIOR, Zaqueu Machado. Sobre o poético e o trágico em Yerma, de Federico García Lorca. *Revista Lumen et Virtus*, Vol. I nº 1. p. 106-116, 2010.
- BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. 2.a ed. Coleção Debates dirigida por J. Guinsburg. São Paulo: Editora perspectiva, 1969.
- CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- CASTRO FILHO, Claudio de Souza. *O trágico no teatro de Federico García Lorca*. Campinas, SP: [s.n.], 2007. Dissertação (mestrado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 2007.
- DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- DELEUZE, Guilles. *Diferença e repetições*. 2ª ed. Trad. Luiz Orlandi; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal. 2009.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Kátharsis e arte no pensamento de Nietzsche*. In: DUARTE, Rodrigo *et alii*. *Kátharsis: reflexões de um conceito estético*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2002, pp. 234-243.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Bodas de Sangue*. São Paulo: Abril, 1977.

- GARCÍA LORCA, Federico. *Teatro Completo*. Edición y prólogo de Miguel García- Posada, 4 vols. Barcelona: Contemporánea, 2004.
- GIBSON, Ian. Federico García Lorca: uma biografia. Tradução Augusto Klein. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Globo, 1989.
- SOUZA, Christine Veras de. *O show deve continuar. O gênero musical no cinema*. Minas Gerais: [s.n.], 2005. 300f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2005.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TODOROV, Tzvetan. Prefácio a Edição Francesa*.In: BAKHTIN, Mikail. *Estética da Criação Verbal*. 5.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 2010. p. 4-24.

Roney Jesus Ribeiro

Doutorando em Educação – USC, Mestre em Educação - UA. Professor tutor no curso de Graduação em Licenciatura em Letras - Português do IFES e Professor das disciplinas de Arte e Língua e Literaturas na educação básica da SEDU. Desenvolve pesquisas nas áreas de Letras, Linguística e Arte e Educação. E-mail: roney-ribeiro@hotmail.com

Recebido em 30 de março de 2015.

Aceito em 30 de maio de 2015.

Cenário para Tennessee Williams

Scenario for Tennessee Williams

Elizabeth Belleza Flandoli
USP

Resumo: O artigo visa analisar a representação de questões sócio-históricas presentes na obra de Tennessee Williams, de importância primordial para a compreensão da sociedade americana. Além disso, apresenta um breve panorama do contexto no qual o escritor e seus contemporâneos estavam inseridos. As principais peças dos dramaturgos e as sinopses também estão incluídas.

Palavras-chave: Representação sócio-histórica. Tennessee Williams. Teatro Norte-Americano. Dramaturgos.

Abstract: *The article aims to analyze the representation of socio-historical issues, vitally important to the understanding of the American society. Besides that, it presents a brief panorama of the context in which the writer and his contemporaries were inserted. The main plays of the playwrights and the summaries are also included.*

Keywords: *Socio-historical representation. Tennessee Williams. North-American Theater. Playwrights.*

Como em qualquer tradição, muitos dos alicerces do que constituiu as principais tendências da produção dramaturgical foram dispostos nas décadas anteriores. Ao oferecermos o panorama da dramaturgia e da história, figuram como dramaturgos canônicos: Eugene O'Neill (1888-1953), Arthur Miller (1915-2005), Tennessee Williams (1911-1983) e Edward Albee (1928-), dentre outros autores de renome.

Os fundamentos que animaram a criação de Tennessee Williams remetiam a precursores como Eugene O'Neill e Clifford Odets (1906-1963). O'Neill e Odets dominaram o cenário norte-americano na primeira metade do século XX, enquanto que escritores como Arthur Miller, Edward Albee e Sam Shepard (1943-) prevaleceram na segunda metade. Tennessee Williams ocupou posição central na metade desse século. A combinação do lírico e da experimentação revolucionou o teatro americano depois da Segunda Guerra Mundial. Antes mesmo de Tennessee

tornar-se adolescente, O'Neill experimentara o expressionismo de August Strindberg (1849-1912) com trabalhos como *Macaco Peludo* [*The Hairy Ape*], sobre o trabalhador Yank ao tentar sobreviver e se situar no mundo dominado pelos abastados, e *Imperador Jones* [*Emperor Jones*]; suas peças estão entre as primeiras a introduzir as técnicas do realismo de Anton Pavlovich Tchekhov (1860-1904), Henrik Ibsen (1828-1906) e August Strindberg. O'Neill focalizou a classe trabalhadora através da escravização de estivadores, caracterizados com sotaque e aprisionados ao grande capital, cujo sonho era se libertar do fardo do trabalho e voltar para a própria terra, plano adiado em várias peças. A peça *Longa Viagem de Volta para Casa* [*Long Voyage Home*] trata do processo de trabalho semiescravo no contexto da marinha mercante norte-americana no início do século XX. O protagonista, visando sua aposentadoria e o retorno à terra natal para rever a mãe já idosa, é dopado, roubado de suas economias e embarcado em outro navio mercante no qual terá, pela legislação vigente na época, que cumprir compulsoriamente vários anos de trabalho em condições terríveis até que consiga reunir novamente uma quantia que lhe permita aposentar-se como desejava.

A matéria dramaturgica de O'Neill geralmente caracteriza-se por apresentar personagens que não conseguem se comunicar uns com os outros nem consigo próprios, além de habitar as margens da sociedade com comportamento desregrado e tentar manter acesas as aspirações características do chamado “milagre norte-americano”. Em uma das peças do assim chamado ciclo do mar, uma série de peças curtas escritas na década de 1910 (*The Glencaim Plays*), que é situada no navio Glencaim, intitulada *Rumo a Cardiff* [*Bound East for Cardiff*], a classe trabalhadora age contra si própria. Neste trabalho, considerado a peça inaugural do moderno drama norte-americano, O'Neill retrata a vida marítima em navios de carga ao abordar lutas do proletariado para trabalhadores internamente despedaçados ao tentar fugir da responsabilidade de suas vidas através da embriaguez e de enganações. É importante ressaltar que O'Neill obteve reconhecimento por sua obra ao ganhar o prêmio Nobel de Literatura em 1936.

Em 1929, devido à quebra da bolsa de Nova Iorque, houve a Depressão; os artistas se revoltaram diante da injustiça social e da miséria e se expressaram no conteúdo, ponto de vista e no estilo.

Na década de 30, houve grande politização, o relevo do partido comunista, as forças sindicais, as histórias da terceira geração de imigrantes e a popularização do rádio como meio de entretenimento. O *Group Theatre*, fundado em 1931, encerrou suas atividades em 1941; foi

formado em Nova York por Harold Clurman (1901-1980), Cheryl Crawford (1902-1986) e Lee Strasberg (1901-1982) ao deixarem o *Theatre Guild*, um dos mais influentes grupos teatrais dos anos 30.

Entretanto, sem condições econômicas para se manter depois da Segunda Guerra, seus membros se dividiram: Stella Adler fundou o *Theatre Studio* enquanto que diretores egressos do *Group Theater* como Robert Lewis (1909-1997), Elia Kazan (1909-2003), Cheryl Crawford e Lee Strasberg fundaram o *Actors Studio*, no qual os preceitos de Stanislavski, desenvolvidos pelo *Group Theater*, foram aperfeiçoados: formou-se um núcleo de preparação de atores com ressonância até mesmo nos dias de hoje. É importante frisar que, nos anos 50, muitos de seus membros foram chamados para depor no Comitê de Atividades Anti-Americanas.

A proposta fundamental do grupo era encenar peças de cunho social. Dentre seus principais objetivos figuravam o pioneirismo dos princípios de treinamento interpretativo de Konstantin Stanislavski (1863-1938), pensador teatral e encenador do teatro de Moscou; por conseguinte, adquiriu expressão ao longo dos anos da Depressão. Tais transformações contribuíram para diferenciar esse setor do teatro norte-americano não apenas do teatro europeu, mas também do filão de teatro comercial, voltado para o grande público, a Broadway, que teve seu apogeu nas primeiras décadas do século 20. Nessa época, Nova York assistiu ao aparecimento do experimentalismo teatral através do trabalho dos *Provincetown Players*, grupo de artistas e intelectuais com base em *Cape Cod*, no nordeste dos Estados Unidos, e mais tarde estabelecido no *Greenwich Village*. Foi também nesse grupo que Eugene O'Neill, um dos grandes expoentes da dramaturgia americana do século 20, viria a surgir.

Com a ascensão do fascismo, liderado por Benito Mussolini (1883-1945), na Itália, ao invés dos grandes musicais dos anos 20, nasceram grupos teatrais de ação politizada e crítica em relação ao capitalismo vigente na década de 1930. Para representar artisticamente o questionamento social e político, alguns grupos produziram inovações na dramaturgia, como Clifford Odets, ator que se tornou dramaturgo no *Group Theatre* inspirou a dramaturgia norte-americana de esquerda.

É importante salientar que Odets se uniu ao *Group Theatre* em 1931. *Esperando Lefty* [*Waiting for Lefty*, de 1935], considerada uma peça de moldura épica, trata de questões como a luta política desenvolvida no mundo capitalista representado pela personagem Fatt, a eficácia da greve para a melhoria de salários e o receio da perda do emprego após a participação; trabalhadores são

levados a uma rebelião devido à situação deprimente reinante. Alusões a patrões, como por exemplo, no momento em que a personagem Edna se queixa do chefe de Joe, do raquitismo causado às crianças, das rugas adquiridas ao longo do tempo ao servir o sistema e da escravidão a que tem de se submeter apontando para uma possível traição como solução.

Outras questões relevantes levantadas são: a distinção de classe social, a insatisfação vista como própria de “vermelhos” e a perspectiva da luta socialista, a diminuição dos empregados e a consequente substituição dos mesmos; dificuldades de acesso à educação para alguns em contraponto à falta de experiência e sabedoria por parte de outros que frequentaram a escola, mas se deixaram levar por ideais de heroísmo e patriotismo, fatores muitas vezes desencadeadores de guerras. A temática do consumismo revela-se com visibilidade durante uma conversa entre o assistente de laboratório Miller e Fayette, um industrial: “...escritório como este...no cinema...Hollywood... país extraordinário ...basta dizer ao senhor consumidor: preferidos dos Crawfords... e a fábrica não consegue produzir o suficiente para atender os pedidos.” No último episódio, somos lembrados por Sten que um dólar compra dez pãezinhos ou “nove pãezinhos e uma cópia do Manifesto Comunista.”

Depois disso, em *A Vida Impressa em Dólar* [*Awake and Sing*], produzida pelo *Group Theatre* em 1935, o cotidiano dos Berger, uma família de classe média baixa de judeus residentes em Nova Iorque, é representado ao lidar com a temática social e política: socialismo, capitalismo, imperialismo, lucro, miséria, trabalho e dinheiro. Aliás, nesse cenário de combustão dos anos 30, Odets foi referência para Tennessee e Arthur Miller, cujo legado contém peças como *Morte de um Caixeiro Viajante* [*Death of a Salesman*, 1949], *As Bruxas de Salém* [*The Crucible*, 1953], *Panorama visto da ponte* [*A View from the Bridge*], em um ato, de 1955 e revista em dois atos, em 1956, e *Depois da Queda* [*After the Fall*, 1964].

Na obra ganhadora de um Pulitzer, *A Morte de um Caixeiro Viajante*, o tema problemático do êxito cultuado como valor supremo nos Estados Unidos tem voz na figura de Willie Loman, que passou a vida acreditando no dinheiro e no poder. No entanto, em vias de perder o emprego e ser destruído, não é apenas vítima do sistema, mas cúmplice de um modo de vida. Em *As Bruxas de Salem*, um triste episódio é revivido por Miller, na época em que dezenove pessoas foram executadas por “bruxaria” no século XVII em Massachussets. A referência à caça às bruxas em pleno período macarthista é evidente: o próprio Miller foi alvo e vítima do Comitê de Atividades Antiamericanas ao ser condenado pela direita macartista. Entretanto, Miller foi

reconhecido como um grande intelectual preocupado em desconstruir os pilares da autoimagem do país como a terra das oportunidades igualitárias e da tolerância religiosa e política.

Em *Panorama Visto da Ponte*, o protagonista, Eddie Carbone, apesar de casado, se rende aos encantos da sobrinha. Entretanto, quando esta se apaixona por um imigrante clandestino, a rivalidade amorosa se instaura por ciúmes e Eddie decide denunciá-lo. Da mesma maneira empregada em *As Bruxas de Salém*, parte-se da esfera íntima para a ordem pública. A questão política abordada (ou seja, o macartismo e a perseguição a todos os que fossem suspeitos de subversão ou afinidade com o comunismo) constitui parte central e fundamental da matéria dramaturgicamente representada. Mais uma vez, a intolerância social não se encontra velada; a crítica de Miller é direcionada aos Estados Unidos visto como refúgio de estrangeiros e ao questionamento à ideologia da América representada como “terra de todos”.

Ainda jovem, além de considerar Clifford Odets como referência, Tennessee também tomou consciência da contribuição de Elmer Rice (1892-1967), conhecido pelas peças *A Máquina de Somar* [*The Adding Machine* de 1923], e *Street Scene*, ganhadora do prêmio Pulitzer em 1929. A atenção de Rice era dedicada às questões sociais, políticas e a crítica do status quo. Nos anos 20 e 30, Rice era tão famoso quanto O'Neill. Em *A Máquina de Somar*, satiriza a era da máquina ao relatar a história monótona de um contador, que poderia ser substituído pelo instrumento. Depois de ser demitido e matar o seu chefe, Mr. Zero, apenas mais uma engrenagem no sistema, é julgado, executado, e ao chegar ao além e ser confrontado com questões semelhantes, é reenviado à Terra para ser escravo do novo mecanismo. O personagem padrão encontra-se tão aprisionado na estrutura de vida que se torna incapaz de qualquer percepção crítica das questões do mundo do trabalho ao seu redor. De acordo com o crítico Brooks Atkinson, trata-se de uma das peças mais originais já escritas sobre a sociedade moderna. Em 1932, Elmer Rice escreveu uma peça inspirada na Depressão, contra o capitalismo: *We, The People*.

Em 1939, no ensejo de se tornar um escritor profissional após ter algumas de suas peças encenadas, Tennessee Williams participou de um concurso e foi premiado pelo *Group Theatre* por *American Blues*, conjunto de peças em um ato. Mais relevante do que receber cem dólares foi encontrar Audrey Wood, prestigiada na Broadway, que passou a agenciar sua carreira. A relação entre ambos foi duradoura: o escritor pode contar com seu apoio por mais de trinta anos. Audrey só deixou de ser a agente que administrava os direitos das obras de Tennessee Williams em 1972, também por decisão dele próprio.

Em umas de suas peças, intitulada *O Quarto Escuro* (WILLIAMS, 2006) [*The Dark Room*, de aproximadamente 1939], Williams busca uma aproximação com o foco social ao retratar as dificuldades enfrentadas pela Sra. Pociotti e o confronto com a representante do governo, na figura da assistente social.

A peça tem a duração da conversa entre a Srta. Morgan e a Sra. Pociotti, enquanto a assistente social aplica o questionário com a finalidade de obter informações a respeito da situação sócio-econômica da família, por meio dos diálogos que desvendam os fatos pouco a pouco para o leitor e transcorrem em tempo real. O tempo histórico é informado pelas palavras da Sra. Pociotti ao se referir ao marido, desempregado desde 1930: “Deve ter sido – 1930 ele foi mandado embora”.(WILLIAMS, 1948, p. 15).

A vida dos personagens é regida pela situação econômica; em vista disso, uma problemática de cunho financeiro foi utilizada como estopim para encaminhar o enredo. Apesar de não haver indicações claras por parte do autor, o tempo narrativo pode ser notado sutilmente através do questionamento da assistente social, Srta. Morgan, e das falas evasivas, lacônicas e esparsas da Sra. Pociotti [Mrs. Pociotti, a mãe, responsável por uma família numerosa de imigrantes italianos de baixa renda], que sugerem o desenrolar da peça por volta de junho de 1938 ou 1939, em razão da constatação da duração do desemprego do marido no período de oito a nove anos.

O ambiente da peça *The Dark Room* retrata bem o contexto mencionado acima. O espaço utilizado é o pequeno apartamento mal arrumado, alugado pela família Pociotti, composta por imigrantes italianos em condições precárias. Já na rubrica inicial, Tennessee Williams aconselha a manutenção do mesmo cenário utilizado na peça *Moony`s Kid Don`t Cry*; porém, enfatiza o arranjo geral com a finalidade de ressaltar o efeito da pobreza.

Mais adiante, a mãe ainda dá ênfase ao valor econômico das vantagens obtidas devido ao relacionamento da filha Tina com o ex-namorado: “Come o que ele traz pra ela! Desta forma, ajuda bastante também (...) Max – pão francês, queijo, pickles, talvez até mesmo um pouco de café. Ajuda”. (1948, p. 19 e 20)

Dessa forma, a peça demonstra como a classe trabalhadora foi atingida em cheio pela crise econômica, fato reforçado pela visita perturbadora e humilhante da Srta. Morgan, agente da área de assistência social que a questiona a respeito do marido, dos filhos e repara em todos os detalhes, para avaliar as condições da família a fim de comprovar a necessidade de ajuda

governamental. Portanto, estão presentes indicações de elementos socioeconômicos no contexto em que se inserem os personagens. Típico da dramaturgia de Tennessee Williams, a situação abordada vai além dos limites do âmbito familiar e da intersubjetividade, para tratar de problemas comuns à sociedade como um todo.

A Srta. Morgan atua como uma representante do Estado, do status quo; logo, a assistente social é recebida com a frieza, a discrição, o receio e a indiferença de alguém que aprendeu a lidar com o sofrimento e fornecer respostas evasivas por conveniência e desânimo: a Sra. Pociotti, que opta por varrer a casa durante todo o tempo da “inquisição”, ao invés de lhe dar atenção. O ato de varrer pode simbolizar a resistência da mãe em dar informações a Srta. Morgan e em certos momentos, até mesmo expressar seus sentimentos, ajudando o espectador a compreender suas inquietações e necessidades veladas. Somos informados de que a mãe tem o fardo de assumir sozinha a responsabilidade de administrar o lar e o sustento dos filhos, Tina, Lucio e Silva. O marido, o Sr. Pociotti [Mr. Pociotti], não a ajuda, por se encontrar internado no sanatório em certos períodos e, por consequência, insano e incapacitado para o trabalho. Por conseguinte, a família não dispõe de renda fixa para as despesas do dia a dia.

O procedimento padrão da Srta. Morgan, que aplica um questionário para definir o perfil socioeconômico da família de imigrantes vai aos poucos tocando em assuntos que são respondidos de forma lacunar por parte da Sra. Pociotti, que repete: “O quê?” (WILLIAMS, 1948, p. 17) ou “Sim”. (WILLIAMS, 1948, p. 16-20)

Pouco a pouco, ao insistir nas perguntas, a Srta. Morgan vai extraíndo fragmentos de informação que indicam, naquela situação de pobreza e esfacelamento da família, a condição patológica de Tina e, culminando na sequência de descobertas em relação ao estado da garota.

Os personagens que participam da cena são a Srta. Morgan, a Sra. Pociotti e o filho Lucio, pois os outros sete personagens são apenas citados: o Sr. Pociotti, Tina, Max, Tony, Frank, Silva e Jeeps. Apesar de ser o tema da conversa entre a Sra. Pociotti e a assistente social, quem dá voz à filha, Tina, é a mãe. A função do filho Lucio na peça, derivada da interrupção provocada por ele ao aparecer na janela na escada de incêndio para pedir moedas e pelo gesto de alerta feito pela mãe ao indicar a perturbadora presença da Srta. Morgan, é sinalizar aos espectadores quão inconveniente, ameaçadora e indesejável é a presença da agente social.

No final, chega-se à conclusão que, devido à situação de inaptidão da mãe e à acusação de falta de competência por parte da assistente social, aliado ao perigo que a moça representa para

os adolescentes; Tina, sem o direito de opinar, deve ser encaminhada aos cuidados e à proteção do Estado.

Diferentemente do conto, a **peça** tem uma **revelação** surpreendente, quando a mãe sinaliza por mímica o estado da filha: “Assim. (*A palma da mão dela, curvada, se move vagorosamente sobre o abdômen em um gesto evidentemente elíptico*)”. A reação da assistente social é de surpresa: “Você quer dizer ___ ? (*Ela leva a mão aos lábios. A SRA. POCCIOTTI concorda devagarzinho com a cabeça e continua varrendo*).

A peça demonstra a situação enfrentada por muitas famílias em que a mãe, sozinha, tem de cuidar dos filhos; ela pode ter sido negligente igualmente devido às precárias condições nas quais se encontra com as crianças. Da mesma forma, a problemática fica clara por causa da condição da filha mais nova, Tina.

Além dos acontecimentos, como a chegada de Lucio para pedir dinheiro, é através do questionário utilizado pela assistente social que o leitor toma conhecimento das dificuldades enfrentadas pela Sra. Pociotti.

No conto homônimo, “The Dark Room”, escrito por volta de 1940, Tennessee Williams vai direto ao ponto por combinar exposição e desenvolvimento; utiliza o narrador em terceira pessoa para introduzir a personagem da assistente social, também aqui denominada Srta. Morgan, que visita a mãe, agora chamada de Sra. Lucca. Logo no início contundente, o leitor é alertado sobre a referência ao tempo histórico devido às circunstâncias em que a família sobrevive, pois o marido está desempregado desde aproximadamente 1930.

Frente aos desafios da vida, tais como a gravidez inesperada da filha, o longo desemprego do marido, a necessidade de criar os filhos, sozinha, em poucas condições e cuidar da casa, a mãe ainda trava um diálogo “de gigantes” perante o interrogatório burocrático da Srta. Morgan. À medida que é colocada na parede com o propósito de ser testada sobre a necessidade de continuar a receber o suporte financeiro do Estado, reage com indiferença às investigações, na tentativa de se esquivar da atitude inquisitória da assistente social, além de seguir com aceitação as condições que lhe foram impostas. A própria vida havia lhe ensinado a manter a calma diante de inquietações e procurar até mesmo nas atividades domésticas rotineiras, como a varrição constante da casa, uma forma eficiente de se distanciar das pessoas em momentos apropriados, tais como as perguntas inconvenientes que não demonstra ter motivação alguma para responder. Em meio à pobreza, encontrara meios de sobreviver.

Devemos lembrar que a infância de Tennessee Williams ocorreu na época da Primeira Guerra Mundial. Na década de 30, enfrentou a Grande Depressão Econômica, executando trabalho enfadonho em uma fábrica de sapatos. Nesse período, houve um projeto federal em prol do teatro. Dramaturgos como O' Neill e Williams vieram a representar o mundo do século XX: indivíduos isolados e desunidos no mundo consumista, no qual os valores fundamentais baseiam-se no trabalho árduo e no individualismo como pilares para a manutenção do chamado estilo de vida americano (*American way of life*).

No entanto, assim como Odets, Williams teve noção da dimensão social do teatro e permitiu que suas personagens fossem além do texto e figurassem em um contexto coletivo mais amplo e abrangente. O próprio dramaturgo se dizia seguidor de Brecht, Sartre, Rimbaud e Van Gogh. Com Tchekhov, aprendeu a importância do cenário, reproduzindo a imagem de New Orleans, Saint Louis ou Belle Reve (local no qual moraram as personagens Stella e Blanche DuBois na famosa peça teatral de Tennessee Williams, merecedora do Prêmio Pulitzer, *Um Bonde Chamado Desejo* [*A Streetcar Named Desire*], de 1947), e transformando tais locais no nível simbólico.

Infelizmente, o teor dominante da crítica norte-americana e internacional a respeito do trabalho de Tennessee Williams ajudou a cristalizar a ideia de que seu teatro era caracterizado por pulsões do eu e angústias. Embora inegavelmente presentes no trabalho do autor de forma relevante, elas se apresentam profundamente impregnadas por questões sociais e ideológicas, das quais são inseparáveis. Isto, porém, tende a ser deixado de lado pela crítica, que passa ao largo dessas questões e concentra seu foco de análise nos aspectos biográficos.

Contudo, em sua arte dramática, nota-se a presença da música, da decadência, dos explorados e de personagens à margem do mundo capitalista preconizado por aspirações comuns ao pré-concebido sonho americano, cujas imagens levam a crer que qualquer indivíduo possa “vencer na vida”, segundo critérios do marketing do materialismo capitalista.

O padrão dramático das peças em um ato de Tennessee Williams contém elementos primordiais para iluminar o mundo atual: consumista, e por consequência, desagregador. O dramaturgo coloca em cena personagens que não se encontram dentro do esquema das relações de produção; transitam por hospedarias, pensões e hotéis, na concepção americana da palavra, emergindo em um mundo provisório, às margens da sociedade instaurada e de certa maneira, também exposta à falta de sentido de suas existências. Sob essa perspectiva, a dramaturgia figura essa sociedade focada na mercadoria e suas sutilezas, para além de seu valor de uso. Os

relacionamentos assumem a forma de uma relação entre coisas e os valores veiculados estão ligados ao sistema monetário.

A maneira como Williams apresenta os valores decorrentes das transformações sociohistóricas e, em contrapartida, os critica, mostra o mundo, a sociedade fragmentada e o fetiche da mercadoria, preceitos preconizados por Karl Marx (1818-1883). A mercadoria, encarada com sutileza, para além de seu valor de uso, encontra-se sempre presente. O relacionamento social entre as pessoas assume a forma de uma relação entre objetos. Segundo Marx, os produtos do trabalho enquanto valores são expressões materiais da ação humana despendida na criação de um valor econômico; perdemos a existência na produção, mas continuamos a existir; a mercadoria substitui como fetiche a vida roubada.

Em 1940, com a peça em um ato *O Longo Adeus [The Long Goodbye]*, Tennessee Williams realça, através da memória afetiva, o sofrimento do escritor, Joe, ao mudar de casa e as memórias da falecida mãe e da irmã Myrna. A importância atribuída ao poder e à possível posse, representada por uma apólice de seguro no valor de US\$300 a ser dividida entre os dois irmãos, oferece um suposto passaporte para um futuro melhor. A questão da sobrevivência financeira emerge através da esperança da mãe, que preferiu dar cabo à própria vida com o propósito de beneficiar seus filhos. A mãe abandonada aceita seu fim como uma saída da vida difícil, um caminho em direção à liberdade, pois no céu não se faz necessário pagar aluguel:

Algumas pessoas acham que a morte é estar deitada dentro de uma caixa debaixo da terra. Mas eu não. Para mim é o oposto, Joe, é sair da caixa. E subir, não descer. Eu não imagino como é o céu. Nunca imaginei. Mas sinto que tem muito espaço lá e que não é preciso pagar aluguel no primeiro dia de cada mês pra nenhum velho holandês pão-duro que reclama da água que você consome. Há liberdade, Joe, e liberdade é a grande coisa da vida. É engraçado que alguns de nós só a alcançam quando morrem. Mas é assim, então temos que aceitar... (2012,271).

A diferença de tratamento fornecido às classes sociais aparece em diversos comentários de forma sutil ou mais incisiva. No diálogo entre Joe e Silva, seu vizinho de quarto, fica evidente: “Por que Jesus faz distinção entre o pardal e o peixe-dourado! [Ele ri]. Não há respeito pelos cadáveres.” (2012,205).

Em resposta, o comentário de Silva também é irônico: “Você está perdendo a consciência social, Joe. Você devia dizer ‘a não ser que sejam ricos!’” (2012,258).

The Long Goodbye foi publicada na coleção *27 Wagons Full of Cotton and Other One-Act Plays* em 1966. No Brasil, depois da fundação do Teatro de Arena em São Paulo, em 1953, foi montada por José Renato e traduzida por Esther Mesquita como “*O Demorado Adens*”. Nessa época, Tennessee Williams já se transformara em um dramaturgo profissional extremamente bem-sucedido.

O sucesso de crítica e público ocorre em 1945 com *À Margem da Vida* [*The Glass Menagerie*], estreada aqui em 1947, com o Grupo Experimental de Teatro dirigido por Alfredo Mesquita. Em 1947, *O Anjo de Pedra* [*Summer and Smoke*] e *Um Bonde Chamado Desejo* [*A Streetcar Named Desire*], montada por Elia Kazan, e Marlon Brando ocupou o papel de Stanley Kowalski. Essa peça recebeu os prêmios Pulitzer e o Critic's Circle Award. Vale lembrar que nestas três peças, um panorama do núcleo familiar e da realidade do Sul dos Estados Unidos mostra a decadência baseada em glórias do passado. O elo visceral de Tennessee Williams com o Sul está presente nas representações da sociedade baseadas no modo de vida americano, na questão monetária, no bem-estar e na ação individual.

A questão de sua trajetória ao auge foi abordada com autocrítica no ensaio publicado no *New York Times* [*Drama Section*], em 30 de novembro de 1947, dias antes da estréia de *Um Bonde Chamado Desejo* reproduzido na revista *Story*, intitulado de maneira significativa *A Catástrofe do Sucesso* (WILLIAMS, 1964). É importante lembrar que este artigo, posteriormente incluído em várias outras publicações com o título de *The Catastrophe of Success*, teve o título original de *On a Streetcar named Success*. Tennessee Williams, consciente de que realizara o “conceito americano do Olimpo”, criticou ao mesmo tempo, com toda clareza, as injustiças da vida: “O serviço oferecido pelos hotéis é embaraçoso. As empregadas, os garçons... continuamente estão a recordar-nos as iniquidades que nós aceitamos como coisas certas.” Tennessee admitiu ter sido corrompido pelos “serviços humilhantes que nossa sociedade se acostumou a esperar e do qual ela depende.”

Ao exemplificar com a descrição da cena do hóspede bêbado usufruindo as vantagens de ter sua imundície limpa por uma senhora ofegante, ao carregar um balde de água, Tennessee se posicionou contra os privilégios sociais, embora saibamos, de maneira autocrítica, estarmos aprisionados a esse sistema. Acreditava não haver necessidade de haver muitas pessoas a nos servir, pelo contrário, afirmava: “*you should do most of the things yourself.*” Além disso, tinha consciência de que sua experiência de sucesso não foi única, pois já acontecera repentinamente na

vida de muitos americanos: “*A história de Cinderela é nosso mito nacional favorito, a pedra fundamental da indústria cinematográfica, senão da própria Democracia.*”

Na produção de Tennessee a busca por saídas aparece na peça *Lembranças de Bertha* [*Hello from Bertha*, de 1941], publicada na coleção de peças em um ato intitulada *27 Wagons Full of Cotton and Other One Act Plays*, em 1953. Em *Lembranças de Bertha*, ambientada em uma área de prostituição situada no Leste de Saint Louis, Bertha foi explorada suficientemente, e, ao ficar doente, é conseqüentemente descartada pela representante do sistema capitalista e caricatura de dona de bordel, Goldie. Caso não consiga mais ganhar dinheiro e dar lucro, é aconselhada a escrever para seu ex-pretendente, Charlie, com quem mantinha uma relação na época em que trabalhava em sua loja. Goldie, símbolo do poder monetário que visa apenas o lucro, a coloca sob pressão para tomar uma atitude e chama uma ambulância para levá-la embora. A amiga Lena a ajuda a redigir uma carta para o antigo amante com a ilusão da remota possibilidade de ser resgatada das dificuldades financeiras e da solidão através do simples contato: "Lembranças de Bertha, com amor".

É importante observar que, no Brasil, o número de peças norte-americanas era grande; foram realizadas pelo teatro experimental do negro, TBC, Arena e Oficina nos moldes do teatro europeu. Dentre as peças encenadas no Teatro de Arena, tivemos *Lembranças de Bertha* [*Hello from Bertha*]. Queria-se uma dramaturgia que privilegiasse os assuntos ligados ao universo da sociedade vigente. Nos anos 50 tivemos a presença do teatro de Vianinha e Gianfrancesco Guarnieri, com a temática emblemática das greves, desigualdades econômicas e a industrialização. O teatro americano e o teatro épico de Brecht chegaram por aqui nos anos 50, embora precisemos levar em consideração a dimensão territorial do Brasil. No contexto norte-americano o capitalismo e a modernização se expandiam.

O “conjunto de trabalhos” de Tennessee, conforme preferia dizer, nos legou mais de setenta peças em um ato, trinta peças longas, cinquenta contos, além de alguns volumes de poesia, romances, roteiros de cinema, correspondências, memórias, ensaios e artigos sobre teatro e literatura. Desde cedo, Thomas Lanier Williams, nascido em 1911, na cidade de Columbus, Mississippi, no Sul dos Estados Unidos, optou por escrever, pois o trabalho significava ser livre: “*E ser livre é realizar com êxito sua vida*”.

Williams valoriza o uso poético da linguagem, liberando o palco das limitações do realismo Ibseniano e cria outras possibilidades metafóricas. Através do uso da palavra, Williams

possibilitou a entrada em um novo mundo teatral. A tentativa de encontrar equivalência para o sofrimento interno de suas personagens por meio da linguagem o direcionou para o que denominou "teatro plástico": o uso da luz, da música e do cenário, além de outras formas de expressão não verbal (assim como a linguagem corporal) desempenhou papel complementar na versão textual da peça e acentuou os conflitos demonstrados à platéia. O dramaturgo ousou além do Realismo reinante na época e o lírico, a poesia e a linguagem corporal assumiram papéis importantes, acentuando a profundidade dos conflitos enfrentados por suas personagens.

Mesmo a partir dos anos 60, época em que suas novas peças não obtinham o sucesso consagrado, o trabalho o ajudou a emergir do colapso físico e mental. Falou-se demasiadamente sobre a tentativa de superação do chamado "realismo psicológico" e do suposto declínio de sua obra. Entretanto, o próprio Tennessee Williams nunca se deixara levar por essas denominações:

Todos os meus personagens são maiores que a vida e não realistas. Para captar-se a qualidade da vida em duas horas ou duas horas e meia, tudo deve ser concentrado, intensificado. Na realidade, a vida é muito lenta. No palco, você dispõe de pouco tempo para mostrar tudo. (Jornal do Brasil, Caderno B, 2/6/1973).

Através de imagens intensas, transmitia a vida, mas em nenhuma hipótese sua simples cópia, pois afirmava que teatro é vida condensada.

Muitos dos procedimentos experimentados e adotados encontrariam eco em produções seguintes: Edward Albee, em *O Sonho Americano* [*The American Dream*], *Quem tem medo de Virginia Woolf?* [*Who's afraid of Virginia Woolf?*] e *The Zoo Story*; Amiri Baraka (1934-), em *Holandês* [*Dutchman*]; James Rado (1932-) e Gerome Ragni (1935-1991), com *Hair*; Luiz Valdez (1940-), em *Los Vendidos* e *Vietnam Campesino* e Tony Kushner (1956-), com *Casa/Cabul* [*Homebody/Cabul*].

Guiados por uma compreensão do teatro como elemento com função político-social, diversos escritores construíram sua dramaturgia, original e inspirada em outros autores, tratando de questões que transcendem o arcabouço do individual.

Referências

- BRAIT, Beth. *A Personagem*. São Paulo: Ática, 1985.
HEINTZELMAN, Greta; SMITH-HOWARD, Alycia. *Critical Companion to Tennessee Williams: the essential reference to his life and work*. New York: Facts on File, Inc., 2005.
MARTIN, Robert. *The Theatre Essays of Arthur Miller*. London: Methuen Publishing Limits, 1994.

- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- WILLIAMS, Tennessee. *American Blues*. New York: Dramatis Play Service, 1948.
- _____. *À Margem da Vida*. Trad: Leo Gilson Ribeiro. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964.
- _____. *Collected Stories*. Introduction by Gore Vidal. New York: New Directions, 1985.
- _____. *Memoirs*. Garden City: Doubleday & Company, Inc. 1975.
- _____. *Mister Paradise e outras peças em um ato*. Tradução: Grupo TAPA e Luiza Jatobá. Apresentação e nota biográfica de Maria Sílvia Betti. São Paulo: É Realizações, 2011.
- _____. *49 contos de Tennessee Williams*. Tradução: Alexandre Hubner; Fernando de Castro Ferro; Jorio Dauster; Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *27 carros de algodão e outras peças em um ato*. Tradução: Grupo TAPA. Apresentação de Maria Sílvia Betti. São Paulo: É Realizações, 2012.

Elizabeth Belleza Flandoli

Doutoranda em Língua e Literatura Inglesa área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês na Universidade de São Paulo. No momento dedica-se à elaboração de pesquisa da tese: *Dramaturgia e Ficção Curta: um estudo de suas ligações e projeções na obra teatral de Tennessee Williams*. Mestrado realizado em Literatura Irlandesa: *The Lonely Voice, de Frank O'Connor: a Teoria Após a Prática*, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, em 2002.
E-mail: bethflandoli@usp.br

Recebido em 01 de março de 2015.
Aceito em 05 de abril de 2015.

O retrato de Robin Goodfellow: uma adaptação para quadrinhos de *Sonho de uma noite de verão*

*The portrait of Robin Goodfellow:
adapting A Midsummer Night's Dream to comics*

Beatriz Cristina Godoy
UEM

Resumo: O objetivo deste artigo é fazer uma análise da adaptação para quadrinhos feita pelo autor Neil Gaiman da peça *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare, especialmente da construção de Puck como personagem principal da HQ. A análise gira em torno das semelhanças e discrepâncias existentes entre os dois textos e a intertextualidade entre as obras. A metodologia de investigação baseia-se principalmente nos textos teóricos de Will Eisner (2010), Moacyr Cirne (1972) e Linda Hutcheon (2011).

Palavras-chave: Quadrinhos. Adaptação. Shakespeare. Puck.

Abstract: *The aim of the present article is to analyse the comics' adaptation by Neil Gaiman of Shakespeare's Midsummer Night's Dream focusing on the construction of the character Puck as the main character of the graphic narration. The analysis revolves around the similarities and discrepancies between the texts and the intertextuality between the works. The methodology of investigation was based mainly on the theoretical writing of Will Eisner (2010), Moacyr Cirne (1972) and Linda Hutcheon (2011).*

Keywords: *Comics. Adaptation. Shakespeare. Puck*

Introdução

Como qualquer forma de expressão artística humana, as histórias em quadrinhos (HQs) evoluíram no decorrer dos anos até a forma que apresentam atualmente. Entretanto, traçar a origem dos quadrinhos parece ser um trabalho infrutífero, uma vez que cada autor que se dedicou ao tema parece oferecer uma resposta particular. Um dos primeiros artistas que se dispôs a teorizar as HQs foi o americano Will Eisner (2010). Atualmente, ele é reconhecido

internacionalmente, não somente como um dos maiores artistas dos quadrinhos, mas é também respeitado no meio acadêmico por suas contribuições pedagógicas. Em sua principal obra *Quadrinhos e arte sequencial* (1985), Eisner remonta a origem dos quadrinhos à inclusão de enunciados de pessoas retratadas em pinturas medievais na tentativa de unir imagem e palavra, criando assim a possibilidade de comunicar uma mensagem mais completa. Tal prática foi abandonada em meados do século XVII e reapareceu mais tarde, no século XVIII, em panfletos e publicações populares. Mas foi somente no século passado que a forma narrativa que hoje chamamos de histórias em quadrinhos, ou HQs, se desenvolveu em toda a sua potencialidade. Para Eisner,

[...] ao longo do século XX, os artistas que lidavam com a arte de contar histórias destinadas ao público de massa procuraram criar uma *Gestalt*, uma linguagem coesa que servisse de veículo para a expressão de uma complexidade de pensamentos, sons, ações e ideais numa disposição em sequência, separada por quadros. (EISNER, 2010, p.7).

A primeira aparição diária dos quadrinhos na imprensa data da virada do século XX, quando se tornaram uma forma popular de leitura por parte de um público amplo e passou a ser a principal fonte de leitura literária da maioria dos jovens. Cirne (1972) acredita que o *boom* dos quadrinhos proporcionado pela imprensa nasceu da combinação entre dois elementos: o momento histórico, no qual a tecnologia litográfica criou a possibilidade da inserção das tiras nos jornais, e da rivalidade comercial entre dois grupos jornalísticos que viam os quadrinhos como mais uma jogada comercial para atrair leitores e aumentar a verba publicitária. Já as primeiras revistas em quadrinhos nasceram como compilações de histórias curtas, geralmente das tirinhas dos jornais, mas elas foram a fundação para o desenvolvimento das *graphic novels* modernas que, por sua vez, ajudaram a delimitar as estruturas dessa nova forma de arte.

Hoje a HQ é uma forma narrativa consolidada que vem conquistando cada vez mais espaço comercial e encontrando seu lugar nos meios acadêmicos como um meio válido de se produzir narrativas. Elas se tornaram um produto cotidiano e muitos dos personagens nascidos neste meio desfrutam hoje de reconhecimento internacional, estampando desde roupas e material escolar até lanches de *fast food* e propagandas de inseticidas. Podemos não saber quem foi Bob Kane, mas com certeza reconheceríamos o sinal de Batman se um dia aparecesse nos céus. Além do mais, no caso dos quadrinhos, a recíproca é verdadeira, assim como os seus personagens povoam produtos e sonhos mundo afora, seus artistas também se valem de obras consagradas em outros meios para criarem suas próprias histórias através desta estética tão singular.

No presente artigo, analisaremos como o personagem Robin Goodfellow, da obra *Sonho de uma noite de verão* do autor William Shakespeare, é retrado na versão para quadrinhos do artista Neil Gaiman (1992) em uma história de mesmo nome, parte integrante da saga de *Sandman*¹. Porém, antes de procedermos à entrada analítica da HQ, é necessário explorar mais a fundo os elementos que compõem uma história em quadrinhos, como construção narrativa e os principais conceitos de adaptação.

Em virtude de alguns livros referenciais não terem sido traduzidos para o português, as traduções de trechos citados dessas obras são de responsabilidade da autora desse ensaio.

O casamento entre texto e imagem

As HQs são compostas de uma combinação de texto e imagem que exige que a leitura se dê através de habilidades de interpretação visuais e verbais. Eisner (2010) acredita que, apesar de palavras e imagens serem tratadas separadamente no mundo moderno das comunicações, ambas derivam de uma mesma origem, uma vez que as palavras se constituem de letras e as letras são, em si, símbolos elaborados a partir de imagens. O autor compara a produção das ilustrações na HQ às caligrafias chinesa e japonesa (pictogramas) que evoluíram da reprodução de símbolos até tornarem-se uma técnica. Também para Cope e Kalantzis (2003), a grafologia serve de exemplo para demonstrar como o sistema de escrita é multimodal ao carregar um potencial de criação de sentido diferente do lexical, do ordenamento frasal ou da sintaxe.

Crucial ao se ler uma obra em quadrinhos é tratar texto e imagem com igual importância. Ao contrário do que possa parecer, a imagem nas HQs não funciona como uma mera ilustração da narrativa, técnica, comumente empregada em livros infantojuvenis, nem o texto opera como uma simples legenda da imagem, hábito comum no jornalismo. Nos quadrinhos, texto e imagem são complementares, sendo um a extensão do outro, e somente uma interpretação eficiente de ambos é que torna possível a compreensão do significado total de cada requadro (as unidades menores dentro da página) e conseqüentemente, possibilita a inferência do sentido da narrativa sequencial.

[...] as regências da arte (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente. A leitura da história em quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual (EISNER, 2010, p. 2).

¹ Sandman é uma série quadrinística, publicada entre 1989 e 1996, composta de 75 volumes.

Ao considerar a junção texto/imagem, Kress (2003) afirma que ambos podem trabalhar juntos para formarem um *layout* que não se restrinja a organização da informação, mas que contribua para o significado: “é nesse nível que a disposição da palavra (como blocos gráficos) e as imagens (como blocos gráficos) interagem” (KRESS, 2003, p. 68).

Note-se ainda que não somente o uso do texto como mensagem, mas também a maneira com que ele é disposto visualmente quando aplicado à imagem (o letreiramento), tornando-o parte integrante da composição imagética, é que vai conferir-lhe seu potencial total de significado. O texto é “desenhado” e não somente “escrito” para comunicar uma ideia que vai além do significado das palavras, um ato criador no qual a escolha do tipo e do tamanho das fontes é feita cuidadosamente para empregar “o clima emocional, uma ponte narrativa, e a sugestão de som” (EISNER, 2010, p. 4). O letreiramento permite que o artista crie a ilusão de entonações distintas através de diferentes letras, e ainda que as palavras se repitam, a maneira com que o desenho das mesmas é trabalhado pode modificar o conteúdo da mensagem.

A maneira mais tradicional, mas não a única, de se acrescentar a fala às imagens é através do uso dos balões, elemento este que oferece simultaneamente uma solução e uma problemática. Uma solução ao proporcionar dentro da imagem um lugar cativo para o texto, mas uma problemática ao criar a ilusão no leitor menos atento de que os balões podem ser lidos em sequência como outros tipos de textos literários. Sendo assim, antes de se iniciar a leitura dos mesmos, é imperativo decodificar a ordem correta dos requadros dentro de cada página e como cada balão se relaciona com esses requadros. Entretanto, a capacidade de se realizar essa leitura com sucesso faz com que o texto colabore não somente na doação de sentido à imagem, mas também funciona como um importante elemento de representação do tempo da história, possível a partir do nosso entendimento da duração da fala. Resumindo,

[...] o balão é um componente concreto, físico, imagístico capaz de assumir as mais diversas formas – inclusive metalinguísticas, encerrando discursos falados ou pensados, verdadeiras unidades significantes da imagem (CIRNE, 1972, p. 32, grifo do autor)

Seria ingênuo pensar que a função única dos balões é o de conter as falas. Nascido com esse propósito, o uso dos balões evoluiu, incorporando novos significados e passou a contribuir imensamente na criação narrativa. Nas últimas décadas, o próprio contorno dos mesmos foi sendo explorado a ponto de poder modificar a característica do som/fala sendo representado. Um exemplo é como as HQs convencionaram o uso de balões com contornos de nuvem para

conterem pensamentos, fazendo com que o leitor instruído compreenda automaticamente que aquele texto pertence somente à(s) personagem(s) diretamente relacionada(s) com o balão. Dentro dos balões, o letreiramento é um segundo elemento utilizado para irradiar a natureza e a emoção do que está sendo dito e, além disso, “a caligrafia pessoal é uma garantia de que jamais as letras sairão exatamente iguais, o que de certa forma ‘humaniza’ a narrativa gráfica” (EISNER, 2010, p. 26). Mas ainda que o texto tenha se tornado metade da equação quadrinística, é importante considerar que o texto não é representado somente por diálogos. É o próprio Eisner (2010, p. 10) quem pontua que é possível se contar uma história apenas através de imagens, sem diálogos, se o intuito for reforçar o significado das ações. E ainda assim, o artista vai recorrer à utilização de palavras em funções específicas, como onomatopéias, cartazes, bilhetes, fachadas, etc.

No caso de uma história que priorize as ilustrações, é essencial a busca do artista por imagens que pertençam a uma memória coletiva, retiradas de experiências comuns, garantindo assim o acesso do leitor à obra. É a dialética entre a imagem composta pelo artista e uma gama de imagens pré-existentes no imaginário dos indivíduos, que vai tornar a narrativa visual compreensível para o receptor. Em sua obra *Lendo Imagens*, Alberto Manguel (2000) afirma que a leitura que fazemos de uma imagem é automaticamente influenciada por todas as imagens as quais já fomos expostos anteriormente, e empresta do romancista francês Malraux o termo “museu imaginário” para nomear tal fenômeno.

Construímos nossa narrativa por meio de ecos de outras narrativas, por meio da ilusão do auto-reflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico, por meio da fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos escrúpulos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho (MANGUEL, 2000, p. 28).

Essa união artística e literária na busca de um “outro” sentido, ou de um sentido total – aquele que só pode ser compreendido casando os dois modos de expressão, – faz das HQs um meio de expressão multimodal. Para Kress (2003), o significado comunicado por meio multimodal vai além da soma de significados dos dois meios, não é apenas uma adição de sentidos, mas sim um entrelaçamento, onde ambos devem se fundir em um sentido maior, porque “os sentidos vêm até nós juntos” (KRESS, 2003, p. 211).

Todos os quadrinhos são um

Existem dois quadrinhos que constituem uma HQ. A página total, que pode ocasionalmente ser explorada como uma metaquadrinho, e o quadrinho em si, ou requadro, que é o principal elemento de uma narrativa gráfica. Raramente uma história em quadrinhos é composta de apenas um requadro, já que a própria natureza dessa arte surgiu da contação de histórias através de imagens sequenciais. Tal estrutura exige uma habilidade de criação e leitura que vai além de se criar ou ler uma narrativa em uma única imagem, mas sim, de criar ou ler um conjunto de imagens sequenciais e interdependentes. O leitor precisa fazer o sentido de cada imagem, da relação entre elas e de como, juntas, contribuem para a criação de significado de uma narrativa. O que torna esta forma estética ainda mais singular é que, ao contrário do cinema, no qual as imagens criam uma sequência fluída, os quadrinhos simulam uma sequência com um número limitado de imagens que podem ser lidas ao mesmo tempo. Enquanto o diretor do filme tem total controle da ordem em que as imagens serão introduzidas na narrativa, o artista de HQ só pode contar com a habilidade do leitor em navegar nesse modo artístico. Eisner (2010) considera a tendência que o nosso olhar tem em se desviar como um dos grandes obstáculos a serem superados pelo artista, e acredita que a única maneira de superá-la é contar com a cooperação do leitor. “(...) essa cooperação voluntária, tão peculiar dos quadrinhos, é o que sustenta o pacto entre artista e leitor” (EISNER, 2010, p. 41).

A página desempenha uma função estrutural vital nesse sentido, agindo como uma barreira física que impede o acesso do leitor à página seguinte. O artista utiliza-se dessa “pausa” como recurso narrativo, explorando a mudança do espaço físico para deslocar o tempo e o espaço da narrativa, ou ainda alterar o foco do leitor. A virada da página é também uma opção para se criar surpresa e moldar o inesperado.

Outro desafio estrutural a ser superado e que é também vital ao funcionamento da narrativa gráfica, é a noção de tempo, o *timing*. É o *timing* que nos permite reconhecer e compartilhar emoções como surpresa, humor e terror, e é indispensável em uma manifestação artística que tem a intenção de criar narrativas a partir da imitação/representação da realidade. Para criar a ilusão da passagem do tempo, o artista gráfico possui algumas opções técnicas, como símbolos e o próprio texto, mas nenhum desses recursos é tão significativo quando o ordenamento dos requadros dentro da página. Se considerarmos que o tempo gasto para ler cada página seja relativamente o mesmo, a quantidade de requadros presentes em cada ajuda a ditar o

tempo da ação. Uma página com apenas dois requadros convida o leitor a se debruçar sobre ela em busca de maiores detalhes e assim, temos uma ação passando a outra em uma velocidade consideravelmente menor do que a velocidade em que as ações se sucederiam em uma página com um número maior de quadrinhos.

O artista pode ainda manipular o tamanho dos requadros para reforçar a ideia temporal. Segundo Eisner (2010, p. 26), uma sequência de requadros estreitos e uniformes seguidos de um requadro mais longo sugere uma pausa, assim como o aumento do número de quadrinhos de uma página para outra sugere uma aceleração da ação. Também o enquadramento da ação age como um elemento temporal. Basta imaginarmos alguém sendo baleado: o artista pode mostrar a bala furando o peito da personagem em um quadrinho e, em seguida, retratá-la caída no chão – encerrando a ação em apenas dois requadros – ou pode optar por prolongar a ação, mostrando uma sequência de quatro ou mais quadrinhos em que a personagem cai lentamente ao chão. O enquadramento é ainda o encapsulamento de uma ideia, ação, lugar, etc. É a representação daquilo que o artista escolhe mostrar ao leitor, tecnicamente semelhante ao enquadramento cinematográfico.

Esse elemento narrativo está intimamente ligado com o limite da visão periférica humana. Não é porque nossa visão é limitada que os acontecimentos “fora” dela simplesmente não existam. É o conhecimento de mundo do leitor que vai permitir que este preencha o restante da imagem mentalmente, o que transforma as lacunas entre os requadros, aquilo que Eisner (2010, p. 51) chama de “não espaço”. Essa sarjeta – termo comumente utilizado na indústria – também é utilizada como um recurso narrativo, funcionando como uma espécie de eclipse literária, que permite ao autor concentrar-se nas ações principais e contar com a habilidade do leitor em preencher os “vazios”. McCloud (1995, p. 67), acredita que “os quadros das histórias fragmentam o tempo e o espaço, oferecendo um ritmo recortado de momentos dissociados. Mas a conclusão² nos permite conectar esses momentos e concluir mentalmente uma realidade contínua e unificada”.

Além do ordenamento e enquadramento dos quadrinhos, o traçado dos requadros também carrega uma função de linguagem não verbal. Assim como o traçado dos balões, esse elemento foi se convencendo dentro das histórias em quadrinhos até criar uma gramática própria. Convencionou-se, por exemplo, que traçados retangulares e retos emoldurem ações no

² O fenômeno de observar as partes e perceber o todo (MCCLLOUD, 1995, p.63).

tempo presente, enquanto as bordas onduladas são utilizadas para conter um acontecimento passado, um *flashback*. O contorno pode ainda fazer parte do cenário, representando uma janela, uma porta ou até mesmo a escotilha de um avião, ou ainda simplesmente não existir, assim como nas sarjetas a falta de contorno de um requadro tem uma intenção narrativa.

O artista da HQ pode ainda trabalhar com a noção de perspectiva para complementar uma história. A função da perspectiva é manipular a orientação do leitor de acordo com a intenção narrativa do autor, ajudando a direcionar a sua reação emocional. Cenas retratadas à distância sugerem um distanciamento do evento, pois quanto mais frontal e próximo o objeto parecer, maior será o envolvimento do leitor, passando de um mero observador a participante.

Adaptando-se às adaptações

A aparência de modernidade das adaptações pode criar a ilusão de que a transposição de uma obra para um novo modo ou uma nova mídia é algo que surgiu há pouco na cena cultural mundial. Mas há muito que artistas se valem de obras existentes para criar algo novo pelos mais variados motivos. Contudo, apesar de estarem presentes há tanto tempo, as adaptações continuam a ser vistas com desconfiança pelos críticos e professores, aqueles a quem Lefevre (2007, p. 17) chama de “leitores profissionais”. A maioria destes leitores tende a ver as adaptações como obras menores, que devem ser qualificadas pela fidelidade que mantêm ao texto fonte, já que este deve ser sempre visto como superior criativamente.

É interessante perceber como, mesmo no ramo da Literatura, no qual a memória desempenha um papel tão importante, os principais articuladores parecem sofrer da falta da mesma. As mudanças não são novidade para a Literatura, desde a epopeia e o ditirambo até o romance psicológico e a poesia concreta, a arte da palavra escrita nunca foi estanque, e veio se adaptando em novas formas e gêneros. O próprio gênero literário é tema de debates acalorados que, não somente estão longe de findos, como em muito lembram em discussões em torno das adaptações, pois

[...] encontra-se ligado a conceitos como tradição e mudanças literárias, imitação e originalidade, modelos, regras e liberdade criadora, e à correlação entre estruturas estilístico-formais e estruturas semânticas e temáticas, entre classes de texto e classes de leitores, etc. (AGUIAR E SILVA, 2009, p. 340).

Bhabha (1998, p. 311) é taxativo ao afirmar que os indivíduos são propensos a travar embates entre o que é conhecido e confortável e o que é novo, essa heresia que insiste em clamar um lugar para si em um mundo que parece previamente organizado. Uma vida é muito pouco para vivenciarmos o consolidar de uma obra e acontece de nascermos sob a égide de autores e obras que parecem eternos e inquestionáveis. Raramente nos lembramos que muitos desses autores e seus trabalhos também já foram rechaçados e tiveram que lutar para encontrar o lugar que agora ocupam.

As adaptações também fornecem uma sobrevida para obras já clássicas. É através das traduções, atualizações e adaptações que as obras são muitas vezes apresentadas a um novo público. Hutcheon (2011, p. 58), acredita que “as histórias não são imutáveis; ao contrário, elas também evoluem por meio da adaptação ao longo dos anos”. Em sua obra *Uma teoria da adaptação* (2011), a teórica menciona a relação levantada por Robert Stam entre as adaptações e a evolução de Darwin, assim como sugerida no filme *Adaptação* (2002) de Spike Jonze. As adaptações, para Stam, seriam uma forma de o romance sobreviver, mudando para se adequar às novas realidades. Assim como os homens e animais precisaram evoluir e se modificar biologicamente para não desaparecerem da face da Terra, também a Literatura precisa enxergar as mudanças que há mais de um século vêm ocorrendo à sua volta, cada vez mais rapidamente, e aprender a usar essas novas mídias em seu favor.

O surgimento das novas mídias fez com que a palavra *adaptação* se tornasse multifacetada e, conseqüentemente, de difícil definição. A autora canadense esclarece que o termo pode ser usado atualmente para se referir a três coisas bastante distintas: um produto formal, um processo de criação e um processo de recepção. A análise de uma obra adaptada enquanto um produto exige que levemos em consideração os modos de engajamento, contar, mostrar e interagir, e ainda, a nova forma (mídia) escolhida para a reescritura do texto fonte. Como um termo globalizante, a adaptação engolfa inúmeras possibilidades de transposição, o modo de engajamento pode ser mantido – de uma poesia para um romance, ou modificado, de um romance para um filme – acarretando também uma mudança de mídia. Entretanto, nos engajamos de diferentes modos com diferentes mídias, assim também “cada modo [...] tem sua própria especificidade, se não sua própria essência” (HUTCHEON, 2011, p. 49, grifo do autor).

Quando pensamos a adaptação como um processo de criação, é preciso levar em consideração quem é o adaptador e quais os motivos que o levam a escolher determinado texto. O adaptador como responsável pela transposição da obra, seja para um novo modo ou uma nova

mídia, é, antes de tudo, um intérprete, uma vez que “o texto adaptado não é algo a ser reproduzido, mas sim um objeto a ser interpretado e recriado” (HUTCHEON, 2011, p. 123). A autora acredita que, mesmo quando a adaptação é um trabalho coletivo, como um filme ou série de TV, existe uma pessoa responsável pela reescritura do texto fonte, seja o roteirista ou o diretor, que é quem emprega sua visão na nova obra. No caso dos quadrinhos, o trabalho também é realizado por uma equipe de autor, desenhistas, letristas, coloristas, etc., ainda assim é o autor que vai criar uma nova versão, e é nela que os demais artistas vão fundamentar seu trabalho.

Inúmeros motivos levam um artista a optar por adaptar uma obra já existente. Entre eles, motivos econômicos e de restrições legais ou crítica social e cultural. Entretanto, a principal razão parece ser mesmo uma escolha pessoal, uma vez que os adaptadores “não apenas interpretam essa obra como também assumem uma posição diante dela” (HUTCHEON, 2011, p. 133). A teórica sugere que, ao analisarmos uma adaptação, a questão da intencionalidade do autor não pode ser deixada de lado, apesar das inúmeras críticas sofridas nos últimos tempos por autores como Roland Barthes.

Finalmente, podemos olhar para a adaptação como um processo de recepção. Hutcheon (2011) concebe as adaptações como palimpsestos, textos que carregam em si ecos de outras obras, mas que não deixam de serem obras originais em si mesmas, e é também dessas duas maneiras bastante distintas que o público pode recebê-las. É possível experienciar uma adaptação como um texto qualquer, lido pela primeira vez, mas

[...] para experienciar uma adaptação *como adaptação*, como visto, precisamos reconhecê-la como tal e conhecer seu texto adaptado, fazendo com que o último oscile em nossas memórias junto com o que experienciamos (HUTCHEON, 2011, p. 166, grifo do autor).

O receptor da adaptação como adaptação, está consumindo algo conhecido em uma nova embalagem, enquanto o noviço pode desenvolver um interesse pelo texto fonte ou encerrar a experiência ali. Para aqueles que já conhecem a obra, a atração das adaptações parece ser a repetição com a diferença, a busca pelo novo e o conforto do conhecido, o que nos torna capazes de ler nas entrelinhas usando nosso conhecimento prévio da obra. Alguns adaptadores contam com esse conhecimento a ponto de condicionar sua obra aos conhecedores do texto fonte. Contrariamente, Hutcheon (2011, p. 166) acredita que uma boa adaptação deve atingir e agradar a ambos os públicos. Se a obra adaptada é canônica, podemos, a rigor, não reconhecê-la

diretamente, mas é possível contar com “uma memória cultural geralmente disponível” (ELLIS *apud* HUTCHEON, 2011, p. 168).

Lefevere (2007, p. 20) afirma que, quando um leitor não profissional diz ter lido um livro, não significa que tenha realmente viajado da primeira a última página, mas sim, que possui “fragmentos” sobre a obra que incluem citações em livros didáticos, adaptações cinematográficas, resenhas ou até mesmo uma conversa informal. Todas essas partes juntas criam a “imagem” que a pessoa tem da obra. O mesmo acontece nas culturas ocidentais, tanto com as obras de Shakespeare quanto com sua própria figura humana. Poucos são aqueles que verdadeiramente se debruçaram sobre seus trabalhos, mas suas obras e vida chegam até mesmo aos ouvidos mais desatentos e esses pedaços desconexos acabam por formar a imagem que temos de Shakespeare enquanto personagem histórico. Ele, inquestionavelmente, faz parte de nossa memória coletiva. Halbwachs (2006, p. 102) define a memória coletiva como “uma corrente de pensamento contínuo, de uma comunidade que nada tem de artificial, pois não retêm do passado, senão o que ainda está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém”.

Atração e repulsa

É justamente dessa memória em torno de Shakespeare que Gaiman (1992) se vale para construir a sua versão de *Sonho de uma noite de verão*. Entretanto, engana-se quem acha que a versão de Gaiman é uma simples transposição de mídia do texto shakespeariano, o autor vai muito além ao trazer a história do bardo para dentro do seu mundo, criando uma intertextualidade latente. É Hutcheon (2011, p. 161) quem afirma que “a adaptação e a obra adaptada juntam-se na compreensão do público em torno de suas complexas interações”. Um leitor pouco versado em Shakespeare ou em *Sandman* seria capaz de compreender a história em certo nível, passando despercebido pelas nuances do intertexto. Mas é o leitor da série que, além disso, possui algum conhecimento da peça inglesa e da vida de seu autor que será capaz de adentrar as camadas mais profundas da narrativa, e parece ter sido para esse leitor que Gaiman escreveu sua história. Sobre a intencionalidade do autor, Hutcheon (2011, p. 123) sustenta que “a transposição criativa da história de uma obra adaptada está sujeita [...] também ao temperamento e talento do adaptador, além de seus próprios intertextos particulares que filtram os materiais adaptados”.

Os inúmeros temas recorrentes em ambas as histórias deixa claro que a escolha do autor de quadrinhos não foi aleatória. Os dois mundos, do personagem Sandman e da peça, muito têm

comum, sendo o principal ponto dialético o tema místico. A peça de Shakespeare reúne humanos e seres encantados, seres esses capazes de navegar entre os dois mundos, dos homens e das fadas. Também Sandman é um ser mitológico que transita entre o real e o mundo dos sonhos, do qual é o senhor. O clima onírico está presente em ambas as narrativas. A peça elisabetana trabalha com a possibilidade de que os espectadores a tenham sonhado, o que, no universo de Gaiman, acarreta que a peça tenha acontecido no mundo de Sandman. A clivagem aqui se dá quando o leitor do bardo é chamado a imaginar esse mundo místico enquanto Gaiman lhe apresenta seu mundo pessoal visualmente. Cabe aqui argumentar que o fato da adaptação ter sido escrita por Gaiman, desenhada por Charles Vess e colorida por Steve Oliff, pode levar ao questionamento do quão subjetivas as ilustrações realmente são e até que ponto o mundo é realmente do autor. No caso de Gaiman (1992) em particular, vale clarificar que ele escreve seus *scripts* com detalhes extremos: enquadramento, perspectiva, estilo de molduras e balões, gestos e fisionomias, a ponto de especificar com quais pessoas seus personagens se parecem.

O HQ começa com a chegada da companhia teatral de Shakespeare a um vale em Sussex, Inglaterra, onde o dramaturgo tem um encontro marcado com Sandman³. Somos apresentados a um Shakespeare que é pai, escritor e diretor, e como tal tem que lidar com os questionamentos e importunações que lhe são devidas. A representação dessas relações entre a figura do bardo, seu filho Hamnet e sua companhia humaniza o autor que aqui aparece impaciente e temeroso, diferente da figura do gênio inabalável que é repassada através das gerações. Também o espaço e o dia escolhidos para a encenação da peça no quadrinho podem ser lidos de maneiras diferentes, dependendo do grau de familiaridade do leitor com o universo shakespeariano. O fato de a peça ser encenada nas planícies remete ao seu conteúdo pastoral, conteúdo esse que viu nascer a tradição de se encenar *Sonhos* em parques ou ao ar livre, podendo remeter ainda, em tempos mais modernos, ao tradicional evento americano *Shakespeare in the Park*⁴.

Quanto ao dia da apresentação, o personagem de Shakespeare deixa claro que é “a véspera do solstício de verão” (GAIMAN, 1992, p. 64), o dia comumente associado à peça, entretanto, Bloom (1998), conhecido mundialmente como um dos grandes especialistas em Shakespeare é taxativo ao afirmar que “a ação não se passa [...] na véspera do solstício de verão” mas em “qualquer noite no auge do verão” (BLOOM, 1998, p. 196, grifo do autor). Hutcheon

³ Sandman, o Senhor dos Sonhos e personagem central da série quadrinística, pode também ser chamado de Morfeu ou Sonho.

⁴ Desde 1954, todos os anos durante o verão, a companhia teatral *The Public Theater* apresenta peças de Shakespeare no Central Park. (shakespeareinthepark.org/about/history/)

(2011, p. 134) acredita que “as adaptações de Shakespeare, em particular, podem ser concebidas tanto como tributos quanto como tentativas de suplantar a autoridade cultural canônica”. E ninguém na academia é mais zeloso com o cânone do que Bloom. É ainda nessa mesma conversa que ficamos sabendo que a peça foi escrita para Sandman como forma de pagamento pelo acordo firmado entre os dois personagens em uma história anterior⁵.

Gaiman flerta com a ideia de representar uma situação que poderia realmente ter acontecido. Um grupo de teatro mambembe viajando pelo interior da Inglaterra, se apresentando para o público local, não fosse o fato de a plateia consistir justamente em seres imaginários que a peça retrata. As fadas no *Sonho* de Shakespeare habitam apenas a floresta e são os homens que vão até elas. A situação de inverte no *Sonho* de Gaiman, pois são as fadas que vêm ao mundo dos mortais, mundo ao qual não pertencem. A divisão entre fadas e homens nunca se desfaz completamente, os requadros que mostram as criaturas mantêm um tom mais escuro, enquanto os requadros dos humanos são sempre em cores mais vivas. O jogo de cores serve tanto para manter um ar de “mistério” ao redor das criaturas mágicas que, apesar de estarem ao ar livre em um dia ensolarado, são sempre representadas com se estivessem na sombra, e também para que o leitor navegue sem dificuldade entre a peça e a plateia.

Também os recursos de “uma peça dentro de outra peça” estabelecidos por Schmeling (SCHMELING apud PASCOLATI, 2008), está presente em ambas as histórias e é uma técnica utilizada porque “provocam reflexões estéticas acerca do fenômeno teatral, promovem a ruptura da ilusão dramática, discutem as relações da representação artística com o real e geram o efeito de distanciamento crítico” (PASCOLATI, 2008, p. 514). Enquanto os humanos – os integrantes da companhia teatral de Shakespeare – encenam *Sonho de uma noite de verão* para a plateia das fadas e elfos, esses se reconhecem nas personagens. A peça funciona como um jogo de espelhos disformes no qual algumas criaturas têm dificuldade em se reconhecer. “Peaseblossom, aquilo sou eu? Não se parece nem um pouco comigo, não mesmo” (GAIMAN, 1992, p. 80). Enquanto outras parecem entender melhor o espírito da “brincadeira” teatral. Já Puck se encanta quando se vê representado na história. “Isso é magnífico, e é verdade, jamais aconteceu, mas mesmo assim é verdade. Que arte mágica é essa?” (GAIMAN, 1992, p. 75). Na história de Gaiman, o *mise en abyme* funciona como um motivo que movimenta a trama e também como uma forma de homenagem à arte dramática.

⁵ No volume 13 da série, Sandman tem seu primeiro encontro com Shakespeare, então um autor sem talento. Os dois realizam um pacto do qual o leitor não conhece os detalhes.

O Puck no Sonho de Gaiman

Na versão de Gaiman, o personagem Puck, também conhecido como Robin Goodfellow, tem um papel central no desenvolvimento da trama. Puck é introduzido na história junto com as demais criaturas mágicas, quando o portal entre os dois mundos é aberto. A página é utilizada como um metaquadrinho e Puck está exatamente no centro da página, com as criaturas mágicas à sua esquerda e o Sandman os recepcionando à direita. Eisner (2010) corrobora que a página de apresentação exerce diferentes funções: “ela é um trampolim para a narrativa [...] prende a atenção do leitor e prepara sua atitude para com os eventos que se seguem” e “estabelece um clima” (EISNER, 2010, p. 64).

Não por acaso que Puck ocupa um lugar central na adaptação de Gaiman, uma vez que a personagem em si é inspirada em uma criatura mitológica, o rei dos elfos da mitologia escocesa (ASIMOV, 2003, p. 29). Sua presença na peça é também uma forma de adaptação da cultura popular: “ao traduzir o imaginário cultural de sua época para o palco, Shakespeare tornou as antigas narrativas, transmitidas pela tradição oral, acessíveis a um novo tipo de público” (CAMATI, 2008, p. 272). Um segundo motivo para o destaque de Robin é o fato de originalmente ser retratado como um demônio, e é essa essência maligna que Gaiman resgata ao final da história. Entretanto, Boyce (1996) atribui a Shakespeare a criação de um novo Puck, uma mistura de fada e *goblin*, um personagem humorístico como bobo da corte, ainda que indiferentes ao penar dos humanos. A associação de Puck com o bobo da corte é mencionada na obra de Gaiman quando Sandman o perdoa por suas indiscrições ao dizer que “é inerente a um tolo pronunciar verdades que ninguém mais ousa falar” (GAIMAN, 1992, p. 68).

É a essência demoníaca do Puck original que permite ao autor moderno trabalhar melhor a intertextualidade com a sua própria obra. Ele é representado como um ser animalesco de orelhas pontudas, olhos vermelhos e dentes afiados, em referências diretas à imagem de demônios e seres malignos consagrados pela cultura popular. Ele é representando sempre de perfil, nos olhando de soslaio e sempre agachado, como pronto para atacar. Não é apenas ao leitor que Robin causa calafrios, as demais criaturas também o temem. Quando o ator representando Puck entrega sua primeira fala: “sou o alegre andarilho da noite” (GAIMAN, 1992, p. 72), Peaseblossom reage imediatamente dizendo: “a ameaça gargalhante e um louco – totalmente perigoso à vida e integridade física, é mais adequado” (GAIMAN, 1992, p. 72) e é imediatamente repreendido por um companheiro que teme que o Robin os escute.

Na versão de Gaiman, as criaturas mágicas há muito haviam abandonado o mundo dos humanos, e durante a peça, Puck se lembra de como os mortais são “divertidos”. Logo em seguida, o seu “eu” da peça entra em cena e o deixa maravilhado. A peça continua e perdemos o *goblin* de vista para reencontrá-lo durante o intervalo, sorrateiramente instalado sobre o ator que o representa, que, por sua vez, não nota sua presença: “e Puck encontra Puck” (GAIMAN, 1992, p. 77), no final da página o ator se encontra desacordado e o verdadeiro Puck tem sua máscara em mãos. Essa mesma página comporta ainda o bloco no qual um dos atores pede a Oberon que os remunere pela peça e o rei o faz com uma bolsa de ouro. Somente no final da história compreendemos que essas duas cenas não estão na mesma página por acaso, mas que ambos, Oberon e seu serviçal, estavam pregando uma peça nos humanos. Enquanto Puck roubava sua máscara para entrar em cena como ele mesmo, seu rei pagava os humanos com uma bolsa de ouro que, ao final do “sonho” se transformariam em folhas amarelas.

Essa página em particular nos permite analisar os diferentes modos de mostrar, já que “nem todas as formas de mostrar são iguais” (HUTCHEON, 2011, p. 82). O artista de HQs pode se utilizar da familiaridade do público com os ângulos cinematográficos para compor um requadro, mas os quadrinhos oferecem uma vantagem sobre as demais formas de mostrar – mais comumente associada às artes performáticas, – pois permite ao leitor retornar na história e “saborear” as imagens pelo tempo que desejar, afinal, ele tem tempo de observar os detalhes e explorar os diferentes significados da história.

É esse “tempo de leitura” que permite ao leitor absorver a despedida de Robin em toda a sua simbologia. Acabada a peça dos humanos, as criaturas se despedem de Sandman, pois é hora de voltar para o seu mundo. Puck, que então estava se divertindo interpretando a si mesmo se detém: “Ora... Partir, milorde? Quando há mortais para confundir e importunar? Vocês vão. Seu Puck ficará... O último duende num mundo árido” (GAIMAN, 1992, p. 85). Puck então entrega seu monólogo final, e já finda a peça, ele o entrega diretamente para o leitor. O monólogo ocupa uma página dividida em seis requadros de tamanhos proporcionais e a perspectiva faz com que o leitor se aproxime de Puck a cada requadro. No primeiro requadro, ele fala para a máscara em uma clara referência à figura de Hamlet, consagrada pelo teatro e pelo cinema. Mas ao contrário de Hamlet, ele não questiona, mas sim, confirma que tudo não passou de um sonho. Em seguida, Robin corre e abandona a máscara pelo caminho, deixando claro que a interpretação chegou ao fim.

O terceiro requadro nos surpreende ao mostrar um Puck, que até então corria de costas para nós, mais próximo a nós, parado, com seus olhos vermelhos como fogo e as mãos unidas na altura do queixo em um movimento infantil, que nos lembra uma criança contando uma história. São seus braços que nos fazem duvidar de suas palavras: “e, como sou um Puck honesto, se tivermos a sorte de escapar da língua da serpente, nós melhoraremos em breve” (GAIMAN, 1992, p. 85). Segue-se um close do rosto de Puck, que não deixa mais dúvida acerca de sua essência demoníaca. Sobre um fundo preto, vemos apenas um contorno leve de seu rosto e de suas mãos de unha afiadas, em contraste com seus olhos vermelhos de cobra que olham diretamente para nós. Por entre seus dentes afiados, Puck nos desafia: “do contrário podem chamar o Puck de mentiroso” (GAIMAN, 1992, p. 85). O quinto requadro é o mais significativo desse bloco, pois não só Robin conclui seu monólogo, como é representado sobre um fundo negro que deixa entrever somente seus olhos e dentes, como se eles flutuassem no vazio. Esse requadro é uma referência direta ao demônio Azazel, que é sempre representado como uma massa disforme de olhos e dentes. Junto com Lúcifer e Belzebu, Azazel forma o triunvirato que governa o Inferno do universo de Sandman, e o leitor mais versado na série questiona agora se Puck é uma das formas de Azazel. Uma coisa é certa, o Puck de Gaiman é um demônio.

O último requadro é completamente preto e abre algumas opções. Ou nos aproximamos tanto de Robin que não conseguimos mais delinear seus limites, ou ele desapareceu por completo. Gaiman consegue em dois requadros provar que mostrar uma história não quer dizer torná-la rasa ou óbvia.

Interessante notar que antes de se revelar para o leitor, Robin estava interpretando a si mesmo, usando a própria máscara. Ele era um personagem dentro da personagem, e assim como uma peça dentro da peça permite que se faça uma análise crítica e distanciada do teatro, talvez Puck, ao vestir uma “fantasia” de si mesmo, tenha se permitido descobrir sua verdadeira natureza e optar por se entregar a ela. Desde o início da história, a única coisa que impedia Robin de fazer suas travessuras era a autoridade de Oberon. Quando fica para trás, Puck se liberta da autoridade do rei das fadas.

O monólogo de Puck não encerra a adaptação. A última página da história funciona como uma espécie de epílogo, no qual os humanos despertam do sonho. Ao contrário do leitor shakespeariano, o leitor de Gaiman é logo informado que aquilo não foi um sonho, embora alguns personagens tragam à tona a questão. A trupe levanta acampamento enquanto no último requadro se lê: o paradeiro atual de Robin Goodfellow é desconhecido. (GAIMAN, 1992, p. 86).

O leitor deixa a história com a sensação de que os mundos do *Sonho* do bardo e do Mestre dos Sonhos de Gaiman se fundem perfeitamente em todos os seus elementos, naqueles semelhantes e em toda a sua diferença. Simplesmente, “encontramos histórias que gostamos e então criamos variações dela através da adaptação” (HUTCHEON, 2011, p. 229).

Considerações finais

A obra *Sonho de uma noite de verão*, de Neil Gaiman, foi escrita por um autor de fantasia para seu público, que é formado por uma nova leva de leitores para quem a fidelidade ao cânone é irrelevante. Esses novos leitores estão acostumados a ler obras que fazem referências a outras obras, personagens fictícios ou históricos, programas de TV e filmes. Criou-se uma memória cultural na qual as informações de diferentes obras se casam e criam uma nova forma de se experimentar tanto obras originais quanto adaptações de textos fonte.

Como membros do mundo pós-moderno, estamos nos tornando, cada vez mais, uma cultura da imagem, e adaptar textos claros para novas mídias parece uma evolução tanto lógica quanto irreversível. Essa nova realidade nos leva a questionar a quem realmente interessa manter a fidelidade e a pureza de uma obra, mantê-la, enfim, incorruptível. É verdade que a transposição de clássicos literários para novas mídias leva à popularização das mesmas, e esse parece ser o problema maior. Adaptações de textos fontes para óperas e balés, formas de arte consideradas nobres e acessíveis a poucos, não parecem levantar tantas críticas quanto as adaptações feitas para artes não tão elitizadas. Qual é o medo que existe por trás de se levar as grandes obras a uma linguagem compreensível pelo povo? Certamente seriam os leitores profissionais quem mais teriam a perder com a popularização de textos canônicos, uma vez que seu trabalho inclui estudar tais obras e mediar o acesso do indivíduo comum a ela.

Ao humanizar a figura de Shakespeare, Gaiman o alça a um posto ainda mais elevado daquele que geralmente ocupa. Ao insistir na genialidade do bardo, os críticos nada mais fazem do que lhe diminuir o valor, pois o que se esperar de um gênio senão obras geniais? Agora, quando se enxerga o autor como um homem, de carne e osso, que tinha família e empregados, que viajava em carroças e escrevia em tabernas e, ainda assim, foi capaz de produzir alguns dos textos mais incríveis da História, esse sim é um homem admirável.

Talvez a grande heresia de Gaiman tenha sido atribuir a genialidade de Shakespeare a um pacto travado entre o bardo e sua própria criação, o colocando de alguma maneira na gênese da

criação shakespeariana. Uma heresia desculpável, afinal não é o próprio Shakespeare que diz, através de Próspero, que “somos a matéria da qual os sonhos são feitos” (SHAKESPEARE, 1996, p. 1154)?

Referências

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 2009.
- ASIMOV, Isaac. *Asimov's Guide to Shakespeare*. New York: Random House, 2003.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BOYCE, Charles. *The Wordsworth Dictionary of Shakespeare*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd, 1996.
- CAMATI, Anna Stegh. Sonho de uma noite de verão: o erudito e o circense em cena. In: CAMATI, Anna Stegh e MIRANDA, Célia Arns (Org). *Shakespeare sob múltiplos olhares*. Curitiba: Ed. Solar do Rosário, 2009.
- CIRNE, Moacy. *Para ler os quadrinhos: da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- COPE, Bill e KALANTZIS, Mary. *Multiliteracies*. Oxon: Routledge, 2003.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. Trad. Luís Carlos Borges, Alexandre Boide. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- GAIMAN, Neil. A Midsummer night's dream. In: _____. *Dream Country*. London: Titan Books, 1992.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. Anfré Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2011.
- KRESS, Gunther. *Literacy in the new media age*. Oxon: Routledge, 2003.
- LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.
- MANGEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MCCLOUD, Scott. *Desvendando Quadrinhos*. Trad. Hécio de Carvalho, Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Book, 1995.
- PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. *Metateatro: inserção do discurso crítico no texto dramático*. Disponível em: <www.dle.uem.br/jied/pdf/METATEATRO%20pascolati.pdf> Acesso em: 13 de maio de 2012.
- SHAKESPEARE, William. *The complete works of*. London: Wordsworth Edition Limited, 1996.

Beatriz Cristina Godoy

Doutoranda em Letras (UEM), Mestre em Letras (UEM), Graduação em Comunicação Social - Jornalismo (PUC-PR). E-mail: beadurden@hotmail.com.

Recebido em 15 de fevereiro de 2015.

Aceito em 20 de maio de 2015.

Poemas de Victor Hugo em quadrinhos: ilustração ou tradução?

Victor Hugo's poems in comics: illustration or translation?

Dennys da Silva Reis
UNB

Resumo: Este artigo é uma reflexão sobre a quadrinização de poemas. Discute-se os conceitos de Ilustração, História em Quadrinhos e Tradução não-verbal a fim de diferenciá-los. Como *corpus*, utiliza-se dois poemas de Victor Hugo (*Demain, dès l'aube* e *Le soleil s'est couché ce soir*) publicados na coleção *Poemas de Victor Hugo quadrinhos* em 2002 na França.

Palavras-chave: Poema. Quadrinhos. Victor Hugo. Tradução. Ilustração

Abstract: *This paper reflects on the process of putting poems in comics format. We discuss the concepts of illustration, comics and non-verbal translation in order to differentiate them from each other. As corpus, we use two poems of Victor Hugo (Demain, dès l'aube and Le soleil s'est couché ce soir) published in the collection Poèmes de Victor Hugo en bandes dessinées in France, 2002.*

Keywords: *Poems. Comics. Victor Hugo. Translation. Illustration.*

Introdução

São muito comuns as adaptações de textos narrativos para os quadrinhos; todavia, outros gêneros literários começam a ser quadrinizados como, por exemplo, o texto teatral e o texto poético.

No Brasil, encontramos poucas peças de teatro e quase nada de poesia em quadrinhos; já em outros países, esses dois gêneros são tão adaptados quanto o narrativo. Se é fato que existem adaptações de peças teatrais e poemas para a linguagem dos quadrinhos, também é fato que faltam reflexões a respeito da adaptação de tais textos no âmbito quadrinístico.

A editora *Petit à Petit* é uma das estreadas na publicação de poemas e peças teatrais em quadrinhos na França. Sua coleção é sobretudo de textos consagrados da Literatura Francesa.

Dentre estas publicações, encontramos a coleção ‘Poemas em quadrinhos’ (*Poèmes en bandes dessinées*) da qual *Poèmes de Victor Hugo en bandes dessinées* faz parte.

O presente trabalho visa analisar a obra *Poèmes de Victor Hugo en bandes dessinées* a fim de refletir sobre os possíveis processos da adaptação de poemas para os quadrinhos.

Poèmes de Victor Hugo en bandes dessinées

A obra *Poèmes de Victor Hugo en bandes dessinées* tem duas edições pela editora Petit à petit: a primeira se compõe de 13 poemas (*Jolies femmes; A un homme partant pour la chasse; L’enfant; Après la bataille; Vieille chanson du jeune temps; Sur une barricade; Oceano Nox; Chanson des pirates; Bivar; Demain, dès l’aube; Le mendiant; Le mot Le soleil s’est couché ce soir*) e foi publicada em 2002; a segunda, por seu turno, tem 20 poemas (todos os da primeira edição aos quais se somam *Cent mille hommes; Quinze février; On vit, on parle, on a le ciel et les nuages; Un groupe tout à l’heure; Tu me vois bon, charmant et doux; Bon conseil aux amants; Garde à jamais à ta mémoire*) e foi publicada em 2011; assim, de uma edição para outra há uma diferença de extensão da obra.

Além da diferença mencionada, a obra apresenta, antes de cada história em quadrinhos, o poema e também um texto contextualizador do mesmo. Todavia, na primeira edição, o poema e o texto contextualizador vinham juntos e, na segunda, eles vêm separados - poema antes da quadrinização e texto contextualizador ao final do livro, compondo uma seção de *Petit ébiographie sympathique*.

A primeira orelha da segunda edição de *Poèmes de Victor Hugo en bandes dessinées* traz as seguintes palavras do editor da coleção :

20 poèmes, entre grands classiques et petites perles, représentatifs du talent de l’exilé de Guernesey ont été mis en images par de jeunes scénaristes et dessinateurs de bandes dessinées. [...] Une manière originale et ludique de (re)découvrir le texte intégral de chaque poème !¹

Esta afirmação nos revela tanto o porquê de se quadrinizar poemas – a redescoberta do poema pelo lúdico – quanto o modo como os poemas foram escolhidos – os mais representativos e clássicos, mas igualmente os mais preciosos e por muito tempo ainda escondidos de Victor Hugo.

¹ 20 poemas, entre grandes clássicos e pequenas pérolas, representativos do talento do exilado de Guernsey, foram colocados em imagens por jovens roteiristas e desenhistas de histórias em quadrinhos. [...] Uma maneira original e lúdica de (re)descobrir o texto integral de cada poema. [Tradução nossa.]

Para o presente trabalho, escolhemos analisar apenas 2 poemas por causa da limitação de espaço, para podermos descrever os principais processos da tradução de poemas para a linguagem quadrinística. Porém, vale ressaltar aqui a diferença entre ilustração e histórias em quadrinhos.

Do conceito de Ilustração e Histórias em quadrinhos

Segundo Isabelle Daunais,

L'illustration désigne toute une image qui, dans un livre, accompagne le texte dans le but de l'orner, d'en renforcer les effets ou d'en expliciter le sens. Elle recouvre des pratiques multiples, depuis l'enluminure jusqu'à la photographie en passant par la gravure, l'estampe, la lithographie, toutes les formes du dessin, et peut servir des fonctions diverses d'ordre rhétorique, argumentatif ou institutionnel, variable selon les époques et les genres (DAUNAIS, 2002, p. 365)².

Isto é, a ilustração é uma espécie de paratexto ou discurso de acompanhamento que pode tanto complementar quanto ter uma relação de paridade com o texto principal. Ela pode enaltecer, comentar ou tornar o texto mais atraente. Igualmente, ela é capaz de orientar ou fornecer elementos visuais para a imaginação do leitor.

Já a história em quadrinhos, Benoît Denis a define da seguinte forma:

La bande dessinée (en abrégé, BD), est une forme de récit fonctionnant à partir d'une suite d'images fixes (à la différence du cinéma) organisée en séquences (à la différence de la fresque). Elle est en outre caractérisée par l'association de l'image et du texte (de l'iconique et du linguistique) dans une relation de complémentarité (DENIS, 2002, p. 57).³

Desse modo, percebemos que a história em quadrinhos é uma narrativa que combina elementos verbais e não-verbais totalizando-se em uma só arte: a quadrinística. Logo, compreendemos que a ilustração não comporta uma narrativa, o que a diferencia completamente da história em quadrinhos. Uma está inteiramente voltada para a linguagem visual, enquanto a

² A ilustração designa toda imagem que, em um livro, acompanha o texto com o objetivo de orná-lo, de lhe reforçar os efeitos ou de lhe explicitar o sentido. Ela recupera as práticas múltiplas, desde a iluminura até a fotografia passando pela gravura, a estampa, a litografia, todas as formas do desenho; e pode servir de diversas funções de ordem retórica, argumentativa ou institucional variável segundo as épocas e os gêneros. [Tradução nossa.]

³ A história em quadrinhos (abreviada HQ) é uma forma de narrativa funcionando a partir de uma sucessão de imagens fixas (diferentemente do cinema) organizadas em sequências (diferentemente do afresco). Além disso, ela é caracterizada pela associação da imagem e do texto (do ícone e do linguístico) numa relação de complementaridade. [Tradução nossa]

outra tem uma linguagem autônoma onde elementos visuais e verbais estão em equilíbrio e seguem convenções.

Visto que os poemas de Victor Hugo não foram somente ilustrados, mas seguiram as convenções da linguagem dos quadrinhos (o ritmo visual, o balão, a paginação, etc.) concebemos neste trabalho que o texto verbal (o poema) foi transformado, transmutado, transcodificado em um texto quadrinístico: uma história em quadrinhos. E este processo designamos aqui de tradução.

Vejamos a seguir a tradução de dois poemas de Victor Hugo.

A tradução de *Demain, dès l'aube*

Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne..., ou simplesmente *Demain, dès l'aube* é um dos poemas mais conhecidos de Victor Hugo publicado em 1856 na compilação de poemas intitulada *Les Contemplations*. Este poema faz parte do quarto livro de *Les Contemplations* chamado “*Pauca Meae*” onde estes versos são dedicados a sua filha Léopoldine. Eis o poema em francês e a tradução de Jamil Almansur Haddad:

Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne, Je partirai. Vois-tu, je sais que tu m'attends. J'irai par la forêt, j'irai par la montagne. Je ne puis demeurer loin de toi plus longtemps. Je marcherai les yeux fixés sur mes pensées, Sans rien voir au dehors, sans entendre aucun bruit, Seul, inconnu, le dos courbé, les mains croisées, Triste, et le jour pour moi sera comme la nuit. Je ne regarderai ni l'or du soir qui tombe, Ni les voiles au loin descendant vers Harfleur, Et, quand j'arriverai, je mettrai sur ta tombe Un bouquet de houx vert et de bruyère en fleur. Hugo, 1985, p. 410	Amanhã, desde a aurora a clarear a campanha Eu partirei. Bem vês, eu sei que tu me esperas, Irei pela floresta, irei pela montanha Eu não posso ficar longe de tuas terras. Andarei, olhos fixos na cimas descuidadas Sem nada ver lá fora, sem ter o que me acoite Desconhecido só, curvado, as mãos cruzadas, E para mim o dia será como uma noite. Eu não hei de fitar nem o ouro do crepúsculo, Nem as velas ao longe, de trêmulo fulgor, Quando chegar porei no sepulcro um ramúsculo Florido de azevinho e outro de urze em flor. Hugo, 1960, p. 327
---	--

Observemos agora o poema em quadrinhos com roteiro e desenhos de Alfred (2002):







O narrador do poema, em primeira pessoa do presente e do futuro, anuncia de que maneira ele partirá no dia seguinte ao encontro de uma pessoa querida. Ao final do poema, descobrimos que essa pessoa que o narrador vai encontrar está morta.

O sentimento de solidão, saudade e perda são transmitidos à medida que construímos o sentido do poema por meio da leitura. As imagens dadas pelo poema verbal nos fazem imaginar o lugar e os gestos da pessoa que fala no poema.

Ao lermos/observarmos o poema quadrinizado, notamos que o ambiente é sombrio e solitário, ao começar por folhas ao vento e um pássaro negro que passa. O homem vestido de preto está de cabeça baixa, o que faz referência a uma pessoa em reflexão. Seus olhares para o lado, para cima e para baixo sugerem que tais reflexões são introspectivas. Mesmo o fato de fumar um cigarro, se assustar com o vento e se surpreender com a chuva propõe que seu pensamento está fixo em algo. Além disso, a sequência de cenas nos sugere que o homem caminha sem parar até chegar ao seu destino. Ao término do quadrinho, nós o vemos de frente a

uma tumba onde há dois ramos (um verde e um roxo) supostamente colocados por este homem vestido de preto, de luto.

Verificamos que na leitura do poema verbal e na leitura do poema quadrinístico há um entrelaçamento de sentimentos e imagens. Enquanto em um isso é feito pelo ato da leitura somente, da construção de imagens mentais; no outro, é feito pelo ato da leitura e da imagem visual pronta, sugestiva. No poema em quadrinhos, a imagem visual condiz com a imagem mental do poema verbal, mesmo que esta tenha alguns acréscimos como por exemplo: a descrição do personagem, o ato de fumar, a chuva, o pássaro negro.

Vale ressaltar que a cromática do poema auxilia bastante no delineamento entre poema visual e verbal na HQ. Os tons preto até cinza retomam a temática de despedida do poema, o vermelho pouco usado, mas bem marcado preconiza a solidão e os amarelados quase alaranjados, a vida que estremece na situação do luto. Logo no final do poema temos apenas o verde e o roxo como cores que fogem da visão cromática que apresentamos aqui.

O traçado do desenho sempre desregular, mas não borrado; nunca geométrico e pouco contornado também nos remete à continuação formal do poema; como que a substituição das rimas em forma de imagem e também da sonoridade no formato contínuo dos desenhos em todo o poema. Os balões não contornados e totalmente soltos nos quadrinhos e alguns entre a sarjeta e o próximo quadrinho levam-nos a inferir talvez uma marca da composição de poema em quadrinhos diferente do gênero romance ou teatro traduzido numa narrativa gráfica em que o contorno é sempre fechado para sugerir ao leitor pensamento, fala, *flashback* ou sentimento dos personagens (RAMOS, 2012).

Examinemos agora um outro poema quadrinizado.

A tradução de *Le soleil s'est couché ce soir*

Le soleil s'est couché ce soir é a sexta e última parte de um poema intitulado *Soleils couchants* de Victor Hugo publicado em 1831 na coletânea de poemas *Les Feuilles d'automne*. Eis o poema em francês e a tradução de Jamil Almansur Haddad:

Le soleil s'est couché ce soir dans les nuées; Demain viendra l'orage, et le soir, et la nuit ; Puis l'aube, et ses clartés de vapeurs obstruées ;	O sol adormeceu esta tarde nas nuvens. Amanhã hão de vir borrasca e tarde e noite; A aurora e seus clarões de vapor obstruídos;
--	---

<p>Puis les nuits, puis les jours, pas du temps qui s'enfuit !</p> <p>Tous ces jours passeront ; ils passeront en foule Sur la face des mers, sur la face des monts, Sur les fleuves d'argent, sur les forêts où roule Comme un hymne confus des morts que nous aimons.</p> <p>Et la face des eaux, et le front des montagnes, Ridés et non vieillis, et les bois toujours verts S'iront rajeunissant; le fleuve des campagnes Prendra sans cesse aux monts le flot qu'il donne aux mers.</p> <p>Mais moi, sous chaque jour courbant plus bas ma tête, Je passe, et, refroidi sous ce soleil joyeux, Je m'en irai bientôt, au milieu de la fête, Sans que rien manque au monde immense et radieux !</p> <p>Hugo, 1985, p. 653</p>	<p>Depois noites e dias, todo o tempo eterno.</p> <p>Passarão estes dias – passarão em turba Sobre a face do mar, sobre a face dos montes, Sobre os rios de prata e o bosque em rola Como um hino confuso de mortos que amamos.</p> <p>Como a face das águas e a frente das montanhas, Enrugadas e moças, e os bosques sempre verdes Jovens serão; e o rio das campinas Traz dos montes o fluxo que oferece aos mares.</p> <p>Mas eu que cada vez mais curvo a minha frente, Eu passo e estimulado pelo sol alegre. Logo mais partirei, bem no meio da festa, E sem que nada falte ao mundo imenso e belo !</p> <p>Hugo, 1960, p. 307-8</p>
---	--

Olhemos agora o poema em quadrinhos com roteiro de Céka e desenhos de François Duprat (2002, p. 177-181):



LE SOLEIL S'EST COUCHÉ
CE SOIR DANS LES NUÉES.



DEMAIN VIENDRA L'ORAGE
ET LE SOIR, ET LA NUIT!



PUIS L'AUBE, ET SES CLARTÉS
DE VAPEURS OBSTRUÉES.

- 177 -



PUIS LES NUITS, PUIS LES JOURS,
PAS DU TEMPS QUI S'ENFUIT



TOUS CES JOURS PASSERONT,
ILS PASSERONT EN FOLIE



SUR LA FACE DES MERS
SUR LA FACE DES MONTS

- 178 -



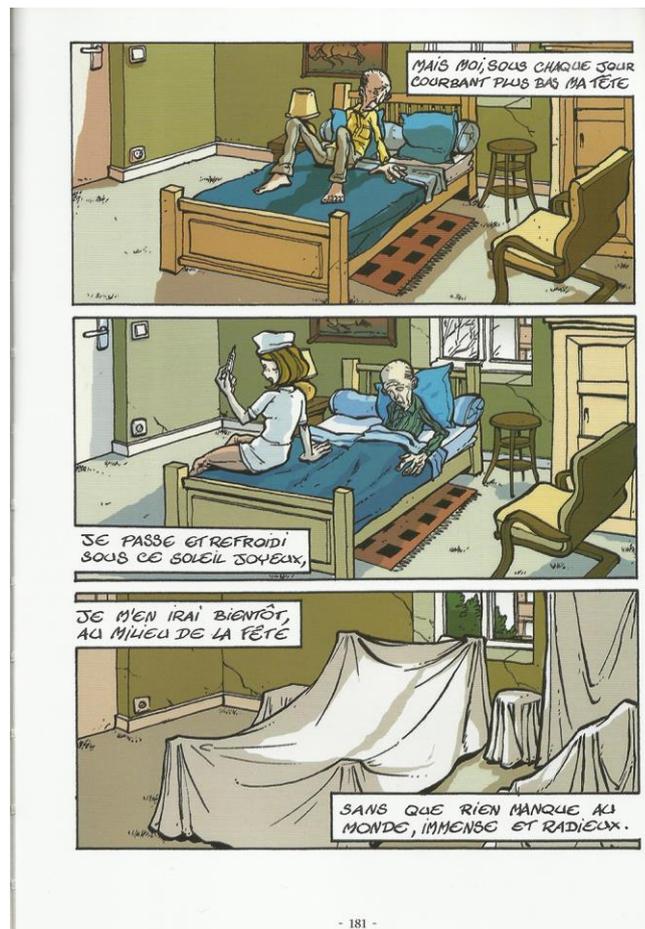
COMME UN HYMNE CONFUS
DES MORTS QUE NOUS AIMONS.



- 179 -



- 180 -



O narrador do poema menciona como ele vê os pores do sol e os dias que passam ao seu redor. Alguns estudiosos dizem que este poema faz menção à passagem do tempo face à condição humana (GADENNE, 1948; GÉLY, 1985).

Ao ler o poema somente na forma verbal, o sentido do texto nos sugere imagens das paisagens descritas e também do tempo que passa, especialmente pela ideia do sol que se põe e se levanta continuamente. O fato do poema inferir ou insinuar que o tempo é passageiro, que a vida é breve, que nós morremos e que a natureza permanece pode ser entendido após algumas leituras reflexivas do poema, mas talvez não à primeira vista.

Entretanto, ao lermos o poema em quadrinhos, a primeira impressão que se tem é que o poema não tem nexos com os quadrinhos ali desenhados. Após chegarmos ao final do poema em quadrinhos é que compreendemos a ideia do roteirista e do desenhista do poema. O que era para ser inferido ou subentendido após algumas leituras mais reflexivas do poema é oferecido em primeira instância ao leitor da história em quadrinhos.

No que concerne à análise cromática do poema, percebemos a utilização de cores quentes na indicação do dia e de cores intermediárias (ou seja, nem quente e nem fria) para indicar os pores do sol mencionados no poema. Nota-se também que a linha cromática dos alaranjados está presente em todos os quadrinhos com a exceção de um que é totalmente verde, o que no oferece no visual a temática da natureza mencionada todo tempo na semântica do poema. Dado que o alaranjado é uma das cores mais representativas da fauna e da flora – elementos da natureza –, ele pode representar os bons e maus momentos da vida humana significando o amadurecimento (nascimento ou mudança de fase), a decomposição ou anomalias (a morte, doenças, mal-estar) ou até mesmo ausência (o pós-morte ou ante-nascimento) – a ausência do alaranjado, por exemplo, no quadrinho “totalmente” verde pode nos dar essa indicação do ser que ainda não existia naquele momento, mas que virá a ser; isso nos é comprovado logo pelo próximo quadrinho com a presença de um bebê.

Quanto ao traço do desenho, percebemos nitidamente a cor e a linha preta como delineadores de cada limite do desenho e da utilização de cores nos quadrinhos. Somado a isso, atesta-se que cada quadrinho é um composição específica de fases do quarto ocupado pela vida humana – os detalhes de cada desenho são inspiradores e nos conduzem a várias leituras imagéticas. Seguramente, poderíamos aqui atentar para as paredes e mais especificamente para a rachadura abaixo da janela como uma alegoria cheia de sentidos: o tempo que passa, a história do ser humano que é marcada pelo sol (a luz), as aberturas da vida (feridas ou jubilações) como que iluminadas pela natureza, a sociedade como aquela que nos atinge no íntimo de nosso quarto, etc.

Outro detalhe que chama bastante a atenção é a utilização dos balões nesta transposição, pois ora são sinais de falas de personagens dos quadrinhos, ora aparecem como balões abertos e delimitados somente em três traços (o retângulo não fechado). Provavelmente, o quadrinho deixa transparecer que o discurso humano (na boca dos personagens) sobre a natureza, em dado momento, se funde com o “discurso da natureza” sobre a condição humana que também está inserida no universo natural das coisas. Tal abertura do poema quadrinizado nos faz ter outra leitura do poema verbal, visto que neste nos é sugerido somente o discurso do ser humano sobre a natureza.

Em suma, o poema quadrinizado provavelmente só faz sentido ao associarmos a ideia dos seus autores ao poema de Victor Hugo. Todavia, o poema em quadrinhos é uma das possíveis traduções não-verbais deste poema hugoano.

Conclusão

Ao analisarmos os dois poemas notamos que ambos foram primeiramente interpretados de uma arte para outra, a saber, da literatura para a história em quadrinhos. E podemos conceber *Poèmes de Victor Hugo en bandes dessinées* como uma das possíveis traduções de poemas de Victor Hugo.

Também foi possível observar que, entre os dois poemas quadrinizados, um tem um alto grau de simetria com o poema verbal e outro tem um baixo grau de simetria. Isso pode ser devido ao nível de interpretatividade do roteirista e desenhista no processo de tradução que nem sempre é possível marcar.

Segundo os postulados da teoria da interpretação da tradução, o processo de tradução é dividido em três etapas: *a apreensão* do texto – momento em que há uma compreensão do texto-; *a deverbalização* – momento da tomada de consciência da compreensão do texto -; e *a reexpressão* – o processo de tradução em si (ALBIR, 2011). Cabe lembrar que, segundo esta teoria, não se traduz “as palavras” mas sim “o sentido” (LEDERER, 1994).

Parafraseando a teoria da interpretação da tradução, poderíamos dizer que, no que tange à tradução do poema verbal para o poema quadrinístico, os tradutores apreenderam o texto de Hugo, deverbalizaram-no em roteiro e o reexpressaram em imagens. Sendo que no processo de deverbalização o desenhista e o roteirista do poema *Le soleil s'est couché ce soir* se conscientizaram tanto do texto original que clarificaram demasiadamente a tradução/o poema quadrinizado.

Acreditamos que é necessário haver um processo de deverbalização sério na transposição da literatura para a história em quadrinhos a fim de evitar grandes distanciamentos ou distorções, especialmente no caso de poemas. Contudo, o ato de reexpressão de uma arte à outra não precisa anular margens de interpretações já existentes no texto original ou mesmo ficar preso ao sentido denotativo evitando outras possibilidades de interpretação.

Cabe mencionar ainda que uma possível marca de identificação do gênero poema quadrinizado seja o não fechamento do balão poético (aquele que traz os versos na íntegra) quando transposto da linguagem verbal para a quadrinística. Contudo, outros elementos de identificação deste gênero ainda estão por ser assinalados.

Referências

- ALBIR, A. H. *Traducción y traductología*. 5. ed. Madrid : Cátedra, 2011.
- ALFRED. Demain, dès L'aube. In: PETIT, O. (org.). *Victor Hugo en bande dessinées*. 2002.
- CÉKA & DUPRAT. Le soleil s'est couché ce soir. In: PETIT, O. (org.) *Victor Hugo en bande dessinées*. 2002.
- DAUNAIS, I. "Illustration". In: ARON, P.; SAINT-JACQUES, D.; VIALA, A. *Le dictionnaire du littéraire*. 2. ed. Paris: PUF, 2012.
- DENIS, B. "Bande dessinée". In: ARON, P.; SAINT-JACQUES, D.; VIALA, A. *Le dictionnaire du littéraire*. 2. ed. Paris : PUF, 2012.
- GADENNE, P. A. "Notice". In : HUGO, V. *Les feuilles d'automne et Les Chants du crépuscule*. Paris: Librairie Larousse, 1948.
- GÉLY, C. "Préface". In : HUGO, V. *Oeuvres Complètes. Poésie 1: Premières publications, Odes e ballades, Les orientales, Les Feuilles d'automne, Les chants du crépuscule, Les Voix intérieures, Les Rayons et les ombres*. Paris : Robert Laffont, 1985.
- HUGO, V. *Obras completas de Victor Hugo. Tomo 41*. Tradutor Jamil Almansur Haddad. São Paulo : Editora das Américas, 1960.
- _____. *Obras completas de Victor Hugo. Tomo 42*. Tradutor Jamil Almansur Haddad. São Paulo : Editora das Américas, 1960.
- _____. *Oeuvres Complètes. Poésie 1: Premières publications, Odes e ballades, Les orientales, Les Feuilles d'automne, Les chants du crépuscule, Les Voix intérieures, Les Rayons et les ombres*. Paris: Robert Laffont, 1985.
- _____. *Oeuvres Complètes. Poésie 2: Châtiments, Les contemplations, La légende des siècles, Les chansons des rues et des bois, La voix de Guernesey*. Paris: Robert Laffont, 1985.
- LEDERER, M. *La traduction aujourd'hui*. Paris: Hachette, 1994.
- PETIT, O. (org.) *Victor Hugo en bande dessinées*. 1. ed. Darnétal: Petit à petit, 2002.
- _____. *Victor Hugo en bande dessinées*. 2. ed. Espanha: Petit à petit, 2011.
- RAMOS, P. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2012.

Dennys da Silva Reis

Doutorando em Literatura e Mestre em Estudos de Tradução pela Universidade de Brasília (UnB). Bacharel em Letras-Tradução e licenciado em Língua e Literatura Francesa pela mesma universidade (UnB). Tem artigos e resenhas publicados em diversos periódicos nacionais e escreve no blog "Historiografia da Tradução no Brasil" (<http://historiografiadatraducaobr.blogspot.com.br>).

Recebido em 30 de março de 2015.

Aceito em 30 de maio de 2015.

O pintor de retratos: **os liames entre a pintura e a fotografia**

*“O pintor de retratos”:
the bonds between painting and photography*

Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani

Ana Paula Ribeiro Câmara

UNB

Resumo: As relações, os encontros e desencontros que se desenvolvem entre as artes podem ser observados no romance de Assis Brasil, *O pintor de retratos*. Esse romance representa a transição do século XIX para o século XX, com base nas transformações das concepções artísticas, especialmente pautadas na transição das novas escolhas da sociedade. Dessa maneira, este trabalho visa destacar a importância do retrato e as mudanças nas relações sociais após o advento da fotografia, e sobretudo destacar as relações entre a pintura e a fotografia, como temática central do romance de Assis Brasil, *O pintor de retratos*.

Palavras-chave: Fotografia. Sociedade. Pintura. *O pintor de retratos*.

Abstract: *Relations, the similarities and differences that develop between the arts can be seen on the novel by Assis Brasil, O pintor de retratos. This novel represents the transition from the 19th to the 20th century, based on the transformation of artistic conceptions, especially guided by the transition of new choices of society. Thus, this work aims to highlight the importance of the portrait and changes in social relations after the advent of photography, and particularly highlight the relationship between painting and photography, as the central theme of the novel by Assis Brasil, O pintor de retratos.*

Keywords: *Photography. Society. Painting. O pintor de retratos.*

O nascimento e os significados do retrato

Atividade valiosa que remete aos mitos das origens da pintura, o retrato humano está no cerne da criação pictórica e revela a importância dada pelos seres humanos ao registro de sua imagem, para perpetuar a presença na ausência e resistir à passagem do tempo a partir da fixação da memória.

A leitura das versões dos mitos da criação da pintura, embora revele a existência de variações, permite uma interpretação convergente e, portanto, remete à mesma conclusão: em todos os casos, “a pintura começa pelo retrato que é um perfil, tirado de uma imagem ao natural, a sombra projectada” (POMMIER, 2007, p. 172). De forma mais ou menos poética, as versões existentes que explicam o surgimento da pintura trazem relações com a sombra, a morte e a memória.

Segundo Édouard Pommier (2007), no capítulo XV do livro XXXV, Plínio, o Velho, apresenta tradições egípcias e gregas acerca do surgimento da pintura e formula a seguinte conclusão: “Todos reconhecem que [o princípio da pintura] constitui em traçar, graças a linhas, o contorno de uma sombra humana” (POMMIER, 2007, p. 171).

A pintura tem seu surgimento sempre vinculado à necessidade de fixar a sombra humana a partir de seu traçado e, nas versões mais sentimentais do mito, essa necessidade é gerada pela ausência da pessoa amada, que será fixada pelo traço de sua sombra para que sua presença não desapareça.

Conforme apresenta Pommier, a partir da leitura de André Félibien,

E para dar mais beleza a esta história houve quem escrevesse que foi o Amor, que é efetivamente o grande senhor dos inventos, quem a encontrou, e que ensinou a uma jovem o segredo de desenhar, levando-a a marcar a sombra do rosto do seu amado, a fim de ter uma cópia dos traços da pessoa que ela amava (FÉLIBIEN *apud* POMMIER, 2007, p. 173).

Considerações análogas são apresentadas por Philippe Dubois (2012) ao fazer uma análise dos estudos que colocaram esse tema em destaque e, também de acordo com o autor, a maioria dos comentadores seguem o pensamento de Plínio e concordam em um ponto determinante: “a pintura nasceu do fato de se *ter começado por delimitar o contorno da sombra humana*” (DUBOIS, 2012, p. 117). Dubois sugere que Plínio, por não se limitar a comentar o princípio da pintura, mas também resgatar e “dar corpo à fábula”, narra a história da filha do oleiro de Sícion apaixonada por um rapaz, que precisa partir para uma longa viagem. Dessa iminente perda surge uma bela narrativa para o invento:

A fim de conjurar a ausência futura de seu amante e conservar um traço físico de sua presença atual, nesse instante precioso, todo tenso de desejo e medo, à moça ocorre a ideia de representar na parede com carvão a silhueta do outro aí projectada: no instante derradeiro e flamejante, **e para matar o tempo, fixar a sombra daquele que ainda está ali, mas logo estará ausente** (DUBOIS, 2012, p. 117-118, grifo nosso).

O que se busca suscitar com a leitura dessa fábula é a importante relação da pintura com o retrato, fato relevante que levou Charles Perrault a afirmar que “a origem da pintura se confunde com a do retrato, dando assim a este gênero um lugar primordial” (POMMIER, 2007, p. 173).

A esta estreita ligação da pintura com o retrato traçada pela sombra, pode-se acrescentar ainda a íntima relação do surgimento da pintura com o surgimento da fotografia, indubitavelmente uma fixação que somente é possível pelo contraste entre luz e sombra. Nesse sentido, a acepção do termo “retratar”, que sofrera alterações durante os séculos XVI e XVII, especializa-se definitivamente a partir do século XVII. Dessa maneira, as palavras “retratar” e “retrato” especializaram-se e ganharam a sua definição de representação de uma pessoa. Assim, desde então, e definitivamente, o retrato é “reservado à imagem do homem feita à sua semelhança” (POMMIER, 2007, p. 170).

Nas suas considerações sobre o retrato, Édouard Pommier demonstra a importância dessa forma de arte como meio de reconhecimento, porquanto o retrato oferece aos espectadores uma imagem análoga à pessoa, uma imagem que busca ser fiel ao retratado. O retrato, no entanto, como sinal de reconhecimento, pode também ser compreendido como um meio de conhecimento: conhecimento da vida interior do modelo, conhecimento do destino do homem retratado, e conhecimento da história na qual se inscreve a personagem representada.

Não é demasiado excessivo considerar ainda o caráter ilusório do retrato. É necessário compreender que, embora sua imagem seja (ou se proponha ser) semelhante ao modelo, o retrato pode ser, entretanto, investido de um poder de ilusão. O cuidado com o retrato – e nesse sentido o retrato pintado ou o retrato fotográfico – deve incluir o germe que se encontra em sua essência: o retrato contém, a despeito da intenção, a ideia de que ele não seja apenas o sinal de reconhecimento, “mas a própria *presença* do modelo ao qual se substitui” (POMMIER, 2007, p. 177).

O retrato (feito à mão ou mecanicamente) é, inegavelmente, “sinal de uma ausência, expressão de uma nostalgia” (POMMIER, 2007, p. 174). E é nesse sentido que as maiores relações entre a pintura e a fotografia podem ser estabelecidas. No retrato, a essência da contingência, da pregnância pura do modelo nunca deixa de estar presente; seja na tela, seja na chapa não é a imagem que se expressa por si, mas é antes a presença ausente que a imagem evoca que dá valor efetivo e inquestionável ao retrato.

Para compreender as definições semióticas que, em sua base, distinguem a pintura e a fotografia, é necessário um breve comentário acerca das considerações de Charles Sanders Peirce. Para Dubois, a partir dos conceitos semióticos de Peirce, a fotografia é considerada como procedente da ordem do *índice*, isso é, uma representação por contiguidade física do signo com seu referente. Dessa maneira, para Peirce, o *índice* distingue-se notadamente do *ícone* (a representação por semelhança) e do *símbolo* (a representação por convenção geral) e essa distinção encontra-se, sobretudo, no fato de tal categoria implicar que “a imagem é dotada de um *valor todo singular* ou *particular*, pois determinado unicamente por seu referente e só por este: traço de *um real*” (DUBOIS, 2012, p. 45).

Peirce faz alusão à fotografia e esclarece que

As fotografias [...] são muito instrutivas porque sabemos que, sob certos aspectos, elas se parecem exatamente com os objetos que representam. Porém, essa semelhança deve-se na realidade ao fato de que essas fotografias foram produzidas em tais circunstâncias que eram fisicamente forçadas a corresponder detalhe por detalhe à natureza. Desse ponto de vista, portanto, pertencem à nossa segunda classe de signos: os signos por conexão física [índice]. (PEIRCE apud DUBOIS, 2012, p. 49).

Essa compreensão, embora traga em si muitas reflexões, parece ser contudo necessária e determinante para o estudo profundamente filosófico de Roland Barthes acerca da fotografia. Roland Barthes por vezes espanta-se com “a pregnância e a presença do referente dentro da foto e por meio dela” (DUBOIS, 2012, p. 48). E, assim, a definição ontológica de Barthes só é possível a partir dessa percepção. Conforme Barthes, “na fotografia, jamais posso negar que a coisa esteve ali. Há uma dupla posição conjunta: *realidade e passado*” (BARTHES apud DUBOIS, 2012, p. 48). A noema da fotografia proposta por Barthes torna-se clara: a essência da fotografia é, portanto, o *isso foi*. Nesse aspecto, embora a fotografia, por seu caráter *indicitário*, esteja investida de um valor de presença em destaque diante da pintura, no que concerne ao retrato, tal força de presença, sobretudo no caso dos retratos feitos por encomenda, torna-se inegável, e é a força da co-presença que aproxima a imagem da pintura da imagem fotográfica. Em ambas as formas de retratos, é a presença do modelo e a luta contra o desaparecimento que estão postas em primeiro plano.

E relevante ainda é considerar que o retrato, enquanto semelhança e presença de seu modelo, não perde o caráter investido de ilusão. Se o retrato é presença, é sempre uma presença anterior, uma presença ausente. Dessa maneira, o retrato possui dois poderes: o poder de ilusão e o poder de exemplo, porquanto “o retrato não ‘é’ apenas a pessoa, mas também a vida gloriosa

desta pessoa, uma vida a imitar” (POMMIER, 2007, p. 178). Ademais o retrato confere *status* social ao modelo retratado e será, conforme poderá ser visto mais adiante, popularizado para as classes menos abastadas com o advento da fotografia.

Até aqui o mais importante a se destacar a partir das reflexões suscitadas é o valor conferido pela humanidade ao retrato, tendo em vista que o retrato é o depositário da mensagem daquele que é representado, o que torna a pessoa do retrato não apenas perceptível, mas – sobretudo – convincente de sua vida, de seu exemplo. Não é forçoso considerar, por fim, que “O retrato é pois a sede de uma força misteriosa, mas evidente” (POMMIER, 2007, p. 178). E ainda nesse aspecto, é determinante reconhecer o valor de culto que paira também sobre o retrato fotográfico. Segundo as concepções de Walter Benjamin, em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1987), o valor de culto começa a recuar diante do valor de exposição, com o advento da fotografia. O valor de culto, no entanto, “não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é **o rosto humano.**” (BENJAMIN, 1987, p. 174, grifo nosso). Para Benjamin também não é por acaso que o principal tema das primeiras fotografias tenha sido o retrato, porquanto o refúgio derradeiro do valor de culto na fotografia está no culto da saudade. Na poética reflexão de Walter Benjamin, “a aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos” (BENJAMIN, 1987, p. 174), o que para o crítico conserva toda a beleza e a melancolia incomparável dos retratos antigos.

O nascimento da fotografia

Consideradas as relações entre a pintura e o retrato, bem como tocadas questões que permeiam as relações entre o retrato pintado e o retrato fotográfico, é imperioso estabelecer os momentos decisivos para a transição dos usos sociais da pintura de retratos para a popularização dos retratos fotográficos, temática central representada nas páginas do romance de Assis Brasil, *O pintor de retratos*, que será analisado mais adiante.

Estudos de grande relevância no escopo dessa temática são encontrados no livro organizado por Annateresa Fabris, *Fotografia: usos e funções no século XIX* (1991), leitura indispensável para se compreender o surgimento, a transição e as repercussões sociais da fotografia no século XIX. Não há dúvidas de que o advento da fotografia, essa forma de representação técnica tão aguardada pela sociedade industrializada do século XIX, configurou-se

como uma possibilidade de realização de um forte desejo da humanidade: a fixação artística e técnica dos momentos da existência.

No entanto, a questão aqui a ser destacada é em que aspectos a sociedade europeia do século XIX foi determinante para esse invento e, principalmente, como as suas formas de compreensão e de apreensão da realidade foram modificadas, o que se pode observar pela, inicialmente tímida e assustada, mas posteriormente rápida e entusiasmada aceitação da fotografia por grande parte da população. No século XIX ainda se encontrava na Europa uma considerável parcela da população analfabeta, enquanto a sociedade tornava cada vez maiores as suas necessidades de informações visuais. Segundo Annateresa Fabris, no capítulo intitulado “A invenção da fotografia: repercussões sociais” (1991), diante da demanda cada vez maior de produção de imagens, a sociedade industrial do século XIX requer novos requisitos para a imagem: a exatidão, a rapidez de sua execução, o custo baixo e a reprodutibilidade. Dessa forma, as pesquisas físicas e químicas que circundavam a invenção fotográfica tentavam “fornecer soluções capazes de satisfazer o novo consumo icônico” (FABRIS, 1991, p. 12).

Certamente o sucesso do invento do pintor francês Louis Daguerre estava intimamente relacionado às novas possibilidades de produção de imagem geradas e pelas qualidades percebidas nessas novas imagens. A daguerreotipia proporcionava não somente “uma representação precisa e fiel da realidade, retirando da imagem a hipoteca da subjetividade” (FABRIS, 1991, p. 13); a imagem criada pelo daguerreótipo era nítida e detalhada, formava-se com muita rapidez, além de seu procedimento ser simples e acessível a todos, o que permitia uma ampla difusão. Ademais, o que se pode concluir é que o preço e a fidelidade da imagem permitiam ao daguerreótipo entrar em concorrência com os retratos pintados a partir da década de 1840. Perpassando, brevemente, a introdução da fotografia nas relações sociais do século XIX, é importante traçar distinções e aproximações técnicas das produções do daguerreótipo, do ambrótipo, do ferrótipo e do calótipo. Sem incorrer em análises demasiadamente físicas ou químicas, é necessário apenas destacar que o procedimento inicial, a daguerreotipia, não permitia a reprodutibilidade, porquanto a imagem do modelo ficava gravada, fixa em uma base de metal – no caso, de cobre ou de prata – e, assim, sobrevivia sempre apenas aquela imagem única. O procedimento criado pelo pesquisador inglês William Talbot, o calótipo, gerava uma imagem latente que era transformada em negativo, o que permitia a criação de um protótipo passível de ser reproduzido. O calótipo pode ser considerado a fotografia sobre o papel, reprodutível a partir de um negativo.

Dessa maneira, enquanto o daguerreótipo, o ambrótipo e o ferrótipo – procedimentos bastante semelhantes entre si – produziam imagens únicas, gravadas em materiais concretos, como o cobre, a prata ou o ferro, o calótipo produzia a fotografia sobre o papel, e por isso era capaz de satisfazer as necessidades de difusão, de reprodutibilidade de imagens. Por isso, como cita Annateresa Fabris, “Só ela [a fotografia sobre o papel] é capaz de dar ao infinito esta infinidade de provas que as necessidades de nossa época reclamam imperiosamente” (LEGROS *apud* FABRIS, 1991, p. 16).

A pesquisadora Annateresa Fabris permite ao seu leitor visualizar um interessante quadro que sintetiza as etapas da relação da fotografia com a sociedade do século XIX, e ao mesmo tempo revela a gradual massificação da fotografia, possibilitando, portanto, a compreensão do processo gradativo de substituição dos retratos pintados pelos retratos fotográficos.

Fabris divide seu quadro das relações da fotografia com a sociedade do século XIX em três etapas. A primeira etapa estende-se do ano 1839 até o início dos anos 1850, momento marcado pelo uso restrito da fotografia, limitada a “um pequeno número de amadores, provenientes das classes abastadas, que podem pagar os altos preços cobrados pelos artistas” (FABRIS, 1991, p. 17). Os artistas fotógrafos europeus destacados desde o início dos usos fotográficos são Nadar, Carjat e Le Gray.

A segunda etapa, dos anos de 1850 a 1880, foi um momento de início da expansão do uso comercial da fotografia. Fabris destaca nessa etapa a criação de Disdéri: *la carte-de-visite photographique*. Com a produção simultânea de oito clichês por chapa, com imagens menores (com tamanho de 9cmX6cm), o cartão de visita fotográfico tornava-se também um produto popular e muito mais barato, tendo em vista que “Uma dúzia de cartões de visita custava vinte francos, enquanto um retrato convencional não saía por menos de cinquenta ou cem francos” (FABRIS, 1991, p.20). Assim, o cartão de visita tornou-se um modismo na década de 1860, o que popularizou a arte dos retratos fotográficos e colocou ao alcance das classes populares o que havia sido um privilégio das classes abastadas. Nessa perspectiva, o que se torna patente, nessa etapa, é a dimensão industrial concedida cada vez mais à fotografia.

Na terceira etapa, que se inicia na década de 1880, a fotografia torna-se um grande fenômeno de massa. Segundo Fabris, “é o momento da massificação, quando a fotografia se torna fenômeno prevalentemente comercial, sem deixar de lado sua pretensão a ser considerada arte” (FABRIS, 1991, p. 17). A fotografia nunca deixou de lado esta pretensão e um dos grandes

defensores de seu estatuto artístico foi, sem dúvida, o artista fotógrafo francês Félix Nadar. E, nessa mesma seara, é relevante observar que, desde o seu nascimento, a fotografia esteve marcada por um caráter ambíguo, híbrido.

No capítulo “A Fotografia e o Sistema das Artes Plásticas” (1991), Annateresa Fabris destaca que o nascimento da fotografia, assim como toda a sua história, tem bases de caráter híbrido. Segundo afirma Francesca Alinovi, o nascimento da fotografia “baseia-se num equívoco estranho que tem a ver com sua dupla natureza de arte mecânica: o de ser um instrumento preciso e infalível como uma ciência e, ao mesmo tempo, inexato e falso como a arte” (ALINOVI apud FABRIS, 1991, p. 173). A fotografia consubstancia em si, portanto, a híbrida forma da “arte exata” e, ao mesmo tempo, da “ciência artística”.

Ainda nesse capítulo, Annateresa Fabris reitera o caráter híbrido marcante da fotografia, conforme os argumentos do ensaísta francês Paul Virílio, para o qual há três elementos concomitantes e essenciais às experiências fotográficas de Niepce: uma herança artística, uma lógica industrial e um vetor científico.

E, de fato, a análise dos primeiros ensaios fotográficos revela que, como afirma Fabris, “o novo invento se pauta sobretudo por um repertório derivado da tradição pictórica” (FABRIS, 1991, p. 174). Possivelmente trata-se de uma consequência natural o uso de imagens de um repertório tipicamente artístico para os pintores – como retratos, paisagens e natureza-morta –, tendo em vista a derivação artística dos primeiros fotógrafos. No entanto, há também razões técnicas que podem servir como auxiliares para justificar tais escolhas, como os longos tempos de exposição necessários, o que acarretava a inevitável imobilidade do modelo a ser fotografado, restringindo-se assim os alcances de possibilidades fotográficas.

Também acerca dos liames e fios que prendem o surgimento da fotografia à tradição pictórica, é relevante destacar que Daguerre, em sua composição *Natureza-morta* (1837), já trazia o testemunho da dimensão ilusória da fotografia – presente nas escolhas dos signos culturais e na sua disposição –, embora o autor formule seu discurso com base no caráter científico e na exatidão da imagem gerada por seu invento.

Como arte mecânica, híbrida forma entre ciência e arte, a fotografia encontra-se dividida por um discurso de fidelidade ao real, de exatidão – os quais conferem verdade ao meio em si e permitem autenticidade àquilo que ela registra –, que se volta contra si mesmo, no momento em que a fotografia busca ser aceita no panteão artístico. É importante destacar que, no momento do

surgimento da fotografia, a maioria dos artistas da época teve uma reação negativa, porquanto percebia no novo invento uma ameaça, em termos de criação e também de espaço no mercado.

Essa reação negativa pode ser exemplificada pelo manifesto divulgado em 1862 por diversos artistas que, considerando a fotografia como mera série de operações manuais, protestavam contra a extensão da lei de propriedade artística aos produtos fotográficos, tendo em vista que as obras fotográficas não poderiam ser reconhecidas como fruto da inteligência e do estudo artístico. Enquanto ainda se discutia a sua legitimidade como forma de arte, a fotografia é defendida como um instrumento mecânico que pode ser utilizado como auxiliar do trabalho artístico do pintor. Dessa maneira, a fotografia é defendida por Talbot não apenas como auxiliar para o artista, mas também como essencial para a documentação das obras de arte. Além de possibilitar a decodificação das obras dos grandes mestres, a fotografia permitiria a comparação entre as obras de artes, ou mesmo contribuiria para a educação visual do público por proporcionar o estabelecimento de escala de valores artísticos.

Pode-se destacar também que o posicionamento crítico buscava “salvar a fotografia da visão corrente de ‘arte mecânica’” (FABRIS, 1991, p. 186) por meio de elogios e incentivos aos fotógrafos a representarem temas mais elevados que a “mera reprodução da realidade”, como temas históricos ou literários, férteis de imaginação. Embora não sejam irrestritos os exemplos de artistas que contestaram ou restringiram o uso da fotografia ao papel de auxiliar ou de “serva” da arte, como Baudelaire, Delacroix e Délecluze, valioso é o exemplo de Degas, artista que trabalhava com a fotografia e reconhecia nela “mais do que um simples apontamento” (FABRIS, 1991, p. 194). Degas era também fotógrafo e “encontra no instantâneo aquelas mesmas qualidades que pretende explorar na própria pintura: imediatez, fragmentação e espontaneidade”(FABRIS, 1991, p. 194).

A despeito das fabulosas relações destacadas entre a arte pictórica e a arte fotográfica, é válido por fim considerar a importância e os benefícios da fotografia para a sociedade industrial. Seja por seu poder informativo ou como instrumento de propaganda, a fotografia, na qualidade de divulgadora fidedigna das inovações técnicas industriais, permitiu acelerar o ritmo de produção, modernizar máquinas e diminuir custos, e no terreno da propaganda, a fotografia foi auxiliar nos processos de documentação e trouxe benefícios à ciência militar, tornando-se instrumento muito usado nas reportagens militares.

Para finalizar esse percurso, é importante dar ênfase à importância da imagem fotográfica para a *Belle Époque*. Segundo Fabris, o clima eufórico da *Belle Époque* criava a impressão de que o mundo existia para “poder converter-se em imagem fotográfica” (FABRIS, 1991, p. 35); dessa maneira, a experiência do retrato fotográfico e também dos cartões postais (criados em 1875 e popularizados na França a partir de 1889 e no Brasil a partir de 1901) fornece à nova sociedade um “inventário do mundo” (FABRIS, 1991, p. 33). Dessa forma, a fotografia é convertida em instrumento de democratização do conhecimento, em uma nova sociedade – liberal e democrática –, que valorizava e acreditava no poder da instrução e para a qual as fotografias das pessoas e, sobretudo, as do mundo poderiam ter uma “missão civilizadora” (FABRIS, 1991, p. 35), missão esta conferida à fotografia pela sua “capacidade de popularizar o que até então fora apanágio de poucos” (FABRIS, 1991, p. 35).

O pintor de retratos: os liames entre a pintura e a fotografia

O pintor de retratos (2001) apresenta-se como alegoria das relações entre pintura e fotografia a partir da vida de Sandro Lanari, seu personagem principal. Ao deslindar as concepções sobre essa relação interartística dentro do romance, é imperioso observar o impasse da representação da realidade na arte. As correlações entre fidelidade e imaginação, entre criação e representação fielmente realista estão por trás dos embates entre pintura e fotografia.

“- Porque ninguém quer ser tratado como é, mas como gostaria de ser. [...] no futuro a real feição do homem passa ser a do retrato ” (ASSIS BRASIL, 2001, p. 24). Os juízos de La Grange aborreciam Sandro Lanari, as tensões entre obra de arte e realidade não estavam pacíficas dentro do jovem pintor. Seu professor havia fundamentado o retrato muito mais no etéreo, naquilo que o homem gostaria de ser, do que naquilo que estava facilmente disponível aos olhos.

No futuro, anos depois, não por meio da pintura, mas por meio da fotografia, ele compreenderia a colocação do seu mestre. Lanari notou que quando os modelos expiravam mostravam sua interioridade; quando inspiravam, mostravam aquilo que desejavam ser. Ele então pedia para que as pessoas inspirassem e as fotografava. Ao escolher o momento da inspiração, ele escolhia o que o modelo ansiava ser, a despeito do que quer fosse mostrado no momento da expiração. Essa como metáfora do colocar o que está dentro para fora, de deixar-se ver, de desvelar-se, não lhe interessava. Ele voltava aos preceitos de seu antigo professor. René La Grange, contudo, era contra a fotografia. Via nela apenas um processo técnico, mecânico, não

criativo, não artístico. A lição advinha do mestre. O fotografar não. Era uma nova disposição das tensões de Lanari.

Nos embates da representação do modelo retratado, são perceptíveis no livro diversas convicções e técnicas. Curzio Lanari, pai de Sandro e também seu primeiro tutor, aconselhava que as pinceladas deveriam ser invisíveis, como se ninguém as tivesse pintado. O pai também dava importância a um suave encontro entre as cores, sem cortes. Ele destacava a importância das misturas, do uso correto das cores; explicava que a arte sem a ciência não é nada. O pai do personagem era enfático ao ressaltar a importância do trabalho técnico, do saber, do estudo. A qualidade técnica era, segundo ele, imprescindível para um pintor. De sua afinidade com a *ars* em si, surge, talvez, a ideia de levar o filho para fotografar-se com ele. O silêncio de Curzio Lanari em relação à nova arte, inquieta. Sendo ele um pintor de retratos, resultaria mais aceitável que ele, com suas próprias mãos, pintasse uma tela e presentearse o filho que logo partiria. Conjecturamos que o pai visse na fotografia a união entre arte e ciência que ele tanto conclamava. É possível que ele enxergasse uma afinidade entre os seus preparados, as receitas de mistura de cores, as técnicas de veladura e as técnicas da fotografia, as emulsões, o processo de revelação. Ele é o único pintor do livro que parece pacífico diante da invenção da fotografia.

Para Benjamin (1987), é nulo e filisteu o conceito de arte alheio às considerações técnicas. O conceito fetichista da arte, essencialmente antitécnico, como indica ser o pensamento de La Grange, foi o viés por meio do qual se discutiu o lugar da fotografia durante quase cem anos. A partir dos ensinamentos de La Grange, podemos perceber sua pouca disposição à técnica: o mestre era o contrário do pai, e pregava a pouca atenção aos pormenores, aos detalhes. Para ele, era importante a psique, a personalidade do retrato. O pintor deveria fazer o retrato viver.

No momento em que Sandro Lanari chega à Paris, a fotografia está em voga. “Em Paris não era famoso nem Monet, nem Manet, nem Degas, nem outros que viriam a habitar os museus do globo. Famoso era Nadar. A febre era Nadar” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 20). Cabe-nos desvelar a relação entre esses artistas escolhidos pelo narrador e o fotógrafo. Todos esses artistas viriam a ser influenciados por técnicas fotográficas em suas pinturas, o que explica que Nadar apareça como artista aclamado precisamente antes deles. Segundo Monterroza Ríos e Valencia Zuluaga (2010) o impressionismo, movimento associado a todos os pintores supracitados, foi inspirado pelas novas possibilidades que o invento da fotografia aportou.

A importância da luz, as imagens borradas, imprecisas, a disposição dos elementos na tela são claras marcas do influxo da fotografia na pintura impressionista.

Históricamente, la pintura toma elementos de la fotografía y rompe con planteamientos anteriores. La organización espacial cambia por completo con los encuadres centrados. La pintura aprende de la fotografía los nuevos encuadres que acaban con la artificialidad de los gestos y de las composiciones académicas. Se confirma la ausencia de perspectiva que será adoptada definitivamente por los impresionistas y desaparece por tanto, el punto de fuga. Apuestan por una pintura plana y bidimensional que es como la recibe la retina humana, ejemplo claro en *El Pífano*, de Manet. La fotografía demuestra que lo que determina la visión es el color y no el dibujo y aporta además, el concepto de <<instantánea>> tan utilizado por Degas en sus composiciones de bailarinas.

La instantánea, el instante retenido, y las variaciones en el punto de vista se consolidan definitivamente en la pintura (FERNÁNDEZ CABALEIRO, 2009, p. 3).

É emblemático dessa relação entre impressionismo e fotografia o quadro de Monet, *Boulevard des Capucines* (1873-74). A obra, segundo Fernández Cabaleiro (2009), foi pintada da janela do estúdio de Nadar.



Claude Monet, *Boulevard des Capucines*.

Disponível em: <<http://www.nelson-atkins.org>>

Acesso em: 25 jun. 2015

O encontro de Nadar e Sandro Lanari traz alguns pontos de vista do fotógrafo ficcionalizado no livro. Nadar não queria imitar a pintura, ele tampouco usava fundos em suas fotos, uma vez que acreditava que o modelo deveria ser a força do retrato. A observação de Nadar de que não fotografará Sandro entre ruínas ou palmeiras evoca as observações de Benjamin (1987) sobre o uso desses elementos na fotografia. Segundo o autor, usavam-se

colunas, pedestais, balaustradas, elementos que evocavam a época em que o retratado ficava por horas imóvel. Depois passaram a usar acessórios, como nos antigos quadros célebres. Contudo, de acordo com Benjamin, ainda nos anos 60 do século XIX, as pessoas mais competentes já se manifestavam contra essa tolice. Benjamin (1987) assinala que o uso de palmeiras, tapeçarias, fantasias, cenários indica uma mistura ambivalente de execução e representação. Deprendemos desse fato, a tentativa de por meio desses elementos tornar a fotografia artística ou de aproximá-la dos retratos pintados.

Ainda na ida de Lanari à casa de Nadar, percebemos, mais uma vez, as tensões entre realidade e representação artística. De maneira anedótica, Sandro confunde uma estátua de bandeja nas mãos na qual havia brioches, com um criado absolutamente imóvel que estaria oferecendo os pães. Então, sobre a escultura, diz confuso: “- É quase verdadeiro [...]” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 33).

Em Paris, antes de embarcar para o Brasil, Sandro vai a uma exposição. Chocam-lhe o uso das cores, a falta de títulos, os movimentos visíveis do pincel, a sensação de inacabado. Ele conclui que ali estava uma obra de arte moderna. O estranhamento do personagem advém, pelo menos em parte, da influência da fotografia sobre a pintura, interferência essa visível nos quadros da referida exposição.

Moholy-Nagy (2005) explica que até a invenção da fotografia, a pintura acumulava as funções de representação e expressão por meio do uso da cor. Após o nascimento da fotografia ocorre a separação dessas funções. O autor aponta três consequências dessa separação. Primeiro, a pintura pôde dedicar-se a dar forma pelo uso da cor, uma vez que a fotografia estava melhor adaptada à representação. Segundo, é ressaltada a importância da cor em si, uma expressão plástica pura, sem recorrer ao mimético. Terceiro, os instrumentos óticos e técnicos criaram inestimáveis estimulantes para o criador ótico.

Segundo Moholy-Nagy,

[...] la pintura llegó a la comprensión de sus medios elementales: el color y la superficie. Esta comprensión fue propiciada por el invento del proceso mecánico de representación: la fotografía. Se reconocía, por un lado, la posibilidad de la representación a través de modos mecánicos objetivos, la simple cristalización de una ley contenida en su propia materia; por otra parte, quedó claro que la creación en color alberga su “objeto” en sí misma, en el color (MOHOLY NAGY, 2005, p. 73).

As explicações do autor supracitado clarificam o espanto de Lanari ao contemplar o uso das cores naquela exposição. Ali era já a pintura com as suas antigas funções separadas. Uma pintura alienígena para ele, pintor figurativo, pintor de retratos. Faltava naquela pintura, de certa forma, a função de representação. Esse enjeitamento do personagem é incorporado à forma do texto. A frase final do capítulo, de como Sandro ao sair só consegue olhar um gato carregando um pardal morto até desaparecer em um beco, é uma metáfora do significado daquela arte moderna para ele. A frase parece-nos alheia ao corpo do texto, deslocada, uma súbita mudança de tom. Assim é para o personagem a arte moderna. O gato que desaparece levando algo morto é aquela arte mimética, ligada à veracidade imagética do mundo real, que ele presente esvair-se.

No Brasil, ele conhece o pintor de retratos, Alcides. Lanari considerou o trabalho desse último malfeito e primário. Os seus retratados pareciam-se todos uns aos outros. Se não fossem as plaquetas, poderiam confundir-se. Sandro achou-o inofensivo.

De maneira ainda que cautelosa, podemos associar a arte de Alcides à arte moderna que tanto perturbava Sandro. Malfeito e primário são dois conceitos não poucas vezes utilizados por espectadores atuais também aterrados diante dessa arte. O uso de plaquetas para conduzir a interpretação é, similarmente, um dos recursos da arte contemporânea, pois ela tem a necessidade de ser glosada, conforme afirma Alberto Manguel (2001), apesar de na exposição de Paris os quadros estarem sem títulos.

Em Porto Alegre, nosso personagem principal encontra um fotógrafo, Carducci. Para o fotógrafo, a pintura é cara e demorada. A fotografia era mais eficiente. Ele considerava-se artista porque buscava a beleza universal, entendia que ele e Sandro tinham o mesmo trabalho, porém cada um a seu modo. Nessa discussão, que ocorreu no enterro do pintor de paisagens, Lanari argumenta que a fotografia capta só o instante, e defende que só o retrato pintado reproduziria a verdadeira psicologia do modelo. Só a pintura era fiel à alma do retratado.

Esse encontro entre Carducci e Lanari traz duas contradições reveladoras. Primeiro, é intrigante que a conversa entre o fotógrafo e o nosso pintor de retratos ocorresse no enterro de um pintor de paisagens, uma vez que a paisagem, segundo Benjamin (1987), e de acordo com um aluno de Delacroix que estava também em Paris, permanecera até então pouco tocada pelo terreno da fotografia. Nas palavras de Benjamin, o retrato em miniatura foi a principal vítima da fotografia. A maioria dos pintores de miniatura transformara-se em fotógrafos. A pintura de paisagens mantinha seus terrenos próprios nos quais a fotografia ainda não se aventurara. A

morte do pintor de paisagens desvela o término dessa separação. Sandro e Carducci inserem-se nesse período e, em suas obras, a pintura, a fotografia e as paisagens estão reunidas. O ódio do pintor morto dirigido aos fotógrafos e à sua pouca clientela, confirmam a hipótese de que a fotografia já tivesse começado a cobrir também o domínio da paisagem.

A segunda contradição é que, apesar de afirmar que apenas o retrato pintado poderia ser fiel à alma do modelo, que somente ele poderia mostrar a sua psicologia, a primeira vez que Sandro Lanari experimenta verdadeiramente essa sensação é ainda em Paris, ao ver uma foto de Sarah Bernhardt feita por Nadar, em uma vitrine. Temos nessas contradições um indício de uns dos princípios do romance, pois em Sandro Lanari pintura e fotografia fundem-se e confundem-se.

Tratamos até aqui das relações entre pintura e fotografia principalmente a partir das considerações elucidadas pelos artistas que aparecem na obra na seguinte ordem: Curzio Lanari, o aluno de Delacroix, René La Grange, Nadar, Alcides, Carducci. A partir de agora, nosso foco será o personagem principal, ainda que em interação com outros artistas e personagens.

Sandro apaixonou-se por Violeta: achara-a parecida com Sarah Bernhardt na foto de Nadar. A figura de Violeta aparece associada à fotografia desde o primeiro momento em que Sandro a vê. Ele sente vontade de fotografá-la, de captá-la num instante ao fazer algum gesto inusitado, por exemplo. Ele não consegue desenhá-la, usar cores e traços para representá-la. Muitos anos depois de conhecê-la, ele consegue desenhá-la num camafeu. Contudo, o retrato de Violeta só foi concretizado por meio da fotografia.

É útil fazermos um paralelo entre Violeta, Sarah Bernhardt e Catalina. Por intermédio dessa última, Lanari decide tornar-se pintor. Por meio da imagem de Sarah Bernhardt, que se associa à de Violeta, a fotografia envolve-o. Ainda acreditando que só a pintura era verdadeiramente filosófica, ele sente necessidade de representar Violeta como Nadar havia feito com Sarah, usando a fotografia.

Sandro Lanari decide deixar-se fotografar por Carducci. Diferentemente da foto feita por Nadar anos antes em Paris, ele aprecia a foto de seu compatriota. No estúdio de Carducci, ele conhece as técnicas fotográficas, os líquidos, as emulsões, mas o caráter técnico da fotografia ainda o assustava, e o fazia menosprezá-la.

A pintura de um morto que odiava fotografia, marca o início da carreira de pintor ambulante de Lanari. O morto, em vida, odiava a fotografia, porque nela as pessoas lhe pareciam

mortas, e os parentes queriam-no vivo. Sandro, anos antes, ao contemplar sua foto com o pai, também os considerou mortos. O retrato pintado faria reviver o morto, já a fotografia só seria capaz de captar o instante prévio à putrefação. As técnicas pictóricas fariam o sangue voltar a correr debaixo da pele. A pintura devolveria a vida.

Podemos tecer um paralelo entre a pintura e a vida e a fotografia e a morte. Essa relação na fotografia, contudo, é dicotômica, uma vez que, apenas na fotografia de Nadar, Sandro conseguiu vislumbrar a alma do retratado: nela, Sarah Bernhardt parecia viva, parecia segui-lo. Da mesma forma, é somente na fotografia de um condenado à morte, no instante final, que ele consegue ver vida, alma.

Ao pintar o morto e ao ver como a viúva emocionara-se, Lanari considera, naquele momento, sua arte nobre e chora. “Através do filtro líquido das lágrimas, as cores ondulavam e misturavam-se” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 109). Ao reputá-la nobre, por meio do retrato vivo do morto, ele tem uma imagem fotográfica. Por meio do líquido das lágrimas as cores tremiam, mesclavam-se; numa clara analogia com o processo de revelação, de surgimento da imagem na fotografia.

Como pintor itinerante, Sandro simplifica suas telas. Ao mesmo tempo em que ele esquece os pormenores técnicos da pintura, ele aprimora a criação de tintas e materiais. Há nesse instante uma conexão mais íntima com o fazer do fotógrafo. Ele joga fora o livro de pintura dado a ele pelo pai e, logo após, é feito fotógrafo, por força de circunstâncias da guerra. O livro lançado fora vaticinava outro ciclo artístico na vida de Sandro.

Na guerra, ele consegue fazer o retrato de Adão Latorre. Ele o intitula *Foto do Destino* e destrói o negativo. Ao destruí-lo, ele nega à foto sua reprodutibilidade, pois quer mantê-la única. Impossível não conectar tais circunstâncias à aura benjaminiana. Segundo o estudioso, a aura “É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que esteja” (BENJAMIN, 1987, p. 101). Aquela aparição única de um condenado com os olhos nos espectros da morte, e nos quais havia, ao mesmo tempo, uma fagulha de esperança devido ao grito de Lanari, era sua obra de arte mais importante. Superior a todas as fotos de Nadar. Com a pintura ele fez o morto parecer vivo e com a fotografia encontrou vida no morto.

Depois de tornar-se fotógrafo e serenar-se em relação à fotografia, Sandro une a pintura à fotografia. Ele passa a pintar em aquarela sobre fotos e se une a Carducci. O velho fotógrafo

ensina-o a fazer retoques nos negativos. Como antes ele fazia nos quadros. Lanari aprende a fazer modificações nas fotos, a fazer com que o falso fosse verdadeiro. Ele começa a trabalhar e jogar com os efeitos da luz, inclusive, os da luz elétrica. Começa a vir à tona o trabalho de criação na fotografia. O personagem já não a entende como simples apreensão da realidade.

Moholy-Nagy (2005) destaca a fotografia como criação com luz. Para definir seu objeto e contar sua história, o fotógrafo usa a luz e suas gradações. Para esse autor,

Si bien el acto de “pintar con luz” es una vieja actividad humana, en la actualidad, en lo que se refiere a la luz, se anuncia no obstante el advenimiento de un arte nuevo, y todo ello gracias a que disponemos de un mayor número de nuevas técnicas, desde la fotografía hasta la televisión, que en cualquier otro momento de la historia humana (MOHOLY-NAGY, 2005, p. 194).

Sandro alcança com a fotografia aquilo que ele não havia alcançado com a pintura. Comprova-se tal fato por meio do elogio público que ele recebe de um bacharel. Esse diz sobre as fotos de Lanari o que nosso personagem principal havia dito sobre a fotografia de Nadar. O bacharel considerou a fotografia de Sandro viva como se quisesse saltar do papel. Contudo, Carducci ressaltava que as fotografias de Lanari pareciam-se a quadros. A pintura não havia abandonado o terreno da fotografia. Com aquela nota de jornal Lanari enxerga o poder de sua arte. Aquilo que ele vira na *Foto do Destino*, alguém via agora na sua arte, nos seus retratos. Ele então se imagina sendo levado pela Ocasão e pela Verdade por um caminho no qual ao fim estava Apolo conduzindo seu carro, de onde saíam belos raios divergentes de luz. Nesse momento começam a reconciliar-se nele pintura e fotografia.

Um sinal da reconciliação, metaforizada na visão do personagem, é o desejo de colorir a *Foto do destino*. De colocar a pintura em sua obra prima. A visão, gerada pelo êxito no mundo fotográfico, conecta-se com as alegorias que Sandro ainda jovem nutria para seus quadros. A união da Ocasão e da Verdade revelam o início de uma pacificação das tensões entre obra de arte e realidade, os raios divergentes de luz certamente remetem-nos à fotografia. Apolo, o deus da beleza, da harmonia e também, segundo Nietzsche (1992), o deus das artes visuais, elevava a fotografia.

A reconciliação é ainda reforçada por uma conexão entre a pintura e a maneira com a qual a foto de Sarah Bernhardt impactou a vida de Sandro. Desta vez, ele vê na vitrine uma pintura. O retrato de uma mulher. Nesse retrato Lanariviu o trabalho pictural que tanto procurava executado pela mão de um pintor. As pinceladas eram as que ele almejava. Diferentemente do recomendado pelo pai, a presença do autor estava ali. A mulher sorria, estava

viva, mas não era ninguém, não se parecia com ninguém. Sandro pergunta de quem é o retrato e descobre que a pintura não tem um referente no mundo real, que ela existe apenas no quadro do pintor. Lanari considera o quadro uma fantasia artística, enquanto o pintor insiste que se tratava de uma verdade. Sandro encoleriza-se. À noite não consegue dormir, até que uma faixa de luz aparece na parede e faz com que ele se lembre que na escuridão, guardada, está a *Foto do destino*. Luz e escuridão contrastando-se. Luz e sombra, enfim, a fotografia conforta-o. Na *Foto do destino* estavam a sua arte e a sua verdade.

A cólera de Lanari diante do jovem pintor, no entanto, é aquela cólera constrangida de quem enxerga a verdade diante de si. Não é a cólera que o enfurece nas duas ocasiões em que é fotografado por Nadar. Em sua primeira observação detida do quadro, ele percebe e afirma que aquela mulher ali retratada não é ninguém. A sua pergunta surge, na verdade, do espanto. O paralelo que estabelece entre o quadro na vitrine e a foto de Nadar aponta para um reentrar da pintura em seu olhar, apesar de seu aborrecimento. Nele igualam-se pintura e fotografia.

Ao encontrar-se com Nadar pela segunda vez, ser fotografado novamente e, logo em seguida, rasgar o retrato, apaziguam-se definitivamente em Sandro Lanari as tensões entre pintura e fotografia, entre representação artística e realidade. Ele decide pintar a *Foto do Destino* e expô-la. Ao colocar na foto do olhar da morte a pintura – aquela que, ao utilizar para fazer o retrato do morto, ele havia considerado uma fraude, ou seja, o falso –, ele reúne definitivamente pintura e fotografia, e entende que a arte transcende a mera cópia do real.

Referências

- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *O pintor de retratos*. Porto Alegre: L&PM, 2002. BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Tradução Julio Castañon Guimarães. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense: 1987. (Obras escolhidas, v. 1)
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução Marina Appenzeller. 14. ed. Campinas: Papyrus, 2012.
- FABRIS, Annateresa. “A Fotografia e o Sistema das Artes Plásticas”. In.: FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991. p. 173 - 198.
- FABRIS, Annateresa. “A invenção da fotografia: repercussões sociais”. In.: FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991. p. 11 - 37.
- FERNÁNDEZ CABALEIRO, Begoña. *Pintura y fotografía*. El diálogo entre dos lenguajes. Separata de: Revista Almiar, n. 45, Margen cero, Madrid, p. 1-11, mar. / abril 2009. Disponível

em: < <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4521426>> Acesso em: 15 de junho de 2015.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Trad. Rubens Figueiredo et al. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. MENDES, Ricardo. “Descobrimo a Fotografia nos Manuais: América (1840-1880)”. In.: FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991. p. 83 - 130.

MOHOLY-NAGY, László. *Pintura, fotografia, cine y otros escritos obre fotografia*. Trad. Gustavo Vélez e Cristina Zelich. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

MONTERROZA RÍOS, Álvaro; VALENCIA ZULUAGA, Natalia. La fotografía y la pintura impresionista: un caso de relación arte-tecnología. Separata de: *Revista Trilogía. Ciencia, tecnología y sociedad*, n. 2, Instituto tecnológico metropolitano, Medellín, p. 125-131, abril 2010. Disponível em: < <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4521426>>. Acesso em: 25 de junho de 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. 2. reimpressão. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

POMMIER, Édouard. “Introdução: Retratar”. In.: BASÍLIO, Kelly; TORRES, Mário; MORÃO, Paula; AMADO, Tesesa (Orgs.) *Concerto das Artes*. Porto: Campo das Letras, 2007. p. 165 - 185.

Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani

Discente do Programa de Pós-Graduação, Doutorado em Literatura, da Universidade de Brasília. Mestrado em Literatura pela Universidade de Brasília (2013). Graduação em Letras Português (UNB), Especialização em Literatura Brasileira pela Universidade Católica de Brasília (2012). Atualmente é professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília (IFB).

Ana Paula Ribeiro Câmara

Professora de língua espanhola da Secretaria de Educação do Distrito federal, formada em Letras-espanhol pela Universidade de Brasília. Fez Projeto de Iniciação Científica, à época PIC, na área de linguística, com ênfase em fraseologia. Nesse projeto foi orientada pela Prof^a Dr^a. Maria Luisa Ortíz Álvarez também da Universidade de Brasília. Tem interesse em estudos de literatura espanhola e hispanoamericana.

Recebido em 30 de março de 2015.

Aceito em 30 de maio de 2015.

Esgotamento e similitudes das imagens do texto e do “eu” em *Wittgenstein’s Mistress*

*Exhaustion and similarities of the images and the text of the "I" in
“Wittgenstein's Mistress”*

Davi Alexandre Tomm
UFRGS

Resumo: Este trabalho é um estudo do livro do escritor estadunidense David Markson, *Wittgenstein’s Mistress* e da estranha natureza de sua narrativa que esgota as relações entre o que está dentro e o que está fora de nossas mentes, ou seja, a realidade objetiva e a subjetiva, pelo esgotamento da própria mediação que a linguagem faz. Para isso, trago as reflexões de Deleuze sobre o esgotamento, mostrando em que sentido a personagem do livro também esgota a espacialidade e a linguagem; depois desenvolvo uma reflexão sobre a expressão paradigmática do livro de Markson: “time out of mind”, a partir da reflexão de Derrida sobre a frase “time out of joint” de Hamlet; por fim, mostro como o livro esgota a relação entre realidade e ficção, interno e externo, através das reflexões de Foucault sobre as pinturas de Margritte e as similitudes, apontando que esse esgotamento chega a atingir a própria imagem do *self* construída pela personagem.

Palavras-chave: Texto. Imagem. Esgotamento. Similitudes. *Self*.

Abstract: *This paper is a study of David Markson’s book, Wittgenstein’s Mistress, and about the strange nature of the book’s narrative that exhaust the relations between the in and out of our mind, that is, the objective reality and the subjective reality. It does this by the exhaustion of the language mediation of this relation. In order to do so, I bring Deleuze reflections about exhaustion, showing in which sense the character in the book also exhausts spatiality and language; then I develop a reflection about the paradigmatic expression of the book, “time out of mind”, bringing together Derrida’s reflection about Hamlet expression, “time out of joint”; in the end, I show how the book exhaust the relation between reality and fiction, inside and outside, through the reflection Foucault does about Margritte paintings and the similitude, showing that this exhaustion get to the image of the self, build up by the character.*

Keywords: *Text. Image. Exhaustion. Similitude. Self.*

Isto não é uma introdução:

Magritte certa feita abalou os limites da representação ao escrever “isto não é um cachimbo” embaixo da imagem de um cachimbo. Provocou tantas reflexões e textos sobre sua obra quanto era possível. Não foi o primeiro, nem o último, nem o único a questionar os limites entre representação e realidade, ou, se quisermos relacionar com um problema filosófico de grande tradição, entre aquilo que está em nossas cabeças e o que está fora delas. Na mesma época, com técnicas diferentes, o artista plástico holandês, Maurits Cornelis Escher, com suas geometrias impossíveis, também questionou limites não só da representação, como também da espacialidade. Entretanto, não foram apenas as artes visuais que se voltaram para si mesmas e começaram a desbravar essas fronteiras antes um pouco mais sólidas, outras artes como a literatura também questionaram o estatuto da representação. Ao se ler o livro de David Markson, *Wittgenstein's Mistress* (1988), no entanto, tem-se a impressão de que este questionamento é extrapolado, ou, no termo que quero aqui me apropriar para esse trabalho, “esgotado” (Deleuze, 1992).

A dificuldade de escrever sobre esse livro já começa pela dificuldade em tentar defini-lo e resumi-lo: “isto não é um cachimbo”, escreve Magritte sob a imagem de um cachimbo; “isto não é um...”, podemos escrever sobre o livro de Markson, e as reticências ocupam o lugar de vários nomes possíveis (trazendo junto consigo a dúvida sobre se é ou não a definição que ali se coloca, como faz, em certo sentido, a pintura de Magritte, e, por isso, colocarei sempre junto o ponto de interrogação): “isto não é um livro?”, se quisermos pensar apenas o livro dentro do livro, já que a narradora, em determinado momento, desiste de escrever o livro sobre si mesma, que ela havia pensado em escrever, mas mesmo assim ainda põe um final ao seu texto e, desse modo, poderíamos dizer, faz um livro (faz?); “isto não é um romance?”, se quisermos questionar gêneros, e, assim, entraríamos em uma longa lista de tipos de textos que ele, ao mesmo tempo, poderia ser e não é, ou é, mas pode não ser: *memórias, diário, autobiografia, ensaio, texto filosófico...*; ou, se quisermos especificar para os subgêneros, dentro do romance, podemos ainda dizer: “isto não é uma ficção científica?”, já que não sabemos se ela é realmente o último ser vivo no mundo ou não.

Ora, certeza é algo que não podemos ter com relação à maioria das coisas neste livro; nem mesmo quanto ao nome de sua protagonista e narradora, mesmo que, ironicamente, ela teime em repetir a expressão “na verdade” (*“as a matter of fact”*). Porém, *na verdade*, no final, não

podemos dizer quase nada *em verdade* sobre o texto de Kate. E nessa primeira exposição já podemos ver que o texto dela esgota as questões sobre as fronteiras entre representação e realidade, e, mais ainda, esgota a própria ideia de certeza, esgotando, desse modo, as suas próprias possibilidades como texto, como identidade, como algo que representa algo.

Mas que esgotamento é este do qual estamos falando?

Esgotamento:

“o esgotado continua sentado à escrivaninha”
(DELEUZE, 2010, p. 73)

Em seu texto sobre as peças de Beckett, “O Esgotado” (1992), Gilles Deleuze analisa essa característica do esgotamento nas peças do dramaturgo irlandês, mostrando três formas de se esgotar o possível, que ele chama de Língua I, II e III. Para o filósofo, esgotado não é cansado, pois para este último, ainda que não haja mais realização possível, ainda há possibilidades; para o esgotado não há mais nem possibilidades. Assim, esgotamento é esgotar o possível, é combinar tudo, com a condição de renunciar tudo, pois mesmo que se conclua algo, não se realiza nada. No esgotamento, estamos em atividade, mas para nada. Quando estamos cansados, estamos cansados de algo, mas esgotado é esgotado de nada. Esse esgotamento está ligado à linguagem, pois Deleuze mostra nos textos de Beckett três línguas que esgotam o possível, através do esgotamento dos nomes, das próprias palavras e das imagens.

Falamos inicialmente de como o texto de Kate esgota muitas coisas, já mesmo as próprias possibilidades do texto, pois mesmo concluindo seu texto ele parece não realizar nada: não é isso, nem aquilo, pode ser uma coisa ou outra, mas talvez seja apenas... texto. Mas também ela esgota outras tantas coisas dentro do seu texto, de vozes a imagens, passando por memórias, ligando-se, assim, a duas das línguas de Beckett. A posição de Kate, sentado em frente a sua máquina de escrever, muitas vezes reclamando da dor no pulso ou no ombro, já remete para a própria posição do esgotado. Kate, antes de escrever, viajou pelo mundo, e constantemente dizia estar procurando alguém ou algo. Não encontrou; certamente se cansou, mas depois disso, ao sentar para escrever, Kate começa a esgotar: esgotamento do possível. E as situações em que o texto de Kate se aproxima das línguas de Beckett? Temos casos como a “Língua II”, que, segundo Deleuze, inventa histórias e inventaria lembranças: uma “imaginação manchada de memória” (DELEUZE, 2010, p. 79). Nesse caso, não podemos deixar de notar como as lembranças de Kate são tantas vezes misturadas com imaginações e vice-versa, como memória e criatividade se

misturam de modo incontrolável, como se vozes a impelisses a isso. Em determinado ponto, ela recorda alguns pintores famosos e seus pupilos e chega a concluir que Willem de Kooning (1904 - 1997) teria sido pupilo de Rembrandt (1606 - 1669). Não parando por aí, ela vai mais adiante, deixando sua imaginação livre para colocar no estúdio de Giotto (1266 - 1337), pintores de várias épocas e lugares, inclusive Willem de Kooning vestindo uma camiseta de futebol. Ainda mais evidente da sua mistura de memória e imaginação é quando ela lembra a época em que teve um gato ao qual ela não sabia que nome dar, e resolveu escrever cartas para pessoas ilustres, como Heidegger, pedindo ajuda sobre que nome dar ao gato, e, então, ela passa a imaginar o que Heidegger poderia ter respondido. Aqui, já não sabemos o quanto sua memória e imaginação estão tão imbricadas, a ponto de não podemos ter certeza se ela realmente fez isso ou não; o quanto disso é memória, o quanto é invenção? Qual influencia qual? Não sabemos, pois Kate esgotou o possível, esgotou o limite entre um e outro.

Ora, as vozes que atravessam Kate são certamente as vozes de todo esse passado e tradição no qual somos jogados quando nascemos e que se tornam memórias nossas mesmo que não tenhamos vivido, misturando-se, assim, com nossas memórias pessoais. Nesse caso, Kate esgota a própria fronteira entre estes dois tipos de memórias quando suas lembranças já não distinguem mais entre uma e outra (em determinado momento, quando lembra sua mãe no leito de morte chamando por ela, Kate, faz sua mãe a chamar por diferentes nomes, todos eles de personagens conhecidos como Helena, Cassandra, Penélope), passando, assim, a criar histórias que podem ou não ser verdades e outras que certamente não são. Mas ela também é acometida por esse descontrole da memória e por essas vozes que esgotam nossas lembranças quando cita frases de Heidegger, “*Anxiety being the fundamental mood of existence?*” (MARKSON, 2005, p. 80), e de Wittgenstein, “*The world is everything that is the case?*” (MARKSON, 2005, p. 87)¹, mas não sabe quem exatamente disse isso, ou não lembra como poderia saber isso, pois nunca lera uma obra desses pensadores: as vozes da memória cultural, da tradição, desse passado tão nosso quanto não nosso atravessam-na de modo a ela nem mesmo saber de onde elas viriam, nem como poderia saber o que elas falam. “*Time out of mind?*”, ela repete no texto, e sua dúvida se esta expressão significa esquecimento ou loucura mostra bem o problema que aqui se encontra, entre memória e imaginação, entre esquecer e enlouquecer, qual é a diferença e qual a semelhança?

Há, então, Língua III, que certamente não é mais a I, nem a II, se bem que, afirma Deleuze (2010, p. 79), a crueldade das vozes que trazem “lembranças insuportáveis, histórias

¹A partir daqui, todas as citações do livro de Markson virão seguidas apenas dos números das páginas.

absurdas ou companhias indesejáveis” ainda nos transpasse. No entanto, a língua III remete à linguagem “a limites imanentes que não cessam de se deslocar, hiatos, buracos ou rasgões” (DELEUZE, 2010, p. 78) que crescem de uma vez e acolhem “alguma coisa que vem de fora ou de outro lugar” (DELEUZE, 2010, p. 79). A linguagem não pode ser eliminada, por isso deve-se esburacá-la para que aquilo (ou o nada) que está por trás dela se manifeste através dela. A língua III, assim, lida com imagens, cria uma imagem (visual ou sonora) que mostra, no buraco da linguagem, o que está por detrás desta linguagem, se é que há algo. Essa imagem é como um pequeno “ritornelo” (DELEUZE, 2010, p. 80), ou seja, como um refrão, que sempre volta, que se repete nos momentos em que é chegada a sua hora. Mas a língua III também esgota o próprio espaço: “esgotar as potencialidades de um espaço qualquer” (DELEUZE, 2010, p. 83). Voltemos aqui às imagens de Escher, que esgotam as possibilidades espaciais criando geometrias impossíveis. Pensemos na sua *Relativity* (1953), em que um paradoxo espacial é mostrado através de escadas que se multiplicam em um espaço impossível:



(ESCHER, 1953)

As escadas são várias e parecem que se cruzam em determinados pontos, mas, na verdade, nunca se cruzam, e as pessoas ali sobem e descem as escadas, também na eminência de se encontrarem, mas esse encontro não acontece: esgotamento das possibilidades de um acontecimento que nunca acontece. Assim, como Escher na litografia, Kate esgota a espacialidade não física, mas a espacialidade da memória, da imaginação e da linguagem; na verdade, a espacialidade do próprio mundo como linguagem, ou, nos termos de seu amante, da linguagem como limite do meu mundo. Kate esgota este limite, esse espaço mental, que precisa do espaço físico para se referenciar. Kate esgota os limites dessa linguagem e junto com isso do seu mundo, ao colocar pessoas que nunca se encontraram (nunca se cruzaram) em um mesmo

lugar, ou ao se questionar onde a Penélope do quadro de Pinturicchio (1454- 1513) está: se em Ítaca, ou na National Gallery. Sua linguagem mostra que esse limite entre linguagem e mundo não é possível, é impossível, porque não limita nada, na verdade, *deslimita*, extrapola; ela esgota o possível dessa espacialidade metafísica (se assim podemos chamar), para mostrar que não há limite. Assim também podemos dizer que Kate esgota a espacialidade ao viajar pelo mundo todo, vivendo em museus e galerias, se pensarmos que isso é apenas um delírio seu, pois então, a espacialidade de sua casa, onde ela está escrevendo, se amplia, através da linguagem, da memória e da imaginação, no mundo e em todos estes lugares conhecidos, levantando novamente a dúvida quanto ao que é memória e o que é invenção; e novamente encontramos o eco de sua expressão mais contundente:

“*Time out of mind*”: o problema do dentro e do fora

Na primeira página do seu texto, Kate se questiona sobre o sentido dessa expressão: “*Time out of mind meaning mad, or time out of mind meaning simply forgetting?*” (p. 6). Essa pergunta não terá resposta, mas por assombrará a personagem ao longo do seu texto. É uma expressão que lembra aquela famosa assertiva do Hamlet de Shakespeare, que Derrida analisou em *Espectros de Marx* (1994), “*the time is out of joint*”. Para Derrida, tanto o texto do Manifesto Comunista, quanto *Hamlet*, começam com a aparição de um espectro, ou melhor,

pela *espera* deste aparecimento. A antecipação é ao mesmo tempo impaciente, ansiosa e fascinada: isso, a coisa (*this thing*) terminará por chegar (DERRIDA, 1994, p. 18, ênfases do autor).

Também no caso de *Wittgenstein’s Mistress* há algo como um espectro que assombra desde o início, na verdade, há mais do que um, há várias assombrações atormentando e angustiando a narradora, e, as primeiras linhas de seu texto já apontam para essa espera:

IN THE BEGINNING, sometimes I left messages in the street.
Somebody is living in the Louvre, certain of the messages would say. Or in the National Gallery.
Naturally they could only say that when I was in Paris or in London. Somebody is living in the Metropolitan Museum, being what they would say when I was still in New York.
Nobody came, of course. Eventually I stopped leaving the messages (p. 6).

Ninguém apareceu, e ninguém aparecerá, pois ela mesma afirma ser o último ser vivo no mundo. No entanto, apesar de desistir de deixar as mensagens logo no início, ela não desiste de procurar, e é sintomático que ela termine seu texto, dessa vez não dizendo que deixou uma

mensagem, mas apenas deixando uma mensagem: “*Somebody is living on this beach*” (p. 273). Quem é ou o que é que ela procura? Assim como a falta de resposta quanto à expressão “*time out of mind*”, aqui também não há respostas. Aliás, como já mostrado no início, esse é um texto com muitas perguntas, e praticamente nenhuma resposta. Estar “*(be) out of mind*” para ela é uma questão central: loucura? ou esquecimento? ou ambos? O que ela procura? O tempo, a memória, alguém (o filho morto?)? alguma coisa? ou a si mesmo? Na verdade, é cada uma dessas coisas, esses são alguns dos espectros que a perseguem e que, bem como os espectros de Marx, olham-na mesmo antes de ela já estar ali, e a definem, como as vozes da tradição que a perpassam.

Uma interessante relação surge novamente com Hamlet, mas agora não mais com aquele de Shakespeare, mas com o de Paul Valéry, que Derrida também cita em seu texto. A imagem de Kate sentada a sua máquina de escrever lembrando e citando tantos nomes da história ocidental – além de uma imagem de esgotamento – remete justamente a esse Hamlet europeu, que surge após a Primeira Guerra, no texto *A Crise do Espírito* (1919), observando os crânios de nomes importantes que construíram aquela Europa agora destruída, e meditando sobre “a vida e a morte das verdades”:

Every skull he picks up is an illustrious skull. *Whose was it?* This one was *Lionardo*. He invented the flying man, but the flying man has not exactly served his inventor's purposes. We know that, mounted on his great swan (*il grande Uccello sopra del dosso del suo magnio cecero*) he has other tasks in our day than fetching snow from the mountain peaks during the hot season to scatter it on the streets of towns. And that other skull was *Leibnitz*, who dreamed of universal peace. And this one was *Kant* . . . and *Kant begat Hegel, and Hegel begat Marx, and Marx begat* . . .

Hamlet hardly knows what to make of so many skulls. But suppose he forgets them! Will he still be himself? . . . (VALÉRY, 1963, p. 29)²

A mesma pergunta que Valéry faz ao seu Hamlet, podemos fazer a Kate, pois ela também não sabe bem o que fazer com todos aqueles “crânios”, ou, no caso dela, “bagagens”:

Still, perhaps there is baggage after all, for all that I believed I had left baggage behind.

Of a sort. The baggage that remains in one's head, meaning remnants of whatever one ever knew (p. 15).

A good deal of one's baggage would appear to be not even one's own, as I have perhaps elsewhere suggested (p. 81).

Assim como os crânios do Hamlet europeu de Valéry, as bagagens de Kate não são dela própria, mas são aquilo que a definem. Então, será que se livrar delas (como afirma ter feito com

²O trecho citado em português é uma tradução minha dessa versão em inglês.

algumas) fará com que ela deixe de ser ela mesma? *“Time out of mind”* significa que tanto o que esquecemos quanto o que lembramos nos define? *“Time out of mind”* significa só esquecimento, ou também a loucura que acompanha toda mente incapaz de controlar as bagagens que vão e que ficam?

Para Derrida, ao analisar a frase *“time out of joint”* de Hamlet, o tempo pode ser tanto o tempo como realidade do tempo, quanto o tempo como história. Podemos aplicar isso também à frase de Kate, já que o tempo como realidade de si mesmo pode estar tanto fora, quanto dentro de nossas mentes, e não sabemos bem ao certo onde ele estaria, mas certamente as memórias são uma forma de nos posicionar nessa realidade, e o fato é que, comumente, elas parecem realmente estar em nossas mentes. Assim também como a história é um caso de interior/exterior, já que ela corre solta em nossos pensamentos, mas está sempre ligada a marcos que estão na exterioridade, como os marcos que ela encontra dos dois lados do canal que divide o sítio onde outrora fora Tróia e Iugoslávia, um em homenagem a Aquiles e outro em homenagem aos soldados que morreram na Primeira Guerra; monumentos que a fazem pensar:

Still, I find it extraordinary that young men died there in a war that long ago, and then died in the same place three thousand years after that (p. 8).

“Time out of mind” significando a circularidade do tempo, ou a loucura das guerras que matam homens seja no tempo e lugar que for? Independente da resposta, sua reflexão sobre o marco mostra justamente como a história está, ela também, como a realidade do tempo, dentro e fora de nossas cabeças, pois os marcos levam à reflexão, levam à percepção de que o tempo já foi duas vezes ali naquele lugar, e que ainda continua sendo, ou seja, o marco (externo), leva à reflexão e percepção (internos).

Por fim, Derrida afirma que o tempo na frase de Hamlet também pode significar “mundo” (DERRIDA, 1994, p. 35): o mundo como ele está nos nossos dias (Derrida escreve isso em 1993, mas não há o que nos impeça de pensar que isso se aplica tanto a hoje, quanto ao tempo de Kate, seja qual tempo for), e nesse caso, *“out of joint”* poderia significar, dependendo da tradução feita, tanto desajustamento, quanto injusto. Ora, é aqui que a frase de Kate, através da análise da frase de Hamlet por Derrida, parece assumir um sentido central a sua narrativa. Pois se pensarmos que em *“time out of mind”*, tempo também possa significar mundo, salta primeiramente aos olhos a tradução mais comum da expressão *“out of mind”*, que seria “louco”, ou seja, “o mundo louco”, e, nesse caso, a resposta a sua pergunta se *“time out of mind”* significa loucura ou esquecimento, seria a primeira opção. No entanto, não precisamos nos prender a esse sentido de

“*out of mind*”, pois estamos lidando aqui com um texto que continuamente vai questionar e pressionar os limites da linguagem. Sendo assim, pensar que o mundo está literalmente “fora da mente”, remete a um ponto importante para Kate, tanto para suas inúmeras reflexões, quanto para sua própria situação, pois a questão da exterioridade/interioridade do mundo é algo que persegue nossa wittgensteiniana solipsista: o mundo está fora da mente significaria, assim, um realismo em que não há nada no mundo a não ser os fatos e coisas exteriores, independente daquilo que construímos em nossas mentes?

Ora, Kate cita uma famosa frase do *Tractatus* de Wittgenstein: “o mundo é tudo que é o caso”³. Para o filósofo, nesse livro, a realidade do mundo se resume a fatos, ou seja, aquilo que existe no mundo são objetos e suas relações, e tudo o que podemos falar através de proposições empíricas. Assim, o mundo é objetivo e podemos falar perfeitamente sobre as coisas nesse mundo através de uma linguagem que é como um retrato do mundo - linguagem objetiva e exata. Porém, Wittgenstein também afirma que os limites da minha linguagem são os limites do meu mundo, pois só conhecemos do mundo aquilo que podemos falar sobre. Mas, então, caímos no solipsismo. No entanto, o solipsismo requer que o sujeito esteja preso a um mundo que está apenas dentro de sua cabeça, e esse me parece ser um problema crucial para Kate, como já colocado anteriormente, quando disse que ela esgota as possibilidades desse limite entre o que está *in mind* e o que está *out of mind*. A própria confusão entre memória e invenção, ou entre esquecimento e loucura aponta para isso, pois se o mundo está apenas fora de nossa mente, como constituiríamos a memória, já que ela é um mundo que criamos dentro de nossas mentes? E também não há como negar que a construção dessas memórias se dá porque coisas exteriores aconteceram, tanto é que elas são muitas vezes construídas e armazenadas com base em referências exteriores. Então, para a memória o mundo não é só fora, nem só dentro, pois sendo apenas um torna-se ou esquecimento, ou loucura: esquecimento se tudo fica fora, loucura se tudo fica dentro e perde seu referencial. E essa é a situação de Kate, pois não há referencialidade externa possível em um texto em primeira pessoa de uma pessoa que está sozinha no mundo. Como confirmar? Como duvidar? A representação aqui atinge seu limite, pois nem mesmo uma exterioridade confiável pode nos ajudar – se é que esta exterioridade existe, pois, como bem mostra o cachimbo de Magritte, podemos desconfiar de tudo.

³No original em alemão: “Die Welt ist alles, was der Fall ist”. Em português, há duas traduções do *Tractatus*, com duas traduções diferentes para esta frase, aquela citada no texto, que é do tradutor Luis Henrique Lopes dos Santos, e “O mundo é tudo que ocorre”, de José Arthur Giannotti (vide referências para detalhes das edições). Optei pela primeira opção por ser a mais próxima da tradução em inglês que é citada por Kate no livro: “The world is everything that is the case”.

E voltamos ao cachimbo, mas agora acompanhados da mulher

“we still do not know exactly what pictures are, what their relation to language is, how they operate on observers and on the world, how their history is to be understood, and what is to be done with or about them”
(MITCHELL, 1994, p. 13)

As questões a respeito da imagem, bem como da linguagem, e de suas intersecções, parecem-me relacionadas com um problema filosófico antigo e que, de algum modo, também se relaciona com a questão da ficção e seu estatuto. Refiro-me ao problema do que está dentro e fora de nossas cabeças/mentes, e como a linguagem e as imagens fazem a mediação disso. Quando Magritte pinta um cachimbo e diz que aquilo não é um cachimbo, de certo modo, ele está apontando para isso; quando Kate diz que o barulho do vento em uma fita colada a uma janela a faz lembrar um gato e, cada vez que ouve o barulho da fita, começa a efetivamente chamar aquilo de gato, ela também está questionando esta questão (e chega a ser hilário quando ela decide que o nome desse gato deve ser Magritte: *“Well, Magritte having more of a connection with a cat than Van Gogh does, being all”* (p. 249); ou quando ela faz o seguinte comentário sobre um fato da vida do pintor inglês William Turner (1775 - 1851):

Once, Turner had himself lashed to the mast of a ship for several hours, during a furious storm, so that he could later paint the storm.
Obviously, it was not the storm itself that Turner intended to paint. What he intended to paint was a representation of the storm.
One's language is frequently imprecise in that manner, I have discovered. (p. 11)

As imagens e a linguagem medeiam essa relação de uma forma bastante complexa, pois podemos falar de um objeto que existe e que podemos mostrar e tocar, do mesmo modo que falamos de algo que não existe e está apenas em nossa imaginação; é a mesma linguagem, às vezes a mesma palavra. Assim também, podemos pintar um objeto real e um imaginário, dando aos dois o mesmo estatuto, o que, por outro lado, nos faz questionar o estatuto da pintura de um objeto real, como o cachimbo de Magritte. A questão é que, como nos aponta Wittgenstein (1999), nós não temos uma linguagem privada, que usamos para falar de nossos estados internos do mesmo modo que usamos a linguagem para falar de coisas externas, mas é a mesma linguagem para os dois, apenas (na perspectiva dele) jogos diferentes. Ou seja, se for falar da minha dor, por mais que seja a minha dor, e que eu possa ser cético quanto à possibilidade de alguém sentir a mesma dor que eu, eu ainda assim uso uma linguagem pela qual sou entendido e que faz o outro, de algum modo, saber o que estou sentido. Erramos ao achar que conceitos que

se referem a estados internos (dores, sentimentos, pensamentos, sensações) tem referência do mesmo modo que conceitos como “árvore”, “cadeira”, “céu”, e que este referente é algo que está em nós, e somente nós mesmos podemos saber o que é. Apesar de ser a mesma linguagem, são jogos de linguagem diferentes, e, assim, tais conceitos para estados internos não possuem essa relação de referência (WITTGENSTEIN, 1999).

O texto de Kate, de uma maneira, não apenas trata dessas reflexões, mas também se torna uma imagem disso, na verdade, uma imagem esgotada desse problema, já que não sabemos do que realmente é esse texto, não sabemos se aquilo é real ou delírio dela, e isso justamente porque estamos lendo diretamente dela, sem termos um narrador em terceira pessoa que nos diga que ela é, “realmente”, o último ser vivo no mundo, ou que ela está alucinando tudo aquilo. É, então, exatamente a falta de referencialidade do próprio texto dela – mesmo que essa referencialidade esteja calcada no jogo literário que nos faça aceitar que naquele livro é real o cenário em que só existe apenas um ser vivo no mundo – que faz dele a imagem esgotada dessa possibilidade da linguagem mediar os limites entre o interno e o externo, mas mediar não a ponto de fechar as fronteiras e delimitar perfeitamente o que é do mundo externo e o que é de nossa interioridade, mas mediar de modo aberto, não delimitando, mas, ao contrário, confundindo.

Texto e imagem: o texto de Kate lida muito com imagens, mas também se torna, ele mesmo, uma imagem. Como?



(MAGRITTE, 1928/29)

Foucault (1988), no seu texto sobre o quadro *Isso não é um cachimbo*, de Magritte, apresenta a ideia de que o quadro do pintor seria um caligrama escondido, ou antes, um caligrama desfeito. Para ele, o caligrama só mostra a coisa desenhada quando estamos apenas olhando para ele e não lendo, pois quando se lê o caligrama, o desenho se desfaz, e nós, então, estamos lendo o nome, mas não vendo a imagem. De certo modo, o texto de Kate se assemelha a essa lógica, se

pensarmos que também tendemos a identificar gêneros textuais por suas “imagens”, pela forma como seu texto está disposto. Alguém que olhe para esse texto e veja as citações com recuo e letras menores, que veja que há nomes de pessoas entre parênteses com datas e números de páginas, perceberá que se trata de um texto científico. Alguém que veja um texto com parágrafos seguidos de frases mais curtas ou não, com travessões, provavelmente identificará um texto de ficção; também alguns textos filosóficos que seguem a tradição de numerar parágrafos podem ser identificados pela visão, antes que pela própria leitura. No então, ao olhar para o texto de Kate, o que se verá são parágrafos curtos, alguns apenas uma linha, nenhum deles passando de dez. Ora, alguns gêneros lhe virão à mente: diário, ou anotações em um caderno, pensamentos e memórias. Quem pensará em um romance? Quem pensará em uma ficção científica? Alguns conhecedores da obra do filósofo Wittgenstein lembrarão seus *Notebooks*, o próprio *Tractatus* (mesmo que não contendo a numeração deste último). O fato é que, assim como no caligrama, logo que começamos a ler o texto as imagens que criamos dele vão sendo constantemente desfeitas, e vamos enumerando as não definições que já foram ditas no início.

Mas além do cachimbo que não é um cachimbo, que remete ao texto que não é um monte de possíveis definições, e dele como uma imagem dos problemas do limite entre o interno e o externo, há uma mulher que escreve este texto, que imagina, lembra, esquece, delira, enfim, também uma mulher que parece difícil de definir. Quem é Kate? Como já dissemos quando a comparamos com o Hamlet de Valéry, o que a define? Seus fantasmas? Suas lembranças? Seus esquecimentos? Seus delírios? Tudo isso ou nada disso? Aqui entra em jogo também uma série de imagens. Imagens que retornam, como os ritornelos deleuzianos. Para Roberto Machado (2010, p. 22), na introdução ao texto “O Esgotado”, “para criar uma imagem é preciso uma tensão espiritual que eleve a coisa ou a pessoa ao estado indefinido: uma mulher”. Em *Wittgenstein’s Mistress*, as imagens de Kate, que ela mesma constrói de si, dificilmente nos dão uma ideia definida de quem ela é. A sua dúvida quanto ao sentido de “*time out of mind*” também parece ser a dúvida quanto a ela mesma: loucura ou esquecimento? Ela já não lembra sua idade, confunde seu nome, às vezes misturas os nomes de seu filho, de seu marido, de seus amantes – chega a colocar possíveis nomes ilustres entre seus amantes: Vincent (Van Gogh?) e Ludwig (Wittgenstein?) –, esquece datas de aniversário de pessoas queridas. Entre loucura e esquecimento, quem é essa mulher?

Ora, os espelhos, como sabemos, são objetos recorrentes nas artes e na literatura quando se trata da questão da identidade. Não é diferente no caso de Kate. Há mais de um espelho que

parece persegui-la; além do “*tiny, pocket sort of mirror*” (p. 36), que fica ao lado da cama de sua mãe, há um momento em que seu reflexo em dois diferentes espelhos nos mostram bem a vagueza que obnubila sua imagem:

Once, in the Borghese Gallery, in Rome, I signed a mirror.
I did that in one of the women's rooms, with a lipstick.
What I was signing was an image of myself, naturally.
Should anybody else have looked, where my signature would have been was
under the other person's image, however.
Doubtless I would not have signed it, had there been anybody else to look.
Though in fact the name I put down was Giotto.
There is only one mirror in this house, incidentally.
What that mirror reflects is also an image of myself, of course.
Though in fact what it has also reflected now and again is an image of my
mother.
What will happen is that I will glance into the mirror and for an instant I will
see my mother looking back at me.
Naturally I will see myself during that same instant, as well.
In other words all that I am really seeing is my mother's image in my own.
I am assuming that such an illusion is quite ordinary, and comes with age.
Which is to say that it is not even an illusion, heredity being heredity.
Still, it is the sort of thing that can give one pause (p. 74-75).

A indefinição de sua imagem no espelho; o fato de ela assinar seu nome em um espelho onde qualquer pessoa que ali se olhasse teria seu nome embaixo, ou de depois dizer que o nome assinado era o de Giotto; a confusão entre a sua imagem e de sua mãe depois no espelho que há na casa; tudo isso aponta para essa dificuldade de definir quem é Kate, uma dificuldade que é não só nossa, leitores, mas dela também. Assinar em um espelho, onde qualquer um que se veja pode ter seu nome como assinatura, é quase como dizer: sou qualquer um que se olhar aqui, mas, ao mesmo tempo, só existe ela no mundo, então, no final das contas, ela diria: sou eu mesma e mais ninguém, mas mesmo assim, não sabemos quem é esse “eu mesma”, pois ela nem ao menos confirma o nome que ela assinou: ela é “uma mulher”, ela é “*somebody*”, exatamente como dizem suas mensagens deixadas nas ruas: “*Somebody is living in...*”.

As duas imagens ritornelos, que ela esgota também apontam para isso. A primeira delas é um quadro que está na mesma casa onde ela se encontra no momento em que escreve. Nesse quadro se vê a pintura da casa em que está, vista de frente, e em uma das janelas parece haver alguém olhando para fora. Esse quadro atormenta Kate e volta constantemente a suas recordações. O que a atormenta? Justamente a dúvida se existe ou não uma pessoa naquela janela.

Em alguns momentos ela está certa de que tem, em outros momentos, ela decide que não tem ninguém ali, apenas sombras:

There is nobody at the window in the painting of the house, by the way.
I have now concluded that what I believed to be a person is a shadow.
If it is not a shadow, it is perhaps a curtain.
As a matter of fact it could actually be nothing more than an attempt to imply depths, within the room (p. 60).

A sua reflexão sobre se há ou não alguém ali remete justamente a sua própria situação e à natureza do seu texto, da própria imagem desse texto: há ou não alguém ali? Há alguém, um *self*, um eu, um ego, por trás daquele texto, e que tipo de *self*/ego/eu é esse? Alguém habita aquela casa (lembrando que é a mesma casa onde Kate está)? Há algum *self*, habitando o corpo de Kate? Há algum *self* habitando a sua linguagem? A conclusão que ela chega é que não há ninguém naquela janela. Agora, vejamos que interessante essa imagem do eu se referir a um lugar, como uma casa, pois é exatamente uma imagem desse tipo que Wittgenstein usa para falar sobre o eu, mais especificamente os usos do pronome “eu”, nas suas *Investigações Filosóficas* (1999, p. 124):

Imagine uma figura de paisagem, uma paisagem de fantasia, com uma casa – e que alguém perguntasse: 'A quem pertence a casa?' – A resposta poderia ser: 'Ao camponês que está sentado no banco em frente dela'. Mas este não pode, por exemplo, entrar em sua casa.

A imagem de alguém habitando uma casa é usada pelo filósofo para se perguntar sobre as formas que usamos o eu, e, também, para argumentar sobre o problema de imagens mentais, pois essa é uma imagem mental, e, segundo ele, nem mesmo o possuidor dela é o morador da casa, pois ele mesmo não está na imagem, ou mesmo a ideia de possuir a imagem mental seria, para Wittgenstein (1999), absurda. Agora, continuando no problema do eu, Hans Sluga, no seu comentário sobre esse tema na filosofia de Wittgenstein no *Cambridge Companion* (1999, p. 320), faz as seguintes perguntas após citar essa mesma imagem que citei acima:

Wittgenstein tells this mild joke in the midst of a discussion on the self, the I, or better: on the ways we use the word "I." The gist of his discussion appears to be that there is no self to which the "I" might refer. But how does the jocular story fit in? Does it suggest that it is not I who imagines the landscape, house, and farmer? Does the farmer stand for the self even though there is no such thing? What does it mean that he can own but not enter the imagined house? What does the story tell us about the I and/or the "I"?

A questão sobre os usos do pronome de primeira pessoa e sobre o estatuto do *self*/eu na filosofia de Wittgenstein é longa e extenuante; mais ainda, pode ser até mesmo frustrante, já que o filósofo não chega a nenhuma conclusão final e não há uma única resposta, mas vários

caminhos a respeito do problema. Fiquemos, aqui, com aquilo que Sluga já adianta: para Wittgenstein parece não haver um *self* para o qual o “eu” se refere. Algo que, de certa forma, parece ser um problema no texto de Kate, já que não encontramos algo que refira a seu *self*, nem mesmo seu nome. As próprias perguntas que Sluga faz sobre a imagem de Wittgenstein se aplicam à imagem de Kate: o fato de não haver ninguém na janela da casa pintada no quadro indica que também não há ninguém na casa “real”? Não há Kate? Aquele alguém na pintura, que pode ser ninguém, ou mera sombra, seria como um *self*, significando que não há um *self* real vivendo em nossa casa/corpo, a não ser aquelas imagens que criamos, mas que nunca se concretizam como “realidade”, sendo meras sombras? O que significa que, no final, para Kate, não exista ninguém na casa? Significa que não existe uma Kate? Que não existe um *self*? Que tudo não passa de sombras ou de efeitos de profundidade?

Ainda assim, no final da história, ela nos avisa: “*Somebody is living on this beach*” (p. 273). Lembremos que, no início do texto, ela afirma que deixa mensagens nas ruas dizendo “*Somebody is living in the Louvre, certain of the messages would say. Or in the National Gallery*” (p. 6), mas ao finalizar o texto ela não diz estar deixando uma mensagem, ela não diz que está fazendo, apenas faz, apenas deixa a mensagem: “*Somebody is living on this beach*”, e isso nos faz pensar: será que ela está dizendo que, ao contrário, existe sim alguém ali e esse alguém habita aquela casa? O interessante é que as linhas finais do seu texto são quase como poemas na sua distribuição: quatro frases curtas se seguindo uma a outra:

Once, I had a dream of fame.
Generally, even then, I was lonely.
To the castle, a sign must have said.
Somebody is living on this beach.

Esse quase pequeno poema no final possibilita uma leitura interessante, já que traz a outra imagem ritornelo. As duas primeiras frases parecem apontar para o fato de que Kate sempre se sentiu sozinha, mesmo antes de ser o último ser vivo no mundo (e se lemos todo o texto sabemos que é esse o caso). Então, temos o castelo. Essa é a outra imagem ritornelo que assombra Kate. Ela fala de um castelo em La Mancha⁴ que fica no alto de um morro e que ela continua a ver, mas que nunca consiga chegar:

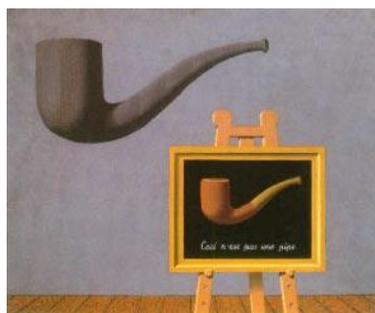
⁴O fato de o castelo estar em La Mancha, onde se passa outra história em que um personagem também está preso entre a loucura e o esquecimento, a realidade e a fantasia, assim como as relações que poderíamos fazer entre estes dois textos, são um assunto certamente interessante, mas que não caberiam aqui, pois acabariam extrapolando a natureza desse texto.

The explanation being that the castle was built on a hill, and that the road went in a flat circle around the bottom of the hill that the castle was built on. Very likely one could have driven around that castle eternally, never actually arriving at it (p. 34).

A lembrança desse castelo a persegue e, mais adiante, ela pensa que deveria haver um sinal (uma placa) dizendo “para o castelo” e indicando o caminho. Esse castelo que continua a ver, mas que nunca atinge, é mais uma imagem do eu/*self*/ego, mais uma imagem que mostra o problema de Kate: quem é ela? Lá está a sua imagem, mas não se consegue chegar a ela, fica-se apenas dando voltas e voltas em volta, mas nunca se consegue atingir essa imagem, esse castelo, onde o “eu” habita soberano e inatingível. E é interessante que as duas últimas linhas do texto sejam: uma falando do sinal indicando o caminho para o castelo, e outra a mensagem deixada por ela: alguém vive naquela praia, como se no final de tudo, aquele “eu” inatingível do castelo se transformasse apenas em “alguém”.

Com isso voltamos a análise de Foucault sobre o quadro de Magritte, pois voltamos ao problema: isto tudo não é Kate, assim como afirma Foucault (1988, p. 34): “Em nenhum lugar há cachimbo”. Quando ele analisa a segunda versão do quadro de Magritte, ele faz a relação do quadro negro com o mestre que ensina aos alunos sobre aquele cachimbo, e diz:

Mas por que introduzi ainda a voz do mestre? porque mal ela disse 'isto é um cachimbo', e já foi obrigada a retomar e balbuciar: 'isto não é um cachimbo, mas o desenho de um cachimbo', 'isto não é um cachimbo, mas uma frase dizendo que é um cachimbo', 'a frase: 'isto não é um cachimbo', não é um cachimbo'; 'na frase: 'isto não é um cachimbo', *isto* não é um cachimbo: este quadro, esta frase escrita, este desenho de um cachimbo, tudo isto não é um cachimbo' (p. 35).



(MAGRITTE, 1966)

A própria frase “isto é um cachimbo” não é um cachimbo, mas uma frase. E na frase “isto não é um cachimbo”, a palavra “isto” não é um cachimbo. Ora, podemos estender isso para as reflexões sobre o eu. Numa frase do tipo “eu sou Kate”, ela seria apenas uma frase e não Kate, bem com “eu não sou Kate”, o que também não indicaria nada. Já na frase “esta é Kate”, o

pronome “esta” não é Kate. Nem mesmo o nome Kate seria Kate, já que ela em dado momento faz sua mãe lhe chamar por Helena, Cassandra, Penélope; nomes consagrados pela ficção, pelas tragédias gregas – Kate muitas vezes questiona o estatuto de ficção dessas personagens ao tratar delas como pessoas reais, mas também ela está questionando seu estatuto como ficção ou não ao dar nomes como estes a si mesma. E mesmo que ela termine afirmando que há um sinal: “para o castelo”, e que “Há alguém morando nessa praia”, tais fases são apenas grafismos, o sinal não é o próprio castelo e não é, ele mesmo, uma seta, mas uma frase. Já na última frase do texto, o “alguém” não é ela e “nessa praia” não é essa praia, pois não passa de uma frase, e mesmo essa frase não diz que ela, Kate, está ali, mas que alguém está, bem como as outras frases que ela deixava: nunca era ela, mas sempre alguém. Ou seja, como no problema do quadro que ela examina, no quadro imaginado por Wittgenstein e no quadro de Magritte, não há ninguém, há apenas representações ou algo que julgamos ser alguém, algo que dizemos ser algo, que olhamos e imediatamente ligamos ao objeto ou pessoa real, mas que não passa de uma representação. Assim é o nosso *self*, assim é o que Kate mostra no seu texto que o *self* é: um castelo ao qual nunca chegamos, uma imagem representada de algo que, no fim das contas, “na verdade”, não é aquilo mesmo. Memórias, lembranças, histórias que contamos, narrativas que criamos, tudo isso tenta formar um *self*, mas no fim, ficamos apenas com linguagem, imagem e representação – dificilmente chegamos a coisa em si. É sempre “alguém”, “isto”, “eu”, mas estas são apenas palavras que apontam para alguém que está falando, escrevendo, representando, e o que é representado nunca é o real, mas o que está em nossas cabeças, a imagem que formamos, mas que não é – assim como não é um cachimbo a imagem de um cachimbo – nós mesmos. É como se, agora remetendo a outro quadro de Magritte, Kate segurasse um espelho e dissesse:



Isto não sou eu

(MAGRITTE, 1935, alterado por mim)

O texto de Kate, então, por mais que pudéssemos pensar que estamos diante de um texto de uma mulher que busca encontrar a sua própria identidade, aponta, por outro lado, para a imagem da impossibilidade dessa busca, até mesmo da impossibilidade da linguagem como grafismo dizer algo que seja categórico sobre a identidade de algo. Novamente citando Foucault (1988, p. 66):

Mas o enunciado assim articulado já duas vezes por vozes diferentes toma a palavra por sua vez para falar de si próprio: "Estas letras que me compõem e das quais vocês esperam, no momento em que empreendem sua leitura, que denominem o cachimbo, essas letras, como ousariam elas dizer que são um cachimbo, elas, que se encontram tão longe do que denominam? Isto é um grafismo que só se parece consigo e não poderia valer por aquilo do que fala".

Assim também o grafismo das letras das mensagens de Kate "*Somebody is living in...*" não é Kate, mas letras, que se parecem consigo, mas não valem por aquilo que representam: "*somebody*". Como Kate percebe, quando assina seu nome sob seu reflexo num espelho, não será ela ali quando outro se olhar; ou quando ela pensa ter visto alguém em uma janela, mas na verdade é o reflexo dela numa vitrine, que, na verdade, também não é ela, mas reflexo, semelhança, mas também não é ela porque, no fim das contas, não há ninguém olhando na janela daquela casa do quadro, que representa a casa onde ela está, ou seja, não há ninguém na casa; assim como também não há um gato, mas uma fita em uma janela que lembra o gato (semelhante ou similar ao gato?); ou como não há lembranças de quando ela vagava pelo mundo porque ela não está sozinha no mundo, mas alucina... E o texto, assim, se compõe de uma série de similitudes de Kate, de situações de identidade que não levam a nada: simulacros de reflexos, simulacros de identificações, simulacros de um grande simulacro...

E porque digo similitude e não semelhança? Novamente seguindo Foucault (1988), a semelhança tem um "padrão", algo original que ordena e hierarquiza as cópias, e, assim, assemelhar é fazer uma referência primeira. Já o similar aponta para uma série que não tem começo, nem fim, na qual podemos percorrer em qualquer sentido, pois não há uma hierarquia, mas se propaga de pequenas hierarquias em pequenas hierarquias (FOUCAULT, 1988). Nesse sentido, as imagens que compõem esse mosaico do eu, estão mais para similitudes, pois nem mesmo se pode afirmar que exista um modelo, um padrão, afinal, quem seria esse modelo se a própria Kate não pode se reconhecer (não dando, assim também, chance para o leitor a reconhecer)? Como podemos afirmar que haja uma semelhança se nem ao menos sabemos quem é Kate? Também o texto dela se torna uma similitude, pois faz circular o simulacro (simulacro de vários gêneros) como relação indefinida do similar ao similar (FOUCAULT, 1988), e desse modo

não podemos nem dizer que haja representação, pois essa é servida pela semelhança (FOUCAULT, 1988), e se não há modelo, não há semelhança a nada (ou antes, poderíamos dizer que há uma tentativa de se assemelhar a muitas coisas que acaba não se assemelhando a nada), e, portanto, não há representação.

Kate encontra-se sozinha e, por isso, perde talvez os únicos elementos que poderiam forçá-la a reconhecer que ela é ela: outras pessoas. Por isso precisa da exterioridade do texto, precisa escrever, para que aquilo que está em sua cabeça esteja também fora, mas o que está fora não passa de texto, de grafia, de algo que não é aquilo do que fala: ela mesma, suas memórias, o mundo onde ela vive e aquele onde viveu. Assim, “*time out of mind*”, significando que o mundo está fora da cabeça, mostra que tudo que está dentro da cabeça precisa de algo fora que nos sirva de verificação para termos certeza, e isso não é meramente o texto, nem meramente as imagens, é algo mais, são os outros. De modo que, suas duas últimas frases podem ser lidas da seguinte forma: o sinal que deveria indicar “para o castelo” diz que alguém está vivendo naquela praia, e, assim, não indicam nada, nem o castelo, nem que ela realmente está vivendo ali. São como as mensagens que ela escreve na areia da praia: mensagens que a água da onda(o mundo exterior) virá apagar antes que alguém outro possa ler, pois no final, tudo que se escreve sobre si mesmo acaba por remeter não a si mesmo, mas a algo outro, que não é si mesmo, que não é um cachimbo, que não é uma mulher.

Referências

- DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: um manifesto a menos; O esgotado*. Trad. Fátima Saadi et. al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: O estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- ESCHER, Mauritius C. *Relativity*. Litografia. 294mm x 282mm. 1953
- FOUCAULT, Michael. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- MACHADO, Roberto. Introdução. In *Sobre o teatro: um manifesto a menos; O esgotado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- MAGRITTE, René. *La Trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)*. Óleo sobre tela. 63,5 cm × 93,98 cm. 1928/29.
- _____. *Les Deux Mysteres*. Óleo sobre tela. 65 x 80 cm. 1966.
- _____. *Les Liaisons dangereuses*. Informações não encontradas. 1935
- MARKSON, David. *Wittgenstein's Mistress*. London: Dalkey Archive Press, 2005.
- MITCHELL, W. J. T. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. London e Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

SLUGA, Hans. "Whose house is that?" Wittgenstein on the self. In *The Cambridge companion to Wittgenstein*. SLUGA, Hans e STERN, David G. (Ed). Cambridge, New York and Melbourne: Cambridge University Press, 1996.

VALÉRY, Paul. *The outlook for intelligence*. Transl. Denise Folliottetali. New York and Evanston: Harper Torchbook, 1963.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultura, 1999.

_____. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Edusp, 2010.

_____. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. José Arthur Giannotti. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.

Davi Alexandre Tomm

Mestrando em Estudos Literários (UFRGS) onde desenvolve a dissertação sobre filosofia, psicopatologia e literatura, estudando o livro Wittgenstein's Mistress. Graduado em Letras/Português/Inglês (UFRGS). Foi bolsista de Iniciação Científica do projeto "O Imaginário das Ilhas Britânicas, trabalhando com Literatura Inglesa, Estudos do Imaginário, Estudos Culturais e Hermenêutica". Integra o Grupo de Pesquisa "Literatura comparada: interdisciplinaridade e intertextualidade" (UFRGS/CNPq).

Recebido em 20 de fevereiro de 2015.

Aceito em 30 de abril de 2015.

Imagem para ler, palavra para ver...

Image to read, word to see...

**Daiane Padula Paz/Jaqueline Rosa da Cunha/Michelle Chagas de Farias
IFRS**

Resumo: O projeto *Literatura, Língua e Arte: HAICAIS* foi idealizado a partir de dois livros: *Água*, de Mário Quintana e *A imagem da palavra*, organizado pela Secretaria de Cultura do Estado do Rio Grande do Sul e pelo Instituto Estadual de Artes Visuais. Ele integra as disciplinas de Literatura Brasileira, Língua Portuguesa, Língua Espanhola e Arte-educação e tem por finalidade estimular o aprimoramento da leitura e da expressão escrita e imagética com estudantes de um curso vinculado ao Programa Nacional de Integração da Educação Básica com a Educação Profissional na Modalidade de Educação de Jovens e Adultos (PROEJA), através da compreensão da estrutura de textos poéticos na forma de haicais, de sua produção e da sua tradução para a língua espanhola e para a linguagem da imagem. A escolha dos haicais deu-se por três motivos básicos: primeiro, porque são poemas curtos; segundo, porque apresenta o jogo com as palavras; e, por último, porque há na literatura brasileira, um importante poeta, Paulo Leminski, que produziu esse gênero poético.

Palavras-chave: Haicais. Literatura Brasileira. Língua Portuguesa. Língua Espanhola. Arte.

Abstract: *The project Literatura, Língua e Arte: HAICAIS was designed Based on two books: Água, from Mário Quintana and A imagem da palavra, organized by the Secretaria de Cultura do Estado do Rio Grande do Sul and the Instituto Estadual de Artes Visuais. It integrates the disciplines of Brazilian Literature, Portuguese, Spanish Language and Art education and aims to stimulate the improvement of reading and writing and imagery with students from a course linked to the Programa Nacional de Integração da Educação Básica com a Educação Profissional na Modalidade de Educação de Jovens e Adultos (PROEJA), by understanding the structure of poetic texts in the form of haiku, its production and its translation into spanish language and the language of the image. The choice Haiku took place for three basic reasons: first, because they are short poems; second, because it presents a game with the words; and lastly, because there's in brazilian literature an important poet, Paulo Leminski, that produced this poetic genre.*

Keywords: *Haiku. Brazilian Literature. Portuguese. Spanish Language. Art.*

A leitura abrange diferentes perspectivas que não se prendem unicamente à decodificação da palavra escrita. Segundo Celso Pedro Luft (1998), leitura é a ação ou ato de ler. O mesmo autor define, ainda, que ler significa inteirar-se do conteúdo, entender o sentido, interpretar o que está escrito. Paulo Freire diz que a leitura da palavra é precedida da leitura do mundo e enfatiza que “a leitura da palavra não é apenas precedida pela leitura do mundo, mas por certa forma de ‘escrevê-lo’ ou de ‘reescrevê-lo’, quer dizer, transformá-lo através de nossa prática consciente.”. (FREIRE, 1989, p. 22). Por sua vez, Eliana Yunes (1995) afirma que “ler significa descortinar, mudar de horizontes, interagir com o real, interpretá-lo, compreendê-lo e decidir sobre ele. Desde o início a leitura deve contar com o leitor, sua contribuição ao texto, sua observação ao contexto, sua percepção do entorno.”. (YUNES, 1995, p. 186)

Partindo desses conceitos, este artigo visa refletir acerca da capacidade de os estudantes, embasados em técnicas de leituras oferecidas por docentes de quatro disciplinas interligadas, realizarem leituras de diferentes linguagens durante o desenvolvimento de um projeto interdisciplinar no terceiro semestre do Curso Técnico em Administração vinculado ao Programa Nacional de Integração da Educação Profissional com a Educação Básica na modalidade de Educação de Jovens e Adultos (PROEJA). Ademais, pretende apresentar o projeto desenvolvido e os resultados obtidos.

Durante o processo de desenvolvimento do projeto, surgiram algumas reflexões sobre a formação do leitor, interdisciplinaridade, o contexto educacional em que estamos inseridos e a nossa prática pedagógica, as quais passamos a discorrer.

A formação do leitor se dá ao longo da vida uma vez que o indivíduo, desde que nasce, está em permanente contato com os diversos espaços, linguagens e leituras que vão ajudando a desenvolver a sua personalidade e os seus sentidos. O leitor vai se construindo aos poucos, passando por diversas fases e por múltiplas instituições sociais. Ezequiel Theodoro da Silva afirma que “tais fases consolidadas em termos de vivências de determinados gêneros de escrita, deixam as suas marcas no *background* do leitor, permitindo não apenas o (re)conhecimento de gêneros ou configurações textuais em circulação, como também a constituição de uma memória particular de leitura.”. (SILVA, 1983, p. 25)

Ainda de acordo com Silva, a aprendizagem se dá também através da observação do comportamento de outras pessoas. Assim, é importante ter modelos ou exemplos de leitura em espaços como a escola, para auxiliar nesse desenvolvimento, já que

o processo de formação do leitor está vinculado, num primeiro momento, às características físicas (dimensões materiais) e sociais (interações humanas) do contexto familiar, isto é, presença de livros, de leitores e situações de leitura, que configura um quadro específico de estimulação social. (SILVA, 1983, p.56)

A bagagem sociocultural, constituída também pelas diversas leituras de livros, imagens, sons, da vida, enfim, determina a construção do eu/leitor e faculta a sua atuação enquanto mediador de leitura, multiplicador do hábito de ler e de compreender a vida. Ketzner afirma que o estudante “ingressa na ambiência escolar com aportes culturais substantivos. Cabe aos professores considerar tal circunstância, sob pena de, ao não fazê-lo, desrespeitar a natureza da natureza do ser humano, como sugere Edgar Morin, ao tratar da escola do luto.”. (KETZER, 2003, p. 13)

A escola é o ambiente onde se produz, normatiza, o conhecimento a fim de gerar mais conhecimento. A cultura, no entanto, já vem com o estudante. O papel da escola é, contudo, o de respeitar a cultura adquirida pelo discente através do meio familiar e social em que convive agregando a ele diversos conhecimentos que ainda não possui. Sem, no entanto, eleger o melhor, mas demonstrando que todos devem coexistir no mesmo contexto social.

Na escola, uma forma para que cheguem aos alunos as diversas nuances culturais é a leitura, pois através desse meio de comunicação, que não tem o objetivo de transformar o leitor em mero consumidor, os futuros leitores podem transitar por diferentes paisagens, linguajares, épocas históricas, hábitos culturais, etc. O livro na escola abre ao novo leitor um mundo de perspectivas acerca de conhecimentos e colabora na formação de sujeitos críticos.

A arte por sua vez, é em sua essência uma forma de expressão. No entanto, toda forma de expressão só se completa no momento em que é apreciada. A expressão depende de uma percepção para seu fechamento, de um contemplamento, de um olhar, de uma leitura. A educação visual, portanto, se dá no exercício do olhar, na prática da leitura. Barbosa propõe uma definição para esse termo: “A palavra leitura sugere uma interpretação para a qual colaboram uma gramática, uma sintaxe, um campo de sentido decodificável e a poética pessoal do decodificador.”. (BARBOSA, 2010, p. XXXII)

O tema alfabetização visual tem estado presente nas discussões e estudos sobre educação há muito tempo. Nesse sentido, a leitura de imagem está consolidada como processo fundamental no ensino da arte. O conceito de alfabetização tem se ampliado, ultrapassando os limites da codificação e decodificação da escrita. Frequentemente nos defrontamos com esse termo associado ao universo das tecnologias e das imagens, como no uso das expressões, analfabeto digital ou alfabetização visual.

Seguindo essa linha de pensamento, Paulo Freire contribui a respeito do ato de ler: “A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente.” (FREIRE, 1989, p. 9) O autor afirma a relevância de elementos que além da palavra, constituem a leitura, a leitura do mundo, do contexto, dos elementos que extrapolam a palavra, como nas relações interpessoais, objetos, imagens, sinais.

Muitos fatores interferem nessas leituras do mundo, como algumas questões da contemporaneidade, as transformações das mídias, a utilização das imagens veiculadas pelas novas tecnologias, todas propondo novos rumos para a educação, em especial, no que permeia o ensino da arte. Nesse contexto, imagens de toda natureza ganharam espaço, como afirma Almeida

Estas imagens, das mídias, são as mais presentes no cotidiano do aluno. Imagens que recebem um tratamento estético e que, assim como as imagens da arte contemporânea, incorporam as descobertas científicas, absorvendo toda a tecnologia disponível de produção eletrônica. Por isso, esta divisão entre imagens da arte e do cotidiano têm um limite que não se sustenta epistemologicamente. (ALMEIDA, 2003, p. 82)

A autora eleva as imagens do cotidiano ao patamar das imagens da arte. Imagens todas carregadas de sentidos, intenções e de refinada qualidade estética. Essa nova perspectiva para o currículo do ensino de arte é afirmada também por Hernández, como um campo transdisciplinar de conhecimentos, a cultura visual. O teórico define que “a noção de cultura visual corresponde às mudanças nas noções de arte, cultura, imagem, história, educação, etc. produzidas nos últimos 15 anos e está vinculada à noção de “mediação” de representações, valores e identidades.” (HERNÁNDEZ, 2000, p. 134)

Nesse sentido, o trabalho com imagens na disciplina de Arte, precisa ultrapassar os limites do que se tem por definição que seja arte, colocando-nos em contato com um mundo de verdade, presente todos os dias em nossas vidas. Não há como suprimir todo o universo imagético presente nas diversas mídias hoje existentes, em detrimento das imagens da arte, portanto, todas as imagens constituem o processo de leitura do mundo.

Uma forte referência no campo dos estudos da imagem é a arte-educadora e pesquisadora Ana Mae Barbosa. Apropriamo-nos de sua denominada “Proposta Triangular”, uma concepção para o ensino da arte que contempla três vértices fundamentais: leitura da obra de arte, fazer artístico e contextualização. Barbosa (2007) ressalta que esta abordagem não é uma receita, não

havendo uma sequência a ser seguida ou uma obrigatoriedade de serem contemplados todos os três componentes. Cada situação pode demandar diferentes configurações.

O primeiro vértice refere-se à leitura/interpretação das imagens, momento em que é estabelecido um diálogo entre o observador e a obra ou objeto artístico. O segundo, o fazer artístico, constitui-se da parte prática, considerada como indispensável nessa abordagem, porque proporciona prazer ao educando, o qual nesse momento expressa o que vivenciou na leitura e na contextualização. O terceiro, a contextualização, consiste na ligação do conteúdo com qualquer área do conhecimento, seja da arte ou não, se definindo, então, uma abertura para a interdisciplinaridade.

Visando ainda promover mais um olhar sobre o mesmo tema “leitura”, está a atividade de tradução que se relaciona à leitura de mundo, contemplando de forma mais enriquecida a interpretação e as possibilidades que pode haver dentro de uma mesma produção. O leitor, ao expressar-se, deverá partir da bagagem cultural que possui, plasmando-a na nova versão de seu próprio texto. Essa ideia, nos remete a Erza Pound, grande poeta e tradutor americano, que sempre aliou a tradução à literatura, pensando que a tradução é uma força importante ao escrever poesia e entender literatura. Assim, não há como dissociar o ato tradutório da literatura, visto que ambos se completam.

Nesse sentido, vale pensar no conceito de fidelidade, questão bastante discutida na literatura de tradução. A atividade tradutória é pensada como uma arte de “transcrição”, que prima pela manutenção da estrutura, do ritmo e da sonoridade dos poemas originais. Ideia que se confirma com a citação de Benjamin

Assim como os cacos de um vaso, para poderem ser recompostos, devem seguir uns aos outros nos menores detalhes, mas sem se igualar, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, ir reconfigurando, em sua própria língua, amorosamente, chegando até os mínimos detalhes, o modo de designar do original, fazendo assim com que ambos sejam reconhecidos como fragmento de uma língua maior como cacos são fragmentos de um vaso. (BENJAMIN, 2001, p. 207)

Para o aperfeiçoamento das traduções há que considerar também os elementos destacados por Erza Pound – figura destacada na evolução da teoria de traduções - na poesia, que são a melopeia, a fanopeia e a logopeia. O primeiro elemento é o da musicalidade, ou seja, o som, que é difícil de ser mantido devido à especificidade de cada língua. O segundo elemento, a fanopeia, refere-se à projeção, que por meio de boas escolhas, possibilitem o leitor construir sua imagem pelas palavras. Por fim, temos a logopeia, que é o jogo de palavras, não pode ser

traduzida, mas sim parafraseada. Como, nem tudo pode ser mantido, é primordial que o tradutor priorize o significado essencial de seu poema.

A proposta de realizarmos um projeto interdisciplinar teve origem no entendimento que as docentes possuem a respeito de tal conceito. Ao mesmo tempo em que ele “não pretende a unificação dos saberes, deseja a abertura de um espaço de mediação entre conhecimentos e articulação de saberes” (CARVALHO, 2004, p. 121), para que cada estudante costure o saber e os conteúdos com a sua visão de mundo, associando saberes, estabelecendo conexões entre as disciplinas. A possibilidade da interdisciplinaridade consolidou-se, no momento em que centralizamos as quatro disciplinas a partir do eixo “linguagem”. A linguagem da poesia, da língua materna, da língua meta e da imagem. A intenção foi a de proporcionar aos discentes ferramentas e induzi-los a usá-las promovendo, assim, a troca entre os conhecimentos disciplinares e o diálogo dos saberes especializados com os empíricos.

Idealizamos o projeto a partir do segundo saber apresentado por Morin, em seu texto *Os sete saberes necessários à educação do futuro*, qual seja: conhecimento pertinente. Segundo o teórico do conhecimento (2000), não ensinamos as condições de um conhecimento pertinente, isto é, de um conhecimento que não mutila o seu objeto. Usamos o ensino por disciplina, fragmentado e dividido que impede a capacidade natural que o espírito tem de contextualizar. Essa capacidade que deve ser estimulada e desenvolvida pelo ensino de ligar as partes ao todo e o todo às partes.

As ideias expostas por Morin, de que “é preciso situar as informações e os dados em seu contexto para que adquiram sentido. Para ter sentido, a palavra necessita do texto, que é o próprio contexto, e o texto necessita do contexto no qual se enuncia” (2000, p. 34), levaram-nos a planejar a atividade tomando por base a necessidade de intercalar o conhecimento das quatro disciplinas, a fim de atingirmos o objetivo esperado. Entendemos que a aquisição do saber estará sempre transgredindo os limites da disciplina, rompendo barreiras e entrelaçando conhecimento, se isso não ocorre, é sinal de que houve apenas a memorização de informações isoladas, que ficarão armazenadas por um curto espaço de tempo sem servir como ferramenta para a aprendizagem.

Ao buscarmos um trabalho interdisciplinar e contextualizado não apenas cientificamente, mas com o mundo da vida, o mundo social a que pertencem os estudantes, faz-se importante lembrar e absorver a visão de educação como um processo de humanização socialmente situado, conforme registraram Pimenta e Anastasiou em *Docência no ensino superior*,

Entendemos que a educação é um processo de humanização, que ocorre na sociedade humana com a finalidade explícita de tornar os indivíduos em

participantes do processo civilizatório e responsáveis por levá-lo adiante. Enquanto prática social, é realizada por todas as instituições da sociedade. Enquanto processo sistemático e intencional, ocorre em algumas, dentre as quais destaca-se a escola. A educação escolar, por sua vez, está assentada fundamentalmente no trabalho dos professores e dos estudantes. A finalidade desse trabalho – de caráter coletivo e interdisciplinar e que tem como objeto o conhecimento – é contribuir com o processo de humanização de ambos, numa perspectiva de inserção social, crítica e transformadora. (PIMENTA; ANASTASIOU, 2002, p. 80)

Dessa forma, cabe destacar que os cursos técnicos de nível médio, no contexto dos Institutos Federais de Ciência, Educação e Tecnologia, são organizados na perspectiva de currículo integrado, cuja proposta visa integrar a formação geral, técnica e sociopolítica. Conforme o Documento Base do PROEJA, esse é um “projeto educacional que tem como fundamento a integração entre trabalho, ciência, técnica, tecnologia, humanismo e cultura geral com a finalidade de contribuir para o enriquecimento científico, cultural, político e profissional como condições necessárias para o efetivo exercício da cidadania.”. (MEC, 2007, p. 7)

O objetivo centra-se, portanto, na integração dos conhecimentos, buscando a transposição de um currículo segmentado por disciplinas para uma perspectiva transdisciplinar, ou seja, requer a articulação entre as diversas áreas de conhecimento, compartilhando temas e buscando a formação integral do educando. Na prática, são muitos os desafios, os quais incluem a formação inicial e continuada dos docentes e, principalmente, redimensionarmos e problematizarmos o que significa ensinar e aprender na atual conjuntura e nos diferentes espaços sociais pelos quais circulamos.

No cenário da educação atual, são muitas as discussões e tentativas no sentido da implementação de uma estrutura curricular voltada para a interdisciplinaridade. Temos ciência de que este trajeto é longo e que tentativas, tal como a realização de projetos interdisciplinares podem constituir-se em um caminho nessa direção.

A partir dessa perspectiva de trabalho com a leitura no PROEJA, realizamos um projeto interdisciplinar intitulado “Literatura, Língua e Arte: HAICAIS” idealizado a partir de dois livros: *Água*, de Mário Quintana e *A imagem da palavra*, organizado pela Secretaria de Cultura do Estado do Rio Grande do Sul e pelo Instituto Estadual de Artes Visuais. O projeto integrou as disciplinas de Literatura Brasileira, Língua Portuguesa, Língua Espanhola e Arte-educação, que compõem o currículo do Curso Técnico em Administração (PROEJA) no IFRS – Campus Porto Alegre, e teve por finalidade, além da prática da interdisciplinaridade e de uma aproximação com propostas educacionais mais adequadas à sociedade contemporânea, estimular o aprimoramento da leitura e da expressão escrita e imagética, através da compreensão da estrutura de textos

poéticos na forma de haicais, de sua produção e da sua tradução para a língua espanhola e a linguagem da imagem. A escolha dos haicais deu-se por três motivos básicos: primeiro, porque são poemas curtos, de três estrofes; segundo, porque apresenta o jogo com as palavras, o brincar, a ambiguidade, trabalhando a interpretação; e, por último, porque há na literatura brasileira, um importante poeta paranaense, Paulo Leminski, que produziu a partir desse gênero poético.

Tendo como fio condutor as vozes dos teóricos supracitados, idealizamos o projeto, dividindo-o em duas etapas: a primeira, correspondente à introdução do gênero poético haicai, bem como sua estrutura e origem; à apresentação do poeta Paulo Leminski através do documentário intitulado *Paulo Leminski, um coração de poeta*; à contextualização histórico-político-social da época em que o poeta viveu e produziu os seus poemas; e à leitura de poemas de diversos gêneros contidos no livro *Toda poesia*, que possui na íntegra todos os poemas de Paulo Leminski. Essa leitura foi realizada a fim de que os estudantes pudessem perceber a forma de escrita do poeta, a brincadeira com as palavras e com a sonoridade.

Como preparação para a segunda etapa do projeto, sugerimos aos alunos um exercício de percepção, de observação atenta. Todos teriam que observar por alguns dias os elementos, sejam visuais, sonoros, olfativos, presentes no seu cotidiano, ou no trajeto para o trabalho, em casa, na rua, para que depois o elemento escolhido fosse fotografado, a partir da mídia celular. A decisão por utilizar essa mídia como recurso, em sua função de máquina fotográfica, partiu da necessidade da aproximação entre a escola e as novas tecnologias, muito difundidas entre os alunos. A familiaridade com esse recurso, também favorece o processo de ensino-aprendizagem, podendo facilitar a realização de diversas propostas pedagógicas. Além disso, a utilização da linguagem fotográfica, também foi outro ponto que contribuiu com o projeto, considerando que a multiplicação das mídias no contexto atual, incluindo os celulares, colocou as imagens fotográficas muito presentes na vida das pessoas.

A escolha do tema “cotidiano” foi definida a partir de uma ideia, objeto ou fato significativo que representasse algum sentimento de relevância para os estudantes. Esse sentimento extraído do cotidiano seria então expresso através de uma fotografia feita por eles. A fim de explorar as qualidades estéticas da linguagem da fotografia, os alunos foram orientados sobre algumas estruturas básicas de composição fotográfica, como a regra dos terços¹, e as

¹ A regra dos terços é um exercício visual onde o fotógrafo olha pelo visor ou ecrã para o cenário que quer fotografar e divide-o, mentalmente, em três terços verticais e horizontais para obter um total de nove quadrados. Graças a esta grelha virtual, as quatro esquinas do quadrado central revelam quatro pontos de interesse da imagem, ou seja, serão nestas zonas que deve posicionar os elementos mais atraentes a fotografar. Em adição, as quatro linhas que formam esta grelha (2 horizontais, 2 verticais) são uma espécie de local de repouso para aquilo que quer focar e é sobre as

categorias conceituais fundamentais da forma: harmonia, equilíbrio e contraste. Durante esse processo, ocorreu a produção imaterial e material que constituiu no desenvolvimento pelos alunos, de um haicai, sua versão para a Língua Espanhola e ainda a produção de uma imagem, que traduzisse, nessas duas formas de linguagem, a escrita e a imagética, um fragmento significativo do cotidiano deles.

Finalizado o processo de criação do haicai e da escolha da imagem, o fechamento essa segunda etapa aconteceu com a tradução do haicai para a língua espanhola. Visando complementar a pluralidade de sentidos do mesmo texto - haicai - foi realizada a tradução para a Língua Espanhola de cada uma das produções. Tarefa que por si só não é fácil e que, se não for contextualizada pode resultar em atividade cansativa e vazia de significado. Fugindo dessa perspectiva, propusemos aos alunos do PROEJA a prática de tradução com o objetivo de desenvolver vocabulário, fazer comparações entre a língua materna e a língua meta e ainda, explorar as possibilidades e significados de suas produções individuais.

O projeto proposto buscou, através das não-palavras, das sensações e, especialmente, da imagem que caracteriza seu haicai, proporcionar aos estudantes uma nova forma de ver o mundo, pela mistura de simplicidade e beleza que essa forma poética possui. Ele pode ser sutil e sensível na percepção de seu autor, que converterá aos leitores sua breve forma de expressão, e assim, a tradução em língua estrangeira complementa a sua significação, enriquecendo as produções finais. Ideia que se confirma na citação de Arrojo, ao afirmar que “a tradução, como leitura, deixa de ser, portanto, uma atividade que protege os significados ‘originais’ de um autor, e assume sua condição de produtora de significados.”. (ARROJO, 2003, p. 24).

Apostando na elaboração e edificação dos conhecimentos, por parte dos alunos, as aulas não seguiram um programa ordenado e fechado, pois o andamento do projeto e a construção do saber dos estudantes era o que guiava as docentes para definirem qual conteúdo seria lecionado no encontro seguinte, havendo inclusive, a necessidade de, em certa vez, estarem as três docentes em aula ao mesmo tempo para auxiliar os estudantes na construção dos poemas, das imagens e na versão para a Língua Espanhola. Sendo assim, seguimos o caminho apontado por Carvalho: “a construção de práticas inovadoras não se dá pela reprodução, mas pela criação, pela readaptação e sobretudo, no caso da interdisciplinaridade, por novas relações na organização do trabalho pedagógico.” (2004, p. 129).

próprias linhas ou então nos pontos onde cruzam que deve compor e enquadrar a fotografia. Fonte: <http://omeuolhar.com/artigos/que-regra-tercos>

Para o fechamento do projeto, pensamos em uma forma de valorizar esse esforço conjunto. Todos os haicais, com sua respectiva versão em espanhol e sua imagem, foram impressos em cores, de maneira que resultaram em um pequeno livro costurado artesanalmente por eles. A última etapa foi a impressão de um pôster para o trabalho individual de cada estudante contendo os três elementos produzidos por eles: o haicai na Língua Portuguesa, na Língua Espanhola e a fotografia, promovendo ainda maior visibilidade ao trabalho. Esses 18 pôsteres serão expostos em atividades internas do IFRS – Campus Porto Alegre, como a 3ª Semana do PROEJA, 16ª Mostratec Campus Porto Alegre e 1º Trilhas do IFRS, com a possibilidade de circularem em eventos de outros Campi.

As atividades contaram com um passo a passo pensado no desenvolvimento da produção criativa dos estudantes e na condição de cada um apreender os conhecimentos aos quais estavam sendo expostos. A solicitação de buscarem uma imagem para ilustrar o haicai de Leminski, pretendeu ampliar a visão dos alunos ao mesmo tempo que se busca exercitá-los para ver além de uma imagem, de uma cena, de uma situação cotidiana. Observar por vários ângulos a paisagem ou o objeto. Por sua vez, a produção individual, própria e criativa da imagem e do haicai, originou-se justamente do exercício do olhar que cada um conseguiu desenvolver ao longo das aulas, tornando-se totalmente capaz de mudar a lente da sua visão e perceber o mundo da vida com outro foco.

Cabe ressaltar, a partir do campo da arte, que conseguimos visualizar claramente a abordagem triangular de Ana Mae Barbosa (2010) na base do projeto. O exercício da leitura/interpretação de imagens, teve início na preparação para a segunda etapa, em que sugerimos aos alunos um exercício de percepção, para a captura dos elementos essenciais do cotidiano deles. Mas, como não há uma sequência estabelecida, esse momento da leitura/interpretação de imagens, volta ao final, com a impressão dos livros e com a exposição dos pôsteres. O outro eixo da abordagem triangular, a contextualização, a qual consiste na ligação do conteúdo com outras áreas do conhecimento, revela-se no momento da produção em que a fotografia/imagem produzida pelos estudantes relaciona-se com o cotidiano deles e ainda com a linguagem poética do haicai. O fazer artístico apresenta-se na produção do haicai, na sua tradução para a Língua Espanhola e ainda da captura da imagem/fotografia, e na produção dos livros e pôsteres.

Nesse projeto, o estudante jovem e adulto foi compreendido como sujeito que já possui saberes e terá possibilidades de confrontá-los com novas parcerias. Nesse sentido, tal ideia é

representativa do que Inês Barbosa de Oliveira afirma no texto *Reflexões acerca da organização curricular e das práticas pedagógicas na EJA*:

Considerando a singularidade das conexões que cada um estabelece, em função de suas experiências e saberes anteriores e, também, a multiplicidade de conexões possíveis, não faz sentido pressupor um trajeto único e obrigatório para todos os sujeitos em seus processos de aprendizagem. Cada um tem uma forma própria e singular de tecer conhecimentos através dos modos como atribui sentido às informações recebidas, estabelecendo conexões entre os fios e tecituras anteriores e os novos. Esse entendimento coloca novas exigências àqueles que pretendem formular propostas curriculares que possam dialogar com os saberes, valores, crenças e experiências dos educandos, considerando-os como fios presentes nas redes dos grupos sociais, das escolas/classes, dos professores e dos alunos e, portanto, relevantes para a ação pedagógica. (OLIVEIRA, 2007, p. 87)

Logo, no desenvolvimento do projeto há espaço de reflexão, de interação e de construção coletiva de saberes e habilidades, no qual o professor foi o mediador da aprendizagem. O diálogo foi o caminho preferencial nas interações pedagógicas.

A preocupação com o bem-estar do aluno pôde ser percebida pelo modo como foram organizados os conteúdos das quatro disciplinas, pois ainda que voltadas para o mundo do trabalho, também vislumbra o aspecto humano, enquanto busca oferecer um ensino integral, o profissional-solidário-reflexivo, que irá buscar sua melhoria de vida e a do outro. Nesse sentido, Gadotti afirma que,

Numa perspectiva emancipadora, falamos da necessidade de se construir pontes entre os processos educativos que acontecem nos diferentes espaços e tempos da formação humana. Trata-se de enfrentarmos esta questão básica: a educação integral melhor se concretiza, além de a defendermos teoricamente, organizarmos processos e projetos “eco-político-pedagógicos” que nos ajudem a estabelecer prioridades de ação e nos orientem sobre as reais necessidades em termos de recursos e condições gerais de infraestrutura para que ela aconteça. (GADOTTI, 2009, p. 9)

Assim, é possível afirmar que o Curso do PROEJA, por meio de projetos interdisciplinares, oportuniza uma formação integral do sujeito. Além disso, aborda aspectos essenciais para sua vida pessoal e profissional.

Também vale registrar que as aulas e projetos elaborados para serem desenvolvidos no Curso do PROEJA do IFRS – Campus Porto Alegre são pensados, levando em consideração histórias de fracassos curriculares na EJA, conforme comenta Inês Barbosa de Oliveira:

Alguns dos problemas que enfrentamos nas escolas e classes decorrem exatamente dessa organização curricular que separa a pessoa que vive e aprende

no mundo daquela que deve aprender e apreender os conteúdos escolares. No caso da EJA, um outro agravante se interpõe e se relaciona com o fato de que a idade e vivências social e cultural dos educandos são ignoradas, mantendo-se nestas propostas a lógica infantil dos currículos destinados às crianças que frequentam a escola regular. (OLIVEIRA, 2007, p. 88)

Com o conhecimento de *cases* assim, o colegiado do PROEJA optou pela renovação da sua prática pedagógica, de tal forma que unisse a teoria e a prática dos conteúdos à vivência dos estudantes. Executar projetos interdisciplinares como o descrito neste artigo faz com que os professores modifiquem o seu olhar e a sua prática de sala de aula. Esse momento é semelhante ao que Pedro Demo afirma:

repensar o trabalho de ensinar é a mudança mais dura de todas, pois ensinar se torna mais complexo (menos rotina; confronto com comportamentos novos; mais personalizado; mais papéis interdisciplinares); ensinar se torna menos isolado; ensinar se torna explicitamente conectado a uma geração de conhecimento[...]. (DEMO, 2001, p. 298)

Projetos interdisciplinares como esse, possibilitam ao grupo de professores perceber que as mudanças estão valendo a pena. Uma questão que tem sido considerada é a valorização do aluno a partir da sua produção.

Com base nos resultados obtidos no projeto de leitura interdisciplinar, podemos afirmar que o trabalho com as diferentes linguagens escrita e visual proporcionam uma amplitude na habilidade de leitura dos estudantes, quando trabalhadas de forma interdisciplinar e criativa. Podemos assegurar que a aproximação com a proposta triangular de Ana Mae Barbosa, favoreceu a interdisciplinaridade, uma vez que a contextualização promoveu as conexões entre as diversas linguagens. De acordo com Perkoski (2005), a leitura de um texto poético, no caso, os haicais, proporcionam ao leitor a possibilidade de

Levantar os olhos do texto, tomado por uma fruição estética que se vincula a fenômenos entrelaçados à imagem, à imaginação e ao devaneio. Tais fenômenos geram um conhecimento que ultrapassa a racionalidade, relacionando-se a uma apreensão outra, atingindo o inconsciente e a emoção do leitor. (PERKOSKI, 2005, p. 120)

Na esteira desse raciocínio, podemos citar também o pensamento de Barthes (1988) que pergunta ao leitor, no seu texto *Escrever a leitura*, se “nunca lhe ocorreu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas ao contrário, por um afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu de ler levantando a cabeça?”. (BARTHES, 1988, p. 40) A essa provocação, o próprio teórico responde que o jogo da leitura não deve ser entendido como distração,

mas como um trabalho – do qual, entretanto, se houvesse evaporado qualquer padecimento: ler é trabalhar o nosso corpo (sabe-se desde a psicanálise que o corpo excede em muito nossa memória e nossa consciência) para o apelo dos signos do texto, de todas as linguagens que o atravessam. (BARTHES, 1988, p. 42)

Durante o desenvolvimento do projeto, não raras foram as vezes que percebemos estudantes divagando entre as páginas do livro *Toda poesia*, de Paulo Leminski, ou em *sites* de busca lendo outros poemas. Algumas discentes ficavam lendo e relendo o haicai escolhido, sentido a sonoridade do poema, como se saboreassem calma e delicadamente cada fonema e, depois, esboçavam um ar de felicidade e satisfação que vinha acompanhado da exclamação: “*Que lindo isso que ele escreveu, não é, professora?*” ou então da afirmativa: “*Nunca tinha parado para pensar nessa palavra, nos seus vários e possíveis significados e nos sons que ela carrega.*” O registro da experiência dos estudantes em contato pela primeira vez com as sensações provocadas pela leitura da poesia vem ao encontro do que Barthes afirma a respeito de ler não apenas com a mente, mas com os sentidos sensoriais, com o corpo. De acordo com Bachelard, “a imagem ou as imagens que o poema carrega tomam conta do leitor por inteiro. Ela trabalha na unidade, está associada à alma do leitor, enquanto as ressonâncias atuam na multiplicidade, oriundas da ‘unidade de ser da repercussão’”. (BACHELARD, 1989, p.7)

No que se refere à linguagem visual, a imagem, principalmente a fotográfica, constitui-se atualmente como um elemento predominante nos meios de comunicação de massa, potencializada em suas associações com os meios virtuais de comunicação e informação. Emerge nesse panorama a alfabetização visual, como uma demanda para a educação contemporânea. Rossi afirma que a criança olha e vê antes de falar, portanto a alfabetização compreende mais que a palavra. A autora complementa: “a leitura dessas imagens é um meio para a conscientização de que somos os destinatários de mensagens que pretendem impor valores, ideias e comportamentos que não escolhemos.”. (ROSSI, 2003, p. 9-10)

Nessa linha, o trabalho com imagens na escola, seja através de leitura ou produção, demonstram potencial para instrumentalizar nossos estudantes a dialogar, reagir, interpelar, interagir com essas e outras imagens do mundo, tornando-os sujeitos e não somente objetos diante de todo esse universo imagético que hoje podemos presenciar. O processo de alfabetização visual é um processo contínuo, visto que as imagens se renovam e se multiplicam de maneira incontrolável, incorporadas por novas mídias e também por novos significados. Sendo assim, firmamos que o espaço para a imagem na educação precisa ser assegurado.

Acreditamos que o interesse dos discentes tenha origem também no fato de que neste trabalho buscou-se explorar o contexto das imagens presentes no cotidiano deles. Sendo este, um tópico fundamental no projeto, pois valorizou o aluno, a partir da sua produção e do reconhecimento de seu contexto. Despertando o olhar para o entorno, para o que lhes é familiar, abrimos um caminho para a percepção do potencial imagético em que estamos inseridos e promovemos esforços na direção de uma leitura do mundo.

Com base no exposto, partimos do entendimento de que a conexão das práticas pedagógicas com os elementos do cotidiano, da vida dos estudantes é uma possibilidade riquíssima. Essa precisa ser explorada, pois nos conduz a muitas respostas, ampliando nossa perspectiva e nos oferecendo maiores subsídios para enfrentarmos as demandas da educação contemporânea.

A escolha por uma proposta interdisciplinar auxiliou no trabalho com a leitura dos poemas e produção escrita e imagética, uma vez que permitiu às docentes intensificar técnicas de leitura que permitiram o exercício da habilidade leitora dos estudantes; e aos discentes, a compreensão de que, assim como nas suas rotinas e vidas pessoais tudo está interligado, na escola, ainda que o currículo divida o conhecimento em áreas de saber e disciplinas, na prática o aprendizado não se dá isoladamente, mas em um conjunto de ligações em que podem ocorrer infinitas possibilidades de criação e recriação do saber, bem como da interpretação dos textos verbais e não verbais.

Essas observações vão ao encontro das ideias defendidas por Boff, no seu texto *A água e a galinha*, ao afirmar que,

A natureza e o universo não constituem simplesmente o conjunto dos objetos existentes, como pensava a ciência moderna. Constituem, sim, uma teia de relações, em constante interação, como os vê a ciência contemporânea. Os seres que interagem deixam de ser apenas objetos. Eles se fazem sujeitos, sempre relacionados e interconectados, formando um complexo sistema de inter-retro-relações. O universo é, pois, o conjunto das relações dos sujeitos. (BOFF, 1997, p. 74).

Nesse sentido, percebemos que o nosso objetivo com a execução do projeto interdisciplinar foi atingido, uma vez que os resultados obtidos pelos trabalhos dos estudantes mostraram-nos que eles partiram de uma visão isolada de um poema e/ou de uma imagem e alargaram o olhar abarcando o seu cotidiano e as nuances que nele se esconde. Assim, afirmamos que foi e é possível realizar atividades interdisciplinares na área das humanas, em um curso técnico, de uma instituição de ensino voltada para a educação de jovens e adultos no âmbito

científico, técnico e tecnológico, que garantem o desenvolvimento do aluno enquanto cidadão e não apenas visando a qualificação profissional.

Referências

- ALMEIDA, Cláudia Zamboni de. As relações arte/tecnologia no ensino da arte. In: PILLAR, Analice Dutra (Org.). **A educação do olhar no ensino das artes**. 3. ed. Porto Alegre: Mediação, 2003.
- ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2003.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. **A formação do arte-educador e a proposta triangular**. Arteduca: Arte, Educação e Tecnologias Contemporâneas. Universidade de Brasília. 12 de jul. 2007. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8NkVRui4k58>>. Acesso em: 20 de jul. 2015.
- BARTHES, Roland. Escrever a leitura. In: _____. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa - renúncia do tradutor. In: HEIDEINIANN, Wesner. **Clássicos da teoria da tradução**. Florianópolis: UFSC, 2001.
- BOFF, Leonardo. **A águia e a galinha**. 34. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.
- CARVALHO, Isabel Cristina de Moura. **Educação Ambiental: a formação do sujeito ecológico**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2004.
- DEMO, Pedro. Conhecimento e aprendizagem Atualidade de Paulo Freire. In.: TORRES, Carlos Alberto (Org.) **Paulo Freire y la agenda de la educación latinoamericana en el siglo XXI**. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2001.
- FERRAZ, Maria Heloísa C. de T.; FUSARI, Maria F. de Rezende. **Metodologia do ensino de Arte: fundamentos e proposições**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2009.
- FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. 23. edição. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1989. Livro digital. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/direitos/militantes/paulofreire/paulo_freire_a_importancia_do_ato_d_e_ler.pdf>. Acesso em: 20 de jul. 2015.
- GADOTTI, Moacir. **Educação integral no Brasil: inovações em processo**. São Paulo: Ed. L, 2009.
- HERNÁNDEZ, Fernando. **Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho**. Porto Alegre: Artmed, 2000.
- KETZER, Solange. A criança, a produção cultural e a escola. In: JACOBY, Sissa. (Org.) **A criança e a produção cultural – do brinquedo à literatura**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.
- LUFT, Celso Pedro. **Dicionário de Língua Portuguesa**. São Paulo: Ática, 1998.
- MINISTÉRIO da Educação; Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica. **PROEJA - Programa Nacional de Integração da Educação Profissional com a Educação Básica na Modalidade de Educação de Jovens e Adultos. Educação Profissional Técnica de Nível Médio / Ensino Médio**. Documento base. Brasília, 2007.
- MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. Trad. Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya. 2. ed. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2000.
- OLIVEIRA, Inês Barbosa de. Reflexões acerca da organização curricular e das práticas pedagógicas na EJA. **Revista Educar**. Curitiba, n. 29, p. 83-100, 2007. Editora UFPR.
- O QUE é a regra dos terços**. Disponível em: <<http://omeuolhar.com/artigos/que-regra-tercos>>. Acesso em: 20 de jul. 2015.

PERKOSKI, Norberto. A leitura do texto poético: entre a fruição e a cognição. In: OLMÍ, Alba; PERKOSKI, Norberto (Orgs.). **Leitura e cognição: uma abordagem transdisciplinar**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2005.

PIMENTA, Selma Garrido; ANASTASIOU, Lea das Graças Camargos. **Docência no Ensino Superior**. São Paulo: Cortez Ed, 2002.

SILVA, Ezequiel Theodoro da. **Leitura e realidade brasileira**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

YUNES, Eliana. Pelo avesso: a leitura e o leitor. **Letras**, Curitiba, n. 44, p. 185-196. 1995. Editora da UFPR.

Daiane Padula Paz

Professora. Possui Mestrado em Ensino de Espanhol como língua Estrangeira - Máster de Enseñanza de Español como Lengua Extranjera - Universidad de Cantabria (2012), Especialização em Espanhol e Uso de Novas Tecnologias (2014), Tradução de Espanhol, e Tecnologias e Educação à Distância (2014). Graduada em Letras - Português e Espanhol pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2009). Presidente do Conselho Rio-grandense de Professores de Espanhol (CORPE) - Biênio 2014-2016. E-mail: daiane.paz@poa.ifrs.edu.br.

Jaqueline Rosa da Cunha

Doutora em Letras (PUCRS), Mestre em História da Literatura (FURG), Especialista em Literatura Brasileira Contemporânea, (UFPEL) e Graduada em Letras Português/Espanhol (FURG). Atualmente, compõe o quadro de professores efetivos do IFRS, trabalhando no Campus Porto Alegre na área de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira, coordenando o Curso Técnico em Administração – PROEJA e desenvolvendo atividades extensionistas e culturais junto ao Núcleo de Estudos afro-brasileiros e Indígenas (NEABI). E-mail: jaqueline.cunha@poa.ifrs.edu.br.

Michelle Chagas de Farias

Professora. Especialista em Educação (IFRS e UFRGS), Graduada em Design Gráfico (UFPR) e Licenciatura em Artes Visuais (UEPG). Atualmente, compõe o quadro de professores efetivos do IFRS, trabalhando no Campus Porto Alegre na área de Arte e Design, coordenando a área acadêmica de Letras, Literatura e Artes e desenvolvendo atividades inerentes ao Núcleo de Atendimento às Pessoas com Necessidades Educacionais Específicas. E-mail: michelle.farias@poa.ifrs.edu.br.

Recebido em 02 de maio de 2015.

Aceito em 10 de junho de 2015.

Transposição de arte pictórica de Jan Luyken em *Às avessas*, de Joris-Karl Huysmans

*Transposition of pictorial art Jan Luyken in Às avessas,
by Joris-Karl Huysmans*

Elenara Walter Quinhones
Anselmo Peres Alós
UFSM

Resumo: este artigo tem por finalidade discutir a relação entre a arte pictórica e a literatura na obra *A rebours* (1884), de Joris-Karl Huysmans. Essa relação em *Às avessas* (tradução para o português) é possível através da descrição das gravuras denominadas *Perseguições religiosas* (1685), de Jan Luyken. Além da transposição da arte de Luyken, observa-se também a história do gravurista holandês, consoante ao gosto de Huysmans ao criar uma obra em que abrangesse a arte, a ciência e a história. *Às avessas* situa-se como marco na literatura francesa ao romper com os padrões literários naturalistas.

Palavras-chave: *Às avessas*. *Perseguições religiosas*. Joris-Karl Huysmans. Jan Luyken. Transposição de arte.

Abstract: *this article aims at discussing the relationship between pictorial art and literature in the novel A rebours (1884) by Joris-Karl Huysmans. When it comes to Against the Grain (translation in english) it is possible to identify the prints called Religious Persecutions (1685), by Jan Luyken. Besides the transposition of art Luyken, we can observe the history of dutch printmaker, too depending on the taste of Huysmans to create the novel in covering the art, science and history. Às avessas sets as position in french literature at the break with the naturalistic literary standards.*

Keywords: *Against the Grain. Religious Persecutions. Joris-Karl Huysmans. Jan Luyken. Transposition of art.*

Em fins do século XIX, quando “desabrocha a modernidade baudelairiana” (Moretto, 1989, p. 14), o movimento decadentista desponta na França, como contraposição ao Naturalismo. Diferente da corrente cientificista, em que o gosto pela realidade era evidenciado, o decadentismo via no ilusório, ou no artificial, a evasão do realismo naturalista. Nesta corrente

estética, iniciada por Charles Baudelaire com *Les Fleurs du mal* (1857), principalmente no soneto “Correspondências”, houve uma intensa divulgação da obra musical de Wagner, pois os decadentes viam nela a propagação de lendas nórdicas e celtas que evidenciavam o mistério, o misticismo e o sonho, tão caros à sua concepção de arte (Moretto, 1989, p. 20). Para os decadentistas a sensibilidade estética emerge do inconsciente e as obras literárias e artísticas são carregadas de elementos insólitos, fantásticos, sobrenaturais e até demoníacos, sempre contrariando a razão.

Os estetas decadentes possuem um anticonformismo extremo, são apreciadores da arte e donos de um espírito excêntrico, que geralmente leva-os ao individualismo exagerado (*mal du siècle*), opondo-se à burguesia e ao povo. Segundo Fulvia Moretto, o decadentismo é:

[...] um movimento de alto valor artístico que deseja valorizar, com beleza de “sol poente”, a consciência da finitude das coisas. Isto será feito através da evasão histórica para a arte e a literatura da decadência latina em todo o seu esplendor, para a arte heráldica de Bizâncio, que irão alimentar o imaginário decadentista, como se o preciosismo da escritura e da pintura pudesse salvar um mundo que morre (MORETTO, 1989, p. 33).

Diversos artistas, poetas e escritores tiveram destaque no movimento decadentista, como a prosa ficcional de Edgar Allan Poe e Gustave Flaubert, o lirismo de Paul Verlaine, com seu célebre axioma “eu sou o império no fim da decadência” e Stéphane Mallarmé, entre outros. Na arte pictórica, destaca-se, principalmente, Gustave Moreau e Odilon Redon. Mas a obra emblemática do decadentismo, considerada a “bíblia decadentista”, foi *A rebours* (1884), de Joris-Karl Huysmans.

A obra *Às avessas*¹, de Huysmans, quebrou diversos paradigmas literários do romance francês ao romper com o cânone de sua época. Discípulo de Émile Zola, desagradou profundamente seu mestre ao publicá-la, pois a obra contrariava os princípios naturalistas da escola de Zola (Paes, 1987, p. 8). *Às avessas* não segue uma linearidade regular e não possui caráter romanesco, pois não há trama e a narrativa é predominantemente descritiva, assemelhando-se mais a um catálogo de arte, música e literatura, ao gosto de sua única personagem, o duque Jean Floressas Des Esseintes. Segundo José Paulo Paes, “[a] intromissão sistemática da erudição, em prejuízo da intriga, se deixa ver no tom por assim dizer eminentemente ensaístico de *Às avessas*” (Huysmans, p. 21). Para Huysmans, “o romance, tal como ele [Zola] o concebia, me parecia estar

¹ Este artigo utilizará a tradução de *A rebours* (*Às avessas*) feita por José Paulo Paes, conforme referências bibliográficas indicadas na última página.

morto, gasto pelas repetições, sem mais interesse” (Huysmans, 1903, p. 268). Huysmans almejava inovar, sobre isso ele afirma:

[...] o desejo que me tomava de sacudir os preconceitos, de romper os limites do romance, de nele introduzir a arte, a ciência, a história, de não mais usar essa forma, numa palavra, senão como um quadro onde inserir labores mais sérios. A mim, era isso que me preocupava nessa época, suprimir a intriga tradicional, inclusive a paixão, a mulher, concentrar o feixe de luz num único personagem, realizar o novo a qualquer preço (HUYSMANS, 1903, p. 268).

Certamente Huysmans conseguira realizar seu desejo, pois, para José Paulo Paes,

Cada um dos seus capítulos [de *Às avessas*] é uma monografia acerca de assuntos tão variados quanto a psicologia das cores, a filosofia do mobiliário, a literatura latina, as pedras preciosas, as flores exóticas, a semiótica dos perfumes, a literatura francesa moderna, a musicalidade religiosa, etc (PAES, 1987, p. 21).

O propósito de Huysmans é facilmente observado nas críticas literárias que Des Esseintes profere e nas apreciações culturais da personagem. Percebe-se, na obra, a exaltação de Baudelaire, Mallarmé, Gustave Moreau e Odilon Redon, em clara alusão à decadência.

A vida do dândi solitário Jean Floressas Des Esseintes reflete o pensamento decadentista em que a arte e a literatura eram a fuga possível de uma sociedade finesse secular medíocre e parva. O herói de *Às avessas* abandona a realidade exterior e desloca-se para sua realidade interior. A personagem de *Às avessas*, aos trinta anos, é o último membro de uma família aristocrática francesa. Entediado com a superficialidade dos gostos e dos modos burgueses, retira-se de Paris e refugia-se em uma casa nos altos de Fontenay-aux-Roses. Ali, todos os cômodos são ambientados para estimular-lhe as sensações mais prazerosas e profundas. Des Esseintes criara para si um mundo onírico no qual há um misto de luxo e extravagância. Todos os objetos são meticulosamente escolhidos para deleitar seu refinado gosto. O protagonista recriara artificialmente em sua casa os elementos naturais, utilizando inúmeros recursos tecnológicos e químicos. Alguns ambientes de seu lar são inspirados na *Art Nouveau*, tão em voga na época. Segundo Umberto Eco,

Para fugir da natureza e da vida, Des Esseintes se faz praticamente murar em uma mansão decorada com tecidos orientais, tapeçarias de sabor litúrgico, reposteiros e madeiras que fingem a frieza monástica com materiais suntuosos. [...] constrói, em suma, uma vida de sensações artificiais em um ambiente igualmente artificial no qual a natureza, mais do que ser recriada, como acontece na obra de arte, é imitada e negada a um só tempo, refeita, lânguida, estranhada, doente... (ECO, 2004, p. 341).

A erudição de Des Esseintes é atribuída à educação que recebera em um colégio jesuíta, pois ainda na juventude já era afeito aos livros e ao latim. Sua aparência física é frágil, efeminada e doentia, refletindo a nevrose (atual neurose) que dele se apodera. Em seu refúgio artificial, ele devaneia em situações cruentas que beiram ao ridículo de seu passado, perde-se em conjecturas eruditas, ou demora-se em avaliações sobre a decoração. Percebe-se em Des Esseintes uma apreciação mórbida por produções literárias e picturais que possuam um caráter decadente, enfatizando temáticas subversivas, sádicas e diabólicas.

Os sentimentos de Des Esseintes aparecem em intenso conflito e carregados pelo tédio. Por exemplo, ao mesmo tempo em que ele encontrara alento nas lembranças de seus mestres eclesiásticos, percebe-se cético aos valores apregoados pelo catolicismo. Sobre essa ambiguidade de sentimentos e gostos experimentados por Des Esseintes, José Paulo Paes afirma:

[...] ela se traduz sobretudo numa sobre-excitação, acoroça os gostos de des Esseintes por “histerias eruditas, pesadelos complicados, visões lânguidas e atrozes”, e esse gosto baudelairiano do malsão, do perverso, da *charogne*, seus olhos o vão satisfazer na arte fantástica e antecipadoramente surrealista de gravadores como o Holandês Luyken, o espanhol Goya e o francês Redon, cujas obras lhe ornaram o gabinete de trabalho (PAES, 1987, p. 13).

Transposição de arte em *As avessas*

A transposição de arte encontrada em *As avessas* permite “o acesso do leitor à introspecção da personagem” (Vieira, 2013, p. 60). Ela “insere as descrições no âmbito da diegese e da visão de mundo de Des Esseintes, pois os quadros são descritos a partir do olhar do protagonista” (*ibidem*), conforme percebido nos excertos a seguir:

Ele havia mandado atapetar de vermelho vivo o toucador e pendurar a todos os tabiques da peça, em molduras de ébano, estampas de Jan Luyken, um velho gravador da Holanda, quase desconhecido em França. Possuía, desse artista extravagante e lúgubre, veemente e feroz, a série das suas *Perseguições Religiosas*, espantosas lâminas contendo todos os suplícios que a demência das religiões inventou, lâminas onde bramiam o espetáculo dos sofrimentos humanos, corpos crestados sobre braseiros, crânios com calotas decepadas por sabres, trepanados por pregos, entalhados por serras, intestinos arrancados do ventre e enrolados em bobinas, unhas lentamente extraídas com tenazes, pupilas vazadas, pálpebras reviradas por agulhões, membros desconjuntados, quebrados com cuidado, os ossos postos a descoberto, demoradamente raspados a faca (HUYSMANS, 1987, p. 91).



Figura 1: Queima de muitos cristãos chamados publicanos, França e Inglaterra, 1182
Fonte: Perseguições Religiosas, por Jan Luyken

Tais obras repletas de abomináveis fantasias, rescendendo a queimado, transpirando sangue, saturadas de gritos de horror e de anátemas, punham arrepios na pele de des Esseintes, a quem mantinham sufocado naquele gabinete rubro. Mas, para além dos arrepios que provocam, para além outrossim do terrível talento desse homem, da extraordinária vida que lhe animava os personagens, descobriam-se, nos seus surpreendentes pululamentos de turbas, nas suas vagas de gente fixadas com uma destreza de buril que lembrava a de Callot, mas com um vigor que esse rabiscador jamais teve, curiosas reconstituições de meios e de épocas, a arquitetura, os costumes, as vestimentas no tempo dos Macabeus; em Roma, à época das perseguições de cristãos; em Espanha, sob o reinado da Inquisição; em França, na Idade Média e na época dos São-Bartolomeus e das Dragonnades²- eram observadas com meticoloso cuidado, anotadas com ciência extremada (HUYSMANS, 1987, p. 91).

² Perseguições movidas por Luís XIV contra os protestantes (N.T.).



Figura 2: Perseguição pelos imperadores Diocleciano e Maximus, 301 d.C.
Fonte: Perseguições Religiosas, por Jan Luyken

As duas gravuras, de Jan Luyken, demonstram a consonância da obra de Luyken com a descrição pictural em *As avessas*. Na obra do desenhista, percebe-se o terror espalhado por toda a gravura. As múltiplas formas de execução utilizadas pelos carrascos e o semblante de prazer que os motiva a aplicar as penas parecem suscitados por uma espécie de sadismo. Na cena descrita em *As avessas*, observa-se uma sucessão de torturas atrozes que visam evocar no leitor a mesma percepção de suplício experienciada ao apreciar a gravura. Na obra literária, apenas dois parágrafos pequenos são capazes de sensibilizar a mente criando um quadro imagético de dor e morte.

A transposição de arte, segundo Leo H. Hoek, consiste na passagem de um modo de expressão estético a outro (Hoek, 2006, p. 167). Huysmans descreve a obra pictórica de Luyken, mas essa descrição atinge uma abrangência muito maior que o simples relato de detalhes sobre a obra. Ao transpor as gravuras para a escrita, ou seja, *eckfrasis*, o texto de *As avessas* procura expressar “verbalmente as mesmas emoções provocadas através da obra de arte”, e como resultado, busca-se “a suplementação de obra de arte visual pela obra de arte literária” (Hoek, 2006, p. 172). Huysmans desejava “realizar quadros com a pena” (Jurt, 2003, p. 93), o que pode ser observado quando ele declara a Marcel Batillat: “[a]cho que as transposições de uma arte para

a outra são possíveis [...], acho que a pena pode lutar com o pincel, e até fazer melhor, e também acho que estas tentativas enriqueceram a literatura atual” (Jurt, 2003, p. 93). Conforme Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina:

A transposição das estampas de Luyken potencializa o trabalho do escritor, no qual podemos ver que o estilo sobrepujou a fidelidade da descrição. Porém, enquanto no primeiro *boudoir*³ a descrição forma a meu ver um quadro, no segundo⁴, não vejo que a descrição de quadros existentes caracterize uma descrição pictural. Na série de gravuras de Luyken não paramos o olhar sobre um quadro ou outro, mas sobre os catálogos de corpos em pedaços ou de pedaços de corpos (crânio, intestinos, unhas, pupilas, pálpebras, membros), suplicados em harmonia com a descrição enumerativa e rítmica. Vemos então que, o fato de transpor quadros existentes nem sempre assegura a picturalidade da descrição (CATHARINA, 2001, p. 153).

Pedro Paulo G. F. Catharina (2001), ainda afirma que a descrição pictural dar-se-á quando as obras de Gustave Moreau, *Salomé* e *L'Apparition*, são transpostas. Diferentemente da leitura de Catharina, outra leitura sobre as estampas de Luyken, em *Às avessas*, é possível. Percebe-se que na enumeração descritiva dos “corpos”, há um jogo metonímico a fim de criar no leitor um efeito imagético tão caótico quanto o que a visualização da gravura ocasionara no protagonista. Dessa forma, assegura-se a picturalidade da descrição em *Às avessas*.

Outra consideração a respeito da transposição de arte na obra de Huysmans é a concepção de “sucessividade”, proposta por Leo H. Hoek (2006). A obra pictórica de Jan Luyken foi concebida anteriormente ao texto *Às avessas*, ao referenciá-la Huysmans parece cumprir com o efeito “historicista” que pretendia em seu romance. No concernente à transposição de arte, Hoek afirma que a descrição de uma obra de arte no interior de um texto tem uma função narrativa. Em *Às avessas*, é possível identificar duas funções: a “função psicológica” e a “função estrutural” (Hoek, 2006, p. 176). A função psicológica procura “caracterizar os personagens a partir de suas reações à arte” (*ibidem*). O interesse de Des Esseintes em obras “fantásticas antecipadoramente surrealista” (Paes, 1987, p. 13), apontam para a necessidade da emersão do inconsciente da personagem. O protagonista possuía profundas perturbações mentais e a experiência subjetiva que a arte propiciava-lhe projetava para a sua consciência os seus conflitos interiores recônditos. O interesse que a fé cristã despertava em Des Esseintes, com suas dicotomias bem/mal, fé/descrença, real/irreal, prazer/dor *etc.*, era facilmente observado nas gravuras de Jan Luyken.

³ Pedro Paulo G. F. Catharina refere-se ao *boudoir* rosa citado no primeiro capítulo de *Às avessas*, traduzido por José Paulo Paes como toucador.

⁴ Catharina reporta-se ao *boudoir* (toucador) vermelho da passagem transcrita neste artigo de *Às avessas*.

A segunda função da descrição da obra de arte no interior do texto de Huysmans é a função estrutural, “que projeta a estrutura pictural sobre a obra literária: ‘o tema pictural se apresenta, então, como a *mise en abyme* do tema ficcional’” (Hoek, 2006, p. 176). Dentro desse encaixe narrativo em *As avessas*, observa-se a transposição de arte das gravuras de Luyken, e ainda uma crítica comparativa entre Jan Luyken e outro gravurista, Jacques Callot, um desenhista francês, que vivera entre 1592 e 1635. O narrador de *As avessas* afirma que as obras de Luyken são melhores que as de Callot, embora se assemelhem. Esse narrador onisciente considera que Luyken possui o vigor que Callot jamais tivera. A seguir, verifica-se uma obra de Jacques Callot:



Figura 3: *Luxuria*, de Jacques Callot
Fonte: 7Seven

Jacques Callot é chamado pejorativamente de “rabiscador” pelo narrador, possivelmente porque esse gravurista reproduzia paisagens em linhas e era conhecido por suas figuras rápidas a giz. Callot era muito popular, sua obra era composta de: “representações das misérias da guerra, cenas da bíblia, paisagens, vistas de cidades, festas, feiras, retratos de nobres, mendigos, ciganos, teatro, ballet, personagens da comédia da arte italiana e do inferno” (Rizo, 2013, p. 22). Possivelmente a popularidade do desenhista não agradava o gosto elitista de Des Esseintes. Conforme a gravura acima, Callot desenhou um pequeno “demônio voador com asas de

morcego lembrando os demônios góticos de Bosch” (*ibidem*), o pecado capital da luxúria é representado por uma mulher seminua, desenhada em “tons escuros distribuídos no primeiro plano da gravura formando uma moldura de sombras” (*ibidem*).

Em *Às avessas* não é somente a obra de Luyken que é mencionada, conforme observado anteriormente, a uma descrição da história do gravurista holandês. Huysmans levou a sério o projeto de criar um romance transgressor. Ele inseriu arte, ciência e história como desejava inicialmente, o excerto a seguir auxilia na constatação dessa afirmação:

Essas estampas eram verdadeiras minas de informações; podia-se contemplá-las horas a fio sem cansar; profundamente sugestivas de reflexões, ajudavam amiúde des Esseintes a passar os dias rebeldes a livros.

A vida de Luyken constituía, para ele, um atrativo a mais; explicava, de resto, o caráter alucinatório da sua obra. Calvinista fervoroso, sectário empedernido, transtornado por cânticos e preces, compunha ele poesias religiosas, que ilustrava, parafraseava os salmos em verso, abismava-se na leitura da Bíblia de onde saía extasiado, desvairado, o cérebro obsesso por temas sanguinolentos, a boca torcida pelas maldições da reforma, por seus cantos de terror e de cólera. Com isso, desprezava o mundo, abandonava seus bens aos pobres, vivia de um pedaço de pão; acabou embarcando, em companhia de uma velha criada a quem fanatizara, e velejava ao acaso, onde abordasse o seu barco, pregando o Evangelho em toda parte, procurando não mais comer, tornando-se quase um demente, quase um selvagem (HUYSMANS, 1987, p. 92-93).

Segundo o trecho transcrito pode-se perceber como Huysmans descreve a vida do gravurista, enfatizando sua religiosidade, sua forma de viver após a conversão religiosa e entrelaça a vida e obra de Luyken. Pedro Paulo G. F. Catharina, ao escrever sobre a transposição de arte na obra *Às avessas*, baseia sua pesquisa nas concepções de Liliane Louvel, em seu artigo *La description “picturale”*, de 1997. Para Louvel, a descrição será pictórica quando contém alguns “marcadores” de picturalidade. Na obra *Às avessas*, encontram-se esses marcadores apontados pela autora, tais como dêiticos, *mise en abyme*, uma personagem *voyeur*, modalização, tempos verbais, léxico especializado e, principalmente, “a presença de **temas ligados à religiosidade, à mitologia, à história**, etc., característicos de um tipo de pintura” (Catharina, 2001, p. 144-145, grifo do autor). Conforme observado no fragmento supracitado, *Às avessas* apresenta entre diversos marcadores picturais a ligação com as temáticas histórica e religiosa. Assim, a obra de Huysmans converge as duas proposições, remontando à história de Jan Luyken e a do cristianismo.

Jan Luyken nasceu em Amsterdam em 1649 e foi um grande pintor, gravurista e poeta. Ele estudou pintura com Martinus Saeghmolen, posteriormente teve uma profunda experiência religiosa e converteu-se para fé menonita e ilustrou o livro religioso *Martyrs Mirror* (1675), de

Thieleman Jansz van Braght com 104 gravuras de cobre. Já no século XVII ele publicou *Het Menselyk Bedryf* (1694) que contém numerosas gravuras sobre os mais diversos ofícios. A história de Jan Luyken pode ser encontrada na introdução, escrita por Peter Hoever, do livro sobre o cristianismo primitivo intitulado *A fé pela qual vale morrer* (2007), de Dallas Witmer, uma espécie de compilação da obra de Thieleman Jansz van Braght:

Além disso, devemos os nossos agradecimentos a um caráter histórico bem raro: Jan Luyken. Este jovem rebelde vivia entre os menonitas dos Países Baixos no tempo de van Braght. Quando seu pai morreu, deixou a Jan uma herança que este usou para estudar num estúdio de um artista e pintor famoso. [...] Embriagava-se e ia aos bailes. Escreveu cantos sensuais para as cantinas de Amsterdã. Uma coleção de seus cantos foi publicada em 1671. Então, já famoso no mundo como artista e cantor, Jan se converteu em 1673, na idade de 24 anos. [...] Foi batizado na igreja menonita de Amsterdã, e usou o resto de seu dinheiro para comprar e destruir todos os exemplares que pôde de seu mau livro. Jan tornou-se um cristão muito sincero e começou a usar os seus talentos para o Senhor. Em 1685 gravou, em placas de cobre, 104 desenhos para a segunda edição do grande livro de Thieleman Jansz van Braght. A partir destas placas um publicador neerlandês fez um livro... uma coleção dos desenhos de Jan Luyken. [...] Depois de 300 anos, quem sabe quantas guerras, e a grandes inundações dos Países Baixos em 1953, o livro estava ainda em boas condições. O irmão Hoover o comprou e agora está na sua biblioteca, a Muddy Creek Farm Library, em Lancaster County, Pensilvania, E.U.A. Desta cópia original, um fototécnico, Park E. Duing, reproduziu os desenhos históricos que usamos em *A fé pela qual vale morrer* (HOEVER, 2007, p. 4).

O interesse de Des Esseintes pela religiosidade, segundo Paes (1987, p. 15), observa-se em manifestações “de uma beatitude longínqua”, ou “religiosidade ainda que incerta” (*ibidem*), encobre-se no descontentamento com o mundo, ocultado, também, por um esteticismo exacerbado,

[...] um fenômeno apontado por David Daiches como típicos de certos artistas ingleses dos fins do século XIX [...] que se voltaram para a Igreja menos por força de “uma crença na teologia católica que de um desejo de achar sanção para suas emoções não-burguesas, as quais os conduziram à religião (PAES, 1987, p. 15).

Jan Luyken pode ser considerado como o *alter ego* de Jean Floressas des Esseintes. Ambos desprezavam o mundo, mas um refugiava-se na abundância, enquanto o outro na escassez. Luyken era um artista, Des Esseintes era um esteta. Des Esseintes era cético, Luyken era um cristão piedoso (segundo *A fé pela qual vale morrer* (2007), Luyken era menonita, não calvinista, como mencionado em *Às avessas*). Há uma simetria até mesmo em seus nomes, Jan possivelmente é uma variante holandesa para Johan (João), assim como Jean é a variante francesa

para João (Nome.me, 2014, *online*; Significado..., s/d, *online*). A obra da arte de Jacques Callot pode auxiliar na representação mimética do protagonista Des Esseintes e de Luyken:



Figura 4: *Superbia*, de Jacques Callot
Fonte: 7Seven



Figura 5: *Avaritia*, de Jacques Callot
Fonte: 7Seven

Des Esseintes é orgulhoso, suas excentricidades beiram a loucura, o que pode ser associado à gravura de Jacques Callot do pecado capital soberba, ou orgulho. Nesta gravura a soberba é representada por uma mulher opulenta, e o animal que a acompanha é o pavão (símbolo da vaidade, e da presunção). Já Luyken, com seu estilo de vida austero, beirando a miséria, evoca a avareza representada por Callot através de uma velha muito magra, com a expressão severa acompanhada de um gato esquelético. Embora as gravuras sejam diferentes entre si, assim como a personagem de Huysmans e Luyken, ambas possuem um demônio sobrevoando suas cabeças, como que a guiar-lhes o pensamento e a direção. Tanto Des Esseintes, quanto Luyken, de formas distintas, procuravam fugir de seus demônios interiores.

Às avessas, como seu próprio nome indica, opõe-se a todas as normas e padrões literários naturalistas. Com apenas uma personagem, a obra apresenta um mundo ficcional rico esteticamente e psicologicamente. Ela possibilita diversos diálogos dentro do campo artístico e literário. Huysmans realizou seu intento, escreveu sobre música, literatura, história, religião, pintou

quadros com sua pena, e subverteu a literatura que vinha sendo feita na época, na França (contrapondo-se à escola de Zola).

A transposição de arte que ocorre na narrativa auxilia na compreensão da personagem, enfatizando o caráter neurótico de Des Esseintes. Ela amplia as discussões das diversas áreas de abrangência citadas no romance. *Às avessas* não foi somente o germe para os romances posteriores de Huysmans, nem apenas o início de sua conversão ao catolicismo (Huysmans, 1903, p. 261), ele representou o início de um novo tipo de narrativa, que encontra eco em James Joyce, Marcel Proust e Oscar Wilde, entre outros.

Referências

- CALLOT, Jacques. Gravuras antigas que ilustram os sete pecados (anacrônica). *7Pecados*. 2011. Disponível em: <<http://grupo01essm2010.wordpress.com/2011/02/15/gravuras-antigas-que-ilustram-os-sete-pecados-anacronica/>>. Acesso em: junho 2015.
- CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. Descrição e descrição pictural em *À rebours*, romance de Joris-Karl Huysmans. *Caligrama*. Belo Horizonte, v. 6, p. 141-155, 2001. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/348/299>>. Acesso em: junho 2015.
- ECO, Umberto. A religião da beleza. In: _____. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 328-359.
- HOEK, Leo H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. Trad. Márcia Arbex e Fernando Sabino. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poética do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG, 2006. p. 167-189.
- HOEVER, Peter. Reconhecimentos. In: WITMER, Dallas. *A fé pela qual vale morrer* [online]. 2007. Disponível em: <http://www.elcristianismoprimitivo.com/a_fe_pela_qual_vale_morrer.pdf>. Acesso em: junho 2015.
- HUYSMANS, Joris. Karl. *Às avessas*. Trad. e estudo crítico de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Against the Grain. (A Rebour)*. Trad. de John Howard. The Project Gutenberg Ebook. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/12341/12341-h/12341-h.htm>>. Acesso em: outubro 2015
- JAN in Nome.me. 2014. Disponível em: <<http://www.nome.me/pt/origem-uso-e-significado-nome/jan-2.html>>. Acesso em: junho 2015.
- JEAN in SIGNIFICADO DOS NOMES. Disponível em: <<http://www.significado.origem.nom.br/nomes/jean.htm>>. Acesso em: junho 2015.
- JURT, Joseph. Campo literário e campo artístico na França (1880-1900). Trad. André Soares Vieira. *Terceira margem do rio: literatura & outras artes*. Rio de Janeiro (UFRJ), n. 8, 2003. Disponível em: <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/index_terceira_margem.htm>. Acesso em: junho 2015.

LUYKEN, Jan. *Perseguições Religiosas*. Disponível em: <<http://cargocollective.com/Kunstkabinett/Religious-Persecutions-by-Jan-Luyken>>. Acesso em: junho 2015.

MORETTO, Fulvia M. L. (Org.). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

PAES, José Paulo. Huysmans ou a nevrose do novo. In: _____. *As avessas*. Trad. e estudo crítico de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 5-28.

RIZO, Sérgio. O inferno na arte: a paisagem. *Revista de estética e semiótica*. Brasília, v. 3, n. 2, p. 01-38, jul/dez. 2013.

VIEIRA, André Soares. "Huysmans e Gonzaga Duque transposição de arte em textos franceses e brasileiros do Simbolismo". *Aletria*. Belo Horizonte (UFMG). v. 23, n. 3, p. 59-72, 2013.

Disponível em: < <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/4800>>. Acesso em: junho 2015.

Elenara Walter Quinhones

Mestranda em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria. Graduação em Letras/Português e Literaturas pela Universidade Federal de Santa Maria. Atualmente bolsista CAPES.

Anselmo Peres Alós

Graduação em Letras (2002) e Doutorado em Letras (2007) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). É Líder do Grupo de Pesquisa "Trânsitos teóricos e deslocamentos epistêmicos: feminismos, estudos de gênero e teoria queer". Autor do livro *A letra, o corpo e o desejo: masculinidades subversivas no romance latino-americano* (Editora Mulheres, 2013)

Recebido em 25 de fevereiro de 2015.

Aceito em 30 de abril de 2015.

Tantas ressacas: aspectos da figuração tantas de Capitu

Hangovers: aspects of figuration of the Capitu

Leonardo Barros Medeiros
Universidade de Coimbra/Portugal

Resumo: A figura de Capitu sai do romance e visita outros espaços desde sua publicação. Nesse processo referencial algumas mídias produzem um apagamento ou alargamento da imagem mental construída após a leitura da obra de Machado de Assis. Alguns cruzamentos midiáticos são aqui apontados para percebermos como se conjectura esse fenômeno a partir de uma nova forma de ressignificação da personagem de *Dom Casmurro*. A Capitu de Machado de Assis está dentro das outras, “como a fruta dentro da casca”? Quais os dispositivos figurativos que cada mídia utiliza? Como se dá a transposição intermediária da personagem? Em que aspectos, a adaptação aproxima-se ou afasta-se da obra? Como os elementos visuais e sonoros podem realizar um alargamento do modelo mental?

Palavras-chave: *Dom Casmurro*. Capitu. Transposição midiática.

Abstract: *The figure of Capitu out of romance and visit other areas since her publication. In this process some media benchmark produces a deletion or enlargement of the mental image built upon reading the work of Machado de Assis. Some media junctions are pointed out as conjecture to realize this phenomenon from a new way of reframing the character of Dom Casmurro. The Capitu of Machado de Assis is inside the other, "as the fruit within the shell"? What figurative devices that uses each medium? How is the intermediária transposition of character? In what ways, adaptation approaches or moves away from work? As the visual and sound elements can make an extension of the mental model?*

Keywords: *Dom Casmurro*. Capitu. Media transposition.

Vão-se as minhas perguntas aos depósitos do nada.
E a quem é que pergunto? Em quem penso, iludida
por esperanças hereditárias? E de cada
pergunta minha vai nascendo a sombra imensa
que envolve a posição dos olhos de quem pensa.
Cecília Meireles

A obra de Machado de Assis ao longo dos anos recebeu inúmeros olhares. O olhar dos críticos, o olhar dos escritores, o olhar dos cineastas, o olhar dos músicos, enfim: o olhar dos artistas. Cada qual, em suas adaptações e conforme a postura do seu olhar, expõe reflexões próprias pensando Machado de forma singular, reconstruindo-o. Memórias de Brás Cubas, Quincas Borba, Dom Casmurro e tantos contos permeiam a cultura e as mídias com suas narrativas e, principalmente, com suas personagens marcantes.

Capitolina de Pádua Santiago, mais conhecida como Capitu, pode ser considerada uma das personagens mais emblemáticas e enigmáticas da literatura universal. *Dom Casmurro* (1899) por muitos estudiosos é considerado a obra-prima de seu autor pela complexidade da construção da personagem e da narrativa, atraindo o leitor para uma leitura cautelosa e voraz ao mesmo tempo, pois, conforme Roberto Schwarz (1997, p. 9), “o livro tem algo de armadilha, com lição crítica incisiva – isso se a cilada for percebida como tal. Desde o início há incongruências, passos obscuros, ênfases desconcertantes, que vão formando um enigma”.

Nessa teia jogaram-se e jogam-se tantos apaixonados pela trama que, com intuito de gerar novas possibilidades, transportaram a narrativa para outras mídias recriando novas emboscadas. Na literatura, Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Salles Gomes, no ano de 1993, publica *Capitu*, um roteiro, uma adaptação livre da obra; Domício Proença Filho publica em 1998 o romance *Capitu: Memórias Póstumas* em que altera o enfoque da voz narrativa, pois aqui a personagem feminina é quem narra, pelo seu olhar, o romance; Fernando Sabino, também no mesmo ano, coloca nas estantes a obra *Amor de Capitu* trazendo um narrador em terceira pessoa para explorar o enredo.

No cinema, em 1968, Paulo César Saraceni dirige o filme *Capitu* e em 2003, Moacyr Góes, com filme *Dom* revitaliza o enredo dando uma nova versão para narrativa. Em 2008, com direção de Luiz Fernando de Carvalho, a minissérie *Capitu* vai ao ar em cinco capítulos pela Rede Globo de Televisão.

No teatro, em 1999, no palco do Teatro da Academia Brasileira de Letras, foi encenada a peça *Capitu*, com a direção de Marcus Vinícius Faustini; No ano de 2000, em Portugal, a peça *Madame* escrita por Maria Velho da Costa e dirigida por Ricardo Paes recebe o Prêmio Nacional do Teatro; Já em 2002, escrita por Flávio Aguiar e Ariclê Perez, Bibi Ferreira, também no palco do Teatro da Academia Brasileira de Letras, dirige a peça *Criador e criatura: Encontro de Machado e Capitu*. Há ainda uma peça de ópera *Dom Casmurro* que, em 1992, estreou no Teatro Municipal de São Paulo com música de Ronaldo Miranda. Cabe ainda destacar, no ano de 2002, a música *Capitu* interpretada por Zélia Duncan com letra de Luiz Tattit que ecoa a personagem num outro ritmo.

Como visto, a personagem não somente evoca a musa inspiradora que permite ao artista criar, ela a é. Com esse breve apanhado de adaptações de diversos gêneros, percebemos a importância da obra machadiana e também o alargamento temático que *Dom Casmurro* teve e tem nas artes. O intuito desse trabalho não será realizar um ensaio filosófico sobre o adultério, o ciúme ou a dúvida – tema tão explorado –, mas sim trazer para o debate acadêmico três leituras da personagem Capitu: primeiramente no filme *Dom*, depois na música *Capitu* para finalizar com a minissérie *Capitu*.

A Capitu de Machado de Assis está dentro das outras, “como a fruta dentro da casca”? Quais os dispositivos figurativos que cada mídia utiliza? Como se dá a transposição intermidiática da personagem? Em que aspectos, a adaptação aproxima-se ou afasta-se da obra? Como os elementos visuais e sonoros podem realizar um alargamento do modelo mental? Essas e outras questões serão suscitadas ao longo da análise e nortearão a pesquisa.

Os olhos que o diabo lhe deu

No capítulo XXV do romance, José Dias, o agregado na casa da Rua de Matacavalos, durante um passeio com Bentinho não termina sua descrição sobre Capitu: “Capitu, apesar daqueles olhos que o diabo lhe deu...” (ASSIS, 2013, p. 66). A frase, iniciada por um adjunto adverbial de concessão, permite ao leitor adicionar uma ideia para complementá-la. Dessa forma, o leitor é implicitamente, desde o início da trama, convocado para a construção em conjunto da personagem.

Sabemos que o ato de criar uma personagem não está somente nas páginas dos romances. Ali encontra-se o embrião que poderá desenvolver-se em inúmeros formatos, ou seja, a figuração não está restrita somente às narrativas tornando-se, assim, uma vertente dinâmica, gradual e complexa. No próprio romance podemos perceber a dinamicidade e a graduação da personagem, pois vemos sua construção ao longo das páginas e sua complexidade está concentrada na capacidade de transpor as barreiras da mídia que a origina, recriando novos territórios em que transitarão tantas personagens.

E para distinguir a personagem e compará-la pressupõe necessariamente conhecê-la em sua gênese. O primeiro contato que o leitor possui da nossa personagem é por meio do olhar de José Dias no capítulo III em que ele faz uma denúncia para Dona Glória sobre o contato de Bentinho com Capitu: “A pequena é uma desmiolada” (ASSIS, 2013, p. 16). Tal qual a segunda caracterização, já aqui mencionada, essa distinção realizada por José Dias também se faz de forma incompleta, convocando o leitor, num processo de metalepse, para a conclusão da ideia lançada. Notamos que o primeiro adjetivo apresentado sobre a personagem revela uma caracterização psicológica depreciativa que servirá como uma primeira impressão para o leitor.

Outras personagens apresentam suas impressões, como é o caso de Prima Justina ou até mesmo Dona Glória. Mas reparemos que o principal agente para a apresentação da filha do Pádua são as próprias memórias casmurras de Bento Santiago:

Não podia tirar os olhos daquela criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. Os cabelos grossos feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas. Morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprimido, tinha a boca fina e o queixo largo. As mãos, a despeito de alguns ofícios rudes, eram curadas com amor; não cheiravam a sabões finos bem águas de toucador, mas com água do poço e sabão comum trazia-as sem mácula. Calçava sapatos de duraque, rasos e velho, a que ela mesma dera alguns pontos (ASSIS, 2013, p. 39).

O retrato de Capitu, realizado no capítulo XII, apresenta suas características físicas e aponta para a posição social da personagem na sociedade do século XIX, motivando o leitor a concebê-la em seu modelo mental. Além dos feitos anatômicos, há inúmeras referências aos aspectos psicológicos dentro dos cento e quarenta e oito capítulos do romance.

Podemos elencar como outro exemplo o momento em que Bentinho decide deixar Capitu a par das decisões maternas de encerrá-lo num seminário, antes de reagir à notícia ela passa por uma reflexão, recolhendo-se em si mesma: “Capitu, a princípio, não disse nada.

Recolheu os olhos, meteu-os em si e deixou-se estar com as pupilas vagas e surdas, a boca entreaberta, toda parada” (ASSIS, 2013, p. 49). Essa recolha pode ser observada ainda em outra situação: “Creio que Capitu olhava para dentro de si mesma (...). Capitu refletia, refletia, refletia... (ASSIS, 2013, p. 110).” Esses momentos de reflexão revelam outra capacidade da personagem: o autocontrole o que desperta em Bento Santiago intensas suspeitas sobre os seus pensamentos. Sobre essa característica, Gledson (1991, p. 45) diz que:

A faculdade que têm Escobar e Capitu de pensar claro leva-nos a uma metáfora fundamental, a do ‘cálculo’, que conduz imperceptivelmente da lógica e do raciocínio matemático à astúcia e à impostura. (...) As decisões de Capitu, depois de momentos de reflexão, têm a virtude de assustá-lo e aturdi-lo, como se proviessem de um oráculo e não de um ser humano. De fato, tais decisões são perfeitamente racionais e compreensíveis em função dos interesses de Capitu.

Essa astúcia de Capitu não está somente na atuação direta após a longa reflexão. Ela sabe controlar bem algumas situações com certa maestria e espontaneidade. Como o caso exemplar do capítulo XV em que ela após escrever no muro o nome de Bento acima do seu e ser surpreendida pelo pai consegue imediatamente esconder seu ato. O domínio da situação e a simulação de ações são apontadas ao longo do romance para que a sensação de dúvida seja inoculada no leitor. Outro momento se dá quando Capitu percebe a presença próxima do pai, rouba um beijo de Bentinho e facilmente desfaz toda situação embaraçosa:

– Que susto meu Deus!
Agora é que o lance é o mesmo; mas se conto aqui, tais quais, os dois lances de há quarenta anos, é para mostrar que Capitu não se dominava só em presença da mãe; o pai não lhe meteu mais medo. No meio de uma situação que me atava a língua, usava da palavra com a maior ingenuidade deste mundo. A minha persuasão é que o coração não lhe batia mais nem menos. Alegou susto, e deu à cara um ar meio enfiado; mas eu, que sabia tudo, vi que era mentira e fiquei com inveja (ASSIS, 2013, p. 99).

A inteligência independente e a agudeza de espírito da menina são marcas da personagem que o narrador vai intensificando conforme o desenvolvimento da narrativa. Todavia essa tendência é sublinhada pelas convenções sociais da época, ou seja, devemos considerar a tradição religiosa e o sistema paternalista meneando as ações. Schwarz (1997, p. 25), sobre essa capacidade de Capitu para desenvolver as ideias espontaneamente diante de tantas circunstâncias, diz que:

Em ambas as linhas não podia ser mais completa a superioridade de Capitu: ela não foge da realidade para a imaginação e é forte o bastante para não se desagregar diante da vontade superior. Isso posto, Capitu não é só Capitu só porque pensa com a própria cabeça. O encanto da personagem se deve à

naturalidade com que se move no ambiente que superou, cujos meandros e mecanismos a menina conhece com discernimento de estadista.

Capitu sabe com determinação conduzir cada situação em que se encontra podendo até mesmo orientar Bentinho, como vemos nesse excerto em que ela dá indicações de como a personagem deve dirigir-se diante ao pedido de auxílio a José Dias:

– Não importa – continuou Capitu –, dirá agora outra coisa. Ele gosta muito de você. Não lhe fale acanhado. Tudo é que você não tenha medo, mostre que há de vir a ser o dono da casa, mostre que quer e que pode. Dê-lhe bem a entender que não é favor. Faça-lhe também elogios; ele gosta muito de ser elogiando. Dona Glória presta-lhe atenção; mas o principal não é isso: é que ele, tendo de servir a você, falará com muito mais calor que outra pessoa (ASSIS, 2013, p. 53).

Ou então, também percebemos essa capacidade de domínio e reflexão da linguagem até mesmo durante seu último diálogo em que decididamente escolhe a separação para apaziguar a situação de desconfiança gerada por, já aqui, Dom Casmurro:

Esperiei o regresso de Capitu. Este foi mais demorado que de costume; cheguei a temer que ela houvesse ido à casa de minha mãe, mas não foi.
– Confiei a Deus todas as minhas amarguras – disse-me Capitu ao voltar da igreja –; ouvi dentro de mim que a nossa separação é indispensável, e estou às suas ordens (ASSIS, 2013, p. 302).

Mas uma vez uma decisão pensada e ponderada é tomada após um período de reflexão mesmo em se tratando de uma situação difícil. Foi por meio do uso da linguagem que Capitu incute em Bentinho a dúvida deixando na personagem a sensação de incerteza. Sobre a linguagem explorada por Machado de Assis na constituição dessa narrativa, Garbuglio (1982, p. 463) pondera que:

Se Capitu leva a vantagem de saber com mais clareza e objetividade o que busca, podendo assim adequar a linguagem aos passos de sua escalada, também ela se transformará em outra vítima dos desvios que imprimiu à linguagem empregada para alcançar o alvo. (...) A verdade é que a linguagem de Capitu mostrava uma coisa e significava outra, muito diversa da aparente, ainda que se possa dizer que não lhe cabe culpa nem pela linguagem, nem pelo seu anseio.

O nome escolhido por Machado de Assis para a personagem pode ser associado ao léxico latino *caput* ou então a estátua de Vênus Capitolina carregando em si as características semânticas do termo e da deusa grega. Ao olhar por esse enfoque, o nome da personagem evoca a racionalidade e a beleza constantes nas páginas de *Dom Casmurro*. Dessa forma, o nome ajuda a compreender a agilidade de pensamento da personagem que engendra a dúvida e perceber os “olhos de ressaca” que constantemente traga Bentinho e os leitores.

Machado de Assis conhece a importância das personagens para o impacto do romance na sociedade. Destarte, ao criar Capitu, ele a concebe com o intuito de transformá-la no signo referencial da obra. Por isso o cuidado com sua descrição permitindo caracterizá-la minuciosamente a fim de que o leitor possa construir um plano identitário, conforme o apresentado brevemente nas linhas acima. O intuito dessas primeiras ideias foi trazer à baila a estrutura da personagem para podermos realizar, com maior embasamento, os anunciados contrapontos entre as transposições.

Olhos de cigana oblíqua e dissimulada

José Dias será um dos grandes responsáveis por incutir em Bentinho a definição do olhar de Capitu, algo que perpetuará em sua memória ao longo do romance. Esse olhar de soslaio podemos também utilizar para a transposição da personagem para o filme *Dom*. Veremos como isso se processa.

O filme trata-se de uma versão baseada no romance, sendo o primeiro trabalho como roteirista e diretor de Moacyr Góes. O protagonista, Bento, recebe de seus pais o nome por gostarem da obra de Joaquim Maria Machado de Assis. Desde menino ele associa o enredo do romance com sua vida, chegando até mesmo apelidar sua vizinha Ana de Capitu. Bento após reencontrar Miguel, um amigo da época em que era estudante universitário, também, por acaso reencontra Ana/Capitu e decide reacender a paixão pueril. Tal qual em *Dom Casmurro*, encontra-se aí a base para o suposto triângulo amoroso. Após o casamento, mudam-se definitivamente para São Paulo. A presença de Miguel na vida doméstica do casal torna-se frequente gerando desconfianças em Bento.

Bento cada vez mais enciumado desconfia que Ana/Capitu tenha um caso com Miguel e que o filho do casal seria de fruto de uma traição, chegando a pedir um exame de DNA para que pudesse saber realmente se houve ou não o adultério. Desesperada, Ana/Capitu resolve separar-se de Bento e foge com a criança para o Rio de Janeiro envolvendo-se num acidente de automóvel que lhe tira a vida. A criança sobrevive. A situação dramática das últimas cenas do filme desencoraja Bento para abrir o resultado do exame deixando-o arrependido de suas desconfianças.

Cabe ainda ressaltar que a versão optou pela escolha de transpor tempo, a linguagem e o lugar para a contemporaneidade, o que provoca a explícita decisão pela adequação da narrativa. Isso demonstra a intenção declarada de empréstimos e aproveitamentos de alguns temas da obra para a realização do filme. Por se tratar do primeiro trabalho do roteirista, essa interpretação deixou muito a desejar na concepção da personagem, interesse dessa análise, Ana/Capitu que foi protagonizada por Maria Fernanda Cândido. Sabemos que a atriz, também estreando no cinema com o papel, recebe, no mesmo ano, o *Kikito* de melhor atriz no Festival de Gramado.

A supressão do narrador no longa-metragem muda o olhar para nossa personagem fazendo com que ela seja a responsável sozinha por sua caracterização. Logo a determinação da personagem e seu domínio verbal não foram ressaltados no filme por não haver referências de outros olhares. Outra forma de descaracterizar a personagem foi a escolha por somente retratá-la na vida adulta, como vimos no livro a fase da adolescência é essencial para a concepção da figura.

Outro ponto que podemos utilizar para comparar a precariedade da versão está na postura submissa de Ana/Capitu que, perante aos desejos do marido, muda-se de cidade e abandona sua carreira. Será que a Capitu de Machado de Assis agiria dessa forma em pleno século XXI? Pergunta que talvez renderia à versão maior fidedignidade à obra.

Ana/Capitu é uma bailarina independente que inúmeras vezes no filme admite o desejo de pagar suas próprias contas, evocando uma possível postura do diretor em adequar o enredo à posição social da mulher no século XXI, outro exemplo para isso se dá no o início da trama quando ela diz: “Se você pensa que casou com uma dondoca, está enganado!” Todavia vemos que essa atitude da personagem é contrariada ao realizar os desejos maritais, tornando-se uma dona de casa infeliz e dependente. Ao tentar mudar essa realidade, provoca no marido o sentimento de ciúme culminando com a separação.

Sabemos que para transportar uma obra literária para outra realidade midiática há sempre a necessidade de acréscimos ou supressões. Porém esses retoques na obra devem servir para um melhor aproveitamento do enredo, situação que não ocorre em *Dom*. Sobre o filme, Galbiati (2011, p. 67) diz:

Apesar da recepção negativa do público (especializado ou não), e do roteiro pobre de Dom, tentou-se mostrar que cada texto estético busca encontrar uma expressão adequada ao seu conteúdo. Assim, a leitura moderna da trama básica do romance machadiano, feita por Moacyr Góes, buscou sua autonomia estética, tentando se sustentar como obra fílmica.

Podemos perceber como um ponto positivo o olhar de ressaca de Capitu que foi, de forma eficaz, transportado para filme. Percebemos isso quando o Bento do filme, após reencontrar Ana/Capitu, diz para si mesmo as seguintes palavras transcritas:

Os olhos de Ana. O que foram aqueles olhos? O que fizeram de mim? Olhos de ressaca que me arrebatavam. Para não ser arrastado eu tentava me segurar nas partes vizinhas: as olheiras, a boca, os cabelos, mas não podia resistir e voltava aos olhos de Ana. Capitu

Marca indelével da personagem é conduzida para atriz por meio da iluminação, maquiagem e posição das câmeras. Como um ponto positivo para a versão, vemos que os olhos de Capitu e Ana/Capitu possuem o mesmo poder de atração.

Enfim sobre essa transposição intermediária da personagem concluímos que, para obter um afastamento significativo de Machado de Assis, a adequação de Capitu não foi realizada com o devido respeito pela obra, apontando falhas na construção da personagem. Trazemos agora para o debate outra mídia que nos ajudará no desenvolvimento da análise.

Insinuou-me que podia vir a ser uma moça bonita ou Certa magia que cativa

Capitu consegue atrair e alterar os olhares dos outros personagens ao longo da narrativa. Uma evidência disso são os elogios vindos de prima Justina, personagem amarga que “dizia francamente a Pedro o mal que pensava de Paulo e a Paulo o que pensava de Pedro” (p. 58) e que “Era assaz sincera para dizer o mal que sentia de alguém e não sentia bem de pessoa alguma” (p.160). A sedução de Capitu fica bem transposta para a letra da música, escrita em 2002 por Luiz Tatti e interpretada por Zélia Duncan.

Uma letra cheia de ritmo e melodia – marcada pela repetição de palavras e rimas constantes –, rimando “WWW” com “hábil, hábil, hábil” e criando uma Capitu do século XXI, na era da informática e com uma audaciosa página na internet:

De outro esse seu site petulante
WWW ponto poderosa ponto com

É esse o seu modo de ser ambiguo
Sábio, sábio
E todo encanto, canto, canto
Raposa e sereia da terra e do mar
Na tela e no ar
Você é virtualmente amada amante

Você real é ainda mais tocante
Não há quem não se encante

No site o seu poder provoca o ócio, o ócio
Um passo para o vício, o vício, o vício
É só navegar, é só te seguir, e então naufragar

Nesse novo olhar sobre a personagem ela conecta-se a vida contemporânea possuindo um site e um amor virtual. Parece que a pergunta que faltou ao roteirista de *Dom* foi pensada e respondida por Tattit. A questão do ócio gerada pelas páginas da internet, nos dias atuais representado pelas redes sociais, foi bem retratada numa adaptação para a realidade de uma geração em que a internet atrai bem mais que os livros.

A figura da mulher é construída como aquela que vicia e atrai para o naufrágio, como as sereias com seu canto: “Sereia do sul / Captando os olhares”. Diversos aspectos textuais foram transpostos para a música e algumas ideias ampliadas para darem um enfoque somente na figuração da personagem. Palavras que possuem o campo semântico da dúvida, tais como: “raposa”, “sereia”, “encanto”, “traição”, “olhares”, “ambíguo” remetem poeticamente para a temática da obra suscitando lembranças do enredo.

Há um explícito alargamento da personagem, expressado na letra da música por meio de sua concepção contemporânea, intencionalmente disposto a perpetuá-la e fixá-la ainda mais no imaginário popular. Sobre essa característica presente na letra de Tatti e pertinente aos poemas, Paz (1972, p. 53) compreensivamente diz que:

Para ser presente o poema necessita fazer-se presente entre os homens, encarnar na história. Como toda criação humana, o poema é um produto histórico, filho de um tempo e de um lugar; mas também é algo que transcende o histórico e se situa em um tempo anterior a toda história, no princípio do princípio. Antes da história, mas não fora dela.

Sendo assim, consideramos que a música concorre para a integração de informações sobre Capitu em seus aspectos físicos e psicológicos, conforme a letra aponta: “Um método de agir que é tão astuto / com jeitinho alcança tudo, tudo, tudo”. Esse alargamento das características da personagem que a letra da música apresenta, propõe-nos, novamente, conceber a personagem como categoria dinâmica e flexível, ou seja, como “um capítulo a parte” de *Dom Casmurro*.

Nos versos “Raposa e sereia da terra e do mar / na tela e no ar” percebemos essa capacidade da permanência e domínio da personagem em diversas instâncias além do

instrumento estático do livro. A palavra tela polissêmica indica a presença de Capitu nas artes plásticas e nos *ecrãs* além de, a partir da música, ecoar no ar com por meio das ondas sonoras. Esses processos metonímicos convergem para a atualização da personagem revigorando-a ao inserir novos sentidos que suscitam outros olhares. Sobre essa capacidade, Carlos Reis (2013) diz que:

A correlação entre figuração e ficcionalidade diz respeito a um vasto problema que é o das tensões entre imanência e transcendência das obras artísticas em geral. Sendo, em primeira instância e aparentemente, um ser imanente a um texto ficcional e como que nele “aprisionado”, a personagem tende a romper com aquela sua condição, projetando-se para uma dimensão de transcendência que ultrapassa as chamadas fronteiras da ficção.

Diante do exposto, consideramos que essa transposição foi eficaz, pois além de trazer para a música características construídas minuciosamente por Machado, inova ao integrar novas pistas para a figuração da personagem partindo da premissa de que o leitor aguarda algumas ações que lhe são pertinentes. A concentração de uma personagem, que ao longo de tantas páginas de *Dom Casmurro* foi construída em breves estrofes, aponta para a capacidade artística do compositor em condensar as ideias lançadas por Machado de Assis sobre a personagem. Enfim trataremos de olhar a concepção de Capitu na minissérie para adicionar mais elementos para nossa análise.

Olhos pensativos era a flor caprichosa de um fruto

Ao longo do romance, pela quantidade das vezes que o tema é abordado por Machado de Assis, podemos retirar elementos para a construção de um tratado sobre o olhar. É pelo olhar que Capitu capta a realidade e transformando-a em outra. Esse mesmo olhar é que incitará os ciúmes de Bentinho e pela lembrança do olhar que ele evoca suas reminiscências infantis e sua relação matrimonial. Sobre esse enigma do olhar machadiano, Bosi (2003, p. 48) diz que:

O olho que só reflete é espelho, mas o olhar que sonda e perscruta é foco de luz. O olhar não decalca passivamente, mas escolhe, recorta e julga as figuras da cena social mediante critérios que são culturais e morais, saturado portanto de memória e pensamento. A diferença entre o olhar-espelho e o olhar-foco é vital na formação da perspectiva.

O olhar que interpreta Capitu na minissérie homônima já nos é conhecido. Mais uma vez, Maria Fernanda Cândido é escolhida para interpretar a personagem na vida adulta e Letícia Persiles interpreta a personagem enquanto adolescente. A preparadora de elenco Tiche Vianna

trabalhou mais de três meses com as atrizes para dar um aspecto felino à personagem e inserindo o olhar como iniciador das ações, de tal forma que o corpo não poderia movimentar-se antes dos olhos.

Produzida como parte das comemorações do centenário de morte de Machado de Assise exibida em cinco capítulos, a minissérie foi escrita por Euclides Marinho e dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Inserida dentro do Projeto Quadrante, que possui o intuito de transpor para a televisão obras literárias e sendo laureada, em 2009, com o prêmio Leão de Ouro em Cannes.

A minissérie obedece literalmente a sequência lógica da narrativa de forma tão explícita que o telespectador pode acompanhá-la com o livro nas mãos. A cada passo do enredo há uma abertura indicando o capítulo que será encenado conforme propõe a estrutura da obra. Para que o enredo fosse mais palatável para a mídia televisiva, foram realizadas algumas permutações, reduções ou alterações de capítulos, essas alterações são artefatos do roteirista para a realização da adaptação. Segundo Coca (2013, p. 148):

Várias foram as menções a outras artes e mídias observadas no *corpus* da pesquisa, a minissérie *Capitu*, como as citações literais ao cinema de Orson Welles, que teve trechos do filme *Otello* incorporados ao texto televisual ou as referências intermediáticas que se fundiram com sutileza, como os trejeitos das personagens criadas pelo cineasta alemão Karl Valentin, que inspirou a movimentação e transformação do corpo do narrador, que se deteriora enquanto narra sua história de amor e traição sob sua concepção.

Dessa forma, podemos considerar a minissérie uma construção plurimedial considerando em sua totalidade os diversos entrecruzamentos artísticos que confluem para sua concepção. Esse aspecto engendra na minissérie características cinematográficas com a finalidade de atrair outros públicos.

Para centralizar o foco do telespectador na personagem, o figurino de Capitu possuía tonalidades diferentes dos demais. Enquanto José Dias, Bento, Dona Glória, Prima Justina, Tio Cosme utilizavam cores sombrias e apagadas – preto, cinza, bege – para dar a sensação de serem personagens frutos da memória casmurra, as roupas de Capitu, lembrando pinturas impressionistas, como as bailarinas de Degas, possuíam cores vivas – azul, vermelho, rosa – com acessórios atrativos que ajudavam a complementar essa distinção. Quiçá esse recurso foi utilizado para evocar a presença forte da personagem no inconsciente de Bento e enfatizar sua importância dentro da narrativa.

Para que a transposição da personagem ocorresse apuradamente ao texto de origem, além do trabalho com olhar e do recurso cromático a personagem movia-se sutilmente como num passo de dança. O movimento suave e preciso que as atrizes incutem na personagem vem ao encontro das descrições delicada de Capitu que Machado elenca ao longo do romance: “Era mulher por dentro e por fora, mulher à direita e à esquerda, mulher por todos os lados, desde os pés até a cabeça” (ASSIS, 2013, p. 194). A utilização de véu encobrendo parcialmente o rosto revela a inserção do olhar enigmático e os mistérios que dele emanam: “Os olhos com que me disse isto eram embuçados” (ASSIS, 2013, p. 302).

Outro exemplo pode ser apreciado de forma explícita no quarto capítulo, quando apresenta a sequência de imagens da personagem passando da adolescência para a vida adulta. Os dispositivos de figuração utilizados para apresentar Capitu nessa fase da trama conjugam, mais uma vez, além de som e iluminação a presença marcante do colorido da indumentária. Dessa forma, o figurino e os movimentos interferem na concepção de Capitu pelo telespectador, auxiliando-o na sua caracterização e solidificando a personagem por meio da imagem que está sendo transmitida.

Enfim, Luiz Fernando Carvalho com a minissérie consegue atualizar o romance e conduzir a adaptação com estratégias que permitem ao telespectador ampliar seu modelo mental da personagem. Resultado de interposições de recursos visuais e sonoros que permitiram transpor sem lesões as características de Capitu do romance para a televisão. Oferecendo com fidelidade aos telespectadores um trabalho de qualidade e digno de representar a obra de Machado de Assis.

Considerações Finais

Ao analisar as três transposições midiáticas percebemos que o retrato que Machado de Assis desenha de Capitu apresenta diferentes potenciais de desenvolvimento além da obra, contribuindo, assim, para a noção de que a personagem é uma figura modulável. Sendo assim, cada um de forma peculiar pretendeu transportar a personagem para uma nova realidade.

Consideramos que as perguntas que nortearam a pesquisa foram respondidas ao longo da análise e que a partir delas outras poderão surgir de forma que amplie a discussão iniciada. Cabe agora lançar o olhar para as outras obras não aproximadas pela pesquisa e, também, aprofundar os temas aqui apresentados.

Percebemos também que a partir desse cruzamento de mídias, que essas transposições provocam um prolongamento das fronteiras da personagem para além das páginas de *Dom Casmurro*. Como vimos, cada recriação elenca características que foram aprofundadas de modos e formas díspares complementando a concepção mental que o leitor possui de Capitu.

Mergulhar nos olhos de Capitu é deixar-se tragar no misterioso enigma machadiano e ficar extremamente aturdido a ponto de não querer que “os olhos de ressaca de Capitu deixassem de crescer em mim” (ASSIS, 2013, p. 111). Enfim, agora a dialética da dúvida estará em saber se “na vida há dessas semelhanças assim esquisitas” (ASSIS, 2013, p. 195).

Referências

- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Alfragide: Leya, 2013.
- BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2003.
- COCA, Adriana Pierre. *Tecendo rupturas: O processo da recriação televisual em Dom Casmurro*. Dissertação de Mestrado, Universidade Tuiuti do Paraná, 2013. Disponível em: http://tede.utp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=593 Acesso em 23/01/2013.
- GALBIATI, Maria Alessandra. “Literatura e cinema: Uma leitura intertextual de Dom, de Moacyr Góes”. In: *Revista Literatura em Debate*. V. 5, n. 8, p. 57-68. Disponível em: <http://www.revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/581/1077> Acesso em 29/01/2013.
- GARBUGLIO, José Carlos. “A linguagem política de Machado de Assis”. In: BOSI, Alfredo *et al. Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1992, p. 461-476.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis: Impostura e realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- REIS, Carlos. *Figuração e Personalidade*. Disponível em: <http://figurasdaficcao.wordpress.com/2013/09/29/figuracao-e-ficcionalidade/> Acesso em 29/01/2013.
- SCHWARZ, Roberto. *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Leonardo Barros Medeiros

Doutorando em Literatura Brasileira, com bolsa CAPES, na Universidade de Coimbra. Mestrado em Literatura (UFRJ). Graduado em Letras (UCP). Organizador do livro de ensaios *Hoje é dia de hoje em dia: literatura brasileira da primeira década do século XXI*. E-mail: leonardolettras@gmail.com

Recebido em 17 de fevereiro de 2015.

Aceito em 30 de abril de 2015.

A ilustração como possibilidade de ressignificar a personagem criança

Illustration as a possibility of reframing child as literary character

Margarida Pontes Timbó
UFC

Resumo: Este trabalho busca mostrar, através da ilustração gráfica, como a criança – personagem que aparece nas primeiras narrativas do Romance de 30 – é ressignificada pelos diálogos possíveis entre a literatura e outras artes. O *corpus* de pesquisa baseia-se nas ilustrações dos romances *Menino de Engenho* de José Lins do Rego; *Cacau* de Jorge Amado e *Vidas Secas* de Graciliano Ramos. Procuramos discutir como as imagens visuais ressignificam a palavra escrita, tendo como parâmetro a criança inserida nas narrativas do Romance de 30 do Nordeste brasileiro. A metodologia, de caráter teórico-bibliográfico, ocorreu com base na visualização e na análise crítica de quatro ilustrações, associadas ao texto dos referidos romances.

Palavras-chave: Personagem criança. Imagem visual. Romance.

Abstract: *This article aims to show through graphic illustration how child – character that appears in the first narratives of the 1930s novels – is reframed by the possible dialogues between literature and other arts. The researched material is based on the illustrations of the novels Menino de Engenho by José Lins do Rego; Cacau by Jorge Amado and Vidas Secas by Graciliano Ramos. We seek to discuss how the visual images reframe the written word, using as parameter the child inserted in the narratives of the 1930s novels from Brazilian Northeast. The methodology, theoretical and bibliographic, proceeded grounded on visualization and critical analysis of four illustrations, associated to the text of the referred novels.*

Keywords: *Character child. Visual image. Novel.*

Introdução

Neste trabalho discutiremos as imagens visuais que evocam a personagem criança e sua relação com a família, a partir de outra linguagem artística, isto é, a imagem visual. A viabilidade do estudo se dá devido a aproximação entre os campos de estudo da semiótica e da literatura.

Afinal, a semiótica “serve para estabelecer as ligações entre um código e outro código, entre uma linguagem e outra linguagem” (PIGNATARI, 1987, p.17), construindo assim um diálogo possível com a arte literária.

Para tal intento, utilizamos como objeto de análise quatro ilustrações, que correspondem a outra forma de linguagem ligada aos romances *Menino de Engenho* de José Lins do Rego; *Cacau* de Jorge Amado e *Vidas Secas* de Graciliano Ramos¹.

A leitura da ilustração atualiza a relevância e a contribuição destas obras para a literatura brasileira. Sendo assim, a apreciação da personagem criança cumpre um novo objetivo para a arte, haja vista que sua imagem pode ser ressignificada por outras linguagens artísticas.

O florescimento da ilustração a partir do Romance de 30 do Nordeste brasileiro

A historiografia literária brasileira denominou de Romance de 30 as narrativas deste decênio que focalizaram atitudes sociais e políticas associadas ao projeto estético das obras literárias. Para Josué Montello, “[...] o Romance de 1930 seria simultaneamente um romance de testemunho e um romance de denúncia” (MONTELLO, 1983, p.28), feito através da palavra e de suas imagens. Logo, a produção escrita da referida década apreendeu um conjunto de obras literárias que procurava comunicar ao leitor os problemas sociais de determinado grupo que estava “esquecido” pelas artes brasileiras, abarcando o espaço e as dificuldades da região Nordeste.

Luís Bueno lembra-nos que a designação “‘romance de 30’ é bastante vaga” (BUENO, 2012, p.16). A nosso ver ela tornou-se quase um procedimento metodológico, baseado no tempo histórico e cultural em si, a fim de classificar os romances surgidos naquela época. Contudo, o que houve foi a predominância e o sucesso de autores nordestinos cujas obras apresentavam o projeto estético associado ao projeto ideológico.

Sendo assim, a personagem criança apareceu com destaque nas primeiras narrativas de 1930, cuja representação literária da infância e da família serviu de mote para o desenvolvimento de muitas histórias.

¹Estas narrativas compõem o nosso estudo de doutorado em andamento. Na proposição de tese, analisamos as categorias de infância e família, a partir das ilustrações e imagens cinematográficas relativas aos referidos romances, incluindo ainda *A Bagaceira* de José Américo de Almeida e *O Quinze* de Rachel de Queiroz. As ilustrações apresentadas neste artigo foram reproduzidas através de fotografias das obras literárias e constam nas referências bibliográficas.

Então, as ilustrações da criança ou de episódios-chaves que aludem à infância permitem considerarmos o convívio entre imagem visual e palavra escrita. Este relacionamento é bastante complexo, inclusive do ponto de vista estético e criativo, pois “está intimamente relacionado com a evolução das artes gráficas e o florescimento dos gêneros literários” (PEREIRA, 2009, p. 379).

Clio Meurer (2010) informa-nos que até o século XIX, “os textos privilegiavam relações miméticas entre texto e imagem, sendo que, na grande maioria dos casos, as figuras acompanhavam a escrita literária à maneira de uma paráfrase gráfica” (MEURER, 2010, p.2), ou seja, as gravuras acabavam reforçando o enredo da narrativa. Meurer ainda salienta que pintores como René Magritte e Joan Miró mostravam pontos de vista diferentes sobre o uso da ilustração. O primeiro considerava a imagem visual pertinente, mas pouco relevante; o segundo atribuía-lhe bastante complexidade.

O escritor francês Gustave Flaubert, por exemplo, era contra à ideia de ilustrações acompanhando suas obras “porque achava que imagens pictóricas reduziam o universal ao singular” (MANGUEL, 2001, p.20). Para Flaubert, a “descrição literária mais bela é devorada pelo mais reles desenho”, portanto, ao ser definido pelo traçado do lápis, o personagem “perde seu caráter geral” (MANGUEL, 2001, p.20). Entretanto, acreditamos que a imagem visual correlacionada à palavra escrita é capaz de redefinir a importância da personagem ou de algum episódio para a narrativa, afinal o desenho ilustrado por outro artista cria novas possibilidades de compreensão para a obra de arte. Biondo, Costa e Brito entendem a ilustração como “uma forma de apresentação do pensamento humano”, que sofreu uma evolução rápida porque é capaz de atribuir novos sentidos, a fim “de esclarecer, de completar as informações, de exemplificar ou demonstrar as ideias contidas no texto” (BIONDO; COSTA; BRITO, 2008, p.4).

Dessa maneira, quase sempre, o texto literário pode manter correspondência com a imagem gráfica e vice-versa, porquanto ambos revelam as lacunas deixadas intencionalmente pela abertura semântica. Em *Para ler o livro ilustrado*, Sophie Van der Linden (2011) assevera que “as associações – texto e imagem – são ligadas, no mínimo, por uma continuidade plástica ou semântica. Elas podem apresentar uma coerência interna (composição plástica, unidade narrativa) que as torna independentes das imagens que as cercam” (LINDEN, 2011, p.45).

No Brasil, o surgimento das ilustrações acompanhando os livros foi de certo modo um processo tardio. A partir de 1808 surgiu o processo gráfico de impressão de imagens,

especialmente com a instalação do decreto de Criação e Impressão Régia estabelecido pelo príncipe regente D. João VI (TEIXEIRA LEITE *apud* PEREIRA, 2009, p. 380).

Yone Soares de Lima (1985) esclarece-nos que o experimento capaz de relacionar a ilustração e a palavra escrita tornou-se recorrente nos textos literários brasileiros, sobretudo a partir da década de 20, com as obras de Monteiro Lobato. Por conseguinte, notamos uma considerável projeção entre ilustração e escrita durante a década de 30, tendo início com a inovação das capas dos romances, feitas por artistas como Tomás Santa Rosa, Candido Portinari, Poty Lazzarotto, Carybé, Aldemir Martins, dentre outros pintores e artistas plásticos que mantiveram contato próximo com os ficcionistas de 30 e estiveram incumbidos da ilustração dos romances. Cabe lembrarmos que a relação entre o escritor e o ilustrador é relevante porque “[...] um texto de livro ilustrado deve incluir necessariamente todos os detalhes que o escritor considera importantes, como o cenário, a aparência dos personagens [...]” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.31), que ajudam a compor a obra.

Ademais, “a ilustração na capa de um livro tem sua própria dialética no sentido de identificar, promover ou embelezar o produto editorial” (LIMA, 1985, p.141). Sendo assim, através de sua capa, o livro é caracterizado como produção industrial e comercial porque quanto mais chamativo forem os desenhos, mais eles procuram dar uma ideia do conteúdo da obra, chamando a atenção do leitor, a fim de que este compre o produto livro. As capas dos livros podem ainda apontar “o tema, o tom e o caráter da narrativa, além de sugerir um destinatário. Poucos artistas criam uma ilustração apenas para a capa, não repetida dentro do livro” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.70).

Em depoimento para o Simpósio Graciliano Ramos – 75 anos do livro *Angústia*, (conferência disponível no site youtube), Antonio Candido assevera que em 1930, no Brasil, começou o movimento das capas novas: “estas capas foram muito importantes porque familiarizaram o povo com a arte moderna”². Logo, Candido percebe que as capas dos romances, próprias da estética cubista ou surrealista, permitiram que “o Modernismo de 20 fosse difundido em 30”.

Se as capas das obras literárias trouxeram sofisticação e modernidade para o objeto livro do Romance de 30, podemos dizer que semelhante efeito se deu com as ilustrações internas nas

²Informação obtida no site: <https://www.youtube.com/watch?v=p3r-dY-0Ows> Acesso em 19/06/2015.

narrativas. A presença da figura correlacionada ao texto escrito também trouxe propriedades interessantes à obra literária.

A associação da figura junto ao texto para expressar uma ideia ou um pensamento é antiga; tem sua história e sempre suscitou conjecturas, embora permaneça o impasse: a imagem visual seria um auxílio para a palavra escrita necessitando do texto para se fazer entendida, ou então, atingiria seu objetivo por seus próprios recursos, com seus próprios meios (LIMA, 1985, p.107).

Entendemos que a imagem visual associada a palavra escrita permite ao leitor criar as mais variadas formas de percepção da personagem e da história em si. O próprio “vocábulo ‘ilustrar’ sugere um conceito e predispõe a ideia de que a figura tem definida sua função, ou seja, a de complementar a linguagem escrita” (LIMA, 1985, p.107). Trata-se de uma ligação complexa, pois as imagens ilustradas podem ser autônomas ou depender da palavra escrita para produzir significados. A comunicação entre a palavra escrita e a imagem visual pode ser ocasional ou mesmo “ambas poderão se tornar dependentes e indispensáveis uma à outra” (LIMA, 1985, p.107).

Dessa maneira, ao observar as imagens gráficas e o enredo do romance, o intérprete da obra de arte consegue criar as devidas conjecturas sobre o entrosamento entre a imagem visual e a palavra escrita. Além disso, compreende também as diferenças entre estas duas realizações estéticas, cujas linguagens divergem entre si, mas que possibilitam maiores efeitos na recepção, interpretação e compreensão da obra.

A ilustração como possibilidade de ressignificar a personagem criança

Ao tomar como parâmetro a personagem criança, o movimento interartístico entre imagem visual e palavra escrita dependerá de como o leitor compreende o todo da obra e a figura de ficção. Neste sentido, as imagens visuais presentes nos textos literários também precisam ser problematizadas, pois elas ajudam a revelar uma faceta da história ou da personagem.

A percepção de uma determinada personagem, através da ilustração, subordina-se ao modo como o receptor contempla a imagem, seja ela a ilustração, a pintura ou a imagem cinematográfica. A leitura da imagem “depende da instrução, da injunção e da persuasão do leitor/intérprete, no seu modo de contemplar e olhar” (BIONDO; COSTA; BRITO, 2008, p.7). Portanto, a visualidade da personagem, a partir de sua ilustração, constitui um fator determinante para estabelecer sua compreensão para além do tecido literário.

Ao pensarmos na criança, especialmente o garoto Carlinhos, protagonista de *Menino de Engenho*, bem como nas personagens Menino Mais Novo e Menino Mais Velho, de *Vidas Secas*, atentamos para o modo como estes seres ficcionais (representantes de determinadas infâncias e crianças) adquiriram profundidade ao longo do tempo, sobretudo, quando suas imagens são ressignificadas por diferentes linguagens artísticas.

Por exemplo, as ilustrações do protagonista Carlinhos – criadas pelo pintor Candido Portinari, em 1959, para a 3ª edição do referido romance de José Lins do Rego³ – viabilizam reconhecermos a relação intersemiótica promovida pela literatura, a partir de uma iconografia da personagem criança.

A seguir, selecionamos para a análise acerca da ressignificação da personagem criança, uma das ilustrações do garoto Carlinhos, criada por Candido Portinari para *Menino de Engenho*:

Figura 1 – Menino em Canavial



Fonte: ilustração de Portinari para *Menino de Engenho*.

A figura 1 assinala a ressignificação da personagem criança, protagonista da referida obra de José Lins do Rego. Inserida no texto literário, a imagem cumpre o papel de embelezar, entreter

³As ilustrações da obra foram feitas a pedido do empresário e colecionador Raymundo de Castro Maya; a publicação da edição foi realizada pela Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil. O exemplar que fotografamos para esta pesquisa consiste no nº 56, impresso para Francisco Matarazzo Sobrinho e encontra-se disponível para consulta na Biblioteca de Acervos Especiais da Universidade de Fortaleza – Unifor.

e, quem sabe, responder algumas das lacunas deixadas, propositadamente pelo livro. Pauletti e Botoso destacam que a ilustração procura “[...] informar, elucidar, clarificar, entreter o leitor, além de representar o texto, reproduzir o seu conteúdo verbal e narrar visualmente o texto para o seu receptor” (PAULETTI; BOTOSO, 2011, p.84). Em virtude disso, ao ser elaborada por um renomado pintor, a ilustração conquista valor artístico, pois revigora a figura de ficção, a qual oportuniza visualizarmos, um dos pontos de vista do ilustrador sobre o protagonista do romance. Além disso, a imagem visual tal qual a palavra possui temporalidade, ritmo, disposição, sequência e organização. Desta maneira, transforma-se em imagem narrativa porque a cena ou episódio podem relacionar-se com o personagem ou com o enredo da obra, portanto, “a imagem é capaz de narrar uma história tanto quanto as palavras” (PEREIRA, 2009, p. 387).

Nestas condições, ao tomarmos Candido Portinari como receptor da obra de José Lins do Rego, percebemos como a ilustração do protagonista infantil adquire expressão, rosto e fisionomia para os demais leitores de *Menino de Engenho*. Margaret Doody (2009), no ensaio “Dar um Rosto ao Personagem”, traça comentários pertinentes sobre a maneira como a figura de ficção pode ganhar fisionomia humana aos olhos dos leitores, principalmente, quando ela é recriada em outra linguagem artística:

Um dos principais significados do vocábulo inglês *character* (personagem) é o de “figura” ou “signo”. De fato, os personagens dos romances são, desde o início (pelo menos para nós leitores, mas também para os escritores, embora nem sempre em nível consciente), figuras ou signos de determinadas qualidades ou abstrações: vícios, virtudes, opiniões políticas, posições sociais, questões de sexo e comportamentos mais ou menos adequados a ele. A iconografia de um personagem pode ser entendida como representação de alguém a ser admirado e desejado, ou desprezado e ridicularizado – mas, de qualquer forma, responde a uma curiosidade que o texto escrito não consegue satisfazer por inteiro (DOODY, 2009, p.563).

Com base nestas informações, o repertório de imagens da personagem, que pode ser traçado a partir do desenho das ilustrações, consiste na materialidade do retrato da figura de ficção para o leitor. A ilustração de Portinari para *Menino de Engenho* expressa uma percepção sobre o protagonista do romance, ao mesmo tempo em que infere acerca dos hiatos deixados pelo livro.

Na figura 1, o traçado firme do desenho aponta para a criança numa situação *sui generis*, ou seja, o menino encontra-se sozinho (provavelmente, no espaço do canavial), segurando na mão um tipo de punhal. Vemos que se trata de uma situação imprópria para ser vivenciada pela criança. O garoto descasca a cana caiana, na solidão e amargura dos seus pensamentos mais

íntimos. O cenário visual é bastante simples, o chamado “espaço negativo”, isto é, “a área vazia ao redor da personagem ou de objetos” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.87) convida o leitor a adentrar na imagem ilustrada. Quem sabe, a doçura da cana-de-açúcar contrasta com o travo da tristeza que observamos no olhar do menino, bem como no discurso do próprio personagem do romance.

Apesar de manter-se cercado pela família, sobretudo, pelo afeto da tia Maria, pelo companheirismo do tio Juca e primos, bem como os ensinamentos patriarcais do avô, inúmeras vezes, Carlinhos é apresentado como uma criança desalentada e solitária. O menino permanece fechado em seus traumas e introspecção, por vezes, estes vestígios aparecem no seu discurso: “ERA UM MENINO TRISTE. Gostava de saltar com os meus primos e fazer tudo o que eles faziam. Metia-me com os moleques por toda parte. Mas, no fundo, era um menino triste” (REGO, 1994, p.45. Grifo do autor). Esta criança representa a melancolia de uma infância repleta de eventos que inviabilizam sentimentos de felicidade para o garoto. Mesmo quando acompanhado pelos amigos, primos e parentes mais próximos, o pequeno ainda carrega, na memória, experiências traumáticas da infância.

Em “Menino em Canavial” notamos a criança inserida no engenho da cana-de-açúcar; a ilustração do cenário “pode comentar os personagens ou nos esclarecer sobre eles” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.140). Logo, a imagem induz o leitor para a dramática história de vida da criança, que transporta com autonomia o risco de manusear um punhal, o qual pode ferir e marcar profundamente sua vida. Além disso, como segura o objeto cortante, a imagem de Carlinhos pode fazer uma alusão ao assassinato trágico da mãe, que morreu ferida pelo marido: “Vi então que minha mãe estava toda banhada em sangue, e corri para beijá-la, quando me pegaram pelo braço com força” (REGO, 1994, p.3).

A designação da ilustração de Portinari recobra, sutilmente, o título do romance de José Lins do Rego, privilegia a figura do personagem no espaço do engenho. Portanto, ambas as expressões (menino em canavial e menino de engenho) são fixadas pela reconstrução do ambiente rural que não deixa de ser tenso e revelador.

O espaço da cana-de-açúcar, enquanto lugar de infância, representa a vasta curiosidade da criança pelo engenho, como registrado neste trecho do romance:

[...] Ficava a fábrica bem perto da casa-grande. Um enorme edifício de telhado baixo, com quatro biqueiras e um bueiro branco, a boca cortada em diagonal. Não sei por que os meninos gostavam tanto das máquinas. Minha atenção

inteira foi para o mecanismo do engenho. Não reparei mais em nada. Voltei-me inteiro para a máquina, para as duas bolas giratórias do regulador (REGO, 1994, p.9).

O fragmento mostra a admiração do menino pelos instrumentos que transformam a cana-de-açúcar em seus derivados. Rapidamente, a personagem criança acaba fascinada por toda a estrutura física do engenho. Então, a imagem criada por Portinari, de certa forma, também reporta a afinidade do garoto pelo engenho, revelando o recolhimento da criança, como espécie de “borrego enjeitado”.

O comportamento introspectivo e as ações, que foram vivenciadas pelo protagonista do romance, são ressignificadas nas ilustrações do pintor. Vale lembrar que o destaque para estas características psicológicas é maior do que atributos físicos do garoto. Em suma, ao “dar um rosto ao personagem” do menino, Portinari seleciona o isolamento de Carlinhos e sublinha seu encantamento pelo espaço do engenho. Observamos, embora discreta, a referência acerca da nostalgia daquela criança. A nosso ver, a solidão do menino protagonista foi sensivelmente apreendida pela ilustração.

Outro dado curioso que reconstitui a personagem criança, por meio da ilustração, aparece na 9ª edição do romance *Vidas Secas*, datada de 1963. O artista plástico Aldemir Martins apresenta, nesta edição do romance de Graciliano Ramos, uma imagem visual bastante sintomática, que se encontra inserida no capítulo “O Menino Mais Velho”. Posteriormente, a mesma imagem serviu de capa para outras edições da obra. Isto “[...] evidentemente reflete a importância atribuída ao episódio em pauta” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.70). A imagem visual a seguir, de autoria de Aldemir Martins, revela particularidades interessantes sobre o enredo e as personagens de *Vidas Secas*:

Figura 2: sem título



Fonte: ilustração de Aldemir Martins para *Vidas Secas*.

De início, percebemos na figura 2 que a parte superior da ilustração é ocupada pelo sol, as linhas tortas ao seu redor lembram o movimento do efeito dominó. Assim, a estrela solar sobrepõe-se à cabeça dos personagens ilustrados, talvez, para entorpecê-los.

Roland Barthes esclarece-nos que “[...] toda imagem é polissêmica e pressupõe, subjacente a seus significantes, uma ‘cadeia flutuante’ de significados, podendo o leitor escolher alguns e ignorar outros” (BARTHES, 1990, p.32). Deste modo, a leitura de imagens pode ser feita pelos mais variados ângulos interpretativos. Por conseguinte, a figura 2 permite-nos criar duas leituras: a primeira sugere a presença de uma figura feminina (possivelmente, Sinha Vitória) entregue ao chão e desespero daquela vida seca. A mulher é surpreendida por uma criança, provavelmente, O Menino Mais Velho. Nesta perspectiva, a ilustração pode aludir ao episódio do romance em que a personagem criança interpela a mãe acerca do significado da palavra “inferno”:

- Como é?
Sinha Vitória falou em espetos quentes e fogueiras.
A senhora viu?
Aí Sinha Vitória se zangou, achou-o insolente e aplicou-lhe um cocorote.
O menino saiu indignado com a injustiça, atravessou o terreiro, escondeu-se debaixo das catingueiras murchas, à beira da lagoa vazia (RAMOS, 1981, p.54. Grifo nosso).

O fragmento do texto literário auxilia a leitura da imagem, entretanto, possibilita-nos outro olhar acerca desta figura. Mara Rosângela Ferraro-Nita (2010) traz um dado curioso na descrição da mulher na ilustração: “Encontra-se sentada, com as pernas junto ao corpo e a mão direita sobre a cabeça despenteada, num evidente gesto de desespero. *É como um pacote de gente, desfigurado e maltrapilho*” (FERRARO-NITA, 2010, p.224. Grifo nosso). Neste sentido, pensamos que este “pacote de gente, desfigurado e maltrapilho” permite-nos traçar uma segunda leitura da imagem: o desenho do corpo maior na figura 2 pode insinuar que se trata do Menino Mais Velho e não exclusivamente a figuração de Sinhá Vitória na cena ilustrada. Logo, acreditamos que a ilustração pode inferir a existência de duas crianças no desenho. Portanto, parece sugerir uma ressignificação do desalento do Menino Mais Velho, quem sabe, no momento em que se refugia do lado de fora da casa. No lugar das “das catingueiras murchas” está o sol ardente, seguido pelo olhar atento do Menino Mais Novo.

Nesta leitura possível da figura 2, O Menino Mais Velho encontra-se de cabeça baixa, porventura, chorando, triste como um “borrego enjeitado”. O garoto menor encontra-se de pé e observa atentamente o desespero do irmão. Por outro lado, esta ilustração pode retomar o processo de emulação que há entre os meninos.

A ilustração recorda o relacionamento das personagens crianças no romance de Graciliano Ramos. Mesmo que não dialoguem no enredo da narrativa – muito menos na imagem criada por Martins – em ambas linguagens artísticas, as crianças não ignoram a existência uma da outra. A imagem sugere a aproximação entre os irmãos, e, ainda, como a infância destes personagens permanece perfurada pelo interdito. Logo, a ilustração parece sugerir que a criança maior atormenta-se diante de alguma coisa, um castigo físico ou a incapacidade de descobrir o que deseja. Seja birra ou dissabor, o fato é que o primogênito encontra-se numa situação delicada. Já o garoto caçula se mantém presente no cenário para acudir, ou quem sabe, “mangar” do irmão.

Em *Vidas Secas*, o contato entre as personagens das crianças está implícito nas entrelinhas, assim como na ressignificação da personagem criança elaborada na ilustração de Aldemir Martins. Quando o narrador do romance descreve a travessura do Menino Mais Novo, não deixa de expor correspondência com o primogênito na história, como observamos no fragmento seguinte: “A necessidade de consultar o irmão apareceu e desapareceu. O outro iria rir-se, mangar dele, avisar a Sinhá Vitória. Teve medo do riso e da mangação” (RAMOS, 1981, p.49). O caçula sente receio de ser repreendido pelo irmão maior, mas cogita a necessidade de compartilhar com o outro a

aventura de subir nas costas do bode, tal qual o pai, um corajoso vaqueiro. O desejo de comunicar sobre o feito indica uma parceria, absolutamente saudável para as personagens crianças, implementada pelo companheirismo, brincadeiras e disputas.

Do mesmo modo, O Menino Mais Velho acredita que descobrindo o significado da palavra inferno, poderia vangloriar-se com o saber diante da ignorância do irmão menor: “Agora tinha tido a ideia de aprender uma palavra, com certeza importante porque figurava na conversa de sinhá Terta. Ia decorá-la e transmiti-la ao irmão e à cachorra. Baleia permaneceria indiferente, mas o irmão se admiraria, invejoso” (RAMOS, 1981, p.59-60). Percebemos assim que o relacionamento entre as crianças, apesar de não ocorrer diretamente pelo uso do discurso direto livre, é focalizado na perspectiva do narrador, quando informa os episódios vividos pelos dois meninos, porquanto ambos aparecem em correspondência. De tal modo, a sensibilidade da figura 2, produzida por Aldemir Martins, consegue salienta a convivência das personagens crianças de *Vidas Secas*, mas também indica o enfeitamento social e familiar por que passam estes meninos na narrativa.

Não obstante, chama a nossa atenção o modo como o ilustrador concede uma configuração física a estas personagens, muito mais até do que a elaboração do esboço do rosto infantil. Na figura 2, os cabelos jogados para frente escondem o rosto do Menino Mais Velho, porém mostra nitidamente sua tristeza e insatisfação. O Menino Mais Novo fixa o olhar para o irmão, apesar de embaçada, sua expressão facial é bem-disposta. Os olhinhos presos no irmão expressam o divertimento com a situação do outro. Desta maneira, deduzimos que Martins também responde a uma necessidade do leitor em compreender melhor os vínculos daquelas crianças.

Através da imagem visual podemos recordar, inclusive, o silêncio que predomina em toda a narrativa de *Vidas Secas*, afinal a ausência de comunicação entre a família é um dos pontos fortes do romance. É uma condição inviável para Fabiano, um pouco para Sinhá Vitória, mas muito acentuada a ausência de fala para (e entre) as crianças. Vale lembrar até o fundamento em que se baseia a esposa de Fabiano para a morte do papagaio: “Resolvera de supetão aproveitá-lo como alimento e justificara-se declarando a si mesma que *ele era mudo e inútil. Não podia deixar de ser mudo. Ordinariamente a família falava pouco.* [...]” (RAMOS, 1981, p.11. Grifo nosso). Diante disso, podemos inferir que todos os personagens podem acabar terminando tal qual o papagaio, isto é, mortos pela incapacidade de falar, também sugerida no desenho dos personagens da figura 2.

As ilustrações do romance *Cacau*, cujas imagens cubistas – criadas pelo pintor Tomás Santa Rosa Júnior para a 1ª edição da referida obra de Jorge Amado, datada de 1933 – tornam-se fundamentais para a configuração da infância do narrador-personagem, chamado Sergipano. Além disso, as ilustrações da obra também são relevantes para a história do pintor paraibano, haja vista que este foi o primeiro trabalho ilustrado por Santa Rosa, que ajudou a renovar a imagem gráfica do livro no Brasil.

A imagem visual abaixo trata-se de uma ilustração pequena e retangular, situada no topo da página do romance, além disso, abre o segundo capítulo denominado “Infância”, fundamental para o desenrolar da trama narrativa:

Figura 3: sem título



Fonte: ilustração de Santa Rosa para *Cacau*.

A figura 3 apresenta o fundo preto chapado e as linhas orgânicas brancas (lembram até os linóleos de Matisse), que expõem o método de abordagem de Santa Rosa. A cor negra que aparece na ilustração, quem sabe, remete à noite da cidade de Ilhéus, preponderante em *Cacau*, e, que provoca, através do alto contraste em preto e branco, o espírito de revolta ao texto de Jorge Amado.

Na imagem visual é possível identificarmos apenas um corpo humano que tocava um instrumento musical. Para a ilustração, algumas qualidades humanas tornam-se mais difíceis de serem comunicadas visualmente. Em contrapartida, “as poses, os gestos e as expressões faciais dos personagens podem revelar emoções e atitudes, como felicidade, medo e raiva” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.113). No caso da figura 3, observamos apenas o corpo inerte debruçado sobre o piano; a princípio, não sabemos do que se trata, desconhecemos ao certo suas

características psicológicas, suas angústias, a expressão do rosto, dentre outras aparências que possam compor a leitura do desenho que antecede o capítulo. Neste caso, o leitor deve estar se perguntando: qual a relação do desenho com a criança que foi o narrador-personagem Sergipano?

Localizada logo abaixo do título do capítulo, a imagem gráfica indica a maneira como o ilustrador ressignifica, através de materiais e técnicas específicas, um dos episódios-chaves da narrativa de *Cacau*, isto é, a morte do pai do narrador-personagem, que consiste num evento relevante para as decisões futuras do protagonista. Na figura 3, vemos um corpo humano disforme, cujo braço esquerdo e a cabeça encontram-se jogados sobre o piano, provavelmente seria o corpo falecido de um adulto, isto é, o pai de Sergipano, “figura doce e sensível, patrão que queria bem aos seus trabalhadores, que amava a arte e o mórbido. O braço tombado, pesado e inerte. A cabeça esparrama-se sobre as teclas, de efusivo contraste em preto e branco” (FERRARO-NITA, 2010, p.88). Então, o episódio lúgubre ilustrado determina o momento da orfandade paterna de Sergipano.

Percebemos que o desenho do cabelo se assemelha muito com os dedos que tocavam o instrumento musical. Em cima do piano encontra-se um vaso caído, que alude ao clima de desânimo da imagem. “As mechas dos cabelos, como se fossem dedos, parecem dedilhar uma marcha fúnebre” (FERRARO-NITA, 2010, p.88-89). No canto superior esquerdo da figura 3, observamos um casarão e uma fábrica que parecem flutuar na imagem, por isso sugerem a usurpação (da propriedade da família de Sergipano) pelo tio. O fragmento a seguir parece atestar isso:

A fábrica prosperou muito. Nunca consegui compreender por que o salário dos operários diminuiu. Papai, fraco por natureza, não tinha coragem de afastar titio da fábrica, e um dia, quando tocava ao piano um dos seus trechos prediletos, teve uma síncope e morreu (AMADO, 1982, p.17. Grifo nosso).

O excerto versa sobre o abstracionismo da imagem, que serve de veio narrativo para o capítulo, haja vista os fatos subentendidos pela ilustração: o florescimento da fábrica, a ganância do tio e a situação contraditória dos operários explorados, que podem ter levado a morte súbita do pai de Sergipano. Então, de criança abastada, o narrador-personagem passará para órfão enjeitado e adepto na luta pelos mais frágeis.

No exame da imagem visual, o leitor não consegue decifrar a face do desenho humano. Notamos um corpo adulto bem vestido, contudo, sem rosto. Nikolajeva e Scott afirmam que “na maioria das vezes, as imagens expandirão aquilo que o texto descreve, mas podem ir muito mais

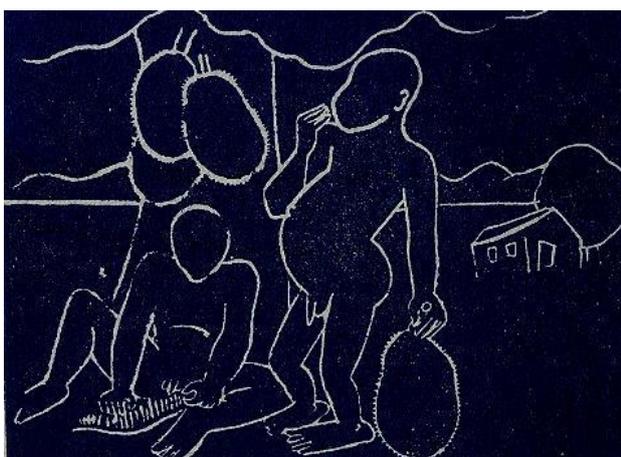
além, de modo que toda ambientação seja transmitida em termos mais visuais que verbais” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.86). Observamos que o cenário da figura 3 é bastante obscuro, por isso exige-nos reflexões de leitura, e, ainda, a busca pela sua compreensão a partir do texto literário:

Papai vivia inteiramente para nós e para o seu velho piano. Na fábrica conversava com os operários, ouvia as queixas, e sanava os seus males quanto possível. [...] Nós, eu e minha irmã, éramos como que bonecos para papai e mamãe (AMADO, 1982, p.16).

Diante do excerto, consideramos que a ilustração também pode evocar a relação interpessoal que mantém empatia entre pai e filho, bem como sugere a preferência do pai de Sergipano pela música. Então, acreditamos que o ilustrador prefere esconder a face humana do desenho jogado sobre o piano, para mostrar o incidente marcante na infância do protagonista, que caracteriza sua orfandade e particulariza sua luta. Logo, este episódio vivido durante a infância é ressignificado na ilustração de Santa Rosa, transmitindo para o leitor o tom mórbido que o falecimento do pai trouxe à vida do menino. No tecido literário, percebemos que a partir deste momento o protagonista se distingue como borrego enfeitado, por isso precisa lutar pelos mais fracos, distanciando-se do que restou de sua família.

Na ilustração do capítulo “Jaca”, Santa Rosa ainda utiliza-se do recurso de ocultar o rosto do personagem, assim como na figura 3. Na ilustração da figura 4, os meninos são apresentados apenas pelo contorno do corpo nu e pela protuberância da barriga esbugalhada, em virtude do ávido desejo e ingestão da fruta que nomeia o capítulo.

Figura 4 – sem título



Fonte: ilustração de Santa Rosa, para *Cacau*.

A imagem gráfica remete a “dois meninos nus e anônimos – haja vista que nos são negados quaisquer traços de seus rostos –, degustam o fruto dos pobres” (FERRARO-NITA, 2010, p.98). Logo, pensamos que esta talvez seja uma estratégia interpretativa ou estética do ilustrador para remeter-se a condição marginal submetida aos meninos, personagens de Jorge Amado. Tal leitura pode ser endossada pelo seguinte fragmento do romance:

[...] *Pobres crianças amarelas, que corriam entre o ouro dos cacauais, vestidas de farrapo, os olhos mortos, quase imbecis.* A maioria deles desde os cinco anos trabalhava na juntagem. Conservavam-se assim enfezados e pequenos até aos dez e doze anos. De repente apareciam homens truncudos e bronzeados. Deixavam de comer terra mas continuavam a comer jaca (AMADO, 1982, p.77. Grifo nosso).

O retrato dessa infância é exibido por meio de um registro de ironia e revolta. Tratam-se de pirralhos famintos, que buscam saciar-se exageradamente com a degustação da fruta. A gula, característica comum da infância, apresenta enfoque dramático, pois os meninos também comem para saciar a fome exagerada de afeto. “Os olhos mortos” não apresentam reflexo de nada, provavelmente, a ilustração de Santa Rosa ignora a face e o olhar dos garotos, identificando até mesmo o perímetro das cabeças com o formato da jaca.

Tanto na ficção amadiana quanto na imagem visual, os pequenos são expostos como “bichos” à margem da sociedade cacauera, não há família que os oriente, não há ternura que os acalente. Em vista disso, os meninos que aparecem na narrativa e na ilustração podem ser considerados, tal qual Sergipano, borregos enjeitados, haja vista também o abandono de ordem física e moral. Portanto, a ausência de identificação do desenho das crianças pode sugerir a proximidade da infância de Sergipano com a destes meninos, que viviam livres pelas fazendas de cacau.

Considerações Finais

Com base na análise destas quatro figuras, ilustradas para *Menino de Engenho*, *Vidas Secas* e *Cacau*, este trabalho traçou ligeiro diálogo entre a imagem visual e a palavra escrita, tomando como mote a personagem criança.

Assim como as referidas narrativas conversam entre si, as ilustrações também procuram manter uma comunicação, pois depõem a favor da imagem da criança como um “borrego enjeitado”, predominante nas primeiras narrativas do Romance de 30 do Nordeste brasileiro.

Referências

- AMADO, Jorge. *Cacav*: romance. (Ilustrações de Santa Rosa). 40. ed. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- BARTHES, Roland. “A escritura do visível”. In: *O óbvio e o obtuso*: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BIONDO, Guiomar Josefina; COSTA, Maria Luiza Calim de Carvalho; BRITO, Sônia. “Ilustração: integração de linguagens”. In: BASSO, Ilda; ROCHA, José Carlos Rodrigues; ESQUEDA, Marileide Dias (orgs.). *Anais Simpósio Internacional de Educação*. Bauru, SP: USC, 2008. Disponível em: http://www.usc.br/biblioteca/pdf/sie_2008_comu_arti_ilustracao_integracao_de_linguagens.pdf. Acesso em 04/06/2015.
- BUENO, Luís. “Divisão e unidade no romance de 30”. In: WERKEMA, Andréa Sirihal... [et al.] (organizadores.) *Literatura brasileira: 1930*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- DOODY, Margareth. “Dar um rosto ao personagem”. IN: MORETTI, Franco (org.). *A Cultura do Romance*. Vol. 1. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- FERRARO-NITA, Mara Rosângela. *Jogos de espelhos: a ilustração e a prosa de ficção de Graciliano Ramos, Jorge Amado e José Lins do Rego*. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2010.
- LIMA, Yone Soares de. *A Ilustração na Produção Literária*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros – USP, 1985.
- LINDEN, Sophie Van der. *Para ler o livro ilustrado*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MEURER, Clio. “Miró, Magritte: sobre a ilustração literária como tradução intersemiótica”. In: *Semiosis e Transdisciplinaridade em Revista*. Disponível em: <http://www.semeiosis.com.br/miro-magritte/>. Acesso em: 09/06/2015.
- MONTELLO, Josué. “Revisão do Romance Nordeste de 30”. In: PORTELLA, Eduardo. *O romance de 30 no Nordeste*. Edições Universidade Federal do Ceará, 1983.
- NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- PAULETTI, Hicléa Luzia Costa Ton; BOTOSO, Altamir. “O papel da ilustração na construção de sentidos dos romances Esteiros, de Soeiro Pereira Gomes e Capitães da Areia, de Jorge Amado”. In: *Revista Iluminart*, volume 1, nº 6, ISSN 1984-8625, agosto de 2011. Disponível em: <http://ti.srt.ifsp.edu.br/revistailuminart/index.php/iluminart/article/view/111>. Acesso em: 04/06/2015.
- PEREIRA, Nilce M. “Literatura, ilustração e o livro ilustrado”. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 379-393.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. (Ilustrações de Aldemir Martins). 48. ed. São Paulo: Record, 1981.
- REGO, José Lins do. *Menino de Engenho*. 61. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- REGO, José Lins do. *Menino de Engenho*. Gravuras de Portinari. 3. ed. Rio de Janeiro: Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, 1959.

“Depoimento de Antonio Candido no Simpósio Graciliano Ramos – 75 anos do livro *Angústia*”.
In: Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p3r-dY-0Ows>. Acesso em:
19/06/2015.

Margarida Pontes Timbó

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras/ Literatura Comparada, da Universidade Federal do Ceará (2012). Bolsista CAPES/DS. Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (2011) e estudante de.
E-mail: guidinhapontes@yahoo.com.br

Recebido em 01 de março de 2015.

Aceito em 10 de abril de 2015.

A máquina do mundo e a árvore da vida: alegorias da origem na literatura e no cinema

The world's machine and the tree of life: the source allegories in literature and cinema

Alessandra Cristina Valério
UNIOESTE

Resumo: A cosmogonia consiste numa tentativa de explicar a origem do mundo e do universo, decalcando as suas leis intrínsecas, revelando a dinâmica de seu movimento. Há muito tempo, as mais diversas narrativas cosmogônicas (mitológicas, religiosas e científicas) buscam deslindar a genealogia da existência. Entretanto, as explicações sobre a gênese mais do que proporcionar respostas definitivas sobre nossas origens revelam as diferentes visões de mundo do homem em seu trânsito histórico e, principalmente, os conflitos gerados pelo embate de divergentes concepções como a científica e a religiosa. A arte, sensível a esses desdobramentos, capturou em diversos momentos esses conflitos ontológicos e, buscando dar-lhes uma dimensão estética, muitas vezes, forneceu dispositivos cognitivos alternativos aos da ciência e da religião para a compreensão das questões humanas mais aflitivas. Nessa perspectiva, este artigo visa, numa abordagem comparada, compreender a forma pela qual a linguagem artística reelaborou o conflito humano relativo à origem do universo por meio da apropriação de alegorias cosmogônicas de ordem científica e religiosa. Para tal, foram eleitas as alegorias da “máquina do mundo” a partir da releitura de Haroldo de Campos em *A Máquina do Mundo Repensada* (2000) e da “árvore da vida” no filme homônimo *A árvore da Vida* (2011) de Terrence Malick.

Palavras-chave: Alegoria. Cosmogonia. Literatura. Cinema.

Abstract: *The cosmogony is an attempt to explain the origin of the world and the universe, pointing its intrinsic laws, revealing the dynamics of their movement. Long time ago, the most diverse cosmogonic narrative (mythological, religious and scientific) seek to unravel the genealogy of existence. However, the explanations about the genesis, more than provide definitive answers about our origins, reveal the different worldviews of man in his historical passage and especially the conflicts generated by the clash of divergent views as scientific and religious. Art, sensitive to these developments, captured at various moments these ontological conflict and seeking to give them an aesthetic dimension often provide alternative cognitive devices to science and religion for understanding the most serious human affairs. From this perspective, this article aims from a comparative approach, understanding the way in which the artistic language reworked human conflict on the origin of the universe through the appropriation*

*of the cosmogonic allegories of scientific and religious order. For this, were elected the allegories of the "world machine" from the reading of Haroldo de Campos in the novel *A Máquina do Mundo Repensada* (2000) and from the "tree of life" in the eponymous film *A árvore da vida* (2011) by Terrence Malick.*

Keywords: *Allegorie. Cosmogonic. Literature. Movies.*

A cosmogonia consiste numa tentativa de explicar a origem do mundo e do universo, decalcando as suas leis intrínsecas, revelando a dinâmica de seu movimento. Há muito tempo, as mais diversas narrativas cosmogônicas (mitológicas, religiosas e científicas) buscam deslindar a genealogia da existência: “Dos cantos de rituais ancestrais até as equações matemáticas que descrevem flutuações energéticas primordiais, a humanidade sempre procurou modos de expressar seu fascínio pelo mistério da Criação” (GLEISER, 1998, p.11). Entretanto, as explicações sobre a gênese mais do que proporcionar respostas definitivas sobre nossas origens revelam as diferentes visões de mundo do homem em seu trânsito histórico e, principalmente, os conflitos gerados pelo embate de divergentes concepções como a científica e a religiosa. A arte, sensível a esses desdobramentos, capturou em diversos momentos esses conflitos ontológicos e, buscando dar-lhes uma dimensão estética, muitas vezes, forneceu dispositivos cognitivos alternativos aos da ciência e da religião para a compreensão das questões humanas mais aflitivas.

Nessa perspectiva, este artigo visa, numa abordagem comparada, compreender a forma pela qual a linguagem artística reelaborou o conflito humano relativo à origem do universo por meio da apropriação de imagens cosmogônicas de ordem científica e religiosa. Para tal, foram eleitas as alegorias da “máquina do mundo” a partir da releitura de Haroldo de Campos em *A Máquina do Mundo Repensada* (2000) e da “árvore da vida” no filme homônimo *A árvore da Vida* (2011) de Terrence Malick.

O conceito de alegoria na modernidade que norteia esta análise está ancorado nos postulados de Benjamim em *A origem do Drama Barroco Alemão* (1984). Pensada no âmbito da filosofia da linguagem, a alegoria é descrita pelo teórico como um processo de constituição de sentido que se funda numa relação de arbitrariedade entre a palavra e o mundo, orientada por um princípio de subjetividade: “Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra. Essa possibilidade profere contra o mundo profano um veredito devastador, mas justo: ele é visto como um mundo no qual o pormenor não tem importância” (BENJAMIM, 1984, p.124). Nesse sentido, pode-se relacionar a alegoria com o signo linguístico, já que no mundo histórico as “coisas” deixaram de ter sentido em si próprias; o “nome” não “é” a coisa, e todos os elementos

que envolvem a linguagem: as coisas, as palavras e o intérprete encontram-se, inevitavelmente, submersos em historicidade. Por conseguinte, o significado alegórico resulta da relação subjetiva entre signo e coisa, projetando o lastro da subjetividade subjacente a todo sentido no mundo histórico.

Diferentemente do símbolo, que remonta um sentido massivamente cristalizado, unitário e legitimado e por isso dispensa a subjetividade na interpretação, a alegoria aponta para a descontinuidade, para o sentido histórico que não admite a transparência, mas tem na heterogeneidade seu princípio constitutivo. Baseada no duplo princípio de subjetividade e historicidade, reciprocamente implicados, a alegorização ocorre essencialmente como fragmentação: "na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue" (BENJAMIN, 1984, p. 198). As leis que presidem à construção alegórica são as da dispersão, a da separação, leis que destroem e fragmentam a unidade. Tudo o que passa pelo olhar alegórico se transforma imediatamente em fragmento e em ruína, rejeitando qualquer ideia de totalidade.

O gesto alegórico retira o fragmento de seu contexto original e o reorganiza em novos e diversos contextos. Por meio desse procedimento desdobrado de descontextualização e recontextualização, o alegorista sugere que o sentido atribuído ao fragmento na nova rede de conexões não é original ou inato, mas sim arbitrário. Nesse sentido, Peter Burger (1987, p.131-132), ao decompor as etapas do gesto alegórico, indica como primeiro passo, invariável, a fragmentação e descontextualização, pois o alegorista extrai um elemento do seu meio original, isolando-o e despojando-o da sua função inicial: "o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido" (BENJAMIN, 1984, p. 205). O procedimento permite verificar o invólucro histórico de sentido que envolve a trajetória alegórica, fazendo com que olhar analítico se volte ao passado e constate a presença da temporalidade heterogênea e múltipla latente na alegoria. Desse modo, a construção de sentido alegórico pode ser tomada como um modo recordação e reconstituição da memória. Por meio dessa recordação, a alegoria resgata os objetos da transitoriedade neles produzidos pela perda de seu sentido original, ou seja, "a vista da transitoriedade das coisas e a preocupação de salvá-las para a eternidade estão entre os temas mais fortes da alegoria" (BENJAMIN, 1984, p. 246-247).

Logo, pode-se afirmar que a alegoria subsiste mais na forma, no significante enquanto o conteúdo provém de um resgate histórico, de um gesto desdobrado e simultâneo do autor de

recuperaçãodo passado sempre com vistas no presente, no agora. Desse modo, compreender as alegorias “máquina do mundo” e “árvore da vida” implica conhecer os modos pelos quais as obras que as incorporaram recriaram a tradição e atualizaram os sentidos históricos subjacentes.

A máquina do mundo repensada

O poema do tradutor e poeta concretista Haroldo de Campos é formado por 152 estrofes mais uma coda de verso único, todo ele composto em "terza rima". Esta forma tornou-se famosa a partir de Dante na *Divina Comédia*. Ela é constituída de versos decassílabos com esquema rítmico aba/bcb... nxn/n e, segundo Pécora (2000, p.32), “suas principais virtudes são o transporte contínuo da rima que cria, sucessivamente, expectativas para o seu remate na estrofe seguinte - e, além disso, a forte pontuação lógica de cada uma delas”. Para Toneto (2008), a terza rima também remete ao movimento incessante de busca do passado e concretização do presente, amarração no agora uma vez que estabelece um contínuo ir e vir com vistas no devir. E ainda em relação à linguagem:

Toda a organicidade do texto define-se pela extrema plasticização da linguagem, pelos jogos sonoros, erudição e refinamento do léxico, pela reinvenção da tradição. São frequentes as elipses e as bruscas interrupções dos versos. O trabalho fônico desenha uma multiplicidade de rimas que se reiteram, combinando-se de formas diversas, como o movimento de um caleidoscópio: o novo a partir do já existente, rotacionando signos palpáveis pelo corpo do poema-máquina, pela corporalidade densa da escritura (TONETO, 2008, p.70).

A obra é ainda estruturada em três cantos: o primeiro, referente a um "ciclo ptolomaico", que apresenta 40 estrofes; o segundo, alusivo à "relação" da evolução da física de Galileu a Einstein, com 39 estrofes; e o terceiro que retrata a "gesta do cosmos" ou, mais especificamente, a hipótese do Big Bang, para o qual se reserva quase uma outra metade do poema, com 73 estrofes, mais a coda de um verso.

No canto I, Haroldo retrata a forma pela qual poetas tão distintos como Dante, Camões e Drummond apresentaram em seus poemas o contato do homem com um saber incomum, sublime e total, veiculado pela contemplação da totalidade da criação. A alegoria da “máquina do mundo” surge, nesse canto, como modo de representação da totalidade celebrada por Camões, em *Os Lusíadas*, e, posteriormente, retomada por Drummond, na temática do poema “A máquina do mundo”. Desse modo, a alegoria da máquina do mundo se constitui numa tentativa

decompreensão do universo, por meio da relação mítica entre o homem e a divindade desde a Antiguidade, conservando-se, como se verá pela leitura do poema, nos paradigmas científicos.

Já no canto II, a alegoria aparece imbricada com a história da ciência moderna. Aqui, o autorreconta como as teorias físicas primordiais da modernidade teriam estremecido as concepções de mundo antigas, implicadas, também, nas representações de Dante e Camões, tornando obsoletas as teorias cosmológicas que serviram de base para estas representações. A visão dantesca e a camoniana baseiam-se em uma visão de mundo ptolomaica, que advém das ideias aristotélicas, amplamente usadas pela Igreja (GLEISER, 2006, p. 65). Haroldo de Campos segue detalhando como a física de Newton e o determinismo de Laplace tornaram a figura da “máquina” o principal paradigma de representação da totalidade revelado pela ciência moderna. O autor procura elucidar ainda como é que a física contemporânea teria contribuído para que este modelo de mundo fosse substituído pelo modelo do *Big-Bang*, na medida em que os cientistas atuais passaram a questionar o privilégio antes concedido aos padrões de cientificidade estabelecidos pela mecânica newtoniana e pela matemática antiga.

46. 1 .Espaço afora centelhando irruentes
2. ninguém fala hoje em dia em maquinaria
3. do mundo concentrando continentes

Segundo Toneto (2008), pode-se afirmar que a primeira parte do poema representa o passado, o diálogo com o cânone para a compreensão do presente; a segunda, o futuro. Para realizar a travessia do Canto II, “será necessário ser absolutamente novo, será necessário navegar outros mares, deixar-se levar pelo acaso e pela aventura e, possivelmente, por outros poetas” (TONETO, 2008, p. 118). Desse modo, a questão da origem *ultrapassa o signo* e vai “ao céu”, por isso a saga, a partir da estrofe 41, é ascensional: olhando para o céu e deixando-se guiar pela agnose que o movimenta, “o poeta vence a lei da gravidade do seu próprio texto, que talvez procure prendê-lo à literatura, e viaja para o espaço, levando o cânone junto com a pulsão de perquirir e de desbravar fronteiras” (TONETO, 2008, p.119).

No Canto III, o poeta remata o relato iniciado nos Cantos I e II e passa a refletir acerca das visões de mundo com as quais se defrontou. A terceira parte de *A máquina do mundo repensada* (2000) resume-se nas indagações do eu-lírico diante do mundo observado e de seus mistérios, quando chega, provisoriamente, ao fim de sua caminhada. Desse modo, ergue-se até um mirante imaginário para observar a gesta do universo que se abrirá perante seus olhos e, partir de então, sua voz ganha mais autonomia. As perquirições, feitas a partir da experiência vivida nos cantos anteriores, buscam respostas para as suas próprias dúvidas. No canto III, fica mais clara a

analogia latente no texto entre a “máquina do mundo” e a “máquina do poema”, considerando também que o enigma poético é o processo criativo. Ou seja, o poeta busca a compreensão da genealogia do universo porque, por meio dela, possa entender, enfim, a origem da palavra poética. Assim a gesta do universo é também a gesta da palavra, o eco ouvido pela explosão do Big-Bang podem remeter as múltiplas vozes poéticas que ressoam da tradição e de um passado que ressurgem inteiramente novo, relido pelo presente. A constituição da palavra do poeta se dá assim, de modo palimsestico, criando o novo a partir do velho, escrevendo presente sobre a escrita da tradição.

A árvore da vida

O filme *A árvore da vida* (2011) do diretor Terrence Malick organiza uma reflexão cosmogônica centrada na alegoria religiosa homônima que corresponde à “árvore do conhecimento” cujos frutos foram proibidos de ser consumidos pelo homem, na narrativa bíblica do gênesis. O filme é aparentemente irregular, descontínuo, optando pela não-linearidade temporal e prescindindo de conexões lógicas de causalidade. Sua apresentação é organizada em uma estrutura poética, cujas relações entre os fatos são captadas de forma estética, por meio de associações imagéticas, rítmicas, sonoras, e conceituais, mas sem afirmações diretas e rigores silogísticos. Devido a essa estrutura não convencional, o filme recebeu a Palma de Ouro em Cannes (2011), mas foi rejeitado por grande parte do público.

A obra de Malick pode ser apreendida em três momentos aparentemente autônomos, mas que se relacionam numa cosmogonia totalizadora. Trata-se, num primeiro momento, do resgate memorialístico de Jack, filho mais velho dos O'Brien, uma família americana típica dos anos 50. Confrontado pela morte do irmão mais novo, Jack adulto mergulha no passado, no universo das tensões familiares, buscando compreender como assimilara os valores conflitantes do pai e da mãe. Jack mantinha uma relação ambígua no limiar do amor e do ódio com o pai, de quem dependia, mas cuja aspereza o exortava. Os ensinamentos do pai, em confronto com os da mãe, ensinavam ao garoto o valor da força, da esperteza e da determinação. Pode-se dizer que o leque valorativo do pai corresponde aos valores humanísticos e individualistas que gozam de amplo prestígio e são os fundamentos da sociedade norte-americana. O livre-arbítrio, o poder das escolhas, a força do indivíduo em detrimento do coletivo são o baluarte da visão de mundo que o pai se esforça para repassar a Jack. Já a mãe tenta lhe ensinar o caminho da Graça, das forças supra-individuais, da solidariedade, da caridade e da bondade, em suma, os valores religiosos.

Paralelo às indagações de Jack, Malick intercala belíssimas imagens da origem do mundo segundo a teoria do Big-Bang. A gesta do universo desde a grande explosão, passando pela formação das galáxias e a evolução das espécies é acompanhada de imagens poéticas e música sacra (“Lacrimosa 2” de Zbigniew Preisner que é um lamento pela perdição do homem e uma oração pedindo misericórdia). As temporalidades do cosmos e da memória de Jack são, então, convergidas para um ponto comum: um tempo-zero, uma espécie de apocalipse em que o protagonista adulto encontra o protagonista criança, pai, mãe e irmão morto são todos reencontrados num espaço em que não se distingue passado, presente e futuro, uma quarta dimensão. Tal dimensão pode remeter tanto para o depois da morte quanto para antes de tudo, é o conhecimento divino, sublime da árvore da vida, é a máquina do mundo aberta.

A máquina e a árvore: é possível haver ascese na agnose?

O primeiro ponto de diálogo entre as obras é sem dúvida a estrutura alegórica geradora de belíssimas imagens que tem como matriz as teorias da física contemporânea e a recuperação discursiva de outros artefatos pertencentes à tradição. Assim se *A máquina do Mundo Repensada* (2000) dialoga com as obras de Dante, Camões e Drummond, a *Árvore da vida* (2011) também resgata, no plano técnico, *A odisseia no espaço* (1968) de Stanley Kubrick, principalmente, pela opção de evitar a computação gráfica e preferir as imagens em alta definição ou obtidas a partir da manipulação de líquidos e substâncias químicas.

Mas é a teoria do Big-Bang a eleita pelo cineasta e pelo poeta que se encarregará de engendrar as imagens fundamentais e também é contraponto essencial para “quicá desenigme-se o dilema!” (CAMPOS, 2000, 42-3) ou ilumine a face escura e dramática da condição humana: “Luz da minha vida, eu procuro por você, minha esperança” (fala da mãe que atravessa a memória de Jack).

- 44.1 do primogênito estrondo inouvido
2. explodir que arremessa pó de estrelas
3. fervente caldo cósmico expandido



- 45.1. feito de fogo líquido ou daquelas
2. cristalfluidas nonadascomburentes
3. a resolver-se em sopa de parcelas

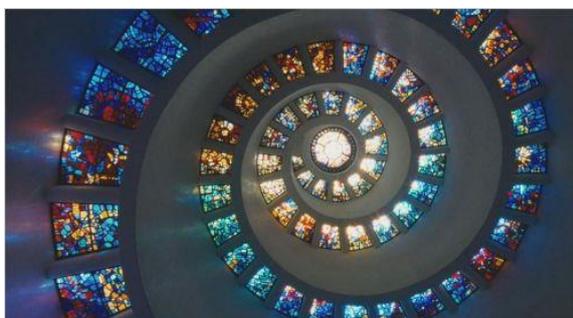


A teoria do Big-Bang, segundo Gleiser (1998) permitiu a descoberta de que o universo está em constante expansão. Isso levou os cientistas, a partir da década de 40, a darem um passo importante para a apreensão da totalidade do universo, uma vez que sabendo que o universo está em constante expansão é possível compreender como se originou e qual a trajetória percorrida. Até então, o homem só conseguia apreender alguns aspectos dessa totalidade. Contudo, a

compreensão da origem em si, do que ocorreu momentos antes ou depois da grande explosão cósmica não poderia ser circunscrita a experimentos e observações científicas, pois não haveria modos de se reproduzir tais condições iniciais do universo. Isso coloca em xeque o próprio estatuto da pesquisa científica que não tem como comprovar suas hipóteses.

O que o modelo do *big-bang* sinaliza é que, depois de séculos de crenças na ordem determinista, de um universo criado a partir de um demiurgo (inclusive para Newton, como severá), descobre-se o processo pelo qual foi criado, mas à sua compreensão não se tem acesso, pois o universo é dinâmico e instável e é um espaço contínuo; dada essa geometria e a orquestração contínua do cosmos, ainda não há aportes da física suficientes para entendê-lo, para entender a sua gesta. As dúvidas tornaram-se maiores com os avanços dos estudos; descobriu-se que o processo de geração do universo é irreversível e está associado a um vácuo quântico, que é o estado de menor energia de um sistema; nesse estado fundamental, no lugar de uma singularidade, tem-se instabilidade engendrada pela grande explosão inicial (GLEISER, 1998, p. 390).

Assim, se a “máquina do mundo newtoniana” não pode mais explicar a confabulação do universo, tampouco a teoria contemporânea do Big-Bang parece eliminar todas as incertezas. De modo que, se no poema de Haroldo, como já dito antes, o canto III tem um aspecto ascensorial, de olhar para cima, para céu em busca de respostas outras, na película de Malick as tomadas do plano inferior para o superior que permeiam todo o filme parecem também apontar para a necessidade de se encontrar outros caminhos.



A figura da mãe aponta o tempo todo para o filho aquilo se esconde, que se oculta: seja o rosto por trás da cortina, o corpo por debaixo da roupa, o pássaro entre os galhos da árvore, o céu por entre as nuvens. O caminho da mãe se dirige para o transcendente, para a busca daquilo que não se entrega fácil, do conhecimento latente na natureza, aquilo que a cognição não apreende. Já o pai indica o chão, o terreno, a lógica, aquilo que se deve fazer com determinação e força para atingir o objetivo. O pai é racional, sua lógica é causal, determinista. Numa cena muito interessante, opai entra na igreja ensinando aos filhos o valor de se ter metas e tomar ações

coerente com os objetivos a ser alcançados e, paralelo ao seu discurso, está o sermão de Jó, proferido pelo padre, que enfatiza as ações divinas em detrimento da vontade humana, quebrando a lógica causal estabelecida pelo pai.

Mas se a voluntariedade humana é posta sob suspeita através da figura paterna, a fé e a religiosidade da mãe também são confrontadas com a perda do irmão de Jack. “Ele está nas mãos de Deus agora. Mas ele sempre esteve nas mãos de Deus”, é a fala da mãe quando recebe a derradeira notícia. Curiosamente, neste momento do filme, em que o homem se depara com o inexorável de sua finitude, é que se deflagram a cenas do Big-Bang, a teoria da infinitude do universo. A pergunta implícita é: Como seres finitos e limitados podem compreender a grandeza de um universo infinito?

A resposta de *A árvore da vida* (2011) é essencialmente religiosa, sugere a necessidade de transcendência, aponta para o céu. Já *A Máquina do Mundo Repensada* (2000) de Haroldo de Campos mostra um eu-lírico agnóstico:

41. 1 já quisera no límen do milênio
2. número três testar noutro sistema
3. minha agnose firmado do convênio

Assim, em detrimento do medo dantesco, da empolgação camoniana e do ceticismo de Drummond, Haroldo de Campos responde com acídia aos desafios cosmogônicos do terceiro milênio. Segundo Pécora (2000), a mística é essencialmente intelectual “que anuncia o “dom” ou “estigma” da “reflexão sem cura”; mesmo que possam produzir excessos como os que levem à busca de “pêlo em ovo” ou de “chifre na cabeça/ do cavalo”. E a grande questão que prevalece, nas palavras de Pécora (2000) “É possível haver ascese na agnose?” O último verso, a coda, parece responder provisoriamente a questão “O nexo o nexo o nexo o nexo o nex” (CAMPOS, 2000, 153.1). Nex significa morte ou fim em latim mas que na estrutura do verso remete novamente ao início, ou seja, a resposta pode estar na origem de tudo.

Considerações Finais

A “máquina do mundo” e a “árvore da vida”, como alegorias, representam duas grandes narrativas de explicação de uma grande questão humana: a das origens. Ciência e religião, embora tenham seguido caminhos distintos, tentaram e ainda tentam responder a agônica questão da gênese do universo, da existência de Deus. A arte, no caso, a poesia haroldiana e a película de

Malick servem de espaço mediador desses grandes conflitos, palco de encenação dos discursos opostos e de reatualização do drama.

Como vimos, a saída da poética de Haroldo de Campos aponta para a agnose, para a condição de ser eternamente autorreflexivo “sigo o caminho? Busco-me na busca?” (CAMPOS, 2000, 150.3) como estatuto irreversivelmente humano. Malick sugere um resgate religioso que contorne o racionalismo mecanicista e relativize o voluntarismo humano. Ambos situados no limiar do terceiro milênio, engendrando passados e construindo presentes para assim quem sabe pensar o futuro.

Referências

- BENJAMIM, W. *A origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1984.
- BURGER, Peter. *Teoria de la Vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1987.
- CAMPOS, H. *A Máquina do Mundo Repensada*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- GLEISER, M. *A dança do universo*. São Paulo: Companhia de Bolso, 1998.
- DA VIDA, Árvore. Direção: Terrence Malick. Imagem Filmes. (EUA) 2011.
- PÉCORA, A. Big Bang, Sublime e Ruína. In: MOTTA, L.T. *Céu Acima*: para um “tombeau” de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- TONETO, D.M.J. *Convergências em A Máquina do Mundo Repensada*: poesia e sincronia em Haroldo de Campos. Tese de Doutorado. UNESP, 2008.

Alessandra Cristina Valério

Doutoranda em Estudos Literários (UNIOESTE), Mestrado em Letras - Linguagem e Sociedade (UNIOESTE), Graduação em Letras (UNIOESTE). É integrante do Grupo de Pesquisa *Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas diversas linguagens* e do Grupo de Pesquisa *Poéticas do Imaginário*.

Recebido em 20 de março de 2015.

Aceito em 10 de maio de 2015.

O outro eu como inimigo: *O Homem Duplo* de Saramago e sua adaptação para o cinema

The other me as an enemy: “O homem duplo” of Saramago and his film adaptation

Sharmilla O'hana Rodrigues da Silva
UFPI

Resumo: Ao assistir a um filme, o professor Tertuliano Máximo Afonso percebe-se idêntico a um dos atores, António Claro. Após se encontrarem, “trocam” suas vidas por um momento, mas um acidente torna a permuta permanente. Este é o enredo de *O homem duplicado*, do escritor português José Saramago, publicado em 2002. Sendo assim, o objetivo deste artigo é analisar *Enemy*, adaptação para o cinema do citado romance, a partir da temática do duplo, metáfora da perda de identidade. A pesquisa é dividida em etapas, nas quais discutimos a teoria presente no texto de Saramago e verificamos as transformações realizadas na passagem do texto escrito para o audiovisual. A adaptação é um processo de reconstrução textual em que o indivíduo insere suas interpretações e experiências. Logo, a versão fílmica de *O homem duplicado* se configura como uma leitura diferente – neste caso, do diretor canadense Denis Villeneuve e do roteirista espanhol Javier Gullón.

Palavras-Chave: Literatura. Cinema. Adaptação. *O homem duplicado*.

Abstract: When watches a movie, the teacher Tertuliano Máximo Afonso notices himself identical to one of the actors, António Claro. After a meeting, they “” their lives for a moment, but an accident makes the permutation permanent. This is the plot of *O homem duplicado*, by Portuguese writer José Saramago, published in 2002. Like this, the objective of this essay is analyze *Enemy*, movie adaptation of the mentioned novel, from the double theme, metaphor of identity loss. The research is divided in stages, in which we discuss the theory present in Saramago's text and check the transformations carried out in the passage of the written text to the audiovisual one. Adaptation is a process of text reconstruction in which the individual inserts his interpretations and experiences. So, the film version of *O homem duplicado* sets as a different reading – in this case, of Canadian director Denis Villeneuve and Spanish screenwriter Javier Gullón.

Keywords: Literature. Cinema. Adaptation. *O homem duplicado*.

1 Considerações Iniciais

Certo dia, ao assistir a um filme recomendado por um colega, o professor Tertuliano Máximo Afonso percebe-se idêntico a um dos atores, António Claro. Após se encontrarem, “trocam” sua vidas por alguns instantes, mas um acidente torna a permuta permanente. Este é o enredo de *O homem duplicado*, escrito pelo português José Saramago e publicado em 2002.

O romance aborda a temática do duplo – termo que, na Psicanálise, é usado para se referir à projeção, real ou não, que o indivíduo faz em relação à vida idealizada; alguns falam em criação de uma segunda personalidade. O duplo tem, muitas vezes, como objetivo a fuga da realidade e força o indivíduo à autopercepção.

Enemy, filme lançado em 2013, é a adaptação para o cinema do texto de Saramago. Nele, o diretor canadense Denis Villeneuve e o roteirista espanhol Javier Gullón, proporcionam uma visão diferente da mesma história; ou seja, uma releitura ou sua interpretação. A presença dos dois homens idênticos continua lá, desta vez permeada de outros símbolos. Além de mudanças consideradas básicas – como, por exemplo, nomes dos personagens e da cidade – vemos o uso da criatividade por parte dos realizadores do filme.

Sendo assim, o objetivo deste artigo é analisar *Enemy*, adaptação para o cinema do citado romance, a partir da temática do duplo, metáfora da perda de identidade. A pesquisa é dividida em etapas, nas quais discutimos a teoria presente no texto de Saramago e verificamos as transformações realizadas na passagem do texto escrito para o audiovisual.

Acreditamos que a adaptação de textos literários para o cinema sofre transformações necessárias devido também a aspectos técnicos (orçamento, tempo na tela, etc) e que Villeneuve e Gullón, bem como outros diretores e roteiristas, são leitores que apresentam em seus trabalhos suas impressões sobre o material lido.

2 Conceituando “o duplo”

Começamos por definir o “duplo” em termos psicológicos. A expressão “o duplo” foi usada pela primeira vez na área médica em 1914, pelo psicanalista Otto Rank, para se referir a uma forma de negação “[...] contra o sepultamento do self diante da existência da pulsão de morte” (ZIMERMAN, 2008, p. 111). A alma imortal seria o primeiro duplo do corpo.

Podemos, neste sentido, encarar o duplo como imortalidade ou como morte. Isto é, a princípio, “o outro igual a mim” permite a contemplação; a partir disso, pode surgir o horror. Assim explica Delorenzo (2007, p. 59) “[...] a figura do semelhante se, por um lado, assegura ao eu sua imortalidade, por outro, anuncia ameaçadoramente sua morte”. Esta última idéia está presente em *O homem duplicado*.

O duplo pode existir em uma realidade simbólica, resultado, porém, da presença real de duas pessoas: “[...] uma inscrição simbólica, provocadora de sua divisão, a partir, no entanto, de uma presença real” (LIMA, 2005, p. 96). Nesta teoria, o duplo surge de uma personalidade “física” atuante em determinado tempo e espaço. Em Saramago, isso pode ser entendido na criação de um outro idêntico ao protagonista que, para ele são dois indivíduos distintos.

Zimerman (2008, p. 111) afirma ainda que quando não há diferenciação – entre o indivíduo e sua “cópia” – o sujeito se espelha no outro, passando a adotar o novo “modo de vida” como seu. É o que fazem os principais personagens de *O homem duplicado*. Adotam, por algumas horas, o estilo de vida um do outro quando percebem não haver distinção entre eles. Assim, o duplo, segundo Delorenzo (2007, p. 60-61), abriga “[...] todas as expectativas frustradas do ideal do eu, todas as aspirações não cumpridas, todos os desejos que a imaginação não se resigna a renunciar”.

Logo, o duplo pode ser compreendido como a recusa do real. O homem não consegue reunir em uma única existência todas as qualidades desejáveis; por este motivo, tenta se opor a sua realidade, não admitindo este inevitável. Diante da realidade desagradável, nega-a usando o mecanismo da ilusão. Sua cópia ou projeção: “[...] resulta do dilaceramento do sujeito consigo mesmo, a partir da ilusória presença do outro” (OLIVEIRA, 2001, p. 23).

Por outro lado, entende-se o duplo como “[...] uma alma gêmea de forte proximidade e afeto” (WALKER, 1998, p. 61). Ou seja, há uma relação de ajuda mútua que beneficia ambos os envolvidos na tal dualidade simbólica. Walker exemplifica o conceito através de “mitos literários”, como Aquiles e Pátroclo, em *Ilíada*, Frodo e Sam, em *O senhor dos anéis*, e os dois protagonistas de *O príncipe e o mendigo*. O duplo, nesta visão, baseia-se na camaradagem, que funciona como aspecto positivo, de existência física comprovada.

Entretanto, a maioria dos estudos pesquisados teoriza sobre o duplo como elemento ilusório, não-real. Usado também como sinônimo de alma gêmea e de alter ego, o indivíduo ao

criar seu duplo teria como objetivos: “1. Manter sob controle, no exterior, os objetos de seu mundo interior. 2. Manter a negação de que existe uma realidade diferente do seu próprio eu.” (ZIMERMAN, 2008, p. 111).

Neste sentido, a projeção de outra personalidade estaria na necessidade de resolver conflitos internos que influenciam a vida exterior. O duplo se “encaixaria” perfeitamente nesta realidade. Por outro lado, ao rejeitar o duplo, o indivíduo estaria afirmando sua aceitação da realidade: “[...] o duplo constitui, com efeito, uma espécie de elemento revelador do real [...]: ele figura decerto um puro não-ser, mas é por intermédio de sua própria negação que o real vem a ser reconhecido nele mesmo” (OLIVEIRA, 2001, p. 31).

O duplo permite a autopercepção – que, de acordo com alguns especialistas, é aspecto positivo da criação da nova identidade; porém, “[...] Para crescer através do duplo, é preciso que a pessoa esteja aberta para a sua função de guia da alma” (WALKER, 1998, p. 62). Ao mesmo tempo, deparamo-nos com o lado destrutivo de qualquer arquétipo. É o caso do texto que analisamos: o duplo visto como ameaça. Em *O homem duplicado*, o duplo é um “competidor”, pois é o lado negativo da personalidade; encarada como um desafio que precisa ser superado.

3 O duplo em *O homem duplicado*

Schwartz (2004, p. 163) nos explica que, na literatura, o fenômeno da duplicidade se manifesta em personagens semelhantes na aparência física ou que compartilham ou que têm conhecimentos ou experiências em comum ou que se identificam com outros sujeitos, colocando em dúvida sua própria subjetividade – tal é o caso de *O homem duplicado*.

Alguns defendem o duplo como elemento ilusório; ou seja, é a imagem que o indivíduo tem dele próprio: “[...] o duplo está presente no próprio homem [...] então o uno tem potencial imanente para ser múltiplo” (BASTAZIN, 2006, p. 37). Assim, ocorre na narrativa de Saramago, na qual Tertuliano se depara não apenas com António, mas também com outro duplo no final da trama.

No romance do escritor português, o duplo, na maioria dos estudos que lemos, representa a perda de identidade em um mundo coletivo. Ao se deparar com seu outro eu, o indivíduo – neste caso, o protagonista Tertuliano – põe em dúvida todas as referências que tinha: “[...] a presença do igual desconstrói o sentido de identidade particular” (CORSO, 2006, p. 15),

levando-nos a concluir que o indivíduo já não apresenta características que o distinguem de outros.

Schwartz defende a mudança interior sofrida pelo protagonista ao se deparar com o seu duplo. Para ele, a violência do encontro e, por consequência, do confronto se faz então, necessária, para o seu amadurecimento – ousamos dizer renascimento de Tertuliano, que dali em diante passa a viver de modo mais significativo – pelo menos, até o surgimento de um segundo duplo. A alteridade simbólica que proporciona a afirmação da individualidade, onde “[...] o plural constrói o singular” (SCHWARTZ, 2004, p. 164).

Sobre o aspecto psicológico do fenômeno, Bastazin (2006, p. 38) argumenta que imaginação é a primeira expressão da liberdade e, segundo esta autora, o homem só se realiza quando é livre. O indivíduo está preso pelos papéis que as instituições sociais lhe impõem. Ao se projetar em outro, está tentando se livrar das amarras que o prendem. No caso de Tertuliano, da vida sem aventuras e expectativas. Claro é seu oposto – é um ator, portanto desinibido e atrevido em seus desígnios. Assim segue a descrição do protagonista, o professor:

[...] anda muito necessitado de estímulos que o distraíam, vive só e aborrece-se, ou, para falar com a exactidão clínica que a actualidade requer, rendeu-se à temporal fraqueza de ânimo ordinariamente conhecida por depressão. [...] o que sucede é que tudo me cansa e aborrece, esta maldita rotina, esta repetição, este marcar passo [...]. (SARAMAGO, 2008, p. 7-10).

Tertuliano também poderia estar à procura de uma nova identidade, não mais se aceitando como o pacífico professor de História – uma busca obsessiva. Antes mesmo de conhecer António Claro, Tertuliano muda o próprio modo de se comportar. Assim, os indivíduos envolvidos na duplicidade são conscientes de que têm suas particularidades – ou seja, percebemos suas diferenças, eles são diferentes em suas formas de agir. Mas os personagens de *O homem duplicado* parecem não aceitá-las – a troca de identidade comprova isso. É como se quisessem desfrutar do desconhecido.

Em quase todos os textos de Saramago, deparamo-nos com personagens de identidades conturbadas “[...] que precisam do contato e do confronto para adquirir um estado de equilíbrio existencial” (SCHWARTZ, 2004, p. 164). Neste sentido, buscam o diferente para se completar, adotando por duplicação ou assimilação os aspectos e características do outro.

Corso acaba por considerar o texto como uma representação de individualidades fragmentadas: “[...] o subjetivo do escritor e das personagens faz com que possamos compreender seu texto não como uma afirmação psicologista, mas sim, como falas comuns e conflituosas de uma sociedade desordenada” (CORSO, 2006, p. 34). Em uma cidade com milhares de habitantes, Tertuliano e António se encontram, aparentemente, por acaso.

4 Conceituando a adaptação

A adaptação da literatura para o cinema consiste em resumo consiste na transposição de signos unicamente verbais para outros, principalmente imagéticos. Sendo assim, percebemos uma transformação no significado dos materiais de ambos os meios de comunicação. Sabemos que uma estória nunca é contada da mesma maneira que a primeira vez e daí concluímos que somos recontadores; ou seja, ajustamos enredos ao gosto do nosso público: “[...] a arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias” (HUTCHEON, 2011, p. 22). Em relação ao texto literário, ouvimos e lemos discursos que lhes consideram melhores ou superiores aos filmes que neles são baseados.

Se já conhecemos a intertextualidade, devemos considerar que no processo de criação de um novo texto, vários aspectos estão incluídos – um deles é a própria interpretação do autor deste novo texto e sua intenção ao produzi-lo. Em *Enemy*, temos um filme resultado das impressões causadas pelo romance *O homem duplicado*. Porém a “primeira regra” da adaptação entre literatura e cinema parece ser a da fidelidade:

[...] e é errôneo apresentar a fidelidade como uma sujeição, necessariamente negativa, a leis estéticas alheias. O romance tem, sem dúvida, seus próprios meios, sua matéria e a linguagem, não a imagem, sua ação confidencial sobre o leitor isolado não é a mesma que a do filme sobre a multidão das salas escuras. Mas justamente as diferenças de estruturas estéticas tornam ainda mais delicada a procura das equivalências, elas requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança. Pelas mesmas razões que fazem com que a tradução literal não valha nada, com que a tradução livre demais nos pareça, a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial do texto e do espírito. (BAZIN, 1991, p. 94-96).

Nunca teremos uma adaptação “fiel” ao livro por motivos também técnicos, tais como orçamento do filme, tempo na tela, atuação dos intérpretes, etc; o essencial, porém, permanece – o enredo.

Como veremos, em *Enemy*, os dois protagonistas de *O homem duplicado* estão lá na mesma situação, mas o desenrolar e o final das histórias são diferentes. Diretor e roteirista permitiram que o telespectador trilhasse o mesmo caminho que o leitor, num processo de reconstrução do significado através de pistas cuidadosamente planejadas. Alguns detalhes foram simplificados ou retirados, enquanto outros foram ampliados ou acrescentados, pois “Muitas adaptações bem sucedidas valeram-se do material original simplesmente como um ponto de partida” (SEGER, 2007, p. 25).

As adaptações são práticas artísticas presentes há muito tempo em nossa sociedade. Como exemplos, citamos *O rapto das sabinas*, parte da história de Roma, que serviu como tema para várias expressões artísticas – como a escultura de Giambologna e a pintura de Nicolas Poussin, dos séculos XVI e XVII. William Shakespeare se apropriara de textos de outros menos conhecidos, dando-lhes “nova roupagem”. Segundo estudiosos, essas recriações eram frequentes no mundo literário. Neste sentido Stam (2008, p. 19) defende a adaptação que aqui analisamos: “[...] se na literatura a ‘originalidade’ já não é tão valorizada, a ‘ofensa’ de se ‘trair’ um original, por exemplo, através de uma adaptação infiel, é um pecado ainda menor”.

São fãs que desejam homenagear suas obras favoritas, outros que pretendem oferecer outras interpretações a partir da mesma, outros ainda que querem contestá-las. Enfim, as transformações são feitas em gêneros variados – teatro para ópera, de poesia para narrativa, de música para romance. Qualquer história dá uma boa história, basta saber contá-la. Neste terreno, não tratamos de reprodução, visto que:

[...] O cineasta já não se contenta em plagiar – como fizeram, afinal das contas, antes dele – Corneille, La Fontaine ou Molière; propõe-se a transcrever para a tela numa quase identidade, uma obra cuja transcendência ele reconhece *a priori*. [...] por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original. (BAZIN, 1991, p. 83 e 93).

O objetivo da adaptação seria aproveitar a presença de uma história já conhecida, e não necessariamente sua estrutura completa. O original funciona como ponto de partida para uma nova narrativa. Há uma relação entre ambos, mas de cumplicidade, em que uma apenas se refere a outra, mas não é ela. O adaptador, roteirista e diretor, assumem o resultado de uma alteração. Em *Enemy*, vemos também a alteração dos símbolos oferecidos por Saramago, visto que “[...] Pode ser necessário sacrificar determinado tema para que outros temas fiquem mais claros e

acessíveis” (SEGER, 2007, p. 27). No filme, vemos o predomínio de um tema que é contrário, como querem alguns, aquele presente no livro.

Hutcheon (2011, p. 29-30) conceitua a adaptação a partir de três aspectos: no primeiro, trata-se de um produto ou transposição anunciada de uma obra, que pode envolver mudança de mídia ou de gênero ou ainda de contexto – a mesma estória recontada sob ponto de vista diferente que por consequência cria também uma interpretação igualmente distinta. *Enemy* é tudo isso. Gullón e Villeneuve assumem que se basearam no romance.

No segundo aspecto, a adaptação é resultado de um processo de criação, ou seja utilizar o que já existe como matéria-prima para uma nova obra. E no último, é vista na perspectiva da recepção, em que o telespectador – no caso da relação entre literatura e cinema que aqui tratamos – reconhece o filme como uma repetição com variações do livro. A adaptação é uma obra que deriva de outra, mas não secundária. Ela vive independentemente.

Há ainda os que vêem a adaptação cinematográfica de textos literários como benéfica, defendendo que não há concorrência entre as artes; ao contrário, uma pode multiplicar o público da outra.

Não defendemos a idéia de adaptação como cópia, mas como produto da imaginação, um processo de apropriação no qual o mais importante é o uso que se faz de um texto já existente. Como Stam (2008, p. 22), acreditamos que elas fazem parte de um universo artístico que permite referências intertextuais, com textos gerando outros textos em uma reciclagem contínua, sem uma origem oficialmente conhecida. Neste caminho, veremos que a proposta de Villeneuve e Gullón caracteriza-se como criativa, autônoma e exclusiva.

5 O duplo em *Enemy*

Selecionamos trechos do romance de Saramago que julgamos serem os mais relevantes para compará-los com cenas do filme de Villeneuve e Gullón.¹ É necessário enfatizarmos que a duplicidade surge antes mesmo do encontro entre os personagens do citado livro. Antes de assistir ao filme, Tertuliano reclama de sua vida pacata e vê “pessoas” em sua casa.

¹ As passagens do filme foram transcritas da legenda em português.

Em *O homem duplicado*, inicialmente, temos Tertuliano na loja de aluguel de fitas, relembando o leitor a razão de estar ali – a insistência do professor de matemática em relação ao filme. Chega a casa com o objeto, mas hesita em assisti-lo, pois prefere livros a filmes. Depois, diante da segunda exibição do filme, percebe um ator fisicamente idêntico a si: “[...] Tirando umas leves diferenças, pensou, o bigode sobretudo, o cabelo de corte diferente, a cara menos cheia, é igual” (SARAMAGO, 2008, p. 21). Igual a Tertuliano cinco anos antes.

Em *Enemy*, temos imagens desconexas (um homem dentro de um carro, uma mulher grávida e homens assistindo a um show de mulheres nuas). Depois, vemos Adam, um professor dando aula sobre Roma antiga. Em narrativa em *off*, ele repete o assunto combinado com duas imagens de sua rotina: a sala de aula e a mulher com quem se relaciona. Ele é sério e parece desanimado.

Outro professor, então, indica-lhe um filme, que não parece lhe interessar a princípio. Adam parece viciado em trabalho. Ele e a mulher parecem distantes um do outro. Diante da proposta de fugir da rotina, aluga e assiste ao DVD sugerido. Porém, só da importância ao filme na segunda vez que assiste a ele quando percebe sua semelhança com um dos atores.

No dia seguinte, o homem vai para a escola, desta vez falar sobre ditaduras e o controle que elas exercem na sociedade. Discursa para seus alunos: “Foi Hegel que disse que os grandes, maiores eventos do mundo acontecem duas vezes e então Karl Marx adicionou: a primeira vez foi uma tragédia, a segunda foi uma farsa” (ENEMY, 18m-18m25s). Na cena seguinte, está diante de sua imagem/ seu sócio no vídeo.

Em Saramago, depois de perceber alguém semelhante a ele, Tertuliano assiste novamente ao filme, compara-se ao ator e procura descobrir o nome deste, buscando na loja outros filmes da mesma produtora. A revelação causa-lhe desespero, chegando a pensar ser um erro. Surgem as dúvidas sobre se deve procurar o outro ou não. Na escola, o professor de matemática diz ter percebido a semelhança, mas Tertuliano aparenta tranquilidade na conversa.

Em seguida assiste a todos os filmes alugados posteriormente, com o objetivo de descobrir a identidade do ator. Surge, então, Maria da Paz, ex-mulher de Tertuliano, que ainda o ama. Estão envolvidos em uma relação mal resolvida, na qual ela insiste que tenha um final feliz. Curiosamente, é o duplo que vai unir este casal. Porém, Tertuliano nunca trata com ela da existência do outro. Quando a mulher questiona sobre os filmes, ele mente.

Finalmente descobre o nome do ator: Daniel Santa-Clara – que, na verdade, é a alcunha artística de António Claro. Vemos aqui mais uma vez uma referência ao duplo. Daniel é personagem criado por António. Um se apresenta confortavelmente em público; o outro é protegido pela privacidade. Esta é o que impede Tertuliano de encontrar o ator com facilidade. Fez três ligações telefônicas até falar, sem saber, com Helena, esposa de António. Em uma das comunicações anteriores, insinuam a existência de outro duplo:

[...] Da fortíssima perturbação que lhe causara a notícia de que um desconhecido andava também à procura de Daniel Santa-Clara ficara-lhe uma certa sensação de desconcerto como se se encontrasse diante de uma equação do segundo grau depois de se ter esquecido de como se resolvem as do primeiro. (SARAMAGO, 2008, p.104).

Em Villeneuve e Gullón, Adam anota todos os nomes dos créditos finais do único filme a que assistiu e sai a procurar cada um na internet – recurso não citado por Saramago, apesar de já existente na época de publicação do romance. Encontra Daniel Saint Claire. Assim como Tertuliano procura outros filmes com o mesmo ator para confirmar a semelhança na aparência física – e se desespera com o resultado.

Em *O homem duplicado*, o próximo passo do protagonista é escrever uma carta “de fã” assinada por Maria da Paz. O objetivo é descobrir o endereço do ator através do objeto. A mulher, porém, nem desconfia das intenções de Tertuliano. Chega a carta-resposta e o protagonista vai, disfarçado com um bigode, a procura de seu duplo: “[...] A Tertuliano Máximo Afonso desassossega-o agora a possibilidade de ser ele o mais novo dos dois, que o original seja o outro e ele não passe de uma simples e antecipadamente desvalorizada repetição” (SARAMAGO, 2008, p. 155).

Em *Enemy*, o professor também procura disfarce, desta vez apenas óculos escuros, pois já tem barba e bigode – em Saramago, é o ator quem os “possui”. Ainda no filme canadense, no prédio da produtora que realiza os filmes de Saint Claire, o professor é “reconhecido” por alguém, o segurança do prédio, e é chamado de Anthony. Diante do nervosismo, ele ouve: “Você age como se fosse outra pessoa” (ENEMY, 25m10s). Em seguida, Adam descobre o endereço do ator, vai até lá e liga para a residência para ver se tem alguém. Assim como em *O homem duplicado*, uma mulher atende e o confunde com Anthony. A semelhança agora está na voz.

Em Saramago, depois de alguns dias, finalmente Tertuliano e António se falam por telefone e o professor adianta o assunto da conversa. Rapidamente, descrevem suas semelhanças físicas; mas o ator, assustado, nega querer o encontro e ameaça chamar a polícia. Dias se passam e o ator relata a mulher o ocorrido e logo depois decide investigar. Assim, António marca encontro Tertuliano em um lugar afastado da cidade.

Em Villeneuve e Gullón, na segunda ligação, o professor consegue falar com Anthony. Não sabemos o que combinaram neste diálogo. Aqui, a esposa de Anthony é Helen, lembrando-nos que alguém já havia ligado para a casa do ator antes de Adam. Ela é a mulher grávida que aparece no início do filme. A partir daí, Anthony também faz pesquisa sobre Adam Bell na internet.

Helen também decide procurar a outra pessoa na linha telefônica e se depara com o sócia do marido. Ela e Adam conversam rapidamente, mas a mulher não se revela. Perplexa, liga para casa e o marido atende. Em seguida, conta a este que foi ver Adam. Segue o diálogo:

- Vai me falar o que há de errado?
- Eu, eu fui, eu fui ver aquele cara.
- Quem? Do que está falando?
- O cara do telefone. Fui até o trabalho dele.
- Por que fez isso? Poderia ser perigoso.
- Eu queria saber.
- Você está bem?
- Ele tem a mesma voz. Ele é igual a você.
- O que quer dizer com igual a mim?
- O que está acontecendo?
- Eu realmente não sei do que está falando.
- Eu acho que você sabe. (ENEMY, 43m:40s-45m18s).

Em *O homem duplicado*, Tertuliano e António ficam um de frente para o outro, analisam todos os detalhes, nasceram no mesmo dia, sendo António mais velho em 30 minutos, levando-os a concluir que o professor é o duplicado, ou a cópia. Combinam, então, de nunca mais se verem. O professor pensa que não deveria ter conhecido o ator. Este, por sua vez, acredita que a resolução do mistério está naquela carta. A partir daí, António passa a seguir Maria da Paz: “[...] não é como Daniel Santa-Clara que irá aparecer a Maria da Paz, mas como Tertuliano Máximo Afonso, [...], deverá, pelo menos, desfrutar das vantagens de um estatuto relacional tacitamente reconhecido” (SARAMAGO, 2008, p. 222).

Em *Enemy*, eles se encontram e depois de longo tempo se olhando sem se falar, Anthony faz perguntas. Adam, amedrontado, foge. Daí, Anthony segue a namorada de Adam. Depois disso, Anthony – ou seria Adam?! – conversa com a mãe:

- Deve haver alguma diferença.
- Não havia.
- Não tem como ser exatamente o mesmo.
- Nós somos. – Você tirou sua roupa na frente dele?
- Não.
- Tudo bem então. (ENEMY, 59m35s-59m55s).

Em Saramago, Tertuliano conta para sua mãe o que Helena já sabia. Além dos dois homens, estas duas mulheres sofrem angustiadas sem saber o desfecho da situação. Dias se passam, tranquilizando a todos. Tertuliano se reconcilia com Maria da Paz e decidem viver juntos novamente. De repente, surge António com uma proposta ameaçadora: ter relações sexuais com a noiva do outro.

Concordam, trocam suas vestes e Tertuliano decide se vingar da mesma forma. Após a noite em que um namora a mulher do outro, ocorre uma tragédia: Maria da Paz e António morrem em um acidente de carro. Mas Tertuliano é considerado o acidentado. O professor se desespera, revela a mãe que está vivo e conta a verdade para Helena. Esta propõe que ele viva no lugar do falecido marido: “[...] Estou a dizer-te que fiques comigo, que tomes o lugar do meu marido, que sejas em tudo e para tudo António Claro, que lhes continues a vida, já que lha tiraste” (SARAMAGO, 2008, p. 282).

Testemunhas relatam que o casal morto parecia estar discutindo quando se acidentaram. Em um *flashback*, uma possível reconstituição, sabemos que Maria da Paz descobriu que António não era Tertuliano por causa da marca da aliança de casamento em seu dedo. Por fim, alguém liga para a casa dos Claro. Tertuliano atende e se depara com outro duplo. Desta vez, ele sai armado.

Em Villeneuve e Gullón, vemos Anthony ensaiando seu discurso de troca de mulheres e, assim como no livro em que se baseia, um se passa pelo outro. Helen, porém, parece saber desde a troca que o marido é o professor. Segue o acidente sem Adam saber; o filme termina em poucos minutos, quando este vê uma tarântula gigante, com a qual sonhara algumas vezes.

6 Uma interpretação da adaptação

Mourinha (2014) não se contenta com as adaptações de Saramago para o cinema. Em sua opinião, a realidade cinematográfica não consegue absorver o fantástico que o escritor português gostava de explorar. Chega a considerar *Enemy* uma “[...] adaptação admirável em termos formais, controladíssima mas tão frustrante como as anteriores” (MOURINHA, 2014). Estas são *A jangada de pedra* e *Ensaio sobre a cegueira*. A princípio, desejando ver *O homem duplicado* em *Enemy*, poderíamos concordar com a narrativa estéril do filme que não aproveitou as possibilidades do livro – Saramago nos dá um roteiro em seu romance.

Já Duarte (s.d.) trata a adaptação como surpreendente que respeita a inteligência do telespectador. Assim como no livro, é uma narrativa permeada de símbolos. Acreditamos que sem saber o significado deles, não conseguimos compreender a estória. O maior desses símbolos, em nossa opinião, é a aranha que cresce durante o filme – trataremos dela adiante. Sodré (2014), da mesma maneira que outros críticos, enfatiza que *Enemy* é uma livre adaptação. Após desvendar os símbolos, passamos a defender esta opinião.

Diretor e roteirista teriam preparado uma lista com algumas questões para Saramago, que morreu antes que pudessem chegar até ele. Gullón explica sua intenção:

O nosso objetivo [argumentista e realizador] era alcançar as emoções que o livro nos tinha gerado e não tanto o livro em si. Por isso o desenvolvimento foi muito divertido. Porque seguimos muito mais as emoções e sensações do que, fielmente, o texto. (DIÁRIO DIGITAL, 2014).

E evita falar do significado dos símbolos. Para ele cada espectador deve tirar suas próprias conclusões.

Para outros críticos, o filme não falhou como as tentativas anteriores e deu um bom filme, apesar de reforçar a idéia de que poderia abordar o tema com mais profundidade. Uma de suas reclamações é o tempo:

Os 90 minutos de *O Homem Duplicado* são demasiados curtos, dá a ideia de que ficou muito de fora. O livro é extenso, é óbvio que não se poderia (nem deveria) adaptar na totalidade, mas o filme é muito pequeno. Foram excluídos alguns elementos interessantes da narrativa que poderiam dar um novo fôlego à longa-metragem, que nunca sai de um registo dramático sem qualquer cena de *comic relief*. (BARATA, 2014).

Duarte concorda com Mourinha ao afirmar que o filme se distancia “em vários aspectos do livro” (DUARTE, s.d.). Ele acaba por interpretar o texto: um homem em crise sofre transtorno de identidade. Ou seja, o protagonista está vivenciando um conflito interno entre desejos e obrigações – a “liberdade” sexual e seu papel como chefe de família. Sodré também defende que “o trabalho de Villeneuve e Gullón consegue imprimir as sensações típicas de alguns trabalhos de Saramago, como angústia, vertigem e inquietação com os padrões sociais de rotinas e relacionamentos” (SODRÉ, 2014).

D’Arcadia (s.d.) explica que o filme tem como motivação a luxúria e essa identidade distorcida é uma tentativa do personagem de se redimir pela culpa em desejar mulheres proibidas. No telefonema que Adam atende no início do filme, Helen grita com o marido perguntando com quem ele falava, insinuando que ele fora infiel algumas vezes.

Sendo assim, Adam e Anthony são a mesma pessoa: “[...] As características expostas de Anthony ser solteiro, motoqueiro e ator era uma projeção simbólica de liberdade que o mesmo ambicionava” (DUARTE, s.d.). Ou seja, o filme tem apenas um protagonista; Anthony, o professor de História. Por este motivo, o filme confunde o espectador em muitas cenas. Mary é apenas uma amante, a mulher que ele desejava, passando a se imaginar com ela.

Podemos entender a morte do ator e da amante como a aceitação das obrigações familiares. Helen, grávida, é representada nos sonhos de Anthony por uma aranha, que:

[...] é um símbolo que perpassa todo o filme, do mesmo modo que as suas teias, representadas sutilmente nas redes do ônibus e no para-brisa quebrado do carro após o acidente. As aranhas representam simbolicamente as mulheres que são “mãe”. O protagonista está em crise no casamento, pois a sua esposa está tornando-se uma mãe. Desse modo, ele busca prazer nas mulheres “não aranhas”, ou seja, as mulheres livres do clube (prostíbulo). (DUARTE, s.d.).

Sodré nos lembra que esta adaptação é fiel a Saramago em alguns pontos: “[...] não se pode negar sua presença nas simbologias, no clima incisivo e nas emoções duplamente latentes refletidas nos personagens representados por Gyllenhaal” (SODRÉ, 2014). E encerra seu texto, afirmando que o outro eu é apenas nosso próprio reflexo no espelho que estimula a aceitação de nossa real identidade.

D’Arcadia (s.d.) concorda: “[...] a direção focada de Villeneuve consegue valorizar toda a relevância do tema de Saramago, fazendo com que estas idéias e perguntas permaneçam na mente

de todos, em constante processo de elucidação”. Sendo que, para alguns, estas idéias e perguntas são ilógicas e sem respostas.

Gullón conta em entrevista que ele e Villeneuve entraram em contato com a esposa de Saramago, Pilar. Ela teria dito que o marido exigiu apenas que o filme “[...] fosse uma adaptação totalmente livre do livro” (DIÁRIO DIGITAL, 2014). Pilar defende *Enemy* ao dizer que Saramago “está no filme”.

Somos convencidos do objetivo da adaptação quando sabemos que Villeneuve e Gullón teriam usado o mesmo estilo de “escrita” do escritor português:

[...] os dois vão dando o seu próprio toque à história. Como se pode observar no póster do filme, há uma aranha gigantesca sobre uma cidade colocada no lugar da cabeça de *Adam*. A cidade, que é frequentemente filmada com planos aéreos, é a mente (quicá sanidade) da personagem principal, que vai sendo exposta a uma aranha que vai aumentando de tamanho paralelamente à expansão do caos (essa ordem por decifrar) que a relação entre *Adam* e *Anthony*, o seu duplicado, faz nascer. É uma metáfora sinistra, que vai culminar num final assustador. (BARATA, 2014).

Apesar da ênfase na sexualidade feminina, o filme preserva a idéia que reproduz indivíduos em ciclo contínuo, como fala Adam no início da trama. Uma metáfora da perda de identidade em uma sociedade globalizada que iguala todos ao mesmo tempo em que lhes exige individualidade. O indivíduo singular e plural, este que habita em nós, em nossa necessidade de fugir da realidade que nos oprime.

Percebemos em Saramago um texto visual; ou seja, suas descrições de ambientes e personagens e as narrações dos pensamentos destes personagens tornam *O homem duplicado* um objeto muito atraente para o cinema. A estória fílmica privilegia o enredo principal, mas não os detalhes dados por Saramago; por este motivo atribui outros papéis às mulheres, acrescenta cenas como aquelas em que o protagonista tem visões com aranhas.

E, levando em consideração a função da adaptação, acreditamos que Villeneuve cumpriu seu objetivo.

7 Considerações Finais

Percebe-se, através desta pesquisa, que a adaptação é um processo de reconstrução textual em que o indivíduo insere suas interpretações e experiências. Logo, a versão fílmica de *O homem duplicado* se configura como leitura de diferentes leitores – neste caso, o diretor e o roteirista.

Vimos que o duplo é tema presente em ambas as narrativas. Ele se caracteriza, de um modo geral, pela presença simbólica do “outro igual a mim”. O objetivo da criação do duplo seria a fuga de uma realidade opressiva, uma forma de alienação que pode compensar as frustrações de expectativas reais. Os protagonistas Tertuliano e Adam fazem tais projeções.

Entretanto, as estórias se desenvolvem de maneiras diferentes a partir daí. No filme, são usados símbolos não presentes no livro. Seus realizadores pretendiam causar no espectador o mesmo efeito que sentiram enquanto leitores e fazer com que este espectador seguisse novas pistas para construir novos significados para a estória. Pois a proposta deste filme é não copiar, mas recriar as ideias de Saramago.

Por fim, acredita-se que as artes não se repelem, mas se completam e que a proximidade entre elas contribui na reprodução e na reconstrução de significados. Qualquer manifestação humana, oral ou escrita, verbal ou não verbal, faz parte de um infinito processo intertextual. Com o cinema não é diferente, apesar de sua relação com a literatura ser mais íntima e de mútuo proveito.

Os autores utilizados neste trabalho sugerem a importância de um estudo acerca do tema que dá aos filmes a oportunidade de defesa. Ainda que produtos de narrativas literárias reconhecidas e assimiladas, eles são obras autônomas e originais, de linguagens diferentes, que comunicam de formas diferentes.

Referências

- BARATA, Sebastião. O Homem Duplicado: finalmente uma boa adaptação de Saramago ao cinema. *Espalha Factos*. Jun 2014. Disponível em: <<http://www.espalhafactos.com/2014/06/26/o-homem-duplicado-finalmente-uma-bo-a-adaptacao-de-saramago-ao-cinema/>>. Acesso em: 28 jun. 2015.
- BASTAZIN, Vera. Ficção: metamorfose imaginária do real. In: _____. *Mito e poética na literatura contemporânea: um estudo sobre José Saramago*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2006. p. 37-45. (Estudos Literários).

- BAZIN, André. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. In: _____. *O cinema: ensaios*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 82-104.
- CORSO, Josiele Kaminski. *No limiar do outro, o eu: a temática do duplo em O homem duplicado de José Saramago*. 2006. 97 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.
- D'ARCADIA, Ronaldo. O Homem Duplicado (Enemy). *Crítica daquele filme*. 2014. Disponível em: <http://www.criticadaquaquefilme.com.br/2014/05/o-homem-duplicado-enemy.html>. Acesso em: 28 jun. 2015.
- DELORENZO, Rubia. Das paixões dos começos: Ódio e narcisismo. Haverá paixão que não seja a dos começos? In: _____. *Neurose Obsessiva*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2007. p. 45-64. (Clínica Psicanalítica).
- DIÁRIO DIGITAL. Ficaram perguntas por fazer a Saramago na adaptação ao cinema de O homem duplicado. *Diário Digital*. Mar. 2014. Disponível em: http://diariodigital.sapo.pt/news.asp?id_news=691706. Acesso em: 28 jun. 2015.
- DUARTE, Bruno. “O homem duplicado”, de Denis Villeneuve. *Obvious*. 2014. Disponível em: http://lounge.obviousmag.org/a_realidade_transfigurada/2014/05/o-homem-duplicado-de-denis-villeneuve.html. Acesso em: 28 jun. 2015.
- ENEMY. Direção: Denis Villeneuve. Roteiro: Javier Gullón. Produção: Miguel A. Faura; Niv Fichman e Luc Déry. Intérpretes: Jake Gyllenhaal; Sarah Gadon; Isabella Rossellini e outros. Imagem Filmes. Canadá; Espanha; França, 2013. 1 DVD (90 min), son, color.
- HUTCHEON, Linda. Começando a teorizar a adaptação: O que? Quem? Por que? Como? Onde? Quando?. In: _____. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: EDUFSC, 2011. p. 21-59.
- LIMA, Luiz Costa. Na metade do caminho. In: _____. *O romance em Cornélio Penna*. 2 ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. p. 73-100. (Humanitas).
- MOURINHA, Jorge. Os problemas de adaptar Saramago. *Público*. Jun. 2014. Disponível em: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/o-homem-duplicado-1659563>. Acesso em: 28 jun. 2015.
- OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de. A travessia do espelho: Dorian Gray e a configuração do duplo. In: BORBA, Maria Antonieta Jordão. (Org.). *As partes da maçã: visões prismáticas do real*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. p. 22-36.
- SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. (Companhia de Bolso).
- SCHWARTZ, Adriano. Sempre a glosa da glosa. In: _____. *O abismo invertido: Pessoa, Borges e a inquietude do romance em O ano da morte de Ricardo Reis, de José Saramago*. São Paulo: Globo, 2004. p. 161-174.
- SEGER, Linda. Introdução: como transformar fatos e ficção em filme. In: _____. *A arte da adaptação: como transformar fatos e ficção em filme*. Tradução de Andrea Netto Mariz. São Paulo: Bossa Nova, 2007. p. 17-27.
- SODRÉ, Teco. ‘O homem duplicado’: nova adaptação de obra de Saramago para o cinema. *Observatório Feminino*. Jul. 2014. Disponível em: http://observatoriofeminino.blog.br/destaque/o-homem-duplicado-nova-adaptacao-de-obra-de-saramago-para-o-cinema/#.U_d-bmP3rK8. Acesso em: 28 jun. 2015.
- STAM, Robert. Introdução. In: _____. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Golçalves. Belo Horizonte: EDUFMG, 2008. p. 17-41. (Humanitas).

WALKER, Mitchell. O duplo: o auxiliar interno de mesmo sexo. In: DOWNING, Christinne. (Org.). *Espelhos do Self: as imagens arquetípicas que moldam a sua vida*. 10 ed. São Paulo: Cultrix, 1998. p. 60-63.

ZIMERMAN, David E. *Vocabulário Contemporâneo de Psicanálise*. Porto Alegre: Artmed, 2008.

Sharmilla O'hana Rodrigues da Silva

Mestre em Letras/ Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí (2013), Especialista em Língua Inglesa e Literatura pela Universidade Estadual do Piauí (2010), Licenciada em Letras/Português pela Universidade Estadual do Piauí (2008) e em Letras/Inglês pela Universidade Federal do Piauí (2007). Professora Substituta do Curso de Letras da UFPI.

Recebido em 30 de março de 2015.

Aceito em 10 de junho de 2015.

Ficção e morte em *O Desaparecimento de García Lorca*

Fiction and death in “O Desaparecimento de García Lorca”

Syntia Alves
PUCSP

Resumo: Após uma breve introdução à obra ficcional “O desaparecimento de García Lorca” (título original “Disappearance of García Lorca”), o texto trilha elementos da história real de Federico García Lorca, tanto por questões relacionadas diretamente ao autor, como outros que circundam sua história a partir de outros personagens e da história da própria Espanha. Analisando as informações reais e fictícias do filme, aliado um olhar sobre a estética da obra, o presente artigo levanta aspectos da vida de García Lorca e do início da Guerra Civil Espanhola com a versão que é apresentada pelo filme a fim de observar qual a mensagem a obra cria e divulga, principalmente sobre a personalidade e morte de Lorca.

Palavras-chave: García Lorca. Guerra Civil Espanhola. Cinema.

Abstract: After a brief introduction to the fictional work “Disappearance of García Lorca”, the text works with elements of Federico García Lorca’s true story. The focus is so much for the issues directly related to the author as for others that surrounding their history, from other characters and from the Spain’s history. Analyzing the real and fictitious of the film “Disappearance of García Lorca”, combining with a look at the aesthetics of the work, this paper raises issues of García Lorca’s life and the beginning of the Spanish Civil War. The version that appears in the film allows to observe which messages are created and disseminated, mainly on personality and Lorca’s death.

Keywords: García Lorca. Spanish Civil War. Cinema.

[...] *Cuando se hundieron las formas puras
bajo el cricri de las margaritas,
comprendí que me habían asesinado.
Recorrieron los cafés y los cementerios y las iglesias,
abrieron los toneles y los armarios,
destrozaron tres esqueletos para arrancar sus dientes de oro.
Ya no me encontraron.
¿No me encontraron?
No. No me encontraron.
Pero se supo que la sexta luna buyó torrente arriba,
y que el mar recordó ¡de pronto!
los nombres de todos sus abogados.*

(“Fábula y rueda de los tres amigos”, Federico García Lorca)

Introdução

Federico García Lorca (1898 – 1936), poeta e dramaturgo espanhol, é ainda hoje um dos personagens europeus do século XX que gera interesse e desconforto. Criador de uma obra que impactou seu país e seu tempo, Lorca foi amigo e companheiro artístico de uma geração de grandes nomes como Neruda, Dalí e Buñuel, e ainda em vida viu sua obra ser admirada em seu país, mas também em outros locais como a Inglaterra, EUA, Cuba, Argentina, França, entre outros. Tanto prestígio se mantém até hoje, e atualmente Federico García Lorca é o segundo escritor de língua espanhola de maior importância mundial, perdendo apenas para Cervantes. Tanta popularidade certamente se deve à originalidade de sua obra, mas também ao momento no qual viveu e escreveu: no período entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundiais e nos anos que antecederam a Guerra Civil Espanhola. Momento de governos totalitaristas em diversos países, ascensão do nazismo na Alemanha, fascismo na Itália, em Portugal, em países da América Latina e na Espanha. E foi nesse contexto que Lorca escreveu, publicou e recitou, em praça pública, poemas e peças que clamam por liberdade.

É certo que Lorca incomodou os setores mais conservadores da sociedade espanhola e sua voz precisava ser silenciada. A postura do escritor é usada como motivo para seu fuzilamento. García Lorca foi assassinado no primeiro mês de Guerra Civil Espanhola, guerra que durou três anos, matou mais de quinhentas mil pessoas, e deu início à ditadura de quarenta anos de Franco na Espanha. Soma-se a isso o fato do momento da morte de Lorca e o paradeiro de seus restos mortais serem desconhecidos até hoje. Com tudo isso, não é de se estranhar que a vida, obra e morte de Lorca gerem tanto interesse fazendo surgir investigações, pesquisas

acadêmicas e obras em sua homenagem, em diversos estilos artísticos. E o cinema é uma das artes que, vez ou outra, retoma a vida e a morte trágica de Lorca como tema. Entre os filmes que tratam a história de Lorca no cinema, foi escolhido como objeto para o presente artigo o filme “O desaparecimento de García Lorca”, considerando que este chama especial atenção por ter sido uma das primeiras obras ficcionais sobre o escritor.

A proposta deste artigo é fazer uma análise com relação ao conteúdo e a forma do filme “O desaparecimento de García Lorca”, comparando-o à historiografia sobre Lorca, usando principalmente algumas obras de Ian Gibson — o historiador que mais se dedicou a investigar o assunto —, levando em consideração elementos do filme que, ainda que se assumam como uma ficção, traz à luz elementos que foram claramente baseados em fatos reais. Assim, serão apresentados trechos e diálogos do filme que serão comparados a elementos e fatos reais, a fim de pensar tanto a imagem que foi criada sobre Lorca, quanto questionar até que ponto a obra pode ser um bom recurso para manter viva a história e a memória do escritor.

O filme

Dos vários filmes que trazem à cena a vida e a morte do escritor espanhol Federico García Lorca, “O desaparecimento de García Lorca” (título original “Muerte en Granada”, 1996) faz arte dos que tentam recontar a história da morte do escritor espanhol por meio da ficção. O diretor Marcos Zurinaga, junto com os roteiristas Juan Antonio Ramos e Neil Cohen, encontra a possibilidade de falar das circunstâncias do fuzilamento do poeta e dramaturgo espanhol mais importante do século XX, após décadas de silêncio em virtude da ditadura franquista. Segundo a sinopse oficial da distribuidora do filme, a história começa em Madri, em 1934:

García Lorca (Andy García) estreia sua obra *Yerma*. Entre o público está um garoto, Ricardo (Esai Morales), grande admirador do poeta. Nessa noite, Lorca marca sua vida através de sua memória. Anos depois, Ricardo, obcecado pelo mistério que cerca a morte de Lorca, volta a Granada para conseguir as pistas que o conduzirão a descobrir a assustadora verdade (FILMAFFINITY).

As cenas iniciais do filme situam o espectador com relação aos fatos reais da história espanhola, contando que “em 1936, estourou a Guerra Civil na Espanha. Os fascistas, encabeçados por Francisco Franco ganharam a guerra e governaram durante 40 anos. Perdeu-se quase um milhão de vidas. O grande poeta Federico García Lorca foi uma das primeiras vítimas. O assassinato foi um dos enigmas da guerra”. O que se pode esperar, comparando a sinopse oficial com as primeiras informações do filme, é que se trata de uma ficção que contará uma

história real. Essa ideia ganha força com a cena que vem logo em seguida: enquanto Andy García, que interpreta García Lorca, recita o poema “La cogida y la muerte”, são mostradas imagens reais da guerra civil da Espanha nas quais aparecem mulheres, crianças, civis feridos, soldados, o General Franco e corpos sem vida em vias públicas. E, somado a isso, o filme foi baseado nos livros *O assassinato de Federico García Lorca* e *A vida de Federico García Lorca*, ambos do historiador Ian Gibson — pesquisador irlandês que, desde a década de 1950, dedica parte de seus estudos à vida, obra e morte de Lorca.

No decorrer do filme, o roteiro segue fazendo referência a fatos reais, como a sequência que mostra Ricardo assistindo à estreia de *Yerma*, segunda tragédia escrita por García Lorca. A cena que representa esse momento registra a exaltação da plateia reagindo ao conteúdo de obra, que teve grande repercussão na imprensa justamente por causa da manifestação do público. A exaltação da plateia obrigou a interrupção da peça até que as pessoas contrárias a ela fossem retiradas do teatro. Todo esse tumulto de fato aconteceu e está registrado nos jornais:

El Debate, diário católico mais lido na Espanha pré-guerra, protestou ante 'a odiosidade da obra', sua 'imoralidade', suas 'blasfêmias'¹. Outro jornal direitista da época, o *Informaciones*, escreve que 'a comédia é francamente ruim', e completa que 'alguns espectadores sentiram afetados seu bom gosto e exteriorizaram seu protesto'². Já 'La Nacion', periódico também de postura nacionalista, dirige sua crítica diretamente ao autor, dizendo aos leitores que 'García Lorca desvirtua toda crença quando paganiza a força de uma convicção hispana, que induz a preces a Deus e que acarreta funestas conseqüências terrenas'³.

O jornal conservador *ABC* nos mostra a preocupação da sociedade espanhola que a obra de Lorca representa, principalmente no que diz respeito aos 'muitos momentos de sensualidade franca e descarada'⁴ que a obra leva ao palco, momentos da obra que certamente foram recriminadas pela moral católica e nacionalista. *La Confraría del Apio*, revista da época, em poucas frases nos descreve como foi a estreia de *Yerma* [...]. 'Era uma cena repugnante. Tão repugnante quanto as frases e cenas da obra, repulsivas, vulgares, contrárias à dignidade humana e, conseqüentemente, à própria arte. Nenhuma mulher decente pode assistir a obra, que se enquadra no Código Penal, porque com ela é cometido o delito de atentado ao pudor'⁵. (ALVES, 2011).

Seguindo o gênero da ficção, quando a guerra civil chegou em Granada, os adolescentes Ricardo e seu melhor amigo Jorge escutam no rádio que Lorca havia chegado à cidade. De fato, a chegada do escritor foi noticiada pela imprensa da cidade: "14 de julio de 1936, Lorca se instala

¹*El Debate*, Madri, em 3 de Janeiro de 1935.

²*Informaciones*, Madrid, 31 de dezembro de 1934.

³*La Nacion*, Madrid, 31 de dezembro de 1934.

⁴"Informaciones y noticias teatrales. En Madrid. Español: *Yerma*" em *ABC*, Madri, 30/12/1934.

⁵Do arquivo do "Centro de Estudios Lorquianos", transcrito em GIBSON, 1987; p 338.

con los suyos en la Huerta de San Vicente. El 15 su llegada se anuncia en la primera página de *El Defensor*, que informa que pasará en la ciudad ‘una breve temporada con su familia’” (GIBSON, 2007, p. 105).

Fascinados pela obra do escritor, os dois adolescentes saem pela cidade na esperança de encontrar Lorca em seus cafés preferidos, quando os falangistas, que estão tomando as ruas, fuzilam Jorge em meio a uma revolta popular.

Baseando-se na história real de milhares de espanhóis, a família de Ricardo foge da guerra e se exila em Porto Rico, mas as memórias da guerra e da repressão fascista seguirão presentes nesses espanhóis. Anos mais tarde, a obsessão pela vida e obra de Lorca faz Ricardo voltar a Granada, usando como desculpa a ideia de escrever uma bibliografia sobre a vida do escritor, mas na realidade o que o personagem procura em seu retorno ao país é descobrir quem foi o culpado pelo assassinato do poeta.

García Lorca, Ricardo e análise dos personagens:

Ricardo, já adulto, decide voltar à Granada para entender as causas da morte de Lorca. Ao chegar em Granada, o personagem é confundido com um estadunidense e essa também foi a história real de Agustín Penón, trajetória detalhada no livro *Miedo, olvido y fantasía – Crónica de la investigación de Agustín Penón sobre Federico García Lorca*. Penón era catalão, filho de exilados do bando nacionalista que abandonaram Barcelona após estourar a Guerra Civil. Seus pais eram donos de uma fábrica de móveis e se instalaram na Costa Rica. Agustín dizia que o que o ajudou a suportar o exílio foram as leituras das obras de Lorca e, adulto, se torna editor literário e volta para a Espanha em 1955, com o pretexto de escrever uma biografia sobre Federico García Lorca. Voltando à Granada, Penón investiga a morte do escritor, tema que se tornou uma obsessão em sua vida, e foi Agustín quem conseguiu as primeiras informações relevantes sobre os últimos dias de vida de Lorca. Penón, durante um ano e meio, falou com amigos e inimigos de Lorca, e acima de tudo, encontrou testemunhas fundamentais para determinar as circunstâncias da morte do poeta. E, ao longo do filme muitas dessas referências a Agustín aparecem no personagem de Ricardo.

Ricardo, personagem em parte fictício, em parte real, inicia sua investigação, na década de 1950, como fez Penón, em busca de pistas e nomes que o ajudem a encontrar as causas da morte de Lorca. E é através dos diálogos e situações vividas por Ricardo que temos informações,

em sua maioria muito breves, de como era a situação política da Espanha naqueles tempos. Nos anos 50, a Espanha vivia a ditadura franquista — iniciada com a vitória da Guerra Civil pelo bando nacionalista, liderado pelo General Franco, e que durou até a morte do general, em 1975. Ricardo, da mesma maneira que Agustín Penón, busca pelos militares que estavam envolvidos com a tomada de Granada, com a guerra, e circula por bares da cidade a fim de encontrar essas pessoas. Na construção estética do filme, os locais onde Penón procura suas pistas são tabernas de flamenco, construindo a Espanha de diversão para turistas, com dança, música e touradas, a imagem que, para o franquismo, interessava ser mostrada para opinião internacional. A notícia da presença de Ricardo em Granada, assim como seus motivos se espalham pela cidade, e isso também aconteceu com Penón, que começou a ser perseguido pela polícia e sofrer ameaças. O mesmo roteiro que será vivido pelo personagem e por Penón.

Mas é no personagem do escritor Federico García Lorca que encontramos mais ruídos entre os testemunhos daqueles que o conheceram e a construção apresentada pelo filme. O diretor constrói Lorca como um homem forte, viril e sedutor, galanteador com as mulheres e impositivo com os homens. De fato, os relatos contam que Lorca era sedutor, principalmente quando recitava suas obras, suas peças, mas o que seduzia em Lorca era sua alegria, e o escritor apresentava uma imagem um pouco frágil: “tudo em Lorca é presença vital do que expressava em sua obra. Federico amava a vida e temia a morte” (ROJAS, 1980, p. 11). Um momento em que a postura do personagem de Lorca se mostra discrepante aos relatos do escritor é quando estoura a guerra e o cunhado de Lorca, que na ocasião era prefeito de Granada, é preso e a família passa a ser vigiada pelo exército que está tomando o poder na cidade. Neste momento, o personagem de Lorca toma a frente da situação, se impondo frente ao pai, agindo como o pilar estrutural da família.

Mas, o mais contraditório é a coragem que o personagem de Lorca mostra ao desafiar a morte, tanto na cena em que sua casa sofre uma batida policial, correndo o risco de ser preso como seu cunhado, quanto no momento em que o poeta está tocando piano e recitando para as mulheres da casa dos Rosales — onde o poeta se escondeu e onde foi detido para ser fuzilado —, quando toca o telefone e, brincando, Lorca diz “será a morte que chama?”. Além disso, a alienação que é colocada no personagem chega a ser constrangedora, o personagem parece não se importar com o clima de guerra que cada dia exalava com mais força o cheiro de morte pela cidade de Granada. Outras cenas que romantizam a imagem de Lorca, mas que escapam completamente da real personalidade do poeta: quando corajosamente grita seus poemas como

protesto de dentro da cela onde estava preso, ou por Lorca não mostrar nenhum abalo ao escutar os gritos que vazam das celas vizinhas, ou quando o poeta diz ao seu amigo Gonzales — personagem que se refere aos Rosales, amigos falangistas que esconderam Lorca — que os nacionalistas não terão o prazer de vê-lo tremer. Muita dignidade, força e coragem são colocadas no personagem de Lorca, mas não condiz com a realidade.

Ana Maria Dalí, irmã de Salvador Dalí, foi amiga de Federico García Lorca e nos dá pistas sobre a personalidade do poeta:

A personalidade de Lorca era tão vivaz, tão absorvente e atrativa que todos nos sentíamos impressionados por ele [...] Queriam que o cuidassem, que o mimassem constantemente. Sempre andava de mãos dadas conosco. Tinha medo de morrer e parecia que assim, de mãos dadas, agarrava-se a vida. Às vezes se queixava de dor de garganta e sua voz enrouquecia mais. Imediatamente convencia a si mesmo de que estava muito doente. Queria que o cuidassem sem deixá-lo um instante [...] Era obcecado por um grande medo da morte. Se íamos ao mar e estava brando, a imagem do fundo lhe dava vertigem; se havia ondas, temia que as ondas passassem por cima do mar e nos engolissem. Somente aos domingos não sentia medo da morte, nas missas, quando sentia a presença da vida eterna (ROJAS, 1980, p. 151).

Sobre os militares que estiveram envolvidos com os últimos dias de Lorca, o filme levanta alguns fatos reais, mas os nomes foram trocados. Os Rosales, por exemplo, no filme são Gonzales. Outro militar que claramente é retratado no filme é o general Queipo de Llano, responsável pelo golpe falangista na cidade de Sevilha. A referência a ele está na expressão que é proferida no filme da mesma maneira que o era pelo general: ao telefone, ele ordenava que “preparassem um café”. Esse era o código de Queipo de Llano para dar uma ordem de fuzilamento. Outra pessoa chave para entender a morte de Lorca é Ruiz Alonso, o homem que apresentou a denúncia contra o escritor, que conduziu sua prisão e, a partir disso, iniciou o processo do fuzilamento do poeta. No filme, Alonso se chama Roberto Lozano. Lozano vai se encontrar com Ricardo para contar a ele como foi a prisão de Lorca, e a história do filme segue alguns fatos reais, como a cena que recria o questionamento de Luis Rosales sobre o poder de Alonso para tirar Lorca de sua casa, ou o fato de Alonso considerar o poeta um sujeito perigoso. Ian Gibson descreve a vida, personalidade e ações de Ruiz Alonso em seu livro *El hombre que de tuvo a García Lorca*.

O encontro verídico de Penón com Alonso é revivido pelos personagens de Ricardo e Lozano, respectivamente. Esse encontro, descrito por Penón publicado no livro *Miedo, olvido y fantasia*, tinha como intenção oficial uma simples entrevista concedida por Alonso a Penón, mas a

intenção real era encontrar pistas sobre a morte e o paradeiro do corpo de Lorca. No filme, o personagem que representa Alonso, Lozano, mostra saber as intenções de Ricardo e diz ter a intenção de contar-lhe tudo o que sabe sobre a morte do poeta. Na história real, Penón vai ao escritório de Alonso e, para seu espanto vê o volume das obras completas de Lorca, que na década de 1950, por causa da censura e de fragmentos que ainda estavam perdidos, não contava com a metade do que hoje é reunido como obra lorquiana. Em referência a esse fato, no filme, Lozano mostra a Ricardo que está editando as obras completas de Lorca e diz que sempre esteve muito preocupado em manter a memória de Lorca vivo. O historiador Ian Gibson transcreve de maneira sucinta o encontro de Penón y Alonso:

El primer encuentro tuvo lugar el 26 de febrero de 1956 [...] en la imprenta, Gráficas Voluntad, que entonces tenía Ruiz Alonso [...] La mirada de Penón se concentra luego en la estanterías que cubren enteramente una de las paredes. [...] ‘Muchos libros sobre el catolicismo, desde luego, también sobre España, la filosofía... Y allí al fondo, ¡pero no es posible! ¡No lo puedo creer! Pero sí, la encuadernación color parda, el tamaño las letras en oro...¡El tomo es inconfundible!’. [...] Se trata de las *Obras completas* de Federico García Lorca [...] ‘Me inunda una mezcla de odio y furia contra este hombre que tiene en su biblioteca privada los frutos poéticos de un árbol que él ayudó a cortar. Y aunque sé que la presencia de este libro en sus estanterías sólo demuestra su cinismo y su insensibilidad, no puedo dejar de sentir un tenue impulso de piedad hacia semejante individuo, eternamente condenado a que le persiga la magia de su víctima (GIBSON, 2007, p. 170).

O personagem do filme apresenta a mesma postura cínica que Penón atribuiu à Ruiz Alonso e no filme o personagem de Lozano também tenta se livrar da culpa sobre a morte de Lorca, preocupação citada no trecho acima. Lozano diz não ser o culpado pela morte de Lorca, e que o deteve para poder protegê-lo, para mantê-lo próximo, mas que Gonzales estragou tudo com sua impertinência. De fato, o conflito na vida real travado entre Alonso e Luis Rosales começa na competição entre a CEDA⁶ e a Falange⁷ e se torna mais evidente com a detenção de Lorca. Luis Rosales morreu dizendo que Ruiz Alonso não tinha o direito de retirar Lorca de sua casa, e Alonso passou a vida justificando sua ação, ora dizendo que Lorca era um sujeito perigoso, ora dizendo que somente fez a acusação contra o poeta, mas não foi o responsável por sua morte, pois não apertou o gatilho.

⁶CEDA (*Confederación Española de Derechas Autónomas*): partido de direita durante a época da II República Espanhola pelo qual era filiado Ruiz Alonso.

⁷Falange - partido espanhol de direita que acabou ganhando mais poder que a CEDA, sendo a principal responsável pela Guerra Civil Espanhola, e do qual faziam parte tanto a família Rosales quanto o próprio general Franco.

O filme ainda apresenta duas versões do momento em que Lorca foi preso na casa dos Gonzales. A primeira versão é contada justamente por Lozano, que descreve Lorca como delicado e assustado, e a cena mostra o poeta tendo que ser apoiado por Lozano pelo braço para não cair ao chão. Já a segunda versão da prisão de Lorca é dada pela única irmã viva dos Gonzales que conta a Ricardo Lorca saiu de sua casa naquele dia: de cabeça erguida, forte e corajoso, não acreditando que lhe passaria algo ruim. Obviamente o filme mostra as versões contraditórias para, diante da dicotomia, ficar claro que Lozano estava mentindo. A partir dessa mentira, qualquer outra informação passada por Lozano deve ser considerada questionável, inclusive sua fala afirmando que Lorca nunca foi político, que era um poeta, “o homem mais apolítico que já conheci”, diz Lozano. E não coincidentemente sempre foi essa a imagem que a direita, após a morte de Lorca, queria fazer do poeta, como uma maneira de esvaziar a hipótese de que o fuzilamento fosse um assassinato político. E esse é o discurso que a família do poeta mantém até os dias atuais, como comprova sua prima Clotilde García Picossi: “Federico não era comunista, nem sequer era político. Ele não gostava de política, mas tinha os amigos que queria, pessoas como ele, inteligentes, cultas e originais [...] Não era político. Garanto a você [...]” (ROJAS, 1980, p. 106).

Porém, as ações de Lorca sempre mostraram que o escritor tinha grande sensibilidade social e esta que o aproximou da política, apesar de nunca ter sido filiado a nenhum partido político.

Com relação à troca dos nomes dos personagens, além de confundir o espectador, não deixa claro qual o compromisso do roteiro com os fatos reais, além de dar a impressão de que se estava tentando proteger o nome dos envolvidos com a morte de Lorca. O filme, que apresenta um ritmo de trailer policial, no momento em que deturpa as representações dos personagens, mantendo os fatos reais e trocando os nomes de pessoas que realmente viveram tais momentos, ao invés de levantar questões sobre o que aconteceu, sobre os envolvidos com o fuzilamento de Lorca, acaba por confundir e turvar ainda mais a visão daqueles que buscam esclarecimentos sobre o fato.

Morte, desaparecimento e a imagem de García Lorca

Além de recriar a história da morte de Lorca, o filme a todo o momento, tenta expor ao espectador a situação da Espanha durante a guerra civil e a ditadura de Franco através das falas

dos espanhóis com quem Ricardo dialoga. Quando este conversa com uma mulher, uma “cigana que conheceu Lorca” como é descrita por outros personagens, ela diz para o protagonista:

Quer saber o que aconteceu quando você se foi? Mobilizou-se o exército, e aqueles que resistiram foram mortos. Foi isso. E aí terminou. Um pouco depois, quando tomaram a cidade, começaram a matar todo mundo, estavam desarmados, foi uma carnificaria. E esta mulher mostra, com segurança, a fossa comum onde está enterrado Lorca. Mas até hoje não se sabe onde está o corpo de Lorca. Imagina-se que esteja em uma das milhares de fossas comuns criadas nos fuzilamentos da Guerra Civil Espanhola, mas seu corpo nunca foi encontrado e o erro histórico desta passagem do filme ultrapassa os limites da ficção, visto que ele tenta seguir os fatos, reconstruir minimamente a história, mesmo que seja de maneira ficcional. (cena de “O desaparecimento de García Lorca”, aproximadamente 48’).

Esta fala tem a intenção de mostrar o que aconteceu com a Espanha e explicar a ditadura que, no momento no qual o filme é construído, é vigente. Além da descrição da “cigana” ser verídico, a fala tem uma função de roteiro: explicar o que aconteceria com Ricardo nas cenas a seguir. Ricardo, em sua investigação, vai além do permitido para uma ditadura e começa a sentir a repressão do governo de Franco, passa a ser perseguido, apanha de agentes do governo e diversas vezes recebe um conselho: volte para casa, volte para Porto Rico. Isso também aconteceu a Penón, que ao final de sua passagem pela Espanha sai fugido do país, notando que estava sendo seguido e vigiado e com medo de morrer. Há outro momento em que os personagens expõem a Ricardo a situação sociopolítica da Espanha. Dessa vez o portador da mensagem é o pai de Jorge, seu amigo de infância, que por ser um coronel — patente que se torna a identificação do personagem —, Ricardo dá a entender que o considera envolvido na morte do poeta. Ao final do filme Ricardo é preso e o Coronel pai vai encontrá-lo na cadeia e. Os dois travam um diálogo que expressa bem aquele momento na Espanha:

CORONEL: Ricardo, olhe o que você está fazendo a si e a nós. Entende que está nos destruindo?

RICARDO: Eu não quero destruir ninguém, então por que não tornamos isso mais fácil e você me conta o que aconteceu em Viznar⁸?

CORONEL: Ricardo, está na prisão e me faz perguntas, que diabos tem na cabeça? Acredita que aqui lhe devemos algum tipo de explicação, justamente a você pelo que você sofreu? Escuta, aqui se perdeu milhões de vidas, um país inteiro, famílias, feridas profundas que não acredito que um dia cicatrizem. E você, de imediato que compreender o que aconteceu, colocando em perigo a vida de todos? (Idem, aproximadamente 75’).

⁸Viznar é o local atribuído à morte de Lorca, assim, Ricardo pede que o Coronel lhe conte sobre o fuzilamento do poeta.

Apesar de tantas referências a fatos reais, ao final, o filme constrói de maneira completamente aleatória os últimos momentos de vida de Lorca, escolha que afasta a obra das investigações históricas sobre as quais o roteiro afirma ter sido escrito. E a partir deste momento o filme assume um ritmo de trailer policial, uma investigação rumo ao que o diretor apresenta como o fim de Lorca.

Os momentos finais do filme se passam na Praça de Touros, local onde acontecem as touradas, e onde o protagonista tenta encontrar o toureiro que supostamente esteve com Lorca no momento de sua morte. É nesse momento em que o filme perde completamente seu compromisso com o que de fato aconteceu com Lorca. Os depoimentos de pessoas da época dados a Penón contam que o escritor foi fuzilado junto com um professor e um toureiro; na versão do filme, o toureiro passa a ser um dos algozes de Lorca. As cenas finais do filme são na Praça de Touros e onde estão todos os personagens supostamente envolvidos na morte do escritor: o Coronel, o toureiro e um homem da polícia secreta de Franco, chamado Centeno, e que Ricardo acredita ser quem disparou contra Lorca.

Das explicações que Ricardo consegue, na Praça de Touros, a primeira é a do toureiro que diz que estava na fossa, pois era um dos integrantes do bando nacionalista. O toureiro descreve o fuzilamento de Lorca e é mais um afirmar que o escritor estava tranquilo frente a morte, corajoso, não se importando com o que lhe ia acontecer, inclusive ajudando o professor que também seria fuzilado a se manter em pé. Tantas descrições de coragem de Lorca frente à morte contrastam totalmente dos depoimentos daqueles que conheciam o poeta, que afirmavam que a morte ser um tema recorrente de seus poemas era uma prova da obsessão e do medo do escritor.

Após conversar com o toureiro e não conseguir a informação que deseja, o uma caça pela Praça de Touros leva todos os personagens envolvidos com a morte de Lorca a se encontrarem com Ricardo. A sequência de cenas de Ricardo sendo acuado pelos militares é intercalada com as do toureiro enfrentando o touro, criando uma metáfora entre as touradas e o assassinato de García Lorca. E, na tentativa de uma construção poética, o diretor faz um paralelo entre a morte de Lorca e as touradas, sobre a paixão de Lorca pelo esporte, e os personagens cercam Ricardo como se este fosse o touro que estava para ser abatido.

A verdade do filme é revelada por Centeno, o misterioso homem da polícia de Franco: quem teria apertado o gatilho contra Lorca teria sido o próprio pai de Ricardo. A explicação é

dada por flashback: o pai de Ricardo vai até o Coronel para pedir-lhe que desculpe seu filho pela morte de Jorge, o filho do Coronel, e diz que faria qualquer coisa para que não recaísse a culpa da morte sobre Ricardo. Nesse momento o Coronel recebe a ordem de execução de Lorca e manda que quem a execute seja o pai de Ricardo. A ordem é atendida: o pai de Ricardo atira contra Lorca. Nesse momento há um corte. E a cena final mostra que o personagem de Ricardo volta a Porto Rico, casa-se, constitui uma família nos moldes tradicionais e percebe que seu pai não o consegue encarar.

Considerações finais

Sem dúvida, o ponto principal do filme é levantar, no ano de 1996 — ano de lançamento do mesmo —, a ideia de que a morte de Lorca não foi uma ferida de guerra, mas um assassinato. Mesmo com o processo de redemocratização na Espanha, na década de 1980, após o fim da ditadura do Franco, muitos assuntos se mantiveram em silêncio e a morte de Lorca foi um deles. E, tantos anos de silêncio — entre 1936, ano de morte de Lorca, até a redemocratização — fez com que muitos elementos, informações e pessoas importantes se perdessem. A cada ano que passa fica mais complexo compreender as circunstâncias da entender do poeta, e até os dias atuais não se sabe onde ele foi morto, nem o que foi feito de seu corpo. No mar de perguntas que inundam os interessados por Lorca, o filme levanta como um importante motivo para o assassinato do poeta o ódio que a ala conservadora da sociedade tinha de sua obra, considerando-a um ataque aos valores tradicionais da Espanha, tese que é muito defendida pelos estudiosos. E o filme deixa claro que, enquanto uns odiavam a obra de Lorca, outros o adoravam, pois ela “atacava a hipocrisia e os preconceitos da sociedade da época”, como diz o personagem de Ricardo no começo do filme.

Mas, trata-se claramente de uma obra de ficção, e na liberdade que o estilo cinematográfico permite, o diretor acaba por esvaziar a discussão sobre a homofobia e o ódio político que havia sobre Lorca e sua obra, colocando seu assassinato apenas como mais uma morte no meio da guerra. A explicação da morte do poeta é apresentada de maneira inacreditável, em uma mescla de drama e intriga, romantizando algo que na realidade se aproxima a uma tragédia. Além disso, a representação do personagem de Lorca está tão fora do que descrevem aqueles que conviveram com ele, que o filme não pode ser considerado funcional como estudo de personagem. Se o filme é baseado nas obras de Ian Gibson, todo o esforço do historiador de

mostrar o compromisso antifascista de Lorca, o ódio que a burguesia granadina sentia pelo poeta, o esforço de Luis Rosales em protegê-lo, apesar de ser falangista, em alguns momentos é levantado de maneira muito superficial, não se tornando mais relevante do que a trama de intrigas vivida pelo protagonista Ricardo.

É fato que muitos granadinos que sabiam como foram as últimas horas de vida de Lorca nunca disseram o que sabiam, abrindo espaço para que fossem inventadas inúmeras versões, várias delas espúrias, mas isso não diminui a responsabilidade do roteiro que deixa o espectador sem saber o que há de verdade e o que há de ficção no filme. De qualquer maneira, deve-se levar em consideração é o argumento do roteiro sobre a falta de informações que, ainda hoje, quase 20 anos após o lançamento do filme, mantém-se sobre a morte de Lorca. Levantar a verdade não se trata de fazer sensacionalismo sobre os fatos, mas de compreender os fatos e saber quem foram os culpados pela morte que acabou com a alegria da poesia e da vida que transbordava da arte de Lorca.

Referências

- ALVES, Syntia. *O teatro de García Lorca – a arte que se levanta da vida*. Tese de doutorado. São Paulo, PUC-SP, 2011.
- FELGUERA, Gabriel Pozo– *Lorca, el último paseo*. Granada:, Ed. Ultramarina, 2009.
- GIBSON, Ian. *Federico García Lorca – uma bibliografia*. São Paulo: Ed. Globo, 1989.
- _____. *El asesinato de Garcia Lorca*. Barcelona: Editorial Crítica, 1979.
- _____. *El hombre que detuvo a García Lorca*. Madrid: Aguilar, 2007.
- HUGH, Thomas – *La Guerra Civil Española*. Barcelona, Ed. Debolsillo, 2004.
- OSORIO, Marta (Ed.) – *Miedo, olvido y fantasía – Crónica de la investigación de Agustín Penón sobre Federico García Lorca*. Granada: Ed. Comares, 2009.
- ROJAS, Eulalia-Dolores de la Higuera – *Mujeres en la vida de García Lorca*. Granada: Publicaciones de la Diputación de Granada, 1980.

Syntia Alves

Doutora em Ciências Sociais, autora da tese “Teatro de García Lorca — a arte que se levanta da vida”. Docente do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, pesquisadora do Neamp (Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política da PUC-SP) e fotógrafa.
Contato: syntia.alves@gmail.com

*Recebido em 30 de março de 2015.
Aceito em 30 de maio de 2015.*

O monstro como espelho do feminino: leituras pós-modernas de Chapeuzinho Vermelho em *A Companhia dos Lobos* e a *Garota da Capa Vermelha*.

Monster as mirror the feminine: reading post-modern Little Red Riding Hood in "The company of wolves" and "Little Red Riding Hood"

Camila Aparecida Virgílio Batista
UFG/Catalão

Resumo: As releituras literárias pós-modernas têm se apropriado dos contos de fadas para trazer mudanças sobre os papéis sociais reservados a grupos minoritários, dentre os quais a posição da figura feminina ocupa lugar de destaque pelo seu enraizamento na cultura patriarcal. A escritora inglesa Angela Carter utiliza diferentes vertentes do fantástico para colocar sua narrativa como um veículo de denúncia à tradição do discurso falocêntrico. É dentro desta esfera que o presente estudo tem como objetivo analisar a aproximação do tema do monstruoso com o feminino na literatura pós-moderna enquanto estratégia subversora da ideologia patriarcal, como bem mostra na releitura do conto de fadas "Chapeuzinho Vermelho" em "A companhia dos lobos" (1999), em comparação com a produção cinematográfica estadunidense *A garota da capa vermelha* (2011).

Palavras-chave: Conto de fadas. Monstro. Feminino.

Abstract: *The literary post-modern reinterpretation have taken the fairy tales to bring changes over the social roles suitable to minorities group, amongst them the female figure possesses a remarkable place by its rooting in the patriarchal culture. The English writer Angela Carter uses different fantastic sheds to place his narrative as a reporting vehicle to phallogocentric discourse tradition. It is within this sphere that the present study aims to analyze the closeness to the theme of monstrosity with the feminine in post-modern literature while the subversive strategy of ideology, as well shown in the retelling of the fairy tale "Little Red Riding Hood" in "The company of wolves" (1999) in comparison with the American cinematographic Red Riding Hood (2011).*

Keywords: *Fairy Tales. Monster. Feminine.*

Introdução

Este trabalho consiste em analisar a representação pós-moderna da personagem Chapeuzinho Vermelho enquanto representante do discurso vinculador entre o feminino e o monstruoso na cultura ocidental a partir do conto “A companhia dos lobos” (1999), de Angela Carter e na produção cinematográfica *A garota da capa vermelha* (2011), dirigido por Catherine Hardwicke. A priori, a escolha deste tema se justifica pelo fato que mesmo com as diversas mudanças dos valores socioculturais referentes à questão do gênero ocorridas na contemporaneidade, ainda podemos observar que a mulher que ousa expor a sua sexualidade e que, ao fazê-lo, rompe normas de gênero institucionalizadas há séculos, é alvo do mesmo discurso reservado ao conceito do monstruoso. É interessante observar aqui que esse “monstro” surge não apenas dentro do enredo do conto e do filme a serem analisados, mas também no nível exterior da estrutura das obras, no sentido que, no caso da narrativa pós-moderna de Carter e do filme, vemos o uso de diferentes recursos narrativos e literários costurados juntos para resultar o monstro artístico que desacomoda o leitor e o telespectador. Como será visto na análise do *corpus*, esse efeito se confirma com características do Pós-modernismo: o mimetismo ou *pastische* que assemelha a paródia (JAMESON, 1985), a esquizofrenia na sonoridade das palavras que se materializa pela obsessão de seus sentidos. Cabe destacar também a existência do “simulacro” um conceito baudrillardiano que refere à hiper-realidade, certificando que as experiências da vida contemporânea, a simulação não decorre da irrealidade, na verdade são mais reais do que a exata realidade, daí o “hiper-real” (RAPUCCI, 2011). A escritora Angela Carter não trata de forma “hiper-real” nas suas narrativas, mas há questões reais, sexuais, políticas, culturais e econômicas, que se materializam naturalmente dentro do contexto da história. No *corpus* selecionado, estas estratégias e recursos narrativos, são usados para discutir o lugar do feminino no ocidente. Destacamos que a concepção de pós-moderno entre os dois gêneros, conto e filme se vinculam na subversão aos padrões pregados na sociedade, ao deslocamento do sujeito da narrativa tradicional para contemporânea.

Através de um breve olhar na programação dos canais de televisão, seja nas propagandas de bonecas como, *Barbie*¹ e *Polly*², seja nos desenhos animados como *Princesas do mar*³, percebe-se a

¹*Barbie* é uma boneca infantil, cuja criação fora em 9 de março de 1959 e é produzido pela empresa Mattel. A boneca se tornou referência em padrões de beleza e estética, simbolizando uma representação feminina que deve ser bonita, inteligente, amiga, meiga e correta.

²*Polly*, conhecida mundialmente como *PollyPocket*, pertence ao ramo da Mattel onde se comercializa vários acessórios da mesma. A boneca também se aproxima dos traços de Barbie, sendo um modelo de figura feminina ideal a seguir.

permanência na cultura popular de hoje de uma ideologia vinculadora do feminino com a passividade e papéis sociais ligados ao casamento e a maternidade. Chama atenção, o retrato da mulher, a influência dos clássicos contos de fadas, nos quais as mulheres se caracterizam por delicadas princesas, indefesas meninas e obedientes esposas. Um olhar mais demorado nessa realidade, no entanto, revela a herança das narrativas populares contadas ao pé do fogo nas sociedades orais, que para o homem cabia o exercício do poder e, à mulher o casamento e a maternidade, único espaço social a ser ocupado pelo feminino dentro da ideologia patriarcal; ideologia muito moldada pelo pensamento religioso cristão, que reservou muitas vezes às mulheres, com raras exceções, o lugar marginal de seguidora do diabo. A evolução da sociedade letrada e da ascensão do racionalismo, no entanto, não alterou muito este quadro no que se refere aos papéis de gênero, visto que a falta de representatividade das mulheres nas academias do iluminado século XVIII refletia o fato de que o emergente pensamento científico igualava Ciência ao masculino. Assim, se a ciência era então o produto de mentes masculinas que alegavam imparcialidade crítica e objetividade, o impuro, o irracional tornou-se automaticamente relacionados às mulheres, grupos minoritários e classes sociais que diferiam do grupo caucasiano elitista (STEPAN, GILMAN, 1991). Dentre outras expressões a essa oposição, o resultado da dicotomia foi um abismo social entre a ‘alta’ cultura, incorporada pelos homens de conhecimento, e a cultura popular representada por minorias diversas, nos quais as mulheres faziam parte. Em contestação, desde os anos sessenta do século vinte, diversas expressões artísticas e culturais ligadas à cultura de massa e popular, como o conto de fadas, o romance gótico, o romance de detetive e a ficção científica, vêm sendo apropriadas por diferentes escritoras e produções artísticas vinculadas a pós-modernidade trazendo profundas mudanças sobre papéis sociais consagrados pela ideologia dominante, principalmente em relação à figura feminina.

No meio das vozes dissonantes do sistema, está a escritora inglesa Angela Carter, cuja produção é marcada pela vertente gótica, que se coloca como um veículo de denúncia à tradição do discurso falocêntrico demonizador do feminino, como bem mostra a releitura do conto de fadas “Chapeuzinho Vermelho” em “A companhia dos lobos” (1999) comparado com a produção cinematográfica estadunidense *A garota da capa vermelha* (2011). No ambiente de

³*Princesas do mar* é um desenho animado de franquia brasileira criado pelo escritor e ilustrador brasileiro Fábio Yabu. A série é mostrada no canal Discovery Kids Brasil e em outros países. O desenho concentra-se com personagens femininas centrais, as princesas Polvina, Tubarina e Ester que estão a desvendar os mistérios de Salácia. Estas, também configuram padrões e características de modelo feminino a buscar, assimilando com as outras citadas acima.

desfalecimento do modelo patriarcal na narrativa de Carter, no qual as relações homem-mulher parecem estar inversas, a personagem feminina subverte as tradições sexistas impostas há séculos tornando-se um sujeito que viola tradições, revelando sua configuração monstruosa. É relevante analisar a aproximação do tema do monstruoso com o feminino na literatura pós-moderna enquanto estratégia subversora da ideologia patriarcal. Diante das mudanças que acercam ao nosso redor, e que nos integram ao pós-modernismo há necessidade também de expor a persistência do espaço social marginalizado reservado a grupos minoritários dentro da contemporaneidade. A esse viés, interessa ainda observar a atualização poética do maravilhoso na literatura e no cinema face às mudanças culturais da pós-modernidade.

Tecendo a história

Sendo um dos contos de fadas mais analisados por críticos literários, tais como Bruno Bettelheim (2002), Maria Tatar (2002) e Marina Warner (1999), o conto “Chapeuzinho Vermelho” é uma das histórias que a escritora inglesa Angela Carter recontou em seu livro *O quarto do Barba-Azul* (1999), na narrativa “A companhia dos lobos”, que recorre à linha do gótico mesclado ao conto de fadas para tecer a trama marcada pela sensualidade. Há arquétipos do conto tradicional presentes no conto de Carter, como o uso do violento, e a iniciação sexual feminina, mas o que diferencia um e outro é a maneira que Chapeuzinho se porta diante da figura masculina, no caso o lobo, sendo forte, sedutora e que liberta sem temor o seu desejo mais contido (CARTER, 2007). Aspectos alegados na personagem do filme *A garota da capa vermelha* (2011) que também são reforçados pela estética gótica, estando a serviço de um enredo de descoberta do amor, obrigações familiares e segredos sociais. A personagem Chapeuzinho Vermelho das duas obras possui algo de excepcional visto que ambas se transformam e, nesta condição, se aproximam da figura do monstro, a excepcionalidade da menina rompe com as condições sociais. Segundo Foucault, seria pertinente mais do que um rompimento das leis da sociedade, “mas também da violação das leis da própria natureza humana” (FOUCAULT, 2001, p.69).

Como já foi mencionado, ao longo dos séculos, a mulher foi submetida à marginalização, sendo dominada pelo patriarcado. A mesma não tinha voz, era reprimida e destinada aos serviços do lar (MOURA, 2012). Notava-se a carência de vozes femininas também na literatura, com as mudanças, políticas, sociais, culturais e principalmente com o movimento feminista, houve transformações neste espaço. A mulher através da literatura pode afirmar a sua identidade,

autenticando-se com independência e formadora de opinião, cresce o número de obras ligadas a literatura de autoria feminina e, portanto de mulheres falando de seus anseios, medos, ou seja, de particularidades da própria condição feminina.

No acréscimo de números de mulheres que adjunto à literatura expõem a sua interioridade e reconstrói a sua história se encontra a escritora inglesa Angela Carter (1940 -1992). A autora retrata exclusivamente o espaço feminino em que a mulher deixa de ser dependente e torna-se ativa situação no qual se manifesta, sem pudor, sem reserva, reconhecendo a sua libido incontida. As personagens da obra de Carter são insinuantemente eróticas, capazes de desligarem o amor do sexo, da bondade e da maldade, são heroínas que não submetem a passividade. São mulheres:

lobas, feras, felinas, hetairas, fêmeas trágicas e mães e filhas independentes [...]. As variegadas imagens femininas de Carter com fortes e profundas tendências à sexualidade e ao estranho, jamais esmorecem em suas atitudes ativas e ativas, sensuais e subversivas, nas quais, ao contrário das atitudes inspiradas pelo falocentrismo, procuram a igualdade e a reciprocidade mesmo no intercurso sexual tão hierarquizado na cultura ocidental. [...] a finalidade da ficção de Carter foi a asserção positiva e a reapropriação da libido, do espaço, da personalidade e da mente feminina (RAPUCCI, 2011, p. 10-11).

A escritora reelabora a história das mulheres vinculadas aos contos de fadas, porém, as releituras de Carter não agregam ao âmbito infantil, desmonta a personagem tradicional dos contos e a reconstrói diante de um cosmo que não a determine como uma mulher frágil. Os padrões e a historicidade dos contos são remetidos a uma nova realidade, “uma nova vida social e uma nova ordem econômica” (RAPUCCI, 2011, p.35) oriundos no contexto da literatura pós-moderna e que adentram as escrituras de Angela Carter. O Pós-modernismo é uma “periodização” que “[...] costuma ser acompanhado por um grandioso cortejo de retórica negativizada: ouvimos falar em descontinuidade, desmembramento, deslocamento, descentralização, indeterminação e antitotalização” (HUTCHEON, 1991, p. 19). Em conceituação ainda sobre O pós-modernismo, Linda Hutcheon agrega o poder do homem ocidental, branco, heterossexual, classe média como ascensão das margens. A escritora denomina isso como “descentralização do sujeito”, em que o centro abre espaço para as margens e a homogeneidade para as diferenças.

A partir de uma perspectiva descentralizada, conforme o título sugere, se existe um mundo, então existem todos os mundos possíveis: a pluralidade histórica substitui a essência atemporal eterna. Na teoria psicanalítica, filosófica e literária do pós-modernismo, a nova descentralização do sujeito e de sua busca no sentido da individualidade e da autenticidade teve importantes repercussões

sobre tudo, desde nosso conceito de racionalidade (Derrida 1970, 1972) até nossa visão das possibilidades do gênero (Hoffmann 1986, 186) (HUTCHEON, 1991, 85).

Ainda conforme Hutcheon (1991, p.19), a mesma conceitua pós-modernismo como algo contraditório e subversor, sendo uma continuação do passado moderno, múltiplo e heterogêneo, “é a retórica pluralizante do pós-modernismo”. Acrítica completa que,

A linguagem das margens e das fronteiras assinala uma posição do paradoxo: tanto dentro como fora. Tendo-se essa posição, não surpreende que a forma muitas vezes assumida pela heterogeneidade e pela diferença na arte pós-moderna seja a da paródia. - a forma intertextual que constitui, paradoxalmente, uma transgressão autorizada, pois sua irônica diferença se estabelece no próprio âmago da semelhança (HUTCHEON, 1991, p.95).

Além da subversão das personagens (do conto tradicional para as releituras) da “descentralização do sujeito” mencionada por Hutcheon, Carter evidencia a tênue fronteira que separa os gêneros literários, principalmente aqui o gênero compartilha com o conto de fada sua origem comum nas narrativas medievais: o gótico. De fato, o gótico envolve a obra da escritora como parte da estratégia pós-moderna de subverter as fronteiras entre os gêneros e vertentes literárias.

Sucintamente, no início, o gótico esteve vinculado na Idade Média com as expressões bárbaras, superstições e brutalidade. Na área literária, como tendência, concretizou-se em uma “escrita de excesso” (BOTTING, 1996). Os primeiros escritos do gótico literário eram tecidos por histórias marcadas por cavaleiros, lugares sombrios e desertos, cemitérios, fantasmas, castelos mal assombrados, ou seja, de tudo que era incluído ao mundo de espanto, estranheza e temor demoníaco.

Com o advento do Romantismo, o gótico passou por transformações, introspecção na escrita, expressando a interiorização, mental e emocional do ser. No Romantismo a história também se inverte: o herói se transforma em vítima e vilão, é afastado das bases sociais se tornando altamente provocador e possui em demasia o poder de atrair. O que prevalece no romance gótico são os temas psicológicos, no qual os heróis dessa esfera são insubmissos, vivem na margem social, contidos na sua verdadeira essência medonha e sua doutrina nefasta. Dessa maneira:

O aspecto mais sombrio e decadente da escrita romântica realça o interesse por dilemas psicológicos e pelo sofrimento relacionado com a alienação social, possui heróis nos moldes góticos – tenebrosos, isolados e soberanos, rebeldes, errantes e proscritos – condenados a vaguear pelas margens do mundo social,

portadores de verdades sombrias ou conhecimentos terríveis (NABAIS, 2010, p.32).

Sobre a junção do herói em vítima e vilão, que torna o sujeito desacomodado socialmente, e assim se afasta dos preceitos que regem a sociedade, como será visto na análise do conto e do filme, as personagens femininas pós-modernas carregam aspectos do ser gótico. As figuras femininas de Carter transgridem a sua própria natureza e as condições já impostas pela sociedade, elas podem ser lidas como monstros, pois violam os valores culturais nos termos de Mary Douglas (1991, p. 33), quando a crítica aborda o fato do monstro ser aquele que “que atravessa as fronteiras das categorias profundas do esquema conceitual da cultura”. O monstro nos retrata como ser impuro por apresentar algo contraditório que esteja predominantemente incompleto, fora dos cunhos sociais é desconhecido, por ser raro, atraí e tem um forte apelo sexual, é exageradamente erótico (COHEN, 2000).

O monstro vive na fronteira, além do medo que desencadeia, está unido com o proibido, transmite o fascínio por ser quem é, por ter sua liberdade, explora o desconhecido, o estranho que está distante das esferas do convencional, assim, sua diferença é notada no meio social. Como afirma Quinteiro (2000, p.27):

A própria relação frequentemente estabelecida entre a palavra monstro e *monstrare* (mostrar) aponta para o aspecto extraordinário dos monstros. Sendo raros, ou mesmo únicos são vistos com pouca frequência, motivo pelo qual são alvo do olhar e fonte de fascínio para os que pertencem a normalidade. Raramente observáveis, quando se expõem têm a particularidade de o fazer exibindo todo o seu.

Ainda que tratemos desta aproximação das personagens como monstros, vale abordar que de tempos em tempos a mulher fora relacionada como seguidora do diabo, e de outros postos relacionados com o mau (bruxas, feitiçeras, madrastas e etc.). Segundo Andrade (2011) a mulher esteve sempre acionada com a natureza, portanto, esteve também relacionada a rituais fúnebres, direcionada para procriação e de ceifar o ciclo humano. Sobre isso, Delumeau (1989, p.135)discorre que:

Não é por acaso que em muitas civilizações os cuidados dos mortos e os rituais funerários cabem às mulheres. Elas eram consideradas muito mais ligadas do que os homens ao ciclo – o eterno retorno – que arrasta todos os seres da vida para a morte e da morte para a vida. Elas criam, mas também destroem. Daí os nomes incontáveis das deusas da morte. Daí as múltiplas lendas e representações de monstros fêmeas.

A mulher carrega o “pecado original” que é usado como uma explicação para a culpa feminina, espera que a mulher seja sujeita a ser submissa, constrangida, parecendo estar sempre buscando por absolvição, e conseqüentemente a sua sexualidade seria um fator para esta culpa, pois seria um pecado grave (ANDRADE, 2011). Sobre a sua sexualidade, a mulher, de tal maneira é sujeita a ser passiva, e vive de forma íntima e afetiva enquanto o homem é preparado para ato físico e agressivo da penetração e do gozar. Detendo ainda um olhar para as relações simbólicas, chama atenção o “princípio da mulher” concebido ao símbolo lunar, diferenciando o masculino e o feminino: o homem (sol) e a mulher (lua). A lua estaria ligada ao inconsciente e o sol a consciência, “é facilmente aceito que o sol seja para a humanidade um símbolo masculino enquanto a lua simboliza o feminino” (RAPUCCI, 2011, p. 60). O sol brilha durante o dia inteiro e sempre nasce no outro dia, já a lua às vezes nem surge à noite, diante desta crença do simbolismo lunar referente à mulher, a natureza da mulher ficou conhecida como “mutável, inconstante e não confiável” (RAPUCCI, 2011, p. 61). A mulher é voltada ao símbolo lunar, por ser mais inconstante, reprimida aos seus sentimentos, destinada ao seu inconsciente, no qual vive em um ciclo mutável, dirigente à mudanças de si mesma. Enquanto o homem ligado às práticas externas, por ser racional e mais voltado para o consciente do que o emocional é associado ao sol.

De Angela Carter ao cinema

Angela Carter foi uma das escritoras que apontou os novos rumos da literatura pós-moderna nas últimas décadas do século XX, ambientando o espaço de seus romances e contos com figuras femininas sedutoras e independentes, marcadas pela subversão diante da ideologia patriarcal. Em seu livro *The bloodychamber* (1999), traduzido no Brasil como *O quarto do Barba-Azul*, a escritora apropria-se dos contos de fadas para uma desconstrução dessas narrativas, em que as personagens femininas expõem libertamente sua sexualidade, demonstrando seu posicionamento como mulheres em direta oposição aos tradicionais papéis sociais de esposas e mães. Sobre esse fato, em uma coletânea de ensaios críticos, *Expletivesdeleted* (1992) Angela Carter fala sobre sua condição como mulher: “Passei boa parte da minha vida ouvindo como eu deveria pensar e como deveria comportar... por ser uma mulher... mas aí parei de ouvi-los [os homens] e... comecei a retrucar.” (WARNER, 2007, p. 455).

O discurso a que Carter faz menção encontra sua principal manifestação nos contos de fadas tradicionais, cuja tradição aponta para a representação da mulher como seres tituladas a

serem bruxas, madrastas e vilãs pela sua recusa ou subversão do papel de mãe, e as princesas enclausuradas pela ideologia patriarcal, a espera do “Felizes para sempre”, felicidade que se completa pela instauração da chegada do príncipe, ou seja, do matrimônio. Diante desta ideologia, as últimas são delimitadas na sua função de serem dependentes e indefesas, postas a serem sempre salvas pelo sexo oposto. É o que confirma Mendes (2000, p. 36):

A princesa, ou moça pobre que se torna princesa, representa o caminho a ser percorrido pela mulher no papel da sociedade patriarcal lhe reservou: a realização por meio do casamento. Estão aí representados tanto o poder quanto a fragilidade da mulher.

Refletindo sobre a representação da figura feminina nos contos de fadas, é preciso observar a trajetória histórica por trás das narrativas. Os contos maravilhosos são originados das escrituras orientais populares, narrativas que já materializavam as atividades humanas, nas quais predominava “a parte material/sensorial/ética do ser humano: suas necessidades básicas (estômago, sexo e vontade de poder), suas paixões e corpo” (COELHO, 1998, p. 14). No início, a literatura popular era destinada somente para adultos, mas com o advento do Renascimento, os olhos foram voltados para a religião, sobre os valores que a sociedade deveria impor, a conduta moral devia ser seguida e começaram a implantar pelo espaço infantil. Para colocar em vigor, houve a incorporação dos contos tradicionais orais para a criação da literatura para crianças, conseguinte, eis o surgimento da mesma, e com ela os primeiros indícios dos contos de fadas provenientes das narrativas orais folclóricas.

Com apropriação das narrativas designadas para os adultos que migraram para o universo das crianças até meados do século XVIII, o ser infantil não era enxergado como distinto dos adultos, ambos presenciavam os mesmos ambientes e vestimentas. A criança mantinha contato com o universo adulto e acabava se interessando pelos contos maravilhosos, sendo irresistivelmente atraída por esse mundo. Outro destaque relevante era sobre quem contava as histórias folclóricas para as crianças, as contadoras eram as próprias governantas que narravam para os filhos dos seus patrões sob seus cuidados. Conforme Silva (2004), a situação viria ser representada na capa da edição *Contos da Mamãe Gansa* de Perrault, no qual se encontra uma senhora narrando histórias para crianças que estão em volta da lareira.

Charles Perrault, em 1697, trabalhou os ascendentes valores sociais da classe burguesa. Na coletânea, nomeada de *Histórias ou contos do tempo passado com moralidades: contos da mamãe gansa*, Perrault utilizou o discurso pedagógico e religioso para transformar as narrativas

folclóricas na “pregação da moral cristão-burguesa” (MENDES, 2000). O autor eliminou em seus textos aspectos de cunho grotesco, como o canibalismo, o incesto e outros que não pertenciam à esfera da classe burguesa. Nos contos situam-se duas morais: uma popular e uma escrita pelo francês, as duas alinhadas com o espaço patriarcal, em que os traços femininos são construídos na obediência, submissão, e ao casamento, inerentes ao discurso ocidental sobre o feminino, e é nesse âmbito que se insere o conto “Chapeuzinho Vermelho”.

A primeira versão coletada e editada de Chapeuzinho Vermelho tem-se a velha estória conhecida por gerações: a jovem menina é mandada pela sua mãe a levar comida para a avó adoentada que mora dentro da floresta. Pelo caminho a jovem se depara com o lobo que a convence a pegar o caminho mais longo até a casa de sua avó com o pretexto da jovem admirar a beleza da natureza. O lobo, ao contrário, pega um atalho e chega até a casa da avó e a devora. Logo, Chapeuzinho vermelho chega à casa de sua avó e também é devorada pelo o lobo dando um fim a narrativa. A estória de Chapeuzinho Vermelho do autor é composta por um insinuante apelo sexual, observa-se na hora que a menina tira sua roupa, deita-se na cama e volta-se para a aparência peluda de sua “avó”. Segundo Bettelheim (2009, p.181)

'Vovó, que braços enormes você tem!', ao que o lobo responde: - 'São para te abraçar melhor!' - Capinha então diz: - 'Vovó, que pernas grandes você tem!' - e recebe como resposta: - 'São para correr melhor!' - Seguem-se a estes dois diálogos, (que não ocorrem na versão dos Irmãos Grimm), perguntas bem conhecidas sobre os olhos, orelhas e dentes grandes da Avó. O lobo responde a esta última pergunta dizendo: 'São para te comer melhor'. - E, pronunciando estas palavras, atira-se sobre Capinha Vermelha e devora-a.

O conto de Perrault fecha com um ensinamento de conduta moral, aconselhando que as jovens moças não caiam nas lábias de qualquer um, pois podem ser devoradas e o lobo, pode tomar aparência de todos os jeitos se atribuindo da gentileza para ater em seus braços as moças indefesas. Coelho aponta que no conto “a intenção de alertar as meninas contra a sedução amorosa está bem clara” e estas devem ponderar a serem obedientes ouvindo sobre os alertas de seus pais (COELHO, 1991). Sobre este teor erótico, Hillesheim e Guareschi (2006) argumentam que a questão da sexualidade é convicta no texto de Perrault, pois este assunto na época era tratado sem discriminação pelas crianças e adultos, por serem faixas etárias que eram vistas sem distinção pela sociedade. Outro ponto destacado pelas autoras é a punição de Chapeuzinho Vermelho decorrente do pecado, devido à religião que era fortemente empregada na classe burguesa. Os contos de fadas apropriavam-se da fantasia para mostrar a realidade da vida

burguesa, desde a alta burguesia a classe mais baixa, era “uma maneira de lidar com a sociedade dura, em vez de uma forma de subvertê-la” (DARNTON, 2001, p. 86).

Posteriormente, Chapeuzinho Vermelho apareceria de novo, dessa vez um século depois de Perrault, através da versão dos irmãos Grimm, em 1812. Em *Contos da infância e do lar* (1813-15) também foram adequados para época com a estipulação de crenças e ideologias do patriarcado. No conto dos irmãos Grimm, o final acontece diferente do conto de Perrault: Chapeuzinho Vermelho e a avó acabam sendo salvas pelo lenhador que as retiram de dentro da barriga do lobo. Na narrativa dos irmãos alemães o discurso erótico é abrandado, sem a violência da tradição oral, diferentemente de Perrault que já é perceptível o erotismo entre a menina e o lobo. A suavidade presente no conto dos irmãos Grimm foi permanecida em contraste com o “contexto histórico e sociocultural” da fase que vivia. No século XIX, as implicações do Iluminismo ainda persistiam, a ação científica e racionalista se colocava contra a religião. Com o advento do Romantismo, o universo das crianças não se misturou mais ao dos adultos, houve maior importância para a proteção e as necessidades básicas no nível infantil (BOZZETTO JUNIOR, 2009). Coelho (1991, p.139) afirma que:

Dentro desse processo renovador, a criança é descoberta como um ser que precisava de cuidados específicos para sua formação humanística, cívica, espiritual, ética e intelectual. E os novos conceitos de Vida, Educação e Cultura abrem caminho para os novos e ainda tateantes procedimentos na área pedagógica e na literatura. Pode-se dizer que é nesse momento que a criança entra como um valor a ser levado em consideração no processo social e no contexto humano.

Por fim, ambos os contos remontam ao mesmo atributo da significância da moralidade: em seguir a conduta moral que a sociedade estabelecia, os bons hábitos, a virtude, a razão, e de escutar os conselhos dos mais velhos. Nos contos de fadas, vemos que as figuras femininas são adotadas dos aspectos vigentes dos padrões do patriarcado, sem se expor totalmente, tapando o seu lado sedutor, sua sexualidade, dependentes, obedientes e consolidadas ao lar, ao casamento, em que o homem é o sujeito que dita as regras, o detentor de apresentar a mulher universalmente. Estas considerações foram desabitadas pela escritora Angela Carter, que faz das suas narrativas um modo de evasão para as personagens em meio aos preceitos constituídos pela ideologia patriarcal, em concordância a isso, Marina Warner (1999, p. 226) diz que,

No século XX, os contos tradicionais paradoxalmente ofereceram a muitos escritores de ficção um território de liberdade para expressarem sua rebelião; a touca da vovó, a máscara do lobo, proporcionaram um disfarce útil a alguns dos espíritos mais ousados.

“Chapeuzinho Vermelho” encontrou, nas últimas décadas do século passado e nos primeiros anos do século XXI, releituras na literatura e no cinema, respectivamente com “A Companhia dos Lobos” (1999), tradução do original em inglês “The company of wolves” e *A garota da capa vermelha* (2011) que apresentam pontos em comum quanto à visão do feminino. No que refere ao texto literário, este se apresenta em dois níveis: na primeira parte, a narrativa começa por histórias lendárias sobre os lobos e lobisomens, advertindo sobre o mesmo “Receie e fuja do lobo; porque, pior que tudo, o lobo pode ser mais do que parece” (CARTER, 1999, p. 201). Na segunda parte a narrativa começa sobre a jovem que atravessa a floresta no tempo invernos para levar comida à avó. A menina no meio do caminho se depara com um misterioso e belo rapaz que oferece a menina a sua companhia pra chegar até a casa da avó. Em meio à conversa, surge uma aposta instigante, se o jovem chegasse primeiro na casa da avó ganharia um beijo da garota. Esta, parecendo gostar do jogo, fez questão de demorar floresta adentro. Logo que o rapaz chega ao seu destino, a sua verdadeira identidade de lobisomem é revelada. Na sequência, a vovó é devorada pela fera, quando chapeuzinho chega à casa da vovó, percebe que tudo estava normal, menos a avó que não estava mais presente. A menina então também se revela, despe-se de suas roupas e as joga no fogo. O beijo é dado como fora previsto na aposta, embalado pelo uivo dos lobos que se encontravam fora da casa. Restaram apenas os dois naquele lugar, “Ela dorme em paz e docemente na cama da vovozinha, entre as patas do lobo afetuoso” (CARTER, 1999, p.213).

A “Chapeuzinho Vermelho” recontada em *A garota da capa vermelha* (2011), cujo título em inglês é *Red Riding Hood* é também uma garota sedutora e independente. No filme, a irmã de Valerie é encontrada morta pelo lendário lobisomem que tanto amedronta o pequeno vilarejo onde a menina mora. O assassinato esconde um mistério que atravessa gerações, o lobo que matou a irmã de Valerie retorna para aterrorizar o vilarejo. Com a ajuda do padre Solomon, as pessoas descobrem que o lobisomem poderia estar mais perto do que imaginava. Um triângulo amoroso é desenhado, mas a bela moça é apaixonada desde criança por Peter, um jovem lenhador de origem pobre, entretanto a menina está destinada a se casar com ferreiro Henry, no qual a condição de vida o torna melhor candidato. Com o aumento de mortes provocadas pelo temível lobisomem, todos começam a desconfiar um dos outros, e julgando ser o lobisomem. Após algumas reviravoltas no enredo, Valerie tenta descobrir qual pessoa próxima a ela é a fera assassina, a menina descobre que o lobo é nada mais nada menos que o próprio pai, e que o mesmo tinha como intuito de transformar a garota em lobo apenas com uma mordida, para

prevalecer à linhagem que era passada de geração a geração. O pai, inconformado por descobrir que a irmã de Valerie não era sua filha, sendo então impossível de transformá-la em lobo, resolve matá-la. Peter, em luta com o pai de Valerie é mordido pelo lobo o que o leva a contrair a maldição de lobisomem. No fim da trama, a moça, sentindo-se mais liberta nas sombras da floresta, decide morar ali mesmo, na casa da avó, onde o lobo em toda “lua cor de sangue” a ronda, e a garota da capa vermelha vive junto com o lobisomem (HARDWICKE, 2011).

Chapeuzinho vermelho, o monstro

Na segunda parte do conto “A companhia dos lobos”, Angela Carter descreve intimamente os detalhes da jovem de “espírito indômito” (CARTER, 1999, p. 204) que não tem medo de nada e tem insistência em atravessar o bosque carregando uma faca na cesta para levar comida a avó. A escritora ressalta que as crianças nesta terra selvagem não permanecem por muito tempo na infância:

Os seios começam a despontar; o cabelo parece linho, tão louro que mal forma sombra na testa; as faces são de um escarlate e branco emblemáticos, e já lhe começaram as regras esse relógio dentro dela que dará sinal uma vez por mês (CARTER, 1999, p. 205.)

No filme *A garota da capa vermelha*, Valerie é destemida, não hesita em buscar água na floresta e sabe desde criança que lá é a morada do lobo e toda vida a jovem era precavida com advertência da mãe: “Não fale com estranhos. Vá pegar água e volte direto para casa.” (HARDWICKE, 2011, 02:40). A garota sabia que “meninas não deviam caçar coelhos ou ir para floresta sozinhas” (HARDWICKE, 2011, 04:09) mas ela mesma fala que desde crianças Peter, o garoto de quem gostava, a fazia quebrar as regras e persistia em desobedecer. A palavra “regra” remete a uma norma que deve ser seguida, a mulher que quebra a esses preceitos rompe os padrões que foram consagrados há séculos, sendo marginalizada, é caracterizada como monstro, pois foge das normas da sociedade e implica no desvio da sua própria natureza. Sobre isso Foucault (2001, p.70) aponta que,

A noção de monstro é essencialmente uma noção jurídica – jurídica, claro, no sentido lato do termo, pois o que define o monstro é o fato de que ele constitui, em sua existência mesma e em sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza. Ele é, num registro duplo, infração às leis em sua existência mesma. O campo de aparecimento do monstro é, portanto um domínio que podemos dizer “jurídico-biológico”. Por outro lado, nesse espaço, o monstro aparece como um fenômeno ao mesmo tempo extremo e extremamente raro. Ele é o limite, o ponto de inflexão da lei e é, ao mesmo tempo, a exceção que só se encontra em casos extremos,

precisamente. Digamos que o monstro é o que combina o impossível com o proibido.

A colocação de Foucault vai ao encontro do comportamento da Chapeuzinho no conto de Carter com o estranho na floresta: “[...] mas, quando a viu, ele soltou o riso, mostrando uma bela fiada de dentes brancos, e fez uma pequena vênua, cômica mas lisonjeira; ela nunca tinha visto um rapaz tão fino, não entre os rústicos palhaços da aldeia natal” (CARTER, 1999, p. 206). Durante o diálogo, o rapaz tenta convencer a garota que sabia com maestria o caminho que percorria pelo bosque, mas a jovem parece não acreditar no belo moço, tal situação que fez surgir uma aposta bastante prazerosa para a garota sem demonstrar nenhuma insatisfação:

Ele só deu uma palmadinha no cano da espingarda e sorriu.

- É uma aposta? – perguntou-lhe ele. – Vamos fazer disto um jogo? Que é que você me dará se eu chegar antes à casa de sua avó?

- Que é que você quer? – perguntou ela, ingenuamente.

- Um beijo.

Lugares-comuns de uma rústica sedução; ela baixou os olhos e corou. Ele foi pelo matagal e levou-lhe o cesto, mas ela esqueceu-se de ter medo dos animais, conquanto a Lua se estivesse levantando, porque queria demorar no caminho para ter certeza de que o lindo rapaz ganharia a aposta (CARTER, 1999, p. 207).

A referência da sexualidade e da sensualidade entre as duas protagonistas tanto no conto como no filme é fortemente acentuado. Revelam-se mulheres heroínas que contam a sua própria história, envolvendo-se ao prazer, e determina o percurso que querem seguir. No ensaio “A cultura dos monstros: sete teses”, Jeffrey Jerome Cohen (2000) define que o monstro é abundantemente sexual, transgressor, erótico, pois viola as leis impostas pela sociedade. A mulher que excede o gênero é considerada a ser uma “Lilith” sendo que o seu apelo sexual desviante é o caráter determinante para transformar em monstro. O forte apelo sexual do monstro se liga a sua condição de ser raro, despertando curiosidade e desejo. A personagem feminina do conto, quando chega à casa da vovó e vê que a mesma não se encontrava mais tem a chance de se deixar envolver na arte da sedução. Portanto, não era só o lobo que revelara a sua verdadeira identidade, mas a garota também exprime o seu lado intrínseco, o seu lado loba, em que o afeto parece ser desperto não por ela, mas pelo o lobo. O xale que revestia a menina metaforiza o rompimento do hímen, a descoberta da sexualidade, a menina interroga o lobo “-Que é que vou fazer com o xale? - Atira-o no fogo, querida. Já não vai precisar dele” (CARTER, 1999, p. 212). Despindo-se, a menina entrega-se a iniciação sexual, já não tem mais a proteção, libertando daquilo que a protegia. Em seguida, o famoso diálogo nos contos tradicionais é retomado:

-Que braços grandes você tem!
- São para abraçá-la melhor!
Todos os lobos do mundo uivaram, lá fora, uma canção nupcial quando ela de livre vontade lhe deu o beijo devido.
-Que dentes grandes você tem!
Ela viu-lhe a queixada cobrir-se de baba, o quarto estava cheio de clamor da Liebestod da floresta, mas a sábia criança não vacilou nem quando ele disse:
-São para te comer melhor!
A menina desatou a rir, sabia que não era carne para ninguém comer. Riu-lhe em cheio na cara, tirou-lhe a camisa e atirou-a no fogo, na esteira de fogo da roupa que ela própria tinha despido. As chamas dançaram como almas na noite de Walpurgis, e os velhos ossos debaixo da cama começaram um terrível matraqueado, mas não lhes deu atenção (CARTER, 1999, p. 212-213).

A revisitação proposta por Carter a “Chapeuzinho vermelho” vai ao encontro das colocações de Linda Hutcheon em *A Poética do Pós-Modernismo* (1991), sobre o Pós-Modernismo manter uma relação paródica com o passado, invocando a diferença em que significados e sentidos são modificados. O sujeito presente no corpo literário considerado até então no passado como unificado e centralizado é marcado pela diferença, sendo preferível uma perspectiva plural e heterogênea em que a história seja contestada. Assim, Hutcheon (1991, p. 42) define a paródia como revisitação do passado com o presente, de forma que, afete não só no sentido do texto, mas também nas bases estruturais, dando mais liberdade estética:

Em seu aspecto exterior, poderia parecer que o principal interesse do pós-modernismo são os processos de sua própria produção e recepção, bem como sua própria relação paródica com a arte do passado. Mas quero afirmar que é exatamente a paródia – esse formalismo aparentemente introvertido – que provoca, de forma paradoxal, uma confrontação direta com o problema da relação do estético com o mundo de significação exterior a si mesmo, com o mundo discursivo de sistemas semânticos socialmente definidos (o passado e o presente) – em outras palavras, com o político e o histórico.

Outra característica do pós-modernismo que não se distancia muito da paródia é o *pastiche*, sendo designado por Jameson (1985) como o mais importante no pós-modernismo de hoje. Ambas são voltadas para imitação, entretanto, a paródia remete a sua fonte de origem de forma satirizada ou não, ridicularizando os estilos, já o *pastiche*, é a mimese sem o tom satírico, ou seja, é a “paródia lacunar, paródia que perdeu seu senso de humor” (JAMESON, 1985, p. 12). Além da paródia e o *pastiche*, outras características são encontradas nas releituras de “Chapeuzinho Vermelho”, de Carter e Hardwicke. Diferentemente do conto dos irmãos Grimm e Perrault a Chapeuzinho Vermelho das releituras de Carter e Hardwicke subverte o discurso da feminilidade passiva e dependência à classe masculina.

O autor ainda fala sobre a “morte do sujeito”, atestando que, o individualismo, o sujeito centrado, que é mencionado por Stuart Hall (2002), é desmitificado, pois “as velhas identidades estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno” (p.7). Tanto no filme quanto no conto há uma descentralização do ser, que discorda com o indivíduo até então dotado na narrativa original, que não esconde no mutismo suas vontades e escolhas. Percebe-se que, no conto e no filme a menina não era vítima, muito menos queria se fazer de vítima, desligou-se de tudo, da avó que fora devorada pela fera, do medo, da obediência, entregando-se ao jogo, aos prazeres, era ela agora que ditava as regras, que parecia ser a loba, insaciada, e pronta para “devorar” e ser “devorada” pelo lobo. José Gil (2001) aborda que o despertar do monstro está na pessoa humana, na normalidade, no qual esta monstruosidade concentra o “germe da inumanidade”, que a qualquer momento o que parece estar dormindo dentro de nós humanos, no inconsciente, a qualquer hora pode revelar-se. A fronteira intensifica o caos da monstruosidade. É na limitação, no esconder quase se revelando que nos sentimos atraídos pelo monstro. Este ser, infrator de leis, está sujeito ao devir, a estar sempre deslocando, e convida o outro a fugir da normalidade, das regras.

A personagem do filme, a sua composição de violar as fronteiras, agrega o seu outro lado que se delineia na sensualidade o seu lado excepcional. Em uma das passagens do filme, ao descobrir que Valerie ouviu perfeitamente o que o lobo disse a ela as pessoas do vilarejo acusam-na de bruxa, destacando a excepcionalidade da jovem “-Ela sobe nas árvores mais altas. Corre mais rápido que as outras garotas. Ela usa uma capa vermelha. A cor do diabo” (HARDWICKE, 2011, 57:57). Em decorrência desse fato, Valerie é presa no centro do vilarejo, pois já que o lobo a queria, que isso fosse feito de forma rápida e eficaz. As pessoas daquele vilarejo repudiaram a natureza de Valerie, repudiaram a anomalia da jovem e por fim a marginalizaram. Silvia Quinteiro (2000) fala que o monstro pode ser de qualquer aparência, atitude e índole, mas o que diferencia é o seu “excesso” que provocará a anormalidade:

São indivíduos marcados e, sendo excepcionais, que pela negativa quer pela positiva, despertam a curiosidade e atraem o olhar da sociedade. A própria relação frequentemente estabelecida entre a palavra monstro e *monstrare* (mostrar) aponta para o aspecto extraordinário dos monstros. Sendo raros, ou mesmo únicos, são vistos com pouco frequência, motivo pelo qual são alvo do olhar e fonte de fascínio para os que pertencem à suposta normalidade. Raramente observáveis, quando se expõem tem a particularidade de o fazer exibindo todo o seu excesso. O Monstro é aquele que mostra a sua diferença (QUINTEIRO, 2000, p. 27).

Em ambas as narrativas, as protagonistas mantêm relação sexual com o lobisomem. No conto, em que a sedução da jovem desperta o lado mais afetuoso do lobo, eles terminam deitados: “Olhem! Ela dorme em paz e docemente na cama da vovozinha, entre as patas do lobo afetuoso” (CARTER, 1999, p. 213). O ato sexual da jovem com o lobo agrega também no seu devir, no caráter monstruoso, a mesma procura sua própria identidade, expondo a sua verdadeira natureza, de loba. No filme, quando Peter é mordido pelo pai de Valerie, comprometendo-se a viver na floresta, a jovem resolve ir morar na casa da avó no meio da floresta, onde os seres e criaturas mais medonhos moram também, onde o lobo vive, o seu amado. A menina não voltaria mais para o vilarejo, o seu lugar não era mais ali: “- sentia mais liberdade nas sombras da floresta” (HARDWICKE, 2011, 1:34:39), podendo ser o que quiser, viver ao lado do lobo, sem ser marginalizada. Não à toa, de fato, no *Dicionário de símbolos* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 439) a floresta simboliza o inconsciente, o profundo, implica a angústia também, a opressão e libertação, remete como grande santuário, para meditação e rituais, o que leva estreita relação a figura feminina, detentora das feitiçarias e rituais.

A sexualidade explorada nas duas produções, conto e filme, é esboçada pela obsessão de sentidos, denominada teoricamente por Jameson (1985) como discurso esquizofrênico. O discurso visto pelo autor por via Lacaniana demonstra a desordem da linguagem, no qual “um signo, uma palavra, um texto são aqui modelizados conforme o relacionamento de um significante — uma materialidade, o som de uma palavra, a escrita de um texto — com um significado, o sentido da materialidade da palavra ou do texto” (p.22). A materialidade do significante é isolada e descontínua, dando intensidade a níveis sensoriais, ganhando uma vivacidade incomum. No texto de Carter esta obsessão é marcada pelo “léxico vívido”, são contos que “falam do mundo através de tudo que excita os sentidos: comida, bebida, perfumes, roupas e flores. Tudo o que se poderia esperar de um universo feminino, exceto que a comida é frequentemente a moça [...]” (WYLER, 1999, p.xiv), traços que são apresentados na aliterações. Na produção cinematográfica, a esquizofrenia consagra a partir das imagens, da intensidade das cores, e pelo jogo dos diálogos.

Considerações Finais

No universo de fadas e da fantasia, onde as obedientes moças tem seu final feliz construído pela classe masculina, às vozes femininas aclamaram para poderem escrever a sua própria história, em que elas mesmas fossem as heroínas, sem precisarem ser salvas pelo outro.

Angela Carter viu no conto de fadas, um meio da mulher se restabelecer enquanto sujeito, ou seja, ser mais do que considerada como ser maternal, mas aquela que sabe fazer suas escolhas, “uma mulher que possa usar a razão e os sentimentos de igual maneira, que não tenha que ser necessariamente piedosa, compassiva, amorosa” (CARTER, 1999, p.XVI). Na releitura não só um novo arquétipo de Chapeuzinho Vermelho fora construído, a prosa rica promovida por Angela Carter deu todo sabor e audácia, que exalta os sentidos e as percepções, para efetivar o lado artisticamente selvagem da Chapeuzinho/lobo. Com o devir da jovem, de se libertar a maneira sedutora, e nada marginal a escritora via também na vovozinha que morava na floresta, algo pecador, uma velha que “aparentemente” se mostra inocente e que fazia com que Carter se sentisse “à vontade como a própria Vovozinha de Chapeuzinho Vermelho. Uma vovó que escondia um lobo voraz e libertário o suficiente para não temer rótulo algum, e tecer imagens inusitadas [...]” (CARTER, 1999, p. X). Nascia uma nova estória para as personagens que foram delegadas ao discurso da classe masculina, a submissão de tempos em tempos, uma estória não somente para protagonistas, mas também para as leitoras.

A inversão de papéis nas duas vertentes é perceptível, cujas personagens destampam a versão tematizada tanto por Perrault e os irmãos Grimm. Surge a apresentação de uma figura feminina que não tem medo do perigo, que pode ser boa e má quando for preciso, que age nos anseios, no prazer, convalescendo o seu erotismo como fruto libertador de todas as premissas que a marginalizara, no qual o xale vermelho queimado possa simbolizar as cinzas das tradições sexistas e acentuar um recomeço para as personagens, leitoras e outras tantas mulheres. Isso implica também que os homens podem mostrar o seu lado afetuoso, carinhoso e deteriorar a concepção que deve revelar apenas a sua razão sem apontar emoção.

As características do pós-modernismo mencionadas por Hutcheon (1991) e Jameson (1985) são vistas na narrativa de Carter e no filme Hardwicke. As releituras reatualizam o discurso original dos contos de Perrault e dos irmãos Grimm favorecidas pela característica do *pastiche* e da paródia. A personagem feminina principal, a Chapeuzinho vermelho, não é vista igualmente como nos contos clássicos, vitimada, mas sim, agente de toda ação, apta a ser selvagem e viver do lado do lobo, sem tabus e temores. A “descentralização do sujeito”, a esquizofrenia, e a fuga dos padrões e estilos textuais são bem delineados nas versões de Chapeuzinho. A busca por um novo ser é construída diante do prisma do pós-moderno, busca por novos sentidos, havendo a “reelaboração crítica” de pontos sociais, culturais e históricos, sem ansiar por uma marca de estilo do pós-modernismo.

Por fim, como foi possível apresentar pela análise e comparação do conto “A companhia dos lobos” e do filme *A garota da capa vermelha*, a sexualidade e a sensualidade foram o grande fator para diferenciação das duas figuras femininas, no qual as personagens deram vazão ao seu instinto mais humano e, paradoxalmente, em relação ao discurso dominante, ao seu lado monstruoso. A transgressão da representação feminina está na sua condição de mulher no confronto do seu limite, ultrapassando as barreiras patriarcais.

Referências

- A GAROTA DA CAPA VERMELHA. Direção: Catherine Hardwicke. *Produção de David Leslie Johnson*. Interpretes: Amanda Seyfried, Gary Oldman, Billy Burke, Shiloh Fernandez, Max Irons, Virginia Madsen, Lukas Haas, Julie Christie e outros. Roteiro: David Leslie Johnson. Música: Brian Reitzel e Alex Reffes. Los Angeles: Warner Brothers, 2011. 1 DVD (100 min), widescreen color. Produzindo por Warner Video home.
- ANDRADE, Maria Isabel de Matos. *LILITH: um monstro feminino em Jorge Luis Borges, Dante Gabriel Rossetti e Primo Levi*. Faculdade de Letras da UFMG: Belo Horizonte, 2011.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. 16ª Edição: Paz e Terra, 2002.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. New York: Routledge, 1996.
- CARTER, Angela. *Contos de fadas*. Tradução Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *O quarto do barba-azul*. Trad. Carlos Nogueira. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de Fadas*. São Paulo: Ática, 1998. _____. *Panorama histórico da literatura infantil juvenil*. São Paulo: Ática, 1991.
- COHEN, Jeffrey Jerome. *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- DARNTON, Robert. “Histórias que os camponeses contam: O significado de Mamãe Ganso”. In: *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultura francesa*. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 2001.
- DELUMEAU, Jean. *Historia do medo no ocidente, 1300-1800: uma cidade sitiada*. Trad. Maria Lucia Machado; Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.
- DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo: ensaio sobre a noção de poluição e tabu*. Trad. Sônia Pereira da Silva. Lisboa: Edições 70, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GIL, José. *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- HALL, S. *Identidade e pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- HILLESHEIN, Betina; GUARESCHI, Neuza M.F. *Contos de fada e infância*. Educação & Realidade, v. 31, n° 1, p. 107-126, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAMESON, Frederic. *Pós-modernidade e sociedade de consumo*. Novos Estudos, CEBRAP, São Paulo n.º12, p. 16-26, jun. 1985.

- JUNIOR, Bozzetto André. *Moralidade e fantasia: as versões clássicas de “Chapeuzinho Vermelho” e seus leitores pressupostos*. Revista Litteris Nº 2 ISSN: 1982-7429, 2009. Disponível em: http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/moralidade_chapeuzinho_vermelho.pdf.
- MARTINS, Maria da Consolação. *A figura feminina nos contos de fadas tradicionais e contemporâneos*. Belo Horizonte: v.8 n.48, 2002.
- MENDES, M. *Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- MOURA, Andiara Maximiano de. *A representação de personagens femininas em contos de Luci Collin*. Disponível em: <http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/ColoquioLetras/andiamaximiano.pdf>. Acesso em: 25/ Jul/ 2012.
- NABAIS, Rita Barroso. *Edward Scissorhands de Tim Burton: um conto de fadas gótico?*. Universidade de Lisboa: Departamento de Estudos Anglisticos, 2010.
- QUINTEIRO, Silvia. *Monstros: criação ou “mo(n)stração”?*. Revista ESGHT/UAL nº6, 2000.
- RAPUCCI, Cleide Antonia. *Mulher e deusa: a construção do feminino em fireworks de Angela Carter*. Maringá: Eduem, 2011.
- SILVA, Alexander Meireles. *O conto de fada e a problemática do pertencimento social*. Revista Espaço Acadêmico, nº 39, Agosto de 2004, Mensal ISSN 1519.6816. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/039/39esilva.htm>. Acesso em: 22/Jul/2014.
- STEPAN, Nancy Leys, GILMAN, Sander L. *Appropriating the idioms of science: the rejection of scientific racism*. LACAPRA, Dominick. (ed.). *The bounds of race*. New York: Cornell University Press, 1991, p.72-101.
- WARNER, Marina. *Da fera à loira: Sobre contos de fadas e seus narradores*. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- WARNER, Marina. Posfácio. In: CARTER, Angela. *Contos de fada*. Tradução Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 455.
- WYLER, Vivian. Prefácio. In: CARTER, Angela. *O quarto do barba-azul*. Tradução Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, p. xvi, 1999.

Camila Aparecida Virgílio Batista

Atualmente é mestranda no Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem (UFG/Catalão)
Linha de pesquisa: Literatura, Memória e Identidade, orientada pelo Professor Dr. Alexander Meireles da Silva. É bolsista da (CAPES). Graduada em Letras/Português (UFG/Catalão).
E-mail:ca.mila.10@hotmail.com.

*Recebido em 14 de março de 2015
Aceito em 16 de abril de 2015.*

***Moça com brinco de pérola:* uma leitura intertextual**

“Girl with the pearl earring”: an intertextual reading

Hermínia Maria Lima da Silva
Maria Margarete Fernandes de Sousa
UFC

Resumo: O presente trabalho apresenta investigação sobre o fenômeno da intertextualidade a partir da análise da relação intertextual entre três obras de diferentes linguagens artísticas: pintura, literatura e cinema. para isso, tomou-se como *corpus* de análise a obra *Moça com brinco de pérola*, em suas três versões: o quadro, de Johannes Vermeer; o romance, de Tracy Chevalier, e o filme, de Peter Webber. Esta investigação respaldou-se, fundamentalmente, nos estudos teóricos de Genette (2010). A referida análise tem por objetivo, à luz da teoria de Genette, apontar qual (quais) o (s) tipo (s) de ocorrência (s) intertextual (s) mais marcante (s) na relação entre as três obras. como resultado da análise, o estudo confirmou que a relação intertextual, no caso analisado, coloca-nos diante de um exemplo de relação transtextual, pertencente à categoria da hipertextualidade que ocorre por transformação do tipo transposição transmodal.

Palavras-chave: Intertextualidade. Cinema. Literatura. Pintura.

Abstract: This research is investigation into the phenomenon of intertextuality based on the intertextual relation analysis of three pieces of art in three different art languages: painting, literature and cinema. as *corpus* for the analysis was used: the three versions of *Girl with the pearl earring*: the picture from Johannes Vermeer, the novel from Tracy Chevalier and the film from Peter Webber. This investigation is fundamentally based on the theoretical studies of Genette (2010). The aim of the above mentioned analysis is to indicate the most relevant occurrence of intertextuality in the relationship among the three pieces of art from the viewpoint of Genette's theory. Based on the results of the analysis we conclude that the study of this intertextual relationship is an example of a transtextual relationship of the type hypertextuality, which occurs by a transformation called transmodal transposition.

Keywords: Intertextuality. Cinema. Literature. Painting.

1 Introdução

A ideia da análise aqui proposta, intertextualidade entre obras de arte, surgiu, a princípio, em sala de aula, a partir da observação da grande quantidade de releituras de obras com as quais nos deparamos ao longo dos séculos. Estas releituras apontam para a ocorrência do fenômeno intertextual entre textos¹ verbais e não verbais, neste caso, as obras de arte². Observamos, também, como estas releituras podem ser utilizadas de forma pedagogicamente produtiva, em aulas de produção de texto e literatura em Língua Portuguesa, e de História da Arte, como elemento motivador não só de compreensão e produção de texto, mas também de análises estéticas. Ainda chamou a nossa atenção o interesse notório dos alunos diante da descoberta dessas ocorrências intertextuais. Percebemos que a releitura de uma obra de arte leva o aluno a muitos questionamentos críticos em torno dos porquês do fenômeno. Assim, partindo destas percepções, aguçou-se em nós a curiosidade para entender melhor, do ponto de vista teórico, essas ocorrências intertextuais. Desse modo, motivados pelas observações da prática em sala de aula, pelo interesse dos alunos, associado ao estímulo proporcionado pelas leituras das propostas teóricas já existentes sobre a intertextualidade, constatamos a possibilidade de acrescentar uma contribuição significativa para este campo específico do conhecimento linguístico.

Afirmar que a intertextualidade ocorre para além do texto verbal é expressar uma obviedade. Entretanto, percebemos que, apesar dos muitos estudos teóricos³ já realizados em torno deste recurso linguístico, quase todas as pesquisas debruçam-se sobre a intertextualidade entre textos verbais, na maioria, literários e, em minoria, sobre a ocorrência do fenômeno entre textos multimodais, verbais e não verbais, como no caso do texto publicitário e de algumas obras de arte de vanguarda. Por isso, achamos ser necessário, ao desenvolvimento dos estudos linguísticos, que aprofundemos mais a investigação acerca deste fenômeno em outras produções

¹ Acatamos aqui o conceito de texto de acordo com a perspectiva sociocognitivista que considera o texto não apenas em sua materialidade verbal, mas sim como um evento de comunicação que se plenifica para além da materialidade visível na superfície textual. Este conceito encontra fundamento nas ideias sociocognitivista dos seguintes autores: Travaglia (1997), Bagno (1999), Antunes (2003), Preti (2003) e Tarallo (2007).

² Esta observação sobre uma nova concepção de texto se faz necessária já que um dos nossos objetos de estudo é um texto pictórico: um quadro. Por isso, faz-se necessário pensar em texto não somente em sua “materialidade textual, não como exclusivamente verbal, o que exige um olhar multimodal sobre as estratégias textual-discursivas. Discutimos, também, a pertinência de trazer para as análises situações de interação diferentes das normalmente analisadas, o que provoca reflexões sobre os limites formais do texto e aponta vislumbres sobre outras manifestações das estratégias textual-discursivas para além dos consensos. (CAVALCANTE; CUSTÓDIO FILHO, 2010).

³ Estes estudos serão citados na próxima seção deste artigo, no momento em que elencaremos algumas das pesquisas de maior importância até o presente momento.

estéticas, além da literária, com o intuito de contribuirmos para o constructo teórico em torno dessa estratégia de textualização.

O *corpus* de análise aqui proposto é composto das seguintes obras: a pintura **Moça com o Brinco de Pérola**⁴, obra barroca de 1665, cujo título original é *HetMeisjemet de Parel*, considerada uma das obras-primas do pintor holandês Johannes Vermeer. Esta obra encontra-se hoje no museu Mauritshuis de Haia; o romance, da escritora americana Tracy Chevalier, cuja versão original, em inglês, tem como título *Girl with a Pearl Earring* (1999)⁵; e o filme, **Moça com Brinco de Pérola**, que veio a público em 2003, que conta com a direção de Peter Webber, numa parceria firmada entre o Reino Unido e Luxemburgo, cujo roteiro é uma adaptação de Olivia Hetreed.

A partir destas três obras pretendemos realizar uma análise do modo como a intertextualidade se revela nas referidas obras. Para isso, respaldar-nos-emos na proposta teórica de Genette (2010), para analisar, principalmente, as estratégias de transmodalização⁶ que são utilizadas nos dois processos de adaptação: do quadro para o romance e do romance para o filme.

Neste artigo, apresentamos brevemente o quadro teórico dos estudos já realizados acerca da intertextualidade, como objetivo de fazer uma atualização da teoria de base e das pesquisas em torno do fenômeno linguístico aqui estudado. Em seguida, apresentaremos a análise: **Moça com Brinco de Pérola**: uma leitura intertextual, dividida em três momentos: 1. **Imagens, Principais personagens e enredo da obra**. Informações imprescindíveis para o entendimento das observações que serão feitas ao longo da análise. 2. **O objeto à luz da teoria de Genette**. Nesta seção comentaremos parte da teoria de Genette (2010), destacando o que nela mais interessa à análise aqui proposta e estabeleceremos relação entre a teoria e as obras analisadas e 3. **Uma moça em três linguagens**. A análise propriamente dita. Concluída a análise, apresentamos as observações conclusivas às quais chegamos a partir do estudo da relação intertextual entre as três referidas obras.

⁴ Uma imagem desta obra pode ser visualizada na p.7 deste artigo.

⁵ 1999 é data de publicação do original em inglês. Para este artigo utilizamos a edição brasileira de 2002. Ver referência bibliográfica.

⁶ Transmodalização: termo empregado por Genette (2010) que será comentado mais detalhadamente durante a análise. (GENETTE, 2010).

2 Intertextualidade: um caminho percorrido, um caminho a percorrer

Os estudos sobre o fenômeno da intertextualidade têm sido preocupação constante entre os linguistas contemporâneos que investem, em especial, nos estudos da Linguística Textual, da Análise Crítica do Discurso e da Análise do Discurso de origem francesa. Estudiosos de outras áreas do conhecimento, como a Comunicação Social, também têm se debruçado sobre o fenômeno, mas é na linguística que ele vem sendo amplamente estudado. Este interesse maior dos linguistas pelo estudo das relações intertextuais é lícito, já que a intertextualidade é um fenômeno de natureza verbal e mais propriamente conhecido pelas das relações intertextuais entre textos literários. Entretanto, a investigação do fenômeno entre textos literários foi apenas o início da percepção investigativa deste fenômeno que agora se espalha para outros modos semióticos que também são constitutivos do texto. Como afirma Cavalcante (2012: 146-47), o marco histórico desses estudos encontra-se no campo da crítica literária, a partir das reflexões de Kristeva (1974) que, por sua vez, respaldou-se no dialogismo bakhtiniano. Em Bakhtin (2003), deparamo-nos com a abordagem do diálogo entre textos. Desse modo, com Bakhtin (2003) foram consolidadas as ideias que geraram o aparecimento de todos os estudos posteriores sobre a intertextualidade. Após os estudos de Kristeva (1974), seguiram-se os de Genette (2010) e, nesta sequência, quatorze anos depois, retomando e reorganizando o que havia sistematizado Genette, temos a proposta de Piègay-Gros (1996).

Compondo a lista dos pesquisadores que, em algum momento dos seus estudos⁷, detiveram-se sobre as ocorrências intertextuais ainda destacamos, entre os pioneiros; Authier-Revuz (1990), Sant'Anna (2003), Maingueneau (2000), Bazerman (2011), seguidos por outros estudos mais recentes, como: Arbex (2003), Koch, Bentes e Cavalcante (2008) Matias (2010), Faria (2012), Modzenski (2012), Nobre (2013). Mesmo constatando um número significativo de estudos que retomam o tema em questão, somos sabedores das possibilidades de continuidade destas investigações, o que nos assegura a certeza da possibilidade de realização de outras abordagens acerca da intertextualidade. A proposta apresentada aqui é uma tentativa experimental de explorar mais amiúde estas ocorrências intertextuais.

Conforme afirmamos, nosso ponto de partida para esta pesquisa não poderia deixar de ser os estudos de Kristeva (1974), nos quais ela anunciou a tão conhecida e citada expressão para

definir o texto: “um mosaico de citações”. É exatamente a composição deste mosaico textual, que se dá por intermédio da intertextualidade, que nos interessa analisar, no intuito de conhecermos melhor as partes que o compõem. Acrescentemos ainda que esta percepção da autora, para nós, hoje, óbvia, à época causou muitas discussões, porque pôs em questionamento a ideia até então consolidada do autor como único e verdadeiro “dono” do seu próprio texto. Ela ainda acrescenta que todo texto é a absorção e transformação de outro texto (KRISTEVA, 1974, p. 64). A partir desta constatação, houve uma verdadeira revolução na maneira de ver, considerar e julgar o texto e a sua gênese.

Oito anos após os estudos de Kristeva, vem à luz a proposta de Genette (2010), Genette (2010) na qual o autor define as relações entre textos como **transtextuais**, apontando cinco tipos ou categorias: **a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade a hipertextualidade e a arquitextualidade**. Em seguida, após a apresentação desta galeria de estudiosos da intertextualidade, trataremos, mais detalhadamente, da proposta teórica de Genette, exatamente porque a proposta dele é o cerne da nossa fundamentação.

A partir de Genette (2010), Piègay-Gros (1996) dá sequência aos estudos acerca das ocorrências intertextuais e apresenta uma nova organização para elas. A autora reagrupou as ocorrências intertextuais em um quadro mais simplificado que o apresentado por Genette. Na classificação de Piègay-Gros, a síntese que define teoricamente a intertextualidade é composta por dois grandes grupos de ocorrências que ela definiu como **relações intertextuais de copresença** (citação, referência, plágio e alusão) e **relações intertextuais de derivação** (paródia, travestimento burlesco e pastiche). É imprescindível lembrar, para a reconstrução da linha evolutiva dos estudos da intertextualidade, que tanto Genette quanto Piègay-Gros detiveram-se a analisar o fenômeno da intertextualidade entre textos literários. Apontada esta afinidade, por outro lado, convém mencionar que o que se percebe de mais distintivo entre as propostas de Genette e Piègay-Gros é que ela, nesta nova abordagem, desconsiderou as relações de **paratextualidade, metatextualidade e arquitextualidade** apontadas por Genette.

Na galeria dos teóricos que teceram considerações sobre a intertextualidade, surge o nome de Authier-Revuz (1990), que, estudando o fenômeno da heterogeneidade enunciativa, acresce algo novo aos estudos intertextuais quando convoca a psicanálise e, sob a orientação intelectual

⁷ Estes estudos serão brevemente apresentados, ainda aqui, nesta introdução, quando iniciarmos a revisão de literatura.

de Freud e Lacan, a autora acrescenta, ao já definido pelos seus antecessores, a inclusão do inconsciente como partícipe constitutivo da heterogeneidade e aponta a intertextualidade como um tipo de heterogeneidade não marcada. Diferentemente de Genette e de Piègay-Gros, Authier-Revuz não teve intenção de apresentar proposta classificatória para as ocorrências intertextuais como foi o propósito dos dois outros autores. A ela interessou mencionar a intertextualidade como um dos tipos de heterogeneidade enunciativa. Entendemos que a convocação epistemológica que agora fazemos da Authier-Revuz (1990) não segue o mesmo curso da linhagem bakhtiniana que rege o nosso percurso teórico. Entretanto, consideramos prudente mencioná-la somente como um registro de um estudo significativo na lista das pesquisas já realizadas. Citamos aqui a referida autora somente com o intuito de dar crédito à sua pesquisa no campo do fenômeno intertextual. Por isso mesmo não desenvolveremos a apresentação dos estudos de Authier-Revuz, porque, como já dissemos, estes seguem um rumo que se distancia da epistemologia bakhtiniana à qual nos filiamos. Apontamos também a contribuição de Sant’Anna (2003), que optou por classificar as ocorrências intertextuais em quatro categorias: **paródia**, **paráfrase**, **estilização** e **apropriação**. Na verdade, na prática, o autor deteve-se sobre as três primeiras categorias. A quarta ele mesmo definiu como algo ainda carente de estudo. Talvez, em estudo futuro, interesse-nos retomar esta quarta categoria que Sant’Anna não definiu bem, porque, como ele mesmo diz, ela se aplicaria mais às artes plásticas que é o nosso objeto principal de análise. O autor pensou a **paráfrase**, a **estilização** e a **paródia** como “processos de (re)criação de textos literários” (NOBRE, 2013: 33), mantendo-se, portanto, como outros pesquisadores que o antecederam, em torno do texto verbal e literário, tais como Authier-Revuz (1990) e Piègay-Gros (1996).

Outro teórico que deve ser considerado neste percurso dos estudos intertextuais é Maingueneau (2000), analista do discurso, que, embora não tenha direcionado os seus estudos para analisar especificamente a intertextualidade, expressou nítida preocupação em relação a esclarecer a distinção entre **intertexto** e **intertextualidade**, considerando esta “um conjunto de regras implícitas que subjaz o intertexto”, enquanto aquela, por sua vez, foi definida como “um conjunto de fragmentos convocados (citações, alusões, paráfrases...) em um *corpus* dado” (2000: 288). Além desta distinção, Maingueneau (2000: 89), considerando os diferentes campos

discursivos⁸apontou dois tipos de intertextualidade que ele definiu como **interna** e **externa**. O primeiro tipo, quando o fenômeno se verifica dentro de um mesmo campo discursivo; o segundo, quando a intertextualidade ocorre entre discursos pertencentes a campos distintos.

Mais um nome surge nesta trilha dos pesquisadores da intertextualidade: Koch. Referindo-nos aos estudos da autora, invocamos a sua parceria com Bentes e Cavalcante (2008), cujo estudo resultou em uma produção teórica que é referência na área. Neste estudo, as autoras discorrem, em primeiro lugar, sobre a intertextualidade *stricto sensu*, subdividindo-a em quatro tipos: temática, estilística, explícita e implícita. Em seguida, apontam as intertextualidades intergenérica e tipológica e a intertextualidade *lato sensu*.

Ainda merece destaque nesta lista dos estudos intertextuais, as considerações de Bazerman (2011). Em suas reflexões, o teórico americano aponta seis técnicas possíveis para a ocorrência do fenômeno. São elas: **a citação direta, a citação indireta, a menção a uma pessoa, documento ou declarações, o comentário ou avaliação acerca de uma declaração, de um texto ou de uma voz evocada, o uso de estilos reconhecíveis, de terminologia associada a determinadas pessoas ou grupo de pessoas, ou de documentos específicos e o uso de linguagem e de formas linguísticas que parecem ecoar certos modos de comunicação, discussões entre outras pessoas e tipos de documentos**. O diferencial da proposta de Bazerman (2011) é a questão dos níveis em relação às tipologias já existentes e o direcionamento que ele dá ao tema, focando a sua atenção para a questão do ensino. Assim como foi feito em relação à Authier-Revuz (1990) apenas por uma questão de reconhecimento de crédito nos estudos desta área intertextual, citamos aqui Bazerman (2011), embora sua orientação teórica não seja norteadora da nossa análise.

Além dos nomes até agora citados, os quais consideramos referências básicas e indispensáveis ao historicizar os estudos sobre intertextualidade, são muitos os que deram continuidade a estes estudos por intermédio de aplicações destes referenciais teóricos em análises textuais.

Seguiremos, na próxima seção, com o início da análise da relação intertextual entre as obras.

⁸Campo discursivo: termo introduzido por Maingueneau. Parafraseando Maingueneau, podemos dizer que o campo discursivo “não é uma estrutura estática, mas um jogo de equilíbrio instável”. Ele é um conjunto heterogêneo de discursos que interagem em uma dada conjuntura. (CHARAUDEAU E MAINGUENEAU, 2004, p. 91).

3 *Moça com brinco de pérola*: uma leitura intertextual

A leitura intertextual que apresentamos foi feita em três momentos: 1. **Apresentação de imagens das obras, principais personagens e enredo.** 2. **O objeto à luz da teoria de Genette** e 3. **A moça em três linguagens.** Antes destas etapas de análise, apresentaremos, a seguir, imagens das obras em estudo, os personagens e enredo do romance e do filme, por considerarmos estes informes imprescindíveis à compreensão da análise.

3.1 Apresentação de imagens das obras, principais personagens e enredo

Como já foi dito, a identificação dos principais personagens e a compreensão mínima do enredo, do romance e do filme, fazem-se necessárias para o bom entendimento da análise. Além do conhecimento das principais personagens e do enredo, consideramos ainda crucial que seja visualizada a imagem da obra de Vermeer, que deu origem às outras duas, o romance e o filme. Por este motivo, nesta seção, apresentamos esta imagem e aproveitamos para ladeá-la das imagens da capa do romance e da capa do DVD do filme, já que as três obras participam da relação intertextual. Ao apresentarmos as personagens do filme, colocamos entre parênteses, como crédito de reconhecimento, os nomes dos atores que representaram as personagens do livro.

As imagens das obras

Figura 1 – Moça com brinco de pérola (a pintura)



Figura 2 – Moça com brinco de pérola (o romance)

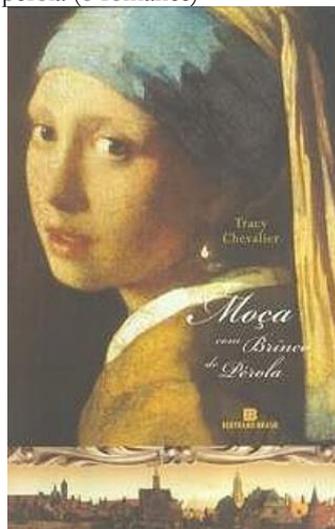


Figura 3 – Moça com brinco de pérola (o filme)



Fonte:
<http://virusdaarte.net/jan-vermeer-moca-com-brinco-de-perola/>. Acesso em: 3 out. 2013.

Fonte:
<http://virusdaarte.net/jan-vermeer-moca-com-brinco-de-perola/>. Acesso em: 3 out. 2013.

Fonte:
<http://virusdaarte.net/jan-vermeer-moca-com-brinco-de-perola/>. Acesso em: 3 out. 2013.

Os principais personagens

– **Griet** (Scarlett Johansson): protagonista. Ela contracenava diretamente com o personagem do pintor Vermeer. Ela é uma jovem camponesa humilde e analfabeta, filha de um casal de protestantes. O pai artesão, a mãe dona de casa. Ela se torna empregada doméstica na casa do pintor Vermeer.

– **Johannes Vermeer** (Colin Firth): pintor holandês da época barroca. Artista, honesto e casmurro. Vive angustiado pelo dilema de ter que se dividir entre o dedicar-se à arte, que ele tanto ama, e pintar por prazer, mas tem que cumprir a obrigação de trabalhar/pintar para garantir o sustento da família, que depende unicamente da arte que ele produz. Personagem real.

– **Peter Van Ruijven** (Tom Wilkinson): mecenas que comercializa as obras de Vermeer. Oportunista, de caráter duvidoso, costumava se aproveitar das jovens que serviam de modelo para os artistas.

- **Pieter**(Cillian Murphy): jovem açougueiro que se apaixona por Griet e quer casar com ela.
- **Maria This** (Judy Partiff): sogra do pintor. Mulher de personalidade forte. Ela é a matriarca da família de Catharina.
- **Catharina Bolnes Vermeer** (Essie Davis): esposa do pintor. Submissa e apoucada. Não gosta nem se envolve com a arte do marido.
- **Tanneke** (Joanna Scanlan): a outra empregada doméstica na casa do artista. De comportamento e personalidade inversos ao de Griet. Visão muito limitada das coisas. Ela representa o contraponto em relação ao desempenho da protagonista Griet.

O enredo do romance

O romance e o filme, **Moça com Brinco de Pérola**, retratam uma história fictícia⁹ que teria acontecido na Holanda do século XVII e narra parte da vida do pintor holandês Johannes Vermeer. A narrativa nos revela um possível envolvimento afetivo do pintor com uma camponesa chamada Griet, que teria trabalhado como doméstica na casa do artista. Griet, que antes não era doméstica, foi obrigada a assumir este trabalho após a enfermidade do pai, que ficou sem condições de promover o sustento da família. A jovem, além de muito bonita, era inteligente, observadora e dedicada, e logo se interessa pelo trabalho do artista. Este, por sua vez, se surpreende com a sensibilidade que a moça revela diante das pinturas produzidas por ele. Além deles dois, povoam a narrativa outros personagens, entre os quais se destacam: o mecenas, que sustenta financeiramente o artista, a esposa do pintor, uma mulher mal humorada, que apresenta total indiferença diante da obra do marido, a sogra de Vermeer, uma senhora autoritária e muito conservadora, que é, na verdade, quem comanda a família. Griet, embora analfabeta, vai aprendendo com Vermeer sobre a arte de pintar, chegando ao ponto de interferir na pintura do patrão. Vermeer, atendendo a um pedido do seu mecenas, decide pintar um retrato da jovem. A princípio, o pintor não percebe que o mecenas nutre uma forte atração carnal pela jovem. Este retrato provoca muito ciúme na esposa de Vermeer e, por isso, a jovem Griet acaba sendo expulsa da casa do artista. O retrato de Griet é o quadro que dá nome ao romance e ao filme e

revela não só a beleza barroca da obra de Vermeer, mas também o possível encanto que aquela jovem teria exercido sobre o artista.

3.2 O objeto à luz da teoria de Genette

Pautamo-nos, para a análise dos dados, na teoria da intertextualidade proposta por Genette (2010), no livro **Palimpsestos**. Em especial, buscamos respaldo teórico no capítulo em que o autor trata das relações hipertextuais, aquelas, nas quais, a intertextualidade resulta em um texto que se deriva de outro. Para que melhor se compreenda a análise que será apresentada, consideramos necessário retomar aqui o quadro classificatório geral da transtextualidade de Genette (2010):

Quadro 1 – Quadro das transtextualidades de Genette

INTERTEXTUALIDADE	<ul style="list-style-type: none">• Relação de copresença (citação, plágio, alusão).
PARATEXTUALIDADE	<ul style="list-style-type: none">• título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, notas de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; release, orelha, capa, autógrafos etc.
METATEXTUALIDADE	<ul style="list-style-type: none">• Relações de comentário/crítica.
ARQUITEXTUALIDADE	<ul style="list-style-type: none">• Menção paratextual titular ou infratitular de caráter meramente taxonômico.
HIPERTEXTUALIDADE	<ul style="list-style-type: none">• Relação de derivação por transformação ou por imitação.

Fonte: A síntese apresentada no quadro foi elaborada pela autora deste artigo a partir do texto de Genette (2010).

Para Genette, o que comumente chamamos, de forma generalizada, de **intertextualidade**, passa a ser **transtextualidade**. Segundo ele, as relações transtextuais podem ocorrer de duas maneiras: **por copresença** ou **por derivação**. Como relação de copresença ele aponta a

⁹ Embora sendo narrativa de ficção, é válido esclarecer que esta narrativa é baseada em fatos reais. As personagens do núcleo central são, quase todas, representações de pessoas reais. Como é o caso do pintor, sua esposa e sogra.

intertextualidade¹⁰ propriamente dita. E esclarece que a intertextualidade pode ocorrer de três modos: por **citação**, por **alusão** ou por do **plágio**. Já as relações de derivação podem se realizar de quatro ocorrências: **paratextualidade**, **metatextualidade**, **arquitectualidade** e **hipertextualidade**¹¹. Entre estas, a que mais nos interessa aqui é a **hipertextualidade**¹² por ela envolver exatamente a derivação entre obras de arte. Genette (2010) esclarece que a **hipertextualidade** pode ocorrer em duas modalidades: por **transformação** ou por **imitação**. No caso da nossa análise, nos deparamos com uma relação de **transformação**, por este motivo não trataremos, neste momento, das ocorrências por **imitação**, porque esta parte da teoria está fora do foco de interesse deste artigo. Comentamos apenas o caso das **transformações**, já que o nosso objeto de estudo se centra sobre categoria.

Ao tratar das relações intertextuais por transformação, Genette (2010) apresenta ainda três possibilidades de ocorrências: a **paródia**, o **travestimento** e a **transposição**. Entre estas, é a **transposição** que o autor considera “sem dúvida, a mais importante de todas as práticas hipertextuais, principalmente – provaremos isso ao longo do caminho – pela importância histórica e pelo acabamento estético de certas obras que dela resultam” (GENETTE, 2010: 27). E esta, a transposição, ainda pode se bifurcar em dois modos de ocorrências: **a) por incidência temática**, em quatro modalidades: **tradução**, **transesilização**, **transmodalização** e **práticas hiperestéticas**; ou **b) por transformação equitativa, formal**, em cinco modalidades: **excisão**, **concisão**, **condensação**, **extensão** e **expansão**. Todas estas ocorrências estão contidas na quinta categoria apresentada no quadro das transtextualidades de Genette (2010): a hipertextualidade. Elas não foram destacadas detalhadamente no quadro, porque ficaria muito longa a informação para o espaço destinado à identificação da hipertextualidade.

Como já dissemos, Genette (2010) dedicou-se a analisar, em especial, as relações hipertextuais que são as relações transtextuais que ocorrem pelo processo de derivação por transformação e/ou imitação e que resultam em uma obra de arte que se derivou de outra. Sobre esta ocorrência, Genette (2010, p. 14) esclarece:

Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário [...] Dizendo de outra forma, consideremos uma noção geral de texto de segunda mão [...] ou texto

¹⁰Primeira relação transtextual apresentada no quadro 1.

¹¹Na sequência, as quatro relações transtextuais que figuram no quadro após a intertextualidade propriamente dita.

¹²Última relação transtextual apresentada por Genette e a última também na sequência do quadro.

derivado de outro texto preexistente. Esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto (por exemplo, uma página da Poética de Aristóteles) “fala” de um texto (Édipo Rei). Ela pode ser de outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei, provisoriamente ainda, de transformação, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo.

No caso desta análise, convém ressaltar que temos um hipotexto original, primeiro: a pintura (1665). Em seguida, um hipertexto que é o romance (1999). Este, por sua vez, será, ao mesmo tempo, hipertexto, em relação ao quadro, mas passará a ser hipotexto em relação ao filme (2003). Assim, constatamos que, na relação transtextual, o objeto pode mudar de função de acordo com a relação na qual ele está inserido.

O que pretendemos aqui é apontar as estratégias que foram usadas pelos autores: romancista, roteirista e diretor, no processo de transposição de uma forma para outra: da pintura para o romance e do romance para o filme. Em outras palavras, queremos destacar, com das estratégias apontadas, como a literatura revelou o quadro e como o cinema leu o romance. Advertimos, ainda, que as estratégias de transtextualidade podem ocorrer simultaneamente e se sobrepor. Porém, neste artigo, não é nosso objetivo destacar todas as ocorrências, mas sim, apenas aquela(s) que são mais evidentes e que melhor exemplificam as ocorrências apontadas por Genette (2010). E esta transformação consolida um processo típico de derivação, de acordo com o que definiu Genette (2010).

3.3 Uma moça em três linguagens

Iniciemos com a descrição do processo de transformação da pintura em romance. Para isso, a autora, Tracy Chevalier, recorreu a vários recursos de criação, uma vez que dispunha, apenas, de um rosto retratado na pintura¹³ sem mais nenhum outro elemento ilustrativo que permitisse desenvolver uma narrativa longa. Assim, ela teve que criar outros elementos narrativos que contribuíram para a gestação do livro. Fazemos esta afirmação baseados no fato de que, na obra original, a pintura, temos apenas um retrato de mulher. Portanto, apenas uma personagem, sem os demais elementos estruturais da narrativa que foram criados pela autora. A seguir, destacamos alguns dos elementos inexistentes na pintura, mas constituintes do romance, portanto, criados pela romancista: 1) o cenário (espaço físico): um contexto sociocultural da

¹³Ver imagem da obra na p. 7.

Holanda no século XVII; 2) um enredo: a trama que se desenvolve e envolve as personagens do romance; 3) outros personagens: para contracenarem com a protagonista; 4) um tempo narrativo: 1664 a 1676 (12 anos); e, além dos quatro elementos agora citados, destacamos ainda, um que consideramos ser o mais significativo desses elementos para uma abordagem linguística: 5) a criação no plano linguístico que implica em criação com a palavra, que, além de literária, é muito rica em poeticidade¹⁴. Traço distintivo do texto literário, neste caso, criado a partir da pintura.

Para exemplificar esta poeticidade, podemos destacar o fato de a narradora ter optado por descrever ou se referir às personagens, predominantemente, por meio de suas vozes. Vejamos alguns exemplos: 1) a protagonista, Griet, descrevendo o casal Vermeer:

Uma voz feminina, radiante como latão polido; grave e sombria como a madeira da mesa onde eu estava trabalhando. Eram vozes que raramente ouvíamos em nossa casa. Havia nelas ricas alcatifas, livros, pérolas e peles. (CHEVALIER, 2002, p. 9).

2) Griet descrevendo a voz da mãe: “A voz da minha mãe – uma caçarola, uma jarra – veio da sala da frente”. (CHEVALIER, 2002, p. 9); 3) Griet ao falar sobre a voz do pintor: “Pronunciou o nome dela como se tivesse canela na boca” (CHEVALIER, 2002, p. 10); 4) Griet descrevendo a irmã, Agnes: “Tinha a voz rouca, como se a garganta estivesse cheia de teias de aranha” (CHEVALIER, 2002, p. 15) e 5) Griet em cena com Tanneke, a outra criada, sobre Vermeer: “Atrás dela, um silêncio que eu sabia ser dele” (CHEVALIER, 2002, p. 26).

Fica notório que, neste processo de transformação, houve um investimento estético para que a descrição das personagens não fosse simplesmente um mero texto informativo. No processo de recriação, a condição artística norteou a autora e a linguagem foi a ferramenta básica para garantir, no gênero romance, o valor estético da obra.

Também merece destaque o uso da linguagem poética nas palavras da protagonista, revelando-se em imagens metafóricas que surgem em vários recursos figurativos, como comparações, hipérboles, metáforas entre outros. Ilustram esta afirmação os seguintes fragmentos: 1) Griet sobre Vermeer:

Os olhos dele prenderam nos meus. Não consegui pensar em nada, só que o cinza dos olhos dele era como o interior de uma concha de madrepérola; “Primeiro, não conseguia olhar para ele. E quando olhei foi como sentar perto

¹⁴*Poeticidade*: este termo refere-se ao índice de medida que afere o grau que uma pessoa e seu trabalho de natureza escrita, falada ou gesticulada tem de poesia (Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br/poeticidade/>).

de uma lareira que solta fagulhas. De novo senti como se eu estivesse queimando”; ‘concordei e saí da sala, o coração socando no peito. Ele ia me pintar...’. (CHEVALIER, 2002, p. 175)

2) Sobre o brinco: “na curva cinza e branca havia um mundo refletido”(CHEVALIER, 2002, p. 237); 3) Griet sobre o sorriso de Vermeer: “Quando sorria parecia uma janela aberta” (CHEVALIER, 2002, p. 213) e 4) Griet sobre o fato de Vermeer ter aceitado a sugestão dela para alterar a pintura: “Deitei na cama sorrindo para o escuro...” (CHEVALIER, 2002, p. 141).

De acordo com a teoria de Genette (2010), o conjunto destes recursos utilizados pela autora contribui para que se caracterize, na relação entre as duas obras, um caso de **transtextualidade** do tipo **hipertextual** por **transformação**, uma obra (hipotexto: a pintura) se transformando em outra (hipertexto: o romance) pela ocorrência de uma transposição por **incidência temática** que implica na existência de uma **prática hiperestética**, na qual uma obra se deriva de outra pelo processo de **transmodalização**, ou seja, a alteração do modo-pintura para o modo-romance¹⁵.

Considerando a relação entre o romance e o filme, cabe aqui indagar: como este conteúdo é (re)modalizado no filme? Para respondermos a esta pergunta, destacamos alguns recursos, próprios do modo fílmico. Em primeiro lugar, a transformação da linguagem poética escrita em linguagem poética da imagem, materializada, no filme, da fotografia. Esta deve ser apontada como a estratégia de maior valor estético no filme, porque cada tomada de cena do filme pode ser vista como uma pintura barroca a partir dos elementos de composição de cena. Para que melhor se entenda esta afirmação, se faz necessário esclarecer que os cenários, as cores, os personagens, a decoração, a iluminação, a perspectiva, enfim, todos os elementos contribuem para uma representação marcada com elementos estéticos do Barroco que revela uma beleza fotográfica especial. Os elementos estéticos do Barroco aos quais nos referimos aqui e que estão presentes nas cenas do filme são, principalmente, jogo de luz e sombra, predominância de cores quentes (vermelho, ocre, terra etc), distribuição assimétrica dos componentes de cena, contrastes representados pelos cenários: sombrio nos ambientes externos, por causa da neve; colorido nos ambientes internos, como na casa do pintor. Ainda podemos destacar como elemento estético do

¹⁵Neste parágrafo, os termos foram destacados em negrito com o intuito de chamar a atenção para as tipologias da teoria genettiana utilizadas nesta análise.

Barroco a profusão de detalhes que tornam algumas cenas bem hiperbólicas, como: decoração e banquete da casa de Vermeer¹⁶.

Outra estratégia utilizada pelo roteirista e pelo diretor diz respeito ao tempo da narrativa. No romance, a autora criou um espaço temporal de doze anos, de 1664 a 1676; no filme, que, por natureza, tem linguagem e tempo elípticos, os seus criadores optaram por sintetizar este tempo em dois anos, de 1664 a 1666. Os detalhes que revelam a época também podem ser vistos como estratégias de **transmodalização**. Já que o diretor teve que adaptar o conteúdo e a forma do romance ao modo cinematográfico que impõe uma linguagem mais sintética. São muitos os elementos que fazem a reconstituição das cenas descritas no romance, em longos parágrafos, e, no filme, mostradas em rápidos *flashes*, como: 1) O cenário dos aposentos de Griet, a protagonista, denunciando a discriminação contra as empregadas domésticas; 2) O figurino que define bem os tipos sociais; 3) O analfabetismo revelado e denunciado por meio da protagonista; 4) As “aulas” de noções estéticas e de pintura nos muitos diálogos entre os protagonistas etc. São muitos detalhes que surgem à margem dos fatos da trama central; mas, todos eles reconstituem, na cenografia, a época vivida pelos personagens do século XVII. Ainda podemos mencionar, 5) a intensa densidade psicológica que se expressa pela força de uma antítese: a carga de emoções contidas x a quase ausência de palavras.

O filme é monossilábico, mas, apesar da economia vocabular, não deixamos de perceber, claramente, a roupagem barroca que os seus criadores deram à obra revelada nos muitos pares opositivos: pobres x ricos, patrões x empregados, católicos x protestantes, casados x solteiros, cultos x analfabetos etc. Esta é uma estratégia que define bem a cena histórica, de modo breve, sucinto, sem necessidade de longos trechos descritivos ou dissertativos como no romance. Esta sequência de pares antitéticos também define a obra como barroca. Neste ponto, o filme supera a pintura e o romance, porque, nele, fica bem mais demarcada a estética barroca da obra. Ou seja, o filme oferece-nos mais indícios do Barroco do que a pintura ou o romance. Desse modo, fica bem mais fácil identificar traços desta estética no filme do que nas duas outras obras. Essa alteração da forma também legítima, segundo Genette, a ocorrência de um fenômeno **transtextual**, do tipo **hipertextual**, por **transformação** e **transposição temática**. Ou seja, o tema e a cena do enredo não se modificam, mas o modo de apresentá-los sim.

¹⁶O ideal seria que exemplificássemos aqui, com cenas do filme, a constatação desses elementos, entretanto, as limitações de espaço do gênero artigo não nos permite incluir aqui estas imagens. Mas elas podem ser vistas na

Por outro lado, dada à natureza elíptica da linguagem cinematográfica, no filme, os autores optaram por subtrair muitos outros conteúdos, cenas e/ou detalhes que são explicitados no romance. Para ilustrar esta afirmação podemos elencar os seguintes detalhes: 1. A explosão que cegou o pai da protagonista; 2. O pai de Griet já conhecia Vermeer, o que explica o fato da jovem ir trabalhar na casa do pintor. 3. A visita do pintor à casa da protagonista antes dela se tornar empregada doméstica. 4. A peste que assolou a Holanda, no século XVII e vitimou a irmã da protagonista. 5. Griet fura a sua própria orelha no romance; no filme, é o pintor que o faz e esse fato agrega uma carga simbólica à narrativa. Muitos outros detalhes poderiam ser citados aqui para exemplificarmos as subtrações feitas no roteiro do filme. Estas são apenas algumas das estratégias de **transmodalização** utilizadas no processo de transformação de uma obra na outra.

4 Conclusão

A partir da análise, pautada na proposta teórica de Genette (2010), constatamos que a relação intertextual encontrada entre as obras aqui analisadas trata-se de uma ocorrência transtextual, marcada por uma hipertextualidade que se realiza por transformação, numa transposição intermodal, já que uma obra de arte original, uma pintura barroca, deu origem à outra obra, em nova modalidade formal, o romance; e este, por sua vez, originou uma terceira obra derivada, em outra linguagem artística: o filme. Assim, podemos dizer que um hipotexto, a pintura, originou dois hipertextos: o romance e o filme. Lembramos que o primeiro hipertexto, o romance, em momentos diferentes, cumula, simultaneamente, as funções de hipotexto e hipertexto nesta relação transtextual.

A inclusão do exemplo em estudo neste artigo, as três obras, no grupo das relações hipertextuais se deu em função da constatação de termos duas obras que se derivam de uma primeira: o quadro deu origem ao romance e ao filme. Já a definição desta relação como um caso de **transformação** se confirmou pelo fato de termos uma transformação de uma obra em outras duas. Por conseguinte, a classificação deste exemplo como uma **transposição transmodal** se legitima por termos nos deparado com uma transposição temática que se materializa pela mudança de modo como este tema é representado nas três diferentes linguagens: pictórica, literária e cinematográfica.

seguinte fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=kh2Ag2RurxU>.

Defendemos a ideia de que a intertextualidade pode, ainda, somar muito para a construção e percepção de sentido dos textos, porque a intertextualidade pode interferir significativamente para uma apreensão de sentido mais completa e abrangente. Convém considerar que, seguindo para além da esfera linguística, e lembrando que, atualmente, a Universidade tem defendido muito, como positiva, a ideia da interdisciplinaridade, visualizamos a possibilidade de contribuir com outras áreas das ciências humanas, como a Comunicação Social e a História da Arte, porque, a partir da análise linguística, abordamos, conjuntamente, a importância do fenômeno intertextual para a construção de sentido também nas obras de arte. Esperamos, assim, aqui as vírgulas são necessárias que esta pesquisa possa ser utilizada de maneira útil tanto no universo dos estudos linguísticos quanto no dos estudos estéticos.

A título de conclusão e complemento às observações feitas acerca da relação intertextual aqui analisada, acrescentamos, com relação ao uso da linguagem, que as três obras apresentam um ponto comum: a poeticidade, embora cada uma a expresse ao seu modo. Os criadores: o pintor, a romancista, o roteirista e o diretor expressam um cuidado estético tanto na linguagem pictórica, quanto na romanesca e na fílmica. Em especial, o quadro e o filme são mais “silenciosos”, aquele mais que este, entretanto, ambos são muito sugestivos. Há uma sugestão poética “muda” na cena representada na pintura, porém, provocativa e de grande beleza estética¹⁷, assim como também no filme, que é econômico no uso da linguagem verbal, mas muito sugestivo, principalmente em sua fotografia. Das três obras, obviamente, a que mais permite a percepção desta poeticidade é o romance, em função do maior uso da linguagem verbal. Por fim, afirmamos que a poeticidade também pode ser vista como um elemento intertextual detectado nas linguagens das três obras. Verificamos que os criadores das obras não apenas expuseram um tema em diferentes linguagens e formas narrativas, mas, foram, em suas criações, para além disso, quando tiveram preocupação com a excelência da elaboração estética das obras em questão.

Constatamos que a relação intertextual entre o romance e o filme é muito mais forte que entre a pintura e as outras duas obras, em função da natureza de cada uma das três linguagens. A narrativa romanesca está muito mais próxima, estilisticamente falando, da fílmica, do que estas da narrativa pictórica.

¹⁷Ver imagem da obra na p. 7. Verificar a pág. em que as figuras estão.

Referências

- ANTUNES, I. *Aula de português: encontro e interação*. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.
- ARBEX, M. Intertextualidade e intericonicidade. In: ARBEX, M.; OLIVEIRA, L. C. V. (Org.). *I Colóquio de Semiótica*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras - UFMG, 2003.
- AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade (s) enunciativa (s). Trad. Celene M. Cruz e João Vanderley Geraldi. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, v. 19, p. 25-42, 1990.
- BAGNO, M. *Preconceito linguístico*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAZERMAN, C. *Gênero, agência e escrita*. Judith Chambliss Hoffnagel, Angela Paiva Dionísio, Tradução e Adaptação Judith Chambliss Hoffnagel. (Org.) 2. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- CAVALCANTE, M. *Os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto, 2012.
- CAVALCANTE, M.; CUSTÓDIO FILHO, V. Revisitando o estatuto do texto. *Revista do GELNE*, Piauí, v. 12, n. 2, 2010.
- CHARAUDEAU, P.; CHARAUDEAU E MAINGUENEAU, D. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.
- CHEVALIER, T. *Moça com brinco de pérola*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2002.
- FARIA, M. das G. S. *Relações intertextuais de copresença e de derivação em textos verbo-visuais: por uma abordagem didática*. 2012. 49 p. Projeto de Pesquisa (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal do Maranhão – DINTER/UFC/UFMA, São Luís, 2012.
- GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2010.
- KOCH, I. G. V.; BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. M. *Intertextualidade: diálogos possíveis..* 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MAINGUENEAU. *Gênese dos discursos*. Curitiba: Criar Edições, 2000.
- MOÇA com Brinco de Pérola*. Direção: Peter Webber. Roteiro: Olivia Hetreed. Música: Alexandre Desplat. Reino Unido; Luxemburgo: Girl with a Pearl Earring, 2003.1 DVD (95 min), color.
- MODZENSKI, L. P. *O ethos e o pathos em videoclipes femininos: construindo identidades, encenando emoções*. 2012. 371 p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.
- NOBRE, K. C. *Revisão de critérios classificatórios de processos intertextuais*. 2013. 346 p. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, 2013.
- PIÉGAY-GROS, N. *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Dunod, 1996.
- PRETI, D. **Sociolinguística Os níveis de fala: Um estudo sociolinguístico do diálogo na literatura brasileira**. São Paulo: Edusp, 2003.
- SANT'ANNA, A. R. **Paródia, paráfrase & cia**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.
- TARALLO, F. L. **Pesquisa sociolinguística**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- TRAVAGLIA, L. C. **Gramática e interação: uma proposta para o ensino de gramática no 1º e 2º graus**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 1997.
- VERMEER, J. **Moça com Brinco de Pérola**. Haia, 1665. 1 quadro. 44.5 cm x 39 cm. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Rapariga_com_Brinco_de_P%C3%A9rola>. Acesso em: 20 dez. 2013.

Herminia Maria Lima da Silva

Doutoranda em Linguística (UFC), Mestra em Letras (1997) e Graduada em Letras pela Universidade Federal do Maranhão (1987). Professora da Universidade de Fortaleza - UNIFOR Pesquisadora do PROTEXTO, grupo de pesquisa do Programa de Pós-graduação em Linguística do PPGL-UFC. Publicou os livros: *Uma Palavra Marcada*, Imprensa Universitária - UFC, 1998 e *Sangria Azul*, Edições UFC, 2002 e *Sendas do Sacrário*, IMPRECE, 2013.

Maria Margarete Fernandes de Sousa

Doutora em Linguística (UFPE, 2005), Mestre em Linguística (UFC, 1998) Graduada em Letras (UECE, 1983). É professora do Programa de Pós-Graduação em Linguística (UFC). Coordenadora do Grupo de Pesquisa *Gêneros: Estudos Teóricos e Metodológicos - GETEME/UFC*. Desenvolve pesquisas na área de Linguística de Texto, atuando principalmente em análise de gêneros, gêneros promocionais e referenciação.

Recebido em 20 de fevereiro de 2015.

Aceito em 30 de março de 2015.

Intertextualidade em Eça de Queirós: muito além das releituras e recortes de obras outras, um processo de criação e amadurecimento

Intertextuality in Eça de Queirós: beyond the reading and clippings from other works, a process of creation and maturing

Juliana Rodrigues Salles
UEFS

Resumo: Eça de Queirós viveu em meio a intensas transformações ideológicas, conheceu movimentos pertencentes a esferas distintas, como o socialista, o nacionalista, o romântico e o realista. Sua formação cultural foi muito vasta, o que se refletiu em sua produção literária, composta de influências da literatura, da música, das artes plásticas e do teatro. Toda essa variedade artística foi de fundamental importância para compor grande parte de sua obra, repleta de temas intertemporais e universais. Um dos objetivos deste trabalho é exemplificar, através da análise de algumas narrativas do autor, a presença de elementos intertextuais utilizados, entre outros fins, para antecipar acontecimentos, estilizar a escrita ou desenvolver as tramas. O reconhecimento desses diálogos é de fundamental importância para compreender mais profundamente a narrativa e suas particularidades.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa. Intertextualidade. Artes. Eça de Queirós.

Abstract: *Eça de Queiroz lived amid intense ideological transformations, He met movements belonging to different spheres such as the socialist, nationalist, romantic and realistic. His cultural background was very vast and reflected in her literary production, made up of influences of literature, music, plastic arts and theater. All this artistic variety was of fundamental importance to compose much of his work, full of intertemporal and universal themes. One of the objectives of this study is to exemplify, through the analysis of some author's narrative, the presence of intertextual elements used, among other purposes, to anticipate events, stylize the writing or develop the schemes. The recognition of these dialogues is of fundamental importance to understand more deeply the eçiana narrative and its peculiarities.*

Keywords: *Portuguese Literature. Intertextuality. Arts. Eça de Queirós.*

VISÃO SEM PRESTÍGIO
Para Trazíbulo Henrique Pardo Casas

Aqui Ulisses um quilo
certo cagou. De nada lhe adiantou
esperteza e estilo.
Chegou, foi ignorado. Nenhuma
Penélope à vista,
nenhum castelo ocupado,
Telêmaco era só um
anarquista cheio de tédio.
E ao chegar a sua Ítaca,
velho, sujo, enganado,
eis que Ulisses, falido,
falhando no senso crítico,
disse (teria dito): amigos,
cheguei fodido; não só fodido: cagado!
(PEREYR, 2013, p. 60)

Sentado numa rocha, na ilha de Ogígia, com a barba enterrada entre as mãos, de onde desaparecera a aspereza calosa e tisonada das armas e dos remos, Ulisses, o mais subtil dos homens, considerava, numa escura e pesada tristeza, o mar muito azul que, mansa e harmoniosamente, rolava sobre a areia muito branca. Uma túnica bordada de flores escarlates cobria, em pregas moles, o seu corpo poderoso, que engordara. (Eça de Queirós)

O poema intitulado “Visão sem prestígio”, do poeta contemporâneo Roberval Pereyr, e o conto “A Perfeição”, do escritor inserido no século XIX, Eça de Queirós, revisitam um texto clássico: a *Odisseia*, de Homero, em especial o episódio em que o herói está ansioso para voltar a sua terra natal e reencontrar sua esposa, Penélope. Ao utilizar diferentes formas de releitura e reinterpretação de um épico poema da Grécia Antiga, os dois escritores buscaram, em uma obra milenar, inspiração para construir uma nova escrita, recuperando momentos anteriores da literatura, de modo a conectá-los à Contemporaneidade Ocidental.

O processo da busca de leituras anteriores para a construção de releituras é um dos pilares da intertextualidade. Resumidamente falando, a intertextualidade é uma espécie de presença visível ou perceptível de uma obra em outra, um diálogo entre um texto e outro. Se as referências que marcam os diálogos entre os textos não se fazem explícitas, é necessário que o leitor tenha um conhecimento prévio maior para recordar as “obras-fonte” e entender, de forma mais clara, onde e por que tais obras estão interligadas.

O surgimento da intertextualidade enquanto conceito se relaciona aos estudos de Julia Kristeva, que, se apropriando de um conceito bakhtiniano, renomeou o que Mikhail Bakhtin denominou dialogismo:

Intertextualidade ou dialogismo é uma referência ou uma incorporação de um elemento discursivo a outro, podendo reconhecê-lo quando um autor constrói a sua obra como referências a textos, imagens ou sons de outras obras e autores e até por si mesmo, como uma forma de reverência, de complemento e de elaboração do nexos e sentido desse texto/imagem (BARROS; FIORIN, 1999).

Dessa forma, a partir da intertextualidade, enquanto conceito teórico, é possível analisar o diálogo, a transposição, a absorção de textos na criação de um texto literário, verificando suas relações com outros que o precedem. Esse processo de inter-relação e sua importância são afirmados por Mikhail Bakhtin:

Uma obra não pode viver nos séculos futuros se não se nutriu dos séculos passados. Se ela nascesse por inteiro hoje (em sua contemporaneidade), se não mergulhasse no passado e não fosse substancialmente ligada a ele, não poderia viver no futuro. Tudo quando pertence somente ao presente morre junto com ele (BAKHTIN, 2000, p. 364).

Um dos objetivos deste texto é exemplificar alguns tipos de inserção ou citação intertextual na vasta escrita de Eça de Queirós, demonstrando que ele foi um escritor que bebeu de diversas fontes literárias e artísticas, da Antiguidade e de seu tempo, indo da Bíblia Sagrada ao Romantismo alemão, e passando pelo chamado intratexto, ou seja, retorno dos próprios textos às referências de seu discurso.

A intertextualidade possui desdobramentos como a citação, a alusão, a paródia, a paráfrase e a estilização. Para exemplificar alguns tipos de intertextualidade, pode-se recorrer a Affonso R. Sant'Anna, no livro *Paródia, paráfrase e companhia*:

Assim como um texto não pode existir fora das ambivalências paradigmáticas e sintagmáticas, paráfrase e paródia se tocam num efeito de intertextualidade, que tem a estilização como ponto de contato. Falar de paródia é falar de intertextualidade das diferenças. Falar de paráfrase é falar de intertextualidade das semelhanças (SANT'ANNA, 1990, p. 28).

Os desdobramentos intertextuais podem ser ajustados não só a textos verbais, mas também a outras linguagens, como artes plásticas, TV, publicidade, música ou cinema. É o diálogo entre duas ou mais vozes. A estilização, por exemplo, é uma espécie de reescrita, uma reprodução de um discurso existente, de uma forma mais estilística, como exemplificada nas conexões entre os trechos da *Odisseia* e o conto “A Perfeição”, enquanto a paródia é uma forma de sátira, uma brincadeira que faz homenagem, a seu modo, ao “texto-fonte”, como elabora Roberval Pereyr no poema “Visão sem Prestígio”, se conectando também aos trechos da *Odisseia*.

Eça de Queirós viveu em um período de intensas transformações ideológicas, teve uma formação repleta de mudanças filosóficas, sociais e religiosas, foi contemporâneo de movimentos distintos, como o socialista, o nacionalista, o romântico e o realista, conheceu filósofos diversos, historiadores, escritores e pensadores, tais como Michelet, Hegel, Proudhon, Victor Hugo, Goethe, Edgar Allan Poe, dentre outros. Inserido em meio a tantas discussões e controvérsias, encontrou um terreno fértil nas transformações de seu tempo, na literatura, na música, nas artes plásticas e no teatro para compor grande parte de sua obra.

O próprio autor, na crônica “Antero de Quental”, em que homenageia o grande parceiro, por ocasião de sua morte, lembra seus estudos em Coimbra e sugere a quantidade de autores que ambos conheciam:

Pelos caminhos de ferro, que tinham aberto a Península, rompiam cada dia, descendo da França e da Alemanha (através da França) torrentes de coisas novas, ideias, sistemas, estéticas, formas, sentimentos, interesses humanitários... Cada manhã trazia a sua revelação, como um Sol que fosse novo. Era Michelet que surgia, e Hegel, e Vico, e Proudhon; e Hugo tornado profeta e justiceiro dos reis; e Balzac, com o seu mundo perverso e lânguido; e Goethe, vasto como o Universo; e Poe e Heine, e creio já que Darwin, e quantos outros! (QUEIRÓS, 1988, p. 204-205).

As estruturas dialógicas entre Eça, seus contemporâneos, as ideias da época e a construção de sua obra já foram discutidas teoricamente e trabalhadas por alguns críticos. Antônio José Saraiva, em *As ideias de Eça de Queirós* (1950), discorre:

Ora desses dois elementos – a idéia expressa e a expressão da idéia, o tema e a forma, - só o segundo é inteiramente de Eça: quanto ao outro – idéias para exprimir, temas para realizar – vai buscá-los, ele que é um artista e não um filósofo, um estilista e não um poeta – onde? Aos mestres que leu? Ao clima onde respirava? É provável – e julgo que podemos encontrar aqui hipótese útil para orientar nosso trabalho – que Eça de Queirós seja o representante e o intérprete de certo número de idéias coletivas, quero dizer correntes em determinado meio (SARAIVA, 1950, p. 20).

Saraiva afirma a originalidade de Eça, ao tempo em que indica que o autor provavelmente buscou inspiração de temas e ideias a partir de muitas outras fontes, como as correntes filosóficas e artísticas de sua época, sem que isso significasse prejuízo na qualidade ou originalidade de sua escrita. Saraiva considera Eça como um jovem escritor em busca de inspiração e que, pela ordem natural da arte, serviria mais tarde de inspiração a outros artistas.

Alguns temas clássicos desde a Antiguidade como o ciúme, o amor, o adultério e o incesto com vieses trágicos estão presentes nas obras mais conhecidas de Eça de Queirós, e o leitor vai encontrar similitudes e citações de obras como *Édipo Rei*, de Sófocles, *Fausto*, de Goethe, *Romeu e Julieta*, *Otelo* e *Hamlet*, de Shakespeare.

A citação é uma das formas de intertexto mais comum nas obras de Eça de Queirós, se configurando como a inserção literal de um elemento (verso, música, títulos de obras ou nomes de autores) para confirmar o sentido ou antecipar acontecimentos em suas narrativas. Desde as lembranças de histórias da Mitologia Grega até as peças famosas de William Shakespeare, Eça de Queirós construiu um extenso mosaico de citações, absorvendo legados das leituras anteriores para fazer a transformação e a escrita de sua obra, seja de forma caricatural, sugestiva, parafraseada ou literal. Os intertextos podem ser encontrados na maioria de seus escritos, o que mostra um constante amadurecimento do Eça leitor e escritor.

As invocações de outras obras podem vir de maneira implícita ou explícita, a começar pelo romance *Os Maias* (1888), que conta a história de uma aristocrática família portuguesa, vítima de uma série de desventuras que culminam no incesto entre irmãos. A primeira personagem do livro é um casarão de nome Ramalhete. No primeiro capítulo, a descrição do Ramalhete já remete a uma figura mitológica: Vênus Citereia, deusa do amor, beleza e sedução, que em sua história possuiu uma relação adúltera com Marte.

[...] e o Ramalhete possuía apenas, ao fundo de um terraço de tijolo, um pobre quintal inculto, abandonado às ervas bravas, com um cipreste, um cedro e uma cascatazinha seca, um tanque entulhado, e uma estátua de mármore (onde Monsenhor reconheceu logo Vênus Citereia) (QUEIRÓS, 2001, p. 7. vol. I).

Ainda é possível encontrar citação a Vênus na obra *O Primo Basílio* (1878), referindo-se à personagem Leopoldina, amiga de Luísa, que é a personagem principal. Leopoldina encontra nos casos extraconjugais um caminho para escapar de um casamento tedioso. Bem-apeçoada, usava vestidos muito justos, que modelavam o corpo: “...dizia-se dela com os olhos em alvo: ‘é uma estátua, é uma Vênus’.” (QUEIRÓS, 2008, p. 17). Leopoldina, assim como Vênus, era a descrição da beleza; uma mulher extremamente sensual e sedutora, mas manchada por relações adúlteras.

Voltando ao romance *Os Maias*, após as alusões à mitologia grega, o autor insere, durante a escrita, elementos das tragédias de Shakespeare para incrementar o teor da trama central. O casal Pedro da Maia e Maria Monforte – ele, aristocrata, filho único de um poderoso

português; ela, mulher misteriosa, de passado duvidoso para os padrões da época, filha de um traficante de escravos e de personalidade instável – foram consumidos por um amor cuja chama posteriormente causará a morte de Pedro da Maia. Eça de Queirós descreveu esse amor desta forma:

Era um amor à Romeu, vindo de repente em uma troca de olhares fatal e deslumbradora, uma dessas paixões que assaltam uma existência, a assolam como um furacão, arrancando a vontade, a razão, os respeitos humanos e empurrando-os de roldão aos abismos (QUEIRÓS, 2001, p. 17. vol. I).

Ao fazer alusão à trágica história dos jovens amantes de Verona, Romeu e Julieta, de William Shakespeare, Eça de Queirós revisitou o casal que, também de famílias opostas, caíram de paixão na primeira troca de olhares e, ironicamente, a paixão termina em tragédia. É importante ressaltar que tanto em *Os Maias* quanto em *Romeu e Julieta*, não há pessoas culpadas pelas tragédias, já que elas são marcadas por séries de coincidências. Além disso, a história de Shakespeare não enfoca apenas a história de amor proibido entre os jovens, mas também problemas de estruturas sociais e tensas relações familiares, assim como em *Os Maias*.

Em Eça, as personagens Carlos Eduardo e Maria Eduarda, sem terem ciência de que são irmãos, cometem incesto. Eça de Queirós novamente evoca a personagem de Shakespeare, que sucumbiu à paixão e foi marcada pela morte em sua promissora história de amor:

[...] e o leito de dossel, alçado sobre um estrado, coberto com uma colcha de cetim amarelo, bordada a flores de ouro, envolto em solenes cortinas também amarelas de velho brocatel enchia a alcova, esplêndido e severo, e como erguido para as voluptuosidades grandiosas de uma paixão trágica do tempo de Lucrecia ou de Romeu... (QUEIRÓS, 2001, p. 62. vol. II).

Além de *Romeu e Julieta*, *Hamlet* é outra peça trágica shakespeariana citada em *Os Maias*. Nos encontros entre os dois amantes Carlos e Eduarda, que faziam planos de fugir para a Itália a fim de viver seu amor longe das interferências externas, Eça de Queirós mais uma vez faz a citação de uma história trágica envolvendo traição, incesto e moralidade.

[...] deixa a Maria tocar umas notas de Hamlet... Então Eça, cedendo também a todo aquele conchego tépido e amável, enterrou-se no sofá com o charuto, para escutar a canção de Ofélia, de que Maria já murmurava baixo as palavras cismadoras e tristes:
Pâle et blonde,(Pálida e loira,)
Dort sous l'eau profonde..." (dorme sob a água profunda...) (QUEIRÓS, 2001, p. 155. vol. II).

As demais maneiras com que Eça dialoga com outras narrativas ocorrem quase sempre para antecipar, dar mais dramaticidade ou ilustrar passagens importantes de seus textos. Além das citações literárias, Eça de Queirós recorre à música e à pintura. São elementos dispostos organizadamente, que atestam o conhecimento e a intimidade do autor com outras vertentes artísticas.

Por causa dessas citações, derivadas das influências de suas leituras anteriores, Eça de Queirós foi alvo de críticas que afirmavam que ele teria realizado plágios, recriações ou até se apoiado inteiramente de trechos, passagens e histórias de outros romances. De todas as reações negativas, a mais famosa é a crítica que Machado de Assis publicou no jornal carioca *O Cruzeiro*, em 16 e 30 de abril de 1879; crítica que rendeu a Machado reações tanto favoráveis quanto contrárias às suas opiniões, mas que até hoje é referência para quem procura entender mais profundamente a evolução das produções de Eça de Queirós. Um dos pontos mais delicados da crítica é a insinuação de plágio do romance *La Faute de l'Abbé Mouret* (1875), de Émile Zola.

Algumas dessas citações e alusões comuns ao trabalho do autor foram interpretadas como imitação, como se verifica no trecho abaixo:

[...] Que o Sr. Eça de Queirós é discípulo do autor do *Assommoir*, ninguém há que o não conheça. O próprio *O Crime do Padre Amaro* é imitação do romance de Zola, *La Faute de l'Abbé Mouret*. Situação análoga, iguais tendências; diferença do meio; diferença do desenlace; idêntico estilo; algumas reminiscências, como no capítulo da missa, e outras; enfim, o mesmo título [...] (ROSA, 1963, p. 210).

Machado de Assis utilizou termos mais cautelosos, como “imitação” e “reminiscências” sobre as referências ao texto de Émile Zola. Não escreve necessariamente plágio, mas deixa claro que as duas obras são extremamente parecidas. Embora as vozes do discurso sejam realmente plurais, a acusação de imitação é injusta, pois o *Crime do Padre Amaro* (1875) começou a circular antes da publicação do texto de Émile Zola. Ao analisar brevemente algumas passagens das obras, veem-se pontos em comum entre uma obra e outra, mas não necessariamente uma cópia, como insinuado por alguns críticos.

Desde *As Farpas*, é observada a forma com a qual Eça de Queirós representa a condição da mulher lisboeta do período, padecente de ociosidade, vítima de uma literatura romântica, vazia e hipócrita. Essas características femininas são marcantes nas obras, observadas não somente na personagem Luísa, de *O Primo Basílio*, como também em *Maria Monforte*, de *Os Maias*.

O Primo Basílio, romance que conta a história de adultério entre uma pacata dona de casa e um primo galanteador, possui visíveis diálogos com *Madame Bovary* (1857), de Flaubert. As personagens principais, Luísa, em *O Primo Basílio*, e Emma Bovary, em *Madame Bovary*, são donas de casa com vidas bastante ociosas, que passam boa parte do seu tempo livre a ler novelas românticas e a sonhar com aventuras amorosas:

[...] Emprestava às mais crescidas algum romance que levava sempre no bolso do avental, e do qual ela própria devorava alguns capítulos nas horas vagas. Era só amores, amantes, damas perseguidas que desmaiavam em pavilhões solitários (FLAUBERT, 2005, p. 50).

Foi com duas lágrimas a tremer-lhe nas pálpebras que acabou a página da *Dama das Camélias*. E estendida na Voltaire, com o livro caído no regaço, fazendo recuar a película das unhas, pôs-se a cantar baixinho, com ternura, a ária final da *Traviata*:
Addio, del passato... (QUEIRÓS, 2008, p. 13)

É possível visualizar que os escritos de Eça também fazem intertextos com a música, já que, no trecho apresentado, além da referência literária ao romance *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, inclui-se na citação a ópera de Verdi *La Traviata*, baseada no romance em questão. São comuns esses intertextos musicais, tanto instrumentais quanto vocais, na obra de Eça, em especial no livro *O Primo Basílio*, que, em várias passagens, apresenta citações de óperas, a exemplo do *Barbeiro de Servilha*, *Medeia*, *Romeu e Julieta* e *Fausto*. Todas essas inclusões musicais são interligadas às passagens ou personagens da trama.

Não só a música como também as artes plásticas são inseridas de forma proposital a dialogar com as personagens. A casa de Luísa possui uma decoração sombria, onde destacavam-se duas gravuras: a *Medeia*, de Delacroix, e a *Mártir*, de Delaroche. São gravuras que remetem a traição, tragédia e morte, justamente alguns dos temas retratados no romance.

As protagonistas Luísa e Emma são casadas por conveniência e não por amor, têm muita vontade de sair da rotina mundana e conhecer outros lugares, principalmente Paris, por influência da quantidade de romances românticos lidos vorazmente por elas durante todo o tempo ocioso:

[...] Ele, agora, em Paris, muito longe! Como seria aquela Paris? Que nome imenso! Emma sentia prazer em repeti-lo, a meia voz, ecoava-lhe nos ouvidos como o sino da catedral, flamejava-lhe diante dos olhos até mesmo nos rótulos dos potes de cosméticos (FLAUBERT, 2005, p. 75).

Que vida interessante a do primo Basílio! Pensava. O que ele tinha visto! [...] E ir a Paris! Paris, sobretudo! Mas qual! Nunca viajaria decerto; eram pobres; Jorge era caseiro, tão lisboeta! (QUEIRÓS, 2008, p. 68).

O tédio aliado à ociosidade das sonhadoras protagonistas dos dois romances as torna vítimas fáceis da sedução de homens experientes. Por meio da idealização dos romances lidos, vem o desejo por aventuras amorosas. Os adultérios consumados têm o mesmo fim para Luísa e para Emma: a morte. Tanto Flaubert quanto Eça foram críticos do romantismo, e a narrativa realística de Flaubert proporcionou a Eça uma ótima fonte de inspiração.

Vale ressaltar que Eça de Queirós reconhecia as origens de suas obras, suas interlocuções, seus embriões literários. Matos (2002, p. 73) rememora um texto do autor, mais precisamente uma carta dirigida a Silva Pinto, em 1875, que contém um trecho esclarecedor no qual Eça apresenta os autores que motivaram parte de sua escrita: “Eu procuro filiar-me nestes dois grandes artistas: Balzac e Flaubert[...] Isto bastará para fazer compreender as minhas intenções e a minha estética” (MATOS, 2002, p. 73). O autor reconhece a grandiosidade de outros escritores, não nega sua admiração e através do fino elogio, assume segui-los.

Para Lopes (1997), há em vários textos queirosianos um diálogo profundo com o romantismo alemão, principalmente com Goethe e sua célebre obra, *Fausto*, poema trágico que envolve um homem ambicioso e seu pacto com o demônio, denominado Mefistófeles. São encontradas em obras de Eça de Queirós citações que fazem claras alusões a *Fausto*, parodiando, estilizando ou parafraseando a figura de Mefistófeles. Há em *Relíquia* uma cena na qual uma personagem sonha com Mefistófeles; em *O Primo Basílio*, Luísa assiste à ópera *Fausto* em um dos acontecimentos cruciais da narrativa – a morte da “vilã” Juliana. Em *Os Maias*, o sarcástico, ateu, demagogo e rebelde João da Ega vai a um baile a fantasia vestido de Mefistófeles e sai do baile humilhado e ridicularizado. No conto *O Senhor Diabo*, é relatado o último amor do diabo na Alemanha, um ser relatado ironicamente como apaixonado e impotente. Em *O Mandarim*, novamente Goethe é rememorado, numa história fantástica que trata de um pacto com o diabo, com personagens parodiadas da história original.

Através desse apanhado de exemplos demonstrados acima, é visível que a obra de Eça de Queirós é pautada por um repertório de diálogos diversos e plurais, os temas trabalhados por ele são intertemporais e universais. Mesmo com fatos e personagens semelhantes, o rico aparato cultural do escritor, desenvolvido não só na literatura, mas também no teatro, na música e nas artes plásticas, faz com que sua escrita seja fértil e inovadora, mesmo quando apoiada em textos

anteriores, conforme Schneider: “Textos primeiros inexistem tanto quanto as puras cópias; o apagar não é nunca tão acabado que não deixe vestígios, a invenção, nunca tão nova que não se apoie sobre o já-escrito” (SCHNEIDER, 1990, p. 71).

Os temas mais comuns na escrita de Eça de Queirós estão relacionados à família, ao clero e à sociedade portuguesa. Para desenvolver esses traços comuns a suas obras, o autor lançou mão de diversos recursos de intertextualidade, utilizando textos bíblicos, como nos contos “Adão e Eva no Paraíso”, em que o autor dialoga também com o Criacionismo e o Evolucionismo, e “O Suave Milagre”, uma escrita emotiva, ambientada na Judeia e baseada na escrita bíblica; no livro *A cidade e as serras*, com referências explícitas ao livro de Eclesiastes, ou utilizando os escritos clássicos, a exemplo do conto “A Perfeição”. A intratextualidade, em relação a seus próprios temas e personagens, é recorrente, como o incesto em *A Tragédia da Rua das Flores* e *Os Maias*; o adultério presente em *O Primo Basílio* e no conto “O moinho”, os retratos de sua época e da geração de pensadores ao qual participou em *A correspondência de Fradique Mendes* e também em *Os Maias*. Eça de Queirós demonstra versatilidade na inserção de múltiplas tessituras em suas obras, sempre com a destreza e ironia que lhe eram particulares e que, sem dúvida, servem de inspiração para escritores diversos, já que todo texto é considerado um mosaico de citações.

É importante reafirmar que, tendo em vista os conceitos apresentados, não existe texto puro, inédito, totalmente original. Tiphaine Samoyault em *A intertextualidade* (2008) corrobora essa questão:

A literatura se escreve como lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela exprime, movimentando sua memória e inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos e retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto (SAMOYAULT, 2008, p. 47)

Sempre haverá reminiscências, lembranças, ressonâncias de experiências anteriores por outras formas, temáticas ou estilísticas. Implícitas ou explícitas, as matrizes estarão lá, dispostas de alguma forma, seja por paródia, citação, crítica, alusão ou inserção, pulsando em alguma frase ou nas entrelinhas do texto. Portanto, o recurso intertextual não se pode configurar como falta de talento, mas como potencializador da escrita, com apoio em bases anteriores. As questões intertextuais são tão latentes que é possível perceber o mesmo tema através de posicionamentos diferentes, como ao ler o poema “Visão sem prestígio”, de Roberval Pereyr, poeta brasileiro contemporâneo, e um trecho do conto do escritor português, locado no século XIX. Ainda que

distantes no tempo e no espaço, esses autores revisitam um texto clássico, através de estratégias intertextuais diferentes, sem ocasionar prejuízo algum ao processo criativo, e mostrando mais uma vez que nenhum texto é autônomo; todos são resultado de ecos de textos e gerações anteriores.

Referências

- 150 Anos Com Eça de Queirós. Anais do 3º Encontro Internacional de Queirosianos. USP. São Paulo, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. Araújo Nabuco. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- FLAUBERT, Gustave (1857). *Madame Bovary*. Trad. Araújo Nabuco, São Paulo: Martin Claret, 2005.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto*. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2004.
- LOPES, Óscar. Jesus e o diabo. In: *Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos*. São Paulo. Centro de Estudos Portugueses da FFLCH da USP, 1997.
- MATOS, A. Campos. *Sobre Eça de Queirós*. Lisboa: Livros Horizontes, 2002.
- PEREYR, Roberval. *Mirantes*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. *Respiração artificial*. Trad. H. Jahn. Rio de Janeiro: Iluminuras, 1987.
- QUEIRÓS, Eça de. *Contos*. Lisboa: Livros do Brasil, [s.d].
- QUEIRÓS, Eça de. *O Primo Basílio*. São Paulo: Ciranda Cultural, 2008.
- QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*. Fortaleza: ABC Editora, 2001. vol. I.
- QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*. Fortaleza: ABC Editora, 2001. vol. II.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de, Um Génio que era um Santo – In Memoriam. In MATOS, A. Campos (org. e coord.) *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Ed. Caminho, 1988, s/Ed.
- ROSA, Alberto Machado. *Eça, discípulo de Machado?* Lisboa, Ed. Presença, 1963.
- SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: HUCITEC, 2008
- SANT'ANNA, Afonso Romano. *Paródia, paráfrase e companhia*. São Paulo: Ática, 1990.
- SARAIVA, António José. *As Idéias de Eça de Queiroz*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1950.
- SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- SOUZA, Wender Marcell Leite. *A literatura como diálogo: um percurso histórico do intertexto*. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/110.pdf>.

Juliana Rodrigues Salles

Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Feira de Santana – Bahia, Licenciada em Letras/Inglês. Especialista em Desenho, Registro e Memória Visual. Especialista em Estudos Literários.. Emails: julaysalles@hotmail.com juliana.julay@gmail.com

Recebido em 28 de fevereiro de 2015.

Aceito em 15 de abril de 2015.