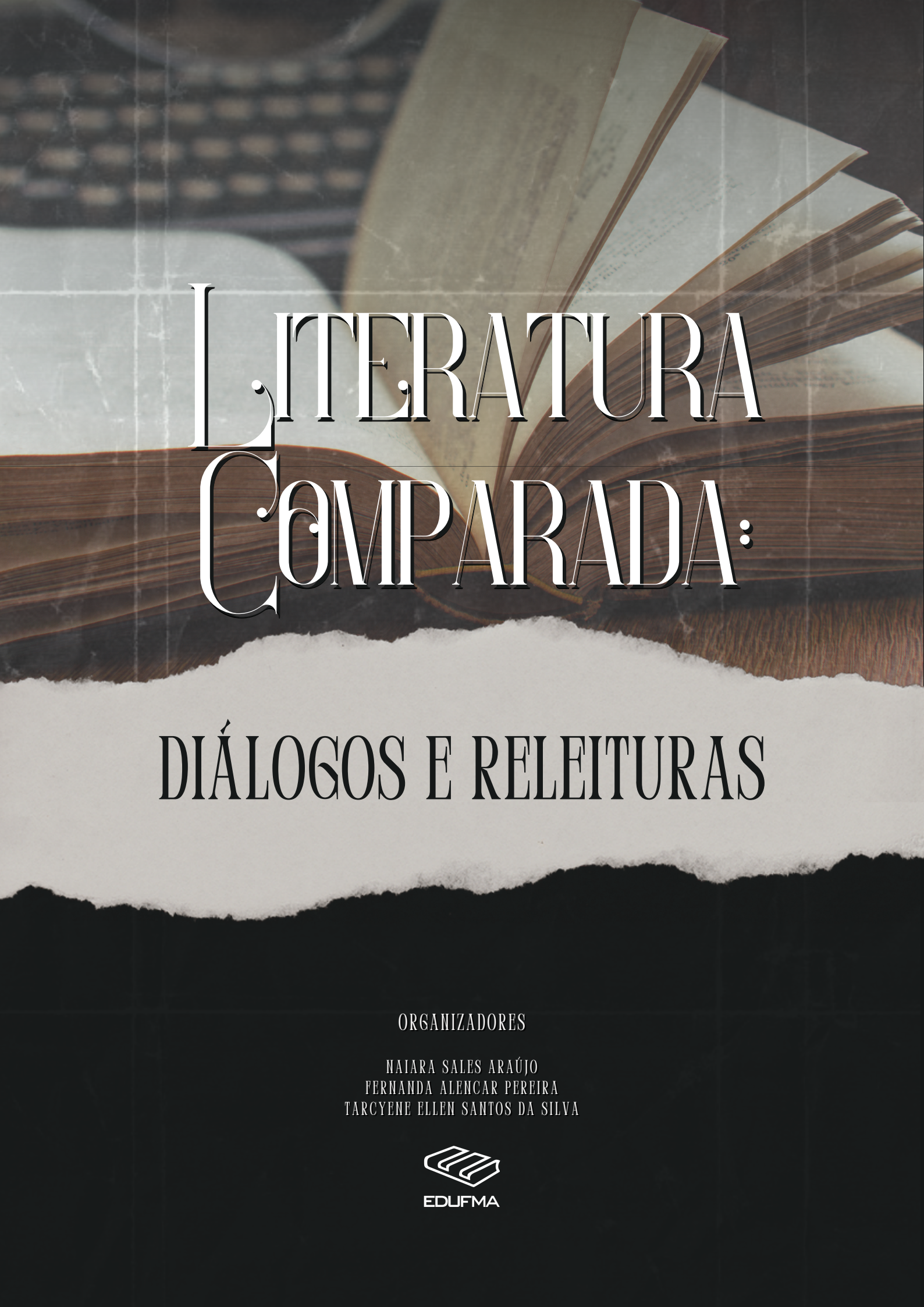




LITERATURA COMPARADA:

DIÁLOGOS E RELEITURAS

ORGANIZADORES

MAIARA SALES ARAÚJO
FERNANDA ALENCAR PEREIRA
TARCYENE ELLEN SANTOS DA SILVA



LITERATURA
COMPARADA:
DIÁLOGOS E RELEITURAS



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Reitor
vice-Reitor

Prof. Dr. Fernando Carvalho Silva
Prof. Dr. Leonardo Silva Soares



EDUFMA

EDITORIA DA UFMA

Coordenadora

Dra. Suênia Oliveira Mendes

Conselho Editorial

Prof. Dr. José Carlos Aragão Silva
Prof. Dr. Luis Henrique Serra
Prof^a. Dra. Ana Caroline Amorim Oliveira
Prof. Dr. Márcio José Celeri
Prof^a. Dra Raimunda Ramos Marinho
Prof^a. Dra Débora Batista Pinheiro Sousa
Prof. Dr. Edson Ferreira da Costa
Prof. Dr. Marcos Nicolau Santos da Silva
Prof. Dr. Carlos Delano Rodrigues
Prof. Dr. Felipe Barbosa Ribeiro
Prof^a. Dra. Maria Aurea Lira Feitosa
Prof. Dr. Flávio Luiz de Castro Freitas
Prof. Dr. José Ribamar Ferreira Junior
Bibliotecária Iole Costa Pinheiro



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

Associação Brasileira das Editoras Universitárias



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição 4.0.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento 4.0.

ORGANIZADORES

NAIARA SALES ARAÚJO
FERNANDA ALENCAR PEREIRA
TARCYENE ELLEN SANTOS DA SILVA

LITERATURA COMPARADA: DIÁLOGOS E RELEITURAS

SÃO LUÍS



EDUFMA

2024

Comitê Científico:

Dr. Dr. Dilson César Devides – UFMT
Dra. Michelle Mittelstedt Devides – IFMT
Dr. Paulo Ailton Ferreira da Rosa Junior – IFRGS
Dra. Naiara Sales Araújo – UFMA
Dra. Fernanda Alencar Pereira – UnB
Dra. Tarcyene Ellen Santos da Silva – UFMA
Dr. Marcos Vinícius Fernandes – IFRN
Me. Doutoranda Débora Loane do Amaral – UFRN
Me. Doutoranda Anna Isabel Santos Freire – UnB

Projeto Gráfico, Diagramação e Capa

Stephane Thayane dos Santos Serejo

Imagens da capa

@gettyimages
Canva.com

Revisão

Naiara Sales Araújo
Fernanda Alencar Pereira
Tarcyene Ellen Santos da Silva

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Literatura comparada: diálogos e releituras / Naiara Sales Araújo; Fernanda Alencar Pereira, Tarcyene Ellen Santos da Silva (organizadores). — São Luís: EDUFMA, 2024.

215 p. : il.

Modo de acesso: World Wide Web

ISBN: 978-65-5363-417-6

1. Literatura comparada. 2. Análise literária. I. Araújo, Naiara Sales. II. Pereira, Fernanda Alencar. III. Silva, Tarcyene Ellen Santos da.

Ficha catalográfica elaborada pela Diretoria Integrada de Bibliotecas (DIB)-UFMA
Bibliotecária: Erlane Maria de Sousa Alcântara – CRB 13/512

CRIADO NO BRASIL[2024]

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida, armazenada em um sistema de recuperação ou transmitida de qualquer forma ou por qualquer meio, eletrônico, mecânico, fotocópia, microimagem, gravação ou outro, sem permissão do autor.

EDUFMA | EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Av. dos Portugueses, 1966 | Vila Bacanga CEP: 65080-805 | São Luís | MA | Brasil

Telefone: (98) 3272-8157

www.edufma.ufma.br | edufma@ufma.br



Encontro Nacional de Ficção, Discurso e Memória



Grupo de Pesquisa (CNPq)
"Ficção Científica, Gêneros Contemporâneos e Representações
Artísticas na Era Digital"

APOIO

Universidade Federal do Maranhão - UFMA
Programa de Pós-Graduação em Letras - PGLetras (UFMA)
Programa de Pós-graduação em Letras - PGLB (Bacabal - UFMA)
Curso de Letras - DELER (UFMA)
Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico
do Maranhão - FAPEMA
Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq
Divulga Letras - Projeto digital independente

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	8
Fernanda Alencar Pereira	
Naiara Sales Araújo	
Tarcyene Ellen Santos da Silva	
Capítulo 1	
FICÇÃO E MEMÓRIA: REPRESENTAÇÕES DA SHOAH NA LITERATURA DE BEST-SELLER	11
Daniella Bertocchi Moreira	
Capítulo 2	
FALSTAFF EM GUNDARLAND: UMA RELEITURA CARNAVALIZADA DE PERSONAGENS SHAKESPEARIANOS	23
Diandra Sousa Santos	
Capítulo 3	
ENTRE AS MEMÓRIAS DOS PAIS E DO PAÍS: UM DIÁLOGO COM OS FILMES DE FLÁVIA CASTRO, MARIA CLARA ESCOBAR E CAROL BENJAMIN	39
Priscilla Pinheiro de Oliveira	
Marcelo Dídimo Souza Vieira	
Capítulo 4	
GRAÇA SOB PRESSÃO: CONCEPÇÕES DE GRAÇA E REDENÇÃO EM <i>PARAÍSO PERDIDO</i> E NA BÍBLIA	54
Lucas Henrique Mascaranhas Silva	
Capítulo 5	
REPRESENTAÇÕES MASCULINAS EM FOCO: UMA LEITURA COMPARADA ENTRE <i>MINHA FAMA DE MAU</i>, DE ERASMO CARLOS, E <i>DOM CASMURRO</i>, DE MACHADO DE ASSIS	68
Jenifer Santos Bezerra	
Capítulo 6	
OS BONECOS DE PANO DE D. AURORA COMO UMA RELEITURA DE FRANKENSTEIN, OU O PROMETEU MODERNO (1818)	81
Nilza Mara Pereira	
Capítulo 7	
DEGUSTANDO O ERÓTICO NA LITERATURA: ADÉLIA PRADO, MARIA LÚCIA DAL FARRA E LAURA ESQUIVEL SOB UMA LEITURA COMPARATISTA	91
Egberto Guillermo Lima Vital	
Capítulo 8	
O AMOR E A MORTE EM RELEITURA: O MITO DE TRISTÃO E ISOLDA NO MEDIEVO E NO SÉCULO XXI	102
Sandra Sirangelo Maggio	
Deborah Luchesi Biazus Veronese Fritsch	
Capítulo 9	
O TRONCO: DO ROMANCE AO FILME	115
Josiane Silvéria Calaça Matos	

Capítulo 10

“SILVESTRE” (2019), DE WAGNER WILLIAN: HQ DA DARKSIDE® BOOKS E REFLEXÃO SOBRE A CRIAÇÃO ARTÍSTICA	130
J. Victor Messias	

Capítulo 11

TUDO IMENSO E UMA COISA SÓ: O VIVER JUNTO EM O VIVO DE ADRIANA LISBOA	145
Anne Louise Dias	

Capítulo 12

UMA ANÁLISE DAS RELAÇÕES ENTRE IRONIA E SITCOM NA CONTEMPORANEIDADE	159
Francisco Heitor Pimenta Patrício	

Capítulo 13

ARACAJU E ‘AQUARIUS’: MEMÓRIA E BOVARISMO SOCIAL NA IDENTIDADE TERRITORIAL URBANA	172
Bárbara Silveira Abril	
José Ivan de Oliveira Filho	

Capítulo 14

LÍNGUAS CONSTRUÍDAS E TRADUÇÃO: MARCADORES CULTURAIS NA TRADUÇÃO LITERÁRIA EM ESPERANTO	185
Larissa Silva Leitão Daroda	
Carolina Alves Magaldi	
Josiane Souza da Costa	

Capítulo 15

VOZES NARRATIVAS NA OBRA DEUSES DE DOIS MUNDOS	198
Ottavio Nava Galvão	
Naiara Sales Araújo	

Sobre os autores	211
-------------------------------	------------

APRESENTAÇÃO

A literatura é um espelho multifacetado da condição humana, capaz de refletir as complexidades e as nuances das experiências individuais e coletivas. Neste livro, *Literatura Comparada: Diálogos e Releituras*, reunimos uma série de estudos que exploram a diversidade de temas e abordagens literárias, buscando não apenas compreender os textos em seus contextos específicos, mas também estabelecer diálogos entre obras de diferentes tempos, culturas e gêneros.

O primeiro capítulo, *Ficção e Memória: Representações da Shoah na Literatura de Best-Seller* de autoria de Daniella Bertocchi Moreira, tem como objetivo analisar a obra *O Tatuador de Auschwitz* (2019) a partir do conceito de best-seller, teor ficcional e literatura de proposta e de entretenimento de forma a compreender a relação entre ficção, memória e best-seller. Já no segundo capítulo, *Falstaff em Gundarland: Uma Releitura Carnavalizada de Personagens Shakespearianos*, de Diandra Sousa Santos, há uma abordagem inovadora que revisita personagens shakespearianos através do prisma da carnavalização, revelando novas dimensões e interpretações culturais. Aqui, o objetivo é discutir de que forma a obra em questão se constitui numa releitura carnavalizada das obras e personagens shakespearianos, elencados pelo autor.

Em *Entre as Memórias dos Pais e do País: Um Diálogo com os Filmes de Flávia Castro, Maria Clara Escobar e Carol Benjamin*, de Priscilla Pinheiro de Oliveira e Marcelo Dídimo Souza Vieira, os autores trazem um estudo que explora a interseção entre as memórias pessoal e coletiva, através da análise dos filmes de três cineastas brasileiras, destacando as narrativas de identidade e pertencimento.

No capítulo seguinte, *Graça sob Pressão: Concepções de Graça e Redenção em Paraíso Perdido e Na Bíblia*, Lucas Henrique Mascaranhas Silva analisa *Paraíso Perdido* sob a ótica da adaptação tendo em vista seu engajamento intertextual com as Sagradas Escrituras. Assim, este capítulo explora as concepções de graça e redenção em dois textos fundamentais, revelando suas influências mútuas e divergências teológicas. Seguindo a mesma perspectiva comparatista, no estudo *Representações Masculinas em Foco: Uma Leitura Comparada entre Minha Fama de Mau, de Erasmo Carlos, e Dom Casmurro*, Jennifer Santos Bezerra propõe comparar a constituição de representações masculinas dos protagonistas do romance realista *Dom Casmurro*, publicado em 1899 por Machado de

Assis, e da canção *Minha fama de mau*, lançada em 1965, sob interpretação de Erasmo Carlos, situado no movimento estético-musical Jovem Guarda.

Em *Os Bonecos de Pano de D. Aurora como uma Releitura de Frankenstein, ou O Prometeu Moderno* (1818), de Nilza Mara Pereira, a autora explora a intertextualidade estabelecida entre as obras *La Madre de Frankenstein* (2020), da escritora espanhola Almudena Grandes (1960-2021), e *Frankenstein, ou o Prometeu Moderno* (1818), da escritora britânica Mary Shelley (1797-1851), enfocando não somente o nível das narrativas, mas também a temática da “criação do monstro”.

Por sua vez, o capítulo intitulado *Degustando o Erótico na Literatura: Adélia Prado, Maria Lúcia Dal Farra e Laura Esquivel sob uma Leitura Comparatista*, de Egberto Guillermo Lima Vital, debruça-se sobre o romance *Como Água para Chocolate* (1989), de Laura Esquivel, e sobre poemas selecionados da “Poesia Reunida” de Adélia Prado (2016), bem como sobre poemas coletados em *Livro de Auras* (2002), de Maria Lucia Dal Farra para, a partir de uma abordagem comparatista, discutir a culinária como parte constitutiva da escrita erótica de autoria feminina na contemporaneidade.

O oitavo capítulo, intitulado *O Amor e a Morte em Releitura: O Mito de Tristão e Isolda no Medievo e no Século XXI*, Deborah Luchesi Biazus Veronese Fritsch e Sandra Sirangelo Maggio apresenta um estudo comparativo do mito de Tristão e Isolda no medievo e no século XXI. Para tanto, são abordadas as versões do mito presentes nas seguintes obras: *O romance de Tristão e Isolda* (1900) e *Tristão e Isolda* (2006). Já no nono capítulo, *O Tronco: Do Romance Ao Filme*, de Josiane Silvéria Calaça Matos e Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro, as autoras são exploram o engajamento das obras focando em suas significações políticas e sociais.

Em “*Silvestre*” (2019), *De Wagner Willian: Hq Da Darkside Books E Reflexão Sobre A Criação Artística*, de J. Victor Messias, o autor aborda a produção de sentidos da HQ como pertencentes ao gênero literário do Horror embasado em J. Halberstam (1995) e sua teoria dos *monstros* em obras de Horror — mais especificamente obras “góticas” — como tecnologias textuais. Na sequência, o capítulo *Tudo Imenso e Uma Coisa Só: O Viver Junto em O Vivo de Adriana Lisboa*, de Anne Louise Dias traz uma belíssima reflexão sobre o fazer poético da poetisa, a atenção que é atribuída ao uso da palavra e à renúncia das construções metafóricas da linguagem.

No capítulo seguinte, o livro traz *Uma Análise das Relações entre Ironia e Sitcoms na Contemporaneidade*, Francisco Heitor Pimenta Patrício. O autor aborda as sitcoms, como uma proposta de representação da vida cotidiana em forma de comédia, mostrando

como elas usam de suas técnicas canônicas para questionar o seu próprio formato, abrindo a possibilidade de diversas interpretações e questionamentos. Na sequência, em *Aracaju e 'Aquarius': Memória e Bovarismo Social na Identidade Territorial Urbana*, Bárbara Silveira Abril e José Ivan de Oliveira Filho mostram como as questões de metropolização se inserem no fenômeno do bovarismo social, imaginário da cultura política brasileira que permeia as cidades nordestinas e seus processos de verticalização numa tentativa de reproduzir internamente uma realidade importada distante da realidade brasileira.

Em *Línguas Construídas e Tradução: Marcadores Culturais na Tradução Literária Em Esperanto*, de Larissa Silva Leitão Daroda, Carolina Alves Magaldi e Josiane Souza da Costa, as autoras abordam as interfaces entre o esperanto, como uma língua que abrange comunidades globais, suas possibilidades e aplicabilidades na tradução, em especial na tradução literária, na qual as marcas culturais estão significativamente e intencionalmente presentes. Em seguida, os autores Ottavio Nava Galvão e Naiara Sales Araújo, *Vozes Narrativas na obra Deuses de Dois Mundos* analisam a obra *Deuses de Dois Mundos*, de P.J. Pereira, explorando as implicações do estilo de narrativa na composição de uma obra literária e os componentes necessários para que a obra possa ser compreendida tornando o leitor imerso no contexto que o autor pretende demonstrar.

Como se pode perceber, cada capítulo deste livro oferece uma abordagem única e inovadora para a literatura comparada, abordando questões de identidade, memória, tradução e representação. Esperamos que esta obra contribua para o enriquecimento do campo da literatura comparada e inspire novas reflexões e diálogos entre leitores e estudiosos.

São Luís, agosto de 2024

Fernanda Alencar Pereira

Naiara Sales Araújo

Tarcyene Ellen Santos da Silva

FICÇÃO E MEMÓRIA: REPRESENTAÇÕES DA SHOAH NA LITERATURA DE BEST-SELLER

Daniella Bertocchi Moreira (UFES)¹

1. INTRODUÇÃO

É possível escrever um poema após Auschwitz? - perguntava Adorno após o fim do horror que foi a 2ª Guerra Mundial. Vamos além, é possível escrever um best-seller que tenha como tema a Shoah sem que se caia no desrespeito à memória de tantos mortos e sobreviventes? Esse é o questionamento que guia este artigo. É possível imaginar – escrever e ler – uma obra que se enquadra na literatura de entretenimento que trate de um assunto tão delicado como esse, de forma que não seja apenas uma proposta puramente comercial, desconsiderando as questões éticas da abordagem? O objetivo deste artigo é analisar uma obra considerada como best-seller que tem como tema a Shoah² a fim de verificar de que forma o tema é abordado (é o tema principal, é o pano de fundo?) e em que medida essa abordagem pode afetar a percepção que se tem do evento e levar, talvez, a uma naturalização da tragédia. Para isso, o artigo terá como objetivo analisar a obra *O Tatuador de Auschwitz* (2019) a partir do conceito de best-seller (Sodré, 1985) teor testemunhal (Seligmann-Silva, 2005), best-seller (Sodré, 1985), teor ficcional (Pantoja, 2021) e literatura de proposta e literatura de entretenimento (Eco, 2000) de forma a compreender a relação entre ficção, memória e best-seller.

Inicialmente, é preciso preparar o terreno para a discussão proposta nesse texto. Para isso, é necessário retomar o conceito de best-seller e o preconceito existente em torno do tema. Em seguida, faz-se necessário esclarecer o que chamamos de teor testemunhal da literatura, a fim de analisarmos se é possível verificar esse teor em obras de literatura de massa, bem como do que conhecemos como teor ficcional. Por fim, a partir do aporte teórico elencado, faremos a análise da obra *O Tatuador de Auschwitz* com a finalidade de verificar um possível teor testemunhal no best-seller em questão.

2. O BEST-SELLER

Quando se pensa em best-seller, talvez a primeira imagem que venha à cabeça seja a de uma banca de livros na entrada das livrarias com título e capas apelativos, cujos temas variam entre autoajuda e romances açucarados que foram adaptados para a TV. De qualquer maneira, a primeira impressão que temos a respeito de best-seller é de que se trata de uma literatura “baixa” (em oposição à alta literatura dos clássicos), superficial, descartável e produto da indústria cultural. Best-seller também é isso, mas não só. É possível verificar casos de obras clássicas que são best-sellers há anos (há como negar a

¹ Doutora em Letras (UFES). E-mail: daniella.bertocchi@gmail.com

² Usaremos, a partir daqui, o termo Shoah para nos referirmos ao evento, uma vez que o termo “holocausto” remete à ideia de morte como sacrifício voluntário, implicando uma noção que não existe na Shoah.

alta vendagem da obra de Shakespeare, por exemplo?) e outras que se nasceram best-sellers e hoje são canônicas. Nesse sentido, surgem algumas questões a serem pensadas: a) todo best-seller é ruim? b) é possível uma obra clássica - hermética, talvez - se tornar um best-seller? c) é possível um best-seller se tornar um clássico? e d) se os best-sellers são tão ruins de fato, por que eles fazem tanto sucesso? A partir dessas questões, começamos a pensar sobre a relação entre a literatura de entretenimento e a literatura de proposta (Eco, 2000), em especial, os best-sellers que tratam da Shoah. É possível haver um tratamento ético sobre um tema tão delicado em uma obra que se propõe a entreter seu público?

O best-seller seria, inicialmente, qualquer obra que tenha conseguido uma alta vendagem de seus exemplares. Além dessa noção, é preciso também considerar outros elementos nessa análise como a temática, a linguagem, o apelo comercial e sua relação com outras mídias, como a TV, o cinema e, mais atualmente, as mídias sociais. Livros populares, com linguagem acessível, no geral, que utilizam frases e parágrafos curtos, os best-seller têm como proposta ser uma literatura de entretenimento. Por muito tempo, os best-sellers foram vistos como baixa literatura – em oposição à clássica alta literatura – ou literatura popular, sendo rechaçados pela crítica especializada. Entendemos que o uso dessa terminologia se liga a uma noção elitista e preconceituosa com relação a obras que venderam muito e que se aproximam do público por sua estrutura mais simples. Nesse sentido, é importante reforçar que uma coisa não exclui a outra. O leitor de Shakespeare também pode ser um leitor de Colleen Hoover, “[...]cada um de nós pode ser um e outro, em diferentes momentos de um mesmo dia, num caso, buscando uma excitação de tipo altamente especializada, no outro, uma forma de entretenimento capaz de veicular uma categoria de calores específica” (Eco, 2000, p.58).

Dessa forma, é possível identificar nos escritores de best-sellers “[...]um ponto intermediário entre o inovador e o senso adotado pelas grandes massas, com o objetivo de aproximar-se de um “gosto médio”, não desprendendo se de transmitir certa personalidade própria na obra” (Araújo, 2022, p. 26). Buscamos aqui superar a noção de que os romances considerados best-sellers são necessariamente superficiais e ruins, especialmente quando comparados a outras obras canônicas. Nossa proposta é reforçar que se trata de uma literatura de entretenimento, que não se propõe, necessariamente, a inovar a linguagem ou a quebrar padrões estéticos, mas que busca uma aproximação maior com seu público, por meio de temas atrativos, linguagem simples e resgate de elementos clássicos na escrita literária, como a tensão, o clímax, o desfecho, a catarse e os ganchos que mantêm o leitor preso ao enredo do início ao fim (Araújo, 2022). Além desses elementos, outro quase sempre presente em best-sellers é o final feliz, sendo este um dos recursos mais usados nessas obras, a fim de dar ao leitor o conforto e a tranquilidade em meio a uma vida tão incerta (Araújo, 2022). Essa literatura teria como objetivo

[...]oferecer ao público, uma imersão aos temas, sem a necessidade de vastos conhecimentos prévios, para o leitor embarcar na história, o que, também, contribui para a atratividade das pessoas por tais livros, que por conseguinte, acabam alcançando grandes sucessos comerciais, uma experiência de leitura que aposta na aproximação e conexão da relação texto-leitor [...] Em contrapartida, na literatura de proposta valoriza-se propor um desafio ao leitor, onde em muitas ocasiões, o domínio de conhecimentos anteriores, um vocabulário mais rico e maior acuidade cognitiva, viabilizam a melhor percepção do texto, o que ao ver de Eco compromete tais obras. Isto representa, também, a falta de preocupação com a acessibilidade por parte deste gênero (Araújo, 2022, p.27).

Ainda sobre as características do best-seller, Reimão (2018) comenta que:

Nos romances *best-sellers*, fascina uma mistura que reúne sem escrúpulos aquilo que – visto de um ângulo rigorosamente lógico – não tem relação entre si: combinações de cultura letrada, resquícios de acontecimentos históricos, mas também, obscenidades agradáveis (que, em geral, são apresentadas com indignações hipócritas); também brigas familiares combinadas com símbolos de *status* e poder econômico e de luxo. Tanto a enumeração dos conteúdos explícitos quanto a dos elementos estruturais encontráveis na literatura de massa ajudam a iluminar esse fenômeno da indústria cultural, mas não o caracterizam de forma definitiva, pois todos os elementos enumerados podem ser encontrados esporadicamente também na chamada alta literatura (Reimão, 2018, p. 10).

O que temos aqui, portanto, nos indica que a oposição cânone x best-seller, alta literatura x baixa literatura, literatura culta x literatura de massa, nem sempre é viável ou possível e muitas vezes está mais ligada a uma questão elitista e excludente do que necessariamente estética e literária. Nem sempre o ganhador de um prêmio literário ou um cânone será bem recebido pelo grande público, muitas vezes ficando restrito a uma bolha acadêmica e/ ou de críticos literários. Em muitos casos, a escrita altamente original e experimental, muitas vezes hermética, de um determinado autor ficará restrita a um pequeno número de apreciadores dessa estética. O que vale, ao fim e ao cabo, é a proposta ou o objetivo do autor e, reafirmamos, há espaço para tudo. Não faz sentido separar a literatura em caixinhas e medir seu valor porque essa concepção é, de certa forma, bastante subjetiva. Como falamos anteriormente, o leitor de Shakespeare pode ser, ao mesmo tempo, um leitor de Sidney Sheldon.

Reimão (2018) sugere outra proposta de leitura de best-sellers por meio da teoria do degrau e do filtro. Essa teoria sugere que a literatura trivial seria o primeiro degrau que prepararia o leitor para enfrentar textos mais complexos, como aqueles da literatura de proposta. Seria por meio da leitura de obras como as da Agatha Christie que surgiriam os leitores de James Joyce, por exemplo. Reimão (2018) ainda cita José Paulo Paes para reforçar a ideia de que a literatura chamada de média ou de entretenimento estimularia o gosto e o hábito de leitura, agindo como um degrau para um patamar mais alto.

Dessa forma, nossa proposta é pensar em que medida é possível verificar, em uma obra intimamente ligada à indústria cultural, um certo teor testemunhal. É possível que um best-seller, produto da indústria cultural e, portanto, voltado para o entretenimento, seja uma obra que vá além e se coloque como porta-voz de milhares de pessoas que sucumbiram aos horrores do nazismo? Outrossim, é possível que tais obras possam ser utilizadas como meios de fomentar uma reflexão e promover a conscientização acerca desse período histórico? Tendo isso em mente, selecionamos o romance biográfico *O Tatuador de Auschwitz* (2019) de Heather Morris, de forma a tentar responder os questionamentos colocados anteriormente e verificar um possível teor testemunhal na obra em questão.

A Shoah é tema de inúmeras obras literárias publicadas ao longo dos anos. Ainda que esse momento histórico tenha acabado há quase oitenta anos, sua influência na mídia, de forma geral, continua constante. A título de ilustração, uma breve pesquisa na internet nos indica inúmeros títulos de obras literárias que têm o termo *Auschwitz* em seu título, como podemos ver na tabela a seguir:

Tabela 01: Obras cujo tema é Auschwitz lançadas nos anos 2000

Título da obra	Autor(a)	Ano de publicação
A bibliotecária de Auschwitz	Antonio Iturbe	2012
Depois de Auschwitz	Eva Schloss	2013
Os bebês de Auschwitz	Wendy Holden	2015
O tatuador de Auschwitz	Heather Morris	2019
A bailarina de Auschwitz	Edith Eva Eger	2019
Última parada: Auschwitz – Meu diário de sobrevivência	Eddy De Wind	2020
A violinista de Auschwitz	Ellie Midwood	2021
A filha de Auschwitz	Lilly Graham	2021
As costureiras de Auschwitz	Lucy Adlington	2022
As gêmeas de Auschwitz	Eva Mozes Kor	2023

Fonte: Elaborada pela autora (2024)

Este é apenas um ínfimo recorte da influência da Shoah na mídia, o que nos indica o grande interesse que ainda há por este momento histórico. A escolha por apresentar no título dessas obras a palavra *Auschwitz* possivelmente se dá por ter sido este o campo de concentração mais conhecido pelo grande público quando o assunto é a Shoah. Esse não foi o único local em que as barbaridades cometidas pelos nazistas ocorreram, ainda assim, sua fama nos remete imediatamente aos horrores do nazismo, reforçando seu apelo comercial. Há inúmeras outras obras que tratam do tema, ainda que não tragam Auschwitz no título. Nosso interesse aqui se dá exatamente no apelo comercial que esse nome tem e que faz com que essas obras tenham uma aceitação e interesse quase que imediatos pelo público, seja por meio da leitura ou da adaptação dessas obras para o cinema ou para a televisão. Nesse sentido, procuramos analisar *O Tatuador de Auschwitz* (2019) a fim de verificar a abordagem do tema pela autora, buscando compreender se, ainda que tenha forte apelo comercial, a obra trata dessas questões mantendo um compromisso com a seriedade e ética que o tema requer. Para isso, a seguir, insta retomar conceitos relevantes para o estudo, como o teor testemunhal, o teor ficcional e o teor de verdade.

3. TEOR TESTEMUNHAL, TEOR FICCIONAL E TEOR DE VERDADE

Inicialmente, os estudos teóricos acerca do testemunho se concentraram em analisar os relatos dos sobreviventes dos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial. Aos poucos, estes estudos se estenderam a outros relatos, períodos e contextos, como as ditaduras da América Latina, por exemplo. A literatura oriunda desses relatos

teria como pontos centrais, segundo Márcio Seligmann-Silva, o fato de ser “uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda a história da literatura – após 200 anos de autorreferência – seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o “real” (Seligmann-Silva, 2005, p. 373)”.

O real de que trata essa literatura, segundo Seligmann-Silva, não deve ser confundido com “realidade”, mas deve ser compreendido “[...]na chave freudiana do trauma, de um evento que justamente resiste à representação” (Seligmann-Silva, 2005, p. 373). A escrita do testemunho é dolorida, pontuada por espaços em branco, espaços da memória que não se recuperam por completo após sofrer um trauma. Apesar dessa dificuldade e da dor de lembrar o que houve, há nos sobreviventes a necessidade premente de relatar o ocorrido. A literatura de testemunho, além de ser marcada pela fragmentação do relato, também se vincula a uma oposição ao discurso oficial do Estado e transgredir “[...]modos canônicos de propor o entendimento da qualidade estética, pois é parte constitutiva de sua concepção um distanciamento com relação a estruturas unitárias e homogêneas” (Ginzburg, 2010, p. 53). Essa literatura vai contra o canônico e preza, acima de tudo, por uma responsabilidade social perante o passado. A dificuldade de narrar um trauma, de rememorar os momentos de terror se reflete diretamente na linguagem utilizada pelos escritores do testemunho. As lacunas, os espaços em branco e a falta de linearidade da narrativa são alguns dos traços marcantes nos escritos do testemunho (Salgueiro, 2012, p. 299-319). Embora haja a necessidade de falar, existe a percepção de que a linguagem é insuficiente para dar conta do que ocorreu, e a “[...]relação entre a língua e pensamento é abalada pela negatividade da experiência” (Ginzburg, 2010, p. 58).

Além disso, é possível observar que os relatos de testemunho são marcados pela resistência ao estado de situação, em uma tentativa de dar voz aos excluídos e permitir que aqueles que não vivenciaram experiências traumáticas tenham uma ideia do que aconteceu. É o escrever para lembrar, a fim de evitar que esses eventos não se repitam. Nesse sentido, podemos observar que a memória tem sua importância reafirmada porque ela

[...]procura sempre apaziguar os conflitos, fechar as feridas, restaurar as ruínas, silenciar as dores; ela tem compromisso com a subjetividade, com a reconstrução de uma história pessoal que precisa encontrar saídas viáveis, até mesmo do ponto de vista psíquico, para reconstruir uma vida, um futuro, e isso por mais que ela conte das dores e feridas (Cytrynowicz, 2007, p. 131).

O relato dos sobreviventes é marcado a todo momento por uma fragmentação da memória. Para dar sentido ao que é relatado, é necessário, segundo Cytrynowicz, que se recorra à história. Para ele, é tarefa do historiador recuperar essas memórias e os fragmentos individuais e torná-los compreensíveis. De acordo com Cytrynowicz, o “[...]testemunho do sobrevivente precisa ter seu valor, mas é preciso não deixá-lo jamais sozinho para que sua experiência não se torne a voz da desesperança ou a expressão de questões de identidade ou política que a distanciem da história” (Cytrynowicz, 2006, p. 136). À testemunha cabe falar, mesmo que com isso ela desconstrua a história oficial, como bem nos lembra Jaime Ginzburg, e, nesse ponto, “[...]a presença do estético pode cumprir um papel ético” (Ginzburg, 2010, p. 57). Em um século marcado por catástrofes, o testemunho ganhou dimensões cada vez maiores.

As vítimas não mais se calam, embora o trauma resista à representação, e é justamente disso que a literatura de testemunho trata, de dar voz às vítimas do trauma. Segundo Ginzburg, “[...]o testemunho é necessário, nesse sentido, em contextos políticos e sociais em que a violência histórica foi muito forte, desempenhando papel decisivo na constituição das instituições” (Ginzburg, 2010, p. 59). O autor afirma ainda que

“[...]estudar o testemunho significa assumir que aos excluídos cabe falar e, além disso, definir seus próprios modos de fazê-lo” (Ginzburg, 2010, p. 59). De modo complementar, para Seligmann-Silva (2005), a literatura, de modo geral, pode apresentar um teor testemunhal que permite que seu estudo seja feito a partir da ideia de uma literatura “[...]saturada de contato com um cotidiano e uma estrutura social violentos e com prática de exclusão – social e étnica [...]” (Seligmann-Silva, 2005, p. 43).

Há, nos estudos mais recentes sobre o testemunho uma terceira categoria de narrador testemunhal, a do *arbiter*, conforme proposto por Augusto Pantoja (2019). Essa categoria se relaciona à narração em segunda pessoa, “[...]ligada à faculdade da audição e não mais a visão como se dá no narrador *testis* ou a experiência e sobrevivência como no narrador *superstes*” (Pantoja, 2019, p.5-6). Para Pantoja, o *arbiter*

[...]representa a figura da testemunha que ouve e julga, sem ter participado daquela experiência. Em suma, é o juiz que vai analisar de fora o fato sem envolvimento direto com a cena e por isso sua presença não seria notada. Nesse sentido, o *arbiter*, o árbitro, o juiz, na condição de testemunha (auricular) conhece o fato somente graças aos testemunhos primários do que vê ou vive. Podemos dizer que aqui se constrói, diante do narrar, um trabalho de ajuizamento, um *arbeiter*. Por se encontrar distante dos fatos, esse narrador tem o poder de discernir – e decidir – o que deve ou não ser considerado na cena testemunhal, realizando um trabalho de seleção mais evidente. De certa forma esse narrador precisa fazer o julgamento do que ouviu, para que assim possa transformar essas apreensões em linguagem, em testemunho (Pantoja, 2019, p. 13-14).

Entendemos que essa nova categoria permite um olhar mais ampliado com relação ao testemunho, uma vez que, por esse viés, é possível compreender que o testemunho se dará a partir da percepção deste narrador a respeito do que deve sobreviver e de como deve sobreviver, “[...]pois o narrador ao apreender aquilo que ouve, tentará transmitir o que considera a verdade, mas o contrário também é possível, pois se há algo que não entende ou não aceita, modelará seu testemunho para que o mesmo seja mais bem recebido pelos outros” (Pantoja, 2019, p. 14). Essa proposta se adequa com o que observamos em obras sobre a Shoah que relatam a partir da escrita do narrador *arbiter*, aquele que age como alguém que referenda um testemunho que ouviu e que elabora sua narração a partir dessa escuta, selecionando a melhor forma de fazê-la. É por esse viés que tentamos olhar narrativas ficcionais sobre a Shoah como o best-seller *O Tatuador de Auschwitz* (2019), tendo em mente que se trata de uma obra ficcional - portanto, sem compromisso com a exatidão histórica. Sobre essa questão, Pantoja comenta que:

Já observamos que o testemunho não pode ser considerado a verdade única, nem ao menos pode ser rotulado como mentira, pois olhar e ouvir o que se passou em uma cena repleta de possibilidades não é simples para ninguém, bem como a escolha do modo de narrar, se *testis*, *superstes* ou *arbiter* também não pode ser compreendida apenas como uma escolha simplesmente, ela é uma tarefa demasiadamente difícil para o narrador e um exercício de memória muito grande, que às vezes frustra até mesmo a quem dá o testemunho, por não ser possível narrar tudo como exatamente ocorreu, nem é esse o objetivo do testemunho (Pantoja, 2019, p.15).

Nossa proposta aqui é discutir a utilização de Auschwitz pela indústria cultural – seja ela cinematográfica ou literária – como imagem emblemática da Shoah e pensar se há possibilidade de compreender essa utilização como forma de conservação da memória de eventos traumáticos como foi a Shoah. Essa preocupação se justifica, uma vez que:

[...]conseguimos muito bem, se quisermos, esquecermo-nos de Auschwitz. Aliás, dadas a distância histórica e geográfica que separa o Brasil da Europa do pós-guerra, muitas pessoas entre nós nem precisam esquecer: simplesmente ignoram; ignoram, por exemplo, o que essa estranha palavra "Auschwitz" representa. E mesmo na velha Europa surge, muitas vezes, certa impaciência quando se insiste na rememoração da Shoah (sobretudo tendo em vista os conflitos presentes na Palestina) (Gagnebin, 2006, p. 99).

Certamente, não é nossa intenção colocar em um mesmo patamar de relevância histórica e literária obras tão distintas como *É isto um homem* (1988) de Primo Levi e *O Tatuador de Auschwitz* (2019), mas apenas discutir a possibilidade de se conservação da memória por meio de obras de amplo alcance popular, sem que esse movimento descambe para uma banalização ou naturalização do evento.

Adicionalmente, outro conceito de que lançaremos mão nessa análise será o de teor ficcional, uma vez que compreendemos que a literatura, para além do seu teor testemunhal, pode apresentar um teor de verdade e um teor ficcional. Segundo Pantoja (2021), esse teor ficcional estaria ligado a uma escrita comprometida com a verdade, mas que relata utilizando elementos da ficção. Ainda de acordo com Pantoja (2021),

A literatura de testemunho produzida no século XX apresenta uma forma narrativa particular, que envolve a narração que ora se assemelha, ora se diferencia da ficção, e na qual a voz narrativa exerce um importante papel diferenciador e identificador. Pois, em geral, temos ora um texto em primeira pessoa, com um narrador personagem, autodiegético, superstes; ora temos um narrador em terceira pessoa, heterodiegético, com um eu como testemunha, testis; ora, embora mais raramente, também um narrador que narra como parceiro na construção da experiência, como segunda pessoa, homodiegético, áudio testemunha, arbiter (Pantoja, 2021, p. 118).

Partindo dessa premissa, entendemos que é possível identificar em obras ficcionais que tratam da Shoah tanto um teor testemunhal, quanto um teor ficcional e que isso poderia contribuir para uma análise mais séria a respeito dos fatos narrados, ainda que por meio de uma escrita mais palatável e direcionada para um público que vê essa literatura como entretenimento. De maneira complementar, compreendemos que seria possível analisar *O Tatuador de Auschwitz* tendo em mente que essa é uma obra de ficção, mas que, por ter como ponto de partida o relato de um sobrevivente, poderia ser lida pelo viés testemunhal. Além disso, Pantoja propõe,

[...]o teor ficcional como possibilidade para o testemunho assumir no todo ou em parte a apropriação de elementos estéticos, estratégias ou técnicas pertencentes à ficção. O teor ficcional, contudo, não se restringe ao manuseio de códigos ou elementos estéticos capazes de impor ao texto um filtro ficcionalizante, os códigos ou elementos utilizados nesse filtro também devem estar diretamente ligados aos interesses do narrador e, em muitos casos, às necessidades do narratário, pois o texto é para alguém, se destina a um público. Nesse sentido, o teor ficcional pode ser fundamental para que o pacto entre aquele que narra e aquele que recebe a narrativa, seja efetivado. Em muitas dessas situações, se o documento ficcionaliza uma determinada realidade, submetendo-a ao realismo da voz autoritária, a ficção pode vir a devolver a quem compete as verdades sequestradas (Pantoja, 2021, p. 125).

A seguir, analisaremos a obra de modo a discutir o teor testemunhal e o teor ficcional presentes na narrativa, bem como avaliar a possibilidade de considerar a obra como instrumento de conservação da memória da Shoah.

4. O TATUADOR DE AUSCHWITZ, TEOR TESTEMUNHAL E TEOR FICCIONAL

O romance biográfico escrito por Heather Morris mergulha nas experiências angustiantes de Lale Sokolov, um eslovaco que, em um ato altruísta, alista-se no exército alemão para proteger sua família durante a Segunda Guerra Mundial. Transportado para Auschwitz, Lale enfrenta dois anos de provações no campo de concentração antes de finalmente alcançar a liberdade. Inicialmente designado para trabalhar em uma construção dentro do campo, o destino de Lale toma um rumo inesperado quando uma doença o conduz à enfermaria. É nesse ambiente que ele encontra o tatuador oficial do campo, que o convida a se tornar seu assistente na tarefa de tatuar os numerosos prisioneiros que chegam diariamente. Rapidamente, Lale ascende ao posto de tatuador oficial, uma posição que não apenas o preserva da morte iminente, mas também lhe proporciona regalias, como um quarto individual e maior acesso a alimentos. Sua coragem e posição dentro do campo permitem a Lale contrabandear alimentos e outros itens essenciais para auxiliar seus colegas de sofrimento. É no exercício de suas funções como tatuador que Lale conhece Gita, a mulher que se tornaria sua esposa. O relacionamento deles se torna um ponto central da narrativa, oferecendo um vislumbre de esperança em meio às adversidades do campo de concentração.

Ao longo da obra, somos apresentados a outros personagens secundários, enquanto a autora, Heather Morris, não poupa seus leitores dos horrores do campo, com descrições dolorosas sobre eventos ocorridos durante a estadia de Lale em Auschwitz, com destaque para a brutalidade dos soldados, as experiências desumanas do médico Josef Mengele e as privações extremas vivenciadas pelos prisioneiros. O romance biográfico, construído a partir das memórias compartilhadas por Lale com Morris, culmina com o reencontro emocionante de Lale e Gita nas ruas e um pedido de casamento que simboliza a esperança e a resiliência diante da tragédia.

O epílogo da obra proporciona uma visão do destino dos personagens principais, oferecendo aos leitores uma conclusão satisfatória. A autora compartilha suas experiências e entrevistas com Lale ao longo do processo de escrita, complementando o relato com fotos do casal. Adicionalmente, são reveladas informações sobre o destino de outros personagens, incluindo os pais de Lale, Cilka e o Baretzki, o guarda que acompanhava o tatuador. O posfácio, escrito pelo filho do casal, Gary Sokolov, adiciona uma dimensão emocional à obra, destacando peculiaridades da convivência familiar durante e após a Shoah, como a relação de Gita com a comida, ressaltando a privação alimentar como uma das experiências mais marcantes nos campos de concentração.

A história de Lale e Gita foi construída sobre as bases dos horrores da Shoah e ainda que a obra alcance o status de best-seller, a abordagem dos fatos não se resume a superficialidades. A autora, por vezes de maneira desconfortável, aborda temas cruciais, desde o tratamento dado aos prisioneiros judeus e a outros grupos, como os ciganos, até execuções em massa e experiências de Mengele. O romance de Lale e Gita, embora proporcione um respiro de alívio, não permite que a história seja o relato de um amor, mas sim um lembrete constante do terror vivido pelos sobreviventes. A narrativa, embora ficcionalizada, incorpora traços testemunhais evidentes, uma vez que Lale compartilha sua história em um exercício de memória, complementado pelos relatos sobre outros sobreviventes ao longo do texto. Essa abordagem confere à obra uma autenticidade que transcende as fronteiras do romance histórico, proporcionando ao leitor uma imersão intensa na realidade brutal da Shoah.

Quando falamos sobre a literatura de testemunho, aquela escrita pelos sobreviventes, estamos falando de uma escrita dolorida, calcada no trauma, pontuada por

espaços em branco, no duplo jogo do lembrar e esquecer. A escrita se faz terapêutica, uma vez que é urgente para os sobreviventes relatar, por mais dolorido que seja relembrar aqueles eventos. No caso do personagem principal de *O Tatuador de Auschwitz*, o relato ocorreu pouco antes de sua morte e foi postergado por muitos anos. Assim como ocorreu com vários sobreviventes, além do trauma, havia ainda o medo de julgamento por seus pares, uma vez que ele havia sobrevivido, quando muitos outros haviam morrido. Além disso, no caso de Lale, havia o medo de ser julgado, já que sua posição como tatuador no campo era, de certa forma, privilegiada, já que ele contava com regalias que os outros presos não tiveram.

No epílogo do livro, a autora menciona que o relato dado por Lale Sokolov foi fragmentado e não seguia uma ordem dos fatos, fato que se relaciona com a escrita testemunhal, pontuada por lacunas, consequência dos traumas sofridos. Nesse sentido, a fim de reconstruir o testemunho de Lale, a escolha pela ficção se justifica como forma de ordenar essa narrativa, de modo a criar uma identificação com o público leitor. Essa escolha se relaciona com o teor ficcional sobre o qual discorremos anteriormente, uma vez que:

[...]a ficção pode ter um teor testemunhal, pois mesmo assumindo-se como ficção constitui-se como um testemunho amparado por uma memória geracional, que por sua vez não deixa de se valer do teor ficcional, posto que o seu teor de verdade se fundamenta em uma experiência de sobrevivência, baseada naquilo que poderia ter sido enquanto dado factual (Pantoja, 2019, p. 126-127).

De maneira complementar, Pantoja nos lembra que, enquanto gênero, o testemunho

[...]mostra “particularmente sua qualidade de transcender a fronteira discursiva entre ficção e não ficção que levanta a hipótese de se tratar de um fenômeno que está afetando nosso conceito “tradicional” de ficcionalidade” (GALLE, 2018, p. 168). Proponho que da mesma forma que encontramos o teor testemunhal, na ficção, quando esta se utiliza de códigos muito próximos aos de um testemunho, como as repetições, as elipses, a necessidade do critério da evidência ao inserir elementos de verificação, o tom de depoimento, entre outras, é possível tomarmos o teor ficcional como uma categoria possível e imanente à teoria do testemunho e formas correlatas (Pantoja, 2019, p. 127 - 128).

Partindo dessa premissa, ao analisarmos *O Tatuador de Auschwitz*, precisamos ter em mente de que se trata de um romance que conta uma história de um sobrevivente, mas que não pretendeu, em momento algum, contar a história da Shoah. A vida de Lale se sobrepõe ao relato puramente testemunhal, daqueles que lemos em Primo Levi ou Elie Wiesel, para citar alguns. Ao lermos a obra de Morris pelo olhar de best-seller ou literatura de entretenimento, percebemos muitas características comuns aos best-sellers. Inicialmente, podemos observar a escolha por uma linguagem mais direta e simples, com pouco uso de recursos literários. Algumas imagens são utilizadas, em especial no início do livro, com o objetivo de contrastar a vida de Lale antes e depois de Auschwitz. No capítulo inicial, a autora descreve a forma como Lale se vestia “Lale se vestiu com seu traje habitual: um terno bem passado, camisa branca limpa e gravata. *Sempre se vista para impressionar*” (Morris, 2017, p. 10, grifos do autor). A contraposição entre a representação anterior por meio da imagem de limpeza e brancura se contrapõe com o que é narrado logo em seguida, “Está um breu; as nuvens bloqueiam completamente a lua e as estrelas. A escuridão anuncia seu futuro?” (Morris, 2017, p.12).

Outra característica de obras de entretenimento que podemos observar em *O Tatuador de Auschwitz* é a presença abundante de diálogos e o pouco aprofundamento das personalidades dos personagens que são retratados, em sua maioria, de forma superficial. De forma geral, os personagens são descritos de forma sucinta, com exceção para Lale. Os personagens secundários são descritos com alguma característica mais marcante, como Cilka, a resiliência, Aron, o medo, Baretzki, a crueldade e o sadismo. Entendemos que isso ocorre devido a uma distância temporal que separa o narrador do momento em que os eventos foram vivenciados daquele em que ele testemunha. Para além desse fato, existe também a noção de que os horrores vividos no campo foram responsáveis pela desumanização e pelo depauperamento do corpo e da mente de quem passou por lá. Nesse sentido, concordamos com Pantoja (2021) quando ele comenta que

Na maioria das narrativas de testemunho é possível encontrar um trabalho narrativo fixado em trazer à tona a memória do fato, da verdade do testemunhador sobre o evento. Isso faz com que a narração tenha um ritmo mediado pela sequência dos acontecimentos narrados. A escrita ou a fala sobre suas experiências não são contínuas, nem organizadas. No geral, essa organicidade será costurada pelo projeto editorial do testemunho (Pantoja, 2021, p. 130).

Mesmo que essa não seja uma narrativa típica de testemunho, entendemos que a mediação do testemunho pela ficção se faz necessária, especialmente pelo fato de que o testemunho é sempre algo doloroso, permeado pelo trauma e que se faz de forma fragmentada, especialmente porque

[...]ter se encontrado com a face mais grotesca do mal que o cercava, foi um dos grandes choques sofridos pelos sobreviventes dos campos de extermínio. Daí a profunda necessidade de metaforização e/ou alegorização da realidade, expressa principalmente por meio de uma paisagem estetizada [...] (Pantoja, 2021, p. 132).

Ainda que a autora tenha dedicado boa parte da obra ao romance entre Lale e Gita, este é impactado pelos eventos do campo de concentração, o que nos lembra a todo momento da situação incomum vivida pelos personagens. A retomada de eventos, como a eliminação em massa de um grupo de ciganos ou as experiências de Mengele - em especial pela história de Leon -, serve como um lembrete da realidade vivida.

Sendo assim, compreendemos que, ainda que seja um best-seller e carregue consigo todo o preconceito que esse tipo de obra carrega, a leitura e análise desta e de outras obras cujo tema é a Shoah, podem servir como instrumento para conservação da memória e, por que não, conscientização da sociedade sobre eventos-limite como esse, a fim de evitar que se repitam. Nesse sentido, entendemos que pode haver nessas obras um teor testemunhal que se vincula ao teor ficcional para dar conta de narrativas de histórias tão doloridas.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando falamos sobre literatura de testemunho, literatura da Shoah ou teor testemunhal, estamos falando de obras que abordam uma temática que deve ser tratada de forma respeitosa. A ética e o cuidado devem estar presentes a todo momento em narrativas dessa natureza. Por muito tempo – e até hoje – Auschwitz tem sido tema de obras que proliferam nas mais variadas mídias, nem sempre de forma séria, muitas vezes

descambando para a espetacularização e até mesmo a banalização dos horrores que milhões de pessoas viveram. Essa observação pode ser feita também ao tratarmos da literatura de entretenimento que visa – como o nome diz – proporcionar um momento de distração para seus leitores. A partir dessa perspectiva, o questionamento que guiou a escrita deste artigo foi se uma obra de consumo rápido, como é o best-seller, seria capaz de exercer um papel de conscientização e conservação da memória. Seria a ficção capaz de dar conta de narrar um testemunho sem que isso caísse na banalidade? Tendo essa questão em mente, a proposta desse artigo foi analisar a obra *O Tatuador de Auschwitz* (2019) de Heather Morris, a fim de responder a inquietação que nos moveu, Tomando como ponto de partida a noção de teor testemunhal, mas também lançando mão do teor ficcional, buscando discutir em que medida a ficcionalização de um testemunho poderia dar conta de sua tarefa maior – honrar a memória dos sobreviventes – de forma respeitosa e ética. Após a análise da obra e do aporte teórico selecionado, concordamos com Pantoja quando afirma que “o testemunho é uma fresta, é uma fissura, que nos remete à necessidade, ora de evocar um teor testemunhal, ora um teor ficcional e, independente de um e do outro, um teor de verdade” (Pantoja, 2021, p.137). Em suma, guardadas as devidas proporções, compreendemos, ao fim e ao cabo, que, ainda que seja um best-seller, uma obra pode sim dar conta de narrar o trauma e contribuir para a preservação da memória de todos aqueles que sofreram os horrores da Shoah.

6. REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. O que significa elaborar o passado. In: ADORNO, Theodor W. **Educação e emancipação**. Tradução de Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 29-49.

ARAÚJO, Nicole de Barros. **Preconceito acerca dos best-sellers brasileiros**. Monografia (graduação em Comunicação). Escola de comunicação: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 42f., 2022.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Série Debates 19. São Paulo: Perspectiva, 2000.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Memória, história, testemunho**. Lembrar escrever esquecer. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 49-58.

GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Org.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo, SP: Boitempo, 2010. p. 133-149.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MORRIS, Heather. **O Tatuador de Auschwitz**. Tradução: Petê Rissati e Carolina Caires Coelho. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

REIMÃO, Sandra. **Mercado editorial brasileiro** [recurso eletrônico]. Sandra Reimão – São Paulo: ECA-USP, 2018.

SALGUEIRO, Wilberth. O que é literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André Du Rap). **Matraga** (Rio de Janeiro), v. 19, p. 284-303, 2012.

SARMENTO-PANTOJA, A. O testemunho em três vozes: testis, superstes e arbiter. **Literatura e Autoritarismo**, [S. l.], n. 33, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/35461>. Acesso em: 27 mai. 2024.

SARMENTO-PANTOJA, Augusto. Entre frestas: considerações sobre o teor ficcional, o teor de verdade e o teor testemunhal. **Moara**, v. 2, p. 112-139, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/10479>. Acesso em 30 mai. 2024.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória e literatura: o testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA. Testemunho e a Política da Memória: O tempo depois das Catástrofes. **Revista Projeto História**. São Paulo, 2005. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/index>. Acesso em: 29 abr. 2024.

SELIGMANN-SILVA. “Zeugnis” e “Testimonio”: um caso de intraduzibilidade entre conceitos. *In*. **Letras**, n. 22, jan. – jun., 2001.

SODRÉ, Muniz. **Best-seller: a literatura de mercado**. São Paulo: Ática, 1985.

FALSTAFF EM *GUNDARLAND*: UMA RELEITURA CARNAVALIZADA DE PERSONAGENS SHAKESPEARIANOS

Diandra Sousa Santos (IFBA) ¹

1. ALGUMAS PALAVRAS SOBRE SIR JOHN FALSTAFF

Sir John Falstaff é um dos mais importantes personagens criados por William Shakespeare (1564-1616). Sua primeira aparição no corpo de textos dramáticos shakespearianos se dá no drama histórico *Henrique IV, pt.1* (1596-1597), na qual o personagem ocupa posição de destaque, em paralelo às questões principais da trama sobre o trono inglês e o monarca que o ocupa. Ao lado do príncipe Hal, herdeiro da coroa inglesa, Falstaff se estabelece como centro do mundo “não oficial” que, pela primeira vez em uma peça histórica shakespeariana, tem tanta relevância quanto o mundo “oficial” dos reis, príncipes e nobres.

Com o foco dramático voltado para a transformação de Hal de príncipe indulgente a lendário rei inglês, a segunda parte de *Henrique IV* (1596-1598) vai, cada vez mais, retirando Falstaff de cena, diminuindo drasticamente o número de suas aparições e quase anulando suas interações com o príncipe de Gales. Esse afastamento, como sabemos a partir da leitura da peça, culmina com a célebre cena da rejeição de Falstaff, etapa final da formação do então recém-coroadado Henrique V. Ao mostrar Hal banindo seu antigo companheiro de bebedeiras e trapanças, Shakespeare apaga de vez o mundo não oficial do palco, abrindo caminho para a construção de *Henrique V*, drama histórico de cunho fortemente nacionalista, que se concentra em um dos grandes feitos do rei que nomeia a peça: a vitória inglesa sobre os franceses na batalha de Agincourt, um dos mais importantes confrontos da Guerra dos Cem Anos. Após ser rejeitado, Falstaff não entra mais em cena em uma peça histórica. Em *Henrique V* (1599), temos apenas duas menções ao personagem feitas pela taverneira, a senhora Quickly: a primeira, na cena inicial do segundo ato, diz respeito ao seu estado de saúde, que vem se deteriorando. Na terceira cena do mesmo ato, temos o relato de sua morte.

Falstaff é trazido de volta “à vida” na comédia *As Alegres Comadres de Windsor* (1597-1598), três anos após o público ser informado de sua partida. Sem que haja menção aos eventos que ocorrem nas peças anteriores, Sir John Falstaff nos é apresentado como um trambiqueiro que, na companhia de Pistola, Nym e Bardolfo, chega a Windsor, a fim de encontrar mais vítimas para seus golpes. Contudo, ao escolher as senhoras Ford e Pajem e tentar seduzi-las, com o objetivo de roubar o dinheiro de seus maridos, Falstaff não imaginava que elas se uniriam para lhe dar uma lição de moral. Após ser exposto e ridicularizado diante de toda a cidade, Falstaff, ao que parece, aceita a sua correção e é perdoado por aqueles que tentou enganar. O final é feliz, como é típico das comédias. Após essa resolução, o personagem não mais retorna ao palco elisabetano.

Ao discutirmos Sir John Falstaff, sobretudo sua presença nas duas partes de

¹ Docente EBTB de Língua Inglesa (IFBA campus Eunápolis). Doutora em Literatura e Cultura (UFBA). E-mail: diandra.sousa@ifba.edu.br.

Henrique IV, é fundamental destacar a importância deste personagem para a estrutura deste drama histórico, uma vez que Shakespeare intercala cenas na corte com cenas em tavernas e estradas, permeadas por excessos na bebida, comida, sexo e golpes. Dessa forma, os espectadores e leitores são constantemente transportados para dois universos que, embora distintos, estão interligados. Em um primeiro momento, Hal tem o papel de fortalecer a conexão entre essas duas formas de viver, uma vez que transita de uma para outra, muito conscientemente. Como salienta Barbara Heliodora,

[...]pela primeira vez na história do drama universal, um reino é retratado não por meio de seus governos e suas camadas dominantes, mas também por meio de classes baixas, vigaristas, prostitutas e assaltantes. [...]revisões abertamente declaradas e companhia são apresentadas como um desejo de Hal de conhecer os vários aspectos da vida do reino antes de assumir a coroa, tornando-se, portanto, parte integrante da trama principal (Heliodora, 2016, p. 119).

A oposição entre o mundo oficial e o não oficial, com Falstaff tendo a função de agente da desordem, fica ainda mais evidente nas interações entre ele e o Lord Juiz Supremo, responsável por aplicar a justiça do rei. Como afirma Graham Holderness, em *Henry IV: Carnival and history* (1992),

[...]sua atitude em relação à autoridade é sempre paródica e satírica: ele zomba da autoridade, desrespeita o poder, responde às pressões do dever social e da obrigação cívica ao se retirar para uma festança bacanaliana. Seu mundo é um mundo de facilidade, licença moral, apetite e desejo; de humor e ridículo, teatrais e sátira, de comunidade, liberdade e abundância [...] (Holderness, 1992, p. 154, tradução nossa).

Holderness relaciona a construção de Sir John Falstaff a uma cosmovisão carnavalesca de mundo, fazendo referência às festividades do carnaval na Idade Média, período no qual a seriedade e as regras do mundo oficial e da quaresma eram suspensas em prol da liberdade e dos excessos e do destaque para imagens grotescas ao invés da perfeição estética. Isso pode ser visto na forma como Falstaff é descrito: seu corpo gordo e velho está sempre suado, escapando aos limites de suas roupas, sempre ingerido quantidades excessivas de bebida e comida. Temos um exemplo disso na terceira cena do terceiro ato. Nesta, Falstaff afirma não temer Hal, mas o rei. Como resposta a esta provocação, Hal alude, mais uma vez à barriga de Sir John que, sem o suporte oferecido pelo cinto, cairia em dobras até o joelho. Ainda nessa fala, Hal constrói uma oposição entre o corpo de contornos grotescos de Falstaff e a sua falta de moral – seu corpo, preenchido além dos limites com “tripa e banha” não deixa espaço para virtudes. Naomi Baker, em *Plain ugly: the unattractive body in early modern culture* (2010), destaca que, em muitos textos do início da Idade Moderna, o excesso de peso era algo associado a características indesejáveis. “Ser gordo é, potencialmente, ser fértil, rico e majestoso, mas também é, aos olhos de muitos, ser indolente, ganancioso, estúpido e maligno.”² (Baker, 2010, p. 120, tradução nossa). O excesso corpóreo remete ainda mais o homem ao seu aspecto carnal – um corpo gordo, demasiadamente carnal, não deixa espaço para a “luz de Deus”. O excesso corpóreo também estaria ligado à tendência ao riso. Assim como este pode levar ao descontrole, a gordura também ultrapassa os limites do corpo. Há,

² “To be plump, potentially, is to be fertile, rich and majestic, but it is also, in the eyes of many, to be indolent, greedy, stupid and plain evil” (Baker, 2010, p. 120).

dessa forma, uma conexão entre os traços físicos de Falstaff e as características que apresenta enquanto personagem.

FALSTAFF: O próprio rei é que deve ser temido como o leão: pensa que hei de temer-te tanto quanto a teu pai? Quando o fizer, peço a Deus que me arrebente.

PRÍNCIPE: E se isso acontecesse, suas tripas iam cair até os joelhos! Mas senhor, não há lugar para fé, verdade ou honestidade nesse seu peito; só para tripa e banha. [...] Ora, seu filho da mãe, canalha estufado, se houvesse no seu bolso mais do que contas de taverna, bilhetes de bordéis [...] eu sou um vilão (1 Henrique, 3.3. 130-139).

Reforçando ainda mais a conexão entre a construção de Falstaff e o carnaval, James C. Bulman, em *Falstaff and the decline of festivity* (2016) aponta o *Lord of Misrule* como um de seus antecedentes dramáticos. O “Senhor do Desgoverno” era uma das figuras características das festividades carnavalescas da Idade Média e do início da Idade Moderna. “Como um senhor de desgoverno”, argumenta Bulman (2016, p. 972), “Falstaff representa a liberdade de contenção – ele se torna um símbolo da transgressão social que apela aos instintos anárquicos em espectadores de todos os tipos”. Entendemos, portanto, que a função que o *Lord of Misrule* desempenhava nas festividades deste período dialogam estreitamente com o papel que Falstaff desempenha ao longo das duas partes de *Henrique IV*.

Embora Shakespeare não tenha trazido Falstaff de volta em nenhum de seus trabalhos posteriores, o personagem não cessou de viver. Desde então, Sir John Falstaff voltou à vida em releituras dos textos dramáticos em que figura. As duas partes de *Henrique IV* foram adaptadas para a ópera ao longo do século XX, a exemplo de *Falstaff* (1913) e *At the Boar's Head* (1925) – compostas, respectivamente, pelos músicos ingleses Edward Elgar (1857-1934) e Gustav Holst (1874-1934) –, bem como *Plump Jack* (1985), composição do americano Gordon Getty (1933 - presente). As *Alegres Comadres de Windsor* também serviu de texto de partida para óperas e seus libretos: *Falstaff, or The Three Jokes* (1799), do italiano Antonio Salieri; *Falstaff* (1838), composta por Michael William Balfe; *Die lustigen Weiber von Windsor* (1849), de Otto Nicolai; *Falstaff* (1893), de Giuseppe Verdi e *Sir John in Love* (1929), do inglês Ralph Vaughan Williams.

Esses textos dramáticos também foram extensivamente adaptados para o cinema e a televisão. O exemplo mais famoso é, sem dúvidas, a releitura de Orson Welles, em seu aclamado filme *Chimes at Midnight* (1965), também conhecido pelo título *Falstaff*, com o personagem título interpretado pelo próprio Welles. Antes disso, contudo, Falstaff já havia feito sua estreia no cinema ao aparecer em seu leito de morte no filme *Henrique V* (1944), de Lawrence Olivier. A lista de adaptações dos personagens e das tramas que o envolvem incluem também *Henrique V*, lançado em 1989 e dirigido por Kenneth Branagh e *My Own Private Idaho* (em português, *Garotos de Programa*), remodelagem mais contemporânea dirigida por Gus Van Sant e lançado em 1991, que traz o personagem Bob Pigeon, um homem de meia-idade que administra uma gangue de crianças de rua, como releitura de Falstaff.

É fundamental destacar que, em muitas destas releituras, Falstaff passa a ocupar uma posição central, com tramas que oferecem ao público novos ângulos de análise acerca do personagem. Desta forma, podemos dizer que Falstaff nunca deixou de viver, o que tem sido possível pelo constante processo de adaptação do personagem e sua história a novos contextos, gêneros textuais e meios semióticos. Cada releitura agrega um novo olhar sobre o material de partida, em um contínuo processo de ressignificação.

Neste trabalho, entedemos a adaptação de textos literários como um processo

criativo e produtivo, marcado por pontos de convergência e divergência com o material de partida. Esta abordagem está em consonância com as reflexões de teóricos como Robert Stam (2000) e Linda Hutcheon (2011). Em *Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation*, Stam propõe que adaptações sejam analisadas a partir da perspectiva do *dialogismo intertextual*, ecoando, assim, as reflexões sobre dialogismo do filósofo russo Mikhail Bakhtin e sobre intertextualidade da crítica literária búlgara Julia Kristeva. O autor ressalta que adaptações inserem seus textos de partida em uma teia intertextual muito mais ampla. Dessa forma, as adaptações se inserem em um processo dialógico em constante movimento. Todo texto forma uma intersecção de interfaces textuais.

O conceito de dialogismo intertextual sugere que todo texto forma uma interseção de superfícies textuais. Todos os textos são tecidos de fórmulas anônimas, variações dessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes e fusões e inversões de outros textos. No sentido mais amplo, o dialogismo intertextual se refere às possibilidades infinitas e abertas geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, toda a matriz de enunciados comunicativos dentro da qual o texto artístico está situado, que alcançam o texto não apenas por meio de influências reconhecíveis, mas também por meio de um processo sutil de disseminação³ (Stam, 2000. p. 985-986; tradução nossa).

Stam sugere uma abordagem das adaptações que atente para as respostas dialógicas que estas dão ao material anterior. Tal abordagem não apenas leva em consideração, mas também abraça as diferenças, encarando-as como potência criativa e produtiva.

Em consonância com o pensamento de Robert Stam, Linda Hutcheon, em *Uma Teoria da Adaptação* (2011), também propõe um modo de análise de adaptações que vai além de qualquer dicotomia ou polaridade pautada em noções de superioridade/inferioridade. A autora propõe que as adaptações sejam analisadas como produto formal, como processo de criação e também em sua forma de recepção por parte dos consumidores. Como produto formal, Hutcheon define as adaptações como “[...]revisões abertamente declaradas e extensivas de determinados textos” (p.39) que transformam um texto (ou textos de partida), relendo-o(s) em um gênero e/ou mídia diferentes. Na condição de processo criativo, a adaptação envolve um movimento “[...]duplo de interpretação e criação de algo novo” (p.45) a partir de textos prévios. Essa atividade será inevitavelmente intertextual e será percebida pelo público consumidor como um palimpsesto, a depender do conhecimento que este tenha dos textos que foram adaptados:

[...]como transposição criativa e interpretativa de uma ou mais obras reconhecíveis, a adaptação é um tipo de palimpsesto extensivo, e com frequência, ao mesmo tempo, uma transcodificação para um diferente conjunto de convenções. Em alguns momentos, mas nem sempre, essa transcodificação implica uma mudança de mídia (Hutcheon, 2011. p. 61).

³ The concept of intertextual dialogism suggests that every text forms an intersection of textual surfaces. All texts are tissues of anonymous formulae, variations on those formulae, conscious and unconscious quotations, and confluences and inversions of other texts. In the broadest sense, intertextual dialogism refers to the infinite and open-ended possibilities generated by all the discursive practices of a culture, the entire matrix of communicative utterances within which the artistic text is situated, which reach the text not only through recognizable influences, but also through a subtle process of dissemination (Stam, 2000. p. 985-986).

Diante do exposto, o presente artigo propõe uma discussão acerca de uma das muitas releituras de Sir John Falstaff: o romance *Falstaff's Big Gamble*, escrito por Hank Quense e publicado em 2012. Nesta trama, temos o anão Hamlet, príncipe de Denmarko, que precisa lidar com a descoberta de que seu pai foi assassinado, ao mesmo tempo em que tenta desenvolver o seu tão sonhado projeto de apicultura (*bee-keeping*), uma forma de se desconectar da vida na corte, que tanto despreza. Temos também o elfo Othello, ministro da Segurança da cidade de Dun Hythe, que se vê diante de diversos problemas na administração da cidade - violência, crime organizado e corrupção. Em meio a essas duas histórias, conhecemos John Falstaff, um golpista de longa data, que vê em Hamlet e Othello a oportunidade perfeita para aplicar o seu maior golpe, valendo-se do título de nobreza adquirido em uma aposta de bar, enganando os outros personagens e colocando-os um contra o outro. O romance é narrado em terceira pessoa e é dividido em quatro partes.

Nosso objetivo é discutir de que forma a obra em questão se constitui em uma releitura carnavalizada das obras e personagens shakespearianos elencados pelo autor. Observaremos e analisaremos, portanto, os pontos de contato e divergência, de familiaridade e estranhamento, de “[...]repetição com variação” (Hutcheon, 2011. p. 25) presentes no romance de Quense.

2. FALSTAFF, HAMLET E OTHELLO: UMA GRANDE “JOGADA” DIÁLOGICO-INTERTEXTUAL

Falstaff's Big Gamble foi escrito por Hank Quense, autor estadunidense, e publicado em 2012 pela *Strange Worlds Publishing*, editora criada pelo próprio Quense anos antes. Entre produções ficcionais e não ficcionais, Quense é autor de um grupo de histórias que se passam em uma terra mágica, Gundarland. Lançada em 2010, *Tales of Gundarland* é uma coletânea de oito histórias cuja introdução traz uma apresentação desse lugar, sua criação, bem como suas características.

O planeta recebeu o nome de Gundar, em homenagem ao deus onisciente que, acidentalmente, criou o universo com um espirro explosivo causado por cheirar uma dose maior que o costumeiro de Seu pó recreativo favorito. Os nódulos de saliva voaram pelo espaço e finalmente se solidificaram em sóis, planetas, cometas e outros corpos celestes. As autoridades científicas chamaram esse evento de “O Grande Atchim”⁴ (Quense, 2010. p. 6; tradução nossa).

Essa introdução estabelece o tom das histórias que serão encontradas nas páginas seguintes – a comicidade construída a partir de inversões caracterizará *Tales from Gundarland*. Esta obra interessa-nos em particular por dois motivos: em primeiro lugar, a narrativa de *Falstaff's Big Gamble* também se desenrola em Gundarland, sendo protagonizada não apenas por um humano – Falstaff – mas por outras criaturas comuns a esta região - anões (*dwarfs*), elfos (*elfves*), trols, *half-pints* (ou *halflings*, criaturas cuja descrição pode remeter o leitor aos Hobbits, personagens criados por J.R.R. Tolkien) e *yuks* (semelhantes aos trols, mas ainda mais vorazes e violentos). Um segundo motivo é o interesse de Quense por William Shakespeare como ponto de partida para suas histórias que se manifesta desde esta obra.

⁴ The planet was named Gundar after the omniscient god who accidentally created the universe with an explosive sneeze caused by snorting a larger-than-average dose of His favorite recreational powder. The nodules of spittle flew through space and eventually solidified into suns, planets, comets and other celestial bodies. Scientific authorities called this event the Big Achoo (Quense, 2010. p. 6).

Em seu site⁵, Quense afirma que uma de suas formas de composição favorita é a reescrita de clássicos a partir de uma abordagem cômica. Temos um exemplo disso nas duas adaptações de obras shakespearianas feitas pelo escritor em sua coletânea de histórias: *Romeo & Juliet*, a cômica narrativa de um anão amante do balé que se apaixona por Juliet, uma elfa – o amor entre espécies era terminantemente proibido; e *The Merchant of Venison* (O Mercador de Carne de Veado), a história de Antônio, um anão apaixonado que, não podendo cortejar sua amada elfa, Portia, ajuda seu melhor amigo, Bassanio a conseguir um empréstimo para impressionar o pai da donzela. Para isso, Antônio precisa ir até o *dwelf* Shylock – um mestiço de anão e elfo que, apesar de extremamente rico, era rechaçado pela população de Dun Hythe, a maior cidade de Gundarland. Essas experiências de reescrita do texto shakespeariano culminaram, dois anos depois, na publicação de um romance completo centrado em um dos maiores personagens cômicos criados por Shakespeare – Sir John Falstaff – e em dois de seus maiores heróis trágicos – Hamlet e Otelo.

O romance escrito por Quense entrelaça elementos das histórias de três personagens centrais com aspectos próprios do estilo composicional adotado por ele e com elementos característicos do universo em que ele escolhe construir sua narrativa. O título do romance – *Falstaff's Big Gamble*, ou “A Grande Jogada de Falstaff”, segundo nossa tradução – remete o leitor já familiarizado com as características do Falstaff shakespeariano a um de seus traços mais conhecidos: seu caráter duvidoso e sua constante busca por novos esquemas e golpes. Ainda em relação aos elementos paratextuais da obra, podemos observar que a folha de rosto traz informações que contribuem para a construção de uma “expectativa cômica” junto ao leitor. Nela, Quense ensaia um pedido de desculpas a Shakespeare pelo que fará com suas obras nas páginas seguintes: “[...]minhas desculpas a Will Shakespeare, ou talvez a Kit Marlowe”. Neste ponto, Quense dá seus primeiros passos na construção da comicidade que caracterizará sua obra ao jogar com as teorias de que Shakespeare, na verdade, não existiu, e que sua produção dramática teria sido escrita por outros dramaturgos elizabetanos, entre eles Christopher Marlowe.

FIGURA 1 – FOLHA DE ROSTO DE *FALSTAFF'S BIG GAMBLE*



Fonte: Quense, 2012

O personagem título é apresentado ao leitor já no prólogo quando, na companhia do seu pajem Poulet, consegue adentrar os portões de Dun Hythe (um dos reinos de Gundarland) segundos antes de serem fechados, escapando, assim, de um marido furioso e seus familiares – Falstaff teria seduzido a esposa do homem enfurecido e lhe aplicado um golpe, roubando todo o seu dinheiro. Já nesse momento inicial da narrativa, temos

⁵ Hank Quense: Blogs and Books. Disponível em: <http://hankquense.org/wp/>.

referências ao peso excessivo de Falstaff, o seu despudor e a sua opinião quanto à lucratividade de seduzir mulheres casadas.

POULET: “Como se pode esperar que um cavalo desses aguento carregar todo esse peso?”, Poulet gritou por cima do ombro.

FALSTAFF: “Não comece a falar do meu peso, as mulheres gostam de mim do jeito que eu sou”. Falstaff com seus cinquenta anos vestia um luxuoso gibão azul e calças combinando. Os dois itens, já desgastados e que cairiam bem em um homem muito mais magro, ameaçavam estourar, ao menor movimento. [...] Cortejar mulheres nobres é a forma mais rápida e certa de se conseguir dinheiro. A dama a quem dei atenção esta noite me deu uma bolsa cheia de moedas para me ajudar a fugir do cretino do seu marido⁶ (Quense, 2012. p. 7; tradução nossa).

Mesmo tendo acabado de escapar de um grande perigo, o incorrigível Falstaff já pensa em seus próximos passos e enxerga Dun Hythe como provável fonte de novos esquemas e golpes a aplicar.

Como dito anteriormente, nos textos shakespearianos de partida, Falstaff representa o mundo não oficial, assim como as festividades carnavalescas medievais representavam uma quebra com mundo oficial da religiosidade e da quaresma. Falstaff personifica o carnaval não apenas com seu flagrante descaso para com as regras e sua tendência à transgressão, inclusive roubos e golpes, mas também com os excessos de comida, bebida e sexo. Seu corpo também é excessivo, sendo sempre descrito como gordo e suado, sempre ofegante e escapulindo das roupas. Em *Falstaff's Big Gamble*, as referências ao corpo de Falstaff são ampliadas, sendo sempre uma das primeiras características notadas por quem acaba de conhecê-lo. Além de mais constantes, podemos notar que a menção a estas características se torna uma forma utilizada pelos demais personagens para ofender Falstaff. Como notamos na citação acima, Poulet relaciona a fadiga do cavalo que carregava seu patrão ao seu peso excessivo. Temos outro exemplo disso quando Falstaff interage pela primeira vez com o general Othello e sua secretária, a trol Emília:

EMILIA: "O que você quer, gordão?" Falstaff se irritou momentaneamente.

FALSTAFF: "Anuncie ao coronel Othello que Sir John Falstaff está aqui para se encontrar com ele.”.

EMILIA: "Volte em uma hora. Estou ocupada."

FALSTAFF: "Ocupada fazendo o que?"

EMILIA: "Nada. Se anuncie ou volte em uma hora." [...]

Othello estremeceu com a voz estrondosa do visitante. Ele não esperava ninguém tão grande quanto esse homem que estava diante da mesa. Falstaff era mais alto que ele e facilmente dobrava seu peso. A maior parte do volume do visitante estava concentrada em uma grande pança que esticava os botões do colete. Ele tinha um rosto rechonchudo com olhos pequenos cercados por carne gordurosa e cabelos encaracolados. O nariz largo terminava em narinas dilatadas. Uma barba preta e branca bem aparada escondia o resto do rosto⁷ (Quense, 2012. p.54; tradução nossa).

⁶ ‘How can you expect a horse like that to carry all your excess weight?’ Poulet called over his shoulder. ‘Don’t start in on my weight. The women like me the way I am.’ The fifty-year-old Falstaff wore an expensive dark blue doublet and matching hose. Both garments, a few years old and fitted to a much lighter man, threatened to burst at the seams with a wrong move[...]

‘Wooing noble women is the fastest and surest way to get money. The sweet thing I entertained this evening gave me a purse of coins to help me get away from her cretin husband.’ (Quense, 2012. p. 7)

⁷ EMILIA: ‘Whadda ya want, Fatso?’ Falstaff bristled momentarily.

O mesmo acontece quando Falstaff conhece Hamlet, que descreve o golpista como “[...]um homem alto com uma enorme pança[...]”, vestindo “[...]calças um pouco esfarrapadas e um enorme gibão que não fechava sobre sua barriga”⁸ (Quense, 2012. p. 101).

Temos outro exemplo de referência ao corpo de Falstaff, bem como da utilização de inversões para construção do efeito cômico da narrativa, na cena em que Falstaff organiza um exército a fim de invadir Dun Hythe. Esse momento da narrativa nos faz lembrar as peças históricas, caracterizadas, sobretudo, por grandiosas batalhas entre impérios poderosos, a exemplo dos confrontos de Shrewsbury e Agincourt, onde reis enfrentam rebeldes e anexam nações inteiras aos seus territórios. Todavia, devemos lembrar que estamos lidando com uma obra cômica, em que o riso resulta exatamente das inversões da ordem oficial que são criadas pelo autor. Como resultado disso, a marcha do “exército” de Falstaff se configura na antítese do que se espera de uma grande batalha. Em primeiro lugar, temos no personagem o oposto risível do grande herói de batalha que veste de forma tão elegante sua armadura.

Desgostoso, desmontou e caminhou até a sombra de um carvalho, mais uma vez surpreso com o peso da sua armadura e com a dificuldade de se mover, enquanto o usava. A cota de malha também estava quente, especialmente quando o sol batia nos elos de metal. Sob a armadura, ele estava encharcado de suor⁹ (Quense, 2012. p. 193; tradução nossa).

Falstaff é o oposto do que tradicionalmente se espera de um valente herói de batalhas: não é esguio e elegante, não consegue se mover em sua armadura de forma suave e, por baixo dela, seu corpo produz cada vez mais suor. Além disso, podemos citar que, diferente de um herói que tem ideais elevados como motivação para ir à batalha, Falstaff planeja invadir e conquistar uma cidade apenas em benefício próprio. Durante a preparação para a marcha até Dun Hythe, temos mais um ponto na transformação de Falstaff como personagem. Ao tempo em que mantém diversas características do personagem de partida, Quense também lança mão da “repetição com variação” que caracteriza o processo adaptativo para dar contornos únicos ao seu Falstaff. De golpista e criador de esquemas, Falstaff passa, pouco a pouco, a ser desenhado por Quense como um homem perigoso e faminto por poder.

Falstaff não podia acreditar na sorte. Hamlet tinha acabado de se tornar rei e ele não tinha ideia de como governar. Ele, Falstaff, agora era o único amigo e o principal conselheiro do rei. Poder e riqueza o esperavam. Embora Hamlet

FALSTAFF: “Announce to Colonel Othello that Sir John Falstaff is here to meet with him.” EMILIA: ‘Come back inna hour. I’m busy.’

FALSTAFF: ‘Busy doing what?’

EMILIA: ‘Onna break. Announce yerself or come back inna hour.’ [...]

Othello winced at the visitor's booming voice. He hadn't expected anyone as huge as this man who stood in front of the desk. Falstaff was taller than he was and easily double his weight. Most of the visitor's bulk was concentrated in a large paunch that strained the buttons on his waistcoat. He had a pudgy face with small eyes surrounded by fatty flesh and curly hair. His broad nose ended in flaring nostrils. A neatly trimmed black and white beard hid the rest of the face (Quense, 2012. p.54).

⁸ “Hamlet saw a tall man with a ponderous paunch plow through the mob. [...] He wore hose, a bit ragged, and an enormous doublet that couldn't possible close over his stomach” (Quense, 2012. p. 101).

⁹ In disgust, he dismounted and walked to the shade of an oak tree, once again surprised by the weight of his hauberk and by how difficult it was to move while wearing it. The chain mail was also hot, especially when the sun beat down on the metal links. Under the armor, he was soaked from sweat (Quense, 2012. p. 193).

fosse o líder cerimonial de Denmarko, ele, Falstaff, seria o homem mais poderoso do reino. Ninguém poderia contradizê-lo. Ele teria acesso ao tesouro. Ele teria acesso aos militares. Ele controlaria o acesso ao rei. Todos os eixos do poder estariam em suas mãos (Quense, 2012. p. 152; tradução nossa).

No decorrer trama, ao perceber que as pessoas ao seu redor confiam cada vez menos nele e ao ponderar sobre os efeitos disso nos seus planos de ascensão ao poder, chega a deixar implícito que consideraria se livrar de qualquer um que se tornasse um empecilho (Quense, 2012, p. 195). O personagem ganha, então, contornos de vilania que não estão presentes no texto de partida, mas que dialogam com o tipo de texto construído por Quense – um romance fantástico, no qual a dicotomia entre mocinhos e vilões tem espaço.

O segundo protagonista desta narrativa é o anão Hamlet. Ao invés de termos o melancólico e introspectivo príncipe dinamarquês, que busca vingança pela morte de seu pai, temos o anão Hamlet, que não tem interesse algum pelas questões do reino de Denmarko e quer apenas se tornar o “Rei das Abelhas” (*The King of the Bees*) e produzir o melhor mel de Denmarko (região independente que faz parte do território de Gundarland). Assim como o Hamlet shakespeariano, ele também se sente pressionado pela rainha-mãe a participar mais ativamente das atividades do castelo, além de suspeitar de seu tio Clodio, agora rei de Denmarko. Logo de início, Quense oferece ao leitor uma releitura paródica do famoso solilóquio “Ser ou não ser” (*To be or not to be*), no qual brinca com a homofonia das palavras *be* (verbo que significa “ser” ou “estar”) e *bee* (substantivo que significa “abelha”). O autor transforma o substantivo *bee* em um verbo que passa a significar “fazer mel”.

Por fim, ele parou, alçou uma mão em direção céu e declamou: “Produzir mel ou não produzir mel?”. Acariciou o queixo. “É mais nobre comprar mel do camponês do mercado e, assim, fornecer-lhe sustento e renda para sustentar sua ninhada de pirralhos, provavelmente impedindo-o de se rebelar contra os altos impostos ... ou cultivar meu próprio mel, ganhando dinheiro para afirmar minha independência de minha família nobre e desta corte sórdida?”¹⁰(Quense, 2012. p. 10; tradução nossa).

Apesar de contemplativo e de apresentar certa demora em agir – comportamentos motivados pelo seu interesse na apicultura –, Hamlet se descreve feliz em companhia das abelhas e em pensar nas formas para adquirir colmeias e vender seu mel. A morte do seu pai e o apressado casamento de sua mãe com seu tio não parecem incomodá-lo no início da narrativa.

Assim como acontece com seu homônimo shakespeariano, este Hamlet também é, de certa forma, visitado pelo fantasma de seu pai. Esta icônica cena, na qual o rei Hamlet aparece para seu filho exigindo vingança pelo seu vil assassinato é substituída por uma cômica interação entre Hamlet e um fantasma mensageiro enviado por seu pai, uma vez que este estava muito ocupado cortejando uma anã fantasma. Diante de tal informação, Hamlet exclama: “Morto há menos de um mês e já esqueceu sua esposa, minha mãe?” (Quense, 2012. p 11). A fala aparece, originalmente, no primeiro solilóquio de Hamlet, na segunda cena do primeiro ato e diz respeito ao casamento apressado da rainha Gertrudes com o novo rei Claudius, irmão do falecido rei. Aqui, todavia, Hamlet

¹⁰ At last, he stopped, thrust one hand on the sky and declaimed: ‘To bee or not to bee?’ He stroked his chin. ‘Whether ‘tis nobler to buy honey from the peasant farmer in the market and thus provide him sustenance and income support his brood of brats, probably keeping him from rebelling over high taxes...or to grow my own honey, thus gaining coins to assert my independence from my noble family and the sordid court? (Quense, 2012. p. 152).

parece não se preocupar com o casamento da mãe com seu tio, mas se choca com o fato de que o fantasma de seu pai esteja cortejando outras damas após a morte.

O fantasma mensageiro entrega o recado do rei: sua morte não foi suicídio, mas assassinato cometido por aquele que agora ocupa o trono. O rei, assim como no texto de partida, exige que Hamlet vingue sua morte e mande Clodio para o “outro lado”, para que o rei Hamlet possa, finalmente, confrontá-lo. O fantasma mensageiro desaparece e deixa Hamlet refletindo sobre a forma como seu pai tinha morrido: autosufocou-se com um travesseiro. Mais uma vez, Quense inverte um acontecimento sério do texto de partida (o envenenamento do rei, enquanto dormia no jardim do castelo) e o transforma em algo risível – afinal, é impossível cometer suicídio por meio de autossufocamento com um travesseiro, devido às reações naturais de defesa do corpo humano. Enquanto no texto de partida, Hamlet hesita devido ao seu estado melancólico e por ponderar extensivamente sobre o que significa matar o rei, o anão Hamlet não se interessa pelas questões da nobreza – apesar de reconhecer que tinha direito ao trono – e, sobretudo, teme que planejar uma vingança tome um precioso espaço tempo. Isto fica exemplificado em uma das interações entre Hamlet e sua mãe, Gertie. A forma como expressa seu evidente desinteresse pela coroa contribui para a comicidade da narrativa, como podemos observar no trecho abaixo.

GERTIE: "Clodio está muito chateado com você." Ela apontou um dedo para ele. "Você não foi muito respeitoso com ele, e ele é seu tio, seu padrasto e seu rei." Sua voz tinha um tom petulante.

HAMLET: "Por que eu deveria ser respeitoso com ele? *Ele assumiu meu trono. Não que eu quisesse, mas perguntar primeiro teria sido legal.*"

GERTIE: Não seja absurdo. Os reis não perguntam, eles tomam. Clodio teme que você planeje contra ele.

HAMLET: "O quê? Por que eu faria isso? Eu não queria o emprego quando meu pai morreu, e não o quero agora." Mencionar a morte de seu pai trouxe de volta memórias da aparência fantasmagórica e da demanda de vingar o assassinato de seu pai. Ele tinha que fazer algo sobre isso. *Talvez depois que ele montasse o resto das colmeias, ele tivesse tempo*¹¹ (Quense, 2012. p 41; tradução nossa/grifo nosso).

Ecoando o que acontece na tragédia de partida, Clodio planejará a morte de Hamlet ao enviá-lo com a missão em alto mar, durante a qual seus cúmplices, Rosencratz e Guildenstern, conseguem lançá-lo para fora do barco, na esperança de que ele se afogue. Hamlet será salvo por Falstaff, acontecimento importante para que o golpista ganhe a confiança do príncipe, tentando usar seu *status* em benefício próprio. A mudança de atitude do personagem acontece quando este percebe que está sendo manipulado por Falstaff e se une ao elfo Othello com o intuito de dar um fim à sua sede por poder.

O general Othello, por sua vez, é um elfo negro (algo muito raro na região) que chega a Dun Hythe para assumir seu posto de chefe da segurança nacional. Casado com a elfa Desdemona e tido como um dos grandes heróis da batalha dos Dois Carvalhos, ao longo da narrativa descobrimos que Othello, na verdade, mentiu em seu currículo para conseguir a posição – nunca estivera na linha de frente de nenhuma batalha e possuía uma

¹¹ GERTIE: "Clodio is very upset with you." She pointed a finger at him. "You haven't been very respectful to him, and he's your uncle, your stepfather and your king." Her voice had a petulant tone to it.

HAMLET: "Why should I be respectful to him? He took my throne. Not that I wanted it, but asking first would've been nice."

GERTIE: "Don't be absurd. Kings don't ask, they take. Clodio fears you plot against him."

HAMLET: "What? Why would I do that? I didn't want the job when father died, and I don't want it now." Mentioning his father's death brought back memories of the ghostly appearance and the demand to avenge his father's murder. He had to do something about that. Maybe after he set up the rest of the hives he'd have time (Quense, 2012. p 41).

experiência nula em comando militar. Sendo de seu conhecimento que Dun Hythe não costumava ser invadida, Othello acreditava que seu trabalho seria simples – o que não poderia estar mais longe da verdade.

Em sua primeira interação com Glyniss, a prefeita de Dun Hythe, Othello percebe as dificuldades que o novo cargo encerra. Em primeiro lugar, a paz da qual a cidade desfrutava na verdade era a causadora de grandes problemas.

GLYNISS: "Nós - o Conselho e eu - sentimos que tínhamos que estabelecer essa posição por causa dos possíveis problemas causados pela eclosão da paz em toda a Gundarland".

OTHELLO: "Eu ...eu não entendo." Othello franziu o cenho. "Pensei que minha posição seria proteger a cidade. Como a paz pode ameaçá-la?"

GLYNISS: "A paz em todo o país é um fator desconhecido. Ninguém sabe o que vai acontecer por causa disso. Eu usei a rede pública de comunicação para contatar todas as províncias do país. Todas elas estão em paz. Acho que nunca aconteceu isso antes. Você pode ver o sinal mais visível de paz em toda a cidade. É o enxame de ex-guerreiros, quase todos, anões que chegaram à cidade à procura de emprego. A maioria deles está desempregada e sem teto e só sobrevive cometendo crimes. São soldados treinados e vieram aqui com suas armas, constituem uma ameaça à lei e à ordem. Eles também representam uma ameaça de insurreição. Sua tarefa mais premente será controlar esses soldados e desativar seu potencial por causar problemas"¹² (Quense, 2012. p. 14; tradução nossa).

Como podemos perceber a partir do trecho acima, mais uma vez Quense trabalha com inversões da ordem de normalidade – espera-se que a paz seja algo desejável e que instaure equilíbrio. Porém em Dun Hythe, lugar onde as coisas não são como esperamos que sejam, a paz é, na verdade, um grave problema. Ela gera migração em massa, desemprego e violência. De acordo com a prefeita Glyniss, o período de paz foi indiretamente responsável pelo péssimo estado das muralhas que protegem Dun Hythe: devido ao “excesso” de paz, a cidade não se preocupou com sua manutenção como deveria, o que agora a coloca em uma situação de vulnerabilidade diante de um eventual ataque.

Ao contrário do Otelo shakespeariano, um general competente e respeitado por suas conquistas, sua contraparte criada por Quense é uma grande farsa: além de não possuir quaisquer conquistas nos campos de batalha, descobre que tanto ele quanto a esposa Desdemona, só conseguiram chegar onde estão por influência de uma poderosa figura feminina, *the Godmother* (A Madrinha), a mulher que criara Desdemona e que possuía diversos empreendimentos de caráter duvidoso por toda a cidade, inclusive um bordel. O objetivo da *Godmother* ao casar Othello com sua protegida e usar sua influência política para alçá-lo ao cargo de Ministro era ganhar a licitação para reconstruir as

¹² GLYNISS: "We — the Council and I — felt we had to establish this position because of the potential trouble caused by the outbreak of peace throughout Gundarland."

OTHELLO: 'I . . . I don't understand.' Othello frowned. 'I thought my position was to protect the city. How can peace threaten it?'

GLYNISS: 'Countrywide peace is an unknown factor. No one knows what will happen because of it. I used the public scribe network to contact every province in the country. All of them are at peace. I don't think it has ever happened before. You can see the most visible sign of peace everywhere in the city. It's the swarm of ex-warriors, almost all dwarfs that came to the city looking for jobs. Most of them are unemployed and homeless and survive only by committing crimes. Since they are trained soldiers and came here with their weapons, they constitute a threat to law and order. They also present a threat of insurrection. Your most pressing assignment will be to get control of these soldiers and defuse their potential for causing trouble' (Quense, 2012. p. 14).

muralhas da cidade – a primeira tarefa que Othello recebera –, uma vez que ela pretendia superfaturar a obra e lucrar com isso.

Ao afirmar que não poderia fazer tal coisa, a *Godmother* ameaça Othello, colocando-o em uma situação ainda mais complicada. Os cofres da cidade não possuem dinheiro para reconstruir a muralha, anões desempregados por causa da paz excessiva são uma ameaça, a patrulha Trol e a milícia de Dun Hythe são completamente inaptas, piratas ameaçam os barcos que chegam e saem do porto da cidade, sua secretária não lhe obedece e agora ele está sob ameaça de morte, caso não cometa um ato ilícito. A única ajuda que possui vem de Nark, seu trol assistente, que, com ideias criativas e engenhosas consegue, ao longo da narrativa, resolver todos os seus problemas, livrando-o, por fim, da ira da *Godmother*, bem como de uma complicada situação diplomática criada por Falstaff. Othello é a antítese do Mouro shakespeariano, estando ligado a ele por rastros textuais que permitem o seu reconhecimento por parte do leitor, mas construindo-se a partir da inversão e da diferença.

Podemos observar, apenas com esses exemplos, que a releitura feita por Quense desses dois grandes heróis trágicos shakespearianos se constrói a partir de inversões – seus aspectos nobres, tais como coragem e honestidade, caem por terra tão logo começamos a conhecê-los mais de perto. Ao longo de toda a narrativa, eles são manipulados por Falstaff, que obtém grandes ganhos colocando-os um contra o outro.

Porém, os planos de Falstaff não se concretizam como esperado, pois, ao final da trama, anão e elfo percebem a série de mal entendidos orquestrados por Falstaff e selam um acordo de paz. O vigarista aceita a derrota e consegue fugir. A narrativa de Quense termina com um epílogo que nos mostra Falstaff em outra cidade, pronto para recomeçar sua vida de esquemas. Fingindo ser um general aposentado, que deseja iniciar um negócio de fabricação de armas, ele consegue enganar um elfo rico, o que lhe garantirá muito lucro. Falstaff conclui que “[...]a vida é boa e estava prestes a melhorar”¹³ (Quense, 2012. p.228). O trambiqueiro parece dar adeus à busca desenfreada por poder e retoma a antiga forma, conforme o conhecemos no início da narrativa: um golpista cuja boa lábia consegue enganar qualquer um. O final feliz até mesmo para aquele que funcionou como um antagonista da história nos remete à *As Alegres Comadres de Winsdor*, em que Falstaff, depois de humilhado na floresta, é perdoado por seus diversos esquemas.

Os exemplos elencados exemplificam o caráter dialógico-intertextual da obra produzida por Hank Quense. Entendemos esta obra como o resultado de uma releitura atenta e criativa que insere diferentes textos em uma rede intertextual na qual eles se tocam tangencialmente, estabelecendo novos pontos de contato e criando assim novos significados. Na próxima seção, faremos algumas considerações acerca desta obra a partir da noção de carnavalização, argumentando que *Falstaff's Big Gamble* se trata de uma releitura paródica, e, portanto, carnavalizada, de seus textos de partida.

2.1 *Falstaff's Big Gamble*: uma releitura carnavalizada

Em *A Poética de Dostoievski* (2002), Mikhail Bakhtin nos remete à discussão sobre carnavalização conduzida por ele em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1993). Como salienta o filósofo russo, a carnavalização é a transposição da cosmovisão carnavalesca para a literatura. De acordo com Bakhtin, a literatura do período renascentista, com expoentes como Rabelais, foi primorosa na produção de obras literárias construídas a partir de tal visão de mundo.

¹³ “Life was good and about to get better” (Quense, 2012. p.228).

Entretanto, com o declínio da vivência do carnaval como experiência, a partir da segunda metade do século XVII, Bakhtin aponta que a carnavalização passou a ser um fenômeno estritamente literário, uma vez que as obras carnavalizadas que passaram a ser produzidas tinham como ponto de partida a literatura carnavalizada anterior e não a vivência carnavalesca propriamente dita. Constituíram-se, portanto, em um processo de dobra da literatura sobre si mesma, em um exercício de diálogo entre textos.

Em sua discussão sobre o carnaval e a literatura carnavalizada, Bakhtin menciona categorias comuns à cosmovisão carnavalesca de mundo. Destas, destacamos duas: a *profanação* e a *excentricidade*. De acordo com o teórico, a profanação no carnaval se materializava nas paródias e nos "sacrilégios carnavalescos" de textos sacros e bíblicos. Durante o carnaval, na prática legitimada do não-oficial, o sacro não mais permanecia em uma redoma, protegido da deturpação, sendo, ao contrário, trazido para a vida pública, relido, invertido, destorcido. O que era inimaginável em outros momentos do ano era aceitável e desejável na experiência carnavalesca. De acordo com Bakhtin, a literatura carnavalizada apresenta-nos "[...]a violação do que é comum e geralmente aceito: é a vida deslocada do seu curso habitual" (Bakhtin, 2002. p. 126). Seguindo esse raciocínio, Bakhtin reforça a natureza carnavalesca da paródia, uma vez que, para o filósofo, parodiar significa criar o "duplo destronante", o "mundo às avessas". O parodiar é associado a um sistema de espelhos deformantes, "[...]espelhos que alongam, distorcem e reduzem em diferentes sentidos e em diferentes graus" (Bakhtin, 2002. p.127).

Affonso Romano de Sant'Anna, em *Paródia, Paráfrase e cia.* (2003), afirma que a paródia exemplifica o movimento de dobra da linguagem sobre si mesma. O nome, como destacado pelo autor, significa "[...]uma ode que perverte o sentido de outra ode" (de Sant'Anna, 2003, p.12) e passa a ser associada ao jogo intertextual, sendo uma forma de intertextualidade que destaca com mais força as diferenças do que as semelhanças. Ainda segundo o autor, "[...]a paródia foge ao jogo de espelhos, denunciando o próprio jogo e colocando as coisas fora de seu lugar certo". Em uma releitura paródica, o texto parodiado pode ser visto através de diferentes lentes". Estas lentes exageram, invertem, convertem e nos entregam produções artísticas que se configuram em "atos de insubordinação", "quebras de norma" e "desvios totais".

Em seu famoso ensaio *Uma Teoria da Paródia: arte e comunicação* (1985), Linda Hutcheon conduz uma longa discussão não apenas sobre a definição de paródia, mas principalmente sobre a sua presença nas artes da modernidade, não apenas na literatura. Segundo Hutcheon, "[...]a paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica [...], é noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença ao invés da semelhança." (Hutcheon, 1985. p. 17). Hutcheon também relaciona a paródia com a intertextualidade, embora não iguale os termos, uma vez que, em seu texto, discutirá a noção de paródia enquanto gênero textual e não apenas como efeito da linguagem ou processo constitutivo de textos, uma vez que a primeira perspectiva está em acórdância com as produções artísticas do século XX. Ao relacionar a paródia com o conceito moderno de intertextualidade, Hutcheon reforça que "[...]não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados [mas de] uma questão de confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança". (Hutcheon, 1985, p.19). A paródia é o equívoco proposital, a inversão produtiva, a deformação que permite a produção de uma infinidade de releituras marcadas pela disparidade.

Ainda que não se trate de um texto bíblico, a obra de William Shakespeare foi alçada à posição central do cânone literário ocidental pelos escritores românticos do século XIX que resgataram sua obra, associando-o às noções de gênio autoral, inspiração e originalidade, tão caras ao Romantismo. Dessa forma, Shakespeare e sua obra passaram

a ser envolvidos por uma aura de sacralidade, levando críticos e leitores a acreditar que qualquer releitura de uma obra shakespeariana que não tente seguir estritamente o texto de partida – ou, em outras palavras, que não seja "fiel" ao texto "original" – estaria prestando-lhe um desserviço, profanando-o, distorcendo-o e mutilando-o. Como deixamos claro na introdução, não partimos de tal perspectiva, pois não acreditamos na possibilidade de espelhamento total de uma obra em outra. Ainda que o movimento aconteça em um jogo de espelhos, nunca teremos o espelhamento puro e cristalino de uma obra em uma releitura, mas uma refração da imagem projetada no espelho – possível de ser reconhecida pelos rastros (inter)textuais, mas inevitavelmente marcada pela diferença.

Dessa forma, classificamos *Falstaff's Big Gamble* como uma paródia de textos shakespearianos construída a partir de um movimento de aproximação e distanciamento. Quense a constrói em um jogo de espelhos, mas espelhos que refletem, refratam e distorcem o que está à sua frente. Longe de possuírem a tradicional conotação negativa, termos como "distorção", "inversão", "equivoco", entre outros, são vistos aqui como inerentes às releituras e ao processo dialógico-intertextual. A distorção, a inversão e o equívoco são produtivos e promovem a sobrevida dos textos elencados.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi discutir, a partir de alguns exemplos, aspectos da obra *Falstaff's Big Gamble*, escrita por Hank Quense, entendendo-a como uma adaptação de diferentes textos de partida shakespearianos (*Henrique IV*, *As Alegres Comadres de Windsor*, *Hamlet* e *Othello*) a partir de uma recontextualização de seus principais personagens: Falstaff, Hamlet e Othello. A partir das reflexões de Mikhail Bakhtin, Affonso Romano de Sant'Anna e Linda Hutcheon sobre paródia, discutimos como Hank Quense constrói uma adaptação que parte de um personagem que já representa o carnaval e o insere lado a lado com releituras cômicas de personagens trágicos, acentuando assim a inversão de valores e a dessacralização características da cosmovisão carnavalesca. Desenvolvemos um mapeamento dos momentos em que o autor inverte o que é esperado de Hamlet e Othello, construindo assim uma releitura paródica. Durante a análise do romance, pontuamos as formas utilizadas por Quense para inserir Falstaff em uma nova teia dialógico-intertextual ao fazê-lo interagir com novos personagens shakespearianos, conferindo ao personagem contornos de vilania, embora se negue a puni-lo de forma definitiva pelos seus atos, deixando-o livre para novos golpes e novas histórias.

Como podemos ver, em *Falstaff's Big Gamble*, Quense constrói sua obra a partir das categorias carnavalescas da profanação e da excentricidade, de um jogo de imagens refratadas e distorcidas, que oferecem ao leitor o oposto do que se tem comumente. A seriedade das tragédias transforma-se no riso das comédias. Os heróis shakespearianos não mais são humanos, mas criaturas mágicas. Não mais são bravos e destemidos, mas por vezes, fracos e incompetentes, além de inseguros e até medrosos. O *bon-vivant* Falstaff, aos poucos se transforma em um vilão, mas encontra seu final feliz e seu recomeço ao final da narrativa. Momentos memoráveis dos textos shakespearianos são apresentados a partir de uma nova ótica, produzindo efeitos distintos. É esse movimento de repetição com ênfase na diferença que torna *Falstaff's Big Gamble* uma obra única e, ao mesmo tempo, mais um ponto em uma infinita teia dialógica.

4. REFERÊNCIAS

BAKER, Naomi. **Plain ugly: the unattractive body in early modern culture**. Manchester: Manchester University Press, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BULMAN, James C. The shaping of history: chronicles as sources. In: BULMAN, James C. (Ed.). **King Henry IV: part 2**. London: Bloomsbury, 2016. PDF eBook

BULMAN, James C. Falstaff and the decline of festivity. In: BULMAN, James C. (Ed.). **King Henry IV: part 2**. London: Bloomsbury, 2016. PDF eBook

HOLDERNESS, Graham. Henry IV: Carnival and history. In: HOLDERNESS, Graham. (Ed.). **Shakespeare's history plays: Richard II to Henry V: William Shakespeare**. London: Palgrave Macmillan, 1992.

HELIODORA, Barbara. [Texto introdutório]. In: SHAKESPEARE, William. **Teatro completo**. Tradução de Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2016. Paginação irregular.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Lisboa: Edições 70, 1985.

QUENSE, Hank. **Falstaff's Big Gamble**. New Jersey: Strange Worlds Publishing, 2012.

QUENSE, Hank. **Tales from Gundarland**. New Jersey: Strange Worlds Publishing, 2010.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase & cia**. 7. ed. São Paulo: Editora Ática, 2003.

SANTOS, Diandra Sousa. **Múltiplos Falstaffs: releituras contemporâneas do personagem shakespeariano**. 2021. 196 f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura). Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2021.

SHAKESPEARE, William. **The complete works of William Shakespeare**. London: Bounty Books, 1993.

SHAKESPEARE, William. **Teatro completo**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2016.

STAM, Robert. "Beyond fidelity: the dialogics of adaptation". In: NAREMORE, James. (org.). **Film Adaptation**. New Jersey: Tutgers University Press, 2000.

ENTRE AS MEMÓRIAS DOS PAIS E DO PAÍS: UM DIÁLOGO COM OS FILMES DE FLÁVIA CASTRO, MARIA CLARA ESCOBAR E CAROL BENJAMIN

Priscilla Pinheiro de Oliveira (UF C)¹

Marcelo Dídimo Souza Vieira (UFC)²

1. INTRODUÇÃO

Ao viver em um mundo permeado por imagens e palavras, que reúnem diversas informações diariamente, como atentar a nossa percepção para o que as imagens realmente podem nos dizer? Sabendo que “[...]a imagem arde em seu contato com o real” (Didi-Huberman, 2012, p. 3), qual tipo de saber ela pode produzir ao olharmos para ela? Como as imagens, que fazem parte da história e podem nos guiar a outros pensamentos, são capazes de nos ajudar a construir nossa memória individual e coletiva? Esse é um dos questionamentos da geração de herdeiras do exílio, que tiveram experiências traumáticas transmitidas pelos pais durante a ditadura e o período da anistia no país. Ao conviver com silêncios dentro e fora de casa, as filhas de exilados viram nas imagens em movimento uma forma de se aproximar das memórias afetivas e coletivas que foram deixadas à margem por tantos anos. Sobre os apagamentos e silenciamentos vivenciados após tantos anos desde a Lei da Anistia, podemos refletir sobre o papel da memória coletiva nesse espaço, como nos mostra o historiador Jacques Le Goff (1990):

[...]a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva (Le Goff, 1990, p. 390).

Quando enfrentam a dificuldade de narrar o que aconteceu, os vazios encontrados, as rasuras nos retratos e o silêncio que perpassa o ambiente doméstico e político, as filhas dos pais militantes escrevem e se inscrevem no espaço-tempo, fazendo um trabalho contra o esquecimento e a censura que lhes foram impostas por tantos anos. Isso porque, ao perceber a possibilidade de determinados acontecimentos históricos do país serem negados ou esquecidos, é de extrema importância entender como a memória coletiva pode ser fortalecida e protegida. É essencial também encontrar formas de lidar com os fatos históricos sem que a memória de um país sofra perdas tão impactantes.

¹ Mestra em Comunicação, na linha de fotografia e audiovisual (PPGCOM - UFC), priscillapinheiro93@gmail.com.

² Doutor em Multimeios / Área Cinema pela Universidade Estadual de Campinas e Professor do Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (PPGCOM - UFC), mdidimo@hotmail.com.

O cinema é uma ferramenta essencial na construção da história coletiva, pois, como afirma Seligmann-Silva (2012), um dos principais movimentos da memória é transformar a história por meio de uma escrita imagética, que permite a sua tateabilidade no futuro. Sabendo que as imagens são seres viventes, como nos lembra Emmanuel Alloa (2017), Benjamin vê a imagem como fulgurante, em que há o reencontro do que já passou e do agora, projetando a luz para a dimensão do que ainda está por vir (Cantinho, 2008). E por dialogar com o que já passou e com o futuro, ou seja, por estar além da temporalidade, é que ainda podemos nos encantar com obras de artistas que já se foram: as imagens, assim como as memórias, são vivas e nos permitem dialogar com o passado.

Ao levar em consideração que “enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética — não de natureza temporal, mas imagética” (Benjamin, 2006, p. 505 apud Reinaldo; Reis Filho, 2019, p. 5), o cinema, com sua sequência de imagens, é uma mídia que não somente dialoga com o passado, mas que amplia os horizontes, transformando tempo e espaço, e narra novos sentidos para o presente. Como tentativa de esboçar possíveis percursos para esta jornada em busca de entender mais sobre a memória no pós-anistia, e a forma como se dá a sua representação no cinema, o presente trabalho traça caminhos a serem percorridos em meio aos rastros, às imagens e ao movimento constante de se aproximar e se afastar entre os testemunhos e os silenciamentos dos pais e do país.

Desse modo, a narrativa dos filmes de Flávia Castro, *Diário de uma busca* (2010) e *Deslembro* (2018), *Os dias com ele*, de Maria Clara Escobar, e *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil*, de Carol Benjamin, além de outras obras audiovisuais nacionais, nos oferecem um novo olhar para o que ocorreu e o que pode ter acontecido ou lembrado por meio de diversos tipos de imagens, áudios, arquivos, documentos históricos, testemunhos e histórias que foram repassadas entre gerações, dialogando com memórias individuais e familiares que abrangem um contexto mais amplo, coletivo e social.

2. O LUGAR DAS HERDEIRAS DO EXÍLIO NO CINEMA

Buscar informações sobre o que já passou não é apenas nostalgia e vai para além da ampliação do conhecimento histórico, visto que o passado “[...]não é mero conjunto de fatos que podem ser guardados, mas que constituem ao mesmo tempo uma peça fundamental na nossa vida e na nossa identidade” (Seligmann-Silva, 2016, p. 50) e, além disso, “[...]as imagens também sofrem de reminiscências: mal esboçado — e por menos que seja intensificado ou deslocado e, portanto, inquietante —, o gesto faz subir uma memória inconsciente ‘das profundezas do tempo’” (Didi-Huberman, 2013, p. 277). Como Jacques Le Goff (1990) nos lembra, para que a história faça sentido, o passado não deve ser eliminado nem rejeitado, mas integrado às lutas políticas para pensar o futuro: “[...]o que se deve fazer então são, em função do presente, releituras constantes do passado, que deve sempre poder ser posto em causa” (Le Goff, 1990, p. 212).

Dessa forma, os filmes que se baseiam na busca por memórias afetivas e sociais também apontam para duas direções: o futuro, em que iniciam novas narrativas e produções, e o passado, ao qual recorrem para encontrar lembranças. Porém, até que ponto é possível dialogar com as mudanças do passado, presente e futuro? Como narrar e construir essas histórias para além de suas singularidades e temporalidades? Por meio de diferentes formas, a representação da memória demonstra a necessidade de busca constante por informações tanto pessoais quanto históricas, e aponta também para a significância de estabelecer uma ponte de diálogo entre passado e presente a fim de preservar a história de uma família, de um povo e de um país.

Se a memória é uma ilha de edição de imagens, e o cinema também lida com a montagem de narrativas; é importante analisar como a ficção e o documentário nacional podem contribuir na construção da história do país. Ao ouvir uma história ou assistir a um filme, diferentemente da transmissão de informação, as cenas e os relatos são passados para além da recepção de um acontecimento: “[...]integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência. Nela ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso da argila” (Benjamin apud Costa, 2010, p. 107).

Desde o período pós-ditadura militar, o cinema nacional – que alavancou sua produção na década de 1990 e ficou conhecido como “Cinema de Retomada” – procurou discutir sobre a realidade social do país como forma de entender e elaborar um diálogo entre passado e presente (Oricchio, 2003). O cinema nacional tem a representação dos acontecimentos históricos do país como uma das suas principais marcas ao longo dos anos — mesmo em filmes de comédia ou romance, aspectos sociais, econômicos e políticos tendem a aparecer. Dessa forma, para Luiz Zanin Oricchio (2003), o cenário cinematográfico nacional prossegue, desde o cinema de Retomada, querendo desenhar a identidade do país, apesar de haver diversos fragmentos, pois “[...]não se detém a História. Tudo está em contato com tudo, e só o que se pode esperar é que o Brasil e o cinema brasileiro coloquem a marca da sua tão problemática singularidade nesta geleia global” (Oricchio, 2003, p. 233). A história do cinema brasileiro reúne o desejo de refletir o que aconteceu no país e o que continua em construção, por meio de imagens que emaranham as rachaduras, imperfeições, oposições, contrastes e jornadas políticas e sociais que retratam o nosso cenário e percurso neste país.

A busca pela história afetiva e social reflete-se tanto nos longas-metragens de Flávia Castro quanto em muitos outros filmes do cinema brasileiro e, pelo fato da história ser cheia de fragmentos, entende-se que “[...]compreender e explicitar essas contradições deveria ser uma das qualidades do filme histórico vivo, atuante, lúcido, que fala para o presente” (Oricchio, 2003, p. 57). O ponto de partida de seus filmes é representar a própria subjetividade de sua memória pessoal, familiar e afetiva. A cineasta parte de sua trajetória particular para tentar entender o que aconteceu com ela, sua família e o grupo social em que estava inserida e, dessa forma, acaba encontrando lacunas que ainda não foram preenchidas com o passar dos anos.

Assim como as ondas de um mar, que se quebram e percorrem o caminho de ir e vir constantemente, como um ciclo de dança infinito, em que não é possível programar nem calcular — com exatidão — seus movimentos para dentro e para fora, a relação entre as imagens, a narrativa, a memória afetiva e coletiva, e o cinema, acontece de forma a gerar histórias que puxam outras, e ainda mais outras.

Sobre a busca por narrar histórias a partir do micro para o macro, envolvendo o afetivo e o político no cinema, podemos encontrar alguns filmes que trabalham a questão do contato com os pais, que lidaram diretamente com a ditadura e o exílio, e com o país, conhecendo mais sobre sua história pessoal e plural. Um filme que dialoga com isso e se relaciona bastante com *Diário de uma Busca* é o *Os dias com ele* (2013). Porém, enquanto Flávia se deslocava e buscava saber mais sobre o passado e a morte do pai, nesse segundo documentário, a diretora Maria Clara Escobar trabalha a relação presente com o seu pai, Carlos Henrique Escobar, tendo como cenário a casa dele.

Durante o filme, é possível perceber uma constante discussão a respeito do que está sendo filmado, pois o pai não demonstra querer aparecer, como ele fala em alguns momentos, e Maria Clara persiste que a obra se trata sobre algo que vai além do aspecto pessoal e familiar, mas que também envolve esses laços afetivos: “É uma mistura para mim do silêncio da ditadura, do que aconteceu na ditadura, com o silêncio que eu considero que eu tenho na minha história com relação à sua história”. Apesar de, em *Os*

dias com ele, o pai estar presente, é possível perceber uma certa ausência por parte dele também com a filha, visto que ele optou por uma vida mais reservada após o exílio e a sensação de perda das esquerdas brasileiras.

O filme reúne testemunhos, diálogos e entrevistas entre a filha e o pai, que tenta emprestar algumas de suas memórias para a realizadora, situando-se no limiar entre o público e o privado. É notável o desconforto do pai que não sabe do que se trata o filme, qual é o lugar dele ou da filha na obra, o que deve ser dito ou o que ele não pode dizer, passando por instâncias domésticas e políticas, e o cinema é “um espaço comum em que as lacunas, as distâncias e as disputas não são suprimidas, mas constitutivas da própria cena e dos sujeitos filmados [...] as verdadeiras experiências democráticas são aquelas que abrigam o dissenso e o desentendimento em seu interior” (Feldman, 2018, p. 234). A respeito da fala de personagens secundários frente aos silêncios e conflitos nos documentários que abordam a ditadura militar, Ilana Feldman (2018) demonstra que:

Representantes do trauma da segunda geração, a de filhas e filhos de militantes políticos que cresceram marcados pela ausência e pelo exílio, Maria Clara e Flávia seriam, como o narrador de Alejandro Zambra no romance *Formas de voltar para casa*, “personagens secundários” diante do olhar de pais mobilizados pelas grandes utopias políticas. Como tantas outras realizadoras, elas fazem parte de uma guinada autobiográfica bastante presente no documentário em primeira pessoa na América Latina, não por acaso realizado por mulheres [...] Seria essa posição feminina o que permite às realizadoras se abrir aos embates com o passado e o presente? O que permite o diálogo e o encontro com o outro? O que permite uma passagem, como postulavam as feministas dos anos 1970, do pessoal ao político? Construídas de modo geral a partir de um não saber, de uma posição subjetiva e de uma enunciação fílmica que não obliteram sua precariedade, parcialidade e contingência, essas obras revelam imensa disposição e coragem (Feldman, 2018, p. 231).

Tanto em *Diário de uma Busca* quanto em *Os dias com ele*, podemos entender a memória não como um depósito que armazena coisas do passado, mas como uma potência que emerge e pode se transformar no presente, modificando também a nossa visão sobre o ontem e o amanhã. As experiências fílmicas realizadas por Flávia Castro e Maria Clara Escobar são intransferíveis, devido à intensa pessoalidade exercida durante todo o processo que, mesmo envolvendo uma série de acontecimentos públicos, não poderiam ser feitas por outras pessoas, visto que elas são filhas dos militantes e o crescimento delas foi permeado pelo exílio, pelo trauma, pelas dúvidas e pela constante necessidade de adaptação em diversos locais.

Os filmes, dessa forma, trazem muito da vida das diretoras, mas vão além dos seus pais e até do país também: a posição feminina em destaque pela busca de mais conhecimento sobre a figura paterna, a história do Brasil e o próprio passado, por meio de memórias, arquivos, testemunhos e conversas, realizam uma passagem do privado ao público, proporcionando outros questionamentos sobre a ditadura militar no Brasil e na América Latina, gerando outras narrativas que perpassam as imagens do cinema. Como Ilana Feldman afirma, “[...]por meio de uma mirada pessoal e concretamente situada nas presenças performativas das diretoras, é travado um embate com a história, a memória, nossa herança política e a experiência do exílio” (Feldman, 2018, p. 230).

Essas obras audiovisuais brasileiras relatam a busca por memórias, a fim de encontrar respostas que justifiquem momentos de traumas e angústias na família e na história, como no período do regime militar, um dos temas que são abordados nas obras. Deleuze (2018) nos diz que o trabalho com a memória é um “duplo devir”, um constante contato entre o que é assunto privado e assunto do povo. *Diário de uma busca* e *Os dias*

com *ele*, entre outras obras relacionadas a esse período, lidam com diversas fissuras, abordando temáticas que vão para além do “eu” e da família, mostrando que o ambiente privado é político, e é por meio dessas características fragmentadas e não-lineares que esse trabalho busca se firmar.

Por meio do diálogo entre as obras apresentadas, é possível perceber que essa travessia, muitas vezes, nos faz ir ao encontro de mais lacunas e vestígios do que de algo realmente concreto. Porém, nessas obras não há a pretensão de apresentar uma solução ou oferecer caminhos nítidos sobre o que deve ser feito, mas sim de gerar diálogos e permitir outras reflexões também por parte do público. Dessa forma, Angela Rodriguez Mooney nos demonstra que “O abandono do que se chamou ‘alteridade clássica’, no entanto, é uma das principais transformações no fazer cinematográfico documental contemporâneo”, pois as diretoras registram o que é próximo a elas, em vez de se manter à distância dos assuntos filmados, ainda que a intimidade muitas vezes apareça de uma forma estranha (Mooney, 2021, p. 228).

Outro ponto em comum entre os filmes é a voz *over* que, apesar de ser um recurso muito utilizado nos documentários mais tradicionais, não aparece mais como “a voz do conhecimento” ou algo que visa ensinar as pessoas que assistem, mas apresenta um tom confessional de quem busca dialogar consigo e com o outro. Então, além de abrir espaço para que outras vozes participem, as diretoras utilizam a sua própria narração como um elemento essencial para contar suas histórias, construir memórias, destacar o seu olhar e alastrar seu espaço na frente e atrás da câmera. Sobre essa tendência que tem se ampliado no fazer documental, Consuelo Lins (2007) explana que:

Se hoje a narração em off feita por uma mulher pode parecer opção banal, é fundamental lembrar que esse procedimento inexistia na tradição do cinema documental. Desde que o documentário tornou-se falado no final dos anos 20, desde que as imagens tornaram-se ilustrações de um comentário, que a voz que narra é uma voz masculina (Lins, 2007, p. 143).

Além do recurso das próprias vozes e narrações como confissões íntimas que ultrapassam as barreiras encontradas pelos silêncios, as respostas incertas e as lembranças fragmentárias, as diretoras também se desdobram em personagens no processo fílmico e, com isso, “[...] as práticas autoritárias da representação do outro são desmontadas a partir do deslocamento de perspectiva adotado, da valorização da história em ‘h’ minúscula frente àquela oficial, frequentemente autoritária” (Mooney, 2021, p. 227).

Porém, como a memória que não pertence diretamente a elas pode se tornar um verbo de ação para que as histórias vivenciadas por seus pais não sejam apagadas ao longo do tempo? Saber qual é o espaço delas e quais narrativas que podem criar, escrever e se colocar são algumas das incertezas que perpassam os documentários. Podemos ver isso quando o pai de Maria Clara se pergunta várias vezes sobre o que é o filme e se será a respeito da vida dele ou dela e, logo depois, a diretora o responde que “os filmes são sempre sobre nós”. Essa dúvida sobre a fala e o espaço ocupado também surge em *Diário de uma Busca*, quando o irmão de Flávia começa a discutir o que a diretora espera com o filme, já que se fosse ele o diretor, a narrativa seria outra e, por isso, ele diz não entender o que pode fazer.

Por mais que a compreensão das narrativas seja dificultada ao longo dos processos fílmicos, devido aos constantes impasses (em *Os dias com ele*, por causa do silêncio e da falta de diálogo do pai, que até diz para a filha Maria Clara “você não me conhece”, e, em *Diário de uma Busca*, pela ausência do pai, que já morreu e não há fatos coerentes sobre o que aconteceu, mas um caos entre as várias vozes buscadas por Flávia), as diretoras não buscam fazer um filme de superação nem de denúncia:

[...]tanto *Os dias com ele* como *Diário de uma busca* compreendem a precariedade como um modo de narração da experiência da segunda geração e sustentam a necessidade do luto. Mas como passar do reconhecimento da precariedade ao luto? Para Butler, a condição vulnerável conduziria à potência, a uma forma de saber que acolhe a dimensão sempre impossível do encontro com o Real, em vez do lugar fácil da queixa e da vitimização, ao qual seria muito fácil aderir [...] segundo a filósofa, demandar reconhecimento não implica pedir que se reconheça o que cada um já é, mas invocar um devir, estar à espreita de uma transformação, exigir um futuro. E não há futuro sem luto: como se sabe, só o trabalho de luto, por todos aqueles que desapareceram, por todas as utopias perdidas e ideais extraviados, pode reinventar um novo projeto de país, colocando a vida em movimento (Feldman, 2018, p. 240 e 241).

Apesar de os filmes envolverem essa conexão - ou a falta dela - com os seus pais, ela vai além do ambiente privado, visto que as diretoras representam um personagem secundário, fazendo um trabalho de luto e reunindo falas e imagens coletivas e políticas, na medida em que são herdeiras de um período de exílio, tortura e repressão no país. Dessa forma,

[...]a partir de uma posição feminina, posição tradicionalmente subalterna que permitiria a fala de personagens secundários, o trabalho do luto pode ser feito. Assim, tanto a cadeira vazia como as imagens que faltam não precisam ser, a todo custo, preenchidas (Feldman, 2018, p. 241).

Além disso, as diretoras, mesmo fazendo um documentário a partir de seus afetos, estende o tecido do audiovisual para o país e a América Latina, não o fazem com foco no sentimental ou totalmente no individual, mas abrem espaço para diálogos e até conflitos, mostrando que a memória pode ser desenhada, reconstruída e preservada com várias luzes e sombras, sendo um lugar de busca, retorno, esperança e luta, para pensar sua vida familiar, social, a história e o cinema nacional. Longe de ser uma espécie de saudosismo, aversão ao novo ou conservadorismo, as obras nos levam para um lugar de entender a importância de preservar nossas memórias afetivas e resistir ao que nos é imposto.

Assim como a memória é um campo de conflito, há diversas confusões ao longo dos filmes das diretoras: em *Diário de uma Busca*, algumas lembranças de Flávia não se assemelham com as da sua mãe; em *Os dias com ele*, muitas vezes, o pai de Maria Clara não deseja aparecer na câmera nem responder suas dúvidas; em *Deslembro*, Joana não consegue dialogar com sua mãe e a casa praticamente se torna uma Torre de Babel, de modo que o uso de línguas diferentes apenas explicita a dificuldade de se aproximar do outro e, a respeito da narração das personagens secundárias, Coimbra (2020) nos demonstra:

Entram em cena, então, narradores, cujo vínculo afetivo com essas personagens permite investigar os rastros daquele passado, rompendo o conformismo. As narrativas estruturam-se como investigações da memória familiar, na qual segredos e fantasmas surgem com toda sua carga simbólica. É nesse sentido que algumas questões podem ser elaboradas: podemos falar em herdeiros do trauma? Os filhos também podem herdar o exílio? Ou: o luto também é uma herança deixada para os filhos? (Coimbra, 2020, p. 70)

A partir das lacunas expandidas por uma infância que lidou com perdas, desaparecimentos e pela necessidade de viver de forma clandestina, que foram algumas das experiências das herdeiras do exílio, as cineastas trazem as suas experiências às telas, retomando a trajetória política dos pais militantes, reunindo documentos familiares e públicos e dialogando de forma ativa com um passado que permanece presente. Como a

pesquisadora e professora de cinema Maria Inês Souza (2012) explicita, o documentário autobiográfico, realizado em primeira pessoa, vai muito além da exposição de uma história ou de um corpo, pois visa ampliar os caminhos do horizonte individual e buscar outros significados, escapando à personalidade e percorrendo um processo de questionar informações, registros, dados e documentos que foram até então tomados como certos ou naturalizados ao longo dos anos (Souza, 2012).

Os filmes de Flávia e Maria Clara nos provoca uma reflexão sobre o que aconteceu, como está a situação no momento fílmico e o que poderia ter sido, pois as imagens estão em constante diálogo com a massa temporal de passado-presente-futuro, deslocando-se a cada nova memória que surge ou à medida que a narrativa se desenvolve.

Com narrações e imagens que voltam ao passado, refletem o presente e dão passos rumo ao futuro, os documentários se mesclam com elementos ficcionais, como uma verdadeira ilha de edição, em que Castro e Escobar também se colocam no filme para além de sujeito-câmera — vocal e corporalmente. A respeito do ato de criar uma narrativa e utilizar personagens reais para ficcionalizar ou fabular a partir de histórias pessoais e afetivas, Gilles Deleuze (2018) discorre que [...]o autor dá um passo rumo a suas personagens, mas as personagens dão um passo rumo ao autor: duplo devir. A fabulação [...] é uma palavra em ato [...] pelo qual a personagem nunca para de atravessar a fronteira que separaria seu assunto privado da política” (Deleuze, 2018, p. 321) e, com isso, o ato de narrar já produz, por si só, enunciados coletivos.

Sobre os elementos autobiográficos e ficcionais das obras realizadas por cineastas que herdaram profundamente a experiência ditatorial transmitida por seus pais militantes políticos durante a repressão, a pesquisadora Ilana Heineberg (2020) aponta que:

A maioria das obras se caracteriza pela porosidade entre criação ficcional e memória autoral, sendo em maior ou menor medida uma escrita de si que inclui uma reflexão metaficcional sobre essa modalidade de escrita ou de representação. O fato de misturarem elementos autobiográficos e ficção corresponde justamente ao ‘investimento imaginativo’(Heineberg, 2020, p. 2).

Ao percorrer as pequenas memórias, do âmbito pessoal e privado, as cineastas fazem viagens, geográficas ou internas, para revisitar sua infância, o percurso político dos pais e vão além, recolhendo vestígios de momentos traumáticos por meio do trabalho com a arte, que permite o movimento capaz de alcançar as lacunas e ruínas da história do país. Com o auxílio da montagem cinematográfica, do acervo pessoal, das fotografias de família e dos arquivos públicos e policiais, além de cartas e diários, as diretoras conseguem escavar o tempo, dialogando não apenas consigo e com suas famílias, mas com várias outras vozes que precisaram lidar com as dores de registros fantasmagóricos, as presenças desaparecidas e os diálogos silenciados. Sobre a necessidade de recorrer ao lugar do trauma por meio do trabalho artístico, a pesquisadora Ilana Feldman (2017) ressalta que:

[...]como bem sabem os sobreviventes, “onde não existe túmulo, o trabalho de luto nunca termina” (Klüger, 2005, p. 87). Não é por outra razão, como ressalta Jeanne-Marie Gagnebin a partir de Jean Pierre Vernant, que a palavra grega *sèma* tem como significação originária a de “túmulo” e, só depois, a de “signo”, já que o túmulo é o signo dos mortos. Túmulo, signo, palavra escrita, imagem: todos lutam contra o esquecimento (2006, p. 112). (Feldman, 2017, p. 5)

É nesse sentido de reunir imagens e palavras, a partir de uma análise e coleção de ruínas, criando obras que sejam compartilháveis, que a força da imaginação se torna uma necessidade política, “[...]pois é somente por meio da transmissão que nos tornamos

capazes de não nos resignar diante dos impasses do entendimento. Que nos tornamos capazes, apesar de tudo, de pensar, dizer, olhar, refletir e, sobretudo, imaginar” (Feldman, 2017, p. 11), uma vez que o que é visto como inimaginável, privilégio, exclusividade ou dever pode gerar possíveis negacionismos na história. Ao escrever sobre suas vivências, as diretoras Flávia e Maria Clara também se inscrevem no espaço-tempo, reencontrando-se em meio ao que falta no que diz respeito às memórias pessoais, familiares e coletivas de um período que ainda precisa ser mais trazido à tona. Assim, a escrita autobiográfica no cinema, ao mostrar testemunhos e experiências de dor, luto, trauma e ausência, vai para além do singular, que pertence a cada indivíduo, e torna-se uma passagem para o coletivo, social e político (Feldman, 2017).

Ao buscar a força do imaginar é que Flávia decide elaborar o roteiro de um filme ficcional, *Deslembro*, a fim de continuar trabalhando a questão da memória após a realização do documentário em questão. A potência do ficcional também pode ser vista em *Os dias com ele*, quando Maria Clara pede para que o pai fale sobre a tortura vivenciada no período ditatorial, e ele não consegue narrar sua experiência de trauma, até que a filha pede que ele se lembre da sua peça *A paixão do marxismo*. Ao pensar no cenário da ficção, ele consegue se aproximar mais do momento em que “[...]o horror e a revolta se tornaram furor e desordem”. Assim, Ilana Feldman (2018) fala que “a imaginação, como argumenta Márcio Seligmann-Silva (2008, p. 70), é chamada ‘como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do trauma’, o qual encontraria na imaginação um meio para sua narração” (Feldman, 2018, p. 236).

3. RASTROS E MEMÓRIAS ENTRE O DOMÉSTICO E PÚBLICO

De acordo com Jeanne Marie Gagnebin (2009), Walter Benjamin (1940) afirma, com base nas suas teses sobre o conceito da história, que enveredar pelas articulações históricas do passado não é entender o seu real significado nem desvendar o que, de fato, ele foi, mas apreender uma lembrança que cintila em momentos de risco, ameaça ou perigo (Gagnebin, 2009). Não é à toa que, entre muitos estudos sobre memória nos mais diversos campos de conhecimento, o termo “rastro” é discutido: “[...]o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente” (Gagnebin, 2009, p. 44).

Bem como o momento em que uma frase é escrita na beira do mar e, logo depois, apagada pelo vai e vem das águas, o conceito de rastro representa a inquietação entre a presença e ausência da memória, indicando a sua riqueza e fragilidade. A respeito dos rastros em *Diário de uma Busca*, as professoras Anna Karina Bartolomeu e Roberta Veiga (2019) afirmam que:

Ao apresentar os vestígios da trajetória de uma vida, o cinema oferece outras possibilidades de leitura de ‘uma imagem imutável’ do passado, no presente do filme. Em *Diário de uma busca*, a câmera procura por esses vestígios, retirando-os do esquecimento, buscando neles, quem sabe, algo que possa levar a compreender melhor o que ocorreu, algo que tenha escapado, algo que não foi dito. E, ainda que não sejam capazes de preencher completamente as lacunas da história, mesmo em sua precariedade, os rastros podem ser ‘a mais forte imagem de uma presença que já foi, isto é, como uma ausência’ (Ginzburg, 2012, p. 126). Trata-se aqui de uma outra dimensão paradoxal do rastro, esta comum à noção benjaminiana de aura: presença de uma ausência, ausência de uma presença (Bartolomeu, Veiga, 2019, p. 6).

Essas obras, como em *Diário de uma Busca* e *Os dias com ele* e *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil*, que abordam a busca por mais informações sobre o pai militante e o país na ditadura e pós-anistia, ao buscarem por rastros a partir de questionamentos e traumas, sendo considerados filmes-arquivo, “[...]produzem e trabalham o evento, ressignificando-o em imagens e sons. Assim, passam a falar de uma experiência traumática. É uma fala que se desenvolve por intermédio da imaginação, a qual é também memória da crueldade e da violência” (Souza, 2007, p. 199) e, assim “O arquivo, nessa acepção, envolve uma interrogação não só sobre o passado, mas também sobre o presente e o futuro. A pergunta que o arquivo faz [...] é, na verdade, um questionamento para o mundo da política” (Souza, 2007, p. 206).

Dessa forma, ao reunir rastros, que retomam memórias relacionadas ao passado e ao período ditatorial no Brasil, esses movimentos direcionam mensagens ao presente, abrindo arquivos e possibilitando novas ações para o futuro: “[...]como obras artísticas, esses filmes-arquivo compõem um mosaico em que as dimensões da memória são trabalhadas de forma cindida e heterogênea” (Souza, 2007, p. 212).

Em conformidade com Benjamin (apud Bosi, 2018), os adivinhos acreditavam que era possível extrair algo do tempo, visto que ele é repleto de índices. Assim, as lições da memória eram aproveitadas pelos profetas, pois o passado traz consigo uma bagagem de indicações secretas que podem salvar as memórias e histórias de um povo. Podemos ver essa necessidade de repassar a história de um passado que não passa para a próxima geração no documentário *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* (2019), realizado por Carol Benjamin, em 2019, quando o país já estava vivendo um contexto de ameaças constantes à democracia após a eleição de Bolsonaro. Assim como Flávia, Carol também é filha de um militante político, César Benjamin, que foi preso em uma solitária por 3 anos durante a ditadura no Brasil. E, como podemos ver as complicações que a mãe de Joana apresenta ao tentar narrar o trauma, no documentário de Carol, essa dificuldade no diálogo se mostra entre a diretora e o seu pai. Este não aparece no filme e dá apenas alguns vestígios que a diretora pode buscar para elaborar o filme, então a mãe de César, Iramaya, que lutou pela libertação do filho durante o período ditatorial, é quem passa mais informações desse passado familiar e político para a neta. Na última cena da obra, surge a imagem do mar com uma criança boiando. Ele está nadando com sua mãe, Carol, enquanto a diretora fala sobre o quão necessário é olhar para o que passou, a fim de que o silêncio não se instale, como aconteceu entre a avó e o pai dela e entre ela e o pai, no ambiente doméstico e social.

Nessa água que está sempre em movimento, o mesmo mar que pode imergir memórias, também pode emergi-las. Ao final do documentário, Carol e seu filho nadam rumo a uma “ideia de futuro que sobreviva a essa distopia que estamos vivendo”, entrelaçando a voz da segunda geração com a da sua avó, do seu pai e dos seus filhos, e reunindo informações para além do ambiente doméstico.

Sobre a memória ser um campo de confronto, e o silêncio fazer parte dessa discussão, logo no início do documentário *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil*, há um *lettering* que fala: “Meu país tem documentos históricos trancados numa espécie de caixa preta. Caixa preta é como sempre me referi ao meu pai, uma pessoa que trancou o passado dentro de si”, e complementa: “Foram 21 anos de uma ditadura que destruiu grande parte dos registros de suas atividades: acervos inteiros estão inacessíveis até hoje”. Assim, nesse começo podemos ver o quanto o silêncio, no filme, é relacionado ao período pelo qual o país estava passando e à relação familiar da diretora com o seu pai: “36 anos se passaram entre o dia que meu pai saiu da prisão e seu primeiro depoimento público sobre o caso. Neste tempo, eu crescia ao seu lado, tentando juntar os cacos de uma história que só conhecia pela versão da minha avó”.

Ao longo do filme, Carol busca pelos rastros do pai e encontra diversos fatos históricos sobre a ditadura militar e a anistia, indo para além das fronteiras do Brasil e, ao final, quando ela reúne a geração da avó, do pai, dela e dos filhos para investigar o silêncio como uma forma de apagar a memória, ela fala que “os silêncios são as borrachas das memórias que destroem pontes na família e seus afetos e no país e suas histórias”, concluindo a necessidade de “abrir a caixa preta para contar nossas histórias, reconstruir memórias e recompor nosso imaginário coletivo para que o passado não nos assombre nem dentro de casa nem fora dela”.

Por meio de outras vozes que se mesclam nos documentários, entre as frestas da memória, as pessoas buscadas pelas realizadoras, ainda que ausentes, vivem e se fazem presentes. Ao longo das entrevistas e dos diálogos nos filmes, podemos ver a importância da segunda geração, das mães, avós e ex-companheiras, que vão para além do âmbito familiar e afetivo, falando principalmente de uma noção de pertencimento coletivo na história. Assim como em *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil*, a avó da realizadora contribui bastante na busca e no encontro de memórias, em *Deslembro*, Lúcia, a avó da protagonista Joana, compartilha recortes de jornais, documentos e uma fotografia do seu filho desaparecido político, indo para além da narrativa oral. Quando a neta pergunta sobre qual a serventia daquele acervo se até agora não foi possível encontrar respostas sobre o desaparecimento do seu pai, que é filho de Lúcia, a avó responde que essa junção de documentos já ajudou diversas outras mães que se encontravam na mesma situação, e que o importante é continuar essa travessia.

Além do acervo pessoal, os arquivos públicos também são muito buscados pelas realizadoras, incluindo outras fotografias, manchetes de jornais, áudios de rádio da época, notícias, documentos de identificação, declarações, livros, entre outros, trazendo informações que são integradas à narrativa, expandindo os caminhos a serem percorridos no processo fílmico. Algumas imagens de arquivo fundamentais para a história do Brasil também aparecem, como a gravação de Dilma Rousseff falando que devem ser abertos todos os documentos da ditadura, na sessão de cerimônia de entrega do relatório final da Comissão Nacional da Verdade, em meio aos ex-presidentes do Brasil, em 2014. O documentário *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* mostra essa filmagem, em que Dilma explica a importância desse ato para a nossa história; contudo, a ex-presidenta sofreu um golpe em 2016, e esses arquivos permanecem fechados até então. Durante o discurso do golpe, o deputado Jair Bolsonaro, que poucos anos depois se tornaria presidente, homenageou um dos militares que mais torturaram e mataram pessoas na ditadura, incluindo Dilma, presa e torturada nesse período.

A força da memória não é apenas construção afetiva e social, imaginação e coleção de rastros, mas também uma potência de transformação dos espaços domésticos e públicos, visto que visa se opor aos silêncios que podem apagá-la ao longo do tempo, de acordo com as ordens vigentes e o contexto histórico. As mulheres que surgem como diretoras, roteiristas, personagens e criadoras, ao decidirem trabalhar com a memória por meio da arte para que o silenciamento não permaneça em seu espaço íntimo e familiar, acabam por estender suas vozes e experiências plurais também para o âmbito social e coletivo, tendo a sua escrita e as suas imagens como um ato de inscrição política no cinema nacional e na sociedade.

Os filmes, assim, são como um meio possível de escapar do pesadelo de Primo Levi, como um meio de girar o palco onde as histórias são contadas e fazer com que a temporalidade ou as barreiras geográficas ultrapassem fronteiras para que mais pessoas testemunhem e sejam ouvidas. Entre os recursos utilizados pelas cineastas nesse caminho, alguns deles se repetem ou se aproximam, como: entrevistas, o fio condutor, legendas

informativas referentes a datas e a locais, a presença corporal delas à frente da câmera, os arquivos domésticos e públicos e a voz *over* em primeira pessoa.

Normalmente, nos filmes em que há bastante narração em *over*, essa voz pertence às realizadoras e não apenas serve para falar em primeira pessoa, mas também para se dirigir a uma segunda pessoa ausente (Seliprandy, 2018) e, no documentário *Diário de uma Busca*, essa segunda pessoa é o pai de Flávia. Há um constante diálogo com Celso Castro, aproximando e afastando a sua presença que já não pode mais ser materializada, mas entra em diálogo, por meio da leitura frequente de cartas e diários. Para representar a voz do pai, a narração em *over* de Joca (João Paulo Castro) entra em cena, partilhando o espaço com sua irmã Flávia.

Em *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil*, Carol usa a primeira voz para narrar cartas suas ao seu pai, ler suas respostas e destinar mensagens também ao público e aos seus filhos. As diretoras também utilizam bastante a voz em *off*, quando falam em cena sem aparecer à frente da câmera, o que normalmente acontece quando elas conversam com familiares ou entrevistam outras pessoas. As três cineastas, por serem filhas de militantes políticos e herdarem o exílio, seguem um fio condutor parecido que é o da busca por mais histórias que permeiam lacunas e rastros de memórias entre os seus pais e o país. Elas utilizam o meio audiovisual como forma de escavar uma terra e encontrar o que, muitas vezes, foi escondido do restante de boa parte da população.

Em meio a ameaças constantes de esquecimento ou à negação das memórias vivenciadas e transmitidas, as realizadoras tentam seguir direcionamentos de uma bússola, que aponta a necessidade de escavar, coletar e organizar rastros da história de seus pais, tios e militantes políticos, a fim de encontrar mais luzes para permear também as frestas da história do país. Porém, o destino delas já não é sabido: o mapa da busca, assim como o caminho, é feito e refeito buscando.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao retomar o passado, com o auxílio de documentos e arquivos, tanto os que são considerados oficiais e públicos quanto os que fazem parte do acervo familiar, as cineastas Flávia Castro, Maria Clara Escobar e Carol Benjamin, que pertencem à segunda geração do exílio, conseguem ampliar a moldura que envolve lacunas e vozes silenciadas pela ditadura, expandindo os diálogos que estavam guardados em casa, mostrando os rastros que foram escavados e possibilitando, assim, uma visão mais ampla para o hoje e o amanhã das próximas gerações.

Ao entender que um determinado grupo se relaciona aos interesses de uma sociedade englobante ao longo das mudanças e dos períodos da história, Pollak (1989) define as memórias dos grupos marginalizados como “memórias subterrâneas”, que normalmente envolvem os processos *mnemônicos* dos segmentos mais desfavorecidos, politicamente minoritários e reprimidos. Apesar de se encontrar à margem da sociedade por um determinado período, essas memórias podem sobreviver, por meio de canais informais de comunicação e arte, e vir à tona em algum momento para romper com a ordem vigente e formular um outro futuro. E esse conceito de memórias subterrâneas se relaciona muito ao de pós-memória, em que as herdeiras do exílio recorrem à ferramenta do cinema para narrar suas histórias com a câmera e dar sobrevivência a imagens que poucas pessoas tiveram acesso devido ao silenciamento da ditadura no período pós-anistia.

Ao retomar o passado, com o auxílio de documentos e arquivos, tanto os que são considerados oficiais e públicos quanto os que fazem parte do acervo familiar, as

cineastas Flávia Castro, Maria Clara Escobar e Carol Benjamin, que pertencem à segunda geração do exílio, conseguem ampliar a moldura que envolve lacunas e vozes silenciadas pela ditadura, expandindo os diálogos que estavam guardados em casa, mostrando os rastros que foram escavados e possibilitando, assim, uma visão mais ampla para o hoje e o amanhã das próximas gerações.

As memórias subterrâneas ou marginais geralmente são armazenadas e propagadas de geração em geração, com o auxílio de familiares ou grupos sociais, por meio de fotografias, relatos, músicas, lugares, livros, objetos do cotidiano, entre outros, e a autora Olga von Simson (2019) fala sobre a importância de praticar esse processo de construir uma memória em conjunto, por meio da partilha, do coletivo. Por meio desse compartilhamento de memórias, participantes de diferentes gerações de um grupo podem utilizar suas próprias vivências para entender as experiências do passado e, assim, não se aprisionar ao que já ocorreu, mas ter mais segurança para enfrentar os atuais problemas, construir uma outra perspectiva, ampliar a consciência histórica, fortalecer redes de relacionamento e trabalhar futuras ações com uma base mais sólida.

Em *Diário de uma Busca* (2010), Flávia procura conhecer mais sobre o passado do seu pai para entender a sua própria história e, com isso, desencadeia a descoberta de vários relatos sobre a ditadura no Brasil e na América Latina. No filme *Deslembro* (2018), Joana também consegue entender mais sobre si, sua família e o seu país com a ajuda da sua avó, interpretada pela atriz Eliane Giardini, que armazena diversos documentos históricos e passa a compartilhar as memórias com a sua neta. Porém, como encontrar diálogo em um lugar de silêncio e proximidade em um espaço familiar que reúne tanta instabilidade e momentos de trauma?

Pelo afastamento e a dificuldade de contar sua história que alguns pais possuem, como é possível perceber em vários documentários que abordam essa questão de pais e filhas que vivenciaram o período de ditadura, as avós se tornam uma fonte viva de transmissão de memória oral e afetiva para as herdeiras do exílio, como vimos em *Deslembro* e *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil*. Nesse sentido, a partir de uma busca pessoal e da dificuldade de contar sua própria história, recorrendo a um passado preenchido por lacunas e silêncios dentro e fora do doméstico, as memórias trabalhadas ao longo dos filmes são sempre construídas em conjunto, fazendo um jogo constante entre o que é considerado oficial e o que é afetivo.

Assim, acredita-se que o objetivo das diretoras trabalhadas aqui não é o de refazer uma grande narrativa, mostrar imagens didáticas e objetivas, nem mudar a história “oficial”, mas mostrar a falta de conformidade com o que já foi dito e não-dito e, assim, “escrever a história a contrapelo”, partindo do menor para sentir a textura das areias movediças da memória e encontrar outros mergulhos em um mar de tantas narrativas que ainda buscam por sobrevivência.

Nesse movimento de busca em que há deslocamentos e reencontros entre as memórias e as ausências, os filmes trabalhados aparecem como uma ferramenta presente que dialoga com o passado e filma ainda outros questionamentos para o futuro. Então, diante das incertezas, quais são os recursos utilizados pelas diretoras para construir imagens que vão para além do álbum de família, deslocando-se para um universo mais amplo do político e social, mas ainda assim inscreve o que toca a intimidade intransferível de quem sobreviveu ao exílio e às inerentes perdas desse período? O cinema surge não como uma resposta a tantas dúvidas, mas como uma necessidade de “lançar novamente os dados e fazer novas perguntas” (Didi-Huberman, 2017, p. 101).

5. REFERÊNCIAS

BARTOLOMEU, Anna Karina; VEIGA, Roberta. Um cinema de busca: rastro e aura no diário de Flávia. In: **Compós, XXIII Encontro Anual da Compós**, Universidade Federal do Pará, 27-30 mai. 2014. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/336240091_UM_CINEMA_DE_BUSCA_rastro_e_aura_no_diario_de_Flavia_FOR_A_FILM_OF_SEARCHING_trace_and_aura_in_Flavia%27s_diary. Acesso em: 23 out. 2022.

BARTOLOMEU, Anna Karina; VEIGA, Roberta; MAROTTA, Letícia. A ditadura militar “por” e “entre” mulheres: o cinema contra o apagamento histórico em Retratos de Identificação e Setenta. **Cadernos Benjaminianos**, Belo Horizonte, v. 15, n. 1, p. 103-130, 2019. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/15175>. Acesso em: 20 fev. 2023.

BARRENHA, Natalia Christofolletti. Herdeiros do exílio: memória e subjetividade em três documentários chilenos contemporâneos. **Revista Digital de Cinema Documentário**, n. 15, dez. 2013, p. 195-231. Disponível em: http://www.doc.ubi.pt/15/dossier_natalia_barrenha.pdf. Acesso em: 20 nov. 2022.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: Ensaios de Psicologia Social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018. 224 p.

BRUM, Liniane Haag. O documentário (auto)biográfico como arquivo da ditadura brasileira: em busca de um método. **Revista do SETA**, vol. 8, jul. 2018. Disponível em: <https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/seta/article/view/5873>. Acesso em: 23 out. 2022.

CANTINHO, M. J. Aby Warburg e Walter Benjamin: a legibilidade da memória. **História Revista**, Goiânia, v. 21, n. 2, p. 24-38, 2016. DOI: 10.5216/hr.v21i2.43380. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/historia/article/view/43380>. Acesso em: 18 out. 2020.

CANTINHO, Maria João. O voo suspenso do tempo: estudo sobre o conceito de imagem dialéctica na obra de Walter Benjamin. *Espéculo*: **Revista de Estudios Literarios**, Madrid, v. 13, n. 39, p. 2-11, jul. 2008. Disponível em: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/imadiale.html>. Acesso em: 10 out. 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. PÓS: **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [S. l.], p. 206-219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 10 out. 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017 (1ª Edição). 112 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O saber-movimento (o homem que falava com borboletas)**. Prefácio. In: MICHAUD, Philippe-Alain. Aby Warburg e a imagem em movimento. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FELDMAN, Ilana. **Narrar o trauma, escrever o luto e imaginar, apesar de tudo: testemunho e autobiografia entre cinema e literatura**. Pós-graduação em meios e processos audiovisuais, Universidade de São Paulo, 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/36727806/Projeto_Narrar_o_trama_escrever_o_luto. Acesso em: 11 set. 2023.

FELDMAN, Ilana. Podem os personagens secundários falar? Posição feminina no documentário autobiográfico face à memória da ditadura militar no Brasil. **Alea**, Rio de Janeiro, vol. 20/2, p. 228-243, mai.-ago. 2018. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.1590/1517-106X/2018202228243>. Acesso em: 20 out. 2022.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009 (2ª Edição). 224 p.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014 (1ª Edição). 272 p.

HEINEBERG, Ilana. Exílio da ditadura na ficção brasileira da geração pós-memorial: a perspectiva e a estética dos filhos. **Est. lit. bras. contemp.**, Brasília, n. 60, e 6006, 2020, p. 1-12. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018606>. Acesso em: 27 abr. 2023.

LE GOFF, Jacques. **História & memória**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013. 504 p.

NATALINO, Laís. Representações de um passado deslembado: a infância no exílio político nos filmes de Flávia Castro. **Diacrítica - Revista do Centro de Estudos Humanísticos**, vol. 35, n. 3, 2021, p. 108-125. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/367694949_Representacoes_de_um_passado_deslembado_A_infancia_no_exilio_politico_nos_filmes_de_Flavia_Castro. Acesso em: 12 abr. 2023.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada**. São Paulo: Estação Liberdade Ltda, 2003.

PAVAM, Walmir Barguil. A linguagem do amadurecimento em Deslembro, de Flávia Castro. **Avanca**, Capítulo I - Cinema - Arte, 2022, p. 245-249. Disponível em: <https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/article/view/390/766>. Acesso em: 14 abr. 2023.

Pécora, Luísa. Flávia Castro sobre Deslembro: “Brasil não fez trabalho político de memória”. **Mulher no Cinema**, [S.l.], 20 jun. 2019. Disponível em: <https://mulhernocinema.com/entrevistas/flavia-castro-retrata-passado-e-presente-em-deslembro-nao-houve-trabalho-politico-de-memoria-no-brasil/>. Acesso em: 05 abr. 2023.

POPPE, Isabella Loureiro Khaled. **História, memória e utopia nos documentários em primeira pessoa das cineastas herdeiras do exílio**. Programa de pós-graduação em

história, política e bens culturais, Fundação Getúlio Vargas, 2021. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/30658>. Acesso em: 9 set. 2022.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens. **Remate de Males**, Campinas, v. 26, n. 1, p. 31-45, 12 nov. 2012. Universidade Estadual de Campinas. <http://dx.doi.org/10.20396/remate.v26i1.8636053>. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636053>. Acesso em: 10 out. 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. As utopias de Flusser. **Flusser Studies**, n. 15, mai. 2013. Disponível em: <https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/seligman-as-utopias-de-flusser.pdf>. Acesso em: 4 nov.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, vol. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pc/a/5SBM8yKJG5TxK56Zv7FgDXS/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 16 jan. 2023.

SELIPRANDY, Fernando. **Documentário e memória intergeracional das ditaduras do Cone Sul**. Universidade de São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-25092018-125808/en.php>. Acesso em: 12 ago. 2022.

SILVA, Walkiria Oliveira. Construções de memórias da Ditadura Militar brasileira: entre o trauma e o esquecimento. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**, Uberlândia, v. 23, n. 2, jul.-dez. 2010. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/download/7723/7155/45398>. Acesso em: 13 dez. 2022.

6. REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

DIÁRIO de uma busca. Direção: Flávia Castro. Brasil, França, Les Films du Poisson, 2010. 1 vídeo (104 min).

DESLEMBRO. Direção: Flávia Castro. Paris, Rio de Janeiro, Globo Filmes, 2018. 1 vídeo (96 min).

FICO te devendo uma carta sobre o Brasil. Direção: Carol Benjamin. Brasil, Canal Brasil, 2019. 1 vídeo (90 min).

OS DIAS com ele. Direção: Maria Clara Escobar. Brasil, Filmes de Abril, 2014. 1 vídeo (105 min).

GRAÇA SOB PRESSÃO: CONCEPÇÕES DE GRAÇA E REDENÇÃO EM *PARAÍSO PERDIDO* E NA BÍBLIA

Lucas Henrique Mascaranhas Silva (UFMG/FAPEMIG)¹

1. PARAÍSO PERDIDO COMO ADAPTAÇÃO CRIATIVA

De acordo com Linda Hutcheon em *Uma teoria da adaptação* (2013), uma adaptação é uma “[...]transposição reconhecida de uma obra ou obras reconhecíveis” (Hutcheon, 2013, p. 8) em “[...]um ato criativo e interpretativo de apropriação/salvaguarda” (Hutcheon, 2013, p. 8) que inclui um “[...]engajamento intertextual estendido com o trabalho adaptado.” (Hutcheon, 2013, p. 8). Hutcheon observa ainda que o texto adaptado inclui sempre sentidos novos, reinterpretados em um ato de apropriação criativa. É por meio dessa criatividade da apropriação, que a adaptação transpõe uma obra de forma “[...]edipicamente invejosa e adoradora ao mesmo tempo” (Hutcheon, 2013, p. 7). Assim, a adaptação pode se relacionar de maneira crítica com texto anterior, acrescentando, desafiando, questionando, negando suas premissas básicas, temas ou quaisquer outros elementos. Além disso, por ser adaptação, a nova obra possui elementos salvaguardados, isto é, meramente repetidos da obra adaptada. Dentre estes elementos salvaguardados, podem se encontrar enredo, personagens, temas, etc. Dessa forma, a nova obra será reconhecida como uma adaptação apesar de ser também uma obra autônoma e com sentidos próprios. Caso a adaptação envolva a transferência da obra de uma mídia ou veículo para outro — por exemplo, quando se adapta uma peça para ser uma exibição cinematográfica ou quando se transforma um filme em um romance — serão realizadas adições, cortes, diminuições e outras mudanças necessárias para que a obra se adeque às especificidades daquela nova mídia ou gênero.

Neste trabalho, *Paraíso Perdido* é analisado sob a ótica da adaptação tendo em vista seu engajamento intertextual com as Sagradas Escrituras. Não é novidade para a maioria dos leitores, que John Milton, ao escrever sua epopeia, utilizou a Bíblia como seu texto fonte, buscando adaptar em forma épica a variedade de seus temas, elementos, personagens, motivos, cenários, etc. A leitura de *Paraíso Perdido* como uma adaptação criativa da narrativa bíblica não é uma inovação, mas uma prática corrente nos ciclos de leitura do poema, desde sua primeira publicação em 1667. Essas leituras e comparações provocam as mais diversas reações, algumas reflexivas, outras românticas, ainda outras coléricas, refletindo a variedade de seus leitores. Como já foi dito, esse engajamento literário intertextual entre as obras não se limita a mero espelhamento de elementos, mas é dialógico, fomentando trocas criativas entre ambos os textos. A presente análise busca entender de que forma esse diálogo ocorre no âmbito das noções bíblico-teológicas e quais são as implicações para esses textos.

¹ Estudante de pós-graduação em Estudos Literários em Língua Inglesa (UFMG) e bolsista da FAPEMIG. Graduado em licenciatura em Inglês pela mesma instituição. E-mail: lucashenrique199719@gmail.com.

2. A CONCEPÇÃO DE GRAÇA BÍBLICA

A “graça”, enquanto uns dos conceitos centrais da doutrina bíblica e cristã, enfatiza a oferta generosa de Deus em propiciar a salvação a todos e todas sob o domínio do pecado. A redenção ou salvação se configura como o resultado desse ato de generosidade. Ambos os conceitos são motivos em todo o cabedal bíblico e ressaltam a iniciativa divina e gratuita ao trazer a humanidade para perto de si. Para entender os significados de redenção e graça no contexto bíblico, faz-se necessária a rápida exploração de palavras-chave nas línguas originais da Bíblia. A palavra usada para “graça” no contexto do Velho Testamento é “חֵן” ou “*Chen*” um substantivo masculino do hebraico antigo com os significados gerais de mercê, favor, beleza, aprazível, bela, encantadora, podendo também, significar aceitação ou preferência concedida a alguém (Blue Letter Bible, 2024). Um exemplo dessa preferência é aquela concedida por Deus à Israel ao escolhê-la como sua nação pessoal. (Ez 20,5) ²Além disso, Gênesis, no capítulo 5, versículo 8, também demonstra o uso fundamental da palavra “*Chen*”, denotando à mercê demonstrada por Deus na salvação oferecida ao patriarca Noé:

O SENHOR disse: — Eliminarei da face da terra o ser humano que criei — e com ele também os animais de rebanho, os animais rastejantes e as aves do céu —, pois me arrependo de havê-los feito. Noé, porém, encontrou **favor** ³aos olhos do SENHOR(Gn 5,8).

A palavra usada para “graça” no grego bíblico do Novo Testamento é o substantivo “χάρις” ou “*charis*” e pode significar generosidade, benevolência, alegria, boa vontade, bom grado, gratidão, elegância, dons. (Blue Letter Bible, 2024) O radical dessa palavra “*caris*” ou “*chari*” sobrevive no português nas palavras “caridade” ou “carisma” e nas suas versões em inglês “*charity*” ou “*charisma*”. No tocante à obra redentora de Deus, *charis* quer dizer a benevolência exercida ao salvar os homens de seus pecados (At 20,20; Rm 3,24; 5,2) sendo um substantivo derivado do verbo “χαίρω” ou “*chaíro*” que significa se alegrar, estar feliz, afortunado ou calmamente confortável. A *charis* é uma ação generosa direcionada à humanidade, que provoca a alegria da salvação naqueles que a recebem, mas que exige uma condição, a saber, crer no poder salvífico de Jesus Cristo (Rm 6,14-18; Jo 3,16). Segundo a doutrina da salvação cristã, por causa da justiça de Deus, o pecado “חַטָּא” ou “*Khata*” no hebraico e “ἁμαρτία” ou “*harmatia*” no grego, merecia ser punido com a morte eterna do transgressor. (Jo 3,18; Rm 6,23; Mt 25,46) *Khata* e *harmatia*, no contexto do Velho e Novo Testamento, não se refere a um erro estritamente espiritual ou religioso, antes denota a simples falha moral em um sentido mais geral. Essa falha moral pode ser vista tanto em casos ordinários não-intencionais, como em um simples desvio de percurso, quando se erra um alvo, se sai do caminho correto, quanto naqueles motivados pelo egoísmo e egocentrismo. (Blue Letter Bible, 2024; Mackie, 2015).

O pecado, em última instância, representa a destruição do bom mundo de Deus e a deterioração das relações humanas. Por isso, o pecado está em completa contradição com a justiça e *charis* divinas, motivadas por abnegação e generosidade, princípios divinos presentes desde o ato de criação. Conforme o que diz Timothy Mackie, doutor em Bíblia hebraica e estudos judeus, o pecado “é uma falha em ser humano

² Todas citações bíblicas se referem a *Bíblia de Estudo Arqueológica* NVI. Sociedade Bíblica. 1. ed. São Paulo: Vida, 2013.

³ Todos os termos do hebraico e grego foram retirados do Blue Letter Bible. *Srong's Hebrew and Greek Lexicon* (kjv), 2024. Disponível em: <<https://www.blueletterbible.org/>> Acesso em: 08 maio 2024.

apropriadamente”⁴ e em sua consequência última, acaba por destruir a boa obra da criação (Mackie, 2015). Por isso, a punição não poderia ser simples e facilmente esquecida ou abandonada, devendo ser cabalmente paga na figura do Deus-Filho, a fim de satisfazer a justiça divina. Como evidencia o texto a seguir, essa exigência de punição, aponta para a ideia de que é somente pela fé nessa obra salvífica do Cristo, pela *charis*, que se alcança redenção e perdão dos pecados:

Pois todos pecaram e estão destituídos da glória de Deus, ²⁴ sendo justificados gratuitamente por sua graça, por meio da redenção que há em Cristo Jesus. ²⁵ Deus o ofereceu como sacrifício para propiciação mediante a fé, pelo seu sangue, demonstrando a sua justiça. Em sua tolerância, havia deixado impunes os pecados anteriormente cometidos; ²⁶ mas, no presente, demonstrou a sua justiça, a fim de ser justo e justificador daquele que tem fé em Jesus (Rom 3,23-28).

Como se vê no texto acima, a redenção cristã, também inclui o escape da merecida condenação eterna da humanidade, propiciada na figura do Cristo. Essa redenção não é oriunda da obediência aos mandamentos do pentateuco⁵, dos dez mandamentos ou de qualquer outra prática da lei. Pelo contrário, é alcançada por meio da estrita fé na *charis* divina. (Rom 3,20) Por isso, a prática de atos de generosidade não garante a salvação, mas na visão cristã, é um de seus indícios, uma obrigação do convertido ao cristianismo sem implicar em compra indulgente de qualquer direito a salvação (Tg 2,16-17). O apóstolo Paulo reforça esse ponto na carta aos Efésios afirmando que as boas obras e obediência foram misteriosamente preparadas por Deus em sua pré-ciência, para serem praticadas pelo convertido, evidenciando assim, a genuína conversão desse prosélito:

Pois vocês são salvos pela graça, por meio da fé, e isto não vem de vocês, é dom de Deus; não por obras, para que ninguém se glorie. Porque somos criação de Deus realizada em Cristo Jesus para fazermos boas obras, as quais Deus preparou de antemão para que nós as praticássemos (Ef 2,7-10).

Para além disso, conforme dito pelo o escritor do livro bíblico de Tito, a graça salvadora possibilita a esperança de redenção eterna em um estilo de vida consciente e livre de vícios, abundante em atos de amor ao próximo:

Porque a graça salvadora de Deus se há manifestado a todos os homens. Ensinando-nos que, renunciando à impiedade e às concupiscências mundanas, vivamos neste presente século sóbria, e justa, e piamente; Aguardando a bem-aventurada esperança e o aparecimento da glória do grande Deus e nosso Senhor Jesus Cristo; O qual se deu a si mesmo por nós para nos remir de toda a iniquidade, e purificar para si um povo seu especial, zeloso de boas obras (Tt 2,12-14).

Apesar da oferta da redenção da *charis* ser generosa, não pode ser recebida em vão pois não se trata de uma licença ou desculpa para a uma vida inconsequente, desregrada e de pecado deliberado retendo, pois, certa gravidade (2 Cor 6,1; Gl 2,20). Uma vez que se tenha experimentado a *charis*, há também um profundo arrependimento de falhas morais (2 Cor 7,10-11). Esse arrependimento é resultado da contemplação e

⁴ Citação retirada do vídeo: MACKIE, Timothy. *Sin involves more than you might think* (We'll Explain), 15 mar. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aNOZ7ocLD74>>. Acesso em 04 maio 2024.

⁵ Pentateuco ou Torá é o conjunto dos cinco primeiros livros da Bíblia (Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio) cuja autoria é atribuída a Moisés.

aceitação da obra vicária na cruz. A implicação lógica e moral é a de que se haja um renascimento do prosélito para uma nova vida e uma morte para a vida anterior à *charis*. (Rm 6). Essa nova vida é alegre, esperançosa e grata por causa da oferta benevolente da *charis* e deve produzir no convertido atos de bondade e obediência a Deus (Rm 6).

A alegria da *charis*, porém não é um mero otimismo infundado como o de Leibniz⁶. O filósofo alemão acreditava que a humanidade vivia no melhor dos mundos, defendendo que mesmo com a imperfeição, o sofrimento era compensado pelas alegrias da vida. A *charis* bíblica é, antes, realista e pode incluir o sofrimento com propósitos didáticos, que dentro dessa ótica, é visto como um ato de provação divina com o propósito da evolução moral do crente (Hb 12,6; Jo 16,33). Na segunda carta aos Coríntios, 13, 7, o apóstolo Paulo afirma que Deus por sua *charis* havia lhe dado “um espinho na carne”. Esse espinho na carne diz respeito a um sofrimento com o propósito instrutivo de gerar humildade, refletindo seu reconhecimento como provação. Ainda, o apóstolo Paulo acreditava que a *charis* era *suficiente*. Mesmo diante das carências de recursos naturais, a *charis* garantiria a provisão divina na fraqueza, operando para a perseverança do crente diante de qualquer circunstância:

E, para que não me exaltasse pela excelência das revelações, foi-me dado um espinho na carne, a saber, um mensageiro de Satanás para me esbofetear, a fim de não me exaltar. Acerca do qual três vezes orei ao Senhor para que se desviasse de mim. E disse-me: A minha graça te basta, porque o meu poder se aperfeiçoa na fraqueza. De boa vontade, pois, me gloriarei nas minhas fraquezas, para que em mim habite o poder de Cristo. Por isso sinto prazer nas fraquezas, nas injúrias, nas necessidades, nas perseguições, nas angústias por amor de Cristo. Porque quando estou fraco então sou forte (2 Cor 13,7-10).

Outro exemplo de *charis* providencial é o próprio trabalho árduo do apostolado de Paulo. O apóstolo reconhece na *charis* a razão do sucesso de seu ministério, asseverando que ela não havia sido vã em sua vida, mas traduziu-se em atos de serviço praticados para a comunidade e avanço da mensagem da redenção cristã (1 Cor 15,10). É interessante notar que o ministério de Paulo se comprova biblicamente como o mais amplo, o mais geograficamente abrangente e por isso mesmo, o mais influente e perigoso. Paulo de Tarso teve que comparecer diante de governadores e enfrentar açoites por causa de sua mensagem de salvação. Mesmo incompreendido e diante de tais circunstâncias, comunicou fielmente à judeus e a gentios⁷ (At 25,10-12; 1 Cor 11,23-32). O ministério paulino expressa sua relevância na fortuna intelectual produzida, na quantidade e abrangência de suas cartas, que serviram como tema para diversos estudiosos de diversos tempos sob sua influência, consagrando-o uma das mentes mais brilhantes da Igreja Primitiva. E apesar de tudo isso, se questionado por nós, seus leitores modernos, exclamaria Paulo em sua modéstia usual: “Não foi resultado de minha competência pessoal!”, “Mas da Graça divina em operação em mim!” (1 Cor 15, 10) Se Paulo estiver certo e seu ministério tiver sido de fato resultado da graça divina, isso serviria para ilustrar a eficácia e abrangência da *charis* providencial, capacitando-o, reles humano, de forma multiforme a realizar tanto. (1 Pe 4,10)

A redenção operada por meio da *charis* é um processo que se inicia na Terra e atinge completude apenas na segunda vinda do Salvador (Fl 1,6). A *charis* encontra a expressão de plenitude na figura do Filho (Jo 1,14). A graça é versátil e adquire várias formas e é por meio dela que a comunidade de crentes em Jesus recebe dons espirituais

⁶ Gottfried Wilhelm Leibniz, Filósofo e matemático alemão (1646-1716). LEIBNIZ apud BORGES, Jorge Luis. Curso de Literatura de Língua Inglesa. 1º Ed. São Paulo. Martins Fontes. 2002. P. 133-134.

⁷ Estrangeiros não-naturalizados.

(“*charisma*” no grego) dos quais devem ser bons mordomos, usando esses dons para servir uns aos outros (1 Pe 4,10).

Todavia, existem casos em que parte da humanidade fica excluída da *charis* temporária ou permanentemente. Os exemplos a seguir podem ser considerados casos de exclusão tanto divina quanto humana: isto é, alguns deles envolvem pessoas responsáveis por se eximir da redenção divina por conta própria. Outros podem se enquadrar como exclusões realizadas pelo divino. Ainda outros são limítrofes, e não permitem precisar se a origem das exclusões é divina ou humana. Em Apocalipse 22, 7 e 8 são apresentados alguns desses casos:

Bem-aventurados aqueles que guardam os seus mandamentos, para que tenham direito à árvore da vida, e possam entrar na cidade pelas portas. 15 Mas, ficarão de fora os cães e os feiticeiros, e os que se prostituem, e os homicidas, e os idólatras, e qualquer que ama e comete a mentira (Ap 22,7-8).

O primeiro caso de exclusão refere-se à palavra, “cães”, do grego “*κύων*” ou “*kyōn*” que aqui, provavelmente tem o sentido metafórico de “homem de mente impura” ou “impudente”. Os feiticeiros envolvidos em algum tipo de arte oculta oposta a Deus também são excluídos; os prostitutas (do grego “*πόρνος*” ou “ *pornos*”) pode abranger os adúlteros ou pessoas que praticam algum tipo de sexo casual; os que adoram outros deuses e os mentirosos ou hipócritas. Todos esses podem ser excluídos da graça e, conseqüentemente, dos céus por não estarem vivendo de acordo com amor de Deus e o amor ao próximo. É preciso ressaltar, no entanto, que embora esses “casos” fossem (ainda hoje são) bastantes comuns no meio dos povos bíblicos, o que se esperava ao explicitá-los não era coagir as pessoas não-convertidas a imposição de uma ética e morais cristãs supostamente melhores. (1 Cor 13; Fl 4,5; Mt 7,1-5) Esses casos também não pretendem excluir as pessoas comuns de desfrutar da salvação (Jo 3,16). A ordem do apelo era para que todos experimentassem a graça de Deus, depois que compreendessem a redenção, esperava-se que os “agraciados” dedicassem suas vidas ao amor à Deus e ao próximo como fruto dessa influência divina. Não era uma pretensão julgar a ética dos povos bíblicos em uma espécie de cristianismo arrogante e moralista, mas oferecer aos novos convertidos um exemplo de comportamento louvável para seu tempo, que seria e foi historicamente aprovado inclusive por esses povos bíblicos como um exemplo de amabilidade. (Mt 7,1-5; 2 Cor 8,21) Outro caso de exclusão é o das pessoas que não aceitam essa dádiva e buscam se justificar por méritos próprios. (Gl 5,4). Essa exclusão é no mínimo coerente com a narrativa evangélica pois se Deus precisava de um sacrifício perfeito, a entrega desse sacrifício por meio do Filho excluiria a necessidade de se justificar por outros meios. Há ainda a exclusão da *charis* por causa do ressentimento e pelo pela prática consciente do que era considerado imoral na época (Hb 12,15 e 16; Ap 22,15; 1 Co 6,9-10).

Desse ponto de vista, fica claro que alguém que recebesse a *charis* bíblica não viveria livre de qualquer julgamento, acima da Ética ou da Moral. Pelo contrário, quem recebe a *charis* tem absolvição dos pecados e salvação da condenação eterna destinada àqueles que rejeitam essa mensagem deliberadamente. Esta última, porém, não pode ser absolutamente comprovada até a segunda vinda de Cristo, sendo alvo de debates, especulações, julgamentos alheios entre os seres humanos até o momento de revelação. (Mt 13,24-30; At 17,31; Jo 3,18)

3. A GRAÇA NA LEITURA AGOSTINHO E LUTERO

Como um dos mais importantes e versáteis princípios cristãos, o escopo da atuação da graça divina já foi alvo das mais diversas leituras polêmicas na história da igreja cristã. Santo Agostinho de Hipona, renomado teólogo e um dos pais da Igreja, em resposta a controvérsia pelagiana, escreve o *Tratado sobre Graça e Livre Arbítrio* (426 D.C.)⁸. Os pelagianos ressaltavam o papel do mérito humano na santificação, negando que o pecado original tenha inviabilizado essa possibilidade. Essa ideia ia de encontro à doutrina bíblica de salvação que asseverava a incapacidade humana de se reformar. Os pelagianos pregavam, sob liderança de Pelágio⁹, que tal reforma era possível para um cristão convertido. No tratado, Santo Agostinho rebate veementemente essas ideias, argumentando que a graça não inclui o mérito nem a possibilidade de escolher a Deus, ela é responsável por quase tudo na vida cristã, desde o despertar do desejo por Deus, até a efetiva salvação. Assim, a graça deve ser recebida como um presente.

[...]Volte-se para mim, e eu me voltarei para você" - como se fosse devido ao mérito de nos voltarmos para Deus, que Sua graça foi nos dada – no qual Ele mesmo se volta para nós. Agora, as pessoas que defendem esta opinião deixam de observar que, a menos que o nosso voltar-se para Deus fosse em si um dom de Deus, não lhe seria dito em oração: “Converta-nos novamente, ó Deus dos exércitos”; Salmos 80.3 e: “Tu, Ó Deus, se voltará e nos vivificará;” Salmos 80.7 e novamente: “Transforma-nos, ó Deus da nossa salvação”, Salmos 85.4 – com outras passagens de importância semelhante, numerosas demais para serem mencionadas aqui. Pois com respeito à nossa vinda a Cristo, o que mais isso significa além de nos voltarmos para Ele pela fé? E ainda assim Ele diz: “Ninguém pode vir a mim, se isso não lhe for concedido por meu Pai Jo 6:65 (Aurelius, 1987, p.9, tradução nossa).

Outra figura de expressão a tratar da *charis* expressando opinião semelhante, foi o monge reformador alemão Martinho Lutero. O monge, que vivia em época de ansiedade religiosa generalizada, com imagens do purgatório e do inferno assolando as mentes das pessoas, encontra grande alívio na salvação sem a necessidade da meritocracia. Lutero havia experimentado diversas crises religiosas, culminando em sua mudança de pensamento entre 1513 e 1518 e na Reforma Protestante sob sua liderança em 1517 (Veliq, 2015, p. 183). Em seu livro *Da vontade Cativa*, Lutero expressa o resultado dessa mudança ao dizer de sua descrença no poder do livre-arbítrio que só existe sob a condição de que seja governado, quer por Deus quer pelo Diabo.

Dessa maneira a vontade humana está colocada no meio, como um jumento. Se Deus está sentado nele, ele quer e vai como Deus quer, conforme diz o Salmo: “tornei-me como jumento, e estou sempre contigo” (Sl. 73.22s.). Se Satanás está sentado nele, ele quer e vai como quer Satanás, e não está em seu arbítrio correr para um dos dois cavaleiros ou procurá-lo; antes, os próprios cavaleiros lutam para o obter e possuir (Lutero, 1993 apud Veliq, 2015, p. 184).

Assim, de forma extrema, o pensamento luterano diz ser a graça divina, o único meio pelo qual alguém pode ser salvo do poder do mal e praticar a bondade, expressando

⁸ AURELIUS, Agostinho. *A Treatise on Grace and Free Will*. Phillip Schaff Ed. Nova York: Christian Literature Publishing Co., 1987.

⁹ Pelágio (354–418) era um monge britânico que ficou muito conhecido ao se opor aos ensinamentos de Agostinho de Hipona a respeito da graça de Deus em 380-390. Para Pelágio, por causa do livre arbítrio, os cristãos podem alcançar a santidade através do seu próprio esforço pessoal, minimizando o papel da graça de Deus.

amor por Deus e pela humanidade. Segundo esse pensamento, fora do domínio espiritual da graça, o homem está fatalmente condenado à maldade, ou seja, sob o domínio do diabo.

Há, portanto, concordância entre Agostinho e Lutero no entendimento dos textos bíblicos sobre a graça. Ambos concordam que o conceito teológico, apesar de importar alegria para os que nele acreditam, retém certa seriedade. Juntamente da exposição dos termos nas línguas presentes na Bíblia, as posições de ambos teólogos medievais fornecem um argumento contundente sobre a graça como um ato generoso de Deus que exclui se não toda, grande parte da meritocracia. Esse ato generoso inclui: livramento da condenação eterna e do diabo; perdão dos pecados e redenção aos céus; possibilidade de vida amorosa e ética. Ademais, faz-se necessário lembrar que essa oferta, no contexto bíblico, se restringe apenas aos humanos, mesmo que eles não tenham sido os únicos a pecar contra Deus. Antes deles os anjos caídos pecaram, mas essa oferta aos anjos rebeldes não acontece no contexto bíblico, o que poderia expressar uma ocasião para a necessidade de uma graça divina mais abrangente para os seres angélicos, apesar de sua abrangência para a humanidade.

4. A GRAÇA EM *PARAÍSO PERDIDO*

No argumento do livro III, no qual o enredo é resumido, encontra-se a primeira aparição do conceito de graça em *Paraíso Perdido*¹⁰. Nesta aparição, conforme mostrado a seguir, Deus-pai declara defensivamente que criou a humanidade radicalmente livre e suficientemente capaz de ter permanecido firme diante do Tentador, mas que ela caiu, não por sua própria malícia como aconteceu com o próprio Tentador, mas seduzida:

God sitting on his Throne sees Satan flying towards this world, then newly created; shews him to the Son who sat at his right hand; foretells the success of Satan in perverting mankind; clears his own Justice and Wisdom from all imputation, having created Man free and able enough to have withstood his Tempter; yet declares his purpose of grace towards him, in regard he fell not of his own malice, as did Satan, but by him seduc't. The Son of God renders praises to his Father for the manifestation of his gracious purpose towards Man; but God again declares, that Grace cannot be extended towards Man without the satisfaction of divine justice; Man hath offended the majesty of God by aspiring to God-head, and therefore with all his Progeny devoted to death must dye, unless some one can be found sufficient to answer for his offence, and undergo his Punishment. The Son of God freely offers himself a Ransome for Man: (Milton, III, Argument, 1-10).

É preciso notar, porém, que, ao declarar a queda angélica como fruto da maldade do Tentador, Deus-pai o faz eximindo os seres humanos de qualquer malícia interna. Essa situação é utilizada como justificativa para a manifestação de sua graça aos homens, o que revela certa meritocracia. Dessarte, a graça miltoniana seria condicionada pelo mérito, sendo oferecida aos humanos em razão de terem caído por meio da sedução e não por seus impulsos maldosos, sendo assim merecedores dessa graça, pelo fato de serem moralmente superiores. E é precisamente por isso que a mesma graça exclui Satanás que pecou segundo sua própria maldade interna, sendo por isso, moralmente inferior e indigno da graça.

¹⁰ Todas as citações de *Paraíso Perdido* seguem o estilo para citação de obras medievais e da antiguidade, todas elas se referem a uma mesma edição de online *Paraíso Perdido* organizada por Thomas H. Luxon. Disponível em: <https://milton.host.dartmouth.edu/reading_room/contents/text.shtml> Acesso em: 07 jun. 2024.

Ora, se humanos não caíram por maldade própria, sucumbiram por excesso de bondade própria, e é dessa ingenuidade que Satanás se aproveita. Além disso, ao declarar o ser humano enganado pelo Tentador, Deus-pai acaba por minimizar a gravidade da falha moral, bem como da necessidade de um sacrifício tão radical e de uma justiça tão severa. Essa falha moral amenizada é resultado da formulação da ontologia do humano da épica. Se o ser humano é imotivadamente mal como a interpretação bíblica acima propõe, só uma oferta radical como a morte do próprio filho de Deus e um castigo igualmente radical como a condenação eterna, podem se equiparar à gravidade dessa falha moral. Mas se o ser humano não cometeu falha tão grave assim, não sendo tão mal como se poderia pensar, sendo sua falha oriunda da sua ingenuidade: a necessidade de uma punição severa é posta em questão e a graça miltoniana se revela muito mais leve que sua versão bíblica. Se Satanás é o grande mal confundindo os seres inexperientes e ingênuos como sugerido na poética miltoniana, a necessidade de uma punição de morte é excessiva, bem como o resgate por parte do Cristo, amenizando a obra salvífica do madeiro.

No argumento do livro III, chega o momento em que Satanás se dirige ao novo mundo criado por Deus para tentar as mais recentes criaturas humanas. Durante esse momento, Deus-pai contempla o rancoroso Satanás se movendo depressa, e expressa as seguintes palavras concernentes às suas criaturas:

Transports our adversarie, whom no bounds Prescrib'd, no barrs of Hell, nor all the chains Heapt on him there, nor yet the main Abyss If him by force he can destroy, or worse, By some false guile pervert; and shall pervert For man will heark'n to his glozing lyes, And easily transgress the sole Command, Sole pledge of his obedience: So will fall, [95] Hee and his faithless Progenie: whose fault? Whose but his own? ingrate, he had of mee All he could have; I made him just and right, Sufficent to have stood, though free to fall. Such I created all th' Ethereal Powers [100] And Spirits, both them who stood and them who faild; Freely they stood who stood, and fell who fell. Not free, what proof could they have givn sincere Of true allegiance, constant Faith or Love, Where onely what they needs must do, appeard, [105] Not what they would? what praise could they receive? What pleasure I from such obedience paid, When Will and Reason (Reason also is choice) Useless and vain, of freedom both despoild, Made passive both, had servd necessitie, [110] Not mee. They therefore as to right belongd, So were created, nor can justly accuse Thir maker, or thir making, or thir Fate, As if predestination over-rul'd Thir will, dispos'd by absolute Decree [115] Or high foreknowledge; they themselves decreed Thir own revolt, not I: if I foreknew, Foreknowledge had no influence on their fault, Which had no less prov'd certain unforeknown. So without least impulse or shadow of Fate, [120] Or aught by me immutablie foreseen, They trespass, Authors to themselves in all Both what they judge and what they choose; for so I formd them free, and free they must remain, Till they enthrall themselves: I else must change [125] Thir nature, and revoke the high Decree Unchangeable, Eternal, which ordain'd Thir freedom, they themselves ordain'd thir fall. The first sort by thir own suggestion fell, Self-tempted, self-deprav'd: Man falls deceiv'd [130] By the other first: Man therefore shall find grace, The other none: in Mercy and Justice both, Through Heav'n and Earth, so shall my glorie excel, But Mercy first and last shall brightest shine. ? (Milton, III, 80-134)

Além da sugestão de que o ser humano é melhor que Satanás, há também a sugestão de que é melhor que os anjos rebeldes. Ao declarar um livre-arbítrio radical, Deus-pai coloca todas as criaturas sob o alcance tanto do pecado quanto de sua graça. Todos seriam em princípio elegíveis a recebê-la; uma vez que todos, sem exceção, como o próprio Deus-pai afirma no trecho, eram suficientemente capazes de resistir à tentação.

Todos eram completamente livres para cair, assim como para a obediência e a lealdade, motivadas somente pelo amor desinteressado.

A conclusão lógica que deriva daí é a de que assim como são livres e capazes de resistir ao mal, os humanos devem ser por isso bons moralmente. Caso fossem maus, deveriam necessariamente praticar o mal e cair à primeira oportunidade da tentação. Se todos são bons, logo deveriam ter caído da mesma forma e ser por isso elegíveis à graça. Mas há aqui uma contradição: se as proposições de Deus-pai são verdadeiras, todos podiam ter resistido à tentação do mal e, de acordo com o argumento apresentado acima, só poderiam o fazer por serem bons, e isto, em igualdade. Então, não é logicamente possível que haja a queda dos demônios autodepravados, excluindo-se os humanos, que aparentemente foram enganados por terceiros. Se o Criador garante que usou a mesma fórmula moral para ambos grupos de criaturas, então existe uma relação lógica de dupla condicionalidade implicada (se, e somente se) que os une de forma que o que for verdade para um deve ser necessariamente verdade para o outro.

Como os resultados da queda são diferentes da relação condicional implicada na fala de Deus-pai, existem pelo menos duas possibilidades lógicas: ou Deus-pai é um mentiroso parcial – que privilegia certas criaturas em detrimento das outras, ao passo que nega essa parcialidade – ou Deus-pai não é um mentiroso e suas proposições são verdadeiras – não em um sentido absoluto, mas, em um sentido que lhe é particular. Se esse for o sentido de verdade, dessa perspectiva, isso seria o mesmo que dizer que Deus-pai não é absoluto e não detém a verdade, isto é, que sua perfeição é posta sob escrutínio. Sob esta ótica, é a imperfeição de Deus-pai que teria interferido na sua criação e se manifestou sem a sua ciência ou pré-ciência. Assim, Deus-pai a partir de sua verdade particular, *apenas acredita* que possa ter criado seres igualmente livres e capazes de resistir o mal. Contudo, a imperfeição de sua visão e de suas criaturas desde o ato criador denunciam a imagem divina imperfeita e reverberam na incapacidade geral de suas criaturas em resistir ao mal. Essa visão explicaria o porquê da queda e de Deus-pai parecer tão nervosamente defensivo sobre ela. Explicaria ainda sua parcialidade com os humanos e a exclusão dos anjos; explicaria porquê Satanás parece tão sedutor e persuasivo, sendo junto de seus aliados, aquele que enxerga essa imperfeição. Nessa alternativa, Deus é a raiz de toda a imperfeição e sua graça é uma reparação inconsciente dessa imperfeição de modo parcial para os humanos e injusto para os seres caídos.

No próximo verso do poema a ser analisado, a personagem a questionar a graça de Deus-pai é seu próprio Filho. Nesta ocasião, o Filho expressa sua aprovação à decisão do Deus-Pai de oferecer seu favor à humanidade, que segundo ambos, caiu por tolice e pela fraude (*folly* e *fraud*) de Satanás:

O Father, gracious was that word which clos'd Thy sovran sentence, that Man should find grace; [145]For which both Heav'n and Earth shall high extoll Thy praises, with th' innumerable sound Of Hymns and sacred Songs, wherewith thy Throne Encompass'd shall resound thee ever blest. For should Man finally be lost, should Man [150] Thy creature late so lov'd, thy youngest Son Fall circumvented thus by fraud, though joynd With his own folly? that be from thee farr, That farr be from thee, Father, who art Judge Of all things made, and judgest onely right. [155]Or shall the Adversarie thus obtain His end, and frustrate thine, shall he fulfill His malice, and thy goodness bring to naught, Or proud return though to his heavier doom, Yet with revenge accomplish't and to Hell [160]Draw after him the whole Race of mankind, By him corrupted? or wilt thou thy self Abolish thy Creation, and unmake, For him, what for thy glorie thou hast made? So should thy goodness and thy greatness both [165] Be questiond and blasphem'd without defence. ?(Milton, III, 145-166)

Nessa resposta do Filho, a graça reforça sua parcialidade. A sentença “*Thy creature late so lov'd, thy youngest Son*” (no verso 151) atua não apenas para minimizar a culpa da humanidade, mas para contrastar a postura da humanidade com o comportamento malicioso e orgulhoso de Satanás; sendo Satanás passível da exclusão da graça por meio de uma condenação mais pesada (*heavier doom*). Há também a questão dos sentidos desses adjetivos na sentença, sustentando a parcialidade. As criaturas humanas jovens e, por extensão, inexperientes precisam de lições morais. Essas mesmas criaturas – por tão pouco tempo amadas, ao contrário dos seres angelicais amados por Deus pelos séculos dos séculos – merecem por isso, a salvação por complacência. Merecem-na por sua tolice em se deixar seduzir por Satanás e sua condição de recém-criados por Deus, e não por uma generosidade divina imotivada para com seres que a ofenderam gravemente.

A fala condenatória do Filho descortina ainda mais o caráter conveniente da graça miltoniana. O Filho afirma que caso o Pai não oferecesse redenção aos humanos, Satanás seria bem-sucedido em corromper a humanidade, e com ele levaria toda a raça humana para o inferno. Neste último caso, Satanás frustraria completamente o propósito de Deus-pai em sua nova criação, e isso seria uma terrível inconveniência para glória de Deus. A outra alternativa possível a Deus-pai, segundo seu Filho, seria desfazer sua criação (*unmake*) com as suas próprias mãos. Neste caso, Deus-pai estaria impossibilitando a si mesmo de ser entronizado por sua grandeza e bondade, o que também seria uma enorme perda para o Criador. Para concluir sua retórica, o Filho ainda assevera que qualquer umas das alternativas anteriores, se escolhidas, não só seriam contraproducentes para o louvor da glória do Pai, quanto revelariam seu caráter questionável e blasfemável: contra essas escolhas não existiria defesa.

Há nas entrelinhas e nos sobretons da fala do Filho a sugestão de que caso o Pai se decidisse por qualquer uma das alternativas exceto oferecer graça, o próprio filho o reprovava. Ele perderia respeito por seu pai e se colocaria ao lado de seus questionadores e blasfemadores. Por isso, a alternativa melhor e mais conveniente para todos, incluindo as pobres e ingênuas criaturas, seria a oferta da graça. Se a punição de Satanás deve ser mais severa, a implicação não dita é que a da humanidade ingênua deve ser mais leve. Dessa forma, a oferta de graça aos humanos é também uma questão de conveniência, reservando uma punição mais severa para os casos extremos. Dessa noção de graça por conveniência, deriva a noção de pecado em Milton. A graça miltoniana não é um ato generoso de Deus diante da afronta e rebeldia dos pecadores humanos nem o pecado é uma ofensa tão grave como no contexto bíblico. Ela é, antes, uma forma de driblar ou minimizar a inconveniência da queda, orquestrada pelo maldoso Satanás miltoniano, e de preservar a ordem e harmonia tanto no Céu quanto na Terra. Assim a graça se torna um mecanismo mais leve e meramente pragmático para lidar com as falhas humanas e evitar consequências mais drásticas, transformando o pecado em uma transgressão menor e manejável, ao invés de uma ofensa eterna e imperdoável.

O último texto a ser analisado é referente aos casos de exclusão da graça miltoniana. Apesar do pecado ser uma inconveniência manejável na épica, ele ainda precisa ser resolvido, e a solução só pode ser encontrada através da graça. No verso a seguir, Deus-pai responde a fala anterior do Filho, expressando sua satisfação, reforçando sua concordância e desejo de ofertar a graça às criaturas recém-criadas. Para Deus-pai a graça servirá para que o homem aprenda a glorificar somente a ele:

Upheld by me, yet once more he shall stand
On even ground against his mortal
foe, By me upheld, that he may know how frail [180] His fall'n condition is,
and to me ow All his deliv'rance, and to none but me. Some I have chosen of

peculiar grace Elect above the rest; so is my will: The rest shall hear me call, and oft be warnd [185]Thir sinful state, and to appease betimes Th' incensed Deitie while offerd grace Invites; for I will cleer thir senses dark, What may suffice, and soft'n stonie hearts To pray, repent, and bring obedience due. [190] To Prayer, repentance, and obedience due, Though but endevord with sincere intent, Mine ear shall not be slow, mine eye not shut. And I will place within them as a guide My Umpire Conscience, whom if they will hear, [195] Light after light well us'd they shall attain, And to the end persisting, safe arrive. This my long sufferance and my day of grace They who neglect and scorn, shall never taste; But hard be hard'nd, blind be blinded more, [200] That they may stumble on, and deeper fall;And none but such from mercy I exclude. But yet all is not don; Man disobeying, Disloyal breaks his fealtie, and sins Against the high Supremacie of Heav'n, [205] Affecting God-head, and so loosing all, To expiate his Treason hath naught left, But to destruction sacred and devote, He with his whole posteritie must dye, Dye hee or Justice must; unless for him [210] Som other able, and as willing, pay The rigid satisfaction, death for death. Say Heav'nly Powers, where shall we find such love, Which of ye will be mortal to redeem Mans mortal crime, and just th' unjust to save, [215] Dwels in all Heaven charitie so deare? (Milton, III, 180-216)

De acordo com o texto, existem alguns que estão sujeitos à *peculiar grace*, eleitos sobre os demais. Essa graça peculiar, à primeira vista parece sugerir algum tipo de noção calvinista de eleição. Alguns estariam excluídos dessa graça peculiar, mas ainda ouviriam chamados e advertências divinas acerca de seu pecado: “The rest shall hear me call, and oft be warnd”. (verso 184) As advertências de Deus-pai seriam respondidas por vezes com tentativas de apaziguamento por parte dessas pessoas. Depois, Deus-pai iria clarear os sentidos deles para que *potencialmente* (*What may suffice*) alcançassem a salvação e suavizassem seus corações de pedra se arrependendo, orando e obedecendo. A influência dessa graça peculiar entretanto, não é tão poderosa porque *pode*, e não necessariamente *vai* ser suficiente para a salvação (“*if they will hear*”). Essa sentença encerra a ideia de calvinismo sugerida pela expressão *peculiar grace* e coloca a salvação sob o poder do verbo modal de possibilidade: há um condicionamento do poder da graça em contraponto ao poder da agência humana.

Em seguida, a graça exclui todos que escolhem resisti-la: “*They who neglect and scorn, shall never taste; But hard be hard'nd, blind be blinded more, [200] That they may stumble on, and deeper fall;And none but such from mercy I exclude.*”(III, verso 200 e 201) Caso se arrependam e se deixem conduzir por ela que convida (*invites*), Deus-pai não mais os excluirá, mas os enviará seu Espírito para guiá-los à luz. A escolha e aceitação são elementos determinantes para desfrutar ou ser excluído da graça, situações que podem ser revertidas mediante a uma nova escolha, ou de autorenúncia ou de desprezo pela graça. A sentença “*Light after light well us'd they shall attain, And to the end persisting, safe arrive*” (III, verso 195 e 196) enfatiza o caráter sequencial, sustentado e contínuo das escolhas como condição para que alguém seja conduzido pela graça, em uma belíssima imagem, elevando o crente de patamar em patamar, de escolha a escolha, até que com persistência, chegue ao Céu. O mesmo trajeto em direção à queda é também atingido por escolhas, mas, desta vez, sem a possibilidade de ser conduzido. De queda em queda, aqueles que decidem rejeitar a oferta de graça têm a solitária descida da exclusão garantida: “[...]they may stumble on, and deeper fall; And none but such from mercy I exclude.” (III, verso 201) O fim dessa descida desesperançosa é o abismo da exclusão.

A figura do Cristo nos versos imediatamente seguintes a essa passagem de exclusão, representa a possibilidade de esperança mesmo para os que estão excluídos. Ao se oferecer para pagar o preço pela rígida satisfação e promover esperança para as criaturas caídas, Jesus desponta como o caminho de esperança e de reinclusão. A imagem

da queda combinada com a resposta do Cristo no verso imediatamente seguinte tem o efeito estético de demonstrar um dos cursos da condição espiritual humana. Nessa condição, porém, aqueles que caem nas profundezas do *Sheol*¹¹, ao final de sua queda, podem encontrar no Cristo o amparo de que necessitam e a escada para re-elevação aos caminhos da graça. O Cristo, em sua resposta à fala de Deus-pai nos versos seguintes, colabora para ser a resposta para o caído e recomenda-se a si mesmo como a possibilidade de amparo e reconciliação.

5. GRAÇA(S) EM JUSTAPOSIÇÃO

Diante do que foi considerado até aqui, segue-se a necessidade de colocar ambas as graças(s) em justaposição para que fique claro no que se assemelham e no que divergem. A partir dessa justaposição dos conceitos, busca-se uma melhor exposição da apropriação do conceito na adaptação miltoniana. E para isso, veja a tabela ilustrativa a seguir:

Tabela 1 Comparação entre os dois conceitos teológicos de graça

<i>Charis</i> bíblica	Graça Miltoniana
Não depende de vontade humana ou angélica.	Não depende de vontade humana ou angélica.
É arbitrária, elegível aos seres humanos. e/ou pode ser parcial para alguns humanos.	É meritocrática e elegível (em princípio) aos anjos. Considera a tolice um critério eleitoral superior à malícia. Beneficia alguns humanos em detrimento dos outros e à humanidade de modo geral, em relação aos anjos caídos.
Exclui quem não crê nela e anjos caídos.	Exclui quem não crê nela.
Exclui quem depois de recebê-la, vive irresponsavelmente.	Exclui quem depois de recebê-la, vive irresponsavelmente.
Inclui vários casos de exclusão detalhada.	Não existem casos detalhados.
Inclui mediante arrependimento, não importa quantas vezes.	Inclui mediante arrependimento, não importa quantas vezes.
É baseada em generosidade.	É baseada na conveniência.
Resposta a uma noção de pecado como erro gravíssimo.	Resposta a uma noção de pecado como uma falha ingênua e inconveniente.

Fonte: Dados retirados da análise deste artigo, apenas para fins ilustrativos.

¹¹ Inferno no hebraico bíblico.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao confrontar as concepções de graça tanto do cabedal bíblico quanto da épica miltoniana, descobrimos diferentes visões sobre os limites e os papéis da atuação divina em sua relação com o humano. Enquanto a graça na Bíblia é geralmente atrelada a um dom divino arbitrário e desmotivado, instila grande alegria e mudança moral nos que por elas foram alcançados. A graça miltoniana, por outro lado, embora também inclua certa generosidade, adquire contornos meritocráticos, complacentes e convenientes, pois preza sobretudo pela harmonia e ordem das relações entre os personagens. A graça bíblica não abandona a gravidade e lida com o pecado como uma ofensa séria, destrutiva e imperdoável, a não ser mediante ao sacrifício expiatório de Cristo. A graça no épico é, pelo contrário, leve, e trata a falha moral como inconveniência a ser superada para manter a ordem e a harmonia celeste e terrena.

Para ambas as graças(s), a bíblica e a miltoniana, existem casos de exclusão embora a graça bíblica desponte como a mais detalhista neste quesito. O preciosismo bíblico quanto às exclusões levanta questões sobre sua real abrangência e exclusividade, mas a resposta pode estar ligada à diferença entre seus gêneros literários. Sob essa ótica, o detalhamento dos tipos de exclusão, geralmente encontrado em cartas de instrução doutrinária, não diz respeito à exclusividade do conceito em si, mas revelaria o propósito didático e comunicativo das cartas enquanto gênero da divulgação comunitária. Assim, as cartas cristãs buscavam dar aos seus leitores capacidades práticas de reconhecer cada caso de exclusão em detalhe, e não enfatizar uma exclusão que é contrária ao próprio conceito. Nessa lógica, a vagueza de *Paraíso Perdido* neste quesito diz respeito não à sua maior inclusividade do conceito na épica ou a falta de detalhamento, mas às suas especificidades no gênero épico. Visto que não ensejava papel doutrinário prático, mas como admitido no próprio poema, apenas ser uma defesa poética aos caminhos de Deus, o autor do poema se preocupou apenas com detalhes de relevância estética. Este argumento também explicaria o tom de gravidade da graça na Bíblia, dada a presença desse conceito em cartas doutrinárias que prezavam por seriedade e praticidade ministerial, tratando da crença de uma comunidade sobre o destino eterno das pessoas. A leveza do conceito, no contexto da épica, revelaria assim uma função mais estética que a doutrinária função do conceito no cabedal bíblico.

O confronto entre os dois conceitos levanta questões que não foram suficientemente exploradas neste artigo, mas que poderiam ser o foco de trabalhos subsequentes, são elas: como a graça exemplificada em outros eventos específicos do enredo bíblico, em lugar das cartas doutrinárias que foram o foco desse trabalho, poderia elucidar melhor o conceito? Como esse conceito poderia ser ilustrado em outros eventos de *Paraíso Perdido*? Quais são relações e limites entre graça, livre-arbítrio, predestinação, pré-ciência e destino tanto na épica quanto nas Escrituras? Estas e outras perguntas aprofundam o debate sobre a natureza do livre-arbítrio, justiça divina, graça e destino tão relevantes nos círculos acadêmicos e religiosos, bem como para nossas jornadas espirituais individuais.

7. REFERÊNCIAS

AURELIUS Agostinho. **A Treatise on Grace and Free Will**. Phillip Schaff Ed. Nova York: Christian Literature Publishing Co., 1987.

Bíblia de Estudo Arqueológica NVI. Sociedade Bíblica. 1. ed. São Paulo: Vida, 2013.

Blue Letter Bible. **Srong's Hebrew and Greek Lexicon** (kjb), 2024. Disponível em: <https://www.blueletterbible.org/>. Acesso em: 08 maio 2024.

HUTCHEON, Linda. **Teoria da adaptação**. 2. ed. Abingdon: Routledge, 2013. P.7-8.

LEIBNIZ apud BORGES, Jorge Luis. **Curso de literatura de língua inglesa**. 1^ad. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 133-134.

LUXON, Thomas H.(ed.). **Paradise Lost**. 2024. Disponível em: https://milton.host.dartmouth.edu/reading_room/contents/text.shtml. Acesso em: 07 jun. 2024.

MACKIE, Timothy. **Sin Involves More Than You Might Think** (We'll Explain), 15 mar. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aNOZ7ocLD74>. Acesso em 04 maio 2024.

VELIQ, Fabrício. Graça e livre-arbítrio uma contraposição entre Agostinho e Lutero. **Revista Eletrônica Espaço Teológico**. 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/reveleteo/article/view/26088>. Acesso em: 08 jan. 2024.

**REPRESENTAÇÕES MASCULINAS EM FOCO: UMA LEITURA
COMPARADA ENTRE *MINHA FAMA DE MAU*, DE ERASMO
CARLOS, E *DOM CASMURRO*, DE MACHADO DE ASSIS¹**

Jenifer Santos Bezerra (URCA)²

1. INTRODUÇÃO

A conjuntura sócio-histórica da primeira metade do século XXI tem possibilitado um deslocamento no tocante às representações atribuídas aos gêneros feminino e masculino pelas mais diversas comunidades sociodiscursivas e, por conseguinte, uma transformação na organização das estruturas sociais em que estamos inseridos. Daí, podemos acompanhar uma recorrente preocupação com questões de gênero, em especial, nas esferas políticas, jurídicas, midiáticas, educacionais, literárias e literomusicais, as quais vislumbram uma difusão e (re)interpretação dos avanços conquistados pelos movimentos progressistas.

O que vivenciamos hoje no que diz respeito às relações de gênero é, contudo, fruto do que se buscou alcançar no século anterior, a partir da ascensão de epistemologias feministas. O século XX abriu, pois, caminhos pelos quais, no século XXI, podemos caminhar ao encontro de evoluções sociopolíticas, culturais e econômicas. Não à toa, também os questionamentos surgidos no século XX apenas puderam aflorar em decorrência da realidade já estabelecida anteriormente. Trata-se de movimentos inter-relacionados. O que somos e vivemos hoje depende do que fomos e vivemos ontem, ou seja, o passado impacta o presente na busca pela construção de um futuro.

Em vista disso, lançamos mão de uma investigação direcionada aos momentos marcados pela gênese de ideologias revolucionárias em um espaço concebido pelo conservadorismo, quais sejam o século XIX, anterior à efervescência do feminismo, e o século XX, período de sua ampliação, os quais podem nos dar pistas sobre as razões pelas quais estamos situados em uma dada conjuntura sociopolítica e cultural e, por esta razão, revelam-se como valiosas bases para as investigações científicas. Todavia, para além disso, a elevação da preocupação acadêmica em torno de eventos amplamente divulgados acerca das relações de gênero não é a única razão que nos move.

As discussões empreendidas, sejam na escola, na academia, no comércio, na publicidade ou em quaisquer outros espaços, tendem a conceder maior atenção à situação das mulheres, cujos corpos e vidas são direta e constantemente violados e vigiados pelo patriarcalismo. Com efeito, as inquietações ocasionadas pela estruturação sócio-histórica de subordinação feminina, a partir de epistemologias gestadas por movimentos

¹ O presente trabalho foi empreendido com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Regional do Cariri (PPGL/URCA), possui graduação em Letras pela mesma instituição de ensino. E-mail: jenifer.santos@urca.br.

feministas, são o motivo de ações e reivindicações por seus direitos, mas o alcance do feminismo transcende: suas conquistas também perpassam a constituição dos homens, afastando-os das normas impostas pelo patriarcalismo e que são responsáveis pelo controle do comportamento masculino.

À vista disso, presenciamos, na ciência, o aprofundamento na temática em tela, com a emergência das chamadas teorias de gênero, cujo interesse recai não apenas sobre os direitos femininos, como também sobre a construção sócio-histórica do que conhecemos por “ser masculino”. A constituição dos modelos de masculinidades difundidos nas sociedades pode ser compreendida, conforme já apontamos, a partir das produções artísticas, haja vista sua atuação como materiais que refletem as vivências sócio-históricas, culturais e econômicas, mas também as engendram e transformam.

É pensando nisso que preocupamo-nos com as representações sociais comumente atribuídas aos homens, entre os séculos XIX e XX, em textos ficcionais. Deparamo-nos, pois, com o seguinte questionamento: como a representação masculina de Bentinho, protagonista de *Dom Casmurro*, escrito por Machado de Assis, se relaciona à representação do eu-poético de *Minha fama de mau*, canção interpretada por Erasmo Carlos? Logo, objetivamos comparar a constituição de representações masculinas dos protagonistas do romance realista *Dom Casmurro*, publicado em 1899 por Machado de Assis, e da canção *Minha fama de mau*, lançada em 1965, sob interpretação de Erasmo Carlos, situado no movimento estético-musical Jovem Guarda.

Ao propormos o fomento de uma análise situada no escopo da Literatura Comparada, reportamo-nos a procedimentos metodológicos de natureza qualitativa, documental e descritiva, cujo amparo teórico encontramos, sobretudo, nas pesquisas acerca da construção social do gênero masculino empreendidas por Badinter (1993), Bourdieu (2023), Connell (2017) e Connell e Messerschmidt (2013), bem como nas discussões de Candido (2006) acerca das utilidades da literatura em termos sócio-históricos e nos estudos de uma literatura comparada (Nitrini, 2010; Pinto, 2014).

Para tanto, organizamo-nos da seguinte maneira: na seção que sucede a presente introdução, traremos uma breve discussão acerca da relação entre literatura e canção, bem como apresentaremos de forma resumida as obras analisadas e os movimentos dos quais elas são parte integrante. Posteriormente, dedicaremos-nos às noções de masculinidade hegemônica e de dominação masculina, consoante suas representações em obras artísticas, seguidas da análise comparativa realizada a partir dos *corpora* selecionados. O arremate do estudo em tela virá, portanto, com as observações que encerram nossa discussão.

2. LITERATURA E CANÇÃO: UMA DISCUSSÃO NO ESCOPO DA LITERATURA COMPARADA

A literatura e a canção não são faces da mesma moeda, embora por muito tempo tenham sido confundidas. Há diferenças evidentes entre o sistema literário e o sistema cancional, em termos de produção, organização e circulação. Todavia, não podemos negar que, desde sua gênese, ambas mantêm diálogos estreitos, desde seus aspectos musicais aos linguísticos. A título de ilustração, pensemos na indubitável utilidade da música para o Trovadorismo - movimento inaugural da literatura europeia, cujas obras consistiam em poemas cantados. Por outro lado, o *rap* é um gênero musical contemporâneo conhecido por sua relação com a poesia.

As relações entre literatura e canção transpõem, no entanto, a presença da musicalidade na poesia e dos artefatos poéticos na construção da canção, conforme nos

mostra Pinto (2014). A prosa, em especial o romance, que implica principalmente uma abordagem cultural (Pinto, 2014), também pode ser tecida com fios condutores de obras cancionais, também em termos estilísticos e temáticos. Entretanto, divergimos da pesquisa empreendida por Pinto (2014), tendo em vista que não focamos nas relações entre literatura e canção que estão explícitas nas interartes, mas nas relações que, situadas em determinado contexto sócio-histórico, (re)constroem significações.

Nessa direção, concebemos a Literatura Comparada em consonância com Nitri (2010), ao reconhecermos que o objeto desta área centra-se nas relações conteudistas, formais e estilísticas, e, portanto, julgamos oportuno lançarmos nosso olhar sobre obras que, empreendidas em momentos distintos, partilham temáticas semelhantes, quais sejam o romance *Dom Casmurro*, escrito por Machado de Assis, e a canção *Minha fama de mau*, de Erasmo Carlos.

2.1 Breve panorama sobre o Realismo Machadiano e o romance *Dom Casmurro*

O Realismo constitui-se como um movimento artístico desenvolvido a partir da segunda metade do século XIX, cujas obras, adeptas da objetividade, buscam a realização de um retrato da sociedade em que estão situadas. Quando circunscrito ao sistema literário, o Realismo deflagra o comportamento de seus personagens, a fim de tecer críticas à sociedade burguesa, em ascensão à época, em decorrência de sua hipocrisia diante das instituições sociais e dos problemas que, sob a influência dessas últimas, são gerados. Uma das questões de interesse dos autores realistas corresponde ao modo como se estruturam instituições como o casamento, a igreja e a família, e de que maneira agem ante problemáticas de ordem sócio-histórica e econômica, tais quais a desigualdade de gênero, classe social e raça.

Machado de Assis, embora percorra por outras correntes literárias, é considerado um dos principais nomes do Realismo. *Dom Casmurro*, uma de suas obras e nosso material de análise, foi publicado em 1899 e, de acordo com Machado (2006), enquadra-se no denominado Realismo Psicológico, uma vez que, ao invés de investigar acontecimentos externos aos indivíduos, procura traços que compõem o âmago comportamental em expressões, gestos e até olhares. A superficialidade, de certo modo, é utilizada para chegar à profundidade da constituição humana.

Acreditamos que tal conceito será melhor compreendido a partir da apresentação da análise que empreendemos. Todavia, antes disso, devemos nos ater ao conteúdo da obra machadiana em tela. Este é um romance desenvolvido a partir das memórias construídas desde a infância de um homem chamado Bentinho, mas apelidado de *Dom Casmurro*, o personagem protagonista da obra homônima.

O romance revela-nos que a infância de Bentinho foi marcada pelas exigências impostas por sua mãe, Dona Glória, sendo a principal delas o seu ingresso no seminário como processo preparatório para sua formação eclesial. O sujeito protagonista da obra, contudo, nutriu, desde a infância, uma paixão por sua vizinha, Capitu, que correspondia aos seus sentimentos. O casal constantemente trocava flertes em sua aventura juvenil, até o momento em que Bentinho encaminhou-se ao seminário. O desejo de Dona Glória, no entanto, não se concretizou: tempos depois, Bentinho voltou a sua cidade e casou-se com Capitu. Anos mais tarde, tiveram um filho chamado Ezequiel, e, em seguida, se separaram, em decorrência da desconfiança alimentada por Bentinho de que a criança não seria seu filho, mas do amigo que conheceu no seminário, Escobar.

Dito isso, direcionamo-nos às devidas considerações acerca da canção *Minha fama de mau* e do movimento estético-musical do qual faz parte.

2.2 Breve panorama sobre a Jovem Guarda e a canção *Minha Fama de Mau* de Erasmo Carlos

A Jovem Guarda, em linhas gerais, consiste em um movimento de ordem estética-musical, erigido na década de 1960. Seus membros uniram-se inicialmente em prol da constituição de uma identidade para os jovens brasileiros, os quais careciam de influências. Para isso, a Jovem Guarda propôs à juventude a imposição de uma rebeldia frente aos padrões conservadores vigentes no período em tela em torno de seus comportamentos, mas não mantiveram completa oposição ao conservadorismo, bem como isentaram-se da adesão a posicionamentos político-ideológicos e, talvez por esta razão, tenham alcançado um notório apoio midiático, uma vez que, logo em sua gênese, conquistaram o seu próprio programa televisivo, ao ar entre os anos 1965 e 1968. Nesse contexto, o ano do fim do programa de nome homônimo ao do grupo marcou também o fim do movimento.

O desenvolvimento da Jovem Guarda derivou de inspirações trazidas por movimentos de origem estrangeira, tais quais as melodias características do gênero *rock*, a partir de artistas como o grupo britânico The Beatles. Os jovem-guardistas recorriam aos empréstimos linguísticos, isto é, a expressões pertencentes a outras línguas para incorporá-las as suas canções, as quais, em sua maioria, foram engendradas como versões de canções originais compostas em línguas estrangeiras, como as línguas inglesa e francesa.

Ademais, a ousadia atuou como elemento constitutivo da Jovem Guarda, desde a escolha de suas vestimentas, a partir da adoção de cores vibrantes e de roupas justas ao corpo utilizadas por homens e mulheres e as minissaias, especialmente agregadas ao guarda-roupa feminino, possibilitando aos seus representantes o lançamento de suas próprias grifes de roupas, aos comportamentos narrados em suas canções, os quais, à época, foram considerados subversivos.

Um dos maiores nomes da Jovem Guarda, junto a Roberto Carlos e Wanderléa, foi Erasmo Esteves, de nome artístico Erasmo Carlos, ou ainda conhecido como “Tremendão”, em alusão a sua grife de roupas. Cabe-nos evidenciar, no entanto, que a trajetória artística do jovem-guardista em foco não teve início com a Jovem Guarda, tendo em vista sua participação em grupos que a antecederam, como The Sputniks e The Snakes, mas foi na Jovem Guarda que alcançou sua consolidação como cantor e compositor. *Minha fama de mau* foi composta por ele juntamente a Roberto Carlos e lançada no álbum *A pescaria* (1965). *Grosso modo*, a canção retrata o comportamento do eu-poético masculino em relação a sua namorada.

Poderemos compreender os detalhes da canção na seção destinada à análise comparada entre as duas obras. Porém, antes disso, em acordo com os estudos de Pinto (2014) e Nitrini (2010), propomos, ainda, um alinhamento entre a nossa visão literária e os estudos sociológicos voltados para as relações de gênero, a fim de observarmos, a *posteriori*, como o romance e a canção selecionados se inter-relacionam em torno de uma mesma questão sócio-historicamente construída.

3. O LUGAR DA MASCULINIDADE HEGEMÔNICA NA LITERATURA: REFLEXÕES SOBRE OS SÉCULOS XIX E XX

As representações do masculino na atualidade, assim como as do feminino, embora expressem novas concepções de gênero, tendem a manter, ainda que de maneira tímida, valores consolidados nos séculos antecedentes. A historicidade é quase que

inevitavelmente refletida na organização sócio-cultural em voga. Por este motivo, questionamo-nos acerca dos ideais de masculinidades responsáveis por compor as suas representações nos séculos XIX e XX, as quais podem ser visualizadas na literatura e na canção. Mas, afinal, como as masculinidades funcionam?

Ao falarmos em masculinidades, no plural, intentamos evidenciar o fato de que não se trata de um único modelo estabelecido socialmente, mas de uma diversidade de formas de realização e também de representação à disposição dos homens em uma única sociedade. Segundo Connell (2017), o conceito de masculinidades se refere a práticas mutáveis e historicamente formuladas – individual e socialmente – em torno da posição assumida por homens na estrutura das relações de gênero. No escopo do nosso objeto de estudo, cabe-nos, pois, pensar nas práticas realizadas pelos personagens masculinos situados nos séculos XIX e XX em referência a sua relação com as mulheres inseridas nas narrativas.

Para isso, compete-nos uma discussão acerca do modo como se organizam as masculinidades vigentes nos séculos em foco. Silva (2000), embora não aborde a pluralidade que rege as representações masculinas, explica-nos que o século XIX foi marcado por acentuar as diferenças estabelecidas entre homens e mulheres, cujo culto à masculinidade trouxe à cena a submissão feminina e, conseqüentemente, as desigualdades entre ambos, sob a justificativa encontrada na norma supostamente prescritas pelo sexo, posto que ainda não havia uma discussão em torno da concepção de gênero. A conjuntura em tela direciona-nos, desse modo, a um conceito derivado da noção de masculinidades, isto é, as masculinidades hegemônicas.

As masculinidades hegemônicas são definidas, em linhas gerais, como masculinidades dominantes, visto que há outras masculinidades que, hierarquicamente, encontram-se em posição inferior à posição assumida pelas hegemônicas. Em concordância com Souza (2013), reconhecemos que, nas sociedades ocidentais, as masculinidades hegemônicas são representadas, em sua maioria, pela classe branca, burguesa e heterossexual.

Ao aplicarmos tais conceitos no campo literário em uma reflexão acerca das relações de gênero representadas na arte, cabe-nos trazer à cena, pois, a proposta da inter-relação entre literatura e sociedade de Candido (2006), cuja compreensão deve recair sobre a forma e a função, ao estar alicerçada na tríplice “autor – público – obra”. Aqui, com o foco no autor, não propomos uma síntese de sua vida pessoal e profissional, mas preocupamo-nos com a sua inserção em um dado movimento situado sócio-historicamente, uma vez que “justamente porque é uma comunicação expressiva, a arte pressupõe algo diferente e mais amplo do que as vivências do artista” (Candido, 2006, p. 26). Em outras palavras, os fatores que intervêm na arte não se resumem à vida pessoal de quem a produz e, por isso, podem ir na contramão da sua realidade individual, embora, consoante Candido (2006), traços de sua particularidade sejam mantidos, revelando-nos o estilo do autor.

Estamos, dessa maneira, nos referindo a uma questão de dimensão social. Em vista disso, a atuação dos fatores sociais sobre a obra depende, sobretudo, de qual tipo de arte estamos falando e da orientação que rege uma obra específica (Candido, 2006). Isto é, questionamo-nos se um dado objeto diz respeito a um texto literário ou a uma escultura, por exemplo e, ainda, de qual movimento artístico inserido em uma dada conjuntura sócio-histórica e cultural a obra investigada faz parte.

Devemos ter em mente que, conforme Candido (2006), as obras são divididas em dois grupos, os quais sugerem-nos dois tipos de arte: a arte de agregação e a arte de segregação. Candido (2006) nos revela que a arte de agregação volta-se à experiência da coletividade e utiliza meios de comunicação acessíveis para sua difusão, ao tencionar a

criação de vínculos com o sistema simbólico vigente; enquanto a arte de segregação propõe uma renovação do sistema simbólico, ao criar novos recursos expressivos na propagação de valores e, por isso, possui inicialmente um público restrito.

Candido (2006) advoga, contudo, pela flexibilidade da fronteira entre a arte de agregação e a arte de segregação. Não se trata, para o crítico literário, de uma relação de exclusão, visto que os traços de uma obra podem condizer tanto com uma como com a outra, embora possamos apresentar um tipo predominante em uma dada obra. Candido (2006) explica-nos, portanto, que nosso interesse deve recair sobre duas tendências complementares: a integração e a diferenciação. A integração refere-se aos fatores que reforçam no sujeito ou no grupo os valores partilhados pela sociedade em sua amplitude. Já a diferenciação incorpora os fatores que acentuam as diferenças entre os sujeitos de uma sociedade (Candido, 2006). Logo, ambas compõem uma única obra de arte.

A título de maiores explicações, pensemos na literatura realista: o empreendimento de uma crítica à sociedade burguesa implica o descortinamento da hipocrisia que a sustenta. Desse modo, podemos inferir que, em um movimento que focaliza valores burgueses, os autores realistas demarcam as diferenças entre classes sociais e de gênero, incorporando as tendências de integração e diferenciação. Ao abordarmos a Jovem Guarda, embora essa não faça parte do sistema literário, mas do cancional, recuperamos os conceitos propostos por Candido para a compreensão da canção jovem-guardista, posto que, apesar de haver diferenças entre ambos os sistemas, há também a manutenção de similaridades, além de que a investigação comparada da canção é aqui restrita a sua dimensão verbal. Logo, a Jovem Guarda, por estar na fronteira entre valores patriarcais e valores transgressores, à época (Mendes, 2009), também caminha ao encontro das tendências de agregação e segregação.

Ao evidenciarmos a temática sobre a qual nos debruçamos neste estudo, visualizamos que, se o Realismo, fundado na segunda metade do século XIX, propõe desvelar a hipocrisia burguesa que circunda instituições consideradas falidas, tais quais o casamento e a igreja, as masculinidades hegemônicas tornam-se alvo de críticas, posto que a burguesia, no período em questão, era majoritariamente branca e heterossexual. O século XX, por sua vez, foi marcado por rupturas e permanências. A saber, esse foi o período em que ocorreu a Semana de Arte Moderna, especificamente em 1902, com produções que trouxeram novas concepções do fazer artístico, a partir de tendências geradas pela influência das manifestações vanguardistas da Europa, e lançaram o Modernismo no Brasil, cuja justificativa que o particularizou consiste, paradoxalmente, na procura por ruptura dos padrões estéticos estrangeiros, ao instituir uma identidade própria.

Na segunda metade do século XX, vemos emergir a Jovem Guarda – um movimento estético-musical que, contrariando o ideal modernista, buscou inspiração nas culturas de outros países com o objetivo de transgredir os padrões vigentes, à época, ao propor a imposição da rebeldia juvenil, seja a partir dos estilos de roupas que iam desde as jaquetas de couro – sobretudo, para homens – às minissaias de Wanderléa, do gosto por carros e das canções revolucionárias. Aqui, tal qual ocorreu com Machado de Assis, não necessariamente os artistas deviam compor as masculinidades hegemônicas, o que não impede de as encontrarmos em suas canções, tendo em vista que podemos visualizar homens heterossexuais. São justamente esses sujeitos que, de acordo com Connell e Messerschmidt (2013), incluindo a classe burguesa e a branquitude, colocam também as mulheres em uma posição de subserviência, em um movimento normativo e, ao mesmo tempo, dinâmico.

Tal relação desigual entre os gêneros ocorre por o que o sociólogo Pierre Bourdieu chama de *dominação masculina*. Segundo Bourdieu (2023), a dominação masculina, ao

passo que é legitimada pela ordem social, fornece a base para o seu funcionamento, ao buscar respaldo na diferença biológica entre os sexos. Isto é, para Bourdieu (2023), as diferenças entre os corpos masculino e feminino determinam as configurações que regem as relações de gênero.

Em conformidade com o exposto, a filósofa Elisabeth Badinter (1993), ao discorrer acerca da identidade masculina, chama a atenção para o fato que a existência do homem depende, a todo momento, de sua oposição à mulher, ao bebê e ao homossexual. Assim, Badinter (1993) acrescenta que as divergências estabelecidas entre o sujeito masculino e os demais sujeitos que citamos são impostas ao homem desde sua infância, por seu genitor ou por um outro homem que ocupe a posição paterna. Para além dos contornos físicos, o “homem”, sob a ótica patriarcal, não pode ter características que o infantilizam ou que o aproximam da feminilidade, e, por conseguinte, em sua concepção, da homossexualidade. É, pois, estabelecida no sistema patriarcal uma confusão entre gênero e sexualidade e é daí também que decorre a crença de que o homem não pode sensibilizar-se, chorar e demonstrar fragilidade, por essas serem características relacionadas à feminilidade.

Um dos aspectos que caracterizam a dominação do homem sobre a mulher diz respeito à virilidade. Conforme Bourdieu (2023), o estatuto de virilidade de um homem corresponde à conservação e ao aumento de sua honra, relacionando-se ao seu físico, incluindo sua potência sexual. Para comprovar sua virilidade, o homem busca exercer domínio sobre a mulher, tendo em vista que, segundo Badinter (1993), sua virilidade é posta à prova constantemente. Logo, a dominação proclamada por sujeitos situados em masculinidades hegemônicas figura como agente do sistema patriarcal que, dominante entre os séculos XIX e XX, tem como princípio basilar o poder masculino sobre o sujeito feminino.

Realizados os esclarecimentos acima e pensando na estrutura das relações de gênero entre os séculos XIX e XX, procuraremos, na seção seguinte, desenvolver uma análise comparada acerca das representações do sujeito masculino entre *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e *Minha fama de mau*, de Erasmo Carlos.

4. DE DOM CASMURRO À MINHA FAMA DE MAU: UMA ANÁLISE COMPARADA DAS REPRESENTAÇÕES MASCULINAS

A masculinidade vivenciada por Bentinho, em *Dom Casmurro*, pode ser visualizada não somente a partir do seu comportamento perante a sua relação afetiva com Capitu, como também em momentos com a sua figura materna, Dona Glória. Dessa maneira, tencionamos enfatizar que, por ser uma construção social, a masculinidade bentiniana é moldada desde a sua infância, vejamos o trecho, a seguir:

Também não me esqueceu o que ele [Tio Cosme] me fez uma tarde. Posto que nascido na roça (donde vim com dous anos) e apesar dos costumes do tempo, eu não sabia montar, e tinha medo ao cavalo. Tio Cosme pegou em mim e escanchou-me em cima da besta. Quando me vi no alto (tinha nove anos), sozinho e desamparado, o chão lá embaixo, entrei a gritar desesperadamente: “Mamãe! mamãe!” Ela acudiu pálida e trêmula, cuidou que me estivessem matando, apeou-me afagou-me, enquanto o irmão perguntava:

-Mana Glória, pois um tamanhão destes tem medo de besta mansa?
-Não está acostumado.

- Deve acostumar-se. Padre que seja, se for vigário na roça, é preciso que monte a cavalo; e, aqui mesmo, ainda não sendo padre, se quiser florear como os outros rapazes, e não souber, há de queixar-se de você, mana Glória.

- Pois que se queixe; tenho medo.

- Medo! Ora, medo!

A verdade é que eu só vim a aprender equitação mais tarde, menos por gosto que por vergonha de dizer que não sabia montar. “Agora é que ele vai namorar de veras”, disseram quando eu comecei as lições (Assis, 2011, p. 103).

O fragmento em tela nos mostra que, semelhante ao que Badinter (1993) nos revela, a identidade de Bentinho é construída por ideais patriarcais a partir de seus primeiros anos de vida, nos quais as particularidades atribuídas ao “macho” lhes são apresentadas por uma figura masculina que remete à figura paterna e que, por conseguinte, atua como exemplo masculino – seu tio Cosme. Bentinho, ao recordar sua infância, assume não se envergonhar, a princípio, de seus medos, mas lhe é ensinado que essa não se trata de uma característica masculina. Na fase adulta, momento no qual o personagem narra suas vivências, Bentinho alega que, com o passar do tempo, aprendeu a montar a cavalo – atividade considerada adequada para homens, naquela conjuntura sócio-histórica – por vergonha, ou seja, a fim de não ser julgado pela fragilidade, um traço sócio-historicamente atribuído à feminilidade. Assim, no fragmento da obra, é evidente que o fato de praticar equitação o torna “homem” e, por isso, capaz de se relacionar afetivamente.

Diferentemente de *Dom Casmurro*, em *Minha fama de mau*, o eu-poético da canção, que é um homem, não traz indícios da construção de sua masculinidade na infância. Sua história é restrita à fase jovem-adulta, observemos as três primeiras estrofes da canção:

Meu bem, às vezes diz
Que deseja ir ao cinema
Eu olho e vejo bem
Que não há nenhum problema

E digo: não, por favor
Não insista e faça pista
Não quero torturar meu coração

Garota, ir ao cinema
É uma coisa normal
Mas é que eu tenho
Que manter a minha fama de mau
(Esteves, Erasmo; Braga, Roberto Carlos, 1965)

Compreendemos, com vistas ao fragmento cancional que trazemos inicialmente, que o “ser homem” trata-se não de uma essência, mas de um conceito. As masculinidades são uma construção social moldada pela conjuntura histórica em que os sujeitos estão inseridos. Dessa forma, o eu-poético reconhece o direito feminino à liberdade de ir e vir, ou seja, não enxerga problemas na ida da sua namorada ao cinema, o que pode ser notado nos versos subsequentes: “*eu olho e vejo bem/ que não há nenhum problema/[...] garota, ir ao cinema/ é uma coisa normal*”. A fim de se encaixar na masculinidade hegemônica vigente, o sujeito percebe a necessidade de manter uma conduta de dominação, nos termos de Bourdieu (2023), sobre a mulher. Todavia, não devemos esquecer que a afirmação

“*não quero torturar meu coração*” atua também como um mecanismo adotado pelo homem como forma de manipulação sobre a mulher, que pode, por esta razão, aceitar o ato violento por presumir haver uma suposta sensibilidade masculina sobre a realidade imposta ao sujeito feminino. Logo, a fim de perpetuar o patriarcalismo e buscar sua inserção na masculinidade hegemônica, o homem mascara sua violência como forma de livrá-la de possíveis ameaças externas que a identificariam mais facilmente se não fossem os seus argumentos.

É, desse modo, a manutenção do caráter masculino de dominador, de “mau” que o insere nas práticas que, segundo Connell (2017), concebem a masculinidade hegemônica. De maneira similar, na busca pela manutenção da sua “*fama de mau*”, como diz a canção, Bentinho, em *Dom Casmurro*, foge de mais uma demonstração de “fraqueza”, o choro, o que poderá ser analisado a seguir:

Escapei ao agregado, escapei a minha mãe não indo ao quarto dela, mas não escapei a mim mesmo. Corri ao meu quarto, e entrei atrás de mim. Eu falava-me, eu perseguia-me, eu atirava-me à cama, e rolava comigo, e chorava, e abafava os soluços com a ponta do lençol (Assis, 2011, p. 245).

Diante do que o narrador e, também, protagonista do romance expõe, deparamo-nos com o reconhecimento do choro de Bentinho, posto que ele não foge à vontade, mas tenta esconder o seu choro de formas diversas: ao segurá-lo até chegar ao seu quarto e ao abafar o seu som com o lençol, para que sequer seja ouvido. Ou seja, tal qual o eu-poético faz em *Minha fama de mau*, Bentinho entende que determinadas atitudes não podem ser visualizadas aos olhos da sociedade, devido ao julgamento do que seria ou não um “homem de verdade”.

Contudo, para além de atitudes voltadas somente para o controle de si, a paixão desenfreada e o ciúme de Bentinho por Capitu, derivado da dominação masculina abordada por Bourdieu (2023), resulta, consoante *Minha fama de mau*, em violência, conforme podemos verificar no trecho subsequente:

Penso que ameacei puxá-la a mim. Não juro, começava a estar tão alvoroçado, que não pude ter toda a consciência dos meus atos; mas concluo que sim, porque ela recuou e quis tirar as mãos das minhas; depois, talvez por não poder recuar mais, colocou um dos pés adiante e o outro atrás, e fugiu com o busto. Foi este gesto que me obrigou a reter-lhe as mãos com força (Assis, 2011, p. 170).

Nesse sentido, em uma demonstração do poder que supõe possuir sobre Capitu, Bentinho utiliza sua força física para, contra a vontade da mulher, contê-la, dominá-la. Mas seus desejos agressivos não se encerram aí: “Capitu ria alto, falava alto, como se me avisasse; eu continuava surdo, a sós comigo e o meu desprezo. A vontade que me dava era cravar-lhe as unhas no pescoço, enterrá-las bem, até ver-lhe sair a vida com o sangue” (Assis, 2011, p. 246). Evidentemente, os princípios patriarcais de masculinidade hegemônica (Connell; Messerschmidt, 2013; Connell, 2017) e, por conseguinte, de dominação masculina (Bourdieu, 2023) incumbem no homem – neste caso, em Bentinho – a crença de que tem plenos direitos sobre o corpo feminino de tal modo que o sujeito masculino nutre o desejo de agir com violência quando se sente contrariado.

Aqui, Bentinho revela seus pensamentos justificando com o ciúme sentido por Capitu. Nessa direção, embora também aja com violência, conforme notamos anteriormente e poderemos reiterar, posteriormente, o eu-poético de *Minha fama de mau* adota uma violência diferente da que vimos em *Dom Casmurro*:

Meu bem, chora, chora
E diz que vai embora
Exige que eu lhe peça
Desculpas, sem demora

E digo: não, por favor
Não insista e faça pista
Não quero torturar meu coração

Perdão à namorada
É uma coisa normal
Mas é que eu tenho
Que manter a minha fama de mau

E digo: não
Digo: não
Digo: não, não, não
(Esteves, Erasmo; Braga, Roberto Carlos, 1965)

As últimas estrofes encontradas em *Minha fama de mau* reforçam a convicção masculina no que se refere ao poder que, em sua perspectiva, pode e deve exercer sobre a mulher, ao manter sua resposta diante do pedido da namorada, ao argumentar: “*e digo: não, por favor/ não insista e faça pista/ não quero torturar meu coração [...] E digo: não/ digo: não/ digo: não, não, não*”. Dessa maneira, no decorrer da canção, é mantida a crença patriarcal de que, por ser “objeto” de posse do homem, a mulher deve pedir permissão ao sujeito masculino para realizar suas atividades. O sujeito inserido na masculinidade hegemônica, à época, julga que a mulher com quem se relaciona deve agir conforme as vontades masculinas, e por isso usa da violência para dominá-la e manter sua virilidade (Bourdieu, 2023), isto é, sua honra perante à sociedade.

Entretanto, como afirmamos anteriormente, a violência exercida pelo eu-poético masculino, em *Minha fama de mau*, segue em direção à violência psicológica prevista na Lei Maria da Penha (Lei nº 11.340/2006), cujas condutas englobam a limitação do direito de ir e vir, o isolamento, manipulação e vigilância constante, enquanto a violência efetuada por Bentinho, em *Dom Casmurro*, classifica-se como física, pois, ao apertar os braços de Capitu, tal qual também prevê a Lei Maria da Penha (Lei nº 11.340/2006), pode trazer danos a sua integridade e saúde corporal. A violência psicológica por englobar condutas sutis e, por vezes, imperceptíveis aos olhos do sujeito agredido, tende a articular-se à violência simbólica, cuja perspectiva de Bourdieu (2013) a compreende nos casos em que há a tolerância do sujeito dominado, ou seja, da mulher. Na violência simbólica, as ações da vítima são conduzidas conforme a opinião e os desejos do dominante, até mesmo porque é comum que o dominado não perceba a complexidade da situação e encare tais práticas como atos de violência.

O sujeito masculino em *Minha fama de mau* recebe, dessa forma, obtém a concessão da mulher com quem se relaciona socio-afetivamente para o exercício de poder sobre o corpo feminino, posto que, ainda que se oponha à visão masculina, a mulher demonstra necessidade de seu consentimento para sua ida ao cinema. Diferentemente do que vimos em *Dom Casmurro*, no qual Capitu, ao ser agredida fisicamente, luta contra Bentinho como forma de defesa e, portanto, demonstra o reconhecimento da violência praticada pelo sujeito masculino em questão.

Realizada a análise em tela, compete-nos a elucidação de nossas considerações finais.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo, centrado nos construtos teórico-metodológicos da Literatura Comparada, propôs uma análise qualitativa-comparativa entre as representações do sujeito masculino em *Dom Casmurro*, romance escrito por Machado de Assis (1899), e em *Minha fama de mau*, canção lançada inicialmente na voz de Erasmo Carlos (1965). O resultado alcançado demonstrou, portanto, que há uma perpetuação das masculinidades hegemônicas, que preservam práticas padronizadas pelo sistema patriarcal, apesar do reconhecimento das diferenças sócio-históricas entre os períodos em que ambas as obras foram lançadas.

Dessa forma, *Dom Casmurro*, ao trazer um homem heterossexual, branco e burguês como seu personagem principal, revela-nos a representação de um sujeito inserido na masculinidade hegemônica em vigência no século XIX. Bentinho, criado para se encaixar no ideal de “homem”, cresce apaixonado por Capitu, de quem alega sentir ciúme por nutrir um sentimento de posse que permite demonstrar sua dominação sobre a mulher, ao agir violentamente. Em *Dom Casmurro*, a partir das vivências de Bentinho, percebemos os traços que compõem a representação da masculinidade hegemônica, ou seja, a negação do medo e da vergonha pelo choro, que remetem à vulnerabilidade, ao passo que desvela a necessidade de exibição da sua força e da honra como traços constitutivos da virilidade.

O eu-poético de *Minha fama de mau*, tal qual Bentinho, em *Dom Casmurro*, demonstra aproximação com as atitudes de sujeitos que buscam sua inserção na masculinidade hegemônica e, por isso, legitima os padrões impostos ao homem, no período em que a canção foi produzida. Também como Bentinho, o referido eu-poético adota uma postura de dominação sobre a mulher, sobre a qual pratica violência a fim de asseverar sua virilidade.

No entanto, embora as representações de ambos os sujeitos masculinos das obras em questão se sobreponham às mulheres e corroborem os ideais de masculinidade hegemônica, as formas pelas quais exercem violentamente sua dominação são diferentes: Bentinho utiliza sua força para realizar uma violência física, enquanto o eu-poético da canção executa uma violência psicológica inserida no quadro da violência simbólica. As relações entre as obras investigadas neste estudo realizam, pois, movimentos de confluências e disjunções no que concerne às representações do masculino elaboradas nos séculos XIX e XX, devido às evoluções ocorridas paulatinamente.

As modificações nas perspectivas dos sujeitos dominantes sobre os direitos dos sujeitos dominados e práticas de violência adotadas já refletem, ainda que não tenha sido uma intenção autoral, as evoluções ocorridas socialmente. O século XIX, momento de publicação do romance *Dom Casmurro*, colocou em ascensão as desigualdades erguidas com vistas às diferenças sexuais, enquanto a segunda metade do século XX, que data o lançamento da canção *Minha fama de mau*, ficou conhecida por marcar o auge das discussões feministas, as quais foram responsáveis pelos principais passos dados rumo à liberdade feminina. Logo, as masculinidades hegemônicas, ainda que não se diluíssem nas formações sociais, puderam buscar novas maneiras para sua sobreposição aos sujeitos femininos. A partir dos *corpora* analisados, notamos não somente o movimento de perpetuação do patriarcalismo, mas de sua reinterpretção para que, sob vestes mais discretas, pudesse se manter em sociedade. A arte, pois, em suas faces literária e cancional, pôde refletir a realidade e, de certa forma, demonstrar a necessidade de maiores mudanças devido à presença do conservadorismo patriarcal, seja por meio da integração ou da diferenciação apontadas por Candido.

Acreditamos, portanto, que nossa pesquisa trouxe mais uma contribuição aos estudos da Literatura Comparada, ao reforçar a relevância da organização social para a compreensão da literatura, pois a abordagem comparatista pode, com efeito, revelar a gênese e as transformações dos sistemas que regem a estrutura sócio-cultural na qual estamos inseridos. Apesar disso, reconhecemos que ainda impera a necessidade de realização de uma gama de pesquisas acerca das relações de gênero sob a ótica da Literatura Comparada. Certamente, nas obras aqui investigadas, podem ter informações que não conseguimos perceber, bem como há a possibilidade da investigação de outras obras artísticas e que trazem à cena, inclusive, outras interartes. Esse foi, portanto, apenas um caminho viável, há muitos outros a serem desbravados, que podem reforçar nossas discussões ou ainda contrariá-las, uma vez que os objetos de estudo situados temporal e espacialmente podem e devem receber interpretações diversas.

6. REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.

BADINTER, Elisabeth. **XY**: sobre a identidade masculina. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BORDIEU, Pierre. **A dominação masculina**: a condição feminina e a violência simbólica. Tradução de Maria Helena Kühner. 23. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2013.

BRASIL. **Lei nº 11.340, de 07 de agosto de 2006**. Cria mecanismos para coibir e prevenir a violência doméstica e familiar contra a mulher. Brasília, DF: Presidência da República, [2006]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11340.htm. Acesso em: 25 maio 2024.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CONNELL, Robert W. Políticas da masculinidade. **Educação & Realidade**, v. 20, n. 2, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71725>. Acesso em: 11 dez. 2023.

CONNELL, Robert W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 2013, p. 241-282. Disponível em: <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://www.scielo.br/j/ref/a/cPBKdXV63LVw75GrVvH39NC/%3Fformat%3Dpdf%26lang%3Dpt&ved=2ahUKEwjQhZDS6O-DAXWDpZUCHbutACcQFnoECBkQAQ&usq=AOvVaw1jbq9YtCwckNSrZJuxp8eV>. Acesso em: 21 jan. 2024.

COUTINHO, Eduardo. Literatura Comparada hoje. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin. (Org.). **Literatura Comparada**: Teoria, crítica e metodologia. 1.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

MENDES, Heloisa Mara. **Transgressão e conservadorismo na prática discursiva da Jovem Guarda**. 2009, 124 f. Dissertação (Mestrado em Linguística). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/15348>. Acesso em: 11 nov. 2023.

MINHA fama de mau. Intérprete: Erasmo Carlos (Erasmo Esteves). Compositores: Erasmo Carlos (Erasmo Esteves) e Roberto Carlos Braga. *In*: A pescaria. RGE, 1965. 1 disco de vinil, lado A, faixa 6.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

PINTO, Nathalia. **Cantando histórias: a narratividade da canção popular na trilogia de Antônio Torres**. 2014, 125 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/102619>. Acesso em: 24 mar. 2024.

SILVA, Sergio Gomes da. Masculinidade na história: a construção cultural da diferença entre os sexos. **Psicologia, Ciência e Profissão**, Brasília, v. 20, n. 3, 2000, p. 8-15. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932000000300003. Acesso em: 09 jun. 2024.

SOUZA, Rolf Malungo de. Falomaquia: homens negros e brancos e a luta pelo prestígio da masculinidade em uma sociedade do Ocidente. **Antropolítica**, Niterói, n. 34, p. 35-52, 2013. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/antropolitica/article/view/41516>. Acesso em: 21 jan. 2024.

OS BONECOS DE PANO DE D. AURORA COMO UMA RELEITURA DE FRANKENSTEIN, OU O PROMETEU MODERNO (1818)

Nilza Mara Pereira (UFSM)¹

1. INTRODUÇÃO

Este estudo tem como objetivo trabalhar a questão da intertextualidade estabelecida entre as obras *La Madre de Frankenstein* (2020), da escritora espanhola Almudena Grandes (1960-2021), e *Frankenstein, ou o Prometeu Moderno* (1818), da escritora britânica Mary Shelley (1797-1851), sendo que a análise se dá não somente no nível das narrativas, mas também no nível da temática da “criação do monstro”, que, conforme esclarece Botoso (2020), em vista de tantas retomadas e versões, acabou por adquirir o status de um mito moderno.

Dessa forma, o monstro de Frankenstein e a simbologia adquirida ao longo de sua evolução apresentam um sentido próprio, que está ligado às aspirações da humanidade e suas ações, cuja retomada conflui para a compreensão dos dilemas que são constantes no mundo contemporâneo. Disso provém a recorrente revisitação dessa obra de tradição universal.

Em *La Madre de Frankenstein* (2020), ocorre uma série de referências ao romance de Mary Shelley. Para este artigo, realizamos um recorte que compreende dois momentos em que o diálogo entre as duas obras pode ser verificado de maneira mais explícita: a relação que se estabelece entre os títulos dos romances, por meio da utilização do termo Frankenstein, e a criação dos bonecos de pano pela personagem Aurora Rodríguez Carballeira (1879-1955), que constitui semelhança com o enredo do romance de Shelley.

Como referencial teórico, optamos por utilizar os autores Cláudio Guillén (1985), Laurent Jenny (1979) e Leyla Perrone-Moisés (1990), cuja teoria corrobora a compreensão da intertextualidade como um elemento de retorno ao passado literário, de diálogo entre a tradição e a nova produção, com possibilidades de valorização tanto da obra revisitada como da obra que a ela remete.

Por fim, salientamos que o retorno de Almudena Grandes à temática que envolve as aspirações humanas de domínio alheio e de controle sobre a vida e a morte não se dá de maneira aleatória, uma vez que o intuito da autora é valer-se da simbologia de Frankenstein para aprimorar a compreensão de sua narrativa, no momento em que aborda questões tão violentas e injustas como a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e a Ditadura Franquista (1939-1975).

¹ Doutoranda em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), nilzase@gmail.com.

2. LA MADRE DE HILDEGART

A escritora Almudena Grandes é reconhecida na Literatura Espanhola Contemporânea pela retomada da memória do passado recente espanhol, mais especificamente pelo período da Guerra Civil e da Ditadura Franquista. *La Madre de Frankenstein* (2020) constitui o 5º romance de um projeto maior denominado pela autora como *Los Episodios de una Guerra Interminable* (2010-2020). Em seu enredo, entre muitas histórias que se entrelaçam, Grandes conta a vida e a morte da personagem histórica Aurora Rodríguez Carballeira, uma das assassinas mais conhecidas e odiadas da Espanha nos anos 1930. É essa parte da narrativa que nos interessa para a análise proposta neste artigo.

Aurora Rodríguez Carballeira (1879-1955) foi uma intelectual adepta da ideologia eugenista. Era uma mulher independente e idealista, muito à frente da época em que vivia. Tanta inteligência, contudo, estava acompanhada de um sentimento de superioridade e de delírios persecutórios decorrentes de sua prevista importância. Toda sua vida foi organizada em torno do que Aurora acreditava ser a sua missão: gerar um ser perfeito e conferir-lhe toda a sua sabedoria para que ele pudesse redimir a humanidade.

Em princípio, Aurora escolheu ter uma filha, pois uma mulher perfeita poderia gerar outros seres como ela, que se reproduziriam e aperfeiçoariam a humanidade. Seu projeto é cuidadosamente traçado. Ela encontra um homem com as características que entende adequadas para serem passadas geneticamente, e, o mais importante, que renunciaria seu papel como pai, para não influenciar a criação de sua filha. Após engravidar, muda-se para Madrid e começa a desenvolver uma série de técnicas que ela acreditava que pudessem moldar a criança, como o cuidado com a alimentação, higiene, exercícios físicos, a privação de leituras que pudessem lhe perturbar, entre outras coisas.

Nascendo Hildegart (1914-1933), ela passa a ensinar-lhe tudo o que sabe, tornando a criança um prodígio, que aprende a ler e a escrever com apenas dois anos de idade, assim como a datilografar, a falar outras línguas, a tocar piano, ainda na primeira infância.

Assim, seus planos tiveram êxito, já que sua filha nasceu e cresceu com uma inteligência inigualável e, ao longo de sua curta vida, desempenhou um papel social de liderança. Hildegart, aos 17 anos, militava em partidos políticos, escrevia artigos e livros, proferia conferências e, inclusive, juntamente a Aurora havia criado associações ligadas à luta pela liberdade feminina e pela filosofia eugenista. Ela e sua mãe eram conhecidas pela excepcionalidade, mulheres a frente de seu tempo.

Com o destaque de Hildegart, veio o desejo de liberdade em relação à sua mãe. A pretensa emancipação gerou um conflito entre elas, que, em 09 de junho de 1933, culminou no assassinato de Hildegart. Aurora matou a filha com quatro tiros enquanto ela dormia e justificou o seu crime como a prerrogativa de um artista cuja obra não saía como o esperado. De acordo com ela, Hildegart era um projeto seu que não teve êxito e precisou ser destruído.

Hildegart era mi obra, explicó doña Aurora, y no me salió bien. Tardé demasiado en darme cuenta, pero ahora estoy segura. Todos mis esfuerzos han sido vanos, y después... Lo que he hecho es lo mismo que hace un artista que comprende que se ha equivocado y destruye su obra para empezar de nuevo² (Grandes, 2020, p. 41-42).

² Hildegart era minha obra, explicou dona Aurora, e não saiu bem. Demorei a me dar conta, mas agora estou segura. Todos meus esforços foram em vão, e depois... O que fiz é o mesmo que faz uma artista que compreende que se equivocou e destrói sua obra para começar de novo (Grandes, 2020, p. 41-42).

Aurora foi condenada pelo seu crime e reclusa em um presídio de mulheres, mas em pouco tempo foi internada no Manicômio Feminino de Ciempozuelos, espaço no qual se passa grande parte da narrativa de *Grandes*. Entretanto, Aurora não abandona a ideia de que nasceu com a missão de transformar o mundo e, mesmo dentro do hospital psiquiátrico, empreendeu um novo projeto. Seu intuito era criar bonecos em tamanho real e transferir toda a sua sabedoria e faculdades motoras por meio da mente, para que as criaturas pudessem criar vida e finalmente realizarem a tarefa para a qual Aurora fora predestinada.

Segundo Almudena Grandes, Aurora era o que chamaríamos hoje de mulher “empoderada”. Era autossuficiente e uma intelectual brilhante. Possuía ideias progressistas e não deixava de manifestar-se publicamente. Apesar de sua mente paranoica e de ter se tornado a assassina da própria filha, Grandes a define como uma mulher “fascinante”, a quem ela nunca conseguiu odiar.

3. LA MADRE DE FRANKENSTEIN

De acordo com Jenny (1979), a intertextualidade aparece como um elemento intimamente ligado ao “funcionamento” da literatura, revelando uma remissão implícita ao outro, que ocorre por meio do código. Nesse sentido, o autor se refere à concepção de que a obra só vai ter legibilidade se considerarmos os seus arquétipos, ou seja, os textos anteriores, que, por meio de uma continuidade, permitem a decodificação da nova obra, mais ou menos como uma nova palavra em relação ao sistema linguístico. Com isso, o novo texto trará sempre uma relação de “realização, de transformação ou de transgressão” frente ao sistema literário que o precedeu.

Além disso, a intertextualidade pode ocorrer de forma explícita no nível de conteúdo formal da obra. Nesse caso, a nova obra deixa transparecer claramente o seu intuito de remissão a outros textos. É nesse nível que vamos nos deter para a análise da intertextualidade estabelecida entre *La Madre de Frankenstein* (2020) e *Frankenstein, ou o Prometeu Moderno* (1818).

Primeiramente, trataremos da relação que se estabelece entre os títulos das obras, em que aparece explicitamente o nome da personagem Frankenstein, referente ao cientista (criador) que realiza a experiência de criar um ser humano no romance de Mary Shelley, mas que, no imaginário popular, acaba remetendo à denominação da criatura.

Em *La Madre de Frankenstein* (2020), o título da obra faz uma referência direta ao nome *Frankenstein*, palavra que possui um significado único e leva instantaneamente o leitor a deparar-se com a figura do monstro criado no romance de Mary Shelley, no qual um cientista, sedento por desvendar os mistérios da vida e da morte, cria um ser de aparência horrenda composto pela união de pedaços de cadáveres.

O que Victor Frankenstein, o cientista, não dimensionou é que, independentemente dos resultados de sua experiência, dar vida à criatura lhe traria a responsabilidade por este ser, a responsabilidade pelo acolhimento e ensinamentos, provimento das necessidades de um ser humano recém-gerado. E isso caracterizaria uma relação de paternidade entre Frankenstein e a sua criação. A personagem seria então o “pai de Frankenstein”, como comumente ficou conhecida a criatura no imaginário popular.

Essa relação parental é explorada para a criação do título do romance de Almudena Grandes. Se em *Frankenstein, ou o Prometeu moderno* (1818), o monstro possuía um pai, aqui, Grandes utiliza o ente oposto na relação familiar. Se Frankenstein era o pai do

monstro (e de toda a sua simbologia), Aurora Rodríguez Carballeira, personagem central de *La Madre de Frankenstein* (2020), seria, no contexto do romance, a *mãe* do monstro.

Tal analogia pode ser corroborada por dois trechos do romance de Almudena Grandes, que nos trazem uma conversa entre Germán, o psiquiatra de D. Aurora e María, uma auxiliar de enfermagem de Ciempozuelos que, quando criança, frequentava o manicômio e acabou mantendo um vínculo de amizade com a enferma. María conta ao médico como conheceu Aurora e o quanto ela, embora considerada uma louca assassina odiada por todos, fora importante na vida dela e na sua formação.

No primeiro excerto, a personagem María está contando sobre os bonecos confeccionados por Aurora e compara a situação a um filme a que assistira na Igreja do povoado quando era adolescente.

[...]pero repitieron un par de veces otra que me impresionó mucho, creo que es muy famosa, igual la ha visto usted. Trata de un científico loco que hace un muñeco y logra darle vida. Tiene un nombre muy raro, como alemán... – ¿Frankenstein? – Justo. Pues eso parecía doña Aurora, el médico ese. No tenía camilla, ni laboratorio, ni una ventana por la que entrara un rayo, nada de eso, pero lo que intentaba hacer era lo mismo³ (Grandes, 2020, p. 113).

Neste caso, Almudena Grandes faz alusão a um filme de Frankenstein, uma adaptação da obra de Mary Shelley ao cinema, em que visualizamos a cena na qual o cientista consegue dar vida à sua criatura. Tal comparação é compreendida pela maneira como Dona Aurora trata seus bonecos, tentando dar vida a eles por meio de sua mente.

A relação de Aurora com os bonecos fica mais clara no fragmento abaixo, no qual María descreve uma das tentativas da enferma de fazer com que o boneco respondesse aos seus esforços para o tornar humano.

En medio de una frase, como se estuviera escuchando lo que le decía, negó con la cabeza y se enfadó. No, dijo, por supuesto que no, no voy a cometer contigo los mismos errores que me llevaron a perder a tu hermana. – ¿Su hermana? – Tuve la impresión de que el doctor Velázquez se había puesto hasta pálido, fijate. – Pero entonces, ella... – Era su madre, claro – sonreí, pero no logré hacerle volver del pasmo –⁴(Grandes, 2020, p. 111).

Nessa parte da história, fica claro como a personagem D. Aurora se considerava ou acreditava ser a mãe do boneco. Mais um motivo para que Grandes lançasse mão da expressão “mãe de Frankenstein” para intitular seu romance.

4. LA HISTORIA CLÍNICA DE AURORA RODRÍGUEZ

Retornando à ideia de Jenny (1979) de que, para a legibilidade de uma obra, devemos considerar todo o sistema literário que a precede e, considerando o mito moderno de Frankenstein como a evolução de uma temática ao longo de suas várias

³ [...] mas repetiram algumas vezes outra que me impressionou muito, creio que é muito famosa, você já deve ter visto. Trata de um cientista louco que faz um boneco e consegue lhe dar vida. Tem um nome muito estranho, como alemão... – Frankenstein? – Isso. Pois este parecia Dona Aurora, o médico esse. Não tinha maca, nem laboratório, nem uma janela pela qual entrara um raio, nada disso, mas o que tentava fazer era o mesmo (Grandes, 2020, p. 113).

⁴ No meio de uma frase, como se estivesse escutando o que dizia, negou com a cabeça e se irritou. Não, disse, claro que não, não vou cometer contigo os mesmos erros que me levaram a perder sua irmã. – Sua irmã? – tive a impressão de que o Doutor Velázquez ficara pálido, percebe –. Mas então, ela... – Era sua mãe, claro – sorri, mas não consegui fazê-lo voltar do espanto (Grandes, 2020, p. 111).

abordagens, é curioso observarmos a menção feita por Almudena Grandes a outra obra literária. Ao apresentar o seu romance, Almudena Grandes fala sobre a referência à figura de Frankenstein e nos revela um terceiro texto para essa relação de intertextualidade: *El Manuscrito encontrado en Ciempozuelos: análisis de la historia clínica de Aurora Rodríguez* (1989), publicado por Guillermo Rendueles Olmedo.

Essa questão confirma a ideia de Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 94) de que a “literatura nasce da literatura”. Um novo texto traz, em sua produção, uma infinidade de relações com outros textos, um diálogo com as produções ficcionais que o precederam, com a história e outros tantos aspectos da tradição. De acordo com a autora, cada obra nova é uma continuação de obras anteriores, de gêneros ou temas já existentes.

A utilização dessa obra como fonte para a escrita de *La Madre de Frankenstein* também está de acordo com o que Guillén (1985) define como o estudo da tematologia, que trata das diversas abordagens dadas a um mesmo assunto ou figura ao longo do tempo, em um âmbito universal. A intertextualidade faz exatamente este trabalho de retomada da memória de um tema ao longo de suas várias produções e versões, nesse caso, o mito de Frankenstein.

Almudena Grandes conta que, quando escreveu seu primeiro livro, *Las Edades de Lulu* (1989), costumava passear pelas livrarias para acompanhar as vendas. Em uma ocasião, encontrou por acaso o livro de Olmedo Rendueles, que acabou se tornando um dos seus livros de cabeceira. A partir daí, nunca mais se esqueceu de Aurora. Sabia que escreveria sua história, o que aconteceu cerca de 30 anos depois, com claras alusões à “história clínica” publicada por Guillermo Rendueles Olmedo.

Entre muitas influências, o manuscrito encontrado em Ciempozuelos também foi a fonte pela qual a escritora tomou conhecimento da criação dos bonecos de pano por Aurora. Em 19 de dezembro de 1942, os psiquiatras registram, na história clínica da interna, que ela havia fabricado um boneco de pano e que cuidava dele como a um filho:

Hace una temporada fabricó un muñeco de gran tamaño al que cuida constantemente metiéndole en la cama y arrullándole (dentro del pecho tiene un corazón rojo y, según nos manifiesta ella, también tiene genitales masculinos, con erección y todo como puedo demostrarles)⁵ (Rendueles Olmedo, 1989, p. 23).

Essas seriam as palavras de Aurora contando aos psiquiatras sobre a criação do boneco. A questão dos genitais masculinos bem-marcados está relacionada à concepção defendida por Aurora de que a mulher é um ser inferior. Um ser que se perde pela sexualidade. Não como ela, pois acreditava que, embora fosse mulher, partes de seu corpo eram masculinas, especialmente o cérebro.

Ainda retomando a questão do título do romance de Almudena Grandes, a imagem da capa do livro de Rendueles Olmedo constituiu uma contribuição adicional para a escolha de *La Madre de Frankenstein*. Esta capa impressionou muito a escritora, a ponto de induzi-la ao título e, inclusive, determinando sua decisão de escrever sobre a vida de Aurora Rodríguez Carballeira, que aparece na capa de *El Manuscrito encontrado en Ciempozuelos* (1989) ao lado da filha Hildegart e de uma ilustração de Frankenstein.

⁵ Há um tempo fabricou um boneco grande ao qual cuida constantemente colocando-o na cama e acalmando-o (dentro do peito tem um coração vermelho e, segundo nos conta ela, também tem genitais masculinos, com ereção e tudo como posso demonstrar-lhes (Rendueles Olmedo, 1989, p. 23).

FIGURA 1 – CAPA DA OBRA *EL MANUSCRITO ENCONTRADO EN CIEMPOZUELOS: ANÁLISIS DE LA HISTORIA CLÍNICA DE AURORA RODRÍGUEZ* (1989)



Fonte: pasajeslibros.com

Na capa de seu livro, o escritor Olmedo Rendueles faz a primeira alusão entre Aurora Rodríguez e Victor Frankenstein. A maneira como a ilustração dispõe as fotos das três personagens condiciona a considerarmos uma relação entre elas. A própria Hildegart pode ser relacionada ao “monstro de Frankenstein”, uma vez que teve seu nascimento planejado e condicionado por práticas eugenistas. A criatura de Victor Frankenstein foi negligenciada e abandonada por seu criador, mas Aurora fez o contrário: exibiu sua criação ao mundo.

Assim, em uma forma de intertextualidade mais implícita, a relação de Aurora com sua filha também pode ser considerada uma remissão à obra *Frankenstein, ou o Prometeu Moderno* (1818) de Mary Shelley. O cientista pretende criar um ser vivo para saciar seu desejo de dominar os mistérios da criação. Caso a criatura se revelasse com perfeição, Frankenstein teria exposto o sucesso de sua experiência ao mundo, como fez Aurora pelo tempo que a julgou sob seu domínio. Mas, o monstro foi rechaçado pelo criador, como fez, posteriormente, Aurora com sua filha. Tudo isso aproxima as duas personagens, *o cientista e a paranoica*, o pai e a mãe do monstro Frankenstein.

5. NASCEM E MORREM OS BONECOS

Retomando a proposta do artigo de analisar o evento da criação dos bonecos de pano pela personagem Aurora Rodríguez Carballeira, remetemos a um fragmento da obra de Almudena Grandes (2020) que também aborda explicitamente o processo de criação do monstro de Frankenstein. Para isso, Aurora reúne pedaços de tecido e outros materiais e confecciona um boneco à imagem de um homem em tamanho real, passando a tentar lhe transmitir faculdades humanas.

A primeira pessoa a quem Aurora confia a existência dos bonecos é a María, a neta do jardineiro. Esta personagem também tem origem na história clínica de Aurora Rodríguez, publicada por Guillermo Rendueles Olmedo. Na mesma ocasião em que a interna conta aos psiquiatras sobre o boneco, mostra aos médicos uma boneca de pano que havia feito para presentear “la niña del jardinero”. Dessa informação, Grandes traz para sua ficção a personagem María, uma menina órfã que vivia com os avós, única pessoa no manicômio que se relacionava com Aurora.

¿Quieres ver una cosa grande, importante de verdad? Y antes de que pudiera decir nada, me cogió de la mano y me llevó a su cuarto. Estaba apoyado en una esquina, cubierto por unas mantas. Al principio ni me di cuenta de lo que era, parecía una montaña de trapos, pero doña Aurora empezó a hablar con una vocecita dulce, maternal, exagerando el cariño en cada sílaba mientras se acercaba a eso, a él, yo qué sé, es que ni siquiera habría sabido como llamarlo. Ahora no te pongas nervioso, hijo mío, le decía, tenemos visita, pero es una amiga [...] Lo primero que vi fueron dos piezas alargadas de tela, como dos muñones, y eran las piernas, pero no lo entendí [...] Descubrí que era un muñeco al ver los brazos, largos y caídos, rematados por dos manos grotescas. Cada una tenía un pulgar como una bola y cuatro dedos redondos, abultados como chorizos, aunque aún más gorda, más parecía a una enorme longaniza y tan larga que casi la mitad reposaba en el suelo era la pieza que salía de su vientre [...] su muñeco también tenía sexo, un pene gigantesco. [...] La cabeza era todavía más fea que la de mí muñeca. [...] Es que la cabeza no la he terminado todavía, reconoció, el cuello me está dando mucha guerra, voy a tener que entablillárselo, pobrecito, porque le pesa mucho el cerebro, por supuesto, eso es lo primordial, yo ya estoy ayudándole a desarrollarlo⁶ (Grandes, 2020, p. 109-110).

Almudena Grandes explora fatos da vida de Aurora Rodríguez para estruturar seu romance, relacionando Aurora a Frankenstein e o boneco de pano à criatura por ele criada, como já o fez o autor Rendueles Olmedo, ao publicar a análise da história clínica de Aurora, uma paranoica com delírios de grandeza e persecutórios, que viveu até o final de sua vida no Manicômio Feminino de Ciempozuelos, acreditando na sua superioridade.

Outra relação da obra com Frankenstein que está diretamente ligada com a criação do monstro é a reação das pessoas quando a criatura se mostra publicamente. Como é normal ao longo das épocas, as pessoas querem destruir e afastar aquilo que não conhecem ou não conseguem compreender, ou mesmo que consideram uma influência ruim nas suas vidas. Abaixo, apresentamos uma citação da obra Frankenstein em que a criatura é maltratada e agredida por moradores de uma aldeia, que se sentem ameaçados pela sua aparência.

[...] mal tinha posto o pé na soleira da porta logo as crianças começaram a gritar e uma das mulheres desmaiou. Toda a aldeia ficou em grande agitação. Alguns debandaram, outros atacaram-me, até o momento em que, seriamente atingido por pedras e muitos outros objetos que me foram atirados, fugi para a planície. No meu medo, refugiei-me numa choupana baixa e totalmente vazia [...] (Shelley, 2022, p. 183).

Em *La Madre de Frankenstein* (2020), temos uma passagem semelhante, quando os avós da personagem María e a população de Ciempozuelos decide destruir o boneco de pano para punir D. Aurora por, supostamente, interferir nos conhecimentos aos quais

⁶ Quer ver uma coisa grande, importante de verdade? E antes que pudesse dizer nada, me pegou pela mão e me levou ao seu quarto. Estava apoiado em um canto, coberto por umas mantas. No início nem me dei conta do que era, parecia uma montanha de trapos, mas dona Aurora começou a falar com uma vozinha doce, maternal, exagerando o carinho em cada sílaba enquanto se aproximava a isso, a ele, sei lá, é que nem sequer saberia como chamá-lo. Agora não fique nervoso, meu filho, lhe dizia, temos visita, mas é uma amiga [...] A primeira coisa que vi foram duas peças alongadas de tecido, como dois tocos, e eram as pernas, mas não entendí [...] Descobri que era um boneco ao ver os braços, grandes e caídos, finalizados por duas mãos grotescas. Cada uma tinha um polegar como uma bola e quatro dedos redondos, protuberantes como salsichas, embora ainda mais gorda, mais parecida a uma enorme linguiça e tão grande que quase a metade repousava no chão era a peça que saía de seu ventre [...] seu boneco também tinha sexo, um pênis gigantesco. [...] A cabeça era entretanto mais feia do que a minha boneca. É que a cabeça ainda não terminei, reconheceu, o pescoço está dando muito trabalho, terei de estabilizá-lo, pobrezinho, porque pesa muito seu cérebro, claro, isso é o primordial, eu já o estou ajudando a desenvolvê-lo (Grandes, 2020, p. 109-110).

a menina podia ou não ter acesso. Como já vimos, na mesma ocasião em que Aurora criara o boneco, ela fez uma boneca de pano para presentear María.

A boneca era, segundo María, muito feia e, como o boneco, também possuía sexo: “Mi muñeca tenía tetas, [...] Luego le levantó la falda y pensé que mi pobre muñeca se la estaban comiendo las arañas, porque los trazos negros del vello del pubis llegaban casi hasta el ombligo [...] La he hecho con vulva porque es mujer, como tú”⁷ (Grandes, 2020, p. 108). E, por esse motivo, a menina escondeu a boneca em sua casa, mas a avó a encontrou e ficou horrorizada pela aparência da boneca.

Na passagem abaixo, vemos a reação irracional dos avós, à semelhança da violência enfrentada pela criatura de Frankenstein:

La muy asquerosa comentó de los muñecos que Doña Aurora guardaba en su cuarto y propuso que fueran a destruirlos [...] Total que después de comer se fueron al Sagrado Corazón, mi abuelo delante, con el casero y los mozos, mi abuela y las otras mujeres detrás de ellos [...] Eso también lo he visto después en muchas películas, en esas del Oeste que me aburren tanto, cuando todos los del Pueblo van andando por una calle de tierra a buscar a alguien para lincharlo [...] pues así estaban ellos, muy excitados, gritando y levantando los puños en el aire [...] mi abuelo le pegó una patada a la puerta [...] y la vio allí, sentada en la cama, hablando con el muñeco grande [...] A mi abuelo le dio lo mismo. Sacó la navaja que llevaba siempre en el bolsillo y le cortó el cuello como se estuviera vivo, mientras los mozos que habían venido con él, sujetaban a doña Aurora [...] Yo lloré en silencio, pero ella no dejó de gritar mientras mi abuelo acababa de acuchillar al muñeco pequeño y la emprendía con el grande, cortándole la cabeza, los brazos, las piernas, igualito que se fuera una persona para destriparlo después con las manos, y mi abuela empezó a hacer lo mismo, y las demás mujeres la imitaron, todavía las estoy viendo, arrodilladas en el suelo, formando un corro, rodeaban a los muñecos como se fueron animales, eso parecían, una manada de alimañas devorando un cadáver, y en menos de cinco minutos en el cuarto de Doña Aurora no había más que trapos [...]”⁸(Grandes, 2020, p. 117-118).

Essa imagem provocada pela leitura deste fragmento é chocante e reveladora da violência com que se trata do desconhecido e daquilo que se mostra uma ameaça ao preestabelecido. Podemos notar a reação de irracionalidade com que o ser humano é capaz de agir em situações limites.

Nesse momento, Aurora, a fria assassina de Hildegart, era uma mulher frágil e indefesa, sujeita ao ódio e à agressividade de pessoas que a desprezavam e a julgavam.

⁷ Minha boneca tinha tetas, [...] Logo levantou a saia e pensei que a minha pobre boneca lhe estavam comendo as aranhas, porque os traços pretos do cabelo do púbis chegavam quase até o umbigo, que também tinha. A fiz com vulva porque é mulher, como tu (Grandes, 2020, p. 108).

⁸ A mais asquerosa comentou sobre os bonecos que Dona Aurora guardava em seu quarto e propôs que fossem destruí-los [...] Assim, depois de comer se foram ao Sagrado Coração, meu avô na frente, com o caseiro e os vigias, minha avó e as outras mulheres atrás deles [...] Isso também vi depois em muitos filmes, nessas do Oeste, que me aborrecem tanto, quando todos do povoado vão andando por uma rua de terra procurando alguém para linchá-lo [...] pois assim estavam eles, muito excitados, gritando e levantando os punhos no ar [...] meu avô deu um chute na porta [...] e a viu ali, sentada na cama, falando com o boneco grande [...] Ao meu avô dava o mesmo. Sacou a faca que levava sempre no bolso e lhe cortou o pescoço como se estivesse vivo, enquanto os vigias que tinham vindo com ele, seguravam dona Aurora [...] eu chorei em silêncio, mas ela não deixou de gritar enquanto meu avô acabava de esfaquear o boneco pequeno e o fazia com o grande, cortando-lhe a cabeça, os braços, as pernas, igualzinho como se fosse uma pessoa para destripá-lo depois com as mãos, e minha avó começou a fazer o mesmo, e as demais mulheres a imitaram, parece que ainda as estou vendo, ajoelhadas no chão, formando um coro, rodeavam os bonecos como se fossem animais, um monte de vermes devorando um cadáver, e em menos de cinco minutos no quarto de dona Aurora não havia mais que trapos [...] (Grandes, 2020, p. 117-118).

Suas esperanças foram violentamente destruídas pela incompreensão e pela ignorância. Sua condição de mulher e doente mental não a tornava digna de defesa e consideração. Ela estava, como declara a escritora Almudena Grandes, à margem da margem em uma Espanha dominada pelo autoritarismo e pela “moralidade”.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As autoras Grandes e Shelley apresentam vínculos intertextuais no que se refere à temática “criador - criação - humanidade”, que permitem à narrativa contemporânea a realização de um resgate da tradição, por meio do retorno ao romance *Frankenstein, ou o Prometeu Moderno* (1818), clássico universal largamente revisitado e referenciado.

Como vimos, o monstro de Frankenstein evoluiu à constituição de um mito, com simbologia universal e ocorrência condicionada para a discussão de temáticas ligadas aos “dilemas do mundo contemporâneo” (Botoso, 2020). A opção de Grandes de utilizar a expressão “a mãe de Frankenstein” para nomear seu romance e de retomar a construção do monstro alude às reflexões expostas em sua narrativa, como a crueldade da guerra e as injustiças institucionalizadas em ditaduras totalitaristas. Essas atitudes remetem à avidez da humanidade por deter o domínio sobre a vida e a morte, assim como os preconceitos, as injustiças, a dissimulação e as crueldades que esta é capaz de institucionalizar para alcançar este poder.

Grandes, ao fazer com que seus leitores retornem apenas à obra de origem, *Frankenstein, ou o Prometeu moderno* (1818), mas às diversas releituras que explicitamente ou implicitamente remetem a essa temática, contribui para a compreensão de *La Madre de Frankenstein* (2020) como uma narrativa que trata de um momento histórico em que os seres humanos têm aspirações grandiosas, mas agem com crueldades extremas para alcançar seus objetivos.

7. REFERÊNCIAS

BOTOSO, Altamir. Criadores e Criaturas em Frankenstein e as “Ruínas Circulares”. In: RAPUCCI, Cleide Antonia, ROCHA, Guilherme Magri da, LIMA, Luiz Fernando Martins. **O Monstro Bicentenário: Leituras de Frankenstein 200 anos depois**. Nova Xavantina, MT: Pantanal Editora, 2020. p. 76-95.

GRANDES, Almudena. **La Madre de Frankenstein**. Espanha: Planeta Publishing, 2020.

GUILLÉN, Claudio. Los temas: tematología. In: GUILLÉN, Claudio. **Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada**. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.

GUZMAN, Eduardo de. **Mi Hija Hildegart**. Espanha: GP: Remo, 1977.

JENNY, Laurent. A Estratégia da Forma. In: **Intertextualidades. Tradução de Poétique** – Revista de Teoria e Análise Literárias. N° 27. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

RENDUELES OLMEDO, Guillermo. **El Manuscrito encontrado en Ciempozuelos: análisis de la historia clínica de Aurora Rodríguez**. Espanha: Morata, 1989.

PERRONE-MOISÉS, Leila. Literatura Comparada, Intertexto e Antropofagia. *In*: PERRONE-MOISÉS, Leila. **Flores da Escrivadinha**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein, ou, O Prometeu Moderno**. Trad. Eduardo Levy. Dois Irmãos, RS: Clube de Literatura Clássica, 2022.

VENTURA, Dália. A assombrosa história da espanhola que planejou ‘filha perfeita’ e depois a matou. 15 mai 2022. *In*: **BBC News Mundo**. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-61298381>. Acesso em: 09 jun de 2024.

DEGUSTANDO O ERÓTICO NA LITERATURA: ADÉLIA PRADO, MARIA LÚCIA DAL FARRA E LAURA ESQUIVEL SOB UMA LEITURA COMPARATISTA

Egberto Guillermo Lima Vital (PPGLI/UEPB)¹

A la mesa y a la cama solo una vez se llama.
- Laura Esquivel -

1. PRELIMINARES

Utilizando a feitura do alimento como uma extensão do corpo que deseja e sacia as suas fomes, obras de autoria feminina têm explorado a temática do erotismo apresentando personagens femininas e eus-poéticos que personificam o poder sedutor do corpo. Isabel Allende, em *Afrodite* (2009), pontua de maneira assertiva que um dos caminhos para a luxúria é a gula. Para Allende (2009), o sabor dos alimentos e o paladar estão intrinsecamente ligados à sexualidade. Nesse sentido, o presente artigo intenciona fazer uma leitura comparatista acerca da crítica feminista em textos literários de escritura feminina, a fim de contribuir com análises acerca da produção narrativa de Laura Esquivel (1989) e da poética de Adélia Prado (2016) e Maria Lucia Dal Farra (2002); numa mesma perspectiva, redesenhar essas leituras a partir do que se encontra de mais atualizado na perspectiva dos estudos comparativos na América Latina.

Para tanto, debruço-me aqui sobre o romance *Como agua para Chocolate* (1989), de Laura Esquivel, e sobre poemas selecionados da *Poesia Reunida* (2016) de Adélia Prado, bem como sobre poemas coletados em *Livro de Auras* (2002), de Maria Lucia Dal Farra. Percebo nessas obras uma possibilidade comparatista que pode nos levar a discutir a culinária como parte constitutiva da escrita erótica de autoria feminina na contemporaneidade.

Se pensarmos que desde os primórdios da humanidade, a descoberta e a valorização dos alimentos afrodisíacos têm conferido à culinária um caráter misterioso e intrigante, e que quase sempre o ato de cozinhar está atrelado ao feminino, perceberemos, que ao longo da história, as mulheres têm sido as guardiãs desse conhecimento alquímico, manipulando ingredientes e preparações para despertar o desejo e conferir ao corpo o *locus* do prazer.

Numa mesma perspectiva, Allende (2009), na obra supracitada, compara um jantar apetitoso, por exemplo, a um ato amoroso, iniciando com uma sopa suave, avançando pela entrada, culminando com o prato principal e, por fim, a sobremesa. Esse

¹ Doutorando pelo programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI), na linha de pesquisa Literatura e Intermidialidade, pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). E-mail: egbertovital@gmail.com.

processo é equiparado ao sexo: começa com insinuações, desfruta-se dos jogos eróticos, alcança-se o clímax e, por fim, desfruta-se de um repouso merecido e afetuoso.

Essas afirmações ressaltam a íntima relação entre a satisfação dos sentidos, especialmente por meio da alimentação, e o despertar do desejo sexual. A escolha criteriosa dos alimentos, suas texturas, aromas e apresentações visuais não é meramente arbitrárias, mas inauguram estratégias cuidadosamente elaboradas para estimular os sentidos e incitar a libido, o corpo e seus desejos são (re)apresentados na mesa posta. Por isso, decidi por tratar do corpus de análise nessa perspectiva, fazendo uma leitura comparativa das temáticas exploradas pelas autoras, a fim de discutir como a culinária aparece como construto da escrita erótica de autoria feminina, seja na poesia ou na prosa.

2. PRADO, DAL FARRA E ESQUIVEL SOB UMA LEITURA COMPARATISTA

Na crítica feminista contemporânea, o tema da relação entre comida, sexualidade e poder tem sido abordado com frequência. Autores e acadêmicos têm explorado as interseções entre a alimentação, a objetificação das mulheres e a dominação masculina, evidenciando como a cultura alimentar reflete e reforça as hierarquias de gênero e o patriarcado, a exemplo de Carol J. Adams, em *The Sexual Politics of Meat* (1990).

Fabiano Dalla Bona (2013, p.197), em seu texto *Comer e ser comida: corpo, gastronomia e erotismo*, é pontual quando discute que, embora muitos considerem a alimentação como uma prática não discursiva, ela frequentemente é interpretada metaforicamente para discutir relações sociais em contextos socio-histórico-ideológicos, sobretudo na literatura. Bona (2013, p.197) ainda acrescenta que a alimentação pode ser uma ferramenta de sedução e denúncia das relações de poder entre homens e mulheres, o que dialoga com Adams (1990) quando discute a política sexual do alimento.

Ainda discutindo as relações entre culinária, corpo e desejo sexual, Bona (2013, p.197) perspicazmente observa que tanto o amor quanto a culinária têm elementos estéticos em comum, logo, não há uma distinção clara entre amar e cozinhar. O corpo se alimenta de experiências, tornando-se fluido e performático. A configuração da entidade feminina e a formação do corpo feminino são influenciadas pelos empréstimos do espaço da cozinha, não só, mas também.

Nos textos das autoras mencionadas no título deste tópico, as personas, literariamente construídas, encontram momentos de epifania na cozinha, transcendendo as fronteiras do tempo e do espaço para experimentar um êxtase sensorial e emocional proporcionado pela interação entre comida e corpo. Através de imagens simbólicas, situações cotidianas adquirem uma dimensão erótica, com a mulher assumindo o papel de protagonista na expressão de seu desejo e na busca pela satisfação sexual.

Em *Casamento* (2016), de Adélia Prado, por exemplo, a mulher é retratada como uma figura ativa e empoderada, responsável por conduzir os rituais preliminares que antecedem o ato sexual. Vejamos o poema:

*Há mulheres que dizem:
Meu marido, se quiser pescar, que pesque,
mas que limpe os peixes.
Eu não. A qualquer hora da noite me levanto,
Ajudo a escamar, abrir, retalhar e salgar.
É tão bom, só a gente sozinhos na cozinha,
de vez em quando os cotovelos se esbarram,
ele fala coisas como “este foi difícil”
“prateou no ar dando rabanadas”*

*e faz o gesto com a mão.
O silêncio de quando nos vimos a primeira vez
atravessa a cozinha como um rio profundo.
Por fim, os peixes na travessa,
vamos dormir.
Coisas prateadas espocam:
somos noivo e noiva.
(PRADO, 2016, p. 188)*

Em meio à preparação dos peixes trazidos pelo marido da pesca, ela tece uma rede de sedução e intimidade que transcende o mero ato culinário. Essa representação desafia as convenções de gênero e subverte as expectativas tradicionais sobre o papel da mulher na esfera doméstica, enfatizando sua autonomia na esfera sexual e afetiva. O que poderia parecer a descrição de um ato de submissão, é subvertido pela voz-lírica do poema, como bem observa Steiner (2023):

É porque ela diz sim onde outras diriam não, que o momento acontece. Sem a anuência dela não haveria noivo e noiva, haveria outra história, talvez menos mágica, talvez menos erótica. [...] As mulheres gostam deste poema, mas talvez por reconhecimento de uma força atuante, quando o que normalmente existe é passividade e resignação, ou pelo contrário, a obrigatoriedade da negação e revolta. Este não é o sim imposto por modelos externos, por teorias masculinas, pela moral construída sob bases que formatam limites aos fluxos da vida na mulher. Este é sim de quem assume as rédeas de sua vida e com ela pode fluir. Hoje é sim, amanhã pode ser não, porque amanhã é outro dia fora e dentro de si mesma (Steiner, 2023, p. 7).

A cozinha se revela como um espaço de poder e emancipação para as mulheres, transcendendo sua função primária de nutrição para se tornar um local onde elas elaboram não apenas refeições, mas também relações complexas de intimidade, desejo e comunhão. Neste ambiente, a comida não é apenas um meio de sustento físico, mas uma expressão tangível de afeto, cuidado e até mesmo sensualidade. Nessa dinâmica, as mulheres se apresentam como agentes autônomas, capazes de discernir seus desejos e de empregar estratégias sutis para realizá-los. A comida emerge como um instrumento poderoso através do qual elas conduzem seus corpos para além dos limites da mesa, adentrando os domínios íntimos do erótico. Esta abordagem transgride os pressupostos normativamente patriarcais e os papéis tradicionais de gênero, questionando as fronteiras entre o público e o privado, o doméstico e o erótico.

Dessa subversão dos espaços e papéis de gênero, como observado por Bell Hooks (2000; 2004), a cozinha representa um campo de conflito, onde as mulheres buscam afirmar controle sobre suas vidas e corpos, confrontando as narrativas patriarcais que historicamente as confinaram ao espaço doméstico. Essa visão ressalta a dimensão política das práticas culinárias femininas, que transcendem o mero ato de preparar alimentos para se tornarem uma forma de resistência e empoderamento. Assim, ao explorar o papel da mulher na cozinha como mais do que uma simples cozinheira, mas como uma agente ativa na construção de relacionamentos e na expressão de sua própria sexualidade, podemos vislumbrar as múltiplas camadas de significado e poder que permeiam esse espaço aparentemente trivial, mas profundamente carregado de simbolismo e potencial transformador. Vejamos o poema *Culinária*, de Maria Lucia Dal Farra:

*Deito a manteiga na panela
E entremeio
(ao calor do fogo)
Os temperos.
O alho desprende aromas
E
Amarelo
Empresta à cebola a parte de que carece
Na imensa analogia dos cheiros
Nem salsa, nem coentro!
Invade já a casa
O sabor da lembrança futura.
(DAL FARRA, 2002, p.100)*

Observa-se que a descrição evocada pode sugerir uma analogia com o ato sexual: a manteiga derretendo na panela evoca a lubrificação, o calor do órgão sexual, e a interação entre o alho (representando o masculino) e a cebola (representando o feminino), resultando na fusão de ambos em uma relação simbiótica entre entidades distintas. Nem mesmo a salsa ou o coentro, geralmente utilizados para neutralizar o odor do alho ou da cebola, conseguem mascarar o aroma que permeia a casa, pois ali se manifesta a união entre homem e mulher num enlace.

Essa mesma simbiose que Tita, a protagonista do romance *Como agua para Chocolate* (1989), de Laura Esquivel, busca alcançar ao preparar suas receitas. É interessante notar que a vida de Tita é refletida no modo como ela elabora suas receitas, já que cada uma delas surge como uma representação de um momento distinto em sua jornada, possivelmente devido ao fato de que Tita projeta seus sentimentos nos alimentos e os transmite sinesteticamente aos que os consomem. É através da comida que Tita mantém o vínculo que a une a Pedro.

Dizem que Tita era tão sensível que quando ainda estava na barriga da minha bisavó chorava e chorava quando esta picava cebola; o choro dela era tão forte que Nacha, a cozinheira da casa, que era meio surda, o ouvia sem se esforçar. Um dia os soluços foram tão fortes que fizeram com que o parto se adiantasse. E sem que a minha bisavó tivesse tempo para dar um ai, Tita chegou a este mundo prematuramente, em cima da mesa da cozinha, entre os cheiros de uma sopa de aletria que estava a ser cozinhada, do tomilho, do louro, dos coentros, do leite fervido, dos alhos e, é claro, da cebola. Como poderão imaginar, a costureira nalgada não foi necessária pois Tita nasceu a chorar de antemão, talvez por saber que o seu oráculo determinava que nesta vida lhe estava negado o casamento. Contava Nacha que, Tita foi literalmente empurrada para este mundo por uma torre impressionante de lágrimas que se derramaram pela mesa e pelo chão da cozinha (Esquivel, 1989, p.11).

A interseção entre comida, corpo, sexo e poder na obra de Laura Esquivel reflete as complexidades das experiências femininas e as formas como as mulheres se apropriam de espaços aparentemente tradicionais para expressar sua identidade. Essa análise proporciona uma compreensão das dinâmicas de gênero e das lutas feministas no contexto contemporâneo.

Adriana Sacramento observou de forma perspicaz que:

[...]no México, o alimento é uma entidade que condiciona o corpo pelas emoções simbólicas contidas nele. Essa marca está presente também na novela “Como água para chocolate”, pois tudo que Tita sentia ao preparar os pratos migrava para os corpos que deles se alimentavam (Sacramento, 2023).

O alimento, enquanto entidade, torna-se o meio pelo qual Tita expressa seus desejos mais profundos, incluindo, como era previsível, seus anseios corpóreo-virginais. Um exemplo dessa dinâmica ocorre no incidente envolvendo as codornizes, onde ao consumi-las, Gertrudes, irmã de Tita, vê seus desejos se intensificarem, levando-a a fugir com Juan e envolver-se em atividades sexuais com ele e diversos outros homens durante vários dias em um bordel, deixando Pedro, objeto constante do desejo de Tita, livre ela.

Decidiu dar uma versão em que os federais, de quem Tita não gostava, tinham entrado em tropel, haviam deitado fogo à casa de banho e raptado Gertrudis. A Mamã Elena acreditou na história toda e adoeceu com o desgosto, mas esteve quase a morrer quando soube uma semana depois pela boca do padre Ignacio, o pároco da vila - sabe Deus como é que ele soube - que Gertrudis estava a trabalhar num bordel da fronteira.

Proibiu que se voltasse a mencionar o nome da filha e mandou queimar as fotografias e o seu registo de nascimento. No entanto, nem o fogo nem a passagem dos anos conseguiram apagar o penetrante cheiro a rosas que se desprende do sítio onde antes esteve o chuveiro e que agora é o estacionamento de um edifício de apartamentos. Também não conseguiram apagar da mente de Pedro e de Tita as imagens que eles viram e que os marcaram para sempre. A partir desse dia as codornizes em pétalas de rosas transformaram-se numa muda recordação desta experiência fascinante (Esquivel, 1989, p. 57-59).

É perceptível, nessa narrativa, o enfoque marcante no valor sensorial inerente ao preparo dos alimentos. O amor de Tita por Pedro, frequentemente, se converte na produção de alimentos como meio de facilitar sua aproximação do amado, como evidenciado na relação incestuosa entre a protagonista e seu cunhado, bem como na morte do seu filho com Rosaura.

Tita preparava-o todos os anos como oferta à liberdade que a sua irmã tinha alcançado e punha especial esmero na decoração das codornizes.

Estas colocam-se numa travessa, deita-se o molho por cima e decoram-se com uma rosa completa no centro e pétalas dos lados, ou podem ser servidas numa só vez num prato individual em lugar de utilizar a travessa. Tita preferia assim, pois desta maneira não corria o perigo de, à hora de servir a codorniz, se perder o equilíbrio, da decoração. Especificou isso precisamente assim no livro de cozinha que começou a escrever nessa mesma noite, depois de fazer um bom bocado da sua colcha, como acontecia diariamente. Enquanto a fazia, na sua cabeça davam voltas e mais voltas as imagens de Gertrudis a correr pelo campo juntamente com outras que ela imaginava acerca do que se teria passado mais tarde, quando a irmã se perdeu da sua vista.

Claro que a imaginação era neste aspecto bastante limitada, pela sua falta de experiência. Tinha curiosidade em saber se teria alguma roupa em cima, ou se continuaria assim... despida! Preocupava-se com o facto de que pudesse sentir frio, tal como ela, mas chegou à conclusão de que não. O mais provável era estar perto do fogo, nos braços do seu homem e isso definitivamente deveria dar calor (Esquivel, 1989, p. 58-59).

Tais eventos são desencadeados pelos segredos contidos nas receitas elaboradas por Tita, conferindo uma complexidade simbólica e emocional à culinária na trama.

Nesse sentido, o ato de cozinhar ganha nova modelagem, nova aparência em detrimento do sujeito que agora atua: a mulher que agora está imersa neste ambiente concebe-se emancipada, cujo corpo possui o status de liberdade. [...] Todos os instrumentos criam uma só analogia em direção ao corpo feminino.

É preciso acontecer uma simbiose entre o espaço, os objetos e o sujeito atuante (Oliveira, 2008, p. 170).

A mulher contemporânea assume um papel de protagonismo na dinâmica da sedução, onde não mais se limita ao papel passivo, mas se posiciona como uma caçadora que atrai o objeto de desejo e o envolve em uma trama intrincada que entrelaça os aspectos da culinária e da sexualidade. Nesse cenário, ocorre uma fusão harmoniosa entre o ambiente, os objetos e o sujeito feminino, em que a mulher emprega o espaço e os utensílios necessários para criar uma atmosfera de sedução, mergulhando o ser desejado em seus fetiches e fantasias.

É importante compreender essa interação como um processo de simbiose, onde os corpos se complementam mutuamente, sem que haja dominação de um sobre o outro. O consentimento mútuo é central nesse contexto, pois ambos os corpos participam ativamente da construção do enlace erótico.

Recorro novamente a Bona (2013, p.190) para reforçar a discussão aqui proposta acerca da relação entre comida, prazer e sexualidade, para o estudioso essa comunicação é mais profunda do que se supõe. Ao longo da evolução humana, a alimentação moldou o desenvolvimento do corpo e, especialmente, do cérebro, influenciando o comportamento alimentar e suas interações com o comportamento sexual e outras funções, o efeito da culinária produzida por Tita confirma essa perspectiva:

Quantas vezes sozinha na cozinha tivera de comer uma destas delícias antes de permitir que se perdesse. Ninguém comera o último chile de uma bandeja acontece geralmente quando as pessoas não querem demonstrar a sua gula e embora gostassem imenso de o devorar, ninguém se atreve e é assim que se rejeita um chile recheado que contém todos os sabores imagináveis, o doce do cidrão, o picante do chile, a sutileza do nogado, o refrescante da romã, um maravilhoso chile em nogado! Que contém no seu interior todos os segredos do amor, mas que ninguém poderá penetrar por causa da decência Maldita decência! Maldito manual de Carrenho! Por culpa dele o seu corpo estava destinado a murchar pouco a pouco, sem qualquer remédio. E maldito Pedro tão decente, tão correto, tão varonil, tão... tão amado! Se Tita tivesse sabido então que não teria de passar muitos anos para que o seu corpo conhecesse o amor não teria desesperado tanto naquele momento. O segundo grito da Mamã Elena arrancou-a dos seus pensamentos e obrigou-a a encontrar rapidamente uma resposta. Não sabia o que é que ia dizer à mãe, se primeiro lhe dizia que a parte de trás do pátio estava a arder, ou que Gertrudis se tinha ido embora com um violista em cima de um cavalo... e nua (Esquivel, 1989, p. 57-59).

Isso fica mais claro ainda quando Bona (2013, p.190), evocando a Lévi-Strauss, afirma que a alimentação exerce um impacto significativo no corpo e na mente, interagindo com o prazer e compartilhando os mesmos circuitos cerebrais associados ao prazer sexual e às emoções artísticas. O autor menciona que a evolução humana evidencia a necessidade intrínseca do homem de buscar significado, surpresa e emoção nas relações interpessoais, assim como a transformação da alimentação, da simples ingestão de alimentos crus para a sofisticação da gastronomia.

Nesse sentido, a mulher na literatura contemporânea reivindica seu direito de escolha no âmbito sexual, desafiando as normas patriarcais que por tanto tempo a relegaram a um papel submisso e, ironicamente, subvertem o espaço da cozinha, comumente atrelado ao crivo da submissão, no *locus* da sua emancipação. Uma citação relevante para embasar essa discussão é a de Simone de Beauvoir (1960), quando afirmou: "Ninguém nasce mulher: torna-se mulher". Essa frase ressalta a ideia de que a

identidade de gênero é uma construção social, e as mulheres têm o poder de redefinir seus papéis na sociedade, incluindo suas relações afetivas e sexuais.

Dessa forma, as mulheres revisitadas na literatura contemporâneas se libertam das amarras dos paradigmas patriarcais, assumindo o controle de suas vidas amorosas e de seus corpos. Elas exercem o direito de escolher os parceiros ou as parceiras que desejam e decidem o curso de suas relações, como podemos perceber nesta leitura do poema *Sensorial* (2016), de Adélia Prado, em que o eu-lírico expressa sua autonomia e desejo de forma vívida e visceral:

*Obturação, é da amarela que eu ponho.
Pimenta e cravo,
mastigo à boca nua e me regalo.
Amor, tem que falar meu bem,
me dar caixa de música de presente,
conhecer vários tons pra uma palavra só.
Espírito, se for de Deus, eu adoro,
se for de homem, eu testo
com meus seis instrumentos.
Fico gostando ou perdoo.
Procuro sol, porque sou bicho de corpo.
Sombra terei depois, a mais fria.
(PRADO, 2016, p. 18)*

No poema em análise, identificam-se elementos condimentados de natureza afrodisíaca, notavelmente a pimenta e o cravo. A mulher, estrategicamente, utiliza esses condimentos para aromatizar seu hálito, visando atrair o sujeito desejado. Entretanto, essa abordagem não se restringe à mera atração física, pois a mulher realiza uma avaliação sensorial, explorando os seis sentidos, a fim de testar o potencial do corpo em satisfazê-la integralmente. Dessa forma, ela se afirma como sujeito ativo, exercendo o poder de decisão sobre a aceitação ou rejeição de quem pretendente.

Ao autodenominar-se “bicho de corpo”, o eu-lírico se posiciona como figura sexual, transcendendo as definições preestabelecidas e desafiando as normas sociais. Essa atitude remete à quebra de paradigmas realizada por personagens como Tita, que desafia conceitos em uma sociedade preconceituosa ao competir pelo amor de Pedro, inclusive com sua própria irmã. Como aponta Sacramento (2023), a configuração da entidade feminina ocorre através dos empréstimos que a mulher faz em relação ao espaço, culminando na formação de um corpo feminino e, por conseguinte, na construção de uma identidade que transcende o estereótipo do “sexo frágil”.

O desprendimento erótico manifesta-se mais amplamente quando a mulher se apropria de imagens sensuais para apresentar-se como um ser capaz de extrair prazer de si mesma. Essa reconfiguração das figuras expressivas desloca o homem do espaço constituinte do prazer, evidenciado na capacidade da mulher em atingir o orgasmo através da masturbação, conforme exemplificado de maneira perspicaz em *O Pêssego*, de Dal Farra:

*Que sente a fruta?
Do poço da sua seiva
um calafrio perplexo me reconhece
na gota que se liberta.
Transpira o pêssego o pensamento mais
denso
(o último)*

*porque
entrementes
(a ainda úmido de queixa)
tudo deixa contra o brilho dos meus dentes.
(DAL FARRA, 2002, p. 62)*

O jogo semântico em torno da figura do pêssego instiga no leitor uma gama de sensações que ecoam os arrepios experimentados pelo sujeito poético de maneira sinestésica e profunda. As imagens evocadas não apenas sugerem, mas encapsulam uma narrativa de emancipação feminina, onde a mulher transcende as fronteiras sociais e se ergue como um ser que abraça plenamente sua sexualidade e identidade. Por meio da metáfora da genitália representada pela fruta, a mulher revela não apenas um momento íntimo e solitário de descoberta dos prazeres do orgasmo, mas também uma afirmação de sua totalidade e autonomia enquanto ser feminino.

Nesse contexto, os espaços domésticos, especialmente a cozinha, assumem um papel simbólico e tangível como locais de descoberta e expressão da sexualidade feminina. Em entrevista à revista Jangada, a professora Constância Lima Duarte (2020) apontou que ao procurar pelas primeiras escritoras, ela se deparou com os periódicos “femininos”, nos quais as mulheres publicavam seus poemas e textos em prosa – e aqui aproveitou para justificar a escolha de um corpus que compendia romance e poemas, por mais que os gêneros não sejam limítrofes, eles são uma expressão da emancipação literária dessas mulheres que publicavam em periódicos. O que nos leva a perceber que não foram os livros os primeiros veículos de publicação da escritura de autoria feminina, mas os jornais, tornando-se valiosos espaços de divulgação e resistência. Outra constatação de Constância (2020) foi a de que literatura, imprensa e consciência feminista surgiram praticamente ao mesmo tempo no Brasil, nas primeiras décadas do século XIX.

Ela ainda aponta que quando as primeiras mulheres tiveram acesso ao letramento, elas imediatamente se apropriaram da leitura, que por sua vez as levou à escrita e à crítica, e isso independia de serem poetisas, ficcionistas, jornalistas ou professoras, a leitura lhes deu consciência do estatuto de exceção que ocupavam no universo de mulheres analfabetas, da condição subalterna a que o sexo estava submetido, e propiciou o surgimento de escritos reflexivos e engajados, tal a denúncia e o tom reivindicatório que muitos deles ainda hoje contêm (Constância, 2020).

É assim que literatura, escrita feminina, erotismo e cozinha se encontram, a mulher não apenas prepara alimentos, mas também molda e transforma seus desejos e anseios em receitas que transcendem o simples ato de alimentar o corpo, transformando-se em rituais de empoderamento e autodescoberta, e temos percebido isso nas obras das três autoras aqui analisadas a partir desse jogo comparativo, que ultrapassam os livros de receita e transformam em literatura aquilo que corporifica o desejo sexual no ato de cozinhar.

Em *Segredos Culinários*, poema de Maria Lúcia Dal Farra, por exemplo, essa interconexão entre mulher, erotismo e culinária é amplamente explorada e representada, e dialoga diretamente com os textos de Esquivel e Prado. O poema revela as camadas profundas e multifacetadas da relação da mulher com o ato de cozinhar, destacando como a comida se torna um veículo para a expressão de desejos, emoções e experiências íntimas, como a comida é uma extensão dos desejos e sabores do corpo. A mulher, ao projetar suas vivências na culinária, encontra um espaço de liberdade e autoafirmação, onde ela não apenas nutre o corpo, mas também nutre sua própria afirmação ao aferir sua identidade emancipada:

Antônia se doa toda à cozinha.

*Quanto às barquinhas de berinjela,
erra na mescla do recheio com queijo:
o marido carregou os filhos
lá pras bandas de Minas
e as bordas entornam,
os cascos murcham;
o legume naufraga sem rumo
na angústia do forno.
Na salada de chuchu, batata e cenoura,
nenhum escapa ao tom opressivo
da beterraba,
ativa cor que empresta cores funestas
também à boca de quem come.
Da alcachofra então
Antónia consegue um tento:
renega nela a flor que era!
Despetala-a com tal rigor
que em lugar do coração temos
(da pobre) a alma –
toda lancetada pelas farpas prontas
a se aplicarem na língua de quem reclama.
Em compensação
a carne estufada com arroz
está um primor!
Antónia, por que é que choras?
- Não choro, corto cebola.
(DAL FARRA, 2002, p. 82)*

Em um momento de profunda epifania, Antónia imerge nas reminiscências dos momentos de erotismo compartilhados com seu marido enquanto se dedica à preparação de uma simples salada. Nesse instante, transcende as barreiras do espaço e do tempo, encontrando na culinária um portal para evocar sensações e memórias tão íntimas quanto poderosas. Maria Lúcia, com maestria, entrelaça o erotismo com a rotina cotidiana, conferindo à atividade culinária uma dimensão mais profunda e visceral.

A escolha meticulosa dos ingredientes revela uma simbologia profusa em significados: as berinjelas recheadas com queijo sugerem a fecundidade e o íntimo ato da concepção, enquanto o preparo dos legumes evoca a essência da penetração, com nuances de desejo e entrega. A magistral associação entre chuchu, cenoura e batata aos órgãos genitais masculinos e femininos confere à salada uma carga erótica sutil, mas marcante.

A presença do vermelho vibrante da beterraba na composição da salada não apenas acentua os contrastes visuais, mas também evoca a profundidade emocional de Antónia, cuja ausência do marido se manifesta dolorosamente em cada ato culinário. É como se a comida se tornasse o veículo pelo qual ela expressa e processa suas emoções mais íntimas e viscerais, em um gesto de comunhão com o desejo e a saudade.

Apesar da ausência do marido, Antónia não se limita à espera passiva. Reconhecendo sua própria autonomia e poder de busca pelo prazer, ela se entrega a uma exploração íntima e autônoma do seu corpo. Seu toque delicado e familiar revela uma autoconfiança e um entendimento íntimo de seu próprio prazer, desafiando as convenções sociais que tentam subjugar a expressão feminina da sexualidade.

A imagem poética da “carne estufada com arroz” ecoa não apenas os sabores e aromas da culinária, mas também a riqueza e a complexidade das experiências humanas, assim como as comidas condimentadas de Tita, no romance de Esquivel (1989). Antónia, ao se entregar ao prazer solitário, encontra na intimidade de seu próprio ser um espaço de plenitude e satisfação, onde suas necessidades e desejos são validados e agenciados, bem como os sujeitos poéticos de Adélia Prado (2016). O poema se encerra com um sussurro

sutil de saudade, habilmente disfarçado pela presença da cebola, uma lembrança silenciosa do amor e da conexão que transcende o espaço e o tempo.

A escolha por esses ingredientes revela não apenas a busca pelo sabor e pela textura, mas sim uma busca pela comunicação não-verbal de desejos, anseios e carências. Antônia, de certa forma, segue os passos de Tita em *Como água para Chocolate* (Esquivel, 1989), que encontra na culinária uma forma de transcendência, um canal para expressar os desejos mais profundos e os anseios mais íntimos do coração, assim também como as vozes líricas nos poemas de Adélia Prado aqui lidos.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, é inegável que as mulheres aqui retratadas se erguem como protagonistas de suas próprias narrativas, destacando-se como indivíduos autônomos e conscientes de sua própria identidade e poder. Rompendo com a tradicional subordinação às estruturas do patriarcado, essas mulheres reivindicam seu espaço e voz, evidenciando uma profunda consciência de si mesmas e de suas capacidades.

Conforme observado por Telles (2007), em tempos passados, a mulher era frequentemente relegada a uma posição subalterna, definida e interpretada sob a ótica masculina predominante na sociedade, o homem sempre (des)escreveu a mulher. No entanto, os tempos mudaram, e hoje testemunhamos um movimento de emancipação feminina sem precedentes. As mulheres contemporâneas não apenas rejeitam a ideia de serem definidas por outros, mas também se recusam a serem limitadas por papéis tradicionalmente atribuídos a elas, ressignificando os espaços que ocupam e agenciando movimentos de ruptura com os pressupostos misóginos.

É interessante notar que, historicamente, muitas mulheres encontravam nos diários e livros de receitas um refúgio para expressar suas emoções, pensamentos e aspirações. No entanto, o contexto atual revela uma nova dinâmica, na qual as mulheres se recusam a serem confinadas a esses espaços limitados. Ao contrário, elas emergem como agentes ativos e assertivos nas esferas da vida cotidiana, incluindo as relações erótico-conjugais.

Essas mulheres contemporâneas são plenamente conscientes de suas habilidades e potenciais, e estão dispostas a utilizar todos os meios disponíveis para alcançar seus objetivos. A cozinha, um espaço historicamente associado à domesticidade e à submissão feminina, emerge como um campo de poder e expressão para essas mulheres, e esse é só um recorte dos espaços por elas ocupados e ressignificados. Utilizando seus “segredos culinários”, elas não apenas seduzem, mas também afirmam sua independência e agenciam a transcendência dos estereótipos de gênero, desafiando as normas sociais pré-estabelecidas, empoderando-se.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMS, C.J. **The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory**. New York: Continuum International, 1990.

ALLENDE, Isabel. **Afrodite: contos, receitas e outros afrodisíacos**. – 5ª ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: a experiência vivida. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960b.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: fatos e mitos. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960a.

BONA, Fabiano Dalla. **Comer e ser comida**: corpo, gastronomia e erotismo. *In*: Revista Interfaces, número 19 - vol. 2 - julho–dezembro, 2013.

DAL FARRA, Maria Lucia. **Livro de Auras**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

ESQUIVEL, Laura. **Como agua para Chocolate**: novela de entregas mensuales con recetas amores y remedios caseros. México: Planeta Mexicana, 1989.

DUARTE, Constância Lima. **Entrevista concedida a Iara Barroca em junho de 2020**. Revista Jangada, nr. 15, jan/jun, 2020.

HOOKS, Bell. **Feminist Theory**: From Margin to Center. Londres: Pluto Press, 2000.

HOOKS, Bell. **The Will to Change**: Men, Masculinity, and Love. Washington: Square Press, 2004.

OLIVEIRA, Adriana Sacramento de. **Corpos que se abraçam**: bruxaria e culinária nas literaturas brasileira e chilena. *In*: SILVA, Antônio de Pádua Dias (Org). **Identidades de gêneros e práticas discursivas**. Campina Grande: EDUEP, 2008. p. 156-171.

PRADO, Adélia. **Poesia Reunida**. Rio de Janeiro: Record, 2016.

SACRAMENTO, Adriana. **Corpos que se alimentam**: a constituição do feminino em Cora Coralina, Maria Lúcia Dal Farra e Laura Esquivel. Disponível em: <https://unb.revistaintercambio.net.br>. Acesso em: 17 de dezembro de 2023.

STEINER, Neusa Cursino dos Santos. **A poesia de Adélia Prado**: Religião, tradição e transgressão. Disponível em: <http://www.uesc.br>. Acesso em: 22 de dezembro de 2023.

TELLES, Lygia Fagundes. **Mulher, mulheres**. *In*: DEL PRIORI, Mary. (org.). **História das mulheres no Brasil**. 9. ed. – São Paulo: Contexto, 2007. p. 669-672.

O AMOR E A MORTE EM RELEITURA: O MITO DE TRISTÃO E ISOLDA NO MEDIEVO E NO SÉCULO XXI

Sandra Sirangelo Maggio (UFRGS)¹

Deborah Luchesi Biazus Veronese Fritsch (UFRGS)²

1. INTRODUÇÃO

Contendo uma das histórias de amor trágico mais famosas do mundo ocidental, a narrativa sobre o cavaleiro Tristão e a rainha Isolda possui suas origens datadas muito antes do momento que foi registrada pela escrita. As suas raízes remontam às antigas lendas da tradição oral celta que circulavam provavelmente na região insular da atual Irlanda, em um período que precede a chegada do cristianismo. Durante a chamada Idade Média Central, período que compreende os séculos XI e XIII, essa história foi elaborada pela escrita de diferentes poetas, que acrescentaram ao mito ideais do imaginário de sua época.

Entre os textos medievais que conservam o mito de Tristão e Isolda, podem-se citar três poemas principais compostos em língua vernácula. Dois desses poemas foram compostos no final do século XII, pelos poetas Béroul e Thomas da Inglaterra, provavelmente na corte anglo-normanda do rei Henrique II. Um terceiro poema foi composto pelo poeta alemão Gottfried von Straßburg, no início do século XIII. Apenas algumas partes das obras desses autores sobreviveram até a nossa contemporaneidade, o que abriu espaço para diversas lacunas narrativas. A partir desses fragmentos medievais, foram elaboradas releituras e adaptações contemporâneas para além do texto literário.

Com base em tais considerações, este trabalho apresenta um estudo comparativo do mito de Tristão e Isolda no medievo e no século XXI. Para tanto, são abordadas as versões do mito presentes nas seguintes obras: *O Romance de Tristão e Isolda* (1900) e *Tristão e Isolda* (2006). A primeira obra se trata de um trabalho de reconstrução em prosa da história de Tristão e Isolda feito por Joseph Bédier, filólogo francês e especialista em literatura medieval. O estudioso realizou seu trabalho filológico reunindo os principais episódios da história encontrados nos fragmentos dos poemas dos séculos XII e XIII. Segundo Robert Castel, Bédier fez um trabalho “[...]espantoso pela fidelidade de seu estilo ao espírito da poesia medieval [e à] tonalidade própria do século XII” (Castel, 1998, p. 172-173). Já *Tristão e Isolda* é uma produção cinematográfica estadunidense lançada em 2006 e traz uma releitura contemporânea do mito, baseada nas versões medievais. O filme, dirigido pelo diretor Kevin Reynolds, traz o ator James Franco interpretando Tristão e a atriz Sophia Myles no papel de Isolda.

¹ Professora de literaturas de língua inglesa nos programas de graduação e pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). ORCID: 0000-001-6216-0761. E-mail: sandramaggio01@gmail.com.

² Graduanda em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul UFRGS e bolsista de Iniciação Científica PIBIC-CNPq ORCID: 0000-0001-7473-7978. E-mail: deborah.fritsch5@gmail.com.

O mito de Tristão e Isolda é essencialmente uma história sobre como dois amantes que romperam com as normas sociais só podem se unir na morte: um amor mortal, impossível, ameaçado e condenado pela própria vida (Rougemont, 2003). É a combinação entre amor e morte, paixão e sofrimento, sagrado e profano que continua causando fascínio nos ouvintes, leitores e espectadores das releituras dessa história mítica. Esse encanto preservou o vigor do mito ao longo dos séculos e ainda hoje está longe de ter se extinguido (Duby, 2013). Portanto, o foco do presente estudo recai sobre as formas como se apresentam as temáticas do amor e da morte no mito de Tristão e Isolda nos diferentes paradigmas do medievo e da atualidade, identificando certas continuidades e rupturas que se apresentam.

Este trabalho está dividido em quatro seções. Após a introdução, na segunda seção, são discutidas abordagens teóricas a respeito do conceito de mito e suas relações com a realidade, a arte e a sociedade. Em seguida, é apresentada a análise comparativa, organizada a partir dos três episódios cristalizados da estrutura narrativa mítica de Tristão e Isolda, os quais são profundamente marcados pelos elementos do amor, da morte ou por ambos: (1) as origens de Tristão; (2) o filtro do amor e (3) a morte final. Por fim, as conclusões do trabalho são apresentadas na quarta e última seção.

2. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS ACERCA DO MITO

Antes de adentrarmos no conteúdo do mito de Tristão e Isolda e suas releituras, é relevante refletirmos sobre alguns questionamentos: o que são mitos? Como eles são criados? Quais são as suas funções na sociedade? Quais são as suas relações com a arte? De modo geral, o mito pode ser definido como uma narrativa simbólica, originada a partir de um elemento sagrado, que possui como função primária explicar a realidade vivenciada por um povo. O filósofo Mircea Eliade afirma em sua obra *Aspectos do Mito* que o mito tem o poder de perpetuar “a consciência de outro mundo:

Este “outro mundo” representa um plano sobre-humano, “transcendente”, o mundo das realidades absolutas. É da experiência do sagrado, do encontro com uma realidade trans-humana, que nasce a ideia de que qualquer coisa existe realmente, que existem valores absolutos, capazes de guiar o homem e de dar um significado à existência humana. É, pois, através da experiência do sagrado que surgem as ideias de realidade, de verdade, de significação, que, mais tarde, serão elaboradas e sistematizadas pelas especulações metafísicas (Eliade, 1989, p. 119).

O mito sempre apresenta um aspecto verdadeiro para o povo que o criou, principalmente quando tratamos de sociedades pré-modernas, em que a divisão entre mito e realidade era quase inexistente. Assim, a narrativa mítica não é entendida aqui como uma mentira ou ilusão, mas como algo que reflete a realidade e traduz as regras sociais de um grupo específico. De acordo com Hilário Franco Júnior, o mito é uma história que não possui autor, ela é construída coletivamente e “[...]condensa metaforicamente os conhecimentos intuitivos de uma sociedade sobre a sua origem, caráter e destino” (Franco Júnior, 2010, p. 29). Na sociedade europeia medieval, por exemplo, o cotidiano das pessoas girava em torno dos mitos, principalmente da mitologia cristã. Desde os primórdios do cristianismo, os ideais e valores professados por essa religião “[...]foram veiculados por meio de representações míticas” (Franco Júnior, 2010, p. 22).

Considerando a proposta do presente trabalho, é importante frisar que mito e arte não são sinônimos. Segundo Rougemont (2003), a obra de arte distingue-se radicalmente

do mito, jáorg que aspetos caros às produções artísticas como “autor”. “beleza”, “verossimilhança”, “originalidade” e “estilo” não se aplicam aos mitos. No entanto, apesar das claras distinções, as esferas mítica e artística estão profundamente conectadas, uma vez que as obras de arte são uma das principais responsáveis pela perpetuação dos mitos ao longo dos séculos, desde a pintura e a música, até a literatura e o cinema.

O mito de Tristão e Isolda está inscrito no que chamamos de Matéria da Bretanha, um conjunto de histórias lendárias e míticas que se originaram de uma tradição oral celta, da qual praticamente nada sobreviveu em registros escritos. Essas histórias chegaram aos ouvidos dos poetas da Inglaterra e França vindas da Irlanda, Cornualha e País de Gales e foram estruturadas na literatura em língua vernácula que florescia no século XII, principalmente nas cortes anglo-normandas, consideradas “[...]a mais fecunda das oficinas de criação literária” (Duby, 2013, p. 77). As obras desses poetas, carregadas de ideais cortesões e cavaleirescos, cristalizaram versões do mito por muito tempo entendidas como “originais”, as quais inspiraram outras releituras nas mais diversas artes ao longo dos séculos.

Assim como Denis Rougemont em sua obra *História do Amor no Ocidente*, não tratamos aqui a história de Tristão e Isolda como uma obra literária, mas como um mito apropriado por diferentes sociedades ao longo do tempo. Os mitos conservam uma estrutura narrativa, mas, na medida que eles são apropriados por diferentes grupos, a sua mensagem varia, refletindo os ideais sociais, culturas e políticos desses grupos (Meletinsky, 2016). Entendemos assim os poemas dos séculos XII e XIII, frequentemente tratados como as “versões originais” do mito, como releituras de um arquétipo antigo ao qual não temos mais acesso (Rougemont, 2003), mas que mantêm uma estrutura narrativa básica do mito de Tristão e Isolda, assim como as releituras contemporâneas.

3. O AMOR E A MORTE EM RELEITURA: CONTINUIDADES E RUPTURAS NO MITO DE TRISTÃO E ISOLDA

3.1. As origens de Tristão (e de Isolda)

Logo no início de *O Romance de Tristão e Isolda*, o narrador anuncia que a história ali contada será centrada nas temáticas do amor e da morte: “Quereis ouvir, senhores, um belo conto de amor e de morte? É de Tristão e Isolda, a rainha. Ouvi como em alegria plena e em grande aflição eles se amaram, depois morreram no mesmo dia, ele por ela, ela por ele” (Bédier, 2014, p. 15). Segundo Castel (1998), os principais eventos da história de Tristão e Isolda, na forma como são apropriados pela sociedade feudal, são permeados pela “desfiliação”: o deslocamento de regulações que moldam a vida social e a sua reprodução. Do início ao fim, as trajetórias dos dois amantes se caracterizam por sucessivas rupturas com as normas impostas pela sociedade: rupturas familiares, sociais, morais e geográficas.

Como é do costume das histórias sobre heróis míticos, o primeiro evento-chave do mito tristânico é justamente a origem do herói Tristão. Segundo a narrativa do mito contida na prosa de Bédier, Rivalen, pai de Tristão e rei do reino de Loonnois, morre em uma batalha antes do nascimento do filho. Ele era casado com a irmã do rei Marc da Cornualha, a rainha Blanchefleur, que estava grávida quando recebe a notícia da morte do marido e sofre profundamente com o luto. Rohalt, marechal do falecido rei, busca consolá-la, mas ela sucumbe ao sofrimento no momento em que dá à luz ao filho:

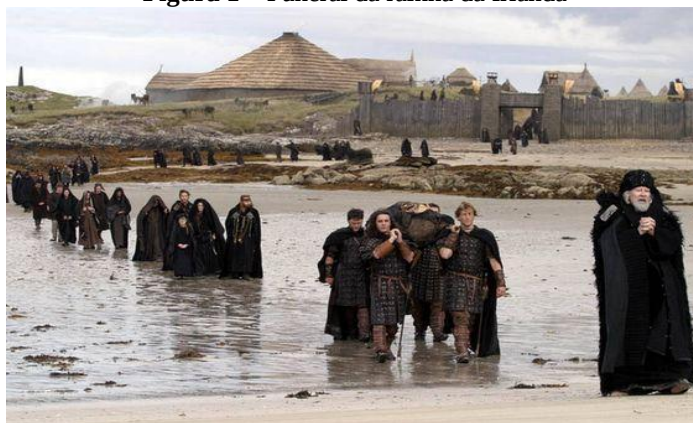
– Rainha – dizia ele –, nada se pode ganhar com lutos e mais lutos; não devem morrer todos os que nascem? Que Deus receba os mortos e preserve os vivos!... Porém ela não quis escutá-lo. Por três dias esperou poder reunir-se ao seu caro senhor. No quarto dia, deu à luz um filho e, segurando-o nos braços, disse-lhe:

– Filho, por muito tempo desejei ver-te; e vejo a mais bela criatura que mulher alguma jamais carregou. Triste trago-te ao mundo, triste é a primeira festa que te faço, por tua causa morro de tristeza. E, como vieste ao mundo por tristeza, terás o nome de Tristão. Quando acabou de dizer essas palavras, beijou-o e, assim que o beijou, morreu (Bédier, 2014, p. 16).

Assim, o herói mítico já chega ao mundo marcado pela ruptura familiar, com os laços rompidos pela morte de ambos os pais. Tristão é criado por Rohalt, sem saber da sua origem nobre. Após várias aventuras fantásticas, Tristão chega ao reino da Cornualha, onde se torna vassalo do rei Marc, que também é seu tio.

Na releitura do mito encontrada em *Tristão e Isolda* (2006), o herói não nasce órfão. Ele tem a presença tanto do pai quanto da mãe durante a sua infância no reino de Loonnois, dando ênfase ao núcleo familiar tradicional e feliz. O rompimento dos laços familiares se dá pela morte violenta dos seus pais durante a invasão irlandesa. Além disso, a narrativa cinematográfica também retrata a infância de Isolda como princesa, algo que não é encontrado em nenhuma fonte medieval do mito. Após as cenas das mortes dos pais de Tristão, a cena em sequência é o funeral da rainha de Irlanda, mãe de Isolda. Ocorre uma procissão fúnebre às margens da praia e depois, durante a cerimônia de cremação, Isolda questiona a causa da morte de sua mãe e Brangien, sua dama de companhia, responde que ela sucumbiu a uma doença. A princesa não aceita a resposta e afirma que a causa foi o sofrimento causado pela ausência de amor no casamento da rainha.

Figura 1 – Funeral da rainha da Irlanda



Fonte: *Tristan & Isolde*, 2006, 08:15.

3.2. A presença e a ausência do filtro do amor

Retornando ao *Romance de Tristão e Isolda*, será exposto agora o episódio do mito em que os protagonistas tomam o filtro do amor. Na narrativa literária do mito, Tristão se torna cavaleiro do rei Marc e mata o gigante irlandês Morohld, que ameaçava a Cornualha e era tio de Isolda. Após a luta contra o gigante, Tristão, gravemente ferido com uma lança envenenada, desejou ser posto em um barco com sua harpa para vagar pelo mar para morrer ou talvez chegar em um lugar mágico que o curasse. Após sete dias, seu barco atraca em uma praia irlandesa e ele é socorrido por Isolda:

Somente ela, hábil nos filtros, podia salvar Tristão; mas só ela, entre as mulheres, queria a morte dele. Quando Tristão, reanimado por sua arte, voltou a si, compreendeu que as ondas o tinham lançado numa terra de perigo. Mas, ainda com coragem para defender sua vida, soube encontrar rapidamente belas palavras astuciosas (Bédier, 2014, p. 25).

Conhecedora de receitas mágicas com ervas, Isolda cura os ferimentos de Tristão, sem saber que ele é o tão odiado assassino de seu tio. Os conhecimentos de Isolda sobre plantas medicinais e mágicas podem ser apontado como um dos elementos remanescentes da origem celta do mito. Sabendo que, permanecendo na Irlanda, ele corre perigo de ser reconhecido, o cavaleiro foge após ser curado. Na Cornualha, o rei Marc é pressionado pelos barões a se casar e produzir um herdeiro, já que não desejam que Tristão, seu sobrinho, herde o trono. Para mostrar sua lealdade ao rei, Tristão deixa mais uma vez a terra da Cornualha e vai em busca de Isolda para ela se tornar esposa de Marc. Após derrotar um dragão e tratar das negociações com o rei irlandês, Tristão consegue com que a mão de Isolda seja prometida a Marc. Antes que Isolda parta, sua mãe entrega a Brangien uma poção mágica do amor com instruções para que sua filha a beba no momento de consumir o casamento para cumprir seu dever como rainha e esposa, sem sofrer com uma vida sem amor.

A cada dia que passa no barco a caminho até a Cornualha, Isolda nutre um ódio cada vez mais profundo em relação a Tristão, por ele ter matado seu tio e a levado embora de sua terra para se casar com o inimigo. Após alguns dias de viagem, Isolda e Tristão bebem a poção mágica que Brangien trazia, pensando estar tomando vinho. Quando Brangien descobre o ocorrido, exclama com terror: “Isolda, minha amiga, e vós, Tristão, foi a vossa morte que bebestes!” (Bédier, 2014, p. 36). Logo a poção passa a fazer efeito. Os dois se apaixonam e começam a ter relações sexuais escondidas durante a viagem. Tanto Tristão quanto Isolda apresentam sentimentos conflitantes em relação a essa paixão mágica.

Parecia a Tristão que um espinheiro resistente, de agudos espinhos, de flores perfumadas, deitava suas raízes no sangue do seu coração e com fortes liames enlaçava ao belo corpo de Isolda seu corpo e todo o seu pensamento e todo o seu desejo. [...] Isolda o amava. No entanto, queria odiá-lo: ele não a tinha desdenhado de modo tão abjeto? Queria odiá-lo e não podia, irritada em seu coração contra essa ternura mais dolorosa do que o ódio (Bédier, 2014, p. 36-37).

Os amantes mantêm o relacionamento mesmo após o matrimônio de Isolda e Marc, o que resulta em um triângulo amoroso, temática recorrente na literatura medieval. Os sentimentos conflitantes de culpa e desejo, lealdade e traição permanecem. Ao tratar do imaginário amoroso na literatura medieval, Kathrin Rosenfield aborda a questão do amor duplo na história de Tristão e Isolda. Segundo a autora, esse amor duplo se desdobra em duas dimensões: a primeira diz respeito à fidelidade das relações de vassalagem, ou seja, o amor do vassalo Tristão pelo seu suserano, o rei Marc; a segunda é o amor de Tristão por Isolda, o qual “[...]pertence ao universo imaginário dos velhos mitos pagãos que atribuem a um poder mágico e divino as exaltações eróticas do corpo” (Rosenfield, 1995, p. 52).

Figura 2 – Tristão e Isolda tomando a poção do amor



Evrard d'Espinques. Iluminura, c. 1470. Fonte: Biblioteca Nacional da França
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8527587p/f449.image>

Georges Duby explica que no século XII, contexto de surgimento da literatura com temática tristânica, o amor profano floresce juntamente com o amor mítico, o que gera os questionamentos sobre que espaço deve ser concedido ao desejo físico e à sua satisfação lícita, sem que a ordem social seja perturbada. É justamente nesse momento que o cristianismo buscava impor um código de comportamento a partir do matrimônio sacralizado que regulasse as relações entre o masculino e o feminino, o qual condenava a poligamia, o incesto e o desejo carnal (Duby, 2013). Nessa concepção cristã, baseada nos escritos eclesiásticos dos Pais da Igreja, esperava-se que o feminino fosse dominado e submisso ao masculino, pois acreditava-se que as mulheres, filhas de Eva, eram por natureza adúlteras e as responsáveis por causar a discórdia entre os homens.

Sabe-se que alguns poetas medievais reproduziam essa ideologia, e outros a rejeitavam. No entanto, o fato é que grande parte da literatura produzida na Idade Média tinha um caráter pedagógico e de transmissão da moral cristã à classe dominante. Assim, o filtro, um outro exemplo de elemento remanescente da cultura celta, é um tema central no mito para se compreender os conflitos entre sagrado e profano no medievo:

A lenda, ao explorar o tema do filtro, coloca perante uma sociedade que o desenvolvimento da pregação eclesiástica e a prática mais frequente da confissão sensibilizam para este problema, a questão da responsabilidade. Esse desejo recíproco, do homem pela mulher e da mulher pelo homem, resulta aqui de um veneno absorvido por engano, de modo involuntário. Nessas condições, que culpa têm aqueles que a paixão arrebatou e quem pode razoavelmente condená-los? Tristão e Isolda sabem-se inocentes (Duby, 2013, p. 85-86).

Entretanto, em meio ao desenrolar da história, o efeito do filtro do amor chega ao fim, libertando os dois amantes da paixão forçada e, conseqüentemente, da inocência. No entanto, apesar da libertação, eles continuam se amando. O amor deles, que se iniciou como corpóreo e sensual, transcende a relação física, atingindo uma experiência de afetos caracterizados quase como míticos (Rosenfield, 1995). De acordo com Rosenfield, temos no mito de Tristão e Isolda a gênese do amor romântico moderno: um sentimento interiorizado e complexo que lida com as oscilações entre “[...]ternura desinteressada e o

desejo físico, entre a necessidade fisiológica e a dedicação altruísta” (Rosenfield, 1995, p. 48).

O episódio do filtro do amor, tão crucial para o desenvolvimento do mito e que está presente em praticamente todas as fontes medievais que versam sobre a história trágica dos dois amantes, não está presente na narrativa cinematográfica. O desenrolar dos fatos em *Tristão e Isolda* até que o momento em que os protagonistas conheçam o amor e a paixão é feito por outros caminhos. Antes da chegada do herói à praia irlandesa, Isolda é prometida em casamento a Morhold – que no filme não é o seu tio gigante, mas um cavaleiro –, como recompensa pela sua lealdade ao rei da Irlanda. Quando Isolda é informada pelo seu pai que deverá se casar contra sua vontade, ela questiona essa decisão:

- Sou apenas um animal para ser trocado como você bem desejar? Não posso tomar decisões na minha própria vida?
- Você tem um dever para com o seu rei.
- Você é meu pai.
- Então me obedeça, filha³ (*Tristão e Isolda*, 2006).

Isolda se vê na mesma situação enfrentada pela sua mãe: o (quase) inevitável dever de uma princesa de ter um matrimônio infeliz e sem amor. A cerimônia acontecerá após a volta de Morhold da Cornualha, onde será eventualmente morto por Tristão em uma batalha. Enquanto seu noivo está longe, Isolda tenta fugir para evitar que seu casamento indesejado aconteça. Brangien tenta evitar sua fuga e, nesse momento, elas avistam o barco de Tristão na margem da praia. Após perceber que o homem a bordo continua vivo, Isolda o leva com a ajuda de Brangien até uma cabana próxima, onde um fogo é aceso e ambas se despem e deitam ao lado do homem desconhecido para aquecê-lo. Com seus conhecimentos de ervas medicinais, Isolda elabora misturas com ervas para curar as feridas de Tristão. Diferentemente dos textos medievais, em *Tristão e Isolda*, é Isolda quem oculta a sua verdadeira identidade, dizendo a Tristão que seu nome é Brangien e que ela nada mais é que uma dama de companhia da princesa da Irlanda que vive no castelo.

Entre as idas secretas até a cabana para tratar os ferimentos do herói, Isolda se apaixona por ele e os dois passam a ter relações sexuais. Em um dos momentos íntimos entre os dois, tem-se o seguinte diálogo em que a princesa lê uma passagem do texto bíblico (Cantares de Salomão 1-8) e expressa o seu desejo de viver algo que vá além da morte e das suas obrigações como princesa: ter uma vida em que ela possa fazer suas próprias escolhas, incluindo o amor.

- ‘Grava-me como um selo em teu coração, como uma marca indelével em teu braço; pois o amor é tão forte quanto a morte [...]’
- Você não acha que há algo mais do que a vida?
- O que mais?
- Algo mais do que o dever e a morte. Qual é o sentimento de sermos capazes de ter sentimentos se não podemos vivê-los? Por que desejamos coisas que não foram feitas para nós? [...]
- Por que você precisaria disso?

³ – Am I just a chattel to be traded at your pleasure?

– Do I have no say in my own life?

– You have a duty to your king.

– You are my father.

– Then obey me, daughter. (*Tristão e Isolda*, 2006)

– Pela alegria de ser uma dama. Querer algo que não posso ter: minha própria vida⁴(*Tristão e Isolda*, 2006).

Figura 3 – Isolda e Tristão



Fonte: *Tristan & Isolde*, 2006, 38:30.

Em seguida, o barco de Tristão é encontrado por cavaleiros irlandeses e o rei ordena uma busca pelo inimigo intruso. Isolda, ao saber disso, avisa Tristão e ele vai embora de volta para a Cornualha. Os dois amantes só se encontram novamente em um torneio para promover a paz entre os reinos da Cornualha e Irlanda, no qual o vencedor se casará com a princesa irlandesa. Tristão vence o torneio em favor do rei Marc, sem saber que estava lutando pela mão de Isolda. Assim como na versão medieval do mito, Tristão e Isolda mantêm o relacionamento amoroso de forma secreta após o casamento de Isolda e Marc, que passa a se configurar como um relacionamento adúltero.

Como exposto anteriormente, na releitura contemporânea do mito, os dois protagonistas desenvolvem o amor um pelo outro sem a necessidade de tomarem uma poção mágica para isso. Compreende-se que, na concepção contemporânea, o ato de consumir o amor fora do casamento não é algo gravemente condenado como no século XII, uma vez que as relações modernas entre feminino e masculino não são necessariamente reguladas pela moral e valores cristãos. Assim, pode-se interpretar que, como não há um tabu a ser silenciado, não há a necessidade de um elemento mágico que justifique o desejo físico recíproco entre homem e mulher que torne os amantes inocentes perante o julgamento da sociedade. Além disso, evidencia-se a visão do matrimônio como fonte de infelicidade, reforçada pelos questionamentos de Isolda sobre o seu dever como princesa.

⁴ – ‘Set me as a seal upon your heart, as a seal upon your arm, for love is as strong as death.’

– Ridiculous.

– I happen to believe what that says. Don’t you think there is more to life?

– Then what?

– Something more than duty and death. Why be capable of feelings if we are not to have them? Why long for things if they are not meant to be ours? [...]

– What would you need?

– The joy of being a lady. Wanting something I can’t have: a life of my own. (*Tristão e Isolda*, 2006)

3.3. A morte como união e separação

O quarto e último evento a ser discutido é a representação da morte ao final da história. Para isso, retomaremos a sequência de fatos que desencadeiam no evento final do mito. Em *O Romance de Tristão e Isolda*, a relação adúltera entre Tristão e Isolda é descoberta e, para escapar da sentença de morte imposta por Marc, os dois fogem e se refugiam na floresta de Morois. Depois de algum tempo, eles se separaram para tentar reatar os laços rompidos: Isolda volta para Marc como sua rainha e esposa, e Tristão retoma os seus deveres como cavaleiro, embarcando em aventuras em diversas localidades diferentes. No entanto, a separação é insuportável: “Os amantes não podiam viver nem morrer um sem o outro. Separados, não era a vida, nem a morte, mas a vida e a morte ao mesmo tempo” (Bédier, 2013, p. 92). Com o objetivo de esquecer Isolda e acabar com o seu sofrimento pelo amor impossível, Tristão casa-se com a filha do duque da Bretanha, Isolda das Mãos Brancas.

Tristão fica gravemente ferido após guerrear contra o barão Bedalis da Bretanha. No seu leito de morte, ele pede a um dos seus companheiros que vá em busca de sua antiga amante irlandesa para expressar seu amor por ela uma última vez. No caminho para encontrar Tristão, Isolda enfrenta uma terrível tempestade ao mar que ameaçava o sucesso da viagem e sua vida. Diante da possibilidade de não poder rever seu amante, ela expressa seus sentimentos sobre o amor e a morte dos dois:

Minha morte nada é para mim: já que Deus a quer, a aceito; mas, amigo, quando o souberdes, morrereis, bem o sei. Nosso amor é de tal estofo, que não podeis morrer sem mim, nem eu sem vós. Vejo vossa morte diante de mim ao mesmo tempo que a minha. Amigo, ai de mim! Não realizei meu desejo de morrer em vossos braços, ser sepultada no vosso esquife. Fracassamos. Vou morrer sozinha e, sem vós, desaparecer no mar. Talvez não saibais da minha morte, vivereis ainda, sempre esperando que eu venha. Se Deus quiser, ficareis até curado [...] Que Deus nos conceda, amigo, que eu vos cure, ou que morramos ambos de uma só angústia! (Bédier, 2014, p. 123).

No entanto, a esposa de Tristão, Isolda das Mãos Brancas, ouve o pedido feito pelo marido de rever sua antiga amante e fica dominada pela inveja e pelo ódio. Ela então diz ao marido que ele deve desistir de esperar por Isolda, pois ela o esqueceu e não virá. Por acreditar ter sido abandonado por aquela que amava, Tristão morre. Em grande desespero, Isolda chega ao leito do seu amor e amigo e, ao perceber que chegou tarde demais, deita-se ao seu lado, beija-o e morre de tristeza.

De acordo com Castel, a morte dos amantes pode ser entendida como uma morte social, uma consequência das sucessivas rupturas com as regulações sociais que caracterizam as trajetórias dos personagens. Assim, a morte de Tristão e Isolda é como uma punição da sociedade por ter sido sistematicamente negada e “[...]que retorna sob a forma do poder de aniquilar” (Castel, 1998, p. 172). Encontramos um choque, por exemplo, entre as ações de Tristão e Isolda e os ideais do matrimônio do século XII, que recém haviam sido instaurados pela Igreja como uma relação fechada, sacralizada e que durará “até que a morte nos separe”, sendo uma forma de domar a “natureza adúltera feminina”. No entanto, a morte é a única saída vista por ambos diante da impossibilidade de realização do amor proibido. Ao invés de separá-los, é justamente a morte que os une (Franco Júnior, 2004).

Para finalizar a análise deste episódio final do mito no *Romance de Tristão e Isolda*, destaca-se ainda o momento do sepultamento dos amantes:

Quando o rei Marc soube da morte dos amantes, transpôs o mar e, tendo chegado à Bretanha, mandou abrir dois esquifes, um de calcedônia para Isolda, o outro de berilo para Tristão. Levou para Tintagel, na sua nau, os corpos amados. Numa capela, à esquerda e à direita da abside, sepultou-os em dois túmulos. Mas, durante a noite, da tumba de Tristão brotou um espinheiro verde e frondoso, de galhos fortes, de flores perfumadas, que, elevando-se por cima da capela, enterrou-se na sepultura de Isolda. As pessoas do lugar cortaram o espinheiro. No dia seguinte, ele renasceu, tão verde, tão florido, tão vivo quanto antes, e ainda mergulhava no leito de Isolda, a Loura. Por três vezes quiseram destruí-lo, em vão. Finalmente, contaram o prodígio ao rei Marc. O rei proibiu daí por diante que se cortasse o arbusto (Bédier, 2014, p. 125).

Os dois são sepultados em túmulos separados, mas a manifestação de um evento considerado como mágico liga os dois corpos e mantém não só os dois amantes conectados para sempre, mas também a memória da história dos dois vivia. O crescimento do arbusto do túmulo de Tristão e que penetra no de Isolda representa a concretização da união das duas almas na morte, único momento possível da realização desse amor impossível que não pode ser concretizado em vida. Com isso, a memória da história dos dois amantes também se mantém viva, podendo servir inclusive de exemplo aos amantes futuros.

Além disso, ressalta-se o caráter cristão do ritual funerário, com o enterro ocorrendo em uma capela e a ideia de perpetuação da memória. Como já mencionado, o século XII foi o momento em que a Igreja se esforçava para impor suas concepções não só a respeito das relações entre masculino e feminino, mas também entre os mortos e os vivos. Michel Lauwers explica que a sobrevivência da memória e a manutenção da fama após a morte são temas valorizados nos primórdios do cristianismo: “[...]os costumes funerários típicos do Ocidente medieval tinham como principal função preservar a lembrança, tecer os elos entre o mundo terreno e o Além” (Lauwers, 2017, p. 280). Entretanto, o autor destaca que a adoção de práticas cristãs não significou o abandono de todos os usos funerários antigos (Lauwers, 2017).

Retomando a análise da releitura do mito pelo filme *Tristão e Isolda*, observamos algumas diferenças dignas de nota na reprodução desse evento final trágico da história. Na narrativa cinematográfica, após serem surpreendidos juntos durante a festa de coroação de Isolda, os dois amantes não são condenados à morte por traição. Ao invés disso, eles são presos e a aliança entre Cornualha e Irlanda fica comprometida. Após Isolda explicar a Marc que ela e Tristão se amavam antes de ela se casar, o rei os absolve da traição e decide libertá-los para viverem juntos longe de Tintagel. No entanto, Tristão se recusa ir embora com Isolda por conta do sentimento de culpa: o amor deles destruiu seus laços de lealdade com seu tio e arruinou a aliança entre os dois reinos. Em seguida, os irlandeses atacam o castelo em Tintagel e uma batalha se inicia e Tristão é ferido enquanto lutava para defender o rei.

O herói pede para ser levado às margens do rio, próximo à ponte que leva ao castelo. Esse pedido faz uma clara referência ao episódio do mito medieval em que, ferido com veneno, ele solicita que seja solto com sua harpa no mar para morrer. Pode-se citar ainda que o simbolismo do fluir de águas é o da transformação, da morte e da renovação, sendo que o curso da água é o fluir da vida e da morte, de onde tudo vem e para onde tudo retorna (Chevalier; Gheerbrant, 1982). Isolda chega até ele a tempo de ouvir as últimas

palavras do herói: “Você estava certa. Eu não sei se a vida é maior que a morte... mas o amor é maior que os dois” (Tristão e Isolda, 2006).⁵

Figura 4 – A morte de Tristão



Fonte: *Tristan & Isolde*, 2006, 1:56:40.

Compreende-se que, como o rei Marc absolveu Tristão e Isolda da traição dupla cometida, adultério e incesto, a morte não é interpretada nesta narrativa do mito como um castigo por os protagonistas terem transgredido as normas sociais. A morte de Tristão precisa ocorrer para que a estrutura da história trágica de amor impossível se concretize, reforçando a máxima de que “[...]o amor feliz não tem história” (Rougemont, 2003, p. 24). A morte é o elemento essencial que encerra a versão cristalizada do mito e ela precisa ser incluída. No entanto, na releitura contemporânea, Isolda permanece viva. Apesar de sofrer com a morte de seu amante, não sucumbe à tristeza, mas continua a viver, presta uma homenagem ao seu amor perdido e mantém viva assim a sua memória, como é mencionado ao final do filme: “Isolda enterrou Tristão sob as árvores da ruína romana e plantou dois salgueiros no seu túmulo, que cresceram entrelaçados para sempre... até desaparecerem”⁶.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi analisar as apropriações do mito de Tristão e Isolda em obras intersemióticas de contextos históricos e culturais distintos. A partir da análise comparativa entre a versão do mito encontrada na literatura medieval e em uma releitura contemporânea cinematográfica, buscou-se identificar as convergências e dissonâncias nas representações dos temas do amor e da morte, e compreender como as obras refletem aspectos do imaginário das sociedades em que foram produzidas. Após as análises das duas obras, observamos que, apesar de o amor e a morte continuarem tendo uma importância central na construção dos principais episódios do mito, eles são retratados de formas distintas, revelando como os imaginários de diferentes sociedades operam na atribuição de significados a esses temas.

As fontes escritas medievais, que apresentam a forma mais famosa do mito – a qual foi usada como ponto de referência neste estudo – conservam certos aspectos que

⁵ “You were right. I don’t know if life is greater than death... but love is greater than both” (Tristão e Isolda, 2006).

⁶ “Isolde laid Tristan beneath the ashes of the Roman ruin, planted is grave with two willows that grew forever intertwined...then disappeared.”

remetem à tradição oral dos povos celtas e mascaram outros com normas da sociedade cristã feudal do século XII. Ainda são evidenciados elementos mágicos remanescentes dos mitos antigos, como o filtro do amor, elemento central na narrativa medieval. Entretanto, como esse elemento mítico é explorado na literatura do medievo, revela as concepções dessa sociedade sobre o amor e a relação entre o masculino e o feminino, as quais estavam sendo gradativamente povoadas e reguladas pela moral cristã nesse período. Mas, para além desse aspecto, o mito medieval representa também os primeiros passos da concepção moderna de amor: o amor-paixão. Após o efeito do filtro cessar, Tristão e Isolda desenvolvem uma relação complexa de sentimentos que não se baseiam apenas na atração sexual, mas também em comportamentos cortesês.

Observou-se um processo de desmitificação da história de Tristão e Isolda na obra cinematográfica contemporânea, uma vez que os elementos considerados mágicos, como monstros, dragões e o próprio filtro do amor, não estão presentes nessa versão do mito. A ausência da poção mágica demonstra uma clara mudança entre como o tema do amor é entendido nas sociedades dos séculos XII e XXI. No medievo, prevalecia a concepção de que a consumação do amor só podia ocorrer no interior do matrimônio. O desejo carnal entre homens e mulheres era considerado pecado e precisava ser contido. Além disso, o casamento tinha um objetivo essencialmente político entre os membros da aristocracia. Atualmente, as relações entre os sexos não são necessariamente regidas pela religião ou pela política, mas se encontram em um patamar mais profano em que o desejo físico recíproco não é algo condenado ou visto como um tabu e, por esse motivo, não há a necessidade de mascará-lo com um evento divino.

Em relação à temática da morte, percebeu-se que, no mito medieval, a morte representa uma consequência das sucessivas negações das normas sociais que regulam as relações entre masculino e feminino no contexto do século XII. No entanto, a morte dos amantes também é entendida como um elemento de união, sendo o único momento de realização do amor impossível dos amantes que não pode se concretizar em vida. Já na releitura do século XXI, a morte é o motivo da separação dos dois amantes e, consequentemente, do fim do amor, indo ao encontro do princípio de “até que a morte nos separe”. Além disso, o episódio da morte não é interpretado como uma punição da transgressão dos amantes, uma vez que os protagonistas foram libertos por Marc – e aqui interpreta-se que foram absolvidos da traição dupla de adultério e incesto – para viverem juntos como um casal. Entretanto, o mito de Tristão e Isolda é essencialmente uma história sobre um amor impossível, a qual causa sofrimento e infelicidade no fim. Assim, a morte de Tristão acontece para se adequar à estrutura formal do mito, cujo final cristalizado é trágico.

Por fim, diante das questões apresentadas, concluímos que cada obra propõe uma releitura do mito de Tristão e Isolda que se alinha ao imaginário do respectivo momento histórico, sendo o relato mítico uma narrativa que traduz os valores, regras e convenções da sociedade que se apropria dela. O século XII foi palco de mudanças profundas nas estruturas sociais do mundo ocidental e essas mudanças influenciaram principalmente no modo como o homem se coloca diante das ideias de amor e morte, questões comuns a toda a humanidade. As alterações que ocorreram nesse momento histórico contribuíram para a construção do imaginário moderno sobre esses dois temas, os quais também estão intrinsecamente ligados ao surgimento das noções de indivíduo e individualidade.

6. REFERÊNCIAS:

BÉDIER, Joseph. **O Romance de Tristão e Isolda**. Tradução de Luis Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

CASTEL, Robert. Rupturas Irremediáveis: sobre Tristão e Isolda. **Lua nova**: Revista de Cultura e Política, 1998.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympo, 1982.

DUBY, Georges. **As damas do século XII**. Tradução de Paulo Neves e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Lisboa: Edições 70, 1989.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **Os três dedos de Adão**: ensaios sobre mitologia medieval. São Paulo: EDUSP, 2010.

LAUWERS, Michel. Morte e Mortos. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Editora Unesp, 2017, p. 276-294.

MELETINSKY, Eleazar. **The Poetics of Myth**. Routledge, 2016.

ROSENFELD, Kathrin H. De Tristão e Isolda a Divina Comédia: um novo imaginário amoroso. **Signo**, v. 20, n. 28, 1995.

ROUGEMONT, Denis. **História do Amor no Ocidente**. São Paulo: Ediouro, 2003.

TRISTAN & ISOLDE. Direção de Kevin Reynolds. Estados Unidos, 2006. 125 min

O TRONCO: DO ROMANCE AO FILME

Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro (UFU)¹

Josiane Silvéria Calaça Matos (UFU)²

1. INTRODUÇÃO

A relação entre literatura e cinema é antiga e bem estreita e é sabido que diversos cineastas foram buscar inspiração para suas produções nos clássicos da literatura, como por exemplo *O conde de Monte Cristo*, *Os Miseráveis*, *Os Três Mosqueteiros* e inúmeros outros. Segundo Guimarães (1997) é preciso aceitar que a literatura e o cinema mantiveram entre si, ao longo do tempo, um conjunto de relações sob a forma de um circuito de mão dupla, onde, nos seus primeiros tempos o cinema encontrou na literatura um certo modelo narrativo e mais tarde a literatura, a poesia e a ficção, assimilaram, por meio de analogia, procedimentos e temas característicos do cinema.

Houve e ainda há uma grande discussão sobre a questão da adaptação fílmica, principalmente no que se refere a interpretação que o cineasta faz sobre o livro, sempre busca-se identificar até que ponto o filme foi fiel ao texto de origem. Alguns críticos e apreciadores de determinadas obras acreditam que o filme tem que ser fiel ao texto original, outros acreditam que o cineasta tem total liberdade para fazer sua interpretação do texto original e a partir daí criar o filme. Houve uma época, principalmente quando se iniciou o trabalho fílmico de obras literárias, em que a fidelidade à obra filmada era exigida, críticos e apreciadores de determinados autores queriam encontrar o escritor dentro da obra fílmica. Porém, segundo Aguiar, Guimarães, Johnson, Pellegrini e Xavier (2009), nas últimas décadas essa cobrança perdeu terreno e passou-se a privilegiar a ideia do diálogo, o cineasta dialoga com o texto original, não sendo necessária a transposição fiel do romance ou peça teatral para o cinema. Sobre essa questão da fidelidade da adaptação, Aguiar, Guimarães, Johnson Pellegrini e Xavier (2009) discorrem:

A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens. A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela ampliados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto (Aguiar; Guimarães; Johnson; Pellegrini; Xavier, 2009, p. 61/62.).

¹ Doutora em Literatura Brasileira Pela Universidade de Brasília, Graduada em Letras pela Universidade Federal de Goiás. e-mail: elzimar.fernanda@ufu.br

² Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia, Graduada em Letras Portuguesas pela Universidade Federal de Goiás. e-mail: josiane.matos@ufu.br

Ainda sobre a questão da fidelidade do filme à obra literária, Aguiar, Guimarães, Johnson e Xavier (2009) diz que não seria produtivo cobrar de Joaquim Pedro em *Macunaíma*, a exata transposição da dimensão mitopoética da rapsódia de Mário de Andrade, ou apreciar *A hora da estrela*, de Suzana Amaral, apenas pela notória diferença que existe entre o filme e a novela de Clarice Lispector no que toca ao método, o papel que exerce a figura do narrador: em um caso e noutro. O que vale são as comparações entre o filme e a obra literária. As produções fílmicas são outras possibilidades de interpretação, não apenas a transposição da obra literária para o cinema.

Discutindo, ainda, sobre a questão da fidelidade do filme à obra literária, Bernardo Élis, escritor goiano, em entrevista concedida à TV Brasil Central, em 1982, fala sobre a adaptação para o cinema, de dois contos produzidos por ele. A adaptação fílmica é dos contos *Índia* e *Ontem, assim como hoje como amanhã como depois*, que deram origem ao filme *Índia, a filha do sol*. Esse filme foi lançado nos cinemas brasileiros em agosto de 1982 e os contos foram lançados no livro *Caminhos Dos Gerais*, em 1975. Sobre a adaptação de sua obra, Bernardo Élis diz que ele, escritor, tem uma visão diferente da obra em relação à visão do cineasta, porém, mesmo com essa visão diferenciada apresentada por cineasta e escritor, a essência, o fundamental da sua obra foram retratados no filme, sendo assim, positiva a realização da adaptação. Essa entrevista de Bernardo Élis é esclarecedora no sentido de que, ele, enquanto autor/escritor, não cobra do cineasta fidelidade, pois acredita que não há como pessoas diferentes, cada qual com sua bagagem de conhecimento, interpretarem determinada obra de forma igual. Para Élis, quando o cineasta produz um filme baseado em uma obra literária, há uma interpretação e não apenas uma transposição/cópia para o cinema.

2. BERNARDO ÉLIS

Bernardo Élis Fleury Campos Curado nasceu em Corumbá de Goiás, em 15 de novembro de 1915. Filho de Érico José Curado e Marieta Fleury Curado. Para falar um pouco sobre a trajetória de vida de Bernardo Élis e sua produção literária, se usará como base a *Ficha Autobiográfica* composta pelo próprio escritor e publicada nas páginas iniciais da quinta edição do romance *O tronco*, da editora Livraria José Olympio editora S.A., de sua autoria.

Foi alfabetizado pelo pai, poeta, e fez o primário no Grupo escolar da capital do estado. Ginásio e clássico no Liceu de Goiás. Escreveu o seu primeiro conto aos doze anos, inspirado na obra em *Pelo sertão* (1898), de Affonso Arinos. Lia com frequência Machado de Assis, Eça de Queiroz e outros modernistas que mais tarde iriam influenciar sua escrita.

Ocupou vários cargos públicos, sendo que sua primeira função pública foi como escrivão no cartório de Corumbá, em Goiás. Em 1939 transfere-se para Goiânia, como secretário da Prefeitura Municipal. Em 1944, publica *Ermos e Gerais*, obtendo reconhecimento nacional. Nessa obra, Élis recoloca na literatura a questão do sertanismo.

Em 1945, forma-se na Faculdade de Direito. Estimulado pelo pai, segue para as letras. Ainda nesse ano, após participar do I Congresso de Escritores, funda em Goiânia a seção local da Associação Brasileira de Escritores, da qual se torna presidente. A partir de então, participa de vários congressos. Ainda nesse período, ingressa na Escola Técnica de Goiânia como professor. Foi cofundador, vice-diretor e professor do Centro de Estudos Brasileiros da Universidade Federal de Goiás. Também lecionou na Universidade Católica de Goiás.

Continuando sua carreira como escritor, em 1953 publica o livro de poemas *Primeira chuva*. Em 1956, publica o romance *O tronco*, obra que será adaptada para o cinema em 1999. Em 1964, durante o regime militar, devido às suas ideologias, é aposentado da Escola Técnica e exonerado da Universidade Federal de Goiás. Também foi impedido de lecionar na Universidade Católica do Estado.

No ano de 1965, publica o livro de contos *Caminhos e descaminhos* e é agraciado com o prêmio José Lins do Rego. Em 1966, publica outra coletânea de textos curtos, *Veranico de janeiro*, pelo qual recebe o prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro. Recebe, em 1967, o prêmio Afonso Arinos da Academia Brasileira de Letras pelo livro *Caminhos e descaminhos*. Em 1975, publica o romance *Caminhos das gerais* e é eleito para a cadeira número 1 da Academia Brasileira de Letras.

Continuando sua produção, em 1978, publica o livro de contos André Louco. Em 8 de novembro, a censura federal proíbe a exibição de um “Caso Especial” da Globo, baseado no conto “A enxada”. A anistia é deflagrada pelo general Figueiredo entre os anos de 1979 e 1985 e Bernardo Élis é reconduzido à Escola Técnica e à Universidade Federal de Goiás. Nesse período, é nomeado diretor-adjunto do Instituto Nacional do Livro e passa a fazer parte do Conselho Federal de Cultura. Ainda nesse período, em 1985, publica a coletânea *Apenas um violão*.

Em 1987, publica o romance *Chegou o governador*. Ainda no mesmo ano, recebe o prêmio Candango, da Fundação Cultural de Brasília, pelo conjunto de sua obra e a medalha do Instituto de Artes e Cultura de Brasília. Em 1996, o Centro de Documentação Cultural Alexander Eulálio, Cedaec, da Unicamp, adquire o acervo do escritor, denominando Fundo Bernardo Élis, contendo 1.400 artigos que compõem a fortuna crítica de sua obra. Em trinta de novembro de 1997, Bernardo Élis morre na cidade de Goiânia, deixando um grande acervo a ser estudado pela comunidade acadêmica.

3. BERNARDO ÉLIS NO CINEMA

Como vimos no breve histórico sobre Bernardo Élis, o mesmo possui grande produção literária que alcançou reconhecimento nacional. Sua obra retrata o ambiente e o povo goiano de meados do século XX. Um sertão pouco habitado e um povo simples e humilde. O “povo goiano”, desse período, era formado por índios, negros e brancos. Os índios eram oriundos das tribos existentes no próprio estado de Goiás; os brancos eram paulistas bandeirantes que vieram para o centro-oeste em busca de riquezas minerais e os portugueses colonizadores; e, os negros eram os que vieram para o trabalho escravo. Até o início do século XIX, a maioria da população goiana era composta por negros. O goiano, resultado da miscigenação, era o habitante do sertão vazio e isolado do século XX e tinha uma vida social pobre e simples. Não havia muitos acontecimentos socioculturais nos arraiais e pequenas vilas, a vida era diretamente ligada ao campo. A população enfrentava problemas socioeconômicos causados pelo isolamento e pela carência dos meios de comunicação.

Em sua obra, Bernardo Élis, falou desse sertão isolado e carente de infraestrutura, dos seus moradores, da riqueza das terras goianas concentradas nas mãos dos senhores – coronéis – ao mesmo tempo que falou das dificuldades do povo pobre em geral. Segundo Almeida (1968), Bernardo Élis, como regionalista, retrata com fidelidade o ambiente que pretende descrever, fauna, flora e o próprio homem goiano, utilizando para isso uma linguagem coloquial. A linguagem utilizada por Élis é a língua falada pelo povo, simples e cheia de arcaísmos.

Várias obras de Bernardo Élis serviram como fonte inspiradora para produções cinematográficas, dentre elas podemos destacar o conto “*A enxada*”, integrante da coletânea de contos de *Veranico de Janeiro*, de 1966. Inspirado em “*A enxada*” foi produzido o filme *Terra de Deus* (2006). O filme é de Iberê Cavalcanti e tem como parte integrante do elenco Stepan Nercessian, no papel de Supriano, Lucélia Santos como Olaia e Marcelo Moraes como Ninho, ambos atores conhecidos nacionalmente.

O conto, assim como o filme, conta a estória de um meeiro, Supriano, que tenta, a todo custo, fazer a plantação de arroz nas terras de um coronel, porém, ele não tem o instrumento básico para isso, a enxada. A narrativa gira em torno da busca de Supriano por uma enxada. É uma narrativa envolvente que culmina na plantação realizada por Supriano, que mesmo sem a enxada, lavoura a terra com as próprias mãos, realizando assim sua missão. Mesmo tendo cumprido sua missão de plantar o arroz, Supriano acaba tendo um final trágico. São obras belíssimas, conto e filme, que valem a pena ler e assistir.

O conto “*Ontem como hoje como amanhã como depois*”, publicado inicialmente em 1965 no livro de contos *Caminhos e descaminhos* e, posteriormente, em *Caminhos dos Gerais*, em 1975, também foi adaptado para o cinema no filme *Índia, a Filha do Sol* (1982). O filme é de Fábio Barreto e contou com a atuação de Glória Pires como a índia Put Kôe e Nuno Leal Maia como soldado Sulivero, personagens principais da trama. A narrativa gira em torno do romance da índia com o soldado, ou seja, homem branco, militar, em oposição ao indígena. No conto e filme é possível visualizar um pouco de Goiás e do seu povo, além de vislumbrar uma bela história de amor que chega ao fim de forma trágica.

Outra obra que foi adaptada para o cinema foi o romance “*O tronco*”, publicado em 1956. O romance deu origem ao filme também com o título de *O tronco* (1999) e contou com a participação de atores renomados como Antônio Fagundes no papel do Juiz Carvalho, Letícia Sabatella como Anastácia, Ângelo Antônio como Vicente e Chico Dias como Catulino, entre outros atores. O filme é um trabalho do cineasta João Batista Andrade. Em *O tronco*, romance e filme, também é possível vislumbrar Goiás em suas peculiaridades, como veremos a seguir numa análise mais detalhada sobre estas obras.

4. O CINEASTA JOÃO BATISTA DE ANDRADE

João Batista de Andrade (J. B. de Andrade) nasceu em Ituiutaba-MG, em 1939, filho de uma família de classe média. Em 1956, é enviado para Uberaba (MG) para fazer o curso científico. Em 1960, é aprovado no exame vestibular da Escola Politécnica de Engenharia da USP. No mesmo período é convocado para o serviço militar obrigatório (CPOR), destinado aos universitários. Em 1961 entra para o PCB. Em 1963, começa sua carreira como cineasta. Juntamente com Francisco Ramalho Jr., Barcarolho, José Américo Viana e Clóvis Bueno, criam o *Grupo Quatro* de cinema. Em 1964, casa-se com Assunção Hernandez Peres que a partir de 1977, passa a produzir a maioria dos filmes de ficção do marido. Ainda neste ano, afasta-se definitivamente do Curso de Engenharia da USP. Em 1968, leu, pela primeira vez, o romance *O tronco*, de Bernardo Élis, o qual lhe causou grande impacto e encantamento. Ainda neste ano, procura o autor de *O tronco* para resguardar os direitos sobre uma possível adaptação para o cinema.

A convite de Vladimir Herzog e Fernando Jordão, em 1972, passa a realizar pequenos documentários para o telejornal *Hora da Notícia*, da TV Cultura de São Paulo (SP). Em 1974, é demitido e no ano seguinte, perde o amigo Vladimir Herzog, que é assassinado. Ainda, em 1974, começa a trabalhar na TV Globo de São Paulo. Em 1977, realiza o filme longa-metragem de ficção *Doramundo*, baseado no romance homônimo

de Geraldo Ferraz. O filme ganhou diversos prêmios, como melhor produção e direção, porém, após as premiações do Festival de Gramado, o filme também sofreu vários boicotes. Em 1980, o filme *O homem que Virou Suco* (1979-1980) ganha diversos prêmios. Posteriormente, J. B. de Andrade dirige ainda, em 1982, *A próxima vítima*, 1985, *Céu Aberto* e em 1986, *O País dos Tenentes*. No período de 1991 a 1993, numa espécie de autoexílio, J. B. Andrade muda-se para Dorvelândia (GO). De 1993 a 1995, permanece em Barra do Garça (MT). Em 1995, vai para Goiânia e filma *O Cego que Gritava Luz*. No final da década de 90, retoma o projeto de filmar *O tronco*, que termina em 1999, com o lançamento do filme nos cinemas.

De 2001 a 2006, funda a produtora *Oeste Filmes* (Pirenópolis-GO) e produz o longa *Rua Seis*, *Sem Número* e os documentários *O Caso Mateucci* e *Vida de Artista*. Em 2005, lança o documentário *Vlado 30 Anos Depois*, que é fruto de um antigo projeto de filmar a vida de Vladimir Herzog. Em 2006, ainda lança o filme *Veias e Vinhos, Uma História Brasileira*, baseado no romance de Miguel Jorge *Veias e Vinhos* (1993). Em 2008, surpreende a todos lançando-se como candidato a vice-prefeito da cidade de São Paulo, ao lado de Soninha Francine como prefeita, pelo PPS, porém não são eleitos. Nos anos seguintes, continua se dedicando à carreira como cineasta.

5. O TRONCO: ROMANCE E FILME

Ao ler o romance *O Tronco*, em 1968, mais de uma década após sua publicação em 1956, J. B. de Andrade encontrou inspiração para produzir sua obra fílmica. Ao ler o romance, J. B. de Andrade se apaixonou pela obra e se identificou com o personagem Vicente Lemes, o coletor idealista. Deste momento em diante, Andrade já começou a traçar em sua mente o que seria anos mais tarde o filme *O tronco*.

O romance *O tronco* foi publicado em 1956 pela editora Martins, sendo o segundo livro do autor a ser publicado. Seu lançamento ocorreu simultaneamente ao de *Vila dos Confins*, de Mário Palmero e de *Grande Sertão: Veredas*, de Graciliano Ramos. Em ambos, vigorando em forma e conteúdo, a prosa regionalista brasileira. Dos três romances, *Grande Sertão: Veredas* tornou-se amplamente conhecido, enquanto *O tronco* e *Vila dos Confins* caíram no esquecimento. Bernardo Élis, ao tratar em seu romance de um fato ocorrido na Vila do Duro (norte de Goiás) no início do século XX (hoje atual município de Dianópolis-TO) tinha como intuito aproximar o povo goiano, especificamente a classe baixa, da história de Goiás, porém, mesmo utilizando uma linguagem simples e coloquial e muitas vezes oralizada, não alcançou seu objetivo, já que esse público, em 1956, ainda era, em grande parte, analfabeto e desprovido de recursos financeiros para a aquisição do livro.

Segundo Vieira Neto (2010), o desejo de Bernardo Élis era inserir no panorama cultural do país a realidade contraditória em que Goiás se encontrava na década de 50, além de tecer uma crítica à situação política e social do Estado. Bernardo Élis, ao abordar a espacialidade goiana, sua gente, seus costumes e problemas, propunha um outro olhar para as regiões interioranas de todo o país, tão diferentes entre si, apesar das políticas modernizantes em voga. Tamanho era o desejo de debater tais questões, e levar mais conhecimento ao povo goiano, que Bernardo Élis publicou, com recursos próprios, a primeira edição do romance. Utilizando-se de fatos históricos ocorridos no passado, é que Bernardo Élis propõe uma discussão e compreensão do presente.

No romance, Bernardo Élis, por meio da ficção, além de descortinar a História de Goiás, também teceu uma crítica às estruturas sociais e políticas do país vigentes na década de cinquenta. Goiás, nessa década, era governado por Pedro Ludovico, que

promoveu mudanças radicais no Estado, a fim de tirá-lo do atraso, como descreve Vieira Neto (2010):

As mudanças coordenadas pelo governador Ludovico durante seu mandato no Estado Novo e no período democrático, com a intenção de desenvolver Goiás, removendo-o dos inexpressivos percentuais da área socioeconômica verificados até 1930, foram aplicados de forma despótica sem averiguar com agudeza, seus reais problemas e deficiências. Até a década de 1950, o Estado de Goiás era predominantemente ruralizado e desigual; a parte sul era mais povoada e detentora de algumas melhorias no seu incipiente meio urbano, o norte era quase esquecido e pouco habitado. O norte do estado de Goiás ainda abrigava várias nações indígenas e grandes latifúndios de posse do *primus inter pares* local – o coronel (Vieira Neto, 2010, p. 57.).

O mandato de Pedro Ludovico finda em 1954, porém quem vence o pleito é seu sucessor Juca Ludovico, que fica no poder de 1955 a 1959, dando continuidade às ideias do seu antecessor, porém agregando as ideias empreendedoras e ações modernistas do Presidente JK. A construção da nova capital federal no Estado de Goiás vai alavancar ainda mais ações modernizadoras para o estado.

O romance *O tronco* tem como cenário esse Goiás desigual, imbuído pela tensão provocada pelas forças modernizadoras do governo estadual e federal em confronto com as tradições culturais e políticas de uma sociedade clânica e ruralizada. O sertão abordado por Bernardo Élis é o do norte do antigo Estado de Goiás, atual Estado do Tocantins. O habitante desse sertão vive quase que isolado, só vai à cidade ou pequenas vilas em casos de extrema necessidade e isso muito raramente. Da terra, retira tudo que necessita para viver, desde material para construir sua casa a alimentos. Vive em harmonia com o ambiente. Não tem luxos e a vida segue o ritmo lento do sertão. O ambiente geográfico isolado, de difícil acesso e comunicação, garante essa lentidão. A lei que ali vigora é a das tradições culturais, dos coroneis. Logo no início do romance, Bernardo Élis situa o leitor nesse ambiente pacato do sertão:

Aí, como quem tira um peso da consciência, levantou-se do tamborete e chegou à janela que dava para o Largo, lançando uma olhadela para a casa onde funcionava o Cartório. Calma, a vila constituída pelo conjunto de casas do Largo. A manhã de maio, fria e nebulosa, estendia-se por sobre o povoado de casinhas caiadas de branco, por trás das quais erguiam-se tufos verdes de laranjeiras, abacateiros, jenipapeiros, bananeiras e outras plantações. Miúdo, o povoado mingua mais ainda naquela quadra do ano, com os habitantes pelas fazendas e as casas fechadas exalando tristeza e abandono (Élis, 1977, p. 34.).

O tempo a que Bernardo Élis se refere dentro da narrativa é o dos acontecimentos, dos fatos, de 1917 a 1919. Mesmo que a data dos acontecimentos seja diferente da feitura do romance, Bernardo Élis recria ficcionalmente o tempo de um passado histórico, juntamente com as paisagens do cerrado goiano e as estruturas sociais consideradas arcaicas, como o coronelismo. Em 1956, o coronelismo e a figura do coronel eram consideradas ultrapassadas, porém ainda não havia sido totalmente extinta. Segundo Vieira Neto (2010), a figura do coronel rude e ignorante como a personagem do velho Pedro Melo vai ceder espaço para o coronel doutor, advogado ou comerciante, de modos polidos e que recusa a patente de coronel, por vezes, herdada de seus antepassados. Para Neto, resquícios desse líder e da sua política ainda hoje são vistos atuando nas esferas públicas estaduais e federais, podendo também ser acrescentada à esfera municipal.

A narrativa do romance *O tronco* é constituída por quatro capítulos: I – *O Inventário*; II – *A Comissão*; III – *A Prisão* e IV – *O Assalto*. Os capítulos do romance

totalizam 276 páginas de uma narrativa envolvente e ágil. Possui inúmeros personagens que são apresentados por descrições exatas. O personagem central é o coletor de impostos Vicente Lemes, um funcionário público idôneo que tenta fazer seu trabalho dentro da Lei. Ele é casado com Lina, uma mulher submissa e fria, e nutre uma paixão de infância pela prima Anastácia. Ainda fazem parte da narrativa as personagens: o poderoso coronel Pedro Melo, seu filho, o ex-deputado federal Artur Melo, Anastácia, também filha do coronel, Aninha, esposa de Pedro Melo, os juizes Valério Ferreira (juiz municipal) e Augusto César Carvalho de Arruda (representante do Governo Estadual), além de representantes das forças policiais, como o soldado Baianinho, negro agregado e devedor de um coronel, Alferes Xavier e o violento e corrupto tenente Mendes de Assis. Além das personagens citadas, inúmeras outras transitam pela narrativa e são de fundamental importância para o desenvolvimento da mesma. A nomeação das personagens é carregada de simbologia e significado, como descreve Vieira Neto (2010):

Personagens como *Vicente Lemes*, *Pedro Melo*, *Artur* ou *Anastácia*, são representantes de uma elite socioeconômica, por isso seus nomes têm tradição e significam algo nobre e importante. Já as personagens inferiorizadas pela condição social de pobreza, submissão ou marginalidade são alcunhadas por nomes diminutivos, qualificativos pejorativos e animistas: *Maria Pequena*, *Baianinho*, *Tonhã*, *Mané Vitô*, *Guia-de-Cego*, *Tifuque*, *Resto-de-Onça*, etc (Vieira Neto, 2010. p. 72.).

A temática da narrativa gira em torno da posse das terras e dos desmandos dos coronéis. A narrativa de Bernardo Élis começa com a indignação de Vicente Lemes diante das manobras do velho coronel Pedro Melo para se apropriar dos bens de Clemente Chapadense. Artur Melo, como advogado da viúva de Clemente, apresenta o inventário dos bens do falecido, onde só consta uma casinha velha, embora todos na Vila do Duro e redondezas saibam que Clemente é um homem rico, dono de dois sítios e uma grande boiada. Os bens estavam sendo ocultados e Vicente Lemos, como coletor, tinha que apontá-los e ao fazer isso ia criar “barulho”. Era comum os coronéis se apropriarem dos bens alheios, usando o inventário como meio. A recusa de Vicente Lemes em aceitar o inventário sem a apresentação dos bens é que vai gerar toda a ação que culminará com o assalto à Vila do Duro e o massacre dos Melo no tronco. A respeito da disputa pela posse da terra, Vieira Neto (2010) escreve:

A posse de terras devolutas ou da União, principalmente por representantes das oligarquias clânicas é magistralmente descrita no romance de Bernardo Élis por meio desse fato e todo o foco narrativo se desenvolve carregado de tensão e conflitos entre as personagens. Inventários fraudulentos, escrituras forjadas, garantiam o domínio sobre imensas áreas territoriais e incontáveis rebanhos bovinos davam sustentação política e socioeconômica para seus proprietários, os chefes das parentelas clânicas (Vieira Neto, 2010, p. 73.).

Segundo Vieira Neto (2010), essa temática abordada por Bernardo Élis em seu romance ainda era atual e usual em certas localidades do país, como na Região Norte, onde os conflitos pela posse da terra entre latifundiários e trabalhadores rurais resultavam em carnificinas, como na ficção literária. Em 2016, é possível dizer que ainda não houve uma evolução a respeito da questão da posse da terra nos lugares menos povoados do norte do Brasil, havendo, ainda, nas regiões mais isoladas, uma grande disputa pela posse da terra.

Ao se negar a obedecer aos chefes da família Melo, também parentes de Vicente Lemos, perseguindo os trâmites legais, o mesmo vê seu local de trabalho ser incendiado

pelos chefes locais, coronel Pedro Melo, seu filho e seus jagunços, e documentos oficiais desaparecendo do cartório, não restando outra alternativa a não ser ir à capital do Estado em busca de ajuda para enfrentar os coronéis locais. Vicente Lemes vai em busca de justiça, porém nem imagina que sua solicitação era o que faltava para que os coronéis do governo caiadista (inimigo dos Melo) intervissem na região do Duro e aniquilassem os Melo, seus inimigos. A narrativa de Bernardo Élis vai se desenvolvendo à medida que a comissão formada pelo juiz Carvalho e demais integrantes parte e avança rumo à Vila do Duro. Só após a chegada à vila e presenciar atitudes arbitrárias por parte dos soldados e oficiais do governo é que Vicente “enxerga” que a comissão não estava em busca da justiça, da lei, mas sim da destruição dos Melo. Sobre a atitude de Vicente Lemes diante dos acontecimentos, Vieira Neto (2010) escreve:

A intervenção na Vila do Duro, que Vicente Lemes acreditava pôr fim aos desmandos da família Melo, desprende uma sequência de acontecimentos brutais que colocam em risco a vida de todos os habitantes da Vila do Duro, inclusive a dele e de sua família. O caos se instala na pequena localidade do norte de Goiás e Vicente não consegue diferenciar mais entre as hordas de jagunços e cangaceiros comandados pelos Melo e as forças oficiais do Estado, comandadas pelo corrupto Juiz Carvalho, ante aos crimes cometidos por ambas as partes. Perplexo e impotente diante dos acontecimentos, a personagem Vicente Lemes vai sendo subtraída, enquanto a situação na Vila do Duro fica incontrolável, rumando para um desfecho terrível. A fragilidade da personagem assume então patamares elevados como se um processo letárgico dominasse seu organismo no meio daquele turbilhão de acontecimentos, que só consegue despertá-lo no clímax final do romance (Vieira Neto, 2010, p.79.).

À medida que Vicente Lemes percebe que foi um erro pedir a intervenção estadual na Vila do Duro, sua personagem medular vai sumindo, tornando-se coadjuvante em meio à situação que se apresenta. A personagem, nesse momento, se vê decepcionada e desacreditada com os valores e instituições que sempre defendeu. A personagem só volta a esboçar alguma reação no final do romance, quando os crimes cometidos pelos Melo e pela força policial se intensificam. Porém, em meio aquele caos Vicente Lemes não consegue fazer quase nada, não evita o assassinato dos homens (os Melo) no tronco, nem o assassinato do tísico rapaz Hugo Melo, filho de Anastácia e neto do coronel Pedro Melo, apenas consegue matar o algoz do jovem e fugir da vila, porém deixando para trás família e amigos. Bernardo Élis fecha o romance com as reflexões silenciosas de Vicente e seus companheiros:

Entre si, Júlio de Aquino e Ângelo trocaram um olhar significativo: estavam banzando que aquele Vicente Lemes sempre fora um homem de boa fé, um sujeito de uma ingenuidade de menino. Bem que Leão e Saturnino diziam. (...) Na cabeça de Vicente as ideias continuavam em tumulto. Uma coisa, porém, lhe dizia que nem tudo resultara inútil. Do sangue derramado, da miséria, da dor, das lágrimas espalhadas nas terras do Duro, uma vida melhor iria despontar.

Ele tinha vontade de dizer isto aos companheiros, mas tinha receio. Diziam sempre que ele era um homem de boa fé, ingênuo. Podia ser, mas uma coisa lá de dentro do peito contava que era preciso acabar com o poderio absoluto do Coronel Melo, com a soberba das famílias poderosas, para que ali pudessem vigorar as leis e não a vontade de um potentado.

Apesar de tudo, a luta tinha sido o primeiro passo para mostrar que um Alves Leandro também podia morrer; para mostrar a Belisário e Casemiro que podiam reconquistar sua liberdade; para ensinar a uma Tifuque unir-se com quem seu coração queria e não prostituir-se nos quintais da velha Aninha com Hugo Melo ou com Resto-de-Onça [...] (Élis, 1977, p. 255.).

Da publicação do romance de Bernardo Élis, em 1956, para o lançamento do filme em 1999, se passaram mais de quarenta anos. Embora J. B. de Andrade tenha procurado Élis quando leu e se apaixonou pelo romance em 1968, ele, por questões financeiras, não realizou de imediato a produção do filme *O tronco*, o projeto ficou parado, esperando momento adequado para execução. Infelizmente, o escritor Bernardo Élis não pôde ver a adaptação de sua obra nos cinemas, pois faleceu em 1997, quando o filme ainda estava em fase de produção.

Segundo Vieira Neto (2010), o filme *O tronco* é resultado do amadurecimento pessoal, intelectual, político e artístico de J. B. de Andrade. O roteiro do filme conseguiu manter o vigor do romance que o originou, ocorrendo apenas uma adequação do mesmo à linguagem cinematográfica e ao contexto histórico da produção e do cineasta. Na essência, o romance foi transposto para o filme, o que houve foram apenas algumas modificações no intuito de adequá-lo à narrativa cinematográfica.

Seguindo a linha de adequação, algumas personagens foram suprimidas ou tiveram suas falas e participação reduzidas. O juiz municipal, Valério Ferreira, que tem grande participação dentro do romance, no filme, não aparece, ampliando a participação do juiz Carvalho (personagem interpretado por Antônio Fagundes), o antagonista que se constitui no elemento que desencadeia a tragédia vivida pelos moradores do Duro. Já o personagem Tenente Catulino, interpretado por Chico Dias, não existe no romance e foi desenvolvido por J. B. Andrade, condensando inúmeros outros militares. Segundo Neto, ao fazer isso, J. B. de Andrade cria um vilão que dá sustentabilidade dramática ao filme.

Outra modificação se apresenta no desfecho dado à personagem do jovem Hugo Melo, filho de Anastácia. No romance o jovem é brutalmente assassinado por Severo, o que deixa Vicente Lemos ainda mais desiludido e triste pois, para ele, todos os que compunham a comissão de intervenção à Vila do Duro eram corruptos, Severo era seu orgulho, sua esperança. No romance, Bernardo Élis descreve essa passagem da seguinte forma:

A corneta de Severo não soava mais aos ouvidos de Vicente Lemes como um hino de esperança. Nada disso. Na madrugada fria e feia, o tiroteio cochilava. Ele devia recrudesce a qualquer momento. Naquela noite, os jagunços não haviam atacado, mas o fariam. A chuva caía. Uma névoa densa cobria a povoação, com os tiros pipocando aqui e ali. Os sitiados tinham passado a noite todinha esperando o ataque, mas ele estava custando. A corneta de Severo era uma lâmina de punhal entrando no peito de Vicente Lemes. Severo não matara o menor Hugo Melo; Severo matara a esperança do coração de Vicente (Élis, 1977, p. 221.).

Diferentemente do romance de Bernardo, no filme, o jovem Hugo Melo é poupado por J. B. de Andrade, tornando-se o único Melo preso (representante masculino) a sobreviver ao massacre da Vila do Duro. O jovem Melo, ao final do filme, acompanha a família de Vicente Lemes rumo ao autoexílio. Desta forma, o cineasta imprime uma conotação final mais positiva ao filme do que a que Bernardo Élis conferiu ao romance.

Ainda sobre o personagem Hugo Melo, é possível verificar que há diferenças entre a obra de Bernardo Élis e o filme de J. B. de Andrade. No romance, Hugo Melo, ao ser preso pela polícia, é levado para um quarto isolado da casa de Dona Aninha, pois era tuberculoso e precisava ser isolado. No decorrer da narrativa, o jovem passa o tempo esquecido naquele lugar e, quando é encontrado pelos policiais para ser assassinado, encontra-se fraco, magro e abatido. Mesmo nessas condições, não é poupado por Severo.

No filme, o personagem Hugo Melo aparece como um jovem rapaz que desperta o interesse da filha de Vicente Lemes. No baile realizado na casa do velho Pedro Melo,

ele e a filha de Vicente Lemos dançam juntos e depois a mocinha acaba se apaixonando pelo jovem. Mais tarde, quando fica sabendo que Hugo Melo está preso com os demais homens da família Melo no porão e acorrentado ao tronco, ela se desespera e força a mãe a sair de casa em busca de ajuda. No percurso, a jovem é baleada, mas não morre, e fica sofrendo à espera do desfecho de seu amor, Hugo Melo. Depois do assalto à Vila do Duro, mesmo baleado, o jovem Hugo sobrevive, e os dois vão juntos rumo ao exílio no sertão goiano desconhecido.

No romance, Alice, a filha de Vicente Lemes, não tem muito destaque, aparece apenas em algumas passagens, mas sem muita expressividade, assim como sua mãe e muitas outras mulheres submissas. No romance não há nenhuma ligação entre a mocinha e Hugo, eles mal se conhecem. Ela é tratada ainda como criança, e ele como um rapaz doente e fraco, devido à sua doença.

Outra diferença que se pode observar em relação ao romance e ao filme é o desfecho final da personagem de Vicente Lemes. No romance, sem sua família, acompanhado apenas por Júlio de Aquino e Ângelo, ele parte rumo à fuga e ao exílio. A família e amigos ficam no Duro à mercê dos jagunços. No filme, após o assalto à Vila do Duro, Vicente Lemes, acompanhado de sua esposa, filha, sogra, Hugo Melo, Anastácia e outros familiares e amigos, incluindo outros membros da família do velho Pedro Melo, parte para o exílio. O desfecho adotado por J. B. de Andrade é mais positivo do que o adotado por Élis. Sobre esse desfecho adotado por J. B. de Andrade, Vieira Neto (2010) argumenta:

Apesar da aparente derrota da personagem Vicente Lemes (Ângelo Antônio), sua fuga com a família rumo a um destino ignorado nos ermos sertões do cerrado, depois do massacre da Vila do Duro, cuja cena abre e fecha o filme pelos movimentos de câmera em *plongée* e *contra-plongée*, propõe ao espectador que há possibilidades de retomada das ações e movimentos sociopolíticos e de uma arte mais politizada. Os planos-sequência dos créditos iniciais e do fim do filme, que vislumbram infinitos horizontes, sustentam a ideia mais esperançosa do que a imprimida por Bernardo Élis em seu livro de 1956. Isso não significa que J. B. Andrade visualizou um futuro *promissor* após todos os acontecimentos ocorridos no Brasil depois da redemocratização em 1985, ele apenas indica que há outros caminhos para serem perseguidos, tanto por intelectuais e artistas com sua formação político ideológica como por aqueles que se encontram mergulhados na apatia e no pragmatismo (Vieira Neto, 2010, p. 124.).

A personagem do juiz Carvalho, criada por Bernardo em seu romance, não sofreu alterações ao ser transportada para o filme. No romance, a personagem vai à Vila do Duro afim de cumprir as ordens do Governo Estadual, mesmo que para isso precise passar por cima da própria justiça que representa. Carvalho esperava que, ao cumprir sua missão, seria recompensado, alcançaria cargos superiores e com eles, melhores condições de vida. Para alcançar seus objetivos, não hesitaria, seria capaz de se tornar corrupto, traindo a confiança daqueles que o apoiava e fugindo para salvar a sua pele. No filme, J. B. de Andrade, mantém os mesmos traços característicos de Carvalho, que é interpretado pelo ator Antônio Fagundes. Como no romance, o personagem do filme é corrupto e trai seus apoiadores. Após o assassinato do velho Pedro Melo (Rolando Boldrin), já desarmado, e diante da constante ameaça de invasão dos jagunços aliados de Artur Melo ao povoado, Carvalho, no meio da noite, foge, abandonando todos do Duro à própria sorte. Segundo Vieira Neto (2010), a personagem do Juiz Carvalho (Antônio Fagundes):

[...]é a representação marcante do pragmatismo burocrático e conformista que invadiu os diversos seguimentos da sociedade brasileira nos anos de 1990,

acampando os espaços deixados pela retração do comprometimento politicoideológico que havia nos vários setores sociais e artísticos. O Juiz Carvalho faz cumprir as leis do Estado que representa, mas não exita em fazer concessões ou acordos duvidosos a indiciados por contravenções, no filme o clã oligarca dos Melo. O que importa para o magistrado é o cumprimento de sua missão, não atendo-se aos meios utilizados, pois o que importa é sua ascensão profissional e sua compensação socioeconômica (Vieira Neto, 2010, p. 128.).

Sobre o personagem Vicente Lemes (Ângelo Antônio), Vieira Neto (2010) diz que J. B. de Andrade não efetuou modificações, o personagem Vicente Lemes criado por Bernardo Élis no romance é encontrado no filme, idealista e frágil ante aos acontecimentos. Segundo Neto (2010), o embate entre o coletor Vicente Lemes e o Juiz Carvalho, no filme, reproduz o imbróglcio ideológico e político dos anos noventa, época da produção do filme.

Segundo Vieira Neto (2010), ao produzir o filme, J. B. de Andrade usou várias alegorias e metáforas que se repetem em vários momentos, e uma delas é possível perceber nas cenas do jabuti no decorrer do filme. Na primeira cena descrita por Neto o jabuti caminha lentamente, na segunda cena ele aparece quando o juiz Carvalho, em seu acampamento vira de pernas para cima o jabuti. A terceira cena ocorre quando Vicente Lemes, no final do filme, vê o jabuti se debatendo com as pernas viradas para cima e o desvira. Na primeira cena o réptil representa a cosmografia, sua carapaça em forma de cúpula representa o universo e as quatro patas, os pilares que o sustentam. Na segunda cena, o caminhar do jabuti sintetiza a ordem das coisas vigentes no mundo do personagem de Vicente Lemes até a chegada de Carvalho, que representa a quebra dessa ordem. Na terceira cena, final do filme, quando Vicente Lemes desvira o jabuti, há a representação da volta à ordem das coisas. Após o fim do assalto à Vila do Duro as coisas voltariam ao “normal”.

Ainda sobre as cenas criadas por J. B. de Andrade, Vieira Neto (2010) cita uma que ocorre no acampamento, na tenda do juiz Carvalho. Nessa cena, há sobre uma escrivaninha, uma estátua, símbolo da justiça, que durante uma discussão entre Carvalho e Vicente, este último, indignado com a postura antiética e violenta de Carvalho, derruba a estátua e a destroça. Mais tarde, em outra cena, na mesma tenda, o malvado Tenente Catulino (Chico Diaz), após mandar executar um membro de sua tropa, remonta a estátua da justiça. O ceticismo com relação a instituições como a justiça e os homens que fazem-na ser cumprida, fica evidente nessas cenas.

Outra alegoria citada por Vieira Neto (2010) refere-se ao personagem Vicente Lemes quando ele encontra-se em sua casa, isolado e arrasado por causa do fracasso da tentativa de aplicar a justiça naquela localidade. Na cena, ao lado de uma lamparina, Vicente Lemes faz gestos com a mão que reflete na parede como sombras bruxuleantes. A sombra da mão de Vicente Lemes, projetada na parede de sua casa, remete às consequências danosas das ações praticadas por ele. Embora buscasse justiça, Vicente levou à Vila do Duro a mais violência, dor e miséria.

O filme *O Tronco*, segundo Vieira Neto (2010), ainda contou com excelente fotografia e trilha sonora. O trabalho de fotografia foi realizado por Jacques Cheuiche, que conseguiu imprimir nas imagens filmadas a paisagem natural e humana do cerrado goiano, descritas por Bernardo Élis. Jacques Cheuiche utilizou cores sépias e ocre para ressaltar a paisagem pardacenta do Brasil central. É notável, no filme, a harmonia entre roteirista e fotógrafo, principalmente na última cena, como destaca Vieira Neto.

Sobre a trilha sonora composta por Tavinho Moura, Vieira Neto (2010) destaca que foi possível intercalar viola caipira com orquestra, unindo música popular e erudita:

... a música de Tavinho Moura brilhou as cenas do filme de J. B. Andrade, relacionando-se com a cultura popular goiana (*Festa do Divino Pai Eterno, Cavalhadas e a Catira ou Cateretê*) e o universo ficcional do romance de Bernardo Élis; não se trata de uma trilha musical regionalista, é uma partitura escrita para o filme, com elementos cinematográficos que emergem da tradição musical e cultural do compositor, passando pelo cineasta e o literato, cujo livro é o cerne referencial para toda a teia artística (Vieira Neto, 2010, p. 133.).

Ainda sobre a questão musical, aparece no filme de J. B. de Andrade, o personagem Baianinho, criado por Bernardo Élis. No filme, essa personagem é interpretada pelo ator Augusto Pompeu, que durante a narrativa fílmica reproduz várias canções e quadras populares recolhidas por Élis e pelo cineasta. Baianinho é um ex-escravo que se alista na polícia de Goiás para tentar pagar a dívida que tem com seu patrão, o Coronel Batista. Em várias cenas ele aparece cantando, que segundo Neto, seria uma forma de atenuar a desgraça que está prestes a chegar quando ele e os soldados entrarem na Vila do Duro. Também é uma forma de amenizar o peso e infortúnio de sua própria existência. Sobre a personagem Baianinho, alguns críticos, escreveram, na data de lançamento do filme, que ela era “chata, passava o filme todo cantando”. Os críticos não compreenderam que a personagem de Baianinho é uma metáfora sobre a tragédia de muitos escravos, que ainda no século XX, eram forçados a trabalhar. No romance, Bernardo Élis, sobre a cantoria e situação de Baianinho escreve:

Depois a voz de Imbaúba calou-se, outro som ergueu-se mais distante. Era um toque de viola. Ferreirinha conheceu que era do soldado Baianinho. Na sombra, o praça pinicava o pinho. Terno, o som vinha numa humildade de choro de mulher amorosa, numa humildade igual à namorada de Ferreirinha que ficou com sua saudade na casinha térrea do alto do Moreira.

No acampamento tremulava a mágoa da viola de Baianinho. Para ouvir melhor, em torno dele outros soldados vieram se agachar com suas mulheres e os meninos catarrentos.

Bem diferente era o motivo que trazia Baianinho àquela expedição. Ferreirinha viera na esperança de ganhar dinheiro com que pudesse seguir para o Rio. Baianinho ali estava como um cativo. Era camarada do Coronel Batista, a quem ficara devendo um despropósito. Dívida fantástica, dívida inventada pelo coronel (Élis, 1977, p. 57.).

Tratando da temática da escravidão, Bernardo Élis, também constrói em seu romance a personagem Aninha. Ela é a esposa do Coronel Pedro Melo, uma senhora gorda e mandona. Vive rodeada de criados de origem negra que a servem dia e noite. São crias da casa-grande, que têm como função até abanar a senhora, a fim de amenizar o calor. No filme de J. B. de Andrade a personagem Aninha é interpretada pela atriz Cida Moreira. No filme, Aninha é representada da mesma forma que no romance. Dos negros que vivem ao redor de Aninha, a que ganha mais destaque é a negrinha Tifuque, que sempre fica incumbida de levar os recados da velha para os moradores da vila. Em várias passagens do romance, a negrinha Tifuque vai à casa de Vicente Lemes levar os recados de sua patroa. Depois do assalto à Vila do Duro, Tifuque some, ou melhor, se liberta dos grilhões de Aninha. Acredita-se que ela fugiu com um soldado que vivia de olho nas suas carnes. Iria se entregar a alguém não para servir, mas por amor.

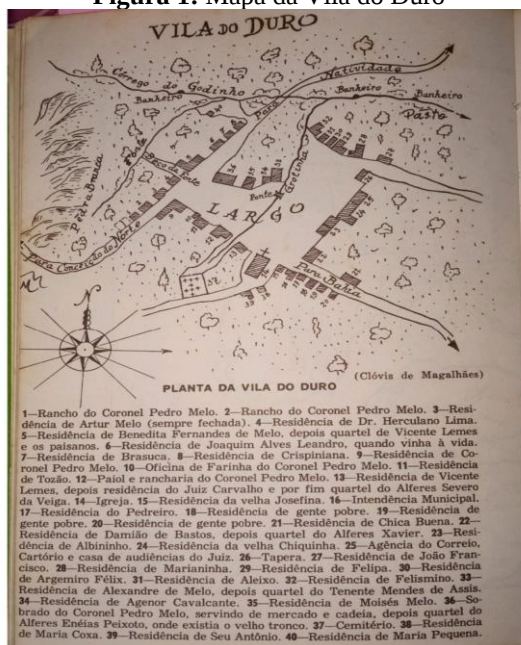
Outro aspecto que Vieira Neto (2010) destaca na obra fílmica de J. B. de Andrade é direção de arte ou coreografia. Segundo Neto, as imagens captadas pelo fotógrafo Jacques Cheuíche e os cenários edificadas por Vinícius H. de Andrade são uma tradução do texto bernardiano e do universo natural e humano do Goiás barroco e da República

Velha. No jornal goiano *O Popular*, da época do lançamento do filme, saiu uma crítica positiva a esse respeito. Sobre a cenografia, Vieira Neto (2010) escreve:

A reconstrução cenográfica da Vila do Duro, nos arredores da cidade histórica de Pirenópolis (GO), seguiu a deixa de um mapa fictício do lugarejo encontrado no prefácio do romance *O tronco*, impresso pela José Olympio Editora e que de forma esquematizada, mostra ao leitor o local exato das residências das personagens do romance: Vicente Lemes, Cel. Pedro Melo, Artur Melo, etc., além de detalhes geográficos como fontes, riachos e estradas (Vieira Neto, 2010, p.136.).

A partir das referências e descrições contidas no romance de Bernardo Élis, a direção de arte de Vinícius H. de Andrade recriou o espaço engendrado pelo autor, no entanto com um toque pessoal e interpretativo do cineasta J. B. Andrade. Na Figura 1 temos o mapa fictício da Vila do Duro criado por Bernardo Élis.

Figura 1: Mapa da Vila do Duro



Fonte: Foto tirada pelo autor da página xxvi do livro *O tronco*. ÉLIS, Bernardo. *O tronco*. 5ª ed. Editora José Olympio. Rio de Janeiro, RJ. 1977.

Não se pode deixar de mencionar outra característica interessante do filme *O Tronco* de J. B. Andrade, que foi a introdução de vários atores goianos na interpretação de personagens do núcleo dos soldados, jagunços, mulheres e membros do clã dos Melo. O fato de as filmagens terem sido feitas no estado de Goiás, nas cidades de Goiás e Pirenópolis, contribuiu para que isso ocorresse. Os figurinistas também foram, em sua maioria, recrutados nas cidades onde foram realizadas as filmagens.

O filme *O Tronco*, de J. B. de Andrade, foi lançado nos cinemas em outubro de 1999 e chamou a atenção de grande parte da população goiana e da imprensa estadual, que publicou diversas matérias sobre a produção fílmica. Em algumas cidades de Goiás onde não havia salas de cinema, o filme foi exibido em praça pública, e com bastante público. Segundo J. B. de Andrade, esse modo de exibição se justifica por ser baseado na obra de um escritor goiano, além de ter sido filmado em território também goiano. Embora tenha conseguido grande destaque no estado de Goiás, no restante do país não obteve o mesmo êxito. O filme *O Tronco* ainda ganhou vários prêmios, entre eles: Melhor ator coadjuvante – Rolando Boldrin (1999), *Festival de Cinema de Natal*; Melhor

cenografia – Vinícius Andrade (1999), *Festival de Cinema de Natal*; Melhor filme – Comissão Brasil 500 anos (1999); Melhor diretor – João Batista Andrade (2000), *Festival de Cinema de Recife*, etc.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos perceber que o filme produzido por J. B. de Andrade em 1999 tem muito do romance de Bernardo Élis produzido em 1956, o que denota as conexões existentes entre Literatura e Cinema. Como colocam Aguiar, Guimarães, Johnson, Pellegrini e Xavier (2009), no início deste artigo, não é necessário que o cineasta seja integralmente fiel à obra literária, ele pode fazer uma interpretação da mesma, o que, para o autor, é muito mais produtivo do que uma simples cópia. O que ocorreu na narrativa fílmica de *O Tronco* foi uma interpretação de J. B. de Andrade do romance homônimo de Bernardo Élis, o que não impediu que o cineasta produzisse uma excelente obra, pelo contrário, muito contribuiu para que a produção fílmica se tornasse a obra-prima que se tornou. Provavelmente, se tivesse visto o resultado obtido por J. B. Andrade em sua obra fílmica, Bernardo Élis teria gostado do trabalho, porque para ele o filme baseado em uma obra literária é uma interpretação do cineasta, portanto diferindo da visão do escritor.

O “fio central” da narrativa de Bernardo Élis foi mantido no filme, o que J. B. de Andrade fez foi alterar o desfecho de algumas personagens, como o jovem Hugo Melo. No romance, Hugo Melo morre assassinado por Severo, já no filme, o jovem sobrevive e parte com a sua mãe Anastácia e demais familiares, entre eles a prima Alice (filha de Vicente) para o autoexílio no sertão goiano.

O desfecho dado à personagem de Vicente Lemes também apresenta diferença entre o romance e o filme. No romance, Vicente Lemes foge somente com os amigos Ângelo e Júlio de Aquino deixando, para trás sua esposa, filha e amigos. Esse final é de derrota, tristeza e dor para Vicente, porém essa trajetória rumo à capital também pode significar mudanças, como sugere Vieira Neto (2010):

O trecho final do romance nos mostra a personagem Vicente Lemes preparando sua partida rumo à estrada para a cidade de Goiás, na companhia dos amigos que restaram, mas sem a família. O caminho é percorrido sob trovões que retumbavam, indicando o poderio da natureza e simbolizando o fim da luta contra a oligarquia Melo e os *bandidos* do governo. Esse desfecho bastante pessimista utilizado pela estilística bernardiana, se for analisado superficialmente, camufla algumas alegorias que o autor, implicitamente confere aos últimos parágrafos: a estrada, na qual caminha o desolado Vicente significa *via reta* e se opõe aos percursos sinuosos; os *trovões* estão relacionados à revelação de algo superior e finalmente a *chuva*, agente ligado à vida e à renovação. (Vieira Neto, 2010, p. 87/89.)

No filme de J. B. Andrade, Vicente Lemes parte da Vila do Duro com sua esposa, filha, demais familiares e amigos. Segundo Neto (2010), essa diferença no desfecho dado às personagens ocorre porque J. B. de Andrade apresenta uma visão mais positiva sobre os acontecimentos ocorridos na narrativa. Isso se deu devido ao fato de que o momento em que o cineasta produziu o filme também seja mais positivo no aspecto político e social, abrindo caminho para um futuro melhor. Sobre as cenas finais de *O Tronco*, Vieira Neto (2010) discorre:

O filme de J. B. de Andrade não é claustrofóbico, no sentido de encerrar uma visão pouco aprazível e hermética da sociedade brasileira dos anos de 1990; a cena final com um grande plano geral, primeiro focando o coletor *Vicente Lemes* montado a cavalo e guiando sua família que o segue dentro do carro-de-bois e, depois, vislumbrando o panorama extenso do relevo disforme do Planalto Central coberto pelo cerrado, insinua que nem tudo está perdido e que as lutas e o engajamento enfraqueceram ou fracassaram, *a priori*, mas não sucumbiram. (Vieira Neto, 2010, p. 160.).

Apesar das diferenças encontradas entre romance e filme, as obras se interpenetram e dialogam. Ambas são engajadas, carregadas de significações políticas e sociais. Bernardo Élis e J. B. de Andrade têm muito em comum, principalmente no que se refere à ideologia política alinhada à *esquerda*. Os dois acreditavam que o *comunismo* era a alternativa mais eficiente para corrigir e nivelar as diferenças sociais, econômicas e políticas que afligiam o país há muito tempo.

7. REFERÊNCIAS:

AGUIAR, Flávio; GUIMARÃES, Hélio; JOHNSON, Randal; PELLEGRINI, Tânia; XAVIER, Ismail. **Literatura, Cinema e Televisão**. Editora Senac São Paulo. São Paulo, SP. 2009.

ALMEIDA, Nelly Alves de. **Estudos Sobre Quatro Regionalistas**: Bernardo Élis, Carmo Bernardes, Hugo C. Ramos, Mário Palmério. 1ª ed. Goiânia, GO. 1968.

ÉLIS, Bernardo. **O tronco**. 5ª ed. Editora José Olympio. Rio de Janeiro, RJ. 1977.

ÉLIS, Bernado. **Bernardo Élis fala sobre suas obras literárias**. Goiânia. TV Brasil Central. 1982.

VIEIRA NETO, Henrique José. **O Tronco**: Obra Literária de Bernardo Élis (1956), Fílmica de João Batista Andrade (1999) e as Conexões Possíveis Entre Cinema, Literatura e História. Uberlândia, MG. 2010.

O TRONCO. Direção de João Batista de Andrade. Baseado na obra homônima de Bernardo Élis. Pirenópolis-GO: Raíz Produções Cinematográficas, 1999. (109 min.), VHS, color.

“SILVESTRE” (2019), DE WAGNER WILLIAN: HQ DA DARKSIDE® BOOKS E REFLEXÃO SOBRE A CRIAÇÃO ARTÍSTICA

J. VICTOR MESSIAS (UFSCar)¹

1. UM MÍDIUM NA FLORESTA

No GP Comunica – Inscrições Linguísticas na Comunicação (UFSCar/CEFET-MG), trabalhamos dentro de uma perspectiva discursivo-midiológica. Da parte relativa ao que é “discursivo”, nos embasamos nos desenvolvimentos de Dominique Maingueneau sobre o *discurso literário* (Maingueneau, 2018) para investigarmos como a produção de sentidos é posta em circulação a partir do que temos como *objetos técnicos* (Simondon, 2020). Os objetos técnicos estão localizados no campo de estudos da semiologia dos objetos, campo esse abordado pelos desenvolvimentos de Régis Debray em sua proposta de uma disciplina denominada de *midialogia* (2006), uma perspectiva que trabalha com a circulação e produção de noções, de certa forma, culturais, através das técnicas que inscrevem objetos *técnicos*. De modo geral, dentro das pesquisas do GP estudamos como objetos técnicos produzem cultura e a colocam em circulação, a *transmitem*.

Em nossos desenvolvimentos, temos no trabalho de Salgado (2020) uma conceituação que conjuga esses dois campos, e, nessa conceituação, a abordagem dos objetos técnicos como *objetos editoriais* (Salgado, 2020):

Nosso programa de pesquisa pensa nos enunciados como fluxos de texto na sua dimensão encarnada – livros, monumentos, camisetas... sites, blogs, plataformas de partilha... todo material que se prepara para a vida pública passando por um processo de edição. Certamente uns mais institucionalizados que outros, mas todos eles objetos técnicos que põem em relevo as seguintes dimensões: a) implicam um trabalho de inscrição material da língua em algum suporte, b) cuja circulação se define às vezes em conformidade com o projeto, às vezes subvertendo-o, c) conforme uma interlocução formalmente ensejada, que eventualmente pode vir a ser inesperada. A vida dos objetos editoriais é paradoxalmente preparada e incontrolável (a menos que haja efetiva censura da produção e destruição dos objetos técnicos produzidos) (p. 102-103).

Dessa forma, entendemos que a instituição de um discurso literário está dada nessa dimensão da administração de normas e técnicas que remetem a uma cadeia criativa, um “bolsão” de elementos culturais que precisam ser inscritos de um certo *modo* para

¹ José Victor Rodrigues de Andrade Messias, Mestrando em Estudos de Literatura, ênfase em Literatura, linguagens e meios (UFSCar), Bacharel em Linguística (UFSCar), e-mail: jose.messias@estudante.ufscar.br.

mobilizar dados sentidos e não outros², movimento esse explicado por Villém Flusser (2007) como *formalização material*:

[...]se vejo alguma coisa, uma mesa, por exemplo, o que vejo é a madeira em forma de mesa. É verdade que essa madeira é dura (eu tropeço nela), mas sei que perecerá (será queimada e decomposta em cinzas amorfas). Apesar disso, a forma “mesa” é eterna, pois posso imaginá-la quando e onde eu estiver (posso colocá-la ante minha visada teórica). Por isso, a forma “mesa” (a madeira) é apenas aparente. Isso mostra, na verdade, na verdade, o que os carpinteiros fazem: pegam uma forma de mesa (a “ideia” de uma mesa) e a impõe em uma peça amorfa de madeira. Há uma fatalidade nesse ato: os carpinteiros não apenas informam a madeira (quando impõem a forma de mesa), mas também deformam a ideia de mesa (quando distorcem a madeira). A fatalidade também consiste na impossibilidade de se fazer uma mesa ideal (Flusser, 2007, p. 26).

Nos estudos da midiologia (Debray, 2000), isso significa trabalhar com uma Organização Materializada (OM) e sua matéria organizada (MO). Dentro da ideia de um “bolsão marcenaria”, seria como se a ideia de “mesa”, uma possibilidade de OM, fosse formada por todas as MO de mesas feitas, e aí estão mais que as mesas de madeira, também existem mesas de metal, de plástico, de vidro *etc*, que viriam de outros bolsões, mas compartilhariam de similaridades do que constitui o formato “mesa”. Entre a ideia e a matéria existe a forma, a coisa no mundo, a “mesa”, essa coisa no mundo é o objeto técnico, o *mídium* (Debray, 2006), o objeto que media essa dicotomia. Quando trabalhamos com o discurso literário, estamos na dimensão das técnicas editoriais, portanto, dos objetos editoriais, e nosso objeto editorial é a HQ da Darkside® Books, “Silvestre” (2019), de Wagner Willian, que trabalhamos como um *mídium* para sua editora.

Nesta pesquisa³, estudamos a produção de sentidos da HQ como pertencentes ao gênero literário do Horror. A partir disso, nos embasamos também em J. Halberstam⁴ (1995) e sua teoria dos *monstros* em obras de Horror — mais especificamente obras “góticas” — como tecnologias textuais, ou seja, como elementos de técnica que estabelecem uma relação entre os elementos internos de suas obras, os monstros estabelecem efeitos de leitura e produção de sentidos na tessitura da malha textual, sendo eles mesmos símbolos da obra em que estão inscritos. Adicionamos a essa conceituação, os nossos desenvolvimentos sobre essa teoria: sendo o primeiro, um afastamento quanto às origens dos desenvolvimentos interpretativos do autor, ele parte de um embasamento da “morte do autor”, tributário das reflexões de filósofos como Blanchot, Barthes, Foucault *etc* — enquanto nós seguimos por uma leitura a partir das materialidades técnico-textuais que nossos objetos editoriais apresentam; e o segundo, que advém desse primeiro, encaramos que, se um monstro é inscrito para além do tecido do texto, ou seja, além das palavras, também estamos diante de um objeto editorial em si quando ele se transforma em um símbolo de qualidades gráficas, bidimensionais (textos pictóricos) ou tridimensionais (bonecos, animatrônicos, figurinos, animações tridimensionais).

No trabalho que aqui se apresenta, iremos investigar as materialidades de “Silvestre” (2019), de Wagner Willian, nos valendo de um recorte de seu texto, tendo por foco na “capa” da primeira parte da HQ, que tem uma imagem em estilo “rascunhal” do Diabo com o torço nu, ouvindo uma concha, e na figura do que acreditamos ser seu

² Que, de toda forma, ainda assim podem “escapar” do planejamento.

³ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

⁴ Neste livro, o nome utilizado é o “nome morto” do autor. Em respeito à sua retificação, mantemos apenas a primeira letra, que é a mesma em ambos os nomes.

monstro, o Caçador, para apresentar uma leitura possível dessa narrativa. Ainda que não abordemos de forma direta, a todo momento apresentamos um produto Darkside® Books, que funciona, no mesmo sentido, como uma OM em si, também.

2. A NARRATIVA SELVAGEM

Em “Silvestre” (2019), acompanhamos a personagem do Caçador⁵ após perder sua presa, um “raro animal”. Contudo, durante essa caça, ele encontra uma carcaça que engatilha nele uma reação relativa a algum trauma do passado, um gatilho, que o faz voltar para sua cabana. Lá, ele acorda em seu quarto, onde havia um “santuário” com os pertences de sua esposa morta há 25 anos. O santuário o inspira a fazer uma “torta de restos” com a receita da falecida. Ao fazer a torta, no entanto, seu aroma atrai para dentro da cabana toda sorte de espíritos relativos às crenças humanas. Sendo um desses espíritos, o próprio Diabo. A narrativa avança entre uma exaltação desse Caçador como um espécime virtuoso da humanidade, pequenas insinuações sobre o que realmente aconteceu com a esposa dele e discussões sobre o que é a cultura humana.

Nossa proposta, como apresentado, é trabalhar essa HQ como uma narrativa gótica:

A ficção gótica é uma tecnologia da subjetividade, e ela produz subjetividades que são desviantes do que é tido como normal, saudável e puro. O gótico, como abordo, pode ser simplificado como um estilo retórico de uma estrutura narrativa que produz medo e desejo no leitor. Dentre livros góticos, como argumento, cabem muitas interpretações e parte da experiência desse horror vem da percepção de que esses significados correm soltos. O livro gótico produz um símbolo desse caos no corpo do monstro. O monstro é sempre o foco primário de interpretação, e sua interpretação parece válida para um grande número de significados (Halberstam, 1995, p. 2. Tradução nossa)⁶.

O Caçador funciona como monstro gótico, principalmente, no sentido de condensar em si uma variedade de interpretações vertiginosa: “O gótico, de certa forma, vem de um excesso ornamental ... uma extravagância retórica que produz, simplesmente, coisa demais” (Halberstam, 1995, p. 2. Tradução nossa)⁷. E no que ele representaria essa obra? Quais seriam suas significações exorbitantes?

Interpretamos “Silvestre” (2019) em quatro vertentes: i) seguindo a proposta do projeto de pesquisa, como uma narrativa simbólica da produção independente com traços estilísticos de produtos da Darkside® Books; ii) como a história de um velho caçador que, ao ter sua caçada de dias frustrada, decide caçar os espíritos que povoam as crenças humanas; iii) como a história de um velho caçador que após uma caçada frustrada e o gatilho de algum acontecimento horrível do passado, destrói-se como consequência desse

⁵ Ele não possui um nome, “Caçador” é como decidimos nos referir a ele, pois sua caracterização é a de um caçador norte-americano idoso.

⁶ Gothic fiction is a technology of subjectivity, one which produces the deviant subjectivities opposite which the normal, the healthy, and the pure can be known. Gothic, within my analysis, may be loosely defined as the rhetorical style and narrative structure designed to produce fear and desire within the reader ... Within Gothic novels, I argue, multiple interpretations are embedded in the text and part of the experience of horror comes from the realization that meaning itself runs riot. Gothic novels produce a symbol for this interpretative mayhem in the body of the monster. The monster always become a primary focus of interpretation and its monstrosity seems available for any number of meanings (Halberstam, 1995, p. 2).

⁷ Gothic, in a way, refers to an ornamental excess ..., a rhetorical extravagance that produces, quite simply, too much (Halberstam, 1995, p. 2).

grande sofrimento dando origem a algo novo [“Silvestre” (2019)]; iv) “Silvestre” (2019) também seria uma forma de Wagner Willian refletir sobre o processo criativo, se pondo como o caçador de uma cultura global, a apreendendo e assassinando, de certo modo, como se ele também reconhecesse nesse processo de produção de sentidos, de criação artística, algo de limitadora da representação do imaginário cultural.

Nossa proposta, para este texto, é discorrermos sobre a quarta interpretação, pois essa limitação da produção de sentidos, essa fatalidade da formalização material da cultura, segundo nossa hipótese, reverbera na apresentação ao texto verbal que, de certo modo, “inicia” a narrativa da HQ. Como se essa fatalidade apresentada por Flusser (2007), dual, fosse uma rima com a figura do Diabo em sua essência; também, ao aproximar na ilustração de apresentação ele e o búzio, ambos símbolos de energia criativa, forma-se um totem de uma possível leitura dos acontecimentos que se seguirão, que seriam a representação do processo criativo se materializando. Isso tudo faria do Caçador um monstro, representante da atuação do artista diante da pluralidade cultural, advinda de um repertório imemorial, esse retomado de forma exaustiva e limitada pela necessidade de uma inscrição material do fazer artístico. Assim, ele “assassina” essa pluralidade, o que o transforma em ator de uma “morte parcial” dos elementos culturais ao nunca conseguir representá-los por completo.

3. UMA DELICIOSA ARMADILHA

O Caçador acorda de seu cochilo após voltar da mata e decide cozinhar uma “torta de restos”. Mas ele tem todo um processo para tal, como um artista, ele prepara toda a *mise en place* para a sua próxima empreitada:

Tomou banho de capim-limão para afastar os mosquitos. Sobravam algumas provisões armazenadas fora do alcance dos ratos silvestres. Trataria da galhada depois. Tudo o que queria neste momento era aproximar-se da melhor parte do passado, vesti-lo de alguma forma tanto quanto o tempo permitisse. Adorava a torta de restos que sua esposa fazia. Acrescentou mais achas de lenha no forno. Aos poucos a massa foi tostando, criando uma fina e delicada crosta. Com o calor, os ingredientes harmonizavam-se em melodia. Serpenteava por toda a cozinha, um cheiro irresistível, quase sobrenatural, adejando em imagens vivas. Podia pressenti-la novamente. Ouvi-la de uma distância interna e sutil. Não importava se talvez fosse apenas o eco de sua consciência. Pôde se ouvir baixinho, pedindo perdão como se não o dissesse. Enquanto o cheiro da torta assando tomava a casa, a floresta inteira. Esse filete de fumaça esbranquiçada que escapava pela chaminé, deslizando com o barlavento, suspendeu a todos que estavam no caminho.

O inevitável e gentil toque daqueles dedos esfumaçados despertava em todos a memória de muito antes. Bastava respirar. O impossível nunca foi tão leve (Willian, 2019, [n.p.]).

O Caçador busca encontrar o passado, “vesti-lo de alguma forma tanto quanto o tempo permitisse”⁸. Ao fazer isso, ele se conecta à sua esposa, e, enigmaticamente, a pede perdão. Mas a torta surte outro efeito, seu aroma passa a se conectar a memória de quem o sente. É uma imagem bonita, a receita que o Caçador aprende e usa para se conectar à “melhor parte do passado”, faz com que ele, inevitavelmente, se pegue lembrando da esposa; do outro lado dessa cena, o emprego dessa receita desperta efeitos na memória de

⁸ Com o desenvolvimento da narrativa isso ganha outra leitura, podendo ser uma reconexão com o momento em que ele assassina sua esposa.

outrem, transformando-os em parte daquilo. É como se um artista pintasse um quadro de sua infância, mas as cores, as pinceladas, as imagens formadas se comunicassem com os espectadores da pintura. Além do mais, é com essa torta que o Caçador atrai suas vítimas.

O “quadro final” resultado do preparo dessa torta, o massacre dos espíritos, em nossa visão, seria a HQ em si. Na verdade, após o “Fim” da narrativa, acompanhamos o Diabo despertando no gramado onde foi atingido por um tiro do Caçador. Ele se embrenha na mata, agora uma floresta de árvores secas e encontra um exemplar de “*Silvestre*” (2019) no chão. Ele pisoteia a HQ, como em revolta e a abandona no chão da mata — a essa HQ dentro da HQ, chamaremos apenas de *Silvestre*, sem a alocação do ano de publicação. A capa da HQ é formada por pinceladas de vermelho escuro — no exemplar encontrado, é um vermelho vivo —, em seu centro há uma caveira “humana”, com galhas de cervo e na cor dourada. Nossa interpretação nos leva a entender que essa capa daria a impressão dela ser formada pelo sangue do massacre, sendo esse emblema dourado um selo, representando sua monstrosidade, unindo traços animais a humanos, uma inexatidão ameaçadora ao *status quo*.

A Figura 1, a seguir, mostra o Diabo revoltoso com *Silvestre*:

Figura 1 – O Diabo e *Silvestre*



Fonte: Imagens escaneadas da obra *Silvestre*. WILLIAN, Wagner. *Silvestre*. Darkside® Books, Rio de Janeiro, RJ. 2019

Nessa relação de possível “criação” de *Silvestre*, a partir do massacre do Caçador que prepara uma armadilha para sua caçada, vemos o *trocadilho* (Halberstam, 1995) que é estabelecido com a própria relação entre artista e obra, possibilitando nossa leitura aqui oferecida da HQ como uma reflexão do processo de criação artística:

Penso que os trocadilhos no horror gótico, na verdade, mantêm alguns parâmetros de significação dentro de um gênero que ameaça não ter limites. Se a discussão de Seltzer sobre a “função selvagem” do gótico o leva a um território além do corpo, os trocadilhos voltam de novo e de novo para corpos específicos e para o corpo como (ao menos) símbolo da dualidade da monstrosidade. O trocadilho às vezes perpassa o jogo de opostos sem necessariamente explodir a oposição; pelo contrário, o trocadilho multiplica as oposições e explora seus limites, e encontra diferença no que parecia ser igual, e igualdade no que seria diferente (Halberstam, 1995, p. 186. Tradução nossa)⁹.

⁹ Puns in Gothic Horror, I think, actually maintain certain parameters of meaning within a genre that threatens to run wild. If Seltzer’s discussion of the ‘wild work’ of Gothic leads him off into a territory beyond the body, puns return us time again to specific bodies and to the body as a symbol of the (at least) doubleness of monstrosity. The pun often plays through opposites without necessarily exploding the

Em uma parte em que discorre sobre a HQ, Wagner Willian expõe o que foi seu processo artístico para a criação de “Silvestre” (2019):

Foi preciso encarar sua narrativa como um caderno de viagens ou sketchbook para gravar seu rastros e sua animalidade em volta sem perdê-los de vista, usando do lápis, do nanquim, do óleo, do óxido de ferro, do diabo que fosse, para tentar compreender sua forma. Seguiu-se uma jornada entre o homem e a natureza, a respeito sobre o que a terra pode lhe dar e o que ele é capaz de oferecer. Aqui, um lugar indefinido onde o real e absurdo entrecrocavam-se. Aí fora, as definições estão todas dadas (Willian, 2019, p. [n.p.]).

Gostaríamos de frisar as últimas quase quatro linhas e, para isso, vamos separá-las em duas partes. Na primeira: “Seguiu-se uma jornada entre o homem e a natureza, a respeito sobre o que a terra pode lhe dar e o que ele é capaz de oferecer”, temos um reforço do que viemos desenvolvendo sobre o trabalho artístico, cabe ao artista elaborar a OM para formalizá-la em uma OM:

Essas matrizes (em termos discursivos, institucionalidades fiadoras de discursos) são o que o mediólogo¹⁰ refere por organização materealizada – OM, o modo como a sociedade se organiza “encarnando” suas práticas e valores em sistemas de objetos. Esses vetores (em termos discursivos, dispositivos inscricionais com valor genérico) são o que o mediólogo refere por matéria organizada – MO, o modo como os objetos resultam de lógicas de uso e impõem lógicas de uso, nem sempre coincidentes. A metodologia consiste, então, em conjugar OM/MO (Salgado; Clares, 2017, p. 31).

Essa primeira sentença nos leva à segunda: “Aqui, um lugar indefinido onde real e absurdo entrecrocavam-se. Aí fora, as definições estão todas dadas”. Com “Aqui”, entendemos a HQ e sua junção de elementos do “mundo real” e da imaginação condicionada pelas técnicas do artista. É um lugar “paratópico”, um “não-lugar”. Maingueneau (2018) apresenta a *paratopia criadora* como:

Nem suporte nem quadro, a paratopia criadora envolve o processo criador, que também a envolve: fazer uma obra é, num só movimento, produzi-la e construir por esse mesmo ato das condições que permitem produzir essa obra. Logo, não há “situação” paratópica exterior a um processo de criação: dada e elaborada, estruturante e estruturada, a paratopia é simultaneamente aquilo de que se precisa ficar livre por meio da criação e aquilo que proíbe todo pertencimento. Intensamente presente e intensamente ausente deste mundo, vítima e agente de sua própria paratopia, o escritor não tem outra saída que a fuga para a frente, o movimento de elaboração da obra (Maingueneau, 2018, p. 109).

Essa referência ao processo de criação implica no trabalho da interpretação: “Aí fora, as definições estão todas dadas”. A MO, a HQ, ao mesmo tempo atualiza e representa parte da OM. No caso, o discurso literário e/ou o discurso artístico¹¹, ambos

opposition; rather, the pun multiplies the oppositions and explores the limits of oppositions and finds difference where seems to be only sameness and sameness within difference (Halberstam, 1995, 186).

¹⁰ Dentro das propostas a respeito dos estudos discursivo-midiológicos, há uma divergência de grafia tributária das formas como a disciplina fora traduzida. Diante disso, uma reflexão foi proposta: “Me(i)diologia? Pensando o conceito de Régis Debray e algumas traduções para o português brasileiro”, capítulo do livro “Educação, literatura e linguagem em diálogo” (2021). Optamos por continuar com a grafia com “i”.

¹¹ Há uma discussão sobre HQs serem ou não literatura, algo que não desenvolveremos aqui, por isso o “e/ou”.

discursos constituintes (Maingueneau, 2018): discursos inscritos através de uma reiteração formulaica, constitutiva de uma ordem referencial. O trabalho interpretativo seria reconhecer o que da obra está se conectando a um “bolsão” literário e/ou artístico e então desenvolvê-lo¹².

Acontece que, antes do excerto citado, há uma outra parte do mesmo parágrafo, e ela nos ajudará com essa questão da interpretação condicionada pela “capa” da primeira parte. Trata-se do excerto:

Como tal não está longe de ser imprevisível, esta história foi atravessada por outras: *O Maestro, o Cuco e a Lenda*, que nasceu destas páginas e ganhou vida própria, e o *Martírio de Joana Dark Side*. Quando voltei a seguir este raro animal, a maneira como o concebia havia mudado, o mundo a minha volta também (Willian, 2019, [n.p.]).

Dentro do movimento interpretativo que seguimos, o animal “narrativa” seria como o “porco selvagem” que escapa na primeira parte da HQ. É sobre ele que o escrito da “capa” se refere, “I. Seguiu os rastros de um raro animal”. Contudo, o Caçador perde facilmente a presa após errar um tiro, o que o faz retornar para sua cabana e lá começar a cozinhar sua torta. A torta é uma mudança de estratégia de caça do Caçador, não se trata mais de um “raro animal”, agora serão os próprios espíritos que povoam o imaginário da humanidade. De outra forma, Willian (2019) perde o “rastro” de sua narrativa, que então se transforma em outra. Ao fim, tanto ele como o Caçador conseguem apreender algo diferente do que primeiro buscavam. Há um trocadilho entre a empreitada de um e o processo criativo de outro. Um trocadilho que resulta em *Silvestre* e “Silvestre” (2019).

É como se ambos predassem esses elementos e, por consequência da “fatalidade” da formalização, acabassem por “matar”, de certa forma, essas existências a serem limitadas por suas formas materiais, seja pelo texto escrito ou pelo texto pictórico. Ao fim da HQ, o porco volta à cabana e constata: “Eram tantos”. Ele se refere aos espíritos massacrados, mas sendo o massacre aquilo que cria *Silvestre*, ele também está capturado. O Caçador não o perde, apenas acha outra forma de capturá-lo, o mesmo com a narrativa que Wagner Willian aponta que se perdeu entre os seus outros dois projetos, mas que ele conseguiu retomar.

Complementando essa interpretação, temos, antes do massacre, uma cena em que a torta, confundida com a finalidade do Caçador, é compreendida pelos espíritos como “arte”, levando a uma exaltação do velho homem. O monólogo dessas páginas é o seguinte:

... e que nos sirva de exemplo um homem que ignora a degradação natural dos sentidos ... E está disposto a compartilhar conosco seu esforço para ultrapassar os limites da sobrevivência ... Conspirando para alcançar notas mais altas, enaltecendo os sentidos, **tornando este aroma sublime!** ... O que é este cheiro?! ... **É a isto que chamam de arte?!** ... Estão todos aqui pelo mesmo motivo! ... Que daqui em diante, seus dias sejam de fartura! ... Mas agora eu me pergunto, isso aqui é uma **reunião de camelos?!** ... Enchem o copo deste homem! ... Não podemos privar a existência de seu maior caráter!! ... Ele tem a sede da terra! (Willian, 2019, [n.p.]. Grifos do original).

Entendemos, assim, que a armadilha do Caçador é confundida com o que ele realmente pretende a partir dela. Sua torta, o esforço criativo, é confundido com a caça, a obra de arte. Da mesma forma como a ilustração da “capa” da primeira parte não seria a obra de Willian (2019), mas parte do processo de criação, ela liga o conceito à narrativa

¹² Formulação nossa, a partir do texto de Maingueneau (2018).

que ele busca criar. Desse modo, entendemos que essa ilustração de apresentação é um ato de invocação.

“ABYSSUS ABYSSUM INVOCAT”, diz um espírito de forma infantil durante a parte “II: A celebração”, “Um abismo chama outro abismo”, expressão bíblica de reprimenda sobre faltas menos graves que levam a pecados capitais. Mas, no caso da HQ, outra coisa é invocada, outro espírito surge. E essa criatura diz:

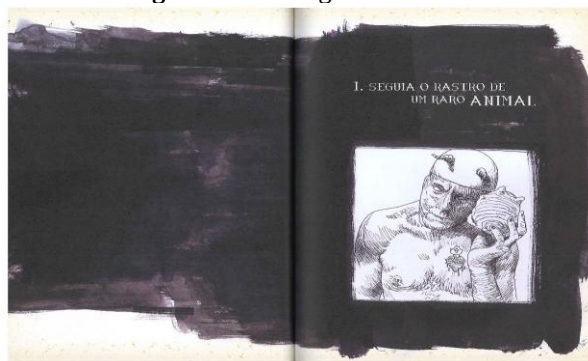
Gane, gorjeia, vocifera; eriça, sobrevoa, sapateia; a tudo que, sobrepõe a esbórnia, uma voz não chega. Uma falta desmedida daquilo que esmorece. Esgotada a realidade em sua exatidão, revela-se a ordem da vida. Mesmo que tenha sido forte, mesmo que tenha sido inédito. Mesmo controverso, nada mais se espera. Tudo já foi dito ANTES (Willian, 2019, [n.p.]. Grifos do original).

Interpretamos esse interlúdio como a invocação de um dizer que só é possível porque algo já foi dito antes. Ou seja, todo o “bolsão” de significados possível pela manutenção de um OM inesgotável é a fonte de elementos culturais que se transmitem de formas diferentes, pelas MO que sempre remetem a ela.

Atualmente, parece descabido conceber a transformação cultural como um movimento linear, ou gradualmente descendente, de influências. As correntes não desciam, mas também subiam, fundindo-se e misturando-se nesse trânsito. Personagens como Gargantua, Cinderela e Buscon avançavam e recuavam através de tradições orais, das brochuras baratas e da literatura refinada, mudando de nacionalidade e de gênero (Darton, 2010, p. 76-77).

Como trocadilhos “intranarrativos”, esses são alguns dos elementos que apoiam nossa leitura. Materialmente, eles produzem esse efeito de reiteração que reforçam essa mensagem para além do que de fato está ocorrendo, um Caçador assando uma torta para espíritos da cultura homem. Mas o trocadilho, para nós, principal para essa leitura neste texto está dado em uma “capa”: A imagem do Diabo escutando uma concha, um búzio grande. Para nós, essa seria uma forma do autor expressar seu processo psíquico e apresentar para o leitor sua torta feita a partir de resquícios de técnicas que remetem a todo um repertório cultural. A seguir, na Figura 2, a imagem:

Figura 2 – A imagem da Parte I



Fonte: Imagens escaneadas da obra Silvester. WILLIAN, Wagner. Silvestre. Darkside® Books, Rio de Janeiro, RJ. 2019

4. CRIATIVIDADE: UMA MALDITA

Em um fundo feito a pinceladas de tinta preta, possivelmente nanquim, na página à direita lê-se em fonte serifada, com alinhamento diferente entre a linha superior e inferior, e tamanho de fonte diferente entre as demais palavras que não “animal”, o seguinte título: “I. Seguia os rastros de um raro animal”. Após um espaço entre o título e a imagem, as pinceladas dessa tinta preta formam uma sutil moldura que cobre parte das extremidades da ilustração que é destacada por ter fundo branco. Essa coloração, que forma o fundo preto e a moldura, como dito, aparenta ser feita à pincel; no entanto, a ilustração do Diabo e do búzio é feita em traços que passam a impressão de rascunho, feitas à lápis ou com uma caneta apropriada, como um esboço por toda obra. O que remonta ao que o autor enuncia sobre como encarou esse objeto, um livro de rascunhos [*sketchbook*].

Antes da narrativa verbal iniciar, a HQ tem toda uma seção composta de diferentes quadros que estão em diferentes estilos, alguns mais acabados, outros mais rascunhais. E essa seção acaba com a capa que abordamos em nossa análise. A forma como esses elementos compõem uma seção que integra e antecede a narração verbal da HQ parece esboçar uma ideia do que vai acontecer nessa primeira parte, mas também do que será enunciado na narrativa como um todo.

As figuras que compõem essa ilustração da capa dessa introdução à parte verbal podem auxiliar nessa hipótese. O Diabo inclina-se para frente, aproximando a cabeça do búzio, o escutando. Ele usa uma espécie de capacete onde estão seus chifres, seus olhos não possuem íris ou pupilas, como se fosse cego, contudo, ele olha para frente, parecendo quebrar a quarta parede e olhar para leitor. No lado esquerdo de seu peito nu há uma tatuagem do “Sagrado Coração de Jesus”, símbolo da promessa de expiação dos pecados na hora da morte, feita pela figura sagrada cristã, Jesus Cristo, a uma freira no século XVII. Tendo ele esse símbolo tatuado no peito, mostra-se parte de sua contradição como uma criatura antagônica por essência, uma vez que ele é o responsável pela punição dos pecadores na mitologia cristã.

Na simbologia do tarô, que tem conexão com a mitologia cristã¹³, como símbolo, o Diabo representa a união entre humano e animal — daí seus chifres —, masculino e feminino — a ser melhor abordado —, e o emergir de um saber oculto que leva a possível conquista de um tesouro — isso podendo ser uma armadilha ou um fluxo de energia criativa que precisa ser administrada¹⁴.

O búzio, também uma concha, por sua vez, é representação de fertilidade e aniquilação, na medida em que é um símbolo de energia feminina, o conectando a ideia de nascimento, criação (via produção de pérolas), ao mesmo tempo em que, para ser utilizável, como instrumento, também necessita que seu antigo habitante esteja morto, o que o conecta a rituais fúnebres. Ou seja, é um símbolo, também, ambivalente.

Mas, nessa ilustração de apresentação, na justaposição desses símbolos, o Diabo e o búzio acabam por conversar entre si e com a obra de Willian (2019), e trazemos junto a isso parte da representação do búzio como concha e sua pérola:

A concha evoca, ainda, a ostra petrolífera e a pérola que dela se tira. A concha significa, então, a orelha, à qual se parece a tal ponto que uma parte do pavilhão, na orelha externa, é chamada *concha*. Órgão da percepção auditiva, instrumento da percepção intelectual, a pérola é, no caso, a palavra, o Verbo (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 199).

¹³ Cf. Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 394-396.

¹⁴ Cf. Jodorowsky; Costa, 2016, p. 231-238.

O Diabo traz o búzio à orelha. Ele usa de sua percepção intelectual, através do sentido da audição, para entrar em contato com a criação. E ele sendo um símbolo de energia criativa em seu estado mais “selvagem”, é como se ordenasse esse caos interno a partir do instrumento em mãos, que o conecta à linguagem.

Ainda, como trouxemos mais acima, o Diabo do tarô é uma figura andrógina, traz em sua corporalidade elementos masculinos e femininos. Contudo, o Diabo de Willian (2019) é uma figura com bastantes traços masculinos, não possui seios, quando aparece vestido, ele aparece usando roupa social branca, terno e calça, e camisa escura — vestes “patriarcalmente” atribuídas às pessoas masculinas —, talvez seu traço mais próximo de alguma feminilidade seja as unhas pintadas de preto. Mas, não sendo esse um elemento muito significativo de simbologia feminina, entendemos que, para evocar essa energia que também faz parte da simbologia do Diabo, Willian (2019) o coloca lado a lado do búzio, como concha. Lado a lado, ele, como figura masculina, e a concha, como objeto de energia feminina, trazem essa dualidade ao símbolo que formam juntos e se reiteram.

Reiterando nossa hipótese sobre a função dessa justaposição, e sua produção de sentidos, trazemos Chevalier e Gheerbrant (2020), novamente, concluindo sua exposição sobre a figura do Diabo:

No plano psicológico, o Diabo mostra a escravidão que espera aquele que fica cegamente submisso ao instinto, mas acentua ao mesmo tempo a importância fundamental da libido, sem a qual não há desabrochar humano; e para poder superar a queda da Habitação **Divina*** (16º arcano) é preciso ser capaz de assumir suas forças perigosas de modo dinâmico (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 396. Grifos do original).

Assim, entendemos que Willian (2019) une essa circulação de libido essencial para uma criação, mas que precisa ser ministrada com cuidado, o Diabo, junto do símbolo de uma ferramenta para tal, o búzio. Ambos são símbolo de criação, mas enquanto um pertence a uma dimensão ctônica, do submundo que é o inconsciente — talvez até de Horror, se nos lembrarmos de Jean Delumeau e seu “A História do Medo no Ocidente” (2009) —, a outra pertence à luz da consciência e racionalização. E estão em movimento, o gerúndio da paráfrase possível da imagem nos fornece essa percepção: o Diabo está *escutando* o búzio.

5. CRIAÇÃO: UMA MALDIÇÃO

E como tudo isso se conecta à nossa hipótese principal? Tal qual a carta do tarô a que uma dessas figuras está ligada, Willian (2019) traz nessa ilustração um potente símbolo de energia criativa que precisa circular. Tendo seu “raro animal” escapado, ele precisa criar algo “sublime” para que ele volte e possa ser materializado. Willian (2019) vai de usar “o diabo que fosse” para efetivamente recorrer até mesmo ao Diabo e sua simbologia de criação, em nossa interpretação.

A fim de veicular uma forma de materializar sua narrativa, apreender sua forma e transmitir seus sentidos, ele acaba por mudar os rumos do que seria a obra. Willian (2019) afirma que fez um esforço que o tirou dessa criação através das reflexões que tecia e que, quando voltou, acabou por perceber seu “raro animal” de forma diferente. Nossa hipótese é que essa percepção se voltou para o próprio esforço criativo.

Assim, quando no meio da “celebração” dos espíritos, o “abismo” é invocado por “outro abismo” e revela que “tudo já foi dito antes”, em nossa interpretação, entendemos como uma forma de trazer o discurso sobre o que seria a criação de uma obra de arte

(literária), uma repetição dos mesmos temas, de formas diferentes, sejam pelas diferentes técnicas de inscrição empregadas, sejam pelos novos cenários, personagens, linguagens usadas. O Diabo é um representante do abismo, ao ser um representante do inconsciente e da noite, como aponta Chevalier e Gheerbrant (2020):

O Diabo simboliza todas as forças que perturbam, inspiram cuidados, enfraquecem a consciência e fazem-na voltar-se para o indeterminado e para o ambivalente: centro de noite, por oposição a Deus, centro de luz. *Um arde no mundo subterrâneo, o outro brilha no céu* (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 395. Grifos do original).

O que retorna ao funcionamento de reiteração de significados no gótico a partir do trocadilho. O abismal Diabo na arte de introdução da parte verbal, chama o ser abismal durante a celebração, e este evoca o sentido da produção artística para o que chamamos de “bolsão”, para os discursos literário e artístico, meio pelo qual a cadeia criativa pode ser mobilizada nos ritos genéticos editoriais de um objeto editorial. No fim, tudo leva ao início.

Portanto, nessa ilustração de abertura, o representante do abismo e o símbolo da racionalização verbal, estabeleceriam com cada parte de “Silvestre” (2019) uma reflexão sobre o processo criativo e o que é a cultura. Mas, por estar na posição desse início do verbal, essa escuta do búzio pelo Diabo seria como um movimento de invocação mediado por esse símbolo, com vistas ao que a narrativa vai se tornar ao fim, com cada uma dessas partes remetendo a ele, e podendo ser lida como supomos neste texto.

Silvestre é um objeto hediondo na narrativa, ele é rejeitado pelo Diabo que volta dos mortos, pois ele mesmo é pego nesse processo de formalização da HQ. O Diabo é predado pelo Caçador, mesmo que tenha escapado. Logo ele, que é uma energia de livre circulação, não escapa ao processo de materialização, talvez o motivo de sua ira. Ele inevitavelmente é racionalizado, organizado, pelo sublime de uma energia criativa instrumentalizada.

E isso nos faz voltar a refletir sobre a formalização material de Flusser (2007) tendo em vista a produção da arte (literária). Pois, se ela é uma forma de nos relacionarmos com o mundo, representando uma ordenação do que sentimos e como o entendemos, a partir da criação desses símbolos, seria essa materialização suficiente? Ao final de “Silvestre” (2019) o porco selvagem entra na cabana e diz: “Eram tantos...”. E após isso temos um vislumbre do corpo do Caçador morto.

Se o raro animal, mesmo após a conclusão, retorna vivo, assim como a energia criativa em seu estado mais caótico ainda existe, mesmo ambos estando formalizados, seria isso um indício de que, mesmo o criador não estando mais presente, a arte nunca será capaz de capturar tudo? E seria essa a sua força? Ainda que quase todos tenham desaparecido ao final, seria a memória de sua existência pela figura símbolo da narrativa, o porco selvagem, uma forma de eles permanecerem ativos no repertório cultural? E seria isso possível porque a criação em seu estado mais selvagem, o Diabo, continua por aí? No final, essas duas coisas nos voltam a pensar o repertório cultural como aquilo que não é totalmente material, mas que é materializado pelas coisas que, de forma limitada, representam partes de um repertório infindo que é a cultura.

6. CONSIDERAÇÕES SOBRE O MASSACRE

“Silvestre” (2019) nos evoca esses sentidos através de suas materialidades. Essa ilustração de apresentação, através da técnica de aproximação dos símbolos que ela

retoma, nos traz essas reflexões. Talvez essa seja a visão de Wagner Willian sobre a produção de uma obra de arte: algo que, ao mesmo tempo em que se transforma e precisa de diferentes técnicas para ser formalizada, nunca será suficiente, pois a formalização nunca é suficiente. A matéria restringe suas possibilidades de representação. E tudo já foi dito antes, e será dito de novo e de novo e de novo.

Isso nos traz de volta à discussão sobre o corpo do Caçador como um monstro gótico: ele é um velho caçador. Toda a introdução da narrativa é sobre o quanto ele está no “inverno de sua vida”, e pontos da HQ trazem esse elemento à tona. Ele está, aos poucos, se tornando incapaz de realizar suas atividades. Testemunhamos ele em sua última caçada, criando uma última obra de arte. Assim, entendemos “Silvestre” (2019), de Wagner Willian, como um objeto editorial que reflete sobre a produção artística que sempre volta a elementos culturais que nos conectam ao passado ancestral da humanidade, ao mesmo tempo que nos fazem refletir sobre como nossa cultura está dada hoje.

Essa possível reflexão proposta, supomos, seria a conexão que permeia toda essa narrativa com “Walden ou A vida nos bosques” (1854), de Henry David Thoreau, apresentada na descrição do produto no *site* da Darkside® Books:

Em 1845 o escritor norte-americano Henry David Thoreau retirou-se para a floresta, onde ergueu com as próprias mãos, sua casa e mobília, com o intuito de viver com o mínimo necessário e em total contato com a natureza. O que o moveu foi a necessidade de procurar entender as mudanças pela qual a sociedade da época passava, bem como investigar as necessidades essenciais da vida.

Não se isolou, porém, da sociedade. Recebia visitas enquanto passava dois anos em contato absoluto com a natureza e seus livros, refletindo sobre a liberdade e a existência, que começava a assumir um ritmo acelerado nas cidades com a industrialização e urbanização crescentes. O resultado desta experiência social e espiritual a partir da autossuficiência tornou-se público como Walden, ou A vida nos Bosques, manifesto poético que o autor publicou em 1854¹⁵

Também referenciado em “Sobre o autor” em “Silvestre” (2019): “Wagner Willian vive isolado em uma pequena choupana, saindo apenas para caçar mantimentos e narrativas” (Willian, 2019, [n.p.]), esse manifesto reflete sobre os desenvolvimentos técnicos da humanidade e como isso reflete na cultura humana. E a HQ de Willian (2019) é uma reflexão sobre o processo artístico, segundo a leitura que aqui apresentamos, uma reflexão que não nega o nível técnico para tal. Mais uma vez, há um trocadilho nisso.

O texto que descreve Willian (2019) liga ele a Thoreau (1854) e retorna à interpretação do trabalho autoral como uma caça, algo que vem acompanhado de uma fatalidade material, e que depende do arcabouço cultural para ser realizado em objetos artísticos. E assim produz para “Silvestre” (2019) uma possível interpretação da narrativa como uma reflexão sobre o fazer autoral, desenhando através do Caçador um símbolo do artista como um ser monstruoso, que precisa destruir para criar.

Mas, em nossas análises, identificamos no Caçador outro tipo de monstro que escapa às definições apresentadas por Halberstam (1995):

O monstro por si é uma forma econômica que condensa várias ameaças raciais e sexuais para a nação, o capitalismo, e a burguesia em um só corpo. Se o *novel*

¹⁵ (Darkside® Books, [Recurso digital]. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/silvestre-drk-x/p>. Acesso em: 28/05/2024).

gótico produz uma resposta fácil para o questionamento do que ameaça a segurança nacional e a prosperidade (o monstro), o monstro gótico representa muitas respostas para a questão de quem deve ser removido da comunidade num geral¹⁶ (Halberstam, 1995, p. 3. Tradução nossa).

O Caçador é um homem idoso, branco e ao que tudo indica heterossexual. Quais seriam suas ameaças como monstro nesse sentido? O fato de ele massacrar espíritos de diferentes culturas, toda uma pluralidade, sem remorso algum, nos dá uma dica do que temos trabalhado em nossas diferentes pesquisas sobre o Horror e os monstros como tecnologias textuais e objetos editoriais: ele é o exato oposto, ele é a resposta do que os grupos ainda marginalizados agora podem dizer. Não se trata de um monstro como o que Halberstam (1995) apresenta, mas sim de um *neomonstro* (Messias, 2023). E o que isso teria a dizer sobre o fazer cultural?

Para além do processo artístico, os objetos culturais ainda são mercadoria, são produtos, bens comercializáveis. A fatalidade das formalizações que nunca serão suficientes para mostrar os elementos das OM de forma completa, também é fatal quando esses são transformados em mero produto para consumo, ou exibição como bens de colecionador. A caçada do Caçador é cruel, porque, além de tudo, muitas vezes não é por sobrevivência, mas por esporte. Se o Caçador morre após conseguir matar tantos espíritos quanto foi possível, qual a finalidade então deles terem morrido? No fim, a reflexão sobre o estatuto da arte é sempre um ciclo, e tudo volta para a mesma pergunta, a mesma paráfrase: “Para quê serve a arte?”. Oferecemos neste texto uma perspectiva da questão.

A arte em si é um discurso constituinte, em nossa visão, é o discurso artístico, que, como apresentamos no caso desta HQ, está em confluência com o discurso literário — “Silvestre” (2019), de Wagner Willian, ganhou o Prêmio Jabuti de HQ em 2020 —, o que nos interessa disso é a definição de Maingueneau (2018) para os discursos constituintes:

A expressão “discurso constituinte” designa fundamentalmente os discursos que se propõem como discursos de Origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma. Levar em conta as relações entre os vários “discursos constituintes” e entre discursos constituintes pode parecer uma custosa digressão, mas esse agir aumenta de maneira considerável a inteligibilidade do fato literário. A questão da *autoridade* da fala vai, com efeito, bem além da literatura, que não é o único tipo de discurso que funda no estatuto, por assim dizer, “xamânico” de uma fonte enunciativa que participa ao mesmo tempo do mundo comum e de forças que excedem o mundo dos homens (Maingueneau, 2018, p. 60. Grifos do autor).

Dessa forma, a arte (literária), que vale por si, pode ter uma destinação comercial, como tudo no capitalismo? Isso é necessariamente algo ruim ao seu estatuto de autoridade? Seu caráter comercial anula seus efeitos de fruição? Não buscamos esgotar essa reflexão, mas contribuir para o fomento do tema a partir de nossa perspectiva analítica, mostrando um objeto que parece oferecer um posicionamento, um discurso.

¹⁶ The monster itself is an economic form in that it condenses various racial and sexual threats to nation, capitalism, and the bourgeoisie in one body. If the Gothic novel produces an easy answer to the question of what threatens national security and prosperity (the monster), the Gothic monster represents many answers to the question of Who must be removed from the Community at large. (Halberstam, 1995, p. 3.)

7. REFERÊNCIAS

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Sagrado Coração de Jesus**. São Paulo: Arquidiocese de São Paulo. [n.d.]. Disponível em: <https://arquisp.org.br/liturgia/santo-do-dia/sagrado-coracao-de-jesus-0>. Acesso em: 28/05/2024.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

DARKSIDE® BOOKS. **É a hora de conhecer nossa verdadeira natureza**. [2019?]. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/silvestre-drk-x/p>. Acesso em: 28/05/2024.

DARTON, Robert. **O beijo de Lamourette**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DEBRAY, Régis. **Curso de midiologia geral**. Petrópolis: Vozes, 2006.

DEBRAY, Régis. **Transmitir**: o segredo e a força das ideias. Petrópolis: Vozes, 2000.

DELUMEAU, Jean. **A história do medo no Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FLUSSER, Villém. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HALBERSTAM, J. **Skin shows**: Gothic Horror and the Technology of Monsters. Durham: Duke University Press, 1995.

JODOROWSKY, Alejandro; COSTA, Marianne C. **O caminho do tarot**. [S.l.]: Chave, 2016.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2018.

MESSIAS, J. Victor. **O monstro no eclipse ético: um estudo discursivo-midiológico da encarnação gótica de “Barbazul”**. 2023. 98 f. Monografia (Graduação) – Curso de Bacharelado em Linguística. Departamento de Letras, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2023. Disponível em: https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/17889/TCC_J.VictorMessias.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 28/05/2024.

SALGADO, Luciana S.; CLARES, Letícia. Mediação editorial em artigos científicos: um estudo de injunções e apagamentos nas humanidades. **Revista do GEL**, [S.l.], 2017. Disponível em: <https://revistas.gel.org.br/rg/article/view/1886>. Acesso em: 28/05/2024.

SALGADO, Luciana Salazar. Um quadro teórico-metodológico para o estudo dos objetos editoriais: contribuições da geografia de Milton Santos. In: TONI, Flávia Camargo; ÁVILA, Danilo; CARVALHO, Raphael Guilherme de Carvalho (Orgs.). **Pesquisa e diálogos sobre o Brasil contemporâneo**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 2020.

SIMONDON, Gilbert. **Do modo de existência dos objetos técnicos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020.

WILLIAN, Wagner. **Silvestre**. Rio de Janeiro: Darkside® Books, 2019.

TUDO IMENSO E UMA COISA SÓ: O VIVER JUNTO EM O VIVO DE ADRIANA LISBOA

Anne Louise Dias (UnB)¹

Então é com uma certa sensação de urgência que eu busco a natureza,
o sujeito, palavras da outra história, a não contada, a história da vida.
Ursula Le Guin

1. BUSCAR A HISTÓRIA DO VIVO

O projeto editorial de *O vivo*, coletânea de poemas de Adriana Lisboa publicada em 2021 pela Relicário, é composto pela arte de Mariana Palma para a capa e a aparição, já na quarta capa, de “a flor e o seu protesto”, um dos poemas de Lisboa presentes no interior do livro. Se começo pela parte externa do livro de Adriana Lisboa, é porque me parece – para além da belíssima fotografia de Palma – que a escolha pela apresentação do texto ao leitor com um poema que indaga “o que será uma flor / sem significante / nem significado?” condensa pontos centrais que aparecem, de alguma maneira, no conjunto da obra de *O vivo*. O próprio prefácio, escrito pela poeta Claudia Roquette-Pinto, recupera “a flor e seu protesto” e reconhece, nele, uma preocupação sobre os usos da linguagem que Lisboa demonstra também ao longo de todo *O vivo*. Para Roquette-Pinto, o poema supracitado denuncia “uma certa ingenuidade nesta nomeação” (2021, p. 12) dos seres. Em *Tatear o mundo: poéticas e diálogos entre Ana Martins Marques e Adriana Lisboa* (2023), tese de Natascha Gomes Paiva, a autora retoma a inquietação ao citar a análise de João Alexandre Barbosa acerca de João Cabral de Melo Neto: ali, a flor passaria a existir enquanto palavra.

De fato, a atenção que é atribuída ao uso da palavra e à renúncia das construções metafóricas da linguagem já é, ademais, anunciada pelo paratexto de *O vivo*. Adriana Lisboa abre sua obra com uma citação de *L’animal que donc je suis* (2006), de Jacques Derrida, evidenciando seu desejo de eleger apenas palavras “nuas”, “palavras do coração”. Mais uma vez a tentativa de aportar ao escrito a força da palavra poética, da palavra justa despida de conotações prévias. Uma visita ao texto de Derrida permite também dali retirar uma reflexão sobre a condição da palavra usada para nomear o Outro. Para Jacques Derrida, a palavra animal nada mais é do que uma denominação instituída pelo homem, “um nome pelo qual eles se deram o direito e a autoridade sobre o outro vivo” (2006, p. 43). Assim, na sua meditação acerca da palavra, Derrida pretende simultaneamente um exercício de leitura da condição animal no mundo e de sua incursão no poema. Também junto a Derrida em *Animalidades: zooliteratura e os limites do humano* (2023), Maria Esther Maciel nos lembra que, no curso da história literária, predominou uma literatura que subjuga o animal a representações alegóricas e aos valores

¹ Professora Adjunta no Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução. Doutora e mestra em Literatura e Práticas sociais. Membro do grupo de pesquisa *Fitopoéticas* e da Rede JUVEM. Email: dias.anne@unb.br

humanos. De modo similar, se quem escreve um poema é uma mulher, como pode a flor existir sem significante nem significado? Como poderíamos falar da flor sem considerar suas representações anteriores, sua simbologia estabelecida pelos dicionários? A flor e o animal não existiriam, no poema, senão através da autoridade humana da fala.

A ciência e a filosofia ocidental são, de fato, marcadas por uma separação fundamental entre o ser humano e o ser animal. Daí que a vontade compartilhada de Lisboa e Derrida está justamente no desvelar dessa tensão e, sobretudo, no interesse de reconhecer a subjetividade do animal e do vegetal – recolocar suas vidas na história do pensamento humano. Volto novamente à tese de Natascha Gomes Paiva para uma interpretação do poema de Lisboa que sobrepuja a existência da flor enquanto palavra:

O poema se constrói em torno da flor em dois blocos: nas primeiras estrofes, a flor vista enquanto objeto de uso, o que já se falou sobre a planta, suas principais finalidades e usos; nas últimas estrofes, a flor é enfatizada enquanto sujeito de fala própria, assumindo sua essência, sua subjetividade (Paiva, 2023, p. 189).

Mais do que existir em sua condição de palavra, a flor existe em condição de sujeito. Os versos que introduzem essa virada de concepção “mas o que diz a flor / quando não a tomamos emprestada” demonstram da recusa de Lisboa de aceitar que a inteligência e a fala são propriedades exclusivamente humanas.

Adriana Lisboa surge, então, em meio a um grupo cada vez maior de pesquisadores, artistas e intelectuais que se dedicam a reconsiderar o estatuto do animal, do vegetal e do mineral na contemporaneidade – o que Emanuele Coccia considera, ademais, uma característica da *virada vegetal*. O termo, que classifica um movimento relativamente recente na produção crítico-teórica ocidental (não necessariamente recente quando pensamos na relação humano-natureza presente, por exemplo, em povos originários), é também um convite para reformarmos a cosmologia tradicional, redescobrimo o lugar do vegetal como aquele que deve servir de modelo para uma metafísica de inspiração botânica (Coccia, 2018). Retomando o termo de Coccia na introdução de *O pensamento vegetal: a literatura e as plantas* (2021), Evando Nascimento destaca um novo humanismo que repense a alteridade vegetal, e nossas relações com os outros seres vivos da Terra. Nesse sentido, é objetivo desse estudo entender como Adriana Lisboa, em *O vivo*, recoloca em questão o animal, o vegetal e o mineral. Para tal, analisaremos uma seleção de poemas de *O vivo*, partindo de dois eixos de investigação: um primeiro que enxerga nos poemas de Lisboa uma restauração da subjetividade dos seres não-humanos e um segundo que evidencia um movimento de retorno do humano ao natural, em harmonia com o ambiente e com os outros seres vivos.

A pergunta “O que diz a flor?” do poema que encabeça este texto ressoa o título da obra da filósofa belga Vinciane Despret, *O que diriam os animais?* (2012). Nela, Despret defende não pensarmos necessariamente nas fronteiras que separam os animais dos humanos, mas sim a de repensar e explorar a natureza do que vem a ser “animado”. Para Derrida, é possível encontrar na filosofia a brecha, a oportunidade do devir-outro; para Despret, é a metamorfose que ganha espaço em sua reflexão como uma

possibilidade de se tornar não exatamente o outro na metamorfose, mas com o outro, não para sentir o que o outro pensa ou sente, mas para de algum modo receber e criar a possibilidade de se inscrever em uma relação de troca e de proximidade que nada tem a ver com uma relação de identificação (Despret, 2021, p. 47).

Adriana Lisboa sabe que sua compreensão da natureza só pode partir e perpassar suas próprias impressões do mundo. Mas mais do que almejar se colocar no lugar do Outro, os poemas de Lisboa se propõem a lançar um olhar curioso ao Outro, na busca de entendê-lo e trazê-lo junto a si.

2. O SER-COM-OS-OUTROS

Questionada sobre a relação de sua escrita com a realidade social, em uma entrevista concedida a Joelma Santana Siqueira e Vivaldo Andrade dos Santos e publicada na revista *Gláuks* em 2020, Adriana Lisboa responde:

O que tenho procurado abordar tematicamente no que escrevo hoje não é específico à realidade social do Brasil, mas à nossa relação com o vivo (com o outro vivo, em suas várias formas). Temos sido uma espécie predatória e as consequências disso estão sendo vistas num grau dramático – o que aumenta, inclusive, os abismos sociais no Brasil e em tantos lugares do mundo. Tenho tentado investigar, no que escrevo, algumas formas de descer da nossa arrogância antropocêntrica e de rever os nossos projetos sociais e políticos obviamente falidos em troca de uma coexistência mais horizontal com o não-humano (Lisboa, 2020, p. 159).

A autoridade que o ser humano atribuiu para si mesmo sobre os outros seres habitantes da Terra se dá também pelo exercício do controle da vida e da morte. É assim que Adriana Lisboa reconhece o ser humano, como uma espécie predatória. Vivemos em um mundo onde animais são abandonados vivos para morrerem afogados no subsolo de um petshop da mesma forma que matas e ecossistemas são dizimados pela lama que violentamente escorre por descaso humano. Se há diferença na biologia do animal, do vegetal e do mineral, fica claro, entretanto, que todos eles foram colocados, mesmo que em diferentes graus, em uma posição inferior à da vida humana – daí a urgência de Lisboa de imaginar e criar, através da literatura, uma existência mais harmoniosa entre os seres.

Historicamente, para a ciência e a filosofia ocidental, os vegetais e os animais são desprovidos de mundo, não possuindo verdade ôntica nem verdade ontológica, relembra Evando Nascimento em sua análise dos textos de Heidegger. Nessa perspectiva, a pergunta “por que um cachorro é um cachorro?” que dá título ao sexto poema de *O vivo* não é tão simples quanto parece:

é a pergunta que faz o menino
aos adultos na tribuna
todos riem nervosos
sem saber o que dizer
sem saber o que saber

muitos já perderam o juízo
por perguntas como essa
abandonaram cidades e famílias
saíram por aí de olhos magros
e passos tortos
muitos jogaram com ela
na bolsa de valores e perderam tudo
outros tantos venderam a alma
roeram a ciência ao tutano
pelaram a retórica à raiz

o menino
insiste: porque o cachorro é um cachorro?
os adultos não sabem como sair dessa
e o cachorro
coça as costas distraído
enquanto cochila
sobre uma poça de sol (Lisboa, 2021, p. 22).

Natascha Gomes Paiva destaca, em sua análise, o papel da criança de questionar com “a ingenuidade, a naturalidade e a espontaneidade de sua lógica infantil” (2023, p. 166) o raciocínio adulto que é incapaz de vislumbrar o cachorro. Paiva continua:

Os gestos e as ações do animal se assemelham à ação da pergunta do menino, sugerindo que ambos, bicho e criança, operam a mesma lógica, ao passo que o homem quebra a similitude de tais gestos, apresentando-se apartado de tal naturalidade. O cachorro e o menino vivem e resistem o tempo de ser, o homem vive em outro tempo, o da lógica da vida artificial. A alteridade animal estabelece uma relação com o tempo da poesia e o tempo da infância do menino, em que as coisas são o que são e valorizam aquilo que é inerente a cada ser, sem buscar a lógica de causa e consequência, da motivação e do resultado (*idem*, p. 167).

Para Paiva, o par menino–cachorro é fundamental para a compreensão do poema e acredito ser este, de fato, o par que dá o tom ao poema. Penso ainda na filosofia cínica, Diógenes-cão que via no cachorro o modo mais virtuoso de viver. Mas creio haver aqui em “por que o cachorro é um cachorro?” uma indagação que vai além da ingenuidade, da pureza que poderíamos atribuir aos dois seres. A pergunta do menino é, no fundo, uma pergunta de cunho ontológico, não apenas um desafio à “lógica da vida artificial” aqui operada e representada pelo adulto. A pergunta do menino constrange não porque ela resiste à lógica, mas justamente porque ela prova a dificuldade de defender a lógica humana, que se concretiza por meio da autoridade da classificação científica e das barreiras que foram estabelecidas entre os diversos seres – estão os adultos “na tribuna”. O humor da terceira estrofe do poema de homens inquietos que vivem por aí de olhos fundos adiciona, aliás, ao absurdo da situação; recorrer à ciência clássica ou à retórica não produz nenhum efeito: inserido em uma tradição de pensamento que recusa racionalidade ao cachorro, com explicações autoritárias que perduram por inércia, um adulto não pode, portanto, defini-lo senão pelo silêncio, pela hesitação.

Nesse sentido, seria preciso ir contra a filosofia heideggeriana – como assim também o faz Donna Haraway – não para atribuir “verdade ontológica” aos seres não-humanos, mas para repensarmos a ontologia em sua base:

No momento em que o futuro da vida humana - ou de um modo da vida humana - é colocado sob a pressão do aquecimento global, a ontologia emerge novamente como um problema central na filosofia, na antropologia, nos estudos literários e culturais, nos estudos da ciência e da tecnologia. Cada vez com mais frequência, a teoria crítica se mostra incapaz de demonstrar a superioridade do humano em relação a outras formas de vida - por isso a ascensão de políticas e teorias pós-humanistas -, mas ela também encontra dificuldade em sustentar, entre todas as formas de Vida e a categoria da Não Vida, uma diferença que faça diferença (Povinelli, 2023, p. 38).

Em *Geontologias: um réquiem para o liberalismo tardio* (2023), ao indagar se “As pedras podem morrer?” Elizabeth Povinelli defende que “a governança da Vida e da Não Vida não é mais uma questão de diferença entre humanos e animais mas é também uma questão de todo agenciamento entre Vida e Não Vida” (2023, p. 70). A antropóloga se dedica, então, a discorrer sobre o como o poder sempre foi visto como uma força colocada em prática por humanos sobre outros humanos, excluindo dessa maneira que o biopoder como governança da vida também depende de um *geontopoder*, aquele que estabelece a diferença entre o vivo e o inerte. Para Povinelli, o esforço humano não deve ser aquele de incluir outras formas de existência em nosso repertório crítico-filosófico e sim o de deslocarmos a divisão de Vida e Não vida.

Seguindo a tradição aristotélica, os seres vivos seriam separados dos não-vivos pois são compostos de alma, que só existe, por sua vez, em um corpo natural que tem potência de vida. A ideia de potencialidade de vida é, portanto, central no *De anima* de Aristóteles. Dentro dessa perspectiva, a destruição do rochedo de *Duas Mulheres Sentadas* [Two Women Seating Down] localizado em Queensland, na Austrália, não poderia ser considerada como uma morte, mesmo se para os Waanyi, um grupo indígena local, a formação rochosa seja uma representação ancestral de duas mulheres. No entanto, Povinelli questiona, com o exemplo das Duas Mulheres Sentadas, se não haveria de fato dinâmicas de vida na formação das rochas, que “extrudem em seus meios, modificando padrões de vento e deixando depósitos de solos e [elas] ingerem a vida que modifica seus marcadores geoquímicos” (Povinelli, 2023, p. 84). “Diante de Duas Mulheres Sentadas, a pretensão ontológica pela representação geral dos seres revela um enviesamento biológico” (*idem*, p. 92).

Em “basalto sanguíneo”, Adriana Lisboa parece igualmente querer recuperar essa potencialidade da vida recusada às rochas:

o único lugar do mundo
onde existe basalto sanguíneo
é o rio Taquari

pequena estria vermelha
no colo do basalto preto

pedra
avessa ao templo dos verbos
inteira no berço do rio
tempo
que habita –

no carnaval das estrelas tudo
é agora e sempre
está onde deveria:

a pequena estria vermelha
no colo do basalto preto
esses moços
e um rio
a que dão o nome de Taquari. (Lisboa, 2021, p. 34).

A pedra habita um espaço, o leito do rio, no qual há, de fato, vida: o movimento das águas, o carnaval das estrelas, os moços, há aí a descrição de um ciclo de vida, de dinâmicas de vida. Mais do que isso o destaque dado à “pequena estria vermelha” do basalto sanguíneo é prova das transformações da rocha: normalmente de cor cinza escuro ou preto, o basalto meteoriza para castanho ou vermelho-ferrugem devido à oxidação de

minerais ricos em ferro, ou seja, a rocha modifica de cor ao passar por processos geoquímicos regionais. O basalto sanguíneo só pode, portanto, existir pois está em contato com os outros elementos presentes apenas no rio Taquari. A resistência em compreender essas relações orgânicas como prova da vida de outros seres é porque, defende Evando Nascimento, continuamos a mensurar a existência a partir da vida animal. A rocha vive, assim como viveria o vento cujo eu-lírico de “vento” nos convida: “escuta o vento farejando o vento / arejando o vento / vociferando o vento / escuta o silêncio do vento / ao guardar / o seu rebanho de vento” (Lisboa, 2021, p. 42).

Essa nova sensibilidade radical, que mencionamos anteriormente, permite que os sentidos dos humanos se encham do Outro e os olhos tomam um espaço importante no reconhecimento dos sujeitos não-humanos. Considerados por Merleau-Ponty, no inacabado *O visível e o invisível*, como uma forma de chegar à coisa verdadeira (2003, p. 20), os olhos colocam o objeto dentro do nosso raio de percepção e, por conseguinte, de reconhecimento e ação. É assim que o convite à escuta do Outro se transforma em um convite ao olhar ao Outro em diversos dos poemas de Adriana Lisboa. Assim, retornando à figura do cachorro, Lisboa passa a se concentrar em seus olhos:

a ciência ainda especula
se você distingue bem entre o verde
e o vermelho e o amarelo
e conta que no fundo dos seus olhos
há pigmentos que refletem e amplificam a luz
cento e trinta vezes mais
do que o olho humano
e que diante da tevê o que vê
é uma sucessão de slides
já que enxerga mais quadros
por segundo do que as pessoas

mas quando toco a ponta
do meu nariz no seu
e os nossos olhares se entrançam
não há ciência
talvez não haja nem mesmo história
o que vê a mulher
no cachorro e o que vê
na mulher o cachorro
por trás dos olhos do cérebro da memória
um fundo de mistério mais velho que nós
dois
bichos que refletem
e amplificam a luz (Lisboa, 2021, p. 25).

Fica claro que a primeira estrofe se dedica a simultaneamente demonstrar a superioridade e a inferioridade dos olhos dos cachorros em relação a certas competências humanas, mas a segunda estrofe vem para descartar o valor quantitativo da ciência e se concentrar na relação que é estabelecida pelo contato sustentado do olhar. O que é interessante em “cachorro” é que, embora o título sugira o contrário, não é o cachorro a figura central do poema, mas sim a díade mulher-cachorro. Há, na segunda estrofe, o que Merleau-Ponty aponta como uma necessidade da visão: a de que ela seja redobrada por uma visão complementar: “eu mesmo visto de fora, tal como o outro me visse” (2003, p. 131). Só é possível então enxergar o mundo se aprendermos a vê-lo por um método de dupla observação, é assim que nasce o Eu e o Outro – nascidos um ao lado do outro. De fato, no poema de Adriana Lisboa, um existe a partir da percepção do olho do outro e só

pode existir como Eu porque existe o olho do Outro. A quebra dos versos que permite o numeral “dois” como verso fendido do resto da estrofe é pista visual também para o leitor; não se trata do cachorro ou da mulher, mas dos dois, cada um sujeito em seu turno, inscrito ademais sob a mesma taxonomia “bicho”, que reconhece o segundo e vice-versa.

Esse jogo de olhares reaparece em um outro poema de *O vivo*, intitulado “os olhos dos bichos”:

o pássaro e eu
num jogo do sério
ele de lado
e eu de frente
que é como a natureza dispôs
o nosso jeito de olhar
ocorre-me então que o nosso
jogo do sério é um sorriso
espelho contra espelho
na esfrega dos milênios
quanto já nos entendemos
e estranhemos
não importa

é um sorriso
o nosso jogo do sério [...] (Lisboa, 2021, p. 32).

Mais uma vez, o que Adriana Lisboa faz em “os olhos dos bichos” não é descrever a imagem do ser humano vista pelo órgão sensorial do pássaro, ou o contrário, e sim insistir e reforçar o encontro dos olhos entre pássaro “de lado” e humano “de frente”. Aqui, a relação é representada por um jogo de espelhos, explicitando que não se trata de falar de um sujeito que enxerga sua imagem refletida, mas dois sujeitos que se enxergam um ao outro. Essa distinção é importante, porque a função do olhar aqui não se localiza em um ser, não pertence a um único sujeito; o olhar se faz nesse entre-dois, no *antro-dois*². O “jogo do sério” – jogo que exige compenetração total no Outro, o não-desvio do olhar – se torna, assim, sorriso. Seja por entendimento ou estranhamento, o sorriso é o rastro final de um processo de intersubjetividade que começa pelo olhar.

Uma vez mais a epígrafe de *O vivo* retirada do texto de Derrida ressoa nos poemas de Adriana Lisboa. Se Derrida redescobre sua nudez pelo olhar do gato que o observa, é porque seu Eu também ali se desvela. Teria o gato consciência de seu estado nu? Fato é que o olho do gato é o elemento mobilizador da reflexão derridiana e permanece no texto de Lisboa como componente marcador de subjetividade dos animais, e desse momento de suspensão temporal que caracteriza o encontro dos sujeitos:

à espera
de que nada
venha
e redimir
de estar nele) se resuma
a devolver com zelo
o olhar líquido de um cão. (Lisboa, 2021, p. 45).

a nos abonar
e que o mundo (o sentido

² Utilizo aqui uma expressão de Daniel Marcelli em *Les yeux dans les yeux*. No original: *entre-deux*. In: MARCELLI, Daniel. *Les yeux dans les yeux: l'énigme du regard*. Paris: Albin Michel, 2006.

E que caracterize, talvez, o verdadeiro sentido de estar no mundo. Seria preciso, por fim, destacar que compreendo também em “o sermão da flor” a instituição de uma troca de olhares implícita entre ser humano e vegetal: “Certo dia, num de seus sermões, em vez de falar ele apenas exibiu uma flor que trazia na mão. Todos olharam desconcertados. Somente um dos presentes sorriu” (*idem*, p. 51). O olhar, o sorriso, aqui também estão os mesmos recursos utilizados por Adriana Lisboa para representar a conexão entre os seres presentes na cena.

3. DENTRO E FORA: UMA COISA SÓ

Declarei há pouco que a construção poética de Adriana Lisboa sugere uma suspensão no tempo, no momento do encontro dos olhares entre os sujeitos humanos e não-humanos. Decerto, encontramos uma preocupação explícita com o tempo nos poemas de *O vivo*. Talvez sintoma de uma era de catástrofes, se considerarmos o contexto de escrita do texto, publicado no auge da pandemia de covid-19. Pensemos no poema denominado abertamente de “tempo”, por exemplo:

ocorrer dentro dele
em vez de correr ao seu lado
[...]
ele é largo o tempo
e nesse vai em que se exerce
empatamos todos
tanto faz se Aquiles ou tartaruga
ocorremos todos
os que correm e os que não (Lisboa, 2021, p. 44).

A reflexão proposta pelo eu-lírico de “tempo” revela, até certa medida, seu teor de negatividade; a complexidade do tempo que é simultaneamente imenso para que ocorramos dentro dele e raso suficientemente para que nos enxerguemos uns aos outros nesse mesmo espaço. Por mais que aspiremos sermos o melhor entre os seres ou queiramos viver para sempre – desejos aqui figurados em Aquiles – nele, estamos todos fadados a ocorrer, a morrer.

No entanto, a observação de que estamos todos empatados no tempo faz ressurgir uma forma de mutualidade entre as espécies: partilhamos do mesmo espaço e do mesmo tempo. No limite, vivemos e morremos juntos. Essa talvez seja nossa verdadeira sorte dada aos homens que encontram as rãs:

a sorte que eu trazia
aos que dessem comigo no caminho
pura contrafação
morrer de todo
morrer com todos
os meus corpos
úmidos anfíbios brilhantes
saltar
para dentro do poço amoral
do tempo (Lisboa, 2021, p. 24).

O trecho acima de “*atelopus zeteki* (rã-dourada-do-panamá)” ilustra exatamente a felicidade que é o encontro do outro na vida e também na morte. A ênfase é, de fato, na

comunhão. Em *Como viver junto*, compilação dos seminários proferidos no Collège de France entre 1976 e 1977, Roland Barthes se concentra em torno de um termo de Jacques Lacarrière, a idiorritmia. Um termo à primeira vista contraditório, o conceito de idiorritmia se baseia na organização dos mosteiros, que dita um estilo de vida que concilia a vida coletiva e a vida individual. A partir disso, Barthes desenvolve sua ideia de viver junto que articula um território e um tempo a serem vividos em comum. No prefácio de *O vivo*, Roquette-Pinto já anuncia “se tornam o motivo e os interlocutores de Adriana, numa reafirmação a interconectividade de todas as formas vivas, sua igualdade de protagonismo, sua interdependência” (Roquette-Pinto in Lisboa, 2021, p. 12). Resgato³, portanto, o termo de Barthes pois me parece que ele dá conta justamente desse *tudo imenso e uma coisa só* de Adriana Lisboa, sem que, entretanto, os diferentes seres que estão aqui em jogo percam sua noção individual de identidade. Nesse sentido, o ser humano não deixa de existir em si, mas é lembrado que ele mesmo só pode estar vivo no mundo pela colaboração interespecie que mantém o seu corpo: “vassalos que somos (dizem que sapiens) / dos nossos intestinos / mais bichos que o mais bicho cão” (Lisboa, 2021, p. 39).

Buscar compreender o estar-no-mundo a partir dos pontos de contato entre os seres humanos e não-humanos. Essa mudança de percepção do ser como ser-com-os-outros ou, aqui, como o viver junto aparece nos textos de Emanuele Coccia como uma lição a ser aprendida com a vida vegetal. Em *A virada vegetal* (2020), Coccia defende que as plantas representam um ponto de vista privilegiado para entendermos a relação entre vida e mundo que só pode ser “uma relação de cultivo recíproco” (2020, p. 30), afirmação que ressoa a “comunhão global com o ambiente” (2018, p. 13) anteriormente explicitada pelo autor em *A vida das plantas: uma metafísica da mistura* (2018). Nessa perspectiva, *A vida das plantas* esclarece que as plantas demonstram que não somos apenas habitantes da Terra, mas habitantes da atmosfera. A substituição de Terra por atmosfera pode parecer, a priori, inócua; Coccia argumenta, no entanto, que as plantas atestam que vivemos não presos à terra, mas imersos numa circulação de corpos gasosos, representada pela atmosfera. Para Coccia:

O mundo da imersão é uma extensão infinita da matéria fluida em graus de velocidade e de lentidão variáveis, mas também, e sobretudo, de resistência ou de permeabilidade. Pois, no movimento, tudo visa a penetrar o mundo e a ser penetrado por ele. Permeabilidade é a palavra-chave: neste mundo, tudo está em tudo. A água de que o mar é constituído não está apenas diante do peixe-sujeito, mas nele, atravessando-o, entrando e saindo dele. Essa interpretação do mundo e do sujeito confere ao espaço uma geometria complexa em mutação perpétua (Coccia, 2018, p. 36).

Entender as relações entre os sujeitos e o ambiente pelo viés da permeabilidade significa estabelecer a vida enquanto ação recíproca. Em “répteis”, Lisboa lembra o ecossistema que é formado dentro do microcosmo que é o corpo humano; se considerarmos a vida vegetal dentro desse sistema, será preciso admitir que os seres humanos só podem viver porque respiram os resíduos das plantas, o oxigênio. No fundo, essa observação não implica que uma vida depende mais de uma do que da outra, mas sim que “todo ser vivo é em primeiro lugar o que torna possível a vida dos outros” (Coccia, 2018, p. 50).

³ É importante destacar que Maria Esther Maciel também encontra paralelos com o termo de Barthes nas análises presentes em *Animalidades: zooliteratura e os limites do humano*.

Assim, a atmosfera não pode ser mais entendida como a simples equação de diferentes compostos químicos. Composta pelo *sopro de todos os seres*, ela passa a ser então elemento primordial para a compreensão do estar-no-mundo. Coccia defende assim que vivemos em um espaço metafísico da mistura, espaço muito mais íntimo e cúmplice do que os limites do corpo físico. Em “solastalgia”, último e mais extenso poema da coletânea, Lisboa remete ao termo cunhado por Glenn Albrecht em 2005 que transmite um sentimento de perda do lar sem nunca ter de fato saído dele. Ele se refere especificamente aos impactos psicológicos de populações diretamente atingidas pela crise climática. Em meio a um poema que se dedica a se expressar sobre as consequências da crise ambiental, quatro pequenos versos se destacam:

tudo ao meu redor
não era ao meu redor
tudo ao meu redor era dentro
do lado de dentro de mim (Lisboa, 2021, p. 72).

Na estrofe o eu-lírico reconhece que sua vida não se resume na oposição entre o que existe fora e o que existe dentro, como estamos habituados a entender o mundo – não seria a subjetividade tudo aquilo que há de interno no ser humano? Longe disso, no poema de Adriana Lisboa, a luta dos contrários se desfaz e é possível encontrar uma “interioridade universal” (Coccia, 2018, p. 71), na qual tudo está contido em tudo. Dessa maneira, o que era anteriormente visto como o de fora é transmutado, não em um movimento que empurra para dentro, mas que reconhece que o fora está dentro dos seres.

De novo, a interpenetrabilidade. Não por acaso, um dos poemas que mais joga com esse conceito é justamente aquele que dá nome à obra. Em “o vivo”, Lisboa escreve:

vivo como se fosse
meu este instante
mas ele não é mais
que canteiro
do vivo

há um animal que em mim
se observa
e segreda ao largo vivo
dentro dele
e por toda parte ao seu redor:

eu – nada mais
do que aquilo que habito
este instante
um canteiro
o ar que inventa o pulmão (Lisboa, 2021, p. 37).

Cada uma das três estrofes traz em si as ideias que atravessa a coletânea de poemas – e, por extensão, as ideias que buscamos aqui elucidar. Notemos na primeira estrofe a presença explícita da relação tempo-espaço expressa na dupla “instante” e “canteiro”. A admissão de que o instante humano é também partilhado por todo o vivo exemplifica justamente a existência concomitante dos seres, do viver junto barthesiano. A escolha

pelo uso da palavra “canteiro” também indicaria a potencialidade da vida, a dinâmica do estar em construção que Coccia enxerga como o caráter principal da vida vegetal.

Já a segunda estrofe resgata a imagem do animal, colocando-o, observador, dentro do eu-lírico. Não creio que o poema de Lisboa sugira, com estes versos, uma troca entre um sujeito humano e um sujeito animal; vislumbro sobretudo que o sujeito humano é o próprio animal que se observa. Não seria, ademais, a primeira vez que os poemas de Lisboa recolocam o ser humano dentro do reino animal: em “répteis”, os versos “devolve o humano ao seu / um tanto quanto /ave réptil anfíbio (parentes / há quatrocentos milhões de anos)” (2021, p. 19) deixam transparecer um desejo de retorno à essência primordial do ser humano que nada mais é do que aquela do animal. Maria Esther Maciel afirma ainda junto a Derrida, em *Animalidades*, que foram delegados à palavra animal “todos os viventes que o homem não reconheceria como seus semelhantes, seus próximos ou seus irmãos” (2023, p. 14). A relação explícita de parentesco entre as diferentes espécies de animais me parece mais um passo dado pela poesia de Adriana Lisboa ao encontro de um desmonte da supremacia e da hierarquia ainda atribuída aos seres humanos. Parente dos bichos, portanto também bicho, o humano é aí o animal que se reconsidera ao lado dos outros, dentro do “largo vivo”.

Na última estrofe o que chama a atenção é o movimento reverso presente em “o ar que inventa o pulmão”. Parece estranho afirmar que um órgão possa ser criado a partir de ar e, no entanto, a ação de respirar arranca vida do mundo e a conduz para as células humanas. Para Coccia, em *A vida das plantas*,

Soprar é fazer mundo, se fundir nele, e desenhar de novo nossa forma num exercício perpétuo. Respirar é conhecer o mundo, penetrá-lo e se fazer penetrar por ele e por seu espírito Atravessá-lo e se tornar por um instante, com esse mesmo elã, o lugar de onde o mundo se faz experiência individual. Essa operação nunca é definitiva: o mundo, assim como o ser vivo, não é mais que o retorno do sopro e de sua possibilidade (Coccia, 2018, p. 58-59).

O movimento repetido da respiração do animal coloca-o em contato direto com a respiração de todos os outros seres, através do ar. No lançamento de *O vivo* realizado no canal de Youtube da Relicário, Adriana Lisboa, quando perguntada sobre a presença da respiração em sua obra, responde que o ato de respirar é um ato que irmana os seres. Ação primitiva e primordial para a existência da vida, a respiração impõe também um ritmo para todos os seres. Povinelli acrescenta: “o pulmão parece ser o órgão mais apropriado à era das mudanças climáticas antropogênicas, pois indica a abertura de todos os seres ao entorno” (2023, p. 94). A palavra “abertura” é crucial. No fim, é impossível escapar das conexões de todos os seres que habitam o canteiro do vivo, sejam eles animais, vegetais ou minerais, e permanecemos vivos apenas porque respiramos uns aos outros, uns com os outros.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Moi, figuier sous la neige* [Eu, figueira sob a neve] (2018), um texto dedicado a refletir sobre sua identidade como uma filha de tunisianos nascida em Montreal, a atriz e poeta Elkahna Talbi escreve:

No jardim paternal
uma figueira se curva
pronta para hibernar
as precauções são grandes
para que ela não gele
no verão
o figo miraculoso
se deixa colher
o espaço-tempo se contorcione
o desejo faz crescer
aqui o que vem de lá
essa figueira
é minha irmã (Talbi, 2018, p.50).

Desde a minha primeira leitura deste poema, não consigo esquecê-lo. A mudança de gênero provocada pela versão em língua portuguesa não apaga a alcunha que é atribuída à figueira pela poeta. Mais do que figura central dos poemas, a figueira é um ser vivente que compartilha dos mesmos laços de terra e de parentalidade (pois também cuidada pelas mãos do pai) da autora – mais do que imagem da turbidez da identidade, a figueira é sua irmã. Não consigo me impedir tampouco de remeter aos versos finais de “*plumbago auriculata*” de Adriana Lisboa: “se pudesse / minha mãe estaria aqui conosco / nessa tarde de calor precoce / imaginando canteiros / e compondo com a bela-emília / sua botânica / genealogia do amor” (2021, p. 28). É bem verdade que Lisboa não é tão explícita quanto Talbi no estabelecimento de parentesco entre o eu lírico e a bela-emília, flor em tons azuis e de origem africana muito comum em cercas-vivas. Não há um anúncio, de fato, mas a escolha pela palavra “genealogia” e a ação conjunta de compor com uma genealogia que coloca a flor como agente me parecem ser rastros de uma forma outra de encarar as flores do jardim. Não se trataria mais de conceber o canteiro como um apanhado de objetos decorativos, mas como o estabelecimento de afiliações, que só podem ressurgir a partir de uma nova sensibilidade radical capaz de ver na flor um ser vivente. Compor um jardim passaria, portanto, por uma condição afetiva, daí a botânica como uma “genealogia do amor”.

Diante das cada vez mais evidentes consequências da catástrofe ecológica contemporânea, as teorias críticas se veem compelidas a colocar em questão ideias que antes eram defendidas sem vacilação alguma. Repensar nossas relações com o ambiente e com os outros seres e agentes que coabitam na Terra – eles também vítimas da crise climática – se faz exigência para a continuidade da vida. O fazer literário não poderia, então, passar incólume. No ensaio denominado *Roubar sementes* (2019), Adriana Lisboa se indaga:

Como reconhecer o timbre da minha voz em meio a um jogo que nem sempre compreendo: o que tenho o direito de dizer, o que não tenho o direito de dizer mas digo assim mesmo, o que tenho o direito de calar? Como posso me fazer significar, como posso ser semente de mim mesma e do meu tempo, nem supérflua, nem equívoca, nem vítima do meu ego, nem sombra da minha sombra, nem surdina, nem histérico altofalante competindo com o altofalante do vizinho? Dito de outro modo: como encontrar a palavra, o verso, o parágrafo que segure a dobradiça entre mim e o mundo, este? (Lisboa, 2019, p. 162).

Se pensarmos em *O vivo* dentro dessas reflexões de Adriana Lisboa, parece-nos que a coletânea de poemas já nos oferece algumas das respostas encontradas pela autora.

Dizer, escrever e reconhecer o próprio timbre da voz significaria, de alguma maneira, encontrar-se humana em meio aos não-humanos. Tentei aqui desvelar algumas das questões que atravessam essa sensibilidade de Lisboa perpassando por seu desejo de reconhecer a subjetividade dos seres não-humanos e de almejar uma vida que se faça mais harmoniosa entre os seres e entre o ambiente que nos entorna, que habitamos e com qual vivemos entrelaçados.

Talvez esse também possa ser o papel da literatura, da arte: de nos recolocarmos dentro de uma grande genealogia que recobre todos os seres. Voltemos ao poema que deu início a essa reflexão. Nele, Adriana Lisboa não oferece a seu leitor nenhum indício de quê, afinal, diria a flor. Se o silêncio pode ser prova da dificuldade do exercício de imaginação, ou, ainda, da hesitação em propor uma resposta, parece-me muito mais que Lisboa está disposta não a dar voz ao Outro não-humano e sim a entender o vivo, esse “algo inominável” segundo Roquette-Pinto, como um elo relacional e fundamental da existência. Há, portanto, em *O vivo*, a vontade da troca e da proximidade com o Outro; não falar *por*, mas viver *com*.

5. REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Comment vivre ensemble**. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

COCCIA, Emanuele. **A vida das plantas: uma metafísica da mistura**. Tradução: Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

COCCIA, Emanuele. A virada vegetal. **Calibán** - RLP, Volume 18-1, p. 218-222, 2020.

DERRIDA, Jacques. **L’animal que donc je suis**. Paris: Galilée, 2006.

DESPRET, Vinciane. **O que diriam os animais?** Tradução Letícia Mei. São Paulo: Editora Ubu, 2021.

LISBOA, Adriana. **O vivo**. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

LISBOA, Adriana. Roubar sementes. **Revista Fórum**, Porto Alegre, p. 161-167, 2019.

LISBOA, Adriana. Entrevista com Adriana Lisboa. **Gláuks - Revista de Letras e Artes**. 20. 155-159, 2020. Disponível em: <https://www.revistaglauks.ufv.br/Glauks/article/view/209>. Acesso em: 02 de junho de 2024.

MACIEL, Maria Esther. **Animalidades: zooliteratura e os limites do humano**. São Paulo: Editora Instante, 2023.

MARCELLI, Daniel. **Les yeux dans les yeux: l’énigme du regard**. Paris: Albin Michel, 2006.

MERLEAU-PONTY, Marcel. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

NASCIMENTO, Evando. **O pensamento vegetal: a literatura e as plantas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

PAIVA, Natascha Gomes. **Tatear o mundo: poéticas e diálogos entre Ana Martins Marques e Adriana Lisboa**. 2023. 228 f. Tese (Doutorado em Literatura e Crítica Literária) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2023.

POVINELLI, Elizabeth A. **Geontologias**: um réquiem para o liberalismo tardio. São Paulo: Editora Ubu, 2023.

RELICÁRIO EDIÇÕES. **Lançamento do livro "O vivo", de Adriana Lisboa**. YouTube, 1 de julho de 2021. 1hrs 10min 31s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=A2Vjhensp1s&t=564s>>. Acesso em: 04 de junho de 2024.

TALBI, Elkahna. **Moi, figuier sous la neige**. Montreal: Mémoire d'encrier, 2018.

UMA ANÁLISE DAS RELAÇÕES ENTRE IRONIA E SITCOM NA CONTEMPORANEIDADE

Francisco Heitor Pimenta Patrício (UFPB)¹

1. PALAVRAS INICIAIS SOBRE IRONIA

Reservamos este espaço inicial do texto para traçar algumas linhas a respeito da concepção de ironia que será abordada nas páginas seguintes. Seguiremos algumas das considerações de Linda Hutcheon, no livro *Teoria e Política da Ironia* (2020), no qual a autora pretende fazer uma teorização completa a respeito da ironia. Mais especificamente, nos debruçamos sobre o capítulo três, intitulado *A Modelagem do Significado: a semântica da ironia*. Nele, a autora pensa a respeito do que significa a ironia em termos mais concretos. Ou seja, qual o seu produto.

O ponto da autora é entender a ironia como uma espécie de dito e não dito, e o produto que resulta dessa relação. Quando nos deparamos com uma ironia, seja ela em uma situação comunicacional, em texto ou filme, duas mensagens são ditas: a primeira, está em evidência, na superfície, é dito; e a segunda é o que não é explícito, que carece de interpretação e está no interior, encoberta por camadas de interação social, códigos morais e intenções diversas, que dependem da prática comunicativa. Ou seja, não é possível ser irônico, ou mais precisamente, depreender um significado irônico de determinado produto enunciativo, sem que se tenha um contexto prático da situação.

Sobre isso, Hutcheon (2020, p. 90) afirma que:

A ironia ilustra o fato talvez evidente de que, na prática, nós não criamos significado fora de situações particulares. A criação de significados é sempre uma atividade que ocorre num contexto específico. [...] Na prática - num contexto social/argumentativo - é algo que “acontece” mais do que algo que simplesmente existe. E ele acontece no discurso, no uso, no espaço dinâmico de interação de texto, contexto e interpretador (Hutcheon, 2020, p. 90).

Uma frase, uma palavra, uma cena de um filme, podem conter uma grande carga irônica no contexto em que são produzidas mas, tiradas de contexto, ou vistas por um leitor/espectador que não entendeu seu caráter irônico, podem ser tomadas em seu sentido literal². Assim, a ironia depende de outras relações além da intenção.

Para além disso, o significado irônico de que fala Hutcheon (2020) também possui, por seu caráter que dispõe de vários significados, um aspecto extremamente polissêmico. Isso pode ser depreendido da quantidade de interpretações possíveis que pode ter em determinada situação comunicacional. Entretanto, não quer dizer que todos

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba.

² Pensar no uso do termo “literal” talvez seja interessante. Se quando não se entende a presença da ironia a frase é lida de forma “literal”, então a ironia, ou a presença dela, tornaria a frase figurativa? Não é real?

esses significados são válidos ou que, principalmente, possuem caráter irônico. Contudo, por serem possíveis de existirem no contexto de comunicação, eles existem. Portanto:

Todas essas imagens [...] implicam, no entanto, que o significado irônico é simultaneamente duplo (ou múltiplo) e que, por conseguinte, você não tem de rejeitar um significado “literal” para chegar ao que usualmente se chama de significado “irônico” ou “real” da elocução. [...] o dito e o não dito juntos formam aquele terceiro significado, e eu quero argumentar que isso é o que deveria ser chamado, mais corretamente, de significado irônico (Hutcheon, 2020, p. 93).

Desse modo, ao atribuir essa ideia a uma forma específica ou, nesse caso, a um formato, acredito que existe a possibilidade dessa relação polissêmica, que cabe dentro da relação entre dito e não dito, ser expressa através da maneira como as produções mais recentes de sitcoms são irônicas sobre si mesmas, em uma relação de metalinguagem.

No livro *A metalinguagem* (2002), Samira Chalhub define assim a referida função:

Nesse sentido, portanto, linguagem da linguagem (tomando-se linguagem como um sistema de sinais organizado) é metalinguagem – uma leitura relacional, isto é, mantém relações de pertença porque implica sistema de signos de um mesmo conjunto onde as referências apontam para si próprias, e permite, também, estruturar explicativamente a descrição de um objeto. A extensão do conceito de metalinguagem liga-se, portanto, à ideia de leitura relacional, equação, referências recíprocas de um sistema de signos, de linguagem (Chalhub, 2002, p. 08).

A relação que Hutcheon (2020) apresenta não é retórica, no qual o dito e o não dito deixam de ser eles mesmos e passam a ser um terceiro produto. A relação aqui é diferente: o dito e o não existem enquanto “entidades” independentes ao mesmo tempo em que também são outra coisa: nesse caso, a ironia. A autora Lélia Parreira Duarte (1994) mostra que a tradição conceitua a ironia como sendo a figura de retórica em que se diz o contrário daquilo que é dito, como também reconhece duas de suas características mais marcantes, as quais já citamos aqui: seu objetivo de marcar aquilo que é diferente e sua estrutura comunicativa.

[...]De fato, nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal; não há ironia, sendo este aquele que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida (Duarte, 1994).

Ainda segundo Duarte (1994), o “reino da ironia” tem início a partir do período romântico, quando se passa a evidenciar e valorizar o indivíduo e o pensamento “do liberalismo em literatura”, e o autor passa a assumir voz na narrativa, representando-se através de um narrador implicado no texto. O reino da ironia começa, portanto, quando o artista perde a certeza da totalidade clássica, quando o homem se reconhece e ao seu mundo como fragmentos, incompletos, incongruentes.

A consciência disso surge na obra por meio da emergência de uma voz enunciativa, um procedimento irônico que, de certa forma, destrói a ilusão de espontaneidade da criação artística. Ou seja, revela o trabalho árduo do criador do texto, evidenciando o esforço que resulta em sua obra. A ironia, assim, expõe o caráter de representação do texto, uma representação cuja produção se torna evidente para o leitor

ou espectador. Desse modo, ironia e literatura possuem uma estrutura comunicativa; ambas dependem de um receptor para realmente existir.

Linda Hutcheon (1991), ao traçar as características de uma poética do pós-modernismo, afirma que:

Ao mesmo tempo, suas formas de arte (e sua teoria) usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando autoconscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisório que a eles são inerentes, e, é claro, para sua reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado (Hutcheon, 1991, p. 43).

A autora ainda afirma que:

Na verdade, talvez a ironia seja a única forma de podermos ser sérios nos dias de hoje. Em nosso mundo não há inocência, ele dá a entender. Não podemos deixar de perceber os discursos que precedem e contextualizam tudo aquilo que dizemos e fazemos, e é por meio da paródia irônica que indicamos nossa percepção sobre esse fato inevitável. Aquilo que “já foi dito” precisa ser reconsiderado, e só pode ser reconsiderado de forma irônica (Hutcheon, 1991, p. 62).

Nesse sentido, ter ciência dos diferentes contextos que determinam tanto a produção como a recepção do discurso artístico e evidenciá-los – crítica e ironicamente – dentro da obra é metalinguagem pura. Toda ironia é, inevitavelmente e implicitamente metalinguística, e toda metalinguagem é potencialmente irônica. A arte pós-modernista embebe-se nessa constatação, e utiliza-se sistematicamente dessas possibilidades para a construção e desconstrução de suas várias formas e conteúdo.

A proposta do meu texto, portanto, é explorar as possibilidades da existência desse terceiro significado (irônico) nas sitcoms mais recentes. O processo que tentarei demonstrar, em linhas gerais, é: as sitcoms, como uma proposta de representação da vida cotidiana em forma de comédia, na atualidade, usam de suas técnicas canônicas para questionar o seu próprio formato, abrindo a possibilidade de diversas interpretações e questionamentos. Essa polissemia advinda da metalinguagem é chamada, por nós, de ironia - ou sentido irônico, que são equivalentes.

2. AS SITCOMS

Em 22 de setembro de 1994 foi ao ar, pela HBO, o primeiro episódio da sitcom *Friends*. No episódio, intitulado "*The One Where Monica Gets a Roommate*", a personagem Rachel foge do seu casamento, deixando seu noivo no altar, e vai parar no Central Perk, um café no centro de Manhattan que os outros personagens costumam frequentar. Ao chegar ao café, Rachel encontra Mônica e Ross (este tinha uma paixão avassaladora por Rachel que ressurgiu quando ela apareceu), de quem era amiga no passado, além de Joey, Chandler e Phoebe.

Durante o episódio, Ross está lidando com seu divórcio recente, Mônica tenta ter um encontro decente e arrumar um emprego, Joey e Chandler tentam ajudar Ross a superar seu divórcio, e Phoebe praticamente não desempenha nenhuma ação significativa. Temos, logo de início, uma representação de como será a dinâmica da série, o tipo de humor e, principalmente, a personalidade e os dramas dos personagens: Mônica quer casar e ter um emprego; Ross quer conquistar Rachel; Rachel precisa aprender a viver por

conta própria sem o dinheiro do pai; Joey e Chandler fazem piada com todos; e Phoebe é ela mesma. O piloto estabelece as bases para a amizade duradoura entre os seis amigos e introduz elementos-chave da trama que continuam ao longo das dez temporadas da série. Também é no piloto que é apresentado os ambientes nos quais a história irá se desenrolar: o café Central Perk e os apartamentos de Mônica e Chandler, que são vizinhos.

Friends acaba sendo um ótimo representante do que é uma sitcom e como esse formato funciona. Segundo Culebras (2017), que na sua tese de doutorado, intitulada *Sitcom, crisis y sociedad norteamericana: análisis de la ficción televisiva estadounidense desde los años 80 hasta la actualidad*, faz um longo estudo sobre a relação entre as sitcoms e a sociedade:

La palabra sitcom, también conocida como comedia de situación o de enredo, proviene de la abreviación de situation comedies y tiene su origen en Estados Unidos. Es importante no confundir formato con género, pues sitcom entraría a ser parte del formato y el género, en este caso, sería la comedia³ (Culebras, 2017, p. 17).

Segundo a autora, uma sitcom é, essencialmente, uma comédia que se desenrola em um ambiente fixo, geralmente um conjunto de locais recorrentes, como uma casa, escritório ou café. Essas produções são facilmente reconhecidas por seu formato episódico, onde os personagens enfrentam situações cotidianas, muitas vezes engraçadas, que geram humor através de diálogos afiados, situações absurdas e irônicas.

O conceito de sitcom tem raízes profundas na história da televisão. No entanto, o seu formato moderno começou a se solidificar nas décadas de 1950 e 1960 com séries como *I Love Lucy* nos Estados Unidos e *Hancock's Half Hour* no Reino Unido. Desde então, a sitcom evoluiu consideravelmente, incorporando diferentes estilos, temas e abordagens narrativas. Cada episódio, normalmente, segue uma estrutura padrão, com a resolução da situação cômica no final, proporcionando uma sensação de conclusão. A forma clássica das narrativas, a qual possui uma introdução, um conflito e uma resolução é levada à risca⁴.

Ainda nesse sentido, o formato da sitcom foi, a princípio, elaborado para rádio e depois para televisão, se tornando um modelo de programa na televisão norte-americana, com uma popularidade que pode ser comparada à das novelas no Brasil.

No final do século XIX, apresentações teatrais, sobretudo vaudevilles, deram força ao conceito de serialização na comédia. Esta influência colaborou no surgimento das comédias de situação, ou sitcoms, no rádio. O mesmo conjunto de personagens se apresentaria com regularidade para uma determinada audiência, contando uma história diferente por vez. A identificação que o sitcom proporciona o tornou um dos formatos mais populares da televisão norte-americana (Ceretta, 2014, p.53).

Percebe-se também, segundo Culebras (2017, p. 17) que:

³ A palavra sitcom, também conhecida como comédia de situação, vem da abreviatura de comédias de situação e tem origem nos Estados Unidos. É importante não confundir formato com gênero, pois a sitcom passaria a fazer parte do formato e o gênero, neste caso, seria a comédia.

⁴ Los personajes se mueven constantemente dentro de la misma premisa: un personaje quiere evitar los problemas que se acontecen en la vida cotidiana pero nunca lo consigue, ya que acaba teniendo que lidiar con dichos problemas y no siempre consigue salir airoso. Bajo la influencia de sus antecesores, como son el teatro y los seriales radiofónicos, las sitcoms recogen la puesta en escena, el estilo de actuación del reparto artístico y las risas enlatadas, que la dotan de artificiosidad (Culebras, 2017, p.18).

[...]los factores que producen la risa es la identificación de la audiencia con los personajes, por ello mismo es importante que los personajes no tengan personalidades extremistas, ya que dificultaría la empatía por parte de los telespectadores [...] El planteamiento del episodio parte de lo simple y lo cotidiano pero la complejidad aparece cuando se debe desarrollar el conflicto para conducirlo a su resolución⁵ (Culebras, 2017, p. 17).

Na maior parte das vezes o que a sitcom representa são situações da vida cotidiana levadas ao ridículo. São atribuídas a essas experiências comuns e rotineiras camadas de estranheza, de ridículo, de ironia, e isso normalmente gera identificação com o espectador, que se vê realizando as mesmas ações estranhas que vê na televisão. Para gerar essa identificação, como afirma a autora na citação acima, também é preciso que as produções sejam o mais homogêneas possível: os personagens precisam ter marcas específicas e dominantes em sua personalidade, mas essas marcas precisam também ser universais.

Sem falar da necessidade dessa homogeneidade ser estabelecida também em relação a diversidade de raças, gêneros, sexualidades e classes sociais. Podemos dizer que, nas sitcoms, as características dos personagens são ligadas ao papel social que elas representam na série. Não ironicamente, é comum nessas produções o homem ser apenas um homem, a mulher ser apenas a mulher, o pobre ser o pobre, e assim sucessivamente. Eles personificam e representam características homogêneas que lhes definem. Ou seja, são estereótipos, os quais, como afirma Culebras (2017, p. 20) “son comúnmente utilizados para definir la personalidad de los personajes cómicos”⁶.

Ainda, Richard Butsch (2005, p. 2-5), afirma que:

los conflictos que se presentaban en las primeras comedias de situación eran banales, sin gran transcendencia social, originados dentro de los núcleos familiares y desarrollados en el ámbito doméstico⁷ (Butsch, 2005, p. 2-5).

Geralmente, esses núcleos eram formados por famílias heterossexuais, brancas e de classe média, com papéis sociais bem definidos e sem grandes comentários sobre a sociedade. A lógica por trás dessas representações também ia em direção de um pensamento economicamente neoliberal, capitalista por excelência e tradicional nos costumes. A típica família norte-americana, defendendo e representando o sonho americano.

A familiaridade dos cenários cotidianos nas sitcoms cria uma conexão emocional entre os espectadores e os personagens, tornando o gênero um meio eficaz para transmitir mensagens importantes. Não se deve, contudo, cair na falácia de acreditar que só porque o comentário social e/ou temáticas relevantes não aparecem de maneira explícita na série, ela não possui uma carga ideológica, pelo contrário. A insistência em representar homogeneamente a sociedade é um reflexo da necessidade de apagamento dos diversos atores sociais que não estão presentes nas produções.

Brett Mills (2004, p. 63-64) afirma que:

⁵ O fator que produz o riso é a identificação do público com os personagens, por isso é importante que os personagens não tenham personalidades extremistas, pois dificultaria a empatia por parte dos espectadores [...] A abordagem do episódio baseia-se no simples e no cotidiano, mas a complexidade aparece quando o conflito deve ser desenvolvido para levar à sua resolução.

⁶ São comumente usados para definir a personalidade de personagens cômicos.

⁷ Os conflitos apresentados nas primeiras sitcoms eram banais, sem grande significado social, originados no núcleo familiar e desenvolvidos no âmbito doméstico.

[...]la comedia de situación como un formato cuyas historias se centran en la vida de una familia heteronormativa, sino que también ha recibido numerosas críticas por su excesivo empleo de personajes estereotipados, por hacer representaciones de núcleos familiares desfasados que ya no corresponden con la sociedad moderna y por la poca relevancia obtenida al intentar abordar temas de preocupación social⁸ (Mills, 2004, p. 63-64).

Tão certos deram essas produções que o formato das sitcoms foi importado para os mais diversos países. No Brasil, podemos citar os seguintes exemplos: *A Grande Família* (2001 - 2014) que foca na vida da família Silva, composta pelo patriarca Lineu, sua esposa Nenê, seus filhos Tuco e Bebel, e o genro Agostinho. Outro exemplo famoso é *Sai de Baixo* (1996-2002) que é conhecida por sua abordagem voltada para um humor mais ácido e absurdo. A trama gira em torno da família Medeiros, especialmente da matriarca Magda e do filho Caco Antibes. Além dessas, também merecem destaque *Os Normais* (2001-2003), *Tapas & Beijos* (2011-2015) e a mais recente, *Vai que Cola* (2013-2019).

No âmbito Estadunidense podemos citar alguns exemplos que merecem ser discutidos. Primeiro, entretanto, é preciso ressaltar que uma parte considerável das sitcoms lançadas a partir de 2010 ou, pelo menos, que continuaram em desenvolvimento nesse período, buscam tentar uma nova abordagem. Não que essas mudanças tenham transformado o formato das sitcoms ou a forma como são recebidas pelo público de forma radical, mas, pelo menos, os produtos têm se mostrado mais passíveis a sair do conforto que o formato cristalizado oferece. Culebras (2017, p. 20) afirma que a sitcom contemporânea:

Se ha dotado de mayor profundidad, teniendo un desarrollo de las tramas más enrevesado, se han introducido nuevos arquetipos y se ha mejorado el proceso de la realización para acentuar el humor. La hibridación de géneros tan distintos como la comedia, la telenovela o el documental, se acaba convirtiendo en una práctica habitual, lo que permite una mayor libertad creativa. Lo mismo ocurre con los formatos, que también se entremezclan para dar resultados como el reality show (telerrealidad), el docu-soap (documental y novela) o el mockumentary (falso documental⁹) (Culebras, 2017, p. 20).

Se encaixa nessa definição, por exemplo, *Arrested Development* (2003-2019) que segue as desventuras da disfuncional família Bluth. A série é conhecida por seu humor “inteligente”, diálogos irônicos e pela maneira como satiriza temas como a riqueza, a família e a cultura corporativa. Ela também apresenta uma família que, apesar de rica, branca e heteronormativa, não busca representar ideais familiares puros da cultura americana.

Os Bluths são o contrário do ideal de família: eles são disfuncionais, mesquinhos e mais que propensos a cometer atos ilícitos. Além disso, os aspectos formais da série também diferem da fórmula clássica. A disposição dos atores e do cenário não é feita de

⁸ A comédia de situação como formato cujas histórias focam a vida de uma família heteronormativa tem recebido inúmeras críticas pelo uso excessivo de personagens estereotipados, por fazer representações de unidades familiares ultrapassadas que não correspondem mais à sociedade moderna e pela pouca relevância obtida ao tentar abordar questões de interesse social.

⁹ Foi dada maior profundidade, tendo um desenvolvimento mais complicado das tramas, novos arquétipos foram introduzidos e o processo de produção foi aprimorado para acentuar o humor. A hibridização de gêneros tão distintos como a comédia, a novela ou o documentário, acaba por se tornar uma prática comum, permitindo maior liberdade criativa. O mesmo acontece com os formatos, que também se misturam para dar resultados como o reality show (telerrealidad), o docu-soap (documentário e novela) ou o mockumentary (falso documentário).

forma a ficarem todos em frente à câmera (ou para a plateia imaginária), ela se movimenta pelo espaço em cena, utilizando a técnica de single-camera. O humor da série também difere porque a fala dos personagens não pretende, de início, ou pelo menos de maneira escancarada, ser engraçada. O humor parte da ironia por trás das falas e da ambiguidade que elas denotam.

Um humor parecido é utilizado também em *The Office* (2005-2013), uma adaptação americana da sitcom britânica de mesmo nome. *The Office* (2005-2013) satiriza o ambiente de escritório e a cultura corporativa. A série utiliza a técnica de falso documentário para criar um humor irônico, destacando as nuances das relações interpessoais no local de trabalho. Outro ponto importante sobre a série é a forma como ela usa de situações extremamente desconfortáveis e embaraçosas.

Outra vez a ironia também se faz presente na série, dessa vez não apenas pelos diálogos, mas pela própria estrutura, que imita um documentário e se propõe a “mostrar” e não “representar” a rotina no escritório. A série se utiliza do que podemos chamar de linguagem documental como a câmera na mão, sempre buscando focar no rosto e nas ações dos personagens, os depoimentos ao longo dos episódios e, ainda, a consciência de que as câmeras e a equipe de produção estavam lá.

Nos últimos episódios da série, inclusive, temos dois momentos em que essa relação de metalinguagem ganha outros níveis: o primeiro é quando um câmera se mostra romanticamente interessado por uma das personagens e sai da posição de câmera para câmera/personagem; o segundo é quando todos se juntam para assistir o documentário e descobrem que foram filmados também no que seria as suas “vidas reais”, fora do escritório. Todos esses fatores ironizam a fórmula tanto da sitcom quanto do documentário, assim como a própria vida.

Sobre isso, Culebras (2017, p. 21) afirma que:

La ironía y el subtexto se asientan como elementos relevantes en las comedias de situación. Se abandona la pasividad que estancaba al telespectador permitiéndole participar en la creación del humor a través de la visibilidad de la cámara. La risa enlatada va abandonando a la sitcom para dar paso al silencio, cuya intrusión alimenta la falta de sentido de algunas situaciones y consigue incomodar al telespectador¹⁰ (Culebras, 2017, p. 21).

Outro exemplo válido é *Brooklyn Nine-Nine* (2013-2021), uma sitcom policial que segue a equipe diversificada do 99º distrito policial de Nova York, liderada pelo detetive Jake Peralta. O humor da série reside em, por um lado, ironizar aspectos da vida cotidiana, a cultura pop e as pautas sociais e, por outro, o formato das séries e filmes clássicos de policial. É comum durante a série que as cenas de perseguição, ou quando prendem um criminoso, por exemplo, sejam ao mesmo tempo relacionadas a filmes policiais com frases de efeito, mas que também sejam ridicularizadas.

Um momento em que isso fica claro é quando o personagem Jake Peralta, interpretado pelo ator Andy Samberg, precisa entregar o seu distintivo e tirar uma licença forçada. Na ocasião, ao receber a notícia no gabinete do capitão, o personagem coloca o distintivo sob a mesa e faz menção de sair, como é comum nos filmes policiais. O capitão, entretanto, diz para o personagem pegar o seu distintivo de volta e, logo em seguida, dá várias instruções do processo extremamente chato e burocrático pelo qual Peralta terá que passar para entregar o distintivo. Cenas como essa, em que as convenções de determinado

¹⁰ A ironia e o subtexto estabelecem-se como elementos relevantes na sitcom. A passividade que estagnava o espectador é abandonada, permitindo-lhe participar na criação do humor através da visibilidade da câmera. O riso enlatado abandona a sitcom para dar lugar ao silêncio, cuja intrusão alimenta a falta de sentido de algumas situações e consegue incomodar o espectador.

gênero são desfeitas - ou até mesmo ressignificadas em alguns casos - são comuns nas sitcoms citadas até então. É interessante pensar nesse movimento em que essas produções, que nasceram e se desenvolveram como uma forma cristalizada bem definida, em que à priori o humor era construído da forma mais simples possível, tenha revertido seu funcionamento, como também tenha descondicionado seu público a entendê-la da mesma maneira que antes.

Essa mudança de perspectiva nas sitcoms se dá, principalmente, a partir de uma ironia que parte da autoreferenciação, do reconhecimento de si mesma enquanto produção estereotipada e cristalizada, além da metalinguagem, chegando a níveis mais avançados de metaficção, como é o caso das duas séries a seguir.

O primeiro exemplo que trazemos é *Kevin Can F**K Himself* (2021-2022) que se destaca ao desafiar as convenções das sitcoms tradicionais. Enquanto o formato das sitcoms costuma apresentar uma visão mais leve e engraçada da vida, *Kevin Can F**K Himself* (2021-2022) mergulha em camadas mais complexas e muitas vezes sombrias da existência de seus personagens. O que garante isso é que enquanto os momentos de interação de Allison com seu marido, Kevin, seguem o formato clássico de sitcom, com risadas da plateia e situações humorísticas, quando Allison está sem a presença do marido, no que seria a “vida real”, a série quebra essa fórmula mudando completamente os elementos formais que caracterizam a sitcom. Nesses momentos a personagem lida com problemas mais sérios e enfrenta as dificuldades de uma maneira mais realista, desafiando as expectativas do público acostumado com o padrão de comédias leves.

Essa abordagem dual pode ter várias interpretações. A mais interessante é pensar como as sitcoms muitas vezes retratam personagens femininas de maneira estereotipada. Ao fazer isso, a série se posiciona como uma resposta provocativa e reflexiva ao formato da sitcom, convidando o público a repensar as dinâmicas de relacionamento e as representações de gênero que são frequentemente perpetuadas na televisão. Essa dinâmica fica clara na composição das cenas, as cores e a fotografia diferem, e ressaltam diferentes significados quando comparamos as cenas em que o personagem Kevin aparece. A posição das câmeras e dos atores, a trilha sonora e os ângulos também agem para ressaltar a diferença entre as cenas.

A partir das duas imagens abaixo podemos perceber a diferença na construção das duas atmosferas que a série se propõe a representar. A primeira, quando Allison está na presença do marido, podemos perceber as cores vivas, com câmeras fixas, com o enquadramento mais “natural” possível, buscando se afastar de alguma estranheza que quebre a sensação de “representação da realidade”. Na segunda imagem nota-se a diferença tanto na expressão facial da atriz, mas também na forma como é filmada - de perto, com o cenário desfocado, dando uma impressão de deslocamento da realidade - as cores em cena também mudam, saem do colorido alegre e passam para um tom de verde musgo, marrom e ocre.



Figura 1: Screenshot do primeiro episódio de *Kevin Can F**K Himself* (2021-2022).¹¹

¹¹ Perceber a posição dos atores e as cores vívidas típicas do formato clássico da sitcom.



Figura 2: Screenshot do primeiro episódio de *Kevin Can F**K Himself* (2021-2022)¹².

É interessante pensar em como o contraste entre os dois momentos destaca a estranheza do primeiro. Em outras palavras, era esperado que as cenas em que Allison está sem a presença do marido, no qual a cena ganha contornos mais sombrios, fosse vista como diferente ou estranha. Entretanto, são as cenas em que Kevin aparece que causam estranheza: a falsa impressão de felicidade, de não perceber os problemas, de se portar como uma criança adulta extremamente egoísta, que mais reforçam a problemática existente sobre a representação dessas figuras tão comuns em sitcoms.

A série, de maneira geral, toma uma posição irônica em relação a Kevin. Enquanto ele está em cena, a narrativa assume um tom bobo, colorido, sem profundidade, mostrando o quanto o personagem é raso. E isso se torna ainda mais marcante quando é contraposto às cenas onde a Allison é o foco. O personagem de Kevin é o foco de uma piada que ele não entende, de um diálogo que acontece entre Allison e o espectador, e a forma como a série é construída só ressalta essa distância. A ironia aqui se dá principalmente através de uma disrupção entre o que era esperado do formato da série e o que a série realmente faz.

Os pontos que destaco acima a respeito da mudança de perspectiva das sitcoms como a autoreferência, o reconhecimento de si mesma enquanto produção estereotipada e cristalizada e a metalinguagem, também se fazem presentes a partir das mesmas características que ressalto no parágrafo anterior. Ao usar das convenções da sitcom para criar uma nova linguagem dentro da série, *Kevin Can F**K Himself* (2021-2022) não apenas ironiza o formato cristalizado e problemático como também propõe novas abordagens a respeito da forma de construir sitcoms.

Endika Rey (2011, p. 178), em “*Are you ‘avin’ a laugh?*”: *el post-Humor y la nueva sitcom*, afirmar que, nas sitcoms mais recentes :

[...]los límites del género son cada vez más difusas debido a la técnica de la hibridación. Al mismo tiempo la tendencia que imperaba en escenificar la narración en lo cotidiano va eliminándose. [...] Ya no se tiene como objetivo la búsqueda irracional de hacer reír, ahora los objetivos se dirigen a crear un humor que más que hacer gracia intenta inducir al telespectador a la autorreflexión. La reacción de los personajes se impone a la acción. Las cuestiones que conciernen al mundo real y que se pueden catalogar de serias son mostradas en la comedia¹³ (Rey, 2011, p. 178).

¹² Vemos que a cor da imagem muda, a expressão da personagem é pesada, remetendo a cansaço, além da posição central, com o fundo desfocado, que gera a impressão de solidão e confusão mental. Além de uma proximidade com o telespectador.

¹³ As fronteiras do gênero estão cada vez mais confusas devido à técnica de hibridização. Ao mesmo tempo, a tendência predominante de encenar a narrativa na vida quotidiana desaparecendo. [...] O objetivo deixou de ser a busca irracional de fazer rir, agora a sitcom visa criar um humor que, mais do que engraçado, tenta

O segundo exemplo sobre o qual me debruço com mais atenção é *Community* (2009-2015), uma sitcom que segue um grupo diversificado de estudantes em uma faculdade comunitária nos Estados Unidos. A série é popularmente conhecida por sua abordagem metaficcional, satirizando convenções de gênero e clichês da cultura pop de maneira irônica e autoconsciente.

O primeiro ponto a se destacar sobre a série é a existência do personagem Abed Nadir. O personagem, que é viciado em cultura pop, filmes e séries, e por isso sabe de todas as convenções comuns a cada gênero específico, normalmente percebe ou nota a estranheza sempre que a série se encaminha para algum momento que é tido como uma convenção. São comuns os momentos em que o personagem fala sobre flashbacks, que a história dos outros personagens precisa de mais drama para ficar mais interessante ao espectador, ou se refere a fases de suas vidas como a temporada da série em que participam.

O olhar de Abed sobre a história acompanha o nosso olhar, dos telespectadores. Mais que isso, ele guia a nossa reação e a forma como lidamos com as convenções da sitcom. Esse comportamento é explicado pela série como a forma que o personagem enxerga a vida e lida com o cotidiano. As comédias de situação, como afirmei no início do texto, também trazem essa mesma proposta: lidar com a realidade. Entretanto, *Community* distorce a realidade dos fatos, tanto pelo caminho estranho e bizarro que as situações tomam, como pela forma como distorce a realidade.

Em certo episódio, um dos personagens secundários comenta: "não acredito que eles vão tomar toda a atenção para eles de novo", fazendo uma clara referência ao fato de que todos os eventos importantes da universidade sempre acontecem com aquele grupo. Como espectadores, não refletimos muito sobre isso, mas há outras pessoas vivendo naquele universo. A sala de estudos, por exemplo, é sempre ocupada por eles e consideramos isso perfeitamente normal. No entanto, em um episódio, vários eventos importantes são mostrados sob a perspectiva de outros personagens, revelando que o grupo monopoliza a sala de estudos, causando transtornos para vários outros alunos da faculdade. Esse fato ironiza, pela metalinguagem, o fato do formato da série normalizar e naturalizar o ponto de vista que é tomado para contar uma história.

A série também apresenta diversos *easter eggs*, que muitas vezes só são percebidos ao assistir uma segunda vez. Ainda mais interessante é o conceito de piada secundária. Em alguns episódios, enquanto a trama principal se desenrola, é possível notar outras ações ocorrendo em segundo plano. O exemplo mais impressionante é de um episódio onde Abed quase não aparece, e ao final, quando perguntado sobre o que estava fazendo, ele simplesmente responde: "nada importante". Porém, se dispensarmos uma maior atenção as ações secundárias das cenas do episódio veremos que ele aparece ao fundo em várias cenas, sempre ajudando uma mulher grávida e até mesmo realizando o parto dela dentro de uma van. Alguns episódios depois, quando uma personagem dá à luz na sala de aula, Abed comenta: "deixem comigo, eu ajudei em um parto recentemente".

Temos, ainda, a já clássica piada envolvendo o *Beetlejuice* – *Beetlejuice*, *Beetlejuice*, que levou três temporadas para ser concluída. A crédito de informação, este é um personagem fictício do filme *Os Fantasma se Divertem* (Tim Burton, 1988). Na história, quando seu nome é dito três vezes, ele aparece. Sabendo disso, o nome *Beetljuice* foi mencionado uma vez por temporada em conversas aleatórias. Assim, em um episódio da terceira temporada, quando o nome dele é finalmente mencionado pela terceira vez na

induzir o espectador à autorreflexão. A reação dos personagens prevalece sobre a ação. As questões que dizem respeito ao mundo real e que podem ser classificadas como sérias são mostradas na comédia.

série inteira, alguém fantasiado de Beetlejuice aparece atravessando o corredor no fundo da cena.

Outro exemplo da metalinguagem presente na série são os episódios em que a representação dos personagens muda. Em um episódio de Natal, intitulado de *Abed's Uncontrollable Christmas*, a história é quase completamente representada a partir de stop motion, como nas imagens abaixo:

Figura 3: Community: Temporada 2, Episódio 11



Fonte: Screenshot de Cena do episódio *Abed's Uncontrollable Christmas* da série *Community*. Direção de Duke Johnson. Estados Unidos: NBC Studios, 2009-2015. Série televisiva.

Figura 4: Community: Temporada 2, Episódio 11



Fonte: Screenshot de Cena do episódio *Abed's Uncontrollable Christmas* da série *Community*. Direção de Duke Johnson. Estados Unidos: NBC Studios, 2009-2015. Série televisiva.

O episódio abre um leque criativo vasto para uma obra que se propõe a ser uma sátira, permitindo que a série transcenda o gênero e alcance um formato que se adapta e se contamina pelo estilo da sitcom. Importante ressaltar também que o episódio mantém sua estrutura narrativa e seu discurso cômico, mas ganha uma nova gama de possibilidades para piadas. Isso inclui desde a versão natalina de cada personagem até uma porta que divide um vagão de trem para o Polo Norte de uma sala de estudos de uma faculdade.

A alteração de formato não é um recurso cômico, a maneira como ele se insere e como os personagens reagem a ele, sim. Os gêneros sitcom e animação se unem em *Abed's Uncontrollable Christmas* para criar algo que amplifica ambos comicamente. Os momentos com mais peso dramático contrastam com as piadas e até com o visual do episódio, aumentando a complexificação e melhor expressando o sentimento de Abed ao perder seu ritual de Natal, seu sentido.

Essas quebras no decorrer da série desfazem essa ideia da sitcom de representar a realidade, de pretender uma organização do mundo ou de categorizar as relações sociais através de estereótipos. Outro ponto a se destacar sobre *Community* é a representação de técnicas e convenções narrativas a outros gêneros consagrados no cinema clássico, que são tratados de forma irônica na série. Na universidade em que a história se desenrola todos os anos é realizado um jogo de PaintBall que é sempre levado muito a sério pelos personagens. Os episódios que narram esse jogo sempre são construídos a partir de convenções de diferentes gêneros, como o faroeste, o western, ou os filmes policiais e de investigação. Nesse episódio são apresentadas figuras comuns como o policial bom e o policial ruim, enquadramentos típicos desses gêneros (como o enquadramento americano), ou frases de efeito.

Além disso, são frequentes os episódios que parodiam formatos de séries e programas de televisão populares. Um exemplo é o episódio que faz uma referência direta a um episódio de *Black Mirror*, onde todos se classificam através de um aplicativo. Alguns desenvolvedores de aplicativos vão a *Greendale Community College* para testar um aplicativo chamado de *MeowMeowBeenz*, que permite aos alunos começarem a avaliar uns aos outros, o que acaba transformando a faculdade comunitária em uma sociedade distópica, separada por diversas “castas” entre os estudantes. No episódio *Urologia Básica de Tremoço* (T3E17) a série parodia outra produção famosa, *Law & Order*. Nele, a batata-doce que o grupo de estudos esteve cultivando para seu projeto de biologia é terrivelmente assassinada.

Essa abordagem da série ironiza esses diferentes gêneros ao expor suas convenções e ao mostrar que são técnicas, fórmulas reduzidas e cristalizadas pela tradição. A ironia resultante desse processo polissêmico desconstrói, inclusive, a ideia das produções como verdade ou como “representação”, porque expõe um formato, uma configuração que é, a priori, planejada para parecer natural, sincera e transparente.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Propus, nos parágrafos anteriores, relacionar da forma mais lógica possível as sitcoms e a ironia. A interligação entre esses dois pontos de interesse se revela de maneira notável quando as estruturas clássicas dessas produções passam por um processo contínuo de metalinguagem. Penso que, nesse sentido, as sitcoms não se contentam em apenas transcender o modelo tradicional. Pelo contrário, elas desafiam ativamente essa estrutura, constantemente referenciando e reinventando a própria natureza do gênero. Isto é, pensando de maneira um pouco totalizante, otimista e um tanto irônica.

Em termos mais amplos, as sitcoms, ao retratarem a vida cotidiana sob uma roupagem cômica na era atual, não apenas fazem uso de técnicas convencionais, mas também subvertem conscientemente a própria essência do formato, criando um terreno fértil para uma multiplicidade de interpretações e questionamentos. Desse modo, a polissemia gerada pela metalinguagem, é relacionada aqui como ironia, ou um sentido irônico que permeia essas narrativas.

Não acreditamos que essas considerações finais possam ser expostas, pelo menos no momento, de forma mais desenvolvida do que já foi apresentado no início do texto. A relação ainda é a mesma: as sitcoms atuais são irônicas porque recorrem a metalinguagem e a polissemia para questionar suas próprias convenções.

Entretanto, alguns questionamentos surgiram nesse processo relacional: como se constrói, por exemplo, a relação entre a metalinguagem e a ironia, que claramente não são a mesma coisa, mas a primeira parece passar - ou atravessar - em alguma medida a

segunda. Ou então, se a ironia é o resultado de um dito e um não dito, que pode ou não ser levado em consideração como irônico, isso dá ao fenômeno um caráter muito mais abstrato do que pretende Hutcheon (2020)? Além disso, como identificar que a polissemia ou a metalinguagem de determinada obra é irônica ou é apenas polissêmica? Esperamos responder essas questões em pesquisas futuras.

4. REFERÊNCIAS

BUTSCH, Richard. Five Decades and Three Hundred Sitcoms About Class and Gender. *In: Thinking Outside the Box: A Contemporary Genre Television Reader, Kentucky: The University Press of Kentucky*, 2005, p. 111-135. Acesso em: 02 mar. 2024. Disponível em: https://www.academia.edu/8157207/Five_decades_and_300_sitcoms_about_class_and_gender_in_Edgerton_and_Rose_Thinking_Outside_the_Box_2005.

CERETTA, Fernanda Manzo. **Novas modalidades de sitcom: uma análise da comédia na era da realidade espetacularizada**. 2014, 144 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - PUC-SP, São Paulo, 2014. Acesso em: 02 mar. 2024. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4613>.

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Editora Ática, 2002.

CULEBRAS, Paloma Corpas. **Sitcom, crisis y sociedad norteamericana: análisis de la ficción televisiva estadounidense desde los años 80 hasta la actualidad**. 2017. Tese (Doutorado em comunicação). Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació, Universitat De València. Valencia, 2017. Acesso em: 01/12/2023. Disponível em: <https://roderic.uv.es/items/deb0c066-cf45-44f8-a594-f350d6de150c>.

DUARTE, L. P. Ironia, humor e fingimento literário. *In: DUARTE, L. P. (org.) Resultados da Pesquisa ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Núcleo de Assessoramento à Pesquisa Faculdade de Letras – UFMG. Cadernos de Pesquisa, n.15, v. 01, fev. de 1994. Acesso em: 02 mar. 2024. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Resultados%20da%20Pesquisa%20Ironia%20e%20Humor%20na%20Literatura.pdf>.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

Hutcheon, Linda. **Teoria e política da ironia**. Trad. de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

REY, Endika. “Are you ‘avin’ a laugh?”: el post-Humor y la nueva sitcom”, **Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la tercera edad de oro de la televisión**, Sevilla, 2011, p. 167-180. Acesso em: 01/12/2023. Disponível em: <https://idus.us.es/handle/11441/98986>.

ARACAJU E ‘AQUARIUS’: MEMÓRIA E BOVARISMO SOCIAL NA IDENTIDADE TERRITORIAL URBANA

Bárbara Silveira Abril (UFRN)¹

José Ivan de Oliveira Filho (UNIFAP)²

1. INTRODUÇÃO

O filme *Aquarius* (2016) dirigido por Kleber Mendonça Filho, além de ser marcado pelo seu cenário político devido ao posicionamento do diretor e da equipe³, tem sido objeto de diversos estudos que exploram a perspectiva urbana. Diversos pesquisadores analisam a representação imagética da cidade fictícia de Recife, a presença corporal, questões de gênero e de classe. Este trabalho, embora se relacione diretamente com esses estudos, adota uma abordagem comparativa entre a ficção recifense do filme e a vivência urbanística de Aracaju.

O objetivo é demonstrar como as questões de metropolização se inserem no fenômeno do bovarismo social, imaginário da cultura política brasileira que permeia as cidades nordestinas e seus processos de verticalização numa tentativa de reproduzir internamente uma realidade importada distante da realidade brasileira.

Para contextualizar essa comparação, apresentamos um resumo da historiografia urbana de Aracaju, destacando como a cidade cresceu sob determinados tipos de pensamento e influências. A historiografia sergipana, com contribuições de Fernando Figueiredo Porto (1991), Sebrão Sobrinho (1955), Ibarê Dantas (2004), Katia Afonso Silva Loureiro (1983), e Murilo Melins (2007), ajudando a contextualizar os ideais da formação urbana de Aracaju.

O principal objetivo do artigo é analisar a construção da identidade urbana de Aracaju através da historiografia do bairro Centro, comparando-a com a narrativa do filme *Aquarius*. Por meio de uma metodologia de decupagem atrelada com um estado da arte busca-se compreender as dinâmicas entre memória coletiva e especulação imobiliária. Espera-se que este artigo contribua significativamente para a compreensão das transformações urbanas e suas implicações sociais, destacando a relevância de tais estudos para o entendimento do desenvolvimento urbano e da identidade cultural nas cidades nordestinas.

¹ Mestranda em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU-UFRN), bahsilveira21@gmail.com

² Doutorando em Sociologia (PPGS-UFC) e professor assistente da Unifap - Campus Binacional, joseivanof@unifap.br

³ Equipe de ‘Aquarius’, de Kleber Mendonça Filho, protesta em Cannes, fonte: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/17/cultura/1463498064_139719.html. Acesso em 9 de out. de 2024

2. DESENVOLVIMENTO

O desenvolvimento do presente trabalho parte de alguns eixos norteadores principais, com referenciais teóricos divididos em: (I) Territorialidade, Identidade e Coletividade, (II) Bóvarismo Social, (III) O Começo de Aracaju. Além disso, há um tópico dedicado à metodologia, explorando o método do estado da arte e a análise fílmica de decupagem. Por fim, a análise é realizada por meio da decupagem sistemática do filme, em paralelo com exemplos de descaso patrimonial na cidade de Aracaju, focalizados na região central.

2.1. TERRITORIALIDADE, IDENTIDADE E COLETIVIDADE

Entender a territorialidade como um intrincado tecido de interações sociais, econômicas, políticas e culturais é adentrar nos meandros da essência humana em sua relação com o entorno. Este conceito transcende a mera demarcação geográfica, abraçando as nuances das atividades cotidianas e dos vínculos que os seres humanos estabelecem com o mundo ao seu redor. A territorialidade emerge como o fruto do contínuo processo de construção de cada território, sendo um pilar essencial na moldagem da identidade individual e na reconfiguração do tecido social (Saquet & Briskievcz, 2011).

Essa compreensão implica enxergar a identidade como um fenômeno híbrido, forjado tanto pela cultura quanto pelas dinâmicas econômicas e políticas. É o resultado das interações múltiplas - uma tapeçaria complexa tecida pelos laços territoriais que cotidianamente estabelecemos. Essa tapeçaria é composta por elementos tangíveis e intangíveis: templos erguidos, canções entoadas, crenças compartilhadas, rituais celebrados, valores enraizados, casas construídas, ruas percorridas e muito mais. O território, por sua vez, é um entrelaçamento de quatro componentes cruciais: as dinâmicas de poder, as redes de comunicação e circulação, as identidades que o permeiam e a natureza que o abraça. É uma sinfonia onde os processos sociais e naturais se conjugam, não havendo território que não seja tecido por esses fios (Saquet & Briskievcz, 2011).

Assim como expresso por Santos (2011, p. 13), o território é o epicentro onde convergem todas as ações, paixões, poderes e fraquezas humanas, sendo o palco onde a história humana se desenrola em sua plenitude. A territorialidade, conforme delineada por Sposito (2009, p. 11), é a qualidade que o território adquire através de sua exploração e apropriação pelo ser humano. A identidade de lugar, por sua vez, é o reflexo da interação das pessoas com seu contexto físico e social, entrelaçada com os sentimentos de pertencimento que ecoam em espaços significativos (Mourão & Cavalcante, 2011).

Já a identidade social urbana pode ser compreendida como uma extensão da identidade de lugar, que se relaciona especificamente com o contexto urbano e possibilita que múltiplas áreas de conhecimento visualizem a cidade "não somente como uma construção física, mas também como uma construção simbólica de seus habitantes, que engendra processos de apropriação" (Mourão & Bomfim, 2011, p. 225).

Woodward, a partir da abordagem de Stuart Hall, indica que existem duas formas diferentes de identidades culturais. Uma ocorre quando determinada comunidade busca recuperar o seu passado histórico e uma cultura partilhada, reafirmando assim a sua identidade. A outra concepção baseia-se no reconhecimento entre os indivíduos e nas suas reivindicações comuns. Os processos históricos sustentam tanto a fixação de certas identidades quanto a geração de novas.

Para Tomaz Tadeu Silva (2014), a compreensão da identidade deve levar em consideração sua relação intrínseca com a diferença. Identidade é uma construção relacional, ou seja, para existir ela depende de algo fora dela, que é outra identidade. Sendo uma construção histórica, ela não existe sozinha nem de forma absoluta. Identidade é sempre construída em comparação, pois nos identificamos como o que somos para nos distinguir dos outros. Da relação com outro e como sou visto pelo outro que posso elaborar para mim mesmo o que sou e o que quero ser.

2.2 BOVARISMO SOCIAL

Em 1883, Machado de Assis publicou o conto “Um homem célebre” que apresenta o personagem Pestana, músico que atua como alter ego do autor. Pestana possui uma espécie de templo em sua casa para os compositores clássicos europeus como Bach, Mozart e Beethoven e sonha em compor algo semelhante aos seus grandes mestres. Todas as noites se debruça sobre o piano na expectativa de criar inspirado nos clássicos. No entanto, suas composições são danças e valsas populares com títulos associados às desventuras políticas do dia, fáceis de grudarem na cabeça e de grande sucesso nos salões.

Pestana, portanto, projeta a imagem de si (músico clássico e erudito) distante de sua realidade (compositor de músicas populares), vive em frustração de não ser aquilo que gostaria de ser. Pestana gostaria de ser tal como Mozart e Beethoven, porém é um músico brasileiro que precisa vender suas músicas para poder sobreviver. Após a morte da esposa, tenta homenageá-la com um *Requiem*, porém desiste.

Bovarismo foi um conceito popularizado pelo psiquiatra e filósofo Jules de Gaultier (1858 - 1942) inspirado no romance *Madame Bovary* de Gustave Flaubert lançado em 1856. Emma Bovary, protagonista que dá nome ao título, busca viver em sua vida o que leu em romances com grandes histórias de amor e arrebatamento envolvendo-se em casos amorosos com homens ricos e poderosos. O Bovarismo na concepção de Gaultier pode ser sintetizado como ver-se diferente do que se é numa desilusão com a própria existência (Souza, 2013).

Joaquim Nabuco em seu estudo *Abolicionismo* de 1883 estabeleceu a escravidão como uma vergonha da identidade nacional (Kehl, 2018). O Brasil conviveu com um projeto de nação avançada e moderna ao mesmo tempo que foi erguido com o sangue e o suor de pessoas escravizadas. A presença da escravidão seria o bovarismo brasileiro: ver-se a si mesmo como moderno e liberal enquanto na realidade perpetuava a escravização.

O bovarismo brasileiro também foi caracterizado por Sérgio Buarque de Holanda como a tentativa de imitar os modelos estrangeiros de república e democracia como uma transformação de fora para dentro: somos um país com mazelas que devem ser superadas com a emulação dos modelos europeus e estadunidenses. Na ausência de um modelo próprio de desenvolvimento, o bovarismo brasileiro é uma tentativa de imitação dos países do centro capitalista.

O Brasil se situa na periferia do capitalismo (Kehl, 2005). Esse lugar perpassa o imaginário de torna-se um outro (do centro), inspirando-se nas revoluções burguesas e industriais:

O bovarismo dos países periféricos não conduz à sua modernização; pelo contrário, inibe e obscurece a busca de caminhos próprios, emancipatórios, que respondam às contradições próprias de sua posição no cenário internacional – a começar pela dependência em relação aos mais ricos (Ibidem, p. 225).

O Brasil possui uma tradição de pensamento liberal significativa desde o séc. XVIII no rastro de nossa cultura bacharelesca. O liberalismo brasileiro são as “ideias fora do lugar” na concepção de Roberto Schwarz (2000): o desconcerto entre autores liberais do séc. XIX e a defesa do regime escravista. O pensamento burguês, europeu, liberal e moderno atuou como ornamento pessoal e fonte de prestígio, numa união entre latifundiários e pobres livres numa “cerimônia de superioridade social” (Ibidem: 20) em contraposição aos povos escravizados. O bovarismo brasileiro é alimentar essa imagem de europeu e moderno e viver a realidade da profunda desigualdade.

Aracaju é uma cidade que foi concebida para ser “moderna” e “europeia”, emulando os modelos estrangeiros de urbanismo. Deslocado da realidade local e da vida das pessoas, Aracaju destrói sua própria história para projetar num futuro a modernização que nunca chega. O Bovarismo é um conceito importante para este trabalho porque aborda essa tentativa de adequar a imagem europeia num país particular, o que tem como consequência a perpetuação de nossas mazelas sociais. Tal como Emma Bovary, é querer viver distante do que se é.

2.3 O COMEÇO DE ARACAJU

A cidade de Aracaju é considerada relativamente recente, tendo sido fundada em 17 de março de 1855 por meio da Resolução nº 413, sancionada pelo então Presidente da Província, Inácio Joaquim Barbosa. Nesse momento, o antigo povoado Santo Antônio do Aracaju foi elevado à categoria de cidade e tornou-se imediatamente a capital do Estado (Nascimento, 1981, p. 85). Ao considerar as características do traçado da cidade e sua topografia, pode-se afirmar que a formação urbana e humana de Aracaju superou praticamente todas as dificuldades impostas pela natureza.

A cidade foi planejada com um traçado racional e geométrico, o que facilitou a adaptação ao terreno e a superação dos obstáculos naturais. Segundo o engenheiro Pirro, que esteve à frente do planejamento urbano, ao tratar do local onde se estabeleceu a capital, ele definiu Aracaju nestes termos em um ofício expedido para o presidente da província Manoel da Cunha Galvão em 1860:

E verdade Exmo. Sr. Que no ato repentino d'uma mudança de Capital, para um local onde somente havia mato, róças e pequenas casinhas irregularmente disseminadas; onde unnicamente se tratava de construir a todo transe, mas da maneira a mais commoda e econômica para os poucos edificadores que se apresentavam, e com os quaes era preciso que a prezidencia tranzigisse d'aguma maneira, porque poucos acreditavam na estabilidade da Capital no Aracajú, para nelle depositarem suas fortunas (Porto, 1991, p. 48.).

Mesmo com todas as dificuldades impostas e apresentadas pelo engenheiro, Aracaju pode ser incluída na temática de cidades projetadas que surgem na metade do século XIX, como Teresina e Belo Horizonte, exemplares de uma cultura de “Linha Reta” ou Culto à Linha (Choay, 1997, p. 23), também expressa em Goiânia, Brasília e Palmas. O traçado retilíneo de Aracaju enfrenta e absorve a dificuldade de implantação imposta pelo mangue e pelo Rio Sergipe, que a delimitaram geograficamente e ocasionaram numa quebra do seu planejamento urbano pensado por um italiano aos moldes italianos. O mangue criou obstáculos para as construções, fazendo com que Aracaju busque tanto a contraposição quanto a simbiose com a natureza, moldando sua arquitetura de maneira única. Surgindo sobre mangue, pântanos, dunas e lagoas, Aracaju foi uma reinvenção do

meio ambiente, submetendo-se a uma grande transformação para se tornar um lugar habitável (Machado, 1978, p. 269).

Esse planejamento feito às pressas e de maneira inesperada foi direcionado para atender às elites, como observam Abril e Vasconcellos (2021, p. 112). No início da existência de Aracaju como capital, apenas o tabuleiro com 32 quadrados de 110m² cada era considerado a cidade de Aracaju. A colônia de pescadores de Santo Antônio de Aracaju, que para muitos é considerado o verdadeiro início da cidade, não era enquadrada como parte da capital, pois o desenvolvimento da cidade não se dá a partir do antigo povoado situado na colina do Santo Antônio, mas da ocupação que se efetiva na planície, numa área de intensa fragilidade ambiental (França, 2005, p. 95).

Para fazer parte desse tabuleiro, era preciso pagar uma taxa com permissão de construção e seguir um método específico, incluindo a exigência de jardins laterais e a imposição de várias taxas de pagamento. O tabuleiro de Pirro então se torna um grande labirinto aos moldes eurocentrizados, barrando a ventilação natural do rio Sergipe e permeado de legislações específicas de posturas e códigos de posturas. A primeira realizada em 1856, através da Resolução nº 458, que surge no rastro do controle das doenças endêmicas e das questões de higiene, coleta de lixo, salubridade e cuidados médicos. Ou seja as pessoas fora da elite que vinham e se instalavam “somente poderiam construir suas casas de palha no alto das dunas e fora da área denominada como ‘Quadrado de Pirro’, respeitando as normas contidas no Código de Postura de 1856, uma espécie de plano diretor da época” (Campos, p. 207)

Essa legislação urbanística foi elaborada entre 1856 e 1926, segundo Santos (2007), nem todos os artigos dessa legislação se efetivaram, mas alguns apontam para as preocupações dos legisladores com o comportamento dos usuários da cidade no espaço público e outros elementos de ordenação do território. Nesse período, diversas pessoas, em protesto, começaram a pular um rio localizado um pouco depois da área da catedral (atualmente soterrado por construções) e começaram a construir nesta região, causando assim um problema urbanístico para os moradores que se sentiram afetados pela presença dos “Não-Aracajuanos”. Em contraponto a isso, como observado por Lapa, Amorim, começaram a existir obras de estruturação da cidade proporcionando mais conforto a elite:

As obras de infraestrutura em Aracaju iniciaram em 1872, com a implantação dos fios do telégrafo. Em 1908, veio o abastecimento de água encanada de que não se tem registro das áreas inicialmente servidas, mas infere-se que a região do Quadro de Pirro deve ter sido a primeira a ter esse serviço dispensado em benefício da população que ali residia, até então abastecida por fontes espalhadas pela cidade. Depois, seguiram-se a energia elétrica e a rede de esgoto, em 1913. A oferta do bonde elétrico, em 1926, em substituição ao bonde movido a tração animal, que funcionou entre 1908 e 1926 (Lapa, Amorim, 2020, p. 4)

Esse estabelecimento de uma capital “moderna, rica e próspera” desde o início proporcionou uma intensa segregação espacial, criando a cidade fora da cidade. Ademais, ao longo da história de Aracaju, os trabalhadores que movimentavam o centro no aspecto trabalhista moravam muito longe, com poucos meios de transporte para chegar ao local. Isso é observado até os dias de hoje, com muitos trabalhadores vindos de Nossa Senhora do Socorro, Barra dos Coqueiros, movimento que inicia com a segregação socioespacial na cidade tendo em vista que foram ocupadas áreas fora do quadrado de Pirro (França, 2005, p. 96).

A partir dos anos 30, o centro começou a sofrer um intenso processo de abandono habitacional, voltando-se para a região do São José devido ao foco na modernização. Nos anos 80, com o alto investimento na região da Atalaia, observou-se um aumento da

dualidade seguro versus violento, pois os locais de segurança passaram a ser os shoppings, condomínios ou qualquer parte que ficasse na linha de frente da avenida Beira Mar, enquanto qualquer bairro mais interiorizado era considerado perigoso.

A criação do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) em 1937 trouxe desafios para Aracaju devido à sensação de não pertencimento à identidade nacional brasileira. Em resposta a essa questão, a cidade voltou-se para a modernidade, o seu traçado anterior repleto de Art Déco, Art Nouveau e Ecletismo não serviam para o financiamento de obras públicas destinadas à preservação patrimonial além de passar a ser tratado nas correntes modernistas como inimigo, situação que se estende às outras cidades nacionais, que eram embaladas pela mentalidade da época, alicerçada e condicionada pelo progresso. Desta forma, por quase 50 anos (1930 até 1980), esses conjuntos ficaram sendo tratados como não possuidores de valores patrimoniais, até que, movido pela ampliação de um “problema” de identidade e memória mais diversa e complexa, a política nacional de preservação se debruçou sobre o tema (Silva e Nogueira, 2018, p.57)

Em paralelo com a modernização do centro, iniciou-se o desenvolvimento do turismo na orla de Aracaju. Esse desenvolvimento foi dividido em quatro partes, cada uma planejada para atrair e acomodar turistas, promovendo a cidade como um destino turístico moderno e atrativo, voltado para o litoral e com o apagamento da zona central para as elites. Esse planejamento urbano inicial e a subsequente modernização refletem a tentativa de Aracaju de se afirmar como uma cidade moderna e progressista, atendendo tanto às necessidades das elites locais quanto às demandas do turismo emergente.

A cidade pode ser dividida então por três percepções: a primeira, as práticas de dominação e alteração do meio natural - os aterros e desmontes; a segunda, a demora e dificuldade na oferta da infraestrutura urbana; a terceira, as obras de embelezamento das áreas centrais e nobres, ocupadas pelas instituições políticas, institucionais, educativas, religiosas, comércio e moradia da elite a partir do início do séc. XX (Lapa, Amorim, 2020). Em paralelo a isso:

O interessante é considerar que o traçado de Aracaju, na sua “modernidade”, vinha carregado da ideologia marcante da época, por provocar uma derrota de “inimigos” considerados tradicionais, no caso, o urbanismo “impossibilitador” do “progresso”, representado pela localização e espacialidade da cidade de São Cristóvão (antiga capital de Sergipe) (Silva, Nogueira, 2018, p. 57).

A cidade, portanto, exemplifica um caso de planejamento urbano deliberado, que combina tradições locais com influências externas e objetivos modernos. Caindo assim no ideal apresentado por Berman: "Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição... É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual tantas aventuras modernas conduzem, na expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz" (1986, p. 13-14).

2.4 METODOLOGIA

Este trabalho se utilizou de duas metodologias: estado da arte e decupagem. Pesquisa em “estado da arte” se propõe a fazer uma revisão da produção acadêmica acerca do tema pesquisado num propósito de continuidade e de desenvolvimento da discussão (Ferreira, 2002). É um método de investigação que se debruça sobre as pesquisas na

tentativa de traçar a história da problemática e em que estágio se encontra o pensamento sobre o objeto pesquisado.

Na proposta de sociologia reflexiva de Bourdieu (2011) é fundamental realizar a metodologia de estado da arte. Sem a história da forma que se construíram os problemas, o trabalho de pesquisa acaba por ser mais uma confirmação da *doxa*, do saber estabelecido e das classificações dominantes. O duplo movimento que Bourdieu propõe é nem recair num amadorismo, renegando a tradição sociológica e tentar partir de um ponto zero, e nem reproduzir os “clichês” acadêmicos para obter aceitação dos pares (Ibidem: 44-5).

O pesquisador tem que estar ambientado na produção acadêmica e, ao mesmo tempo, ser capaz de criticá-la. Fazer pesquisa é estar a todo instante correndo o risco de naturalizar problemáticas ou formas de análise de modo não consciente. A melhor saída para isso é o *rigor* e a história. Rigor é não apelar para ineditismos e um discurso impressionista como se estivéssemos diante de algo completamente inesperado. A história do problema é reconhecer que a forma de pensar o objeto muda ao longo do tempo.

É preciso o método de estado da arte para podermos abordar a história de Aracaju de modo situado ao seu tempo, relacionando com o bovarismo brasileiro e o filme *Aquarius*. Esses três objetos de investigação são articulados nessa maneira de ver-se como moderno enquanto se vive numa realidade brasileira.

A metodologia de decupagem é apresentada de maneira sistematizada inspirada pelo método utilizado por Lemos (2020). Essa abordagem permite uma análise detalhada e estruturada do conteúdo fílmico em relação a questões urbanas e sociais. Na primeira parte, são listadas as temáticas abordadas no filme, que correspondem ao nível discursivo. Este nível abrange questões socialmente relevantes que atuam como recursos comunicativos no filme, incluindo problemas urbanos, identidade cultural, patrimônio histórico e desigualdade social. O objetivo desta coluna é identificar e categorizar as questões centrais abordadas no filme, permitindo uma compreensão aprofundada do discurso social e cultural apresentado.

Na segunda coluna, são analisados os elementos que comentam, dialogam ou ilustram as questões abordadas no nível discursivo, correspondendo ao nível narrativo. Esta coluna inclui recursos narrativos, alegorias, estratégias de storytelling, alterações lógicas e cronológicas, e efeitos narrativos, cômicos ou dramáticos. O objetivo é explorar como as questões identificadas no nível discursivo são representadas e desenvolvidas através da narrativa do filme, proporcionando uma análise rica e multifacetada.

Optamos por uma análise qualitativa, que permite uma interpretação profunda e contextualizada dos dados. Este método é especialmente adequado para captar as nuances e complexidades das questões urbanas e sociais abordadas no filme. O resultado da tabela de decupagem é trabalhado em paralelo com um levantamento de ações de impacto urbanístico semelhantes às questões abordadas no filme. Este levantamento envolve uma revisão da literatura sobre as questões urbanísticas e patrimoniais, com base em estudos de outros pesquisadores, uma análise comparativa entre as representações fílmicas e as realidades urbanas documentadas em Aracaju e outras cidades, e a identificação de padrões e tendências em termos de políticas urbanas, intervenções patrimoniais e resposta comunitária.

Ao combinar a decupagem fílmica com um levantamento detalhado de ações urbanísticas, esperamos alcançar uma compreensão holística das dinâmicas urbanas e patrimoniais em Aracaju. Esta abordagem permite não apenas uma análise teórica e narrativa do filme, mas também uma contextualização prática e aplicada das questões urbanas tratadas.

2.5 A DECUPAGEM DE *AQUARIUS*

A presente análise foca na presença urbana e no prédio no filme *Aquarius*. São apresentados alguns personagens principais: Clara, interpretada por Sônia Braga, que se recusa a vender seu apartamento localizado no Edifício Aquarius em Boa Viagem, Recife, e Diego, interpretado por Humberto Carrão, neto do dono da construtora que tenta comprar o edifício para demolição. O filme é dividido em três partes. Na Parte 1: "O cabelo de Clara", uma memória de aniversário nos apresenta o personagem principal de "Aquarius", o prédio que dá nome ao filme. Durante a festa, ocorre um discurso que leva a um flashback íntimo de uma tia de Clara, destacando a presença de uma cômoda, que permanece a mesma, no mesmo ângulo, em um quarto de décadas atrás. Após a lembrança, vemos a cura de uma doença, momentos de tensão presentes em festas familiares e, em seguida, o filme avança para os tempos presentes.

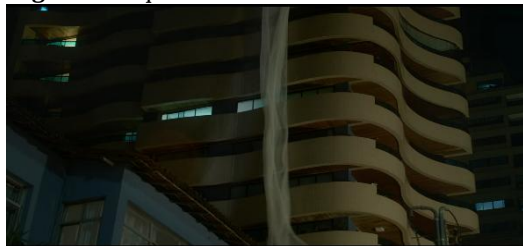
Clara entra em cena, com aproximadamente 65 anos. No toca-discos, toca "Toda Menina Baiana". O apartamento está diferente, provavelmente reformado. A TV agora é digital. Vemos a mesma cômoda das lembranças de tia Lúcia e da festa na sala. Um fato curioso é que no livro "Três Roteiros" há uma nota de "ATENÇÃO: é importante que exista diferença entre uma certa decadência (inevitável) do [prédio] Aquarius e o apartamento de Clara, que é aconchegante, de bom gosto e nada decadente". O apartamento de Clara é uma ilha de conforto em um entorno desabitado.

Em certo momento, Clara é entrevistada e nos é apresentado um paralelo entre vinil e CD, com Clara apresentando o CD como melhor e mais duradouro. Isso pode ser interpretado de maneira similar à evolução das técnicas construtivas ao longo do tempo, conforme apresentado por Diego, que propõe um "novo Aquarius". A ideia é manter o nome do imóvel original no mesmo lote, preservando a memória da edificação, uma pequena amostragem de como essas construtoras vendem discursos de preservação como publicidade do empreendimento imobiliário. A parte um então é finalizada com esse primeiro embate e a parte dois da película se inicia com Clara carregando os papéis da construtora e rasgando-os.

Nessa parte adentramos no universo familiar de Clara, não mais o passado, mas sua relação com o sobrinho, seu irmão e sua cunhada. Esse momento inicia com uma cena muito referenciada do "toca maria bethânia pra ela, mostra que tu é intenso", apresentando a relação musical que construiu com o sobrinho. Em seguida ao encontro com o irmão numa livraria, a conversa sobre a venda do apartamento surge e em certo momento seu irmão inicia um discurso de apoio a venda do apartamento, com certas ideologias de pensar "na qualidade de vida de Clara", insinuando que seria um bom negócio financeiramente. Em seguida temos contato com sua vida social, em uma festa com suas amigas, com o tema da sua sexualidade sendo abordado.

Após isso, um momento muito interessante, sendo o contraste entre o prédio e o seu entorno (figura 1)

Figura 1: Aquarius em contraste com o vizinho



Fonte: Screenshot do filme **Aquarius**. Direção de Kleber Mendonça Filho. Brasil: CinemaScópio Produções, 2016. Filme.

Depois disso, ocorre uma cena em que Clara aproveita a praia, mas é interrompida por Daniel, filho de um antigo morador do prédio que faleceu. Daniel começa a questioná-la sobre "resolver a questão do prédio", pedindo para que ela prossiga com a venda. Ele alerta que ela está sendo egoísta e faz ameaças.

Em seguida, Clara se encontra novamente com Diego no estacionamento do prédio e questiona sobre os colchões que viu serem trazidos para lá. Diego responde prontamente que os apartamentos são da construtora e que não cabe a ela questionar.

Algumas cenas depois, há mais um momento em que a relação familiar é permeada pela questão da construtora. Os filhos de Clara perguntam se ela não está estressada com tudo isso e questionam sua opinião sobre os adesivos nas portas. Clara observa que o apartamento vizinho tem um adesivo da construtora. Sua filha inicia um discurso, observando que o prédio já está velho, não possui segurança nem estrutura, e apoia que Clara venda o apartamento. Isso dá início a um debate movido por lembranças e ausências, relacionando o valor de dois milhões de reais oferecido pela construtora. Clara começa a falar de sua aposentadoria, dos seus cinco apartamentos e do seu patrimônio, mostrando que a questão para ela não é financeira, nem apenas rebeldia ou teimosia: trata-se de sua memória e identidade. A discussão termina sem uma resolução.

Outro momento importante em relação a esse processo de verticalização é a caminhada de Clara com seu sobrinho na praia de Boa Viagem. Ao fundo, podemos observar a expansão do projeto de verticalização e modernização que a construtora apresenta ao longo do litoral de Recife (Figura 2):

Figura 2: Verticalização de Recife



Fonte: Screenshot do filme **Aquarius**. Direção de Kleber Mendonça Filho. Brasil: CinemaScópio Produções, 2016. Filme.

A decupagem delineada neste artigo chega ao fim com a provocativa questão de Clara para seu neto: "Cadê o mar, Pedro?", que se torna difícil de ver com tanta verticalização. A poucos minutos do encerramento do filme, somos imersos nos métodos nada convencionais empregados pela empresa para expulsar Clara do apartamento, desde infestações até ruídos insuportáveis. Este desenlace culmina em um compilado que Clara elabora para denunciar a construtora. O filme não nos oferece um desfecho definitivo, mas apenas uma sugestão de direção a seguir.

2.6 A ANÁLISE

A análise proposta aqui se fundamenta em um eixo central observado ao longo do filme: as demolições que envolvem projetos de verticalização, como a casa que pertenceu a Osvaldo Marinho Tavares, construída em 1952.

Figura 3: Fotos da Casa antes da demolição, em processo de demolição, do prédio e de uma casa vizinha.



Fonte: Danielle Meneses, Infonet e Google Maps, 2024.

A casa, pioneira no estilo modernista na capital, é um ícone dos ideais que moldaram os primórdios da história de Aracaju. Representando as diretrizes de Le Corbusier, essa residência se destaca não apenas por sua arquitetura singular, mas também pelo seu jardim e por ser uma das poucas na cidade, naquela época, a contar com uma piscina. Sua demolição em 2008 foi marcada por um velório simbólico conduzido por arquitetos, um ato que transcende o simbolismo da morte do moderno, revelando a incessante busca pela modernização que Aracaju sempre buscou.

Essa casa sendo destruída não apenas simboliza o fim de uma era arquitetônica, mas também nos apresenta a necessidade constante de avanço e mudança dessa cidade feita às pressas. Nesse processo, a própria essência do modernismo é relegada ao esquecimento. A memória urbana e a identidade local são abruptamente apagadas, substituídas por mais um exemplar de verticalização e envidraçamento. A estética que emoldura a beira-mar se torna um espaço de homogeneização urbana, como se o cenário de *Aquarius* se projetasse sobre a paisagem.

O antigo labirinto de casas na zona central transforma-se agora em um emaranhado de prédios, obstruindo a livre circulação do vento oriundo do rio Sergipe. Enquanto a elite aracajuana se refugia nos confins desses edifícios gigantes, enfrenta mais uma vez o dilema ético da construção sobre os manguezais, uma prática que, apesar das controvérsias, parece persistir como parte do processo de urbanização. Outrossim, ainda resiste, como no filme uma casa reflexo dos tempos dessa elitização horizontal

Outro exemplo que podemos nos debruçar são os cinemas de rua de Aracaju, antigamente com a presença de mais de 20, representantes das políticas de estruturação e embelezamento urbano da época, se tornam os mais diversos usos, mas com a constante presença do apagamento da história. Um caso marcante é o cinema aracaju (figura 4):

Figura 4: Cine Aracaju, Antes e Atualmente.



Fonte: BlogAracaju Antiga, acesso em 09/06/2024

O antigo Cine Aracaju, anteriormente aclamado como detentor da melhor programação cinematográfica da cidade apresentava-se como um dos menores cinemas localizados no centro de Aracaju, situado na Rua Laranjeiras, em Sergipe. Atualmente, o local abriga um estacionamento, marcando a transição de uma era cultural para uma espécie de vazio urbano. Um exemplo de que é melhor a demolição do que preservar uma identidade.

A demolição da casa modernista e a transformação dos antigos cinemas de rua em Aracaju são reflexos de um processo de desenvolvimento urbano que frequentemente prioriza a modernização em excesso sobre a preservação da identidade e da memória cultural. Essas ações não apenas apagam vestígios tangíveis do passado, mas também impõe uma visão homogeneizada do espaço urbano. A substituição de estruturas arquitetônicas significativas por empreendimentos imobiliários de grande porte descaracteriza a paisagem urbana e contribui para a ausência de um senso de pertencimento pela identidade territorial.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como ocorreu com o golpe que promulgou a República em 1889 e a oferta da construtora para a compra do apartamento de Clara em *Aquarius*, o bovarismo brasileiro se expressa na expectativa de que com modernização, destruição do passado e imitação de modelos estrangeiros os problemas sociais profundos da realidade brasileira serão resolvidos. Contudo, as consequências são justamente a reprodução de nossas mazelas:

A possibilidade real, nas economias capitalistas, de superar a origem de classe e tornar-se um outro por meio de trabalho e acumulação foi amesquinhada no Brasil por efeito da desvalorização do trabalho livre. Só a pose, a farsa, a subserviência ou o domínio do *semblant* oferecem a alguns poucos homens livres a possibilidade de inserir-se – daí nossa aposta na malandragem como forma de ascensão social, tão finamente apontada por Antonio Candido. Aqui, o bovarista bem-sucedido não é o trabalhador, nem o romântico: é o malandro (Kehl, 2005, p. 234).

Procuramos demonstrar que Aracaju é uma reprodução do bovarismo brasileiro com o desrespeito com sua história e com seu patrimônio, destruindo sua memória para dar lugar a construções que emulam uma tradição estranha. A imagem de si dissociada de sua história. Seduzidos pelo ganho financeiro do mercado imobiliário, com promessas de ganho rápido, como em *Aquarius*, os agentes urbanísticos de Aracaju associam sua memória como algo “velho” a ser destruído.

Como na música *Hoje* do artista Taiguara tocado em diversos momentos de *Aquarius*, “Hoje, trago em meu corpo as marcas do meu tempo / Meu desespero, a vida num momento”, o lugar é memória e a própria identidade. Nas palavras de Pallasmaa: “Meu corpo me faz lembrar quem eu sou e onde me localizo no mundo” (Pallasmaa, 2011, p. 11). O presente trabalho finaliza como o próprio filme, sem um fim claro e preestabelecido. Esperando a continuidade da pesquisa patrimonial e urbanística da cidade.

4. REFERÊNCIAS

ABRIL, Bárbara; VASCONCELOS, Luciano. O cenário de distopia “Recife Frio”: uma análise comparativa com o urbano em Aracaju em tempos de pandemia. In: LEITE,

Rogério Proença; VIEIRA, Ewerthon C. J. (org.). **Distopias urbanas**. 1. ed. Aracaju, SE: Criação Editora, 2021.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. pp. 13-14.

BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas**: sobre a teoria da ação. 11ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2011.

CAIAFA, Janice. Comunicação e diferença nas cidades. In: **11 Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. COMPÓS/ 11 Compós ECO-UFRJ 2002. Rio de Janeiro, 2002. p. 91-101.

CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Como Analizar un Film**. Argentina: Paidós, 2007.

CHOAY, Françoise. **O Urbanismo**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

CRUZ, Jeferson Augusto da. **Uma mão de verniz sobre o Tabuleiro de Pirro: Ecos da Belle Époque em Aracaju (1918-1926)**. 2016. 192 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2016.

DANTAS, Ibarê. **História de Sergipe República (1889-2000)**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004.

DIAS, Ângela Maria. **História S Do Brasil De André Sant'anna**: Sátira, Bovarismo E Distopia. Vol. 29, No 53 2016 - BRASIL / BRAZIL, 2016.

DUQUE PEREIRA, I. **Cidade e Cinema: como o cinema (re)produz diferentes tipos de cidades**. 2009. 95 f. Monografia (Licenciatura em Geografia) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense, Campos dos Goytacazes-RJ.

FERREIRA, Norma Sandra de Almeida. **As Pesquisas Denominadas “Estado da Arte”**. Educação & Sociedade, ano XXIII, no 79, 2002.

FRANÇA, Vera Lúcia Alves. O Direito à cidade de Aracaju. In: FALCÓN, M. L. D. O.; FRANÇA, Vera Lúcia Alves. (Org.). **Aracaju 150 anos de vida urbana**. Aracaju: SEPLAN, 2005.

FILGUEIRAS, Andrea Rocha Santos. **O Mercado Municipal de Aracaju e seus tempos: princípio, perda e reinvenção (1926-2000)**. 2019. 166 f. Dissertação (mestrado em História) – Universidade Federal de Sergipe, SE, 2019.

INFONET. Arquitetos fazem velório simbólico de casa demolida. In: **Infonet**. Disponível em: <https://infonet.com.br/noticias/cultura/arquitetos-fazem-velorio-simbolico-de-casa-demolida/>. Acesso em: 09 jun.2024.

GONÇALVES. J. R. Autenticidade, Memória e Ideologias Nacionais: O problema dos patrimônios culturais. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1988,

p. 264-275.

KEHL, Maria Rita. **Bovarismo brasileiro**. São Paulo: Boitempo, 2018.

KEHL, Maria Rita. **Bovarismo e Modernidade**. Congresso IPA, 28 de julho de 2005.

LAPA, D. A.; AMORIM, S. S. O Encontro Das Linhas: Cidade De Aracaju E Grupos Escolares (1914-1925). **História da Educação**, v. 24, p. e93420, 2020.

LEMOS, Ligia Prezias. Complexidade narrativa na série Homens? estudo baseado em técnicas de decupagem e categorização. **Rumores**, v. 14, n. 28, p. 178-199, 2020.

LOUREIRO, Kátia Afonso S. **A Trajetória urbana de Aracaju em tempos de interferir**. Aracaju: Instituto de Economia e Pesquisa – INEP, 1983.

MELINS, Murilo. **Aracaju romântica que vi e vivi**. 3.ed. Aracaju: Unit, 2007

MENDONÇA FILHO, Kleber. **Três roteiros: O Som ao Redor, Aquarius, Bacurau**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

NASCIMENTO, José Anderson. **Sergipe e seus monumentos**. Aracaju: Gráfica e editora J. Andrade, 1981.

PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos**. Porto Alegre, RS: Bookman, 2011.

PORTO, Fernando. **A cidade do Aracaju: 1855-1865I: ensaio de evolução urbana**. 2. ed. Aracaju: FUNDESC, 1991.

PORTO, Fernando de Figueiredo. **Alguns nomes antigos do Aracaju**. Aracaju: J. Andrade, 2003.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: formas literárias e processo social nos inícios do romance brasileiro**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SILVA, César Henriques Matos e. **Espaço público político e urbanidade: o caso do centro da cidade de Aracaju**. 2009. 314f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Federal da Bahia, 2009.

SILVA, Eder Donizeti da; NOGUEIRA, Adriana Dantas. **Arquitetura aracajuana: a imposição do tempo** [recurso eletrônico]. São Cristóvão: Editora UFS, 2018.

SOUZA, Eliana Maria de Melo. **Itinerários do Bovarismo**; 14 (pp. 01-20) 2013.

LÍNGUAS CONSTRUÍDAS E TRADUÇÃO: MARCADORES CULTURAIS NA TRADUÇÃO LITERÁRIA EM ESPERANTO

Larissa Silva Leitão Daroda (UFJF)¹;

Carolina Alves Magaldi (UFJF)².

Josiane Souza da Costa (UFJF)³

1. INTRODUÇÃO

A pesquisa apresentada neste artigo visa discutir as interfaces entre o esperanto, como uma língua que abrange comunidades globais, suas possibilidades e aplicabilidades na tradução, em especial na tradução literária, na qual as marcas culturais estão significativamente e intencionalmente presentes. Dessa forma, mesmo com a crescente viabilidade da tradução, principalmente no contexto de línguas centrais, o esperanto pode ser conhecido e reconhecido como possibilidade de acesso a outras línguas e culturas que, por diversas razões econômicas e políticas, não têm grande visibilidade no cenário internacional.

Para contextualizar a área de pesquisa e a origem da língua, na seção 1, será apresentada uma introdução sobre as Línguas Construídas, com base no artigo de Goodall (2023) e na monografia de Silveira (2021), além de uma introdução à história do esperanto com base na dissertação de Dias (2007). Nas subseções 1.1 e 1.2 será feita uma breve discussão sobre a literatura traduzida e produzida em esperanto, a partir de Laroca (2009) e Oliveira (2016), bem como sobre o que já foi refletido sobre a tradução de línguas construídas nas pesquisas dos Estudos da Tradução de acordo Burghilea (2018), Meluzzi (2019) e Hietaranta (2022).

A fim de fundamentar a análise feita nesta pesquisa sobre os marcadores culturais na tradução literária em esperanto, na seção 2, será apresentado um resumo do estudo de Aubert (2006) sobre Marcadores Culturais na tradução. Por fim, na seção 3, será apresentada uma análise de cinco dos marcadores culturais presentes no primeiro livro da saga *Harry Potter* da autora britânica J. K. Rowling, comparando uma edição britânica, uma edição estadunidense, uma tradução para o português brasileiro e uma tradução para o esperanto.

2. LÍNGUAS CONSTRUÍDAS E ESPERANTO

As Línguas Construídas, do inglês *Constructed Languages*, também conhecidas como línguas artificiais ou línguas inventadas, são línguas desenvolvidas de modo

¹ Doutora em Letras: Estudos Literários – larissadaroda@gmail.com

² Doutora em Letras: Estudos Literários – carolina.magaldi@ufjf.br

³ Graduanda: Bacharelado em Letras Tradução: Inglês – josiane.costa@estudante.ufjf.br

planejado para diferentes propósitos (Silveira, 2021, p.7). Suas finalidades podem ser, por exemplo, artísticas (ex. línguas criadas para filmes e livros de ficção), comunicativas (ex. interlínguas) ou científicas (ex. línguas para experimentos psicolinguísticos). Podem, ainda, se assemelhar às línguas naturais propositalmente em diferentes graus como Goodall (2023, p.420) apresenta em seu artigo “*Constructed Languages*”:

Essas línguas construídas se apresentam em diferentes formas e foram inventadas por uma variedade de propósitos, mas a maioria dessas línguas são estruturalmente similares às línguas naturais e também são intencionalmente usadas (ou aparentam ser usadas) como as línguas naturais ⁴ (Goodall, 2023, p.420, tradução nossa).

O esperanto é uma língua planejada que, por ter sido desenvolvida a partir de línguas naturais e iniciada de modo proposital para auxiliar na comunicação internacional, pode ser identificada como uma Língua Construída Auxiliar Internacional (Auxiliary International Language) como Goodall (2023) também apresenta. Segundo Dias (2007), o desenvolvedor e iniciador do esperanto, Ludwik Lejzer Zamenhof, residente em Białystok na época em que o território era parte do Império Russo, desenvolveu os primeiros 904 radicais da língua internacional a partir de línguas naturais (latim, grego, francês, italiano, alemão, inglês e línguas eslavas) com o propósito de promover a comunicação e a harmonia intercultural, sendo utilizada como uma língua universal. Segundo Privat (1996, *apud* Laroca, 2009), Zamenhof publicou a proposta da língua internacional no livro *Unua Libro* (Primeiro Livro) sob o pseudônimo Doktoro Esperanto, em 1887. Dias (2007), apresenta que, posteriormente, em 1905, durante o primeiro congresso mundial esperantista, Zamenhof apresentou a *Plena Gramatiko* (Gramática Completa) com 16 regras, o *Ekzercaro* (Conjunto de exercícios) e o *Universala Vortaro* (Dicionário Universal).

Ainda que não fosse a primeira língua planejada com o mesmo objetivo, pois o *volapük* teria surgido anteriormente (Goodall, 2023), o esperanto foi aquela que se mostrou mais simples e fácil de aprender pela sua regularidade gramatical, tornando-se a língua auxiliar mais divulgada e falada no mundo (Silveira, 2021). Além disso, foi o único projeto linguístico de interlínguas, a ser reconhecido oficialmente pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), em 1954, como instrumento útil de comunicação internacional que deveria ser adotado por seus países membros (Dias, 2007).

2.1 TRADUÇÃO EM ESPERANTO

A fim de apresentar um pouco sobre o alcance tradutório do esperanto em diferentes gêneros literários e períodos históricos, recorreremos à contribuição de Laroca (2009, p.83) sobre a literatura em esperanto na sua tese de doutorado “O caráter verbo-nominal do aspecto em Esperanto”:

Há mais de 50 000 títulos de caráter literário, científico e religioso escritos em Esperanto. Pode-se ler sobre qualquer assunto: literatura, psicanálise, política,

⁴ These constructed languages take many different forms and have been invented for a variety of purposes, but most are similar in structure to naturally occurring languages and are intended to be used (or give the appearance of being used) in ways that resemble naturally occurring languages as well. (Goodall, 2023, p.420)

filosofia, sociologia, linguística, história, humor, comportamento, moda, turismo, astrologia, esoterismo, educação, engenharia, televisão, cinema, artes, etc. [...] Apontamos também obras de autores consagrados da literatura universal como a Divina Comédia, Hamlet, Dom Quixote, e muitos outros. Podemos também ler em Esperanto obras de Maupassant, Baudelaire, Sartre, Goethe, Marx e Engels, Nietzsche, Garcia Lorca, Chekov, Kipling, Lewis Carroll, Andersen, etc. Entre as traduções literárias editadas nos últimos tempos em Esperanto estão O Velho e o Mar de Hemingway, O Senhor dos Anéis de Tolkien, Cem Anos de Solidão de García Márquez. Quanto aos autores de língua portuguesa traduzidos, citamos, por exemplo, José Saramago, Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, Jorge Amado, Ziraldo, Paulo Coelho e muitos outros entre poloneses, alemães, franceses, italianos, ingleses, russos, chineses, coreanos, vietnamitas, japoneses (Laroca, 2009, p.83).

A literatura em esperanto é muito vasta, inclui obras de diferentes períodos históricos e áreas de conhecimento, além de incluir autores de diferentes nacionalidades e partes do mundo.

Sobre as características da produção literária em esperanto, Oliveira (2016) em sua dissertação de mestrado “Adaptação de empréstimos em esperanto”, baseando-se em Tonkin (*apud* Sutton, 2008), acrescenta:

Há também grande número de obras escritas originalmente em esperanto. Sutton (2008), no seu livro *Concise Encyclopedia of the Original Literature of Esperanto, 1887-2007* traz informações detalhadas sobre o tema. Tonkin (in Sutton (2008 : 01) afirma que tudo que é possível em relação a outras literaturas é possível em relação ao esperanto também (estilos literários, recursos métricos, divisão em escolas literárias, etc.) (Oliveira, 2016, p.16).

É importante ter consciência de que as possibilidades literárias em esperanto são tão favoráveis quanto às possibilidades literárias em línguas naturais. Ainda que o esperanto tenha um status originalmente de língua artificial, apesar da luta da comunidade esperantista para que esta terminologia não seja usada para se referir à língua (Goodall, 2023), seu uso linguístico combinado às propriedades iniciais da língua proporcionou uma evolução que a aproxima atualmente muito mais às características de uma língua de status natural.

2.2 TRADUÇÃO EM LÍNGUAS CONSTRUÍDAS

A fim de contribuir para a difusão do que tem sido debatido no âmbito dos Estudos da Tradução, sobre as expectativas em relação ao processo tradutório com línguas construídas, serão apresentadas algumas contribuições de Hietaranta (2022), sobre o processo tradutório envolvendo línguas construídas em geral e Burghlea (2018) sobre a tradução em esperanto.

Hietaranta (2022), em seu artigo “*Constructed Languages and Translation: Comparing Conlang Translation with Natural Language Translation*”, traz alguns questionamentos e reflexões sobre o que constituem os parâmetros da boa aceitabilidade tradutória envolvendo uma língua construída. Dentre as observações feitas pelo autor, a aproximação do texto traduzido para uma língua construída com o modo como é comunicado no texto original em língua natural traz um destaque às propriedades produtivas e criativas das línguas construídas que são utilizadas para adequar a língua às necessidades comunicativas. Um questionamento importante do autor, diz respeito à validação da adequação da tradução feita de ou para uma língua construída. Segundo ele,

essa validação tem sido feita por meio do uso de corpora linguísticos, de modo que seja feita uma validação estatística de correspondência semântica de uso.

No entanto, esta validação varia segundo o tipo de língua construída e a situação. Por exemplo, uma língua artística criada especificamente para um propósito de produção audiovisual, cujo direito autoral pertence a um criador e desenvolvedor, é feita diferentemente da validação tradutória de uma língua auxiliar como o esperanto, que apresenta comunidades de falantes e usuários mais consolidadas e um uso mais desenvolvido, com propósitos mais variados e mais semelhantes aos das línguas naturais. Uma língua artística como o *dothraki*, desenvolvida especificamente para o seriado *Game of Thrones*, se mostra predominantemente sob o domínio de seu desenvolvedor. Ainda que seja utilizada pela comunidade de fãs em contextos específicos, como a produção de histórias independentes *fan fiction* ou *role play games*, o autor é consultado para desenvolver usos ainda não consolidados pela comunidade de uso (Meluzzi, 2019). Uma justificativa plausível para o desenvolvimento limitado da língua seria o uso específico para o seu propósito artístico, e pelo pouco tempo de uso, se comparado com outras línguas, como é apresentado por Meluzzi (2019) e Hietaranta (2022).

Além disso, é importante mencionar a contribuição de Burghilea (2018), em seu artigo “*On not Being Lost in Translation: Creative Strategies to Approach Multiculturalism in Esperanto*”, que contextualiza a importância da imersão no conhecimento da história da criação da língua auxiliar e da formação da comunidade esperantista para compreender algumas marcas culturais na tradução, especificamente em relação às traduções voltadas para a comunidade esperantista. O fato de Zamenhof, enquanto iniciador da língua, ter cedido os seus direitos autorais e ter incentivado aos falantes a continuarem a aprimorar a língua, contribui significativamente para a aceitação da comunidade esperantista no que concerne o uso de empréstimos na tradução em esperanto, sendo este um meio que também contribui significativamente para o desenvolvimento da língua.

3. MARCADORES CULTURAIS NA TRADUÇÃO

Aubert (2006), em seu artigo “Indagações acerca dos marcadores culturais na tradução” publicado na revista “Estudos Orientais”, apresenta a conceituação das marcas que se manifestam nos planos linguístico e extralinguístico e muitas vezes dificultam o processo tradutório devido às limitações ou contrastes singulares entre dois ou mais complexos língua-cultura. O autor apresenta didaticamente essas marcas se manifestando em três dimensões que vão de um âmbito mais interno e específico da estrutura da língua a um âmbito contextual de uso, mais externo. A primeira dimensão, apresentada como gramatical, inclui características estruturais da língua, podendo ser exemplificadas pelos morfemas de gênero e de tempo verbal. A segunda é a dimensão intertextual, manifestada no plano linguístico-discursivo, como os ditados populares e as gírias. A terceira dimensão abrange as marcas linguísticas referenciais, também chamadas de extralinguísticas, que abrangem a cultura externa ao indivíduo influenciando a língua por meio dos universos ecológicos (fauna, flora, topografia, hidrografia, clima, etc.), da cultura material (objetos e espaços criados), da cultura social (sistemas de relações sociais) e ideológicas (sistemas de crenças). É importante ressaltar que o próprio autor reconhece que os marcadores culturais referenciais podem não se encaixar especificamente em uma única categoria, uma vez que as esferas sociais e ideológicas estão interligadas. Em um determinado contexto, uma marca pode apresentar mais de uma categoria ao mesmo tempo, por exemplo, no caso de análise da obra, que será apresentada

na seção 3 deste artigo, um distintivo com a letra “P”, que é um marcador material, é utilizado para marcar socialmente uma classe específica, “*Prefect*”, dentro do contexto da obra.

Uma vez que este artigo trata principalmente da tradução literária, além de serem examinadas as marcas inerentes às línguas e aos contextos de produção do texto original e dos textos traduzidos, também foram consideradas as marcas inerentes ao universo literário da obra, que apresenta características sociais específicas.

4. ANÁLISE TRADUTÓRIA: “HARRY POTTER AND THE PHILOSOPHER’S STONE” EM ESPERANTO

A fim de fazer a análise das traduções dos marcadores culturais, considerando os contrastes motivados pelos diferentes complexos línguas-culturas e também pelo contexto de publicação das obras, foram selecionados e analisados cinco recortes de edições diferentes do primeiro livro da saga de fantasia infanto-juvenil “*Harry Potter*”, da escritora britânica J.K. Rowling: a edição britânica “*Harry Potter and The Philosopher’s Stone*” (2004 [1997]), publicada pela editora Clays Ltd; a edição estadunidense “*Harry Potter and The Sorcerer’s Stone*” (1998), publicada pela editora Scholastic Press; a edição traduzida para o português brasileiro pela tradutora Lia Wyler, “*Harry Potter e a Pedra Filosofal*” (2000) publicada pela editora Rocco; e a edição traduzida para o esperanto pelos participantes da organização estadunidense Esperanto-USA, George Baker e Don Harlow, “*Hari Potter kaj la Ŝtono de la Saĝuloj*” (2004), disponibilizada no portal online *Asociación Chilena de Esperanto*, para o uso específico de estudo e pesquisa da língua. As escolhas dos exemplos a serem apresentados em análise foram motivadas pela relevância segundo a finalidade de tornar mais facilmente identificáveis os marcadores culturais presentes no universo literário da obra original e o modo como eles são apresentados nas outras edições.

Inicialmente, é perceptível o contraste das escolhas do título da obra nas edições. Os títulos da edição original britânica “*Philosopher’s stone*” (a pedra do filósofo) e os títulos das edições brasileiras e esperantista, “*Pedra Filosofal*” e “*Ŝtono de la Saĝuloj*” (a pedra dos sábios) são semanticamente mais próximos, enfatizando a posse ou a origem da pedra mágica a alguém que busca e detém conhecimento, fazendo referência à lenda alquímica da pedra filosofal⁵. Essa referência literária é marcada de modo mais enfático no capítulo “13: *Nicholas Flamel*”, no qual o personagem histórico é apresentado como personagem da obra. Ainda que a tradução esperantista não marque a referência de modo tão próximo quanto à tradução brasileira, por não usar a palavra “*filozofo (filósofo)*” no título. A edição estadunidense ao optar por “*Sorcerer’s Stone*” (a pedra do feiticeiro) enfatiza a relação da origem e da posse da pedra com a magia, mas não mantém a relação com a referência incorporada no título original da obra. A edição esperantista poderia ter sido traduzida para “*Hari Potter kaj la Ŝtono de la Sorĉisto*”, sendo “*sorĉisto*” a palavra em esperanto usada para se referir àqueles que de algum modo estão relacionados com a magia, usada na tradução da palavra “*wizard*” no caso da obra em análise, e também na tradução do romance infantil “*The Wonderful Wizard of Oz*” (1900) para “*La Mirinda*

⁵ A citação da pedra filosofal tem seu registro no manuscrito italiano “*Lapis philosophorum*”, da segunda metade do séc. XVI, que pode ser encontrado na biblioteca online da Universidade de Delaware: https://openn.library.upenn.edu/Data/0029/html/mss_0095_018.html.

Sorçisto de Oz” (1996)⁶, mas a escolha dos tradutores foi optar pela aproximação com o título britânico. Outro caso que diferencia as edições intralingualmente e interlingualmente, ocorre no capítulo 7 do livro, com um marcador cultural referencial material e social e é demonstrado no quadro 1 abaixo.

Quadro 1 - Marcador material e social

Inglês britânico CHAPTER 7: The Sorting Hat	Inglês estadunidense CHAPTER 7: The Sorting Hat	Português Brasileiro CAPÍTULO 7: O chapéu seletor	Esperanto ĈAPITRO 7: La Ordiga Ĉapelo
“[...] Great-uncle Algie came round for tea and he was hanging me out of an upstairs window by the ankles when my great-auntie Enid offered him a meringue and he accidentally let go. [...]”	“[...] Great Uncle Algie came round for dinner , and he was hanging me out of an upstairs window by the ankles when my Great Auntie Enid offered him a meringue and he accidentally let go. [...]”	“[...] Meu tio Algi veio tomar chá conosco e tinha me pendurado pelos calcanhares para fora de uma janela do primeiro andar, quando a minha tia-avó Enid lhe ofereceu um merengue e ele sem querer me deixou cair. [...]”	“[...] Mia Praonklo Alĉjo alvizitis por vespermanĝi , kaj pendigadis min per la kruroj, el duaetaĝa fenestro, kiam Praonklino Enida oferis al li meringon, kaj li senintence lasis min fali. [...]”

Fonte: Elaborado pelas autoras com dados retirados de “Harry Potter and The Philosopher’s Stone”, p.93; “Harry Potter and The Sourcerer’s Stone”, p.125; “Harry Potter e a Pedra Filosofal”, p.111; “Hari Potter kaj la Ŝtono de la Saĝuloj”, p.110.

Nesse trecho, o personagem Neville está contando aos personagens Harry e Rony como sua família descobriu que ele era um bruxo. No original, o personagem utiliza a refeição “*tea*”, um hábito britânico que não é só característico do país da publicação original, mas também é a ambientação, ainda que fantasticamente modificada da obra, para contextualizar o momento do evento ocorrido. Na tradução em português essa refeição é traduzida e mantida para “chá”, mas o mesmo não ocorre nas outras edições. Na edição estadunidense a refeição é modificada para “*dinner*”, “jantar”, provavelmente para adaptar a obra ao contexto do público-alvo infanto-juvenil norte-americano, uma vez que o chá não é um hábito marcado neste contexto. A edição esperantista tem a tradução “*vespermanĝi*” um termo utilizado para se referir as refeições do horário vespertino em geral. Essa escolha pode ter sido motivada por influência, como uma tradução indireta, da edição estadunidense ou pode ter sido feita a fim de tornar a imaginação do leitor mais ampla e preencher o sentido com a sua própria referência extralinguística. Seria necessário fazer uma análise mais profunda da edição estadunidense e da tradução em esperanto a fim de identificar evidências mais concretas para comprovar tais possibilidades.

⁶ BAUM, L. Frank. *La Mirinda Sorçisto de Oz*. Tradução de Donald Broadribb. Unua Esperanta eldono. BOOKLEAF PUBLISHING, Beverley WA 6302, Australia, 1996.

A partir dos exemplos que se seguem, não há diferença entre os termos utilizados nas edições de língua inglesa, os termos utilizados na edição britânica e na edição estadunidense são os mesmos. O segundo exemplo, demonstrado no quadro 2, diz respeito a um marcador cultural referencial social da obra ficcional, utilizada pelos “bruxos”, que possuem o conhecimento e a habilidade para fazer magia, para se referirem aos humanos comuns, que não tem conhecimento e a prática de magia ou que não pertencem a uma linhagem de pessoas que conhecem e praticam magia:

Quadro 2 - Marcador referencial social

Inglês britânico e estadunidense	Português brasileiro	Esperanto
CHAPTER 8: The Potions Master	CAPÍTULO 8: O mestre das poções	ĈAPITRO 8: La majstro de pocioj
“[...] Lots of people had come from Muggle families and, like him, hadn’t had any idea that they were witches and wizards. [...]”	“[...] Muitos alunos tinham vindo de famílias de trouxas e, como ele, não faziam ideia de que eram bruxas e bruxos. [...]”	“[...] Multaj studentoj devenis de moglaj familioj kaj, kiel li, simple ne konceptis, ke gesorĉistoj ekzistas. [...]”

Fonte: Elaborado pelas autoras com dados retirados de “Harry Potter and The Philosopher’s Stone”, p.100; “Harry Potter and The Sorcerer’s Stone”, p.134; “Harry Potter e a Pedra Filosofal”, p.119; “Hari Potter kaj la Ŝtono de la Saĝuloj”, p.119.

Percebe-se que a escolha feita na tradução em português brasileiro se mostra mais próxima da cultura alvo, do público brasileiro, através da escolha do adjetivo “trouxa”, já convencionalizado culturalmente para se referir às pessoas que desconhecem de algum fato, do que a escolha feita na tradução esperantista, que por meio do estrangeirismo adapta a palavra “*muggle*” criada no original em língua inglesa a partir da palavra “*mug*”⁷ para o adjetivo “*mogla*” ajustando-se às regras de formação de palavras do esperanto.

O terceiro marcador escolhido para a análise e representado no quadro 3 é um marcador referencial material e ideológico, utilizado para compor um marcador discursivo, expressando no contexto a descrição do ambiente, na introdução do capítulo 12, feita pelo narrador observador:

Quadro 3 - Marcador discursivo, referencial material e ideológico

Inglês britânico e estadunidense	Português brasileiro	Esperanto
CHAPTER 12: The Mirror of Erised	CAPÍTULO 12: O espelho de Ojesed	ĈAPITRO 12: La Spegulo de Orized
“One morning in mid-December, Hogwarts woke to find itself covered in several feet of snow. [...]”	“Certa manhã em meados de dezembro, Hogwarts acordou coberta com mais de um metro de neve. [...]”	“Je unu decembrezo mateno, vekigante Porkalo trovis sin kovrata de neĝo profunda je unu metro . [...]”

Fonte: Elaborado pelas autoras com dados retirados de “Harry Potter and The Philosopher’s Stone”, p.143; “Harry Potter and The Sorcerer’s Stone”, p.194; “Harry Potter e a Pedra Filosofal”, p. 168; “Hari Potter kaj la Ŝtono de la Saĝuloj”, p.169.

⁷ Apresentada no anexo “Terminaro” da tradução em esperanto: “moglo Muggle: diminutivo (diminutivo) de Mug (dialekta angla [dialeto inglês]); stultulo (tolo, idiota)” (p. 278)

Como é possível observar, a unidade de medida utilizada na língua inglesa é marcada culturalmente, e adaptada nas traduções. Na tradução em português, a escolha “metro” é feita a fim de adaptar ao contexto cultural de chegada, enquanto na tradução em esperanto, a escolha é feita, provavelmente, a fim de manter o objetivo de internacionalização da literatura, uma vez que o “metro” é também a unidade de medida convencionada internacionalmente. É importante reconhecer que neste mesmo trecho, há a ocorrência na tradução em esperanto da adaptação do nome da escola, no original “Hogwarts”, para “Porkalo”, explicada no anexo “Nomindekso” da tradução em esperanto como uma tradução criativa feita pela interpretação do nome original com a palavra “warthog” do inglês, significando “javali” ou “porco do mato”⁸. Portanto, a postura de aproximação com o texto original não é mantida em toda a tradução na língua construída.

O quarto exemplo escolhido (quadro 4), é um marcador referencial material que também é utilizado como um marcador referencial social na obra, uma vez que é um produto material do universo e também representa um modo de distinção social, representando um grupo especial de alunos que possuem algumas responsabilidades extras e privilégios, como assentos reservados especialmente para eles:

Quadro 4 - Marcador referencial social

Inglês britânico e estadunidense	Português brasileiro	Esperanto
CHAPTER 6: The Journey from Platform 9 ¾	CAPÍTULO 6: O embarque na plataforma 9 ½	ĈAPITRO 6: La vojaĝo de Kajo Naŭ kaj Tri Kvaronoj (9 ¾)
“[...] ‘Where’s Percy?’ said their mother. ‘He’s coming now.’ The oldest boy came striding into sight. He had already changed into his billowing black Hogwarts robes and Harry noticed a shiny red and gold badge on his chest with the letter P on it . ‘Can’t stay long, Mother,’ he said. ‘I’m up front, the Prefects have got two compartments to themselves –’ ‘Oh, are you a Prefect, Percy?’ said one of the twins, with an air of great surprise. [...]	“[...] – Onde está o Percy? – perguntou a mãe. – Está vindo aí. O garoto mais velho vinha vindo. Já vestira as vestes largas e pretas de Hogwarts e Harry reparou que tinha um distintivo de prata reluzente com a letra M . – Não posso demorar, mãe – falou ele. – Estou lá na frente, os monitores têm dois vagões separados... – Ah, você é monitor, Percy? – perguntou um dos gêmeos, com ar de grande surpresa. [...]”	"[...] Kie estas Persi?" diris ilia patrino."Li venas nun."La plej aĝa knabo paŝis envide. Li estis jam ŝanĝinta sian veston al la onda, nigra, porkala robo, kaj Hari rimarkis sur lia brusto brilan arĝentan ŝildon havantan la literon P ." 'Ne povas resti longe, Patrino,' li diris. "Mi estos ĉe la antaŭo, la prefektoj havas por si du kupeojn -""Ho, ĉu vi estas prefekto, Persi?" diris unu ĝemelo kun mieno de granda surprizo. [...]"
Inglês britânico e estadunidense	Português brasileiro	Esperanto
CHAPTER 12: The Mirror of Erised	CAPÍTULO 12: O espelho de Ojesed	ĈAPITRO 12: La Spegulo de Orized
“[...] Percy Weasley stuck his head through the door, looking disapproving. He had clearly come halfway through unwrapping his	“[...] Percy Weasley meteu a cabeça para dentro da porta, com um olhar de censura. Era visível que já desembulhara metade dos	“[...] Persi Tordeli puŝis sian kapon preter la pordo, aspektante kvazaŭ li malaprobas ion. Li evidente duone tralaboris la malpakadon de siaj

⁸ “Porkalo Hogwarts: krotono (plantas do gênero cróton); sugestas warthog, fakocero (sugere javali)” (p.274).

presents as he, too, carried a lumpy jumper over his arm, which Fred seized. ‘P for prefect! Get it on, Percy, come on, we’re all wearing ours, even Harry got one.’ ‘I – don’t – want –’ said Percy thickly, as the twins forced the jumper over his head, knocking his glasses askew. ‘And you’re not sitting with the Prefects today, either,’ said George. [...]”	seus presentes porque trazia também uma suéter grossa pendurada no braço, que Fred logo agarrou. – M de monitor! Vista logo, Percy, todos estamos usando as nossas, até Harry ganhou uma. – Eu... não... quero – disse Percy com a voz embargada, enquanto os gêmeos forçavam a suéter por sua cabeça, entortando seus olhos. – E você hoje não vai se sentar com os monitores – disse Jorge. [...]”	donacoj, ĉar li ankaŭ portis senforman trikoton sur sia brako, kion Fredo ekkaptis. — P signifas prefekto! Surmetu ĝin, Persi, eku, ni ĉiam portas la niajn, eĉ Hari havas sian. — Mi... ne... volas... — diris Persi dampate, dum la ĝemeloj trudis la trikoton sur lian kapon, frapante liajn okuvitrojn malrekte. — Kaj vi ankaŭ ne sidiĝos kun la prefektoj hodiaŭ, — diris Georgo.” [...]”
---	---	--

Fonte: Elaborado pelas autoras com dados retirados de “Harry Potter and The Philosopher’s Stone”, p.72 e 149; “Harry Potter and The Sorcerer’s Stone”, p. 95 e 203; “Harry Potter e a Pedra Filosofal”, p.86 e 175; “Hari Potter kaj la Ŝtono de la Saĝuloj”, p. 84 e 177.

Este caso em especial tem implicações simbólicas na tradução, no original o título “*Prefect*” é representado por um distintivo com a letra “P” que coincidentemente é a inicial do nome do personagem Percy. Na tradução para o português, o título é traduzido para “monitor”, não coincidindo com a letra inicial do nome do personagem na tradução e impactando o efeito de humor em um episódio do capítulo 12 da obra, no qual a mãe do personagem teria feito um suéter de natal de presente para ele. Enquanto no original a letra presente no suéter é a letra inicial do nome do personagem, usada para efeito de humor por ser a mesma do título *Prefect*, na tradução em português ela representa apenas o status de monitor de Percy. Na tradução em esperanto, a descrição do marcador com a letra “P” é mantida e o título é adaptado para “*Prefekto*”, mantendo assim o humor do original no capítulo 12. No entanto, uma mudança notável na tradução em esperanto, é o sobrenome do personagem, que no original é “Weasley”, sendo traduzido para Tordeli⁹. Além disso, também é notável a diferença das cores dos distintivos nas edições em língua inglesa, “*shiny red and gold*” (vermelho e dourado brilhante) para as traduções, “prata reluzente”, em português, e “*brilan arĝentan* (prata brilhante)”, em esperanto. Segundo o site de comunidade de fãs da obra, “Harry Potter Wiki”¹⁰, a descrição do distintivo mudou das primeiras edições do primeiro livro da saga, descrita como “prata brilhante” para “vermelho e dourado” após a publicação do quarto livro da saga “*Harry Potter and the Order of the Phoenix*”. O que leva a crer que foi feita esta alteração nas edições do primeiro livro publicadas após o quarto livro.

O quinto e último exemplo, mostrado no quadro 5, a fim não só de explorar a tradução criativa do nome das casas da escola de magia, que são marcadores referenciais sociais constituídos por marcadores referenciais ideológicos, mas também de apresentar as escolhas tradutórias em relação à forma e ao conteúdo. Este trecho se refere à canção cantada pelo Chapéu Seletor, que no original é apresentada em versos dentro da narrativa:

⁹ No anexo da tradução em esperanto “Nomindesko”: Tordeli Weasley: mustelsimila (semelhante à doninha, “weasel” em inglês) (p. 275).

¹⁰ Harry Potter Wiki. Distintivo de monitor. Por Trás das Cenas. Disponível em: <https://harrypotter.fandom.com/pt-br/wiki/Distintivo_de_Monitor>. Acesso em: 21 mai. 2024.

Quadro 5 - Marcadores sociais e ideológicos

Inglês britânico e estadunidense	Português Brasileiro	Esperanto
CHAPTER 7: The Sorting Hat	CAPÍTULO 7: O chapéu seletor	ĈAPITRO 7: La Ordiga Ĉapelo
“[...] <i>You might belong in Gryffindor, A</i> <i>Where dwell the brave at heart B</i> <i>Their daring, nerve and chivalry C</i> <i>Set Gryffindors apart;” B</i>	“[...] <i>Quem sabe sua morada é a Grifinória,</i> <i>Casa onde habitam os corações indômitos,</i> <i>Ousadia e sangue-frio e nobreza</i> <i>Destacam os alunos da Grifinória dos demais;”</i>	“[...] <i>Kiu loĝus en la Oragrifo¹¹A</i> <i>Havus ja kuraĝan koron. B</i> <i>Pro aŭdaco kaj pro nobla vivo A</i> <i>Oragrifo gajnas gloron.” B</i>
“<i>You might belong in Hufflepuff</i> <i>Where they are just and loyal,</i> <i>Those patients Hufflepuffs are true</i> <i>And unafraid of toil;”</i>	“<i>Quem sabe é na Lufa-lufa que você vai morar,</i> <i>Onde seus moradores são justos e leais</i> <i>Pacientes, sinceros sem medo da dor;”</i>	“<i>Se aliĝos vi al Hupopufo¹²,</i> <i>Vi lojalas kaj fidelas.</i> <i>Pacience, brave, kaj sen bluf</i> <i>Sin la Hupopufaj pelas.”</i>
“<i>Or yet in wise old Ravenclaw,</i> <i>If you’ve a ready mind,</i> <i>Where those of wit and learning,</i> <i>Will always find their kind;”</i>	“<i>Ou será a velha e sábia Corvinal,</i> <i>A casa dos que têm a mente sempre alerta,</i> <i>Onde os homens de grande espírito e saber</i> <i>Sempre encontrarão companheiros seus iguais;”</i>	“<i>Saĝa Korakungo¹³ la inviton</i> <i>Donas al la vigla menso.</i> <i>Kiu havas konon kaj la spriton</i> <i>Tie trovos sian genton.”</i>
“<i>Or perhaps in Slytherin</i> <i>You’ll make your real friends,</i> <i>Those cunning folk use any means</i> <i>To achieve their ends. [...]”</i>	“<i>Ou quem sabe a Sonserina será a sua casa</i> <i>E ali fará seus verdadeiros amigos,</i> <i>Homens de astúcia que usam quaisquer meios</i> <i>Para atingir os fins que antes colimaram [...]”</i>	“<i>Eble en Rampeno¹⁴ vi eltrovos</i> <i>Viajn kor-kolegojn verajn.</i> <i>Tiuj ruzaj homoj ĉion provos</i> <i>Por gajni la aferojn. [...]”</i>

Fonte: Elaborado pelas autoras com dados retirados de “Harry Potter and The Philosopher’s Stone”, p. 88; “Harry Potter and The Sorcerer’s Stone”, p.118; “Harry Potter e a Pedra Filosofal”, p.105; “Hari Potter kaj la Ŝtono de la Saĝuloj”, p.104.

¹¹ “Oragrifo Griffindor: grifo ora (grifo de ouro)” (p.273).

¹² “Hupopufo Hufflepuff: de huff and puff, aneli (ofegante); laborema (trabalhador)” (p. 272)

¹³ “Korakungo Ravenclaw: ungo de korako (garra de corvo)”. (p.272)

¹⁴ “Rampeno Slytherin: de slither in, rampi ene (deslizar para dentro)” (p.274)

Em relação ao nome das casas de Hogwarts, no original é perceptível que a semântica de *Gryffindor* e *Ravenclaw* está conectada diretamente ao nome dos animais que simbolizam as casas, *gryphon* (grifo) e *raven* (corvo), enquanto *Hufflepuff* e *Slytherin* estão ligadas ao movimento feito pelos animais, “*huff* (bufar)” “*slither* (deslizar)”. Nas traduções em português, a partir do que foi compreendido sobre as escolhas tradutórias, esse paralelismo é mantido, exceto talvez pelo caso de “Sonserina”, a sibilante faz foneticamente uma alusão apenas ao som da serpente, mas aparentemente não faz alusão ao movimento. No caso das traduções em esperanto, a composição de alguns nomes altera um pouco a perspectiva semântica. Em “*Korakungo*”, traz um destaque para a garra do corvo “*ungo*” em esperanto. Já no caso de “*Rampeno*”, a fim de manter o significado do movimento “deslizar”, não se apresenta em uma composição formal com a sibilante que remete ao som do animal.

Sobre a tradução da canção, o que se percebe na tradução em português, é uma preferência pelo conteúdo, que caracteriza a personalidade dos alunos recrutados para cada casa. Já na tradução em esperanto, os tradutores tentam reconstruir o esquema rítmico do original, mas acabam por alterar o esquema de rimas, que no original é ABAC e na tradução é ABAB. Além de alterar o modo como as características de cada casa são apresentadas, especificamente no trecho de apresentação de “*Oragrifo*”, utilizando um adjetivo a menos no terceiro verso, mas compensando o sentido nas escolhas da prosódia semântica em que “*daring, nerve*” são representadas pelo adjetivo “*aŭdaco*” em esperanto.

A respeito dos dados qualitativos analisados nesta seção, percebe-se que a postura tradutória na tradução dos marcadores culturais da obra para o esperanto não é a mesma. Observa-se as ocorrências de adaptações de empréstimos de termos do original, como o caso analisado no quadro 2, da tradução de “*muggles*” para “*moglaj*”, mas também de adaptações criativas que se distanciam semanticamente do termo do original, como a tradução do nome da escola “*Hogwarts*” para “*Porkalo*”.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do que foi comunicado desde a introdução deste artigo, sobre o esperanto, dentro do campo das línguas construídas, o seu desenvolvimento histórico, até a análise da obra literária traduzida para o esperanto, espera-se contribuir para a acessibilidade e difusão do conhecimento sobre a língua, enquanto uma possibilidade comunicativa mundial dentro do campo da tradução, especialmente dentro do campo da tradução literária.

Espera-se contribuir também para possíveis reflexões dentro da área dos Estudos da Tradução, sobre a importância do estudo da construção das línguas envolvidas no processo tradutório e dos contextos que permeiam os complexos línguas-culturas, não apenas como obstáculos a serem superados, mas principalmente como possibilidades de fazer leituras criativas que possam solucionar a comunicação entre o que é apresentado para o público das obras originais e o que pode ser apresentado para o público leitor da tradução. Ainda há muito a ser estudado e entendido sobre o processo criativo das línguas construídas e o seu uso na tradução, principalmente nas traduções em esperanto.

A partir da análise apresentada nesta pesquisa, espera-se contribuir para a reflexão de que as escolhas tradutórias, principalmente na tradução literária, abrangem diversas possibilidades, no que diz respeito não apenas à estrutura das línguas envolvidas no processo, mas também às convenções do uso das línguas, principalmente as

possibilidades criativas, a fim de fazer-se entender a tradução e as escolhas tradutórias a partir dos objetivos a serem comunicados e ao contexto de cada edição e tradução. Conforme o que foi observado na pesquisa e na análise apresentada neste artigo, não é apenas o contraste linguístico-cultural que determina a aceitabilidade e o entendimento de uma tradução, mas principalmente as escolhas feitas pelo tradutor no processo, muitas vezes motivadas pelo contexto no qual ele está inserido e o contexto para o qual ele se direciona, seja este contexto de chegada motivado pelo alcance de um público de uma determinada cultura específica ou o público mais abrangente possível. Nos casos em que o objetivo é alcançar o público mais abrangente, como percebe-se na tradução analisada em esperanto, os marcadores culturais do texto-fonte tendem a sofrer modificações, como transliterações, empréstimos ou substituições, a fim de que o marcador cultural se torne conhecido ou seja substituído por uma expressão de domínio mais geral no qual ela é associada ou convencionada.

6. REFERÊNCIAS

AUBERT, Francis Henrik. Indagações acerca dos marcadores culturais na tradução. **Revista de Estudos Orientais**, n. 5, p. 23-36, 2006. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001533573>. Acesso em: 9 maio 2024.

BURGHELEA, Manuela. On Not Being Lost in Translation: Creative Strategies to Approach Multiculturalism in Esperanto. **Język. Komunikacja. Informacja**, [S. l.], n. 13, p. 159–174, 2019. DOI: 10.14746/jki.2018.13.11. Disponível em: <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/jki/article/view/18984>. Acesso em: 9 maio 2024.

Collins Online Dictionary. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com>. Acesso em: 09 maio 2024.

Dicionário Caldas Aulete. Disponível em: <https://aulete.com.br>. Acesso em: 09 maio 2024.

DIAS, Alberto Emerson Werneck. **Renovação Lexical do Esperanto: mecanismos de formação de neologismos**. Dissertação (Mestre em Linguística) – Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas, Universidade de Brasília. Brasília, p. 20 e 21. 2007.

GOODALL, Grant. **Constructed Languages**. *Annual Review of Linguistics*. V. 9, p. 419-437, jan. 2023. Disponível em: <https://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev-linguistics-030421-064707>. Acesso em: 27 set. 2023.

HIETARANTA, Pertti. Constructed Languages and Translation: Comparing Conlang Translation with Natural Language Translation. **RiCOGNIZIONI. Rivista Di Lingue E Letterature Straniere E Culture Moderne**, 2022.

Lapis philosophorum. Repositories. **University of Delaware Library**. Disponível em: https://openn.library.upenn.edu/Data/0029/html/mss_0095_018.html. Acesso em: 28 maio 2024.

LAROCA, Maria Nazaré. **O caráter verbo-nominal do aspecto no esperanto**. 2009. 391f. Tese (Doutora em Letras) – Departamento de Estudos Linguísticos, do Instituto de Letras. Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2009.

MELUZZI, Chiara. Real Communities for Invented Languages. Dothraki and Klingon on the Web. **American Language Journal**, p. 16-29. 2019. Disponível em: <https://www.americanlanguagejournal.com/2019-vol-3-issue-2>. Acesso em: 28 maio 2024.

OLIVEIRA, Karina Gonçalves de Souza de. **Adaptação de empréstimos em esperanto**. 2016. 146f. Dissertação (Mestre em Letras) – Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo. 2016.

Português-Esperanto/Esperanto-Português. **Dicionário de Túlio Flores**. Disponível em: <https://vortaro.esperanto.org.br>. Acesso em: 9 maio 2024.

Plena Ilustrita Vortaro de Esperanto 2020. Disponível em: https://vortaro.net/#ungo_kd. Acesso em: 9 maio 2024.

ROWLING, J.K.. **Harry Potter and The Philosopher's Stone**. London: Clays Ltd. 2004.

ROWLING, J.K.. **Harry Potter and The Sorcerer's Stone**. Scholastic Press, 1998.

ROWLING, J.K.. **Harry Potter e a Pedra Filosofal**. Tradução de Lia Wyler. Editora Rocco Ltda. 2000.

ROWLING, J.K.. **Hari Potter kaj la Ŝtono de la Saĝuloj**. Tradução de George Baker e Don Harlow. New York, 2004. Disponível em: <https://esperanto.cl/wp/actividades/aprendiendo-esperanto/biblioteca/>. Acesso em: 04 jun. 2024.

SILVEIRA, Camila dos Santos. **As Conlangs e sua contribuição para a sala de aula**. 2021. 46f. Monografia (Bacharel em Português/Árabe) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/15790>. Acesso em: 15 set. 2023.

VOZES NARRATIVAS NA OBRA *DEUSES DE DOIS MUNDOS*

Ottavio Nava Galvão (UFMA)¹

Naiara Sales Araújo (UFMA)²

1. INTRODUÇÃO

Quais são as implicações de um estilo de narrativa na composição de uma obra literária? Quais componentes são necessários na narrativa para que a obra possa ser compreendida e, com isso, demonstrar uma estrutura que faça o leitor tornar-se imerso no contexto que o autor pretende demonstrar? Parece ser consenso que o estilo de narrativa desempenha um papel fundamental na composição de uma obra literária, influenciando profundamente a maneira como a história é percebida e compreendida pelos leitores. As implicações desse estilo se estendem desde a escolha da voz narrativa até a construção de personagens e a ambientação, todos elementos cruciais para a criação de uma experiência envolvente e imersiva. Componentes essenciais como o ponto de vista, o ritmo, o tom e o desenvolvimento da trama são necessários para que a narrativa seja acessível e compreensível, permitindo que o leitor se conecte emocionalmente e se sinta parte do universo que o autor deseja explorar.

Através de uma análise da obra *Deuses de Dois Mundos*, de P.J. Pereira, buscar-se-á debater essas questões referentes à narrativa, tendo como foco demonstrar que a obra determina o método a ser utilizado, e não o contrário. A obra escolhida possui como predominância dois tipos de narrativas: a do personagem principal, através de seus e-mails, seguindo uma narrativa epistolar, e a outra do próprio autor, que, no entanto, não se mostra na narrativa, apenas conta a história ocorrida no passado. A trama se desenvolve através da mesclagem desses dois tipos de narrativas: uma com os relatos de New e outra com a narração do autor sobre o passado de alguns orixás.

Na obra, o autor P.J. Pereira utiliza a voz do próprio personagem Newton Pereira, mais conhecido como New, como narrador de sua própria história. Ele se comunica com outro personagem chamado Laroíê. A história se passa em São Paulo e, ao mesmo tempo, no passado, na África. Fala da trajetória do personagem principal para descobrir sua função em uma guerra que se manifesta tanto no plano religioso quanto no plano real.

Situações cotidianas da vida de New vão se entrelaçando com sua obrigação religiosa, à medida que ele se entrega gradualmente a essa segunda vida. Como supracitado, a história é narrada através de relatos escritos por e-mail que o personagem principal envia para Laroíê, que posteriormente se revela como sendo o Orixá Exu, cuja função é levar mensagens entre os orixás.

A obra *Deuses de Dois Mundos* se tornou uma trilogia, com os seguintes títulos: *O Livro do Silêncio* (2013), *O Livro da Traição* (2014) e *O Livro da Morte* (2015). Nos três volumes, há um modelo de narrativa contínua, ou seja, epistolar e, ao mesmo tempo,

¹ Mestrando em Letras pela Universidade Federal do Maranhão;

² Docente dos Programas de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão; email: naiara.sas@ufma.br.

narrativa em terceira pessoa, sendo utilizada para descrever as ações ocorridas no passado dos orixás. O motivo de New necessitar conversar com Laroíê é devido aos eventos sobrenaturais com os quais ele começa a conviver. Assim, ele tenta explicar, através de sua própria história, o motivo disso ocorrer, fato que só é totalmente explicado na última obra.

A trilogia aborda temas de poder, fé, destino e a interconexão entre mundos espirituais e materiais. A estrutura alternada entre as duas realidades cria um ritmo dinâmico e envolvente, mantendo o leitor atento às complexas relações entre humanos e deuses. Questões de narrativas tradicionais e modernas se mesclam nas duas formas de narrativas utilizadas na obra.

2. MÚLTIPLAS VOZES NA NARRATIVA

Uma forma de analisar a narrativa dentro da obra *Deuses de Dois Mundos* é considerar as múltiplas vozes presentes nas duas narrativas escolhidas: a narrativa do protagonista e a narrativa em terceira pessoa que o autor utiliza para explicar a história dos orixás.

Na composição destas, há um processo de construção de suas “falas” para que haja compreensão do que é dito. O tipo, ou tipos, de discursos presentes nesta obra são passíveis de uma construção que depende da sua composição estrutural. As falas do protagonista são entremeadas, a priori, de um ceticismo que aos poucos vai se modificando, diferente do que ocorre no relato da história dos orixás.

Desta forma, pode-se refletir com Bakhtin (2010) sobre a questão dos romances e da característica de possuírem muitas vozes. Os personagens não são subordinados uns aos outros e até o autor é diferente de seu personagem. No caso da obra escolhida, o discurso do personagem principal, relatado por e-mails, possui a primeira pessoa como fator primordial para sua narração. Suas considerações seguem um estilo que se modifica até na questão temporal, pois procura explicar o que ocorreu com ele de uma forma linear, mas, em certas ocasiões, acaba relatando situações de sua infância, trazendo novos fatores que se adicionam para sua tentativa de explicação através de sua narrativa.

Essa característica de alternância de narrativas ou de tons presente nos discursos propostos pelo autor pode ser analisada com as concepções de Bakhtin (2010, p. 110) sobre a composição de um romance:

Denominamos construção híbrida o enunciado que, segundo índices gramaticais (sintáticos) e composicionais, pertence a um único falante, mas onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas “linguagens”, duas perspectivas semânticas e axiológicas. Repetimos que entre esses enunciados, estilos, linguagens, perspectivas, não há nenhuma fronteira formal, composicional e sintática: a divisão das vozes das linguagens ocorre nos limites de um único conjunto sintático, frequentemente nos limites de uma proposição simples, frequentemente também, um mesmo discurso pertence simultaneamente às duas línguas, às duas perspectivas que se cruzam numa construção híbrida e, por conseguinte, tem dois sentidos divergentes, dois tons. As construções híbridas têm uma importância capital para o estilo romanesco (Bakhtin, 2010, p. 110).

Desta forma, a teoria dialógica de Bakhtin nos mostra que a narrativa pode ser analisada como um fenômeno interativo e dinâmico, pois o significado pode ser construído através da interação das vozes presentes que se dão em constante diálogo.

A construção narrativa do personagem principal, visto que “sua fala” é a única pronunciada no primeiro volume nos momentos que a história narra os dias atuais, não impede que ocorra uma alternância de discursos e, conseqüentemente, uma mudança na noção de tempo e espaço:

Os próprios limites dos enunciados são determinados pela alternância dos sujeitos do discurso. Os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmo; uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns nos outros. Esses reflexos mútuos lhes determinam o caráter. Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera da comunicação (Bakhtin, 2010, p. 297).

O trecho de Bakhtin destaca a ideia de que os enunciados em um texto não existem de forma isolada; eles se entrelaçam, refletindo-se mutuamente e formando um diálogo que transcende a obra em si. Esse conceito é especialmente relevante quando aplicado à obra “Deuses de Dois Mundos” de PJ Pereira, que utiliza um modo narrativo que entrelaça mitologia africana e elementos contemporâneos.

Na obra, os limites dos enunciados são constantemente redefinidos pela alternância dos pontos de vista e das narrativas entre os dois mundos apresentados: o dos orixás e o mundo moderno. Os diálogos e narrativas desses mundos não são independentes, mas sim interconectados, com cada parte refletindo e ressoando com a outra. Por exemplo, os eventos e ensinamentos dos orixás impactam diretamente as vidas dos personagens no mundo contemporâneo, criando uma intertextualidade rica e significativa. Essa estrutura narrativa permite que o leitor veja como os enunciados do passado mitológico reverberam no presente, e vice-versa, estabelecendo uma identidade comunicativa entre as duas esferas.

Assim, a obra exemplifica a teoria de Bakhtin ao demonstrar que os enunciados—ou narrativas—não apenas coexistem, mas dialogam, criando um tecido narrativo complexo e interdependente. Essa interdependência e reflexão mútua entre os diferentes enunciados dentro do livro são o que dão à obra seu caráter único e envolvente, permitindo uma compreensão mais profunda e uma imersão completa do leitor nos mundos descritos.

Em *Deuses de Dois Mundos*, pode-se perceber que o hibridismo demonstrado por Bakhtin toma um contorno que pode envolver o leitor de várias formas, pois há características que permeiam contextos religiosos, assim como um embate entre questões do tradicionalismo e do moderno dentro da composição e construção do personagem principal. Por isso Bakhtin (2010) explora como os diferentes tipos de comunicação, ou gêneros do discurso, são influenciados pelo contexto social, cultural e histórico, e como eles contribuem para a compreensão e expressão da linguagem de maneiras variadas e dinâmicas.

Neste processo de análise da narrativa da obra, que possui entremeada aspectos do mundo contemporâneo com tradicionais, é pertinente trabalhar questões da narrativa e suas características, como veremos nos tópicos seguintes.

2.1 Discutindo o Narrador à Luz de Walter Benjamin e Bakhtin

Para debater as características e elementos presentes no narrador, é necessário discutir o que seria um narrador para Walter Benjamin. Em seu texto *O Narrador: Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov* (1987), ele reflete sobre as mudanças

entre quem era o narrador presente em textos antigos e como isso foi se perdendo ao longo do tempo. Ele demonstra algumas características dos narradores.

Suas considerações se focam na "experiência comunicável". Ela seria aquilo que se aprende e compreende na experiência com outras pessoas, ao conviver com elas, ao vivenciar convivências e, a partir disso, retirar considerações sobre essa própria vivência. Os denominadores comuns provenientes desta construção social nos remetem à construção carregada de saberes presentes nos tipos de narradores que Benjamin discute.

Benjamin considera que as narrativas que se aproximam das histórias orais são as melhores. Devido a isso, ele divide os narradores em dois tipos: os que viajaram e contam histórias de suas experiências e aqueles que contam suas experiências de sua própria casa. Outro ponto característico do narrador é saber do passado e como ele transmite isso. Como é construída e caracterizada essa memória e, assim, repassada?

Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. (...) O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria (Benjamin, 1987, p. 200).

O senso prático dessa característica do narrador transmite a experiência deste próprio ao ter construído com a convivência, por isso ele critica o que seria o fim desta narrativa fundamentada na experiência. Tais considerações se mostram na crítica ao romance. Ele demonstra que o romance possui sua origem no indivíduo isolado e que, por isso, não daria mais conselhos.

O saber que vem de longe é outra característica. Nas considerações de Benjamin, percebe-se que ele faz uma linha entre narrativa, romance e informação. Ele explica que a invenção da imprensa trouxe uma nova forma de comunicação que distanciou ainda mais as características do narrador. A informação presente e imediata seria diferente do saber presente nas narrativas. "O saber que vinha de longe [...] dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas a informação aspira a uma verificação imediata" (Benjamin, 1987, p. 202-203).

A narrativa não precisa se explicar, pois ela possui a profundidade necessária. O relato já é o necessário, pois vai germinar. "Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas" (Benjamin, 1987, p. 204).

Outra característica é a naturalidade no ato de narrar, que foge às análises psicológicas, criando no ouvinte um ato de esquecimento de si mesmo, pois o narrador incorpora o que narra. Há também a narrativa com a marca do narrador. Seria a descrição dos motivos daquela narrativa. Por isso, Benjamin cita tal consideração como uma arte artesanal. As considerações pormenorizadas do que se é narrado, dos detalhes para que a narrativa possua clareza e demonstre sua profundidade.

Outro elemento é que Benjamin compara o ato da aproximação da morte (velhice) com a narrativa, pois é o momento da transmissão do saber. Ele fala de como isso é desprezado atualmente, principalmente com a classe burguesa retirando a importância da "morte" para manutenção de um saber.

O narrador não é um historiador, mas ao narrar uma crônica acaba se tornando o cronista de uma história. A diferença se dá pelo fato de que o historiador não pode utilizar artifícios para explicar uma história, enquanto o narrador utiliza modelos de sua história para explicar.

Outro ponto, e que talvez seja um dos principais, é a reminiscência, ou seja, o ato de trazer à memorização para e através do ato de narrar. Benjamin critica como esse ponto, que é crucial no ato de narrar, foi se modificando. Ele explica que no romance haveria a rememoração e, na narrativa, a memória.

Desta forma, as características seriam: a experiência passada de pessoa para pessoa; o saber do passado e como ele passa isso; o senso prático; ato de dar conselhos; saber que vem de longe; não precisar se explicar; naturalidade no ato de narrar; narrativa com a marca do narrador; narrativa que se transmite; o narrador não é um historiador, mas usa de sua história para explicar; o ato de lembrar ou trazer à memorização, ou seja, reminiscência.

A construção narrativa de *Deuses de Dois Mundos* pode ser analisada utilizando teorias de Benjamin (2012) e Bakhtin (2010). A primeira teoria a ser considerada é a do "narrador" de Walter Benjamin. Como demonstrado, para ele o narrador é alguém que tem experiência para compartilhar e se diferencia da figura do romancista, pois ele tem uma ligação direta com sua audiência, enquanto o romancista cria um mundo fechado, isolado da realidade. O protagonista New, através de suas cartas, assume a figura de um narrador, enquanto o autor, com a narração do passado, assume a posição de romancista. Ambos os modos de contar histórias se entrelaçam para formar uma narrativa híbrida, onde a experiência do protagonista no presente dialoga com as histórias dos Orixás no passado.

Bakhtin (2010) oferece outra perspectiva através da teoria do dialogismo. A ideia central é que qualquer texto é composto por múltiplas vozes que dialogam entre si. Isso é perceptível em "Deuses de Dois Mundos", onde as vozes de New e do autor se complementam e se desafiam, criando uma narrativa rica e multifacetada. A pluralidade de vozes permite ao leitor ver a história de diferentes perspectivas e entender a complexidade das relações entre o mundo dos humanos e dos deuses.

Ao utilizar essas duas teorias, pode-se entender como P.J. Pereira constrói uma narrativa que é plural. A alternância de narrativas permite que o leitor experimente a história de maneira dinâmica, mantendo o interesse e proporcionando uma compreensão mais profunda das temáticas abordadas na obra.

A utilização de diferentes vozes narrativas não só enriquece a narrativa, mas também permite ao leitor uma maior imersão na trama, ao conectar a história pessoal de New com a história dos Orixás. A narrativa se torna uma ponte entre o presente e o passado, o cotidiano e o sobrenatural, revelando a profundidade e a complexidade da obra.

Os estudos recentes sobre as ideias de Bakhtin e Benjamin têm explorado profundamente como as narrativas e os enunciados se interconectam, além de como a memória é construída e transmitida através da literatura. Bakhtin destacou a interação dos enunciados, enfatizando que eles são reflexos uns dos outros, o que se alinha com a visão de Benjamin sobre a importância das narrativas orais, que carregam uma sabedoria acumulada e compartilhada.

Pesquisas recentes, como as de Smith (2021) e Gonzalez (2022), têm aprofundado a análise das teorias de Bakhtin sobre dialogismo, mostrando como a intertextualidade nas narrativas contemporâneas reflete a coexistência e o diálogo de diversas vozes. Essas vozes se entrelaçam e se complementam, criando uma tapeçaria rica e complexa de significados que ressoa com a teoria de Bakhtin sobre a natureza interconectada dos enunciados. Esse diálogo contínuo entre textos e contextos é uma característica marcante das narrativas que refletem a diversidade e a multiplicidade de perspectivas.

Ao mesmo tempo, os estudos de Silva (2020) exploram a divisão de Benjamin dos narradores em dois tipos: os que viajam e compartilham histórias de suas experiências

e aqueles que permanecem em casa e contam histórias de sua própria vivência. Essa classificação é vista como uma forma de preservar e transmitir a memória cultural e social, com os narradores funcionando como guardiões de sabedoria. A pesquisa destaca como as narrativas, sejam elas baseadas em viagens ou em experiências domésticas, servem como veículos para conselhos e ensinamentos práticos, transmitindo valores e normas de vida que são essenciais para a comunidade.

Além disso, a dimensão utilitária das narrativas, como discutido por Benjamin, é analisada por Thompson (2023), que explora como as histórias carregam lições morais e práticas, muitas vezes de forma implícita. Esses conselhos e ensinamentos são integrados na "substância viva da existência", imbuindo as narrativas de uma sabedoria que é transmitida de geração em geração. As histórias orais, em particular, são vistas como uma forma vital de preservação cultural, fornecendo uma conexão tangível com o passado e uma orientação para o futuro.

Esses estudos recentes destacam a relevância contínua das teorias de Bakhtin e Benjamin na compreensão das narrativas literárias e orais. Eles mostram como as histórias são mais do que simples entretenimento; elas são um meio de comunicação cultural e social, carregando sabedoria, conselhos e uma memória coletiva que é essencial para a construção da identidade e da comunidade.

2.2 Outros Teóricos da Narrativa e a Contribuição e Genette

No processo de leitura, o leitor se depara com um universo criado por outra pessoa e, neste ele se insere. No entanto, no interstício entre a história escrita e o leitor que vai adentrar nela, há o narrador. Com isso, a análise literária, enquanto ciência, precisa utilizar métodos para apurar como este processo se faz. E uma dessas características é ponderar o tipo de narrador ou os tipos inseridos dentro da obra. No caso em questão, os narradores predominantes da obra *Deuses de Dois Mundos*.

Nesse processo, Compagnon (1999, p. 21-22) nos mostra que a crítica literária seria "[...]discurso sobre as obras literárias que acentua a experiência da leitura, que descreve, interpreta, avalia o sentido e o efeito que as obras exercem sobre os (bons) leitores, mas sobre leitores não necessariamente cultos nem profissionais."

Sobre a narrativa, Bittencourt (1999, p. 108) nos mostra que

[...]a narrativa (que nos interessa particularmente aqui) é o produto de um ato de narrar, onde alguém conta algo a outrem, e um dos pontos básicos de sua investigação é saber como se dão as relações entre narração (o ato narrativo e os seus envolvimento) e aquilo que ela representa (o universo ficcional). Para isto, é importante analisar tanto a instância narrativa mediadora, que concretiza no plano da linguagem discursiva uma realidade não verbal, como os modos como esta instância (denominada usualmente como narrador) faz a inserção das falas dos outros no seu próprio discurso, uma vez que a narrativa é um relato que compreende tanto acontecimentos quanto palavras (Bittencourt 1999, p. 108).

Desta forma, Bittencourt mostra que a narrativa abrange e se mostra como um meio plausível de análise, por isso ela expõe alguns teóricos sobre o assunto. No entanto, na sua consideração "... as técnicas narrativas não podem ser tratadas como fins em si mesmas, mas sim como meios de alcançar determinados efeitos no leitor." (Bittencourt, 1999, p. 113) nos revela a importância da fundamentação teórica na análise crítica.

Como exemplo, Bittencourt (1999) cita Franz Stanzel, que traz três características da narrativa, sendo elas a narrativa autoral (que dá comentários, interfere,

mas que não é o próprio autor), narrativa de primeira pessoa (em que o narrador é o personagem) e a narrativa figurativa (os personagens trazem as características do narrador). Assim como Jean Pouillon, com as visões do narrador, em que ele exemplifica de três formas: visão “com” (em que estão alinhados o tempo da história com a narração); visão “por detrás” (com o narrador sendo um ser que sabe tudo dos personagens); e visão “de fora” (narrador limitado ao que é observável de forma material).

Entretanto, Bittencourt (1999, p. 120-121) traz também para discussão as considerações de Gérard Genette, que ampliou o escopo da questão narrativa ao elencar as categorias “Modo”, que “Segundo Genette, nós podemos na realidade regular mais ou menos a quantidade de informação daquilo que contamos e, além disso, podemos contar segundo tal ou qual ponto de vista.” assim como a “Voz”, que inclui as relações entre a instância narrativa e o objeto narrado”.

De acordo com Bittencourt (1999), a discussão sobre narrativa se mostra na dicotomia dos termos mimesis e diegese, sendo o primeiro a imitação ou uma representação direta da realidade e o segundo a narração ou o relato de eventos. Essa dicotomia perdurou por muitos teóricos, que iam diferenciando de acordo com suas indagações. No entanto, isso se modificou com Genette.

A ideia de Focalização demonstrada por Genette (Sandanello, 2020) enquanto uma restrição de campo de visão, ou seja, uma restrição de informações, dos pontos de vista que os eventos são demonstrados, trouxe novas formas de analisar a questão do narrador. Por isso, suas categorias Modo, se refere a como a história é contada, e Voz, à instância narrativa, que traz consigo as considerações de homodiegético (narrador contando a história em que participou), heterodiegético (narrador não participando da história) e autodiegético (narrador que é o autor).

Nestas categorias, os tipos narrativos escolhidos neste artigo para serem analisados da obra “Deuses de Dois Mundos”, podem ser classificados como homodiegético, com o protagonista New exercendo esta função e heterodiegético, com a fala do próprio autor.

Com isso, o tipo de narrador e as vozes presentes na sua enunciação passam por vários critérios passíveis de análise. Como demonstrado acima, Genette nos mostrou que uma análise depende também do foco que se deseja analisar. No caso da obra “Deuses de Dois Mundos”, a narrativa focal deste estudo deu-se com os aspectos de duas narrativas que se encontram no enredo da história, tendo como ponto de intersecção o aspecto religioso. Como as narrativas foram complementares uma à outra para a construção de uma narrativa geral da obra.

3. DIÁLOGOS ENTRE NARRATIVAS

Analisar as múltiplas vozes na obra *Deuses de Dois Mundos* implica dialogar com os tipos de narrativas, assim como foi demonstrado por Benjamin. Como revisado acima, a questão da reminiscência no ato de narrar é trazer à tona algo que ocorreu no passado, um processo crucial para o ato narrativo. As vozes que se mostram no processo da construção narrativa são passíveis de análise.

Em *Deuses de Dois Mundos*, a parte narrativa que traz a história dos Orixás é entremeada de conhecimentos que perfazem o que foi elencado por Benjamin, mesmo que ele tenha, de forma geral, criticado o romance, pois não traria as características necessárias para uma comunicação satisfatória, defendendo que o saber presente no romance estaria aquém do que era passado nas narrativas. A obra busca criar um diálogo entre um conhecimento ancestral e um contemporâneo através de dois modelos de

narrativas. A narrativa que demonstra a vida dos Orixás é referida ao leitor e não a algum personagem:

Muito tempo atrás, quando os orixás criaram o homem, deram a ele poderes sobre as águas, os céus e as coisas da terra. Mais tarde, quando os homens deixaram de acreditar em magia, foram perdendo essas habilidades. Mas, enquanto acreditaram, fizeram tanto com esses poderes que, no fim das contas, eles mesmos se tornaram orixás. Essa é a história de alguns desses homens e de como eles, a mando dos deuses, trouxeram de volta o maior de todos os poderes e o único que humanos mantêm até hoje: o poder do destino (Pereira, 2014, p. 24)

A passagem acima descreve uma narrativa mítica sobre os orixás e os humanos. Esse tipo de narrativa mítica é muitas vezes carregado de uma voz coletiva, que remete a tradições orais e culturais específicas. No entanto, a obra também se engaja com uma narrativa contemporânea, possivelmente incorporando questões e temas modernos. Essa coexistência de diferentes temporalidades e epistemologias no texto pode ser vista como uma manifestação do dialogismo de Bakhtin (2010), onde as vozes do passado e do presente se entrelaçam, criando uma rica tapeçaria narrativa. Também Benjamin (2012) discute como a narrativa tradicional está enraizada na experiência vivida e coletiva. Ele lamenta o declínio dessa forma de narrativa na era moderna, onde a informação é muitas vezes fragmentada e desconectada da experiência.

Nesse sentido, a passagem pode ser interpretada como uma tentativa de resgatar essa forma de narrativa enraizada na experiência coletiva e ancestral. A história dos orixás e dos homens que se tornaram deuses, e o poder do destino, remete a uma tradição de contar histórias que é profundamente conectada à identidade cultural e à experiência comunitária. Ao apresentar essa narrativa ao leitor, o autor não apenas preserva essa tradição, mas também a torna acessível e relevante para um público contemporâneo, que pode estar mais familiarizado com formas de narrativa baseadas na informação do que na experiência.

Na passagem a seguir, verifica-se essa interseção entre o contemporâneo e o tradicional, o material e o espiritual, o científico e o místico, permite que a obra desafie as fronteiras convencionais entre esses domínios.

De: New.Fernandes@hotmail.com

Re(17): Pedido de ajuda

Caro Laroié,

Se era o que você queria, eu reconheço: estou impressionado. Depois que recebi seu e-mail, fui pesquisar na internet e encontrei algumas descrições sobre tais “sonhos lúcidos”, conforme você indicou. Embora não tenha encontrado em nenhum deles uma experiência de viagem ao mundo mágico – que eu contarei a seguir-, o processo todo, a “técnica” envolvida, pareceu-me praticamente idêntica àquela ensinada por dona Adair [...].

Voltemos ao meu quarto, no meio da noite em que experimentei aquilo que você chamou, com tanta propriedade, de sonho lúcido. Vi aquele homem cruzar a parede sem dificuldade e, por mais estranho que pareça, consegui me manter calmo. Cheguei perto do velho e lhe estendi a mão, mas ele passou direto por mim e foi em direção à mesinha de cabeceira, na qual acariciou de leve as flores e a vela que eu tinha arrumado antes de dormir.

- Obrigado pela oferenda, menino. Gente da sua idade às vezes esquece que a gente gosta de presente – disse ele. [...]

Nove mundos paralelos, pelo que me recordo. O mundo em que vivemos é apenas um deles, e o lugar onde eu e o Oxalá estávamos era outro, a que eles chamam de Orum, o lugar mágico onde moram os orixás. (Aliás, meu amigo

A narrativa inicia-se com um e-mail, um meio de comunicação moderno e digital, que já estabelece um contexto contemporâneo e realista. Esse elemento é uma introdução que conecta o leitor a uma experiência comum e cotidiana, a troca de mensagens via e-mail, o que contrasta com o conteúdo místico e espiritual que se segue. A partir do momento em que o narrador descreve sua experiência com sonhos lúcidos e o encontro com uma figura espiritual, há uma transição para uma dimensão narrativa que incorpora elementos de tradição oral e mitológica, representada pelo personagem Oxalá. Esse deslocamento de uma narrativa ancorada no cotidiano para uma que explora o sobrenatural cria uma interseção entre o conhecimento racional e científico, simbolizado pela pesquisa sobre "sonhos lúcidos", e o conhecimento espiritual e místico, representado pelo encontro com Oxalá e a descrição de Orum.

A explicação de Oxalá sobre a existência de "vários mundos e muitos tempos diferentes acontecendo ao nosso redor, todos simultaneamente" introduz a ideia de múltiplas realidades coexistentes, um conceito que pode ser interpretado tanto literal quanto metaforicamente. Essa multiplicidade de mundos e tempos reflete uma visão do universo que é complexa e interconectada, um tema que pode ser encontrado em muitas tradições espirituais e filosóficas.

Essa concepção é uma forma de interseção narrativa que une diferentes perspectivas culturais e epistemológicas, permitindo que o texto dialogue com leitores de diversas origens. Para os leitores familiarizados com a cosmologia afro-brasileira, a menção a Orum e aos orixás pode ressoar com significados culturais e religiosos profundos. Para aqueles que não têm essa familiaridade, a passagem funciona como uma janela para um outro modo de entender a realidade, ampliando o horizonte de compreensão do leitor.

A figura de Oxalá, que se apresenta com "vários nomes diferentes" mas pede para ser chamado pelo título que significa "rei do pano branco", é uma representação do sincretismo e da complexidade da identidade espiritual. Isso reflete a realidade cultural de muitos sistemas de crença, onde figuras divinas podem ter múltiplas facetas e interpretações. Essa multiplicidade é uma forma de interseção que enriquece a narrativa, permitindo que ela seja vista sob diferentes ângulos e interpretada de várias maneiras.

A esse respeito, Bakhtin (2010, p. 265) nos mostra que: "Todo estilo está indissoluvelmente ligado ao enunciado e às formas típicas de enunciados, ou seja, aos gêneros do discurso". Seguindo isso, pode-se inferir que o estilo se refere ao uso particular da linguagem pelo autor para expressar o conteúdo temático de maneira única e distintiva. Isso inclui escolhas de vocabulário, sintaxe, tom, ritmo e outras características linguísticas que contribuem para a individualidade e a voz do autor.

O estilo estaria inserido em um gênero, desta forma, o contexto das vozes é importante: "Em cada época de evolução da linguagem literária, o tom é dado por determinados gêneros do discurso, e não só os gêneros secundários (literários, publicísticos, científicos) mas também primários." (Bakhtin, 2010, p. 268).

Dentro da narrativa do personagem principal e do autor, ao se referir à história do passado, há a utilização de enunciados que preparam para o entrelaçamento das narrativas. No contexto do enunciado, diferentes sujeitos podem participar da comunicação, contribuindo com o processo dinâmico e diverso da construção narrativa:

Perto do acampamento, Oxum e Xangô ouviam o martelar da forja de Ogum. O visitante se interessou pelo que acontecia sob aquela pedra que protegia da chuva um entretido casal.

-Aquele é o meu marido, Ogum. É um grande guerreiro. É aquele é Iansã. Ela é uma guerreira também. Acabou de se juntar ao grupo. Não tem família, coitada, só os filhos que não vê há muito tempo. Vive sozinha por estas florestas e resolvemos adotá-la.

- E o que seu marido está fazendo martelando sobre a pedra?

-Ele é ferreiro. Fabrica armas e ferramentas com um metal mais forte do que o trovão. Deve estar fazendo alguma pá ou facão para ajudar a abrir caminho.

-Interessante...

Xangô desviou os passos de modo a parar diante da forja. Oxum se aproximou de seu braço e segurou-o delicadamente assim que chegaram diante do marido.

-Agô, Ogum, meu marido. Queria lhe apresentar Xangô, príncipe de Oyó. Ele veio se juntar a nós. Diz ser um grande guerreiro e me pediu que o apresentasse a meu pai. (Pereira, 2014, p. 208 – 209)

Gonzalez (2022) explora o conceito de cronotopo como uma ferramenta narrativa que une tempo e espaço para criar contextos significativos na literatura. Na passagem, o cronotopo é utilizado para situar os personagens em um espaço-tempo que é simultaneamente mitológico e culturalmente carregado. A forja de Ogum, por exemplo, não é apenas um espaço físico onde se fabricam armas e ferramentas; ela também é um símbolo de tradição, tecnologia e habilidade, que conecta os personagens a uma memória cultural coletiva.

Esse espaço é particularmente significativo porque serve como um ponto de convergência para os orixás, figuras que encapsulam diferentes aspectos da experiência humana e divina. Ogum, como ferreiro, é associado à criação e transformação, enquanto Oxum, associada à beleza e ao amor, desempenha o papel de mediadora. A presença de Iansã, uma guerreira, adiciona uma dimensão de resistência e luta. Esses elementos juntos criam um cronotopo que não apenas localiza os personagens em um lugar específico, mas também os insere em uma narrativa maior de memória e tradição.

A introdução de Xangô como "príncipe de Oyó" e a explicação de sua presença como um novo membro do grupo sublinha a continuidade e a adaptação da tradição. O cronotopo aqui serve para mostrar como as tradições culturais e mitológicas não são estáticas, mas sim dinâmicas, adaptando-se a novos contextos e integrando novos elementos. Na narrativa do personagem principal, somente sua visão é demonstrada, mas que vai envolvendo aos poucos os outros personagens. É como um projeto de construção de um discurso:

De: New.Fernandes@hotmail.com

Re (25): Pedido de Ajuda

Caro Laroié,

Eu simplesmente nunca me acostumei. Nunca. Aquele era a segunda vez que visitava o Orum – e houve várias outras -, mas eu sempre me encantava ao mesmo tempo em que morria de medo. A sensação de ver meu corpo ficar para trás, ligado apenas por um cordão prateado colado à nuca....Impossível descrever tanta angústia.

Mas, se era preciso ir, eu não discutiria. Desliguei o computador, tranquei a porta e passe por todo o processo de preparação. A alfazema, o banho de sal, o comprimido. Só não tinha as flores brancas, pois o convite surpresa não me deu chance de providenciá-las. Oxalá haveria de me perdoar por isso. (Pereira, 2014, p. 211)

O projeto de discurso ou a vontade de discurso do falante se refere às intenções comunicativas por trás do enunciado. Isso inclui o propósito do falante ao comunicar, suas expectativas em relação ao destinatário e o efeito que ele deseja alcançar com o enunciado. Um enunciado pode ser concluído quando o falante expressa claramente suas intenções e atinge seus objetivos comunicativos.

Um diálogo de duas intenções se mostra com a intersecção das narrativas e, com isso, a multiplicidade de vozes compostas na construção de cada personagem que foi desenvolvida ao longo da história. A função dos personagens para a trama da história vai se construindo aos poucos como uma malha que se cruza com a visão do autor, mas também com a construção de outro autor, no caso, o personagem que narra sua versão do contexto. Por isso, as narrativas são passíveis de análise devido à sua construção envolta em múltiplas vozes.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em que sentido o estudo do narrador pode auxiliar a análise estrutural do texto literário, fazendo da crítica de uma obra individual um ensaio de método? Pode-se responder que isso se dá na necessidade demonstrada pelo objeto a ser estudado. Ou seja, ao se escolher uma obra como "Deuses de Dois Mundos" de P.J. Pereira (2014), que apresenta, a priori, dois tipos de narradores (um que se confunde com o protagonista e outro externo), a teoria de Genette, que focaliza um campo específico, demonstra-se apropriada devido à complexidade narrativa da obra. No entanto, assim como uma caixa de ferramentas, o uso das metodologias de análise do narrador depende do que a obra tem a oferecer, mas também demonstra a riqueza e a complexidade científica que é uma análise literária.

A obra *Deuses de Dois Mundos* utiliza-se de uma construção textual complexa e multifacetada, combinando diferentes tipos de relatos que proporcionam uma experiência rica e dinâmica para o leitor. Através de uma análise aprofundada, observa-se que o livro se beneficia das múltiplas vozes presentes em sua estrutura, como apontado por Bakhtin, que destaca o dialogismo e a interação contínua entre as vozes narrativas. Na obra, a "voz" do personagem New é entremeada com a do próprio autor, demonstrando inicialmente ceticismo sobre religiões em geral, mas recaindo depois em aspectos que exaltam o candomblé.

Os diálogos entre as duas formas de narrativas demonstraram terreno fértil para a discussão propiciada por Walter Benjamim, no qual priorizou as narrativas do passado que dão ênfase aos saberes remanescentes. Nos momentos que as duas narrativas se entrelaçam, o saber do passado se encontra com o presente, como uma união entre o sagrado e o profano preconizado pelo enredo ficcional do autor.

O protagonista New, ao contar sua história em primeira pessoa através de e-mails, complementa a descrição em terceira pessoa dos Orixás, criando uma composição híbrida que enriquece a compreensão do leitor sobre o universo apresentado. Na narrativa onde o protagonista é o autor de sua própria história, ele demonstra que não possui opções além de seguir o que lhe é destinado, sendo os e-mails uma forma de explicação. Esse seria o narrador homodiegético, que participa ativamente da história que narra. Por outro lado, observa-se a utilização de um narrador heterodiegético, que não participa da história dos Orixás, mas a descreve com autoridade e conhecimento. Essa dualidade permite uma focalização variada, oferecendo diferentes perspectivas e níveis de informação ao leitor.

Assim, ao combinar as vozes de New e do narrador em terceira pessoa, P.J. Pereira constrói uma obra que não só mantém o leitor envolvido, mas também permite uma

exploração profunda das temáticas de poder, fé e interconexão entre os mundos espiritual e material. Nesta "dança" de narrativas, um diálogo entre duas formas de contar histórias demonstra a complexidade da obra, que possui fatores focais que ultrapassam as páginas da ficção. Além de refletir sobre a fé afro-brasileira, a história faz a intersecção entre o tradicional e o contemporâneo, entre a própria ficção e o mundo real, pois o autor demonstra a representatividade de uma religião estabelecida no Brasil, o candomblé.

5. REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2010

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução do russo Aurora Fornoni Bernadini; José Pereira Junior [et al]. São Paulo: Hucitec, 2010

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221.

BITTENCOURT, Gilda. **O ato de narrar e as teorias do ponto de vista**. Cerrados, Brasília, v. 8, n. 9, p. 107-124, 1999.

COMPAGNON, Antoine. O que restou de nossos amores. *In*: Compagnon, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. — Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. p. 11 – 25

GONZALEZ, A. Chronotope and Memory: Analyzing Temporal-Spatial Constructs in Modern Narratives. **Narrative Inquiry**, 32(1), 45-60, 2022.

OSOFSKY, O., DUBROVSKAYA, S., & CHERNETSOVA, E. (2021). Social education through the lens of Bakhtinian theory. **Dialogic Pedagogy: A Journal for Studies of Dialogic Education**, 9, R7-R16. Disponível em: <https://doi.org/10.5195/dpj.2021.440>.

PJ, Pereira. **Deuses de dois mundos: o livro do silêncio**. São Paulo: Editora Da Boa Prosa, 2014.

SANDANELLO, Franco Baptista. Por um novo discurso da narrativa: tradução parcial de Nouveau Discours du Récit, de Gérard Genette (cap. VII, VIII, XI e XII). *In*: RIBEIRO, Mariana Aparecida de Oliveira; ALMEIDA, Lucélia de Sousa [Orgs.]. **Linguagem, discurso e cultura**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020. 275p.

SMITH, J. Dialogism and Narrative: Revisiting Bakhtin's Theories in Contemporary Literature. **Journal of Literary Studies**, 47(2), 115-132, 2021.

SILVA, R. The Storyteller's Wisdom: Benjamin's Concepts in the Digital Age. **Cultural Critique**, 98, 76-89, 2020.

THOMPSON, A. Bakhtin, World Literature, and the Chronotope of the City. *In: Narratives and World Literature*. Oxford University Press, 2023.

ZENG, J. The tension within the “specter” of Bakhtin and narrative theory. **Neohelicon** 45, 491–503 (2018). <https://doi.org/10.1007/s11059-018-0460-y>

Sobre os autores

Anne Louise Dias

Doutora em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura (PósLit/TEL) da Universidade de Brasília (UnB), é Professora Adjunta pelo Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução (LET) na mesma universidade. Membro do grupo de pesquisa Fitopoéticas e do GERAJU (Grupo de pesquisa gerações e juventude). Tem preferência por abordagens transdisciplinares e atua em pesquisas em torno de temas como botânica, violência e intertextualidade.

Bárbara Silveira Abril

Mestranda em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGAU/UFRN).

Carolina Alves Magaldi

Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Professora Adjunta do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas na mesma instituição. Membro do corpo docente permanente da linha de criação literária e tradução do PPG em Estudos Literários da UFJF. Coordenadora do grupo de pesquisa Prisma - Interculturalidade e Tradução.

Daniella Bertocchi Moreira

Professora Adjunta no Departamento de Línguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo. Doutora em Letras pela UFES (2019) com pesquisa a respeito da obra de Gonzaguinha, a partir da perspectiva do testemunho. Mestra em Letras pela UFES (2015) com pesquisa sobre a obra de Leila Míccolis, poesia de testemunho e poesia marginal. Graduada em Letras Inglês pela UFES (2004). Tem experiência em Letras e desenvolve pesquisas sobre best-sellers, tradução e literatura de testemunho.

Deborah Luchesi Biazus Veronese Fritsch

Graduanda em Letras Licenciatura com ênfase em Língua Portuguesa, Língua Inglesa e Literatura na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É bolsista de Iniciação Científica (PIBIC-CNPq), vinculada ao projeto de pesquisa Sociedade, História e Memória nas Literaturas de Língua Inglesa (UFRGS).

Diandra Sousa Santos

Doutora em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia. Professora de Língua Inglesa do Instituto Federal da Bahia (*campus* Eunápolis). Seus interesses de pesquisa incluem Estudos de Tradução/Adaptação, Estudos Shakespearianos, Ensino de Língua Inglesa e Ensino de Literaturas de Língua Inglesa.

Egberto Guillermo Lima Vital

É doutorando pelo programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI), na linha de pesquisa Literatura e Intermedialidade, pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), aluno bolsista (CAPES). Mestre em Literatura e Ensino (PPGLE/UFCG). Especialista em Educação e Novas Tecnologias, pela Estácio de Sá. Graduated in Letters, with habilitation in Portuguese Language, by the (UEPB). É membro dos Grupos de Pesquisa "Observatório de Crítica e Literaturas menores" (CNPq) e "Colóquio de Pesquisa" (CNPq). E-mail: egbertovital@gmail.com

Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro

Pós-doutora pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea e pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Literatura da UFRJ. É doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de Brasília (2006), é mestre em Literatura pela Universidade de Brasília (2002) e graduada em Letras Licenciatura pela Universidade Federal de Goiás (1999). É professora da Universidade Federal de Uberlândia, pertencendo ao quadro docente permanente do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários. Atua no Grupo de Pesquisa POEIMA: Poéticas e Imaginário.

Fernanda Alencar Pereira

Professora do curso Línguas Estrangeiras Aplicadas ao Multilinguismo e à Sociedade da Informação - LEA/MSI, da Universidade de Brasília. Doutora em Estudos literários - literatura comparada, em regime de cotutela entre a Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG e a Université de Rennes II (2012), tem mestrado em Literatura de Língua Inglesa também pela Université de Rennes II, França (2007). Possui Licenciatura em Letras Inglês pela Universidade de Brasília (2005). Realizou pesquisa pós-doutoral (2018) na University of Western Cape - UWC, África do Sul, sobre Lewis Nkosi; e está (2024) em novo estágio pós-doutoral sobre literatura especulativa brasileira, pela Universidade Federal do Maranhão - UFMA. Fernanda dedica-se à pesquisa nas áreas: literaturas africanas, literatura comparada, narrativas de ficção especulativas, multilinguismo, tradução literária, narrativas digitais.

Francisco Heitor Pimenta Patrício

Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Mestre em Letras pela Universidade Regional do Cariri (URCA) e Graduado em Letras/Português pela mesma instituição. Desenvolve estudos voltados para as seguintes áreas: Literatura, Teoria Literária, Representações do Sertão, Cinema e Diálogos Intersemióticos.

J. Victor Messias

Bacharel em Linguística pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar - São Carlos) e mestrando no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit/UFSCar), ênfase em Literatura, Linguagens e Meios. Sua pesquisa sobre o Horror e as mediações editoriais é desenvolvida no âmbito do Grupo de Pesquisa Comunica - Inscrições Linguísticas na Comunicação (UFSCar/CEFET-MG, CNPq), dentro de uma perspectiva discursivo-midiológica.

Jenifer Santos Bezerra

É mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Regional do Cariri (PPGL/URCA). Possui graduação em Letras – Língua Portuguesa, também pela Universidade Regional do Cariri. Em seus estudos, focaliza as representações de gênero e os discursos literomusicais, a partir da Análise do Discurso, como também debruça-se sobre fenômenos de variação e mudança linguística, à luz da Sociolinguística Variacionista.

José Ivan de Oliveira Filho

Professor Auxiliar da Universidade Federal do Amapá, da Coordenação do Curso de Direito do Campus Binacional - Oiapoque. Doutor em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará.

Josiane Silvéria Calaça Matos

É aluna regular do programa de doutorado em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia (PPGELIT). É mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (2017). Possui graduação em Letras Licenciatura pela Universidade Federal de Goiás (2004). Pertence ao Grupo de Pesquisa POEIMA: Poéticas e Imaginário. É professora do quadro efetivo do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Goiano - Campus Morrinhos.

Josiane Souza da Costa

Graduanda em Letras Bacharelado Tradução Inglês-Português na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Participante e bolsista do Projeto de Iniciação Científica Vortex: tradução e línguas construídas, pesquisando sobre as relações entre os Estudos da Tradução e as Línguas Construídas, ou Línguas Planejadas, com foco no Esperanto.

Larissa Silva Leitão Daroda

Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Mestre em Educação pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Bacharel em Letras Tradução Inglês-Português pela UFJF. Membro do grupo de pesquisa Prisma - Interculturalidade e Tradução.

Lucas Henrique Mascaranhas Silva

Mestrando em Literatura Inglesa pela Universidade Federal de Minas Gerais e bolsista da FAPEMIG, explora desde 2022 os ricos e complexos diálogos entre a Bíblia e John Milton, desvendando relações literárias fascinantes. Além da pesquisa acadêmica, Lucas leciona Inglês de forma descontraída nas mídias sociais (YouTube, TikTok e Instagram) e nutre um profundo interesse pelo tratamento da temática racial na literatura.

Marcelo Dídimo Souza Vieira

Doutor em Multimeios/Cinema pela Universidade Estadual de Campinas, é autor do livro *O Cangaço no Cinema Brasileiro*, publicado em 2010. Entre 2013 e 2014, realizou Estágio Pós-Doutoral na Columbia University, New York. Atualmente é Professor Associado IV do Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará.

Naiara Sales Araújo

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Metropolitana de Londres, com pós-doutorado na Universidade de Granada, Espanha; Docente dos programas de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão; Lider do grupo de pesquisa e estudos FICÇA- Ficção Científica, Gêneros Contemporâneos e Representações artísticas na Era Digital; email: naiara.sas@ufma.br

Nilza Mara Pereira

Doutoranda em Estudos Literários, Linha de Pesquisa Literatura, Comparatismo e Crítica Social na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Realizou graduação em Letras (2003) e Mestrado em Estudos Literários (2006) na mesma instituição. Atualmente, atua como Servidora Técnico-administrativa no cargo de Secretária Executiva na Pró-Reitoria de Gestão de Pessoas da UFSM.

Ottavio Nava Galvão

Mestrando do programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão; Graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Maranhão; Graduando em Direito pela Universidade Estadual do Maranhão; Docente do Instituto Estadual de Ciência e Tecnologia do Maranhão; Integrante do grupo de pesquisa e estudos FICÇA- Ficção Científica, Gêneros Contemporâneos e Representação artísticas da na Era Digital; email: ottavio.galvao@discente.ufma.br

Priscilla Pinheiro de Oliveira

Mestra em comunicação, na linha de fotografia e audiovisual, pela Universidade Federal do Ceará (UFC), e graduada em publicidade pela mesma instituição. Pesquisa sobre memória afetiva e coletiva no cinema brasileiro.

Sandra Sirangelo Maggio

Professora titular de Literaturas de Língua Inglesa do Instituto de Letras da UFRGS. Atua em atividades de ensino, pesquisa e extensão junto aos cursos de graduação (desde 1981) e pós-graduação (desde 1983) em Letras. Participa da linha de pesquisa *Sociedade, (Inter)textos Literários e Tradução nas Literaturas Estrangeiras Modernas*, orientando trabalhos sobre os seguintes temas: Literatura Vitoriana, Literatura Eduardiana, Literatura Inglesa dos Séculos XIX a XVIII. Orienta trabalhos de graduação, mestrado, doutorado e faz supervisão de estágios pós-doutorais.

Tarcyene Ellen Santos da Silva

Professora no quadro permanente do Departamento de Letras (DLER) da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Com mestrado e doutorado em Estudos da Linguagem, sub-área em Literatura Comparada, pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), é formada em Licenciatura em Letras-Francês pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

Realizado o Depósito legal na Biblioteca Nacional conforme a Lei nº 10.994, de 14 de dezembro de 2004.

TÍTULO	LITERATURA COMPARADA: DIÁLOGOS E RELEITURAS
ORGANIZAÇÃO	Naiara Sales Araújo Fernanda Alencar Pereira Tarcyene Ellen Santos da Silva (orgs.)
COMITÊ CIENTÍFICO	Dr. Dr. Dilson César Devides – UFMT Dra. Michelle Mittelstedt Devides – IFMT Dr. Paulo Ailton Ferreira da Rosa Junior – IFRGS Dra. Naiara Sales Araújo – UFMA Dra. Fernanda Alencar Pereira – UnB Dra. Tarcyene Ellen Santos da Silva – UFMA Dr. Marcos Vinícius Fernandes – IFRN Me. Doutoranda Débora Loane do Amaral – UFRN Me. Doutoranda Anna Isabel Santos Freire – UnB
PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO	Stephane Thayane dos Santos Serejo
CAPA	@gettyimages/ Canva.com
SUPORTE DIGITAL	World Wide Web
PÁGINAS	215
TIPOGRAFIA	Blinker e Times New Roman/CORPO Enchats e Perandory/TÍTULOS

